arquitetura e cinema em processo

paula constante silva santos

paula constante silva santos

arquitetura e cinema em processo

um estudo
comparativo
entre o criar
e produzir
arquitetônico e
cinematográfico

Paula Constante Silva Santos

**Arquitetura e cinema em processo
Um estudo comparativo entre o criar e produzir
arquitetônico e cinematográfico**

São Paulo | 2012

Paula Constante Silva Santos

Arquitetura e cinema em processo

**Um estudo comparativo entre o criar e produzir
arquitetônico e cinematográfico**

**Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do
título de Mestre**

**Área de concentração
Design e Arquitetura**

**Orientador
Prof. Dr. Silvio Melcer Dworecki**

São Paulo | 2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL AUTORA: paulaconstante@yahoo.com; constante@usp.br

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.

O original se encontra disponível na sede do programa.

São Paulo, 30 de julho de 2012.

Imagem de capa: Croqui de Ben van Berkel do escritório Un Studio (Amsterdã, NL) para o Pavilhão da Bienal de Veneza 2008. In: (Org.) SERRAZANETTI, Francesca; SCHUBERT, Matteo. "La Mano Dell'Architetto". Moleskine: Nanhai City, 2009.

Santos, Paula Constante Silva

S237a Arquitetura e cinema em processo. Um estudo comparativo entre o criar e produzir arquitetônico e cinematográfico / Paula Constante Silva Santos. --São Paulo, 2012.

173 p. : 4 il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Design e Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Silvio Melcer Dworecki

**1.Critica genética 2.Desenho arquitetônico 3.Autoria (Cinema)
4.Canteiro de obras 5.Processos artísticos 6.Roteiro cinematográfico
7.Set de filmagem I.Título**

CDU 82.09

Nome: SANTOS, Paula C S.

Título: Arquitetura e cinema em processo.

Um estudo comparativo entre o criar e produzir arquitetônico e cinematográfico

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

para minha mãe Vera,
pelos muitos,
e pelo sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador Silvio Dworecki, pelo apoio e atenção fundamentais, não somente durante a pesquisa, mas antes dela, antes dos capacetes, já nas primeiras disciplinas inspiradoras.

Aos entrevistados, agradeço o tempo, a disposição e a generosidade que dispuseram para a realização desta pesquisa: Anna Muylaert, Antonio Carlos Barossi, Carolina Oukawa, Laís Bodanzky, Lina Chamie e Pablo Padin.

À CNPq por disponibilizar a bolsa que permitiu o pleno desenvolvimento deste trabalho.

Aos funcionários da biblioteca da FAU, em especial Dina Uliana. À equipe da secretaria de pós-graduação. E ao videofau, que me ampara desde a graduação.

E à Alessandra Pissardo, Amadeu Neto, Ana Carolina Carmona, Antonio Gonçalves, Bo, Cássia Regina, Cristina Oliveira, Débora Costa, Dinalva Roldan, Gabriel Pedrosa, Gabriela Audi, Gabriela Bicudo, Graça Audi, Graziela Kunsch, Isadora Guerreiro, José Geraldo Danelon, Letícia Sígolo, Luciana Lino, Luiz Bargmann, Marília Neves, Marina Xavier, Mário Pinho Santos, Marta Neves, Monique Derenzelan, Nelsinda Santos, Regina Célia, Rodrigo Constante, Rogério Che, Rose Pan, Sueli Menezes, Tiago Ripardo, Vanda e Walter Neves.

Agradeço com muito afeto à Vera Lúcia e Maria Teresa pela caminhada compartilhada, cada passo dessa caminhada.

E muito especialmente ao José Mascarenhas, só por tudo.

ARQUITETURA E CINEMA EM PROCESSO. UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O CRIAR E PRODUZIR ARQUITETÔNICO E CINEMATOGRAFICO

Esta dissertação trata das possíveis aproximações entre os campos da arquitetura e do cinema a partir de seus processos de criação e produção. Sob a luz dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística foram realizadas entrevistas com arquitetos e cineastas com o objetivo de observar como acontece o criar e o produzir de seus objetos, isto é, o arquiteto quando projeta e constrói, o cineasta quando roteiriza e produz um filme. A partir destes relatos e dos registros de outros autores em relação aos seus processos, colhidos em fontes diversas, foram levantadas semelhanças e contrapontos entre o criar e fazer arquitetônico e cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica Genética; Desenho Arquitetônico; Autoria (cinema); Processos Artísticos; Roteiro Cinematográfico; Canteiro de Obras; Set de filmagem

ARCHITECTURE AND CINEMA IN PROCESS. A COMPARATIVE STUDY BETWEEN ARCHITECTONIC AND CINEMATOGRAPHIC CREATION AND PRODUCTION PROCESSES

This present work is about the possible similarities between architecture and cinema through their creation and production processes. Under the scope of genetic criticism about the artistic creation process, several interviews were made with architects and filmmakers aiming the observation on how the object's creation and production happens, i.e., when the architect designs the project and builds it, and when the filmmaker writes the script and produces it. Based on these interviews and on reports made by other authors describing their own processes, similarities and differences were found between the creation and production in those two fields (architecture and cinema).

KEYWORDS

Genetic Criticism; Architectural Design; Authorship (cinema); Artistic Processes; Script (cinema); Building Site; Set (cinema)

LISTA DE IMAGENS

Imagem de capa: Croqui de Ben van Berkel do escritório Un Studio (Amsterdã, NL) para o Pavilhão da Bienal de Veneza 2008. In: (Org.) SERRAZANETTI, Francesca; SCHUBERT, Matteo. “La Mano Dell’Architetto”. Moleskine: Nanhai City, 2009.

Imagem 1 (em Demanda externa, p.24) – Trecho da HQ Bizantium, ilustrada por Tomas Koolhas e Louis Price (in KOOLHAS; MAO, 1998, p. 355)

Imagem 2 (em Processos colaborativos, p.34) – Desenhos de Carolina Oukawa para corte, solda e montagem das grades da Casa Chippa. (In: <http://casachippa.blogspot.com/2011/10/grade.html>)

Imagens 3 (em Processos colaborativos, p.34) – Montagem da grade e o serralheiro S. Ênio

Imagens 4 (em Processos colaborativos, p.34) – Montagem da grade e o serralheiro S. Ênio

SUMÁRIO

Introdução	15
Apresentação dos entrevistados	19
Análise	
demanda interna	23
demanda externa	25
processos colaborativos	31
pesquisa	39
tempo	45
linguagem	55
improviso	65
limitações	69
montagem	75
Considerações finais	79
Bibliografia	81
Filmografia	83
Anexos	
tabela: estrutura de equipes no cinema	89
material bruto das entrevistas	
pablo aleksitch padin	91
antonio carlos barossi	101
lina chamie	119
laís bodanzky	139
anna muylaert	155
carolina oukawa	173

INTRODUÇÃO

“(...) o ato criador sempre exerceu e exercerá um certo fascínio sobre os receptores das obras de arte e sobre os próprios criadores.” (SALLES, 2008, p. 20)

A proposta desta pesquisa é buscar aproximações entre os processos que envolvem o criar e o fazer da arquitetura e do cinema.

Falar em processos de criação remete obrigatoriamente à Crítica Genética estudada por Cecília Almeida Salles. “A Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista. (...) Em outras palavras, o interesse pelo modo como as obras de arte são feitas não é novo, assim como os artistas sempre fizeram registros deste processo e, em muitos casos, preservaram-nos. Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem dessas pegadas, que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores de obras artísticas.” (SALLES, 2008, p. 20)

Diferentemente do objetivo da crítica genética, este trabalho pretende levantar semelhanças mais gerais entre os processos que envolvem o criar e o produzir da arquitetura e do cinema. Além do fascínio do público sobre os caminhos que levam os artistas às suas obras conforme citado por Cecília Salles, há outra motivação que sustenta este trabalho: duas fortes semelhanças em termos gerais entre os campos citados, que inicialmente chamaram a atenção da autora desta pesquisa. A primeira trata do fato de que, em ambos os campos, dá-se a criação de um projeto que, provavelmente, na grande maioria dos casos, será executado através de uma equipe. A segunda semelhança diz respeito à diferença de linguagens em que criação e produção acontecem, isto é, o arquiteto projeta o espaço e para isso utiliza desenhos ou maquetes. O cineasta faz um projeto, que pode ser em texto ou *story-board*, para dar movimento ao conjunto imagem e som.

Para viabilizar a comparação entre os campos da arquitetura e do cinema foram realizadas entrevistas com cineastas e arquitetos atuantes em São Paulo, a partir de um questionário único, de maneira que as respostas fornecidas pudessem ser comparadas associativamente.

PERCURSOS

Inicialmente, a ideia de realizar as entrevistas em vídeo remetia à possibilidade de utilização do próprio processo de captação como objeto de análise. A primeira entrevista, realizada com o arquiteto Pablo Aleksitch Padin, em 21 de julho de 2011, partia de um questionário bastante aberto que priorizava um aspecto documental que permitisse o surgimento de questões diversas. Três foram as considerações fundamentais para uma maior definição da pesquisa. Primeiramente, a necessidade de organizar um questionário comum para todos os entrevistados, que possibilitasse uma análise mais concreta através da associação das respostas. A segunda consideração tratava do fato de que o processo das entrevistas enquanto objeto atrapalharia a análise. Por fim, os assuntos abordados

nessa primeira entrevista ajudaram a confeccionar o questionário temático que seria utilizado nas pesquisas posteriores.

É importante ressaltar que foram utilizados alguns dos métodos propostos por Piaget em seu *Método Clínico* – desenvolvido com o objetivo de investigar por meio de entrevistas-padrão a construção do pensamento das crianças. Através de algumas recomendações propostas pelo Método, o objetivo da pesquisa foi delimitado, as hipóteses de semelhanças levantadas, os aspectos técnicos relativos à captação foram revistos e a possibilidade do surgimento de novos temas durante as entrevistas foi considerada. Desta maneira, o questionário não apresentava um conjunto de perguntas específicas, mas, através de um diálogo aberto com cada um dos entrevistados, abordava algumas das questões temáticas descritas a seguir.

Primeiro Tema – Demanda e viabilização do projeto

Neste tema, foram levantadas questões sobre o surgimento da demanda de um projeto, isto é, se acontece através de uma intenção pessoal ou de solicitações externas. Uma vez estabelecida a demanda, foram investigados: a viabilização financeira do trabalho, o processo criativo e as interferências, e a possibilidade de criação coletiva nesta etapa.

Segundo Tema – Processos colaborativos

Neste momento, o entrevistado era questionado sobre a preferência de trabalho individual e/ou coletivo e as implicações destas interações, tanto durante a concepção do projeto como no canteiro de obras/set de filmagens. Neste tema também foram tratadas as questões do imprevisto e das limitações criativas, que acabaram recebendo maior importância no decorrer das entrevistas.

Terceiro Tema – Projeto Executivo e Decupagem do Roteiro

Este tema acabou sendo redefinido e incorporado ao tema anterior, pois tratava inicialmente das questões relacionadas à metodologia de orçamento e à compatibilização do projeto com outros especialistas.

Quarto tema – Pesquisa

Além do questionamento sobre as diversas modalidades de pesquisa, tais como pesquisa de referência, pesquisa específica para um projeto e pesquisa acadêmica, foram elaboradas perguntas relativas ao acúmulo de experiência ao longo das obras de cada um dos entrevistados e a relação deste acúmulo com cada trabalho.

Quinto tema – Processo produtivo

Assuntos como hierarquia no canteiro de obras e set de filmagem, financiamento da obra/filme, relação com o cliente/financiador e aditamentos foram tratados neste tema.

Os temas propostos inicialmente tornaram-se temas geradores, ou seja, os entrevistados trouxeram outros assuntos baseados nestes primeiros, que, em sua totalidade, ficaram organizados da seguinte maneira: demanda interna, demanda externa, processos colaborativos, pesquisa, tempo, linguagem, imprevisto e montagem.

Foram realizadas seis entrevistas no total. Para tratar da arquitetura, foram entrevistados o arquiteto professor doutor Antonio Carlos Barossi, a arquiteta, mestre e pedagoga musical Carolina Silva Oukawa e o arquiteto mestre Pablo Aleksitch Padin. E sobre cinema, foram entrevistadas a diretora e

roteirista Anna Muylaert, a diretora, roteirista e mestre musicista Lina Chamie e a diretora e roteirista Laís Bodanzky. Das seis entrevistas apenas cinco enquadraram-se no foco de análise. A primeira, realizada com o arquiteto Pablo Padin, não seguia os parâmetros baseados nos temas descritos, o que inviabilizou sua utilização neste sentido. É, porém, importante ressaltar sua contribuição fundamental para o amadurecimento da pesquisa como um todo.

Além das entrevistas, foram estudados e citados autores diversos que traziam contribuições relativas a processos de maneira geral e que se relacionavam direta ou indiretamente com as respostas fornecidas pelos entrevistados, como será observado no capítulo seguinte.

Finalmente, esta pesquisa coloca a possibilidade do início de um processo em si, apresentando um novo modo de olhar a arquitetura e o cinema: em seus processos. O cinema olhando a arquitetura, a arquitetura observando o cinema.

APRESENTAÇÃO DOS ENTREVISTADOS

LAÍS BODANZKY, REALIZADA EM 09.12.11

Laís, filha do cineasta Jorge Bodanzky, conheceu “o cinema em casa, nos bastidores”, o que colaborou para decidir sua profissão sem o deslumbramento que normalmente causa a idéia de fazer cinema. “Eu já sabia que cinema dava trabalho, que custava caro, que tinha crises emocionais, que o projeto às vezes leva anos e não dá certo e você abandona”. O fato de sua mãe, Lena Coelho, ter formação artística e ser professora de história da arte em faculdades de arquitetura também influenciou sua formação. Antes do cinema, fez curso de teatro no CPT – Centro de Pesquisa Teatral –, do Antunes Filho no SESC, onde experimentou trabalhar com a concepção de um espetáculo e descobriu a direção como possibilidade para sua vida. Coursou um ano de Geografia e graduou-se em cinema na FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado. Ainda estudante abriu uma produtora que fazia filmes institucionais. Naquela época comprometeu-se consigo mesma de fazer, ao menos, um filme por ano de cunho autoral. A experiência independente a fez amadurecer para a produção de seu primeiro longa-metragem, “Bicho de Sete Cabeças”.

Laís teve experiências profissionais anteriores à sua atuação como longametrageira que a ajudaram no fazer cinematográfico. A primeira foi com a publicidade, “muito importante para ter o conhecimento técnico das lentes e todas as mil possibilidades de uma super produção”. A segunda foi trabalhar com vídeos institucionais de empresas, onde obteve experiências variadas quase como um repórter: “conheci universos totalmente distantes, como um jornalista na verdade, que vai atrás da pesquisa de um tema que ele não entende”.

Filmografia

As Melhores Coisas do Mundo (2010); *Chega de Saudade* (2007); *Bicho de Sete Cabeças* (2001); *Cine Mambembe - O Cinema Descobre o Brasil* / documentário (1999); *Cartão Vermelho* / curta-metragem (1994).

Prêmios

Prêmio de Melhor Direção no FestRio94, por *Cartão Vermelho*; Prêmio Margarida de Prata 1999, por *Cine Mambembe*; Prêmio Especial do Júri no Festival de Gramado 1999, por *Cine Mambembe*; 2o Melhor Documentário da América Latina no Festival de Havana 1999, por *Cine Mambembe*; Melhor Filme de Internacional Vanguarda no Festival de Nova York 2000, por *Cine Mambembe*; Prêmio de melhor direção no Grande Prêmio BR de Cinema, por *Bicho de sete cabeças*; Prêmio de melhor direção no Festival de Brasília, por *Bicho de sete cabeças*; Prêmio de melhor direção no Festival do Recife, por *Bicho de sete cabeças*; Prêmio APCA 2010 de melhor direção por *As Melhores Coisas do Mundo*.

ANTÔNIO CARLOS BARROSSI, REALIZADA EM 30.10.11

Barossi, carinhosamente chamado de Tata pelos colegas e alunos, ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1972. Graduado em 1979, no ano seguinte inaugura seu escritório Barossi & Nakamura Arquitetos Ltda., com mais um sócio. Ao longo da carreira, houveram muitas mudanças de sócios e por um determinado tempo, atuou sozinho. No escritório realizou inúmeros “projetos de residências, indústrias pequenas, escolas públicas, postos de saúde”. Em 1989 ingressa

na FAU como professor, em 2006 titula-se doutor com pesquisa em Estruturas Ambientais Urbanas na FAUUSP e dois anos depois é efetivado através de concurso, na mesma faculdade. Foi professor homenageado e paraninfo diversas vezes, coisa que atesta o apreço, competência, dedicação e qualidade, atributos que os alunos identificam neste professor.

Prêmios

Concurso Público Nacional de Idéias e Soluções para a Habitação Social no Brasil - Prêmio Caixa - IAB - Coordenador, Caixa Econômica Federal e IAB (2004); Menção Honrosa *Reurbanização da Área do Carandiru: Concurso Nacional de Plano Diretor* equipe com o arquiteto Ubyrajara Conçalves Gillioli, Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento de São Paulo (1999); Prêmio *EX-AEQUO*, Categoria Edificações - pelo Projeto EEPSP Galo Branco, 3o *Bienal Internacional de Arquitetura* (1997); Menção Honrosa - Arquitetura para o Turismo Social (Parque para o Iguape - São Paulo)- orientação, Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina e a *Itagres Revest* (1995)

LINA CHAMIE, REALIZADA EM 30.10.11

Lina Chamie prestou vestibular para arquitetura que, de acordo com a cineasta “tem uma interface com a arte e ao mesmo tempo com a vida prática, ela conversa com os dois mundos”. Graduiu-se em música e filosofia pela NYU, e fez o mestrado na Manhattan School of Music. Entre 1980 e 1994, morou em Nova York, onde, além de estudar, trabalhou durante dez anos no departamento de cinema da NYU como bolsista. “Eu era assistente de tudo, fazia de tudo”. Foi projecionista do festival de curta-metragens da mesma universidade, onde chegavam a produzir cerca de cento e cinquenta peças por ano, o que ultrapassava a produção brasileira anual, à época. Lina Chamie foi clarinetista em orquestra clássica e se considera cinéfila. Aprendeu, portanto, o ofício do cinema através do fazer, “informalmente, fazendo um pouco de tudo. Fazendo. Esse é o verbo. E aí quando voltei para o Brasil sabia que a música erudita não teria tanto ar, uma coisa que eu tinha lá”. Em 2011, quando foi realizada esta entrevista, estava desenvolvendo três projetos paralelos: o roteiro de *Os Amigos*, seu nova longa-metragem, com financiamento contemplado em edital; a gravação de *O Menino Grapiúna*, programa especial de fim de ano para televisão em homenagem a Jorge Amado e documentário sobre o centenário do Santos Futebol Clube.

Filmografia

A Via Láctea (2007); *Tônica Dominante* (2000); *Eu sei que você sabe* / curta metragem (1995)

Prêmios

Prêmio de Melhor Fotografia no Festival de Brasília, por *Eu sei que você sabe*; Kodak Vision Award – WIF – Los Angeles, por *Tônica Dominante*; Prêmio da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de Melhor Fotografia em 2001, por *Tônica Dominante*; Prêmio Casa de América no Cine en Construcción no Festival Internacional de San Sebastián, Espanha 2006, por *A Via Láctea*.

CAROLINA SILVA OUKAWA, REALIZADA EM 19.12.11

Carolina Silva Oukawa é arquiteta, música e educadora. Estuda e escreve sobre arte-educação e desenvolve projetos arquitetônicos de edificação nova e de reforma, planeja e administra obras. Nascida em São Paulo em 1980, desenha desde então, mas só foi descobrir a música aos 8 anos, na escola Waldorf.

Antes de se inscrever no vestibular, visitou algumas faculdades para decidir qual curso faria. Gostava tanto de fazer histórias em quadrinhos que estagiou como roteirista na Maurício de Sousa Produções. Quanto à arquitetura, conta que escolheu a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP pelo encantamento que lhe causou a vida que percebeu no prédio de Vilanova Artigas. Durante uma visita à FAU, “à primeira pessoa com quem falei, perguntei ‘porque você escolheu estudar aqui?’, ele respondeu ‘Porque eu gosto de quadrinhos’. Eu falei ‘nossa!’ Aí, ele me levou para passear pelo prédio, me deu um fanzine e me largou lá em cima nos estúdios. Continuei falando com as pessoas, sempre perguntando, e ninguém queria ser ‘só’ arquiteto. Eu falei ‘nossa, eu vou vir pra cá, vou estudar aqui.’”

Durante a graduação, continuou produzindo histórias na revista Cogumelo, publicação do núcleo de quadrinhos da FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). Na mesma época, entre 1999 e 2004, atuou também em núcleos extensão do grêmio da FAU, realizando projetos e organizando eventos.

O interesse pelas áreas de música e educação a conduziram a uma segunda graduação, na Escola de Comunicações e Artes da USP. O curso de licenciatura em música forneceu insumos para uma pesquisa da relação analítica entre arquitetura e música, que se transformou na dissertação de mestrado na faculdade de arquitetura, defendida em 2010.

Carolina trabalha desde 2008 em parceria com o arquiteto Michel Hoog Chaui do Vale. Além da dedicação à qualidade do desenho arquitetônico, a dupla tem procurado desenvolver uma prática que considere a vocação pedagógica da arquitetura, presente nas relações do canteiro de obras e na relação dos arquitetos com os clientes. Por isso, há uma preocupação com o registro e divulgação do processo, por meio de imagens e textos postados nos blogs de cada obra.

ANNA MUYLEAERT, REALIZADA EM 19.12.11

Graduou-se em Cinema na Escola de Comunicação e Arte da USP. Foi repórter abelha na TV. Como roteirista participou das equipes de criação dos programas *Mundo da lua* (1991) e *Castelo ratimbum* (1995) da TV Cultura, *Disney club* (1998) do SBT, e *Um menino muito maluquinho* (2006), da TVE/RJ. Foi co-roteirista da série *Filhos do carnaval*, na HBO e produzida pela produtora O2 e colaborou na série *Alice*, de Karim Aïnouz para HBC/Gullane. Tirou licença por alguns meses do trabalho na TV Cultura para estudar dramaturgia como autodidata, através da leitura de clássicos como *A Jornada do escritor* de Christopher Vogler e *Morfologia do conto maravilhoso* de Vladimir Propp. Para dirigir seu primeiro longa-metragem, *Durval Discos*, a cineasta desenvolveu exercícios criativos diários como um preparo pessoal, nos quais escreveu contos literários, um romance e desenhou e pintou mandalas cotidianamente. “Eu considerava uma tarefa muito difícil fazer um longa, que exigia muita concentração, então como não tinha como treinar isso, eu treinava nessas coisas, contos, mandalas. E realmente foi algo importante: quando eu cheguei ao set, tinha dentro de mim a segurança de que

tinha feito o que podia como treinamento para estar ali”. À época da entrevista, Anna Muylaert estava em fase de captação de recursos para dirigir *Chamada à cobrar*.

Filmografia

É proibido fumar (2009); *Durval Discos* (2002); *A origem dos bebês segundo Kiki Cavalcanti* / curta-metragem (1996); *As rosas não calam* / curta-metragem (1992); *Rock Paulista* / curta-metragem (1988).

Desmundo (2002), de Alain Fresnot (co-roteirista); *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger (co-roteirista); *Quanto dura um amor?* (2009), de Roberto Moreira (co-roteirista)

Prêmios

Melhor filme no Rio Cine, por *A origem dos bebês segundo Kiki Cavalcanti*; prêmios de melhor filme, júri popular, crítica, melhor direção, melhor roteiro, melhor fotografia e melhor direção de arte no Festival de Gramado de 2002, por *Durval Discos*; prêmios de melhor filme e melhor roteiro no Festival de Brasília, por *É proibido fumar*; prêmios de melhor longa de ficção, melhor direção, melhor roteiro original, melhor montagem e trilha sonora no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro em 2010, por *É proibido fumar*.

DEMANDA INTERNA

Todo processo criativo origina-se de uma demanda. Essa demanda pode se apresentar como uma encomenda ou solicitação, que nesta pesquisa denominaremos **demanda externa**; ou surgir de um impulso pessoal ou intenção interna, que chamaremos **demanda interna**.

Cecília Almeida Salles teoriza sobre o surgimento da demanda interna, descrevendo-o como uma “intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem” que direcionam o processo. “O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação.” (SALLES, 2009, p. 32)

Lina Chamie, ao explicar como surge a intenção de fazer um filme, afirma que “vem da vontade de contar uma história. Desejo, e um desejo inexplicável. Às vezes é uma história que te capta, no meu caso, às vezes é uma sensação. Às vezes é a consciência de uma vivência minha que me leva a querer contar uma história ou a escrever uma história que representa essa vivência. Mas esse instante do surgimento é uma incógnita, vem do branco, é o João Cabral de Melo Neto, é a página em branco. De onde surge o poema. Precisa desse branco e aí esse branco é preenchido pelo desejo e aí disso surge uma ideia e essa ideia se transforma num roteiro. O processo é esse.”

A relação afetiva com a história que se quer contar também acontece com Laís Bodanzky. A cineasta explica que o processo passa por dois diferentes momentos: “Quando decido contar uma história é porque tenho uma relação afetiva com essa história. Primeiro é um desejo pessoal de contá-la, e esse desejo não passa muito pelo racional. Quando vejo, estou ali na padaria pensando nele, converso com uma pessoa e lembro que ela podia ser aquele personagem. Aí me vejo envolvida com aquele tema, e naturalmente minha vida passa a focar aquela história. Em um segundo momento, é claro – eu não faço cinema só para mim –, me preocupa sempre, uma vez o filme pronto, se aquelas pessoas que irão assisti-lo ficarão tão tocadas quanto eu fiquei quando tomei aquela decisão”.

Nota-se aqui que a demanda surge de uma decisão, a de “contar uma história”. Isto, por si só, já assinala a diferença entre os dois ofícios abordados nesta dissertação: o do arquiteto e o do cineasta. O primeiro atendendo à demanda de algo que terá uma existência objetiva, material, e o segundo, de algo de natureza puramente subjetiva.

Antonio Carlos Barossi relata um caso que gerou a demanda para um projeto e motivou a ideia de construir uma casa para a sogra. “Eu sou casado, minha mulher tem vários irmãos. Um deles tinha acabado de se separar, é artista e estava procurando um lugar para morar. A irmã dele, minha cunhada, morava num terreno grande lá no Morro do Querosene. Sua casa era como uma edícula construída no fundo de um terreno em aclive. É comum na periferia – e naquela época o Butantã era periferia – a família construir no fundo para depois construir na frente alguma coisa maior e depois alugar o fundo. E aí, meio de brincadeira, imaginei meu cunhado morando ali também porque, como o terreno é em aclive e na frente era uma mata que elas tinham muita dificuldade em cuidar, pensei em fazer uma laje no nível da rua e um jardim que continuaria existindo em cima da casa. Mas isso eu pensei brincando, mostrei pra ele lá numa festa e ele deu risada porque não era o que precisava. Depois de muitos anos, meu sogro morreu e minha sogra ficou sozinha em casa”. Algum tempo depois, e sem dar conta da solidão em que se encontrava, aconteceu um acidente que fez com que a

sogra fosse dormir na casa de uma das filhas. “Com isso, ela recuperou o contato cotidiano com as filhas e netos. Acho que nesse momento ela se deu conta que estava tendo uma vida muito triste naquela casa enorme, com todos os fantasmas que ficam nos móveis, objetos, ambientes, tudo vazio”. Um dia, saindo para o trabalho, Barossi recebe uma ligação de sua sogra, pedindo que fosse com urgência até sua casa. “Passei lá. Ela estava na calçada me esperando. Eu abri a janela e pus a cara pra fora: ‘Tata, eu quero aquela casa que você pensou pro Zé. Quero que você faça pra mim!’ Aí eu fiz a casa”.

Barossi tem uma ideia espontaneamente ao observar a potencialidade no terreno da cunhada. Mesmo sendo o trabalho concretizado somente quando a sogra demonstra interesse – isto é, quando surge um receptor –, o processo se assemelha, por exemplo, ao de Laís Bodanzky, que se preocupa com o entendimento que o espectador de seu filme terá de sua história. A diferença é que na arquitetura o receptor precisa se apresentar e se apropriar da ideia antes de sua produção, enquanto no cinema o filme é primeiramente produzido para depois encontrar seu receptor: os espectadores nas salas de cinema. Barossi acredita que esse caso seja uma situação excepcional e que dificilmente o arquiteto cria a própria demanda.

Os projetos de demanda interna de Anna Muylaert em geral também surgem de experiências muito pessoais e a viabilização desses projetos se dá de maneira independente. “Eu escrevo sozinha, normalmente sem incentivo financeiro. Às vezes até consigo o incentivo depois, mas, quando preciso escrever alguma coisa, escrevo por minha conta, até por uma necessidade. Em geral, demoro bastante como que engravidando até chegar em algo que eu sinta que vale a pena ser escrito. Depois eu tenho minha produtora, que é a África Filmes, que sou só eu no momento. E aí eu sempre consigo um coprodutor, que seja uma produtora maior que efetivamente vai produzir e administrar dinheiro e orçamento, que é uma parte que eu não sei fazer. Mesmo assim sou também coprodutora dos meus filmes porque, apesar de não saber da parte administrativa, faço várias outras partes desde a concepção do projeto, os textos até o lançamento, site, tudo. Esse processo dura de cinco a sete anos, para um filme virar realidade.”

Woody Allen apresenta outra forma de se relacionar com o tempo necessário para criação e produção de um filme. Diferentemente dos cineastas brasileiros, que contam quase totalmente com o poder público para financiar seus projetos, existem produtoras estadunidenses capazes de realizar filmes considerados autorais e de baixo orçamento¹. Isto possibilita que Woody Allen dê vazão a uma característica bastante pessoal que é a de realizar muitas produções em menos tempo que nossas entrevistadas e que a maioria dos cineastas mundo afora. Desta maneira, o autor relata certa ansiedade sobre ter sempre ao alcance novas ideias para abastecer essa necessidade intensa de estar sempre produzindo: “À noite, quando vou dormir e encosto a cabeça no travesseiro, ou quando ando pela rua, gosto de ficar pensando em idéias para histórias. Estou sempre pensando em novas tramas. Eu faria qualquer coisa para evitar aquele momento horrível de ‘O quê que eu vou fazer agora?’. O Paddy Chayefsky escreveu sobre isso – corretamente –, quando disse que é nesse intervalo que um escritor pensa em mudar de profissão.” (Woody Allen In:LAX, 2009, p. 38)

1 As produções de Woody Allen dos últimos anos (a partir de 2005, com o filme Match Point) têm contado com orçamentos mais altos, geralmente provenientes de produtoras européias.

DEMANDA EXTERNA

Conforme explicado em **Demanda interna**, o surgimento de uma demanda externa para desenvolvimento de um projeto, seja arquitetônico ou cinematográfico, ocorre em forma de encomenda ou solicitação.

De acordo com Antonio Carlos Barossi, as demandas arquitetônicas “surgem da necessidade social de um espaço para uma atividade, em função das relações humanas e de produção. Num determinado momento, surge a necessidade de que certas atividades sejam abrigadas por uma edificação ou um espaço público.” Assim, nota-se que, mesmo em teoria, as demandas em arquitetura tendem a ser externas.

Vico Magistretti, representante da geração moderna de arquitetos e *designers* italianos atuantes nos anos 30 e 40, afirma que “aquilo em que se trabalha é sempre um estado de ‘necessidade’: produz-se porque se necessita de um certo objeto e não porque uma manhã se acorda pensando abstratamente em desenhar uma cadeira. Esse tipo de temática, para mim, não tem fundamento.” (MAGISTRETTI, in: FAROLDI, 1997, p. 165)

Carolina Oukawa confirma a tendência de um surgimento externo da demanda, explicando que desde a faculdade se responde a questões propostas pelos professores e depois a solicitações dos clientes, que chegam à arquiteta através de indicação. A maioria de seus trabalhos foi realizada em parceria com outros arquitetos. “Estamos ainda começando, então, até agora, geralmente os clientes chegam por indicação de um trabalho que você já fez.”

Dentre os entrevistados desta pesquisa que fazem cinema, a experiência que mais se aproxima da objetividade das encomendas arquitetônicas é a de Anna Muylaert, que muitas vezes é contratada para desenvolvimento de roteiros. “Eu ajo mais como uma parteira do que como uma mãe, como alguém que assume aquilo sem muito se perguntar o porquê.” Diferentemente dos projetos de demanda interna, quando chegam à cineasta, essas solicitações já estão praticamente viabilizadas do ponto de vista financeiro.

Alfred Hitchcock conta, em suas conversas com Truffaut, que recebera o convite do produtor estadunidense David O. Selznick para dirigir um filme inspirado no naufrágio do *Titanic*. “O. Selznick me informou que tinha mudado de ideia e que havia comprado os direitos de *Rebecca*. Então eu disse: ‘Tudo bem, mudamos’. (...) [Mas] não é um filme de Hitchcock. É uma espécie de conto e a própria história data do fim do século XIX. Era uma história bem velhinha, bem fora de moda. Naquela época havia muitas escritoras: não tenho nada contra, mas *Rebecca* é uma história sem nenhum humor”. (Alfred Hitchcock, in: TRUFFAUT, 2004, p. 125). Essa situação ilustra alguns dos processos de demanda externa vivenciados por Hitchcock nos quais, em sua maioria, não conseguiu se envolver tanto emocionalmente com a história, como quando elas surgiam através de demanda interna.

Mesmo assim, há processos de demanda externa em cinema que são apropriados pelo cineasta da mesma maneira como os de demanda interna. Muylaert, por exemplo, afirma que já recebeu propostas de trabalho em histórias alheias e que foram por ela apropriadas como suas, “certamente porque tinham algum eco em mim”.

Lina Chamie também teve experiências com projetos de demanda externa e afirma que, mesmo sendo um processo muito diferente, consegue se sentir livre para se expressar. “Às vezes você é contratado para dirigir um filme, mas ainda assim há pequenos surgimentos nesse processo. É o exemplo de um filme que acabo de dirigir, que é um especial. É para televisão mas ao mesmo tempo continha enorme liberdade. Era uma homenagem ao Jorge Amado. Escolhi a obra *O Menino Grapiúna* e acabei tendo momentos ali em que eu voltei a esse instante inicial. Isto é, desejos, estilhaços de algo a dizer através daquilo. Mas esse encontrar precisa ser inicial, pois é o momento em que as coisas surgem.” Ao citar esse ‘momento inicial’, Lina refere-se à explicação apresentada em **Demanda interna**, quando fala da ‘página em branco’, do surgimento de uma ideia de demanda interna.

As Melhores Coisas do Mundo, último longa-metragem dirigido por Laís Bodanzky até o momento da entrevista, surgiu de uma demanda externa. A cineasta foi procurada por uma produtora de cinema para assumir como diretora o filme já aprovado pelas leis de fomento. “No começo fiquei um pouco assustada, estava cansada porque tinha terminado o processo do *Chega de Saudade* e queria dar um respiro, e o produtor falou: ‘Não, vamos fazer’. Aí eu topei o desafio, mas bem preocupada. E foi tão interessante que justamente na fase da pesquisa, de eu me apropriar daquele tema, daquele assunto, quando vi que o filme era meu. E hoje é um esforço lembrar que aquele filme não foi uma ideia original minha, porque para mim ele é meu, sempre foi.”

Tomar para si a formulação da demanda, apropriar-se do projeto como se fosse seu é algo que mais facilmente ocorre com cineastas, pois entre os arquitetos fica claro que a necessidade vem do externo, da necessidade de suprir uma função coletiva e objetiva.

COMO SURGEM AS DEMANDAS EXTERNAS

No trecho da história em quadrinhos apresentada a seguir, o escritório OMA (Office of Metropolitan Architecture), do arquiteto Rem Koolhaas e Associados, é convidado para desenvolver um projeto para o poder público em Amsterdam. A HQ ilustra um tipo de surgimento de demanda arquitetônica externa, que seria o concurso fechado, isto é, um concurso para convidados promovido por uma instituição (no caso, a prefeitura).

De acordo com Barossi, existem quatro meios básicos para que um projeto chegue ao arquiteto.

O primeiro é a demanda institucional pública através de licitações. Nesse caso, é preciso que o escritório mantenha atualizado seu cadastro e documentos para poder apresentar uma proposta, “(...) na maioria das vezes, sem projeto nenhum. É só preço e equipe técnica, às vezes só o currículo. Aí eles escolhem.”

Outro meio são os concursos promovidos por instituições públicas ou privadas. Barossi já participou de alguns no início de sua carreira, “mas depois parei porque demanda um investimento muito grande. Você tem que fazer um projeto de graça”. O arquiteto explica que alguns escritórios designam uma equipe exclusiva para concursos. A probabilidade de vencê-los aumenta e, com os prêmios, a equipe se sustenta.

Para o arquiteto, o terceiro meio de entrada de projetos no escritório são as indicações pessoais, seja por familiares, amigos ou antigos clientes: “Você faz um projeto para uma pessoa, um conhecido dessa pessoa conhece o projeto, gosta e pede o contato. E isso vai se desdobrando”. Carolina

**Mayor's brainwave: replace power plant with modern masterpiece!
Marry six architects to six developers; let them fight it out for the biggest gain in money and beauty.**

Ideia maravilhosa do prefeito: substituir usina por uma obra-prima moderna!
Case seis arquitetos com seis empreiteiros; deixe que lutem pelo maior ganho em dinheiro e beleza.
“Desculpe, mas só resta um nome: OMA...” / “Bem, se não há outra opção, eu fico com eles.” (Tradução livre da Autora)

Oukawa conta que, até o momento em que foi feita a entrevista, nunca buscou clientes, sempre trabalhou a partir de indicações, mas divulga seu trabalho através do registro de obra feito em blogs na internet.¹

Finalmente, o quarto meio é a divulgação, que o próprio Barossi reconhece ser pouco explorada em seu escritório: “Considero isso particularmente uma deficiência na minha atuação profissional, no sentido de não estimular esse tipo de divulgação da produção. A gente fica esperando acontecer essas coisas. Hoje em dia o pessoal já desenvolveu uma percepção de que isso faz parte da produção. Faz parte do que você deve fazer em um escritório. Ou seja, fazer um site, divulgar, frequentar determinados eventos nos quais você pode se colocar, se apresentar. Investir na divulgação do que você faz.”

Barossi apresenta outro exemplo de um escritório de três ex-alunos seus, onde cada um atua numa área específica: o cotidiano de projetos e administração do escritório; acompanhamento das obras; e divulgação através da participação de eventos e publicações, premiações, concursos. “Eles têm uma abrangência muito grande, o que garante enorme eficiência ao escritório”.

A captação de novos projetos no escritório de Barossi se dá a partir de contatos pessoais e da permanente atualização de seu cadastro nas prefeituras, de maneira que seja possível participar de licitações públicas.

INTERFERÊNCIAS

Cecília Almeida Salles comenta a possibilidade de interferências no ato criador do artista quando há a necessidade de um mercado para suas obras. “Quando se fala em processo criativo como ato comunicativo, não se pensa nos limites da procura por um público consumidor, a qual levaria o artista a

¹ Sites divulgados nas referências bibliográficas ao final desta dissertação.

fazer concessões. Estudos de processos específicos, porém, podem mostrar como questões relativas a mercado afetam alguns criadores e suas obras, e, provavelmente, seus processos deixam indícios de adaptações, segundo critérios externos. O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega esse futuro diálogo entre o artista e o receptor.” (SALLES, 2009, p. 51)

O processo de produção do filme *As melhores coisas do mundo* passou por uma fase de negociação e acordo entre produtores e diretora/roteirista em relação à liberdade artística. “Se vocês estão me convidando é porque estão querendo o meu olhar. E para eu dar o meu olhar preciso ter a tranquilidade de a palavra final ser minha. Deixando claro que durante todo o processo eu ia escutar o distribuidor, os produtores, todo mundo ao redor, o próprio Gilberto Dimenstein, que escreveu a série de livros *Mano*, na qual o roteiro foi baseado. E o que foi bacana é que eu acho que eles queriam isso mesmo, já nos conheciam, eles tinham essa aposta de correr o risco juntos.”

Referindo-se à relação com os distribuidores, Lina Chamie afirma que há duas linhas de produtores: “Aqueles que acreditam que, na etapa do roteiro, você já deve procurar um distribuidor”, pois acreditam ser mais fácil encontrá-lo antes de o filme ser produzido, quando ainda é possível adequá-lo às exigências do mercado. “Eu pessoalmente acho que você deve fazer o filme – eu sou uma cineasta autoral –, e aí procurar um distribuidor que venha entender ou apostar no seu filme, dentro do que o filme se mostra ser”. Lina Chamie explica que, se há uma preocupação comercial durante a escrita de um roteiro, não somente o distribuidor, mas a própria produtora podem interferir no processo criativo.

Uma das poucas interferências que Lina lembra ter sofrido por parte dos distribuidores ocorreu em relação ao filme *A Via Láctea*. O título original, *Onde não há jardim*, “é um verso do poema do Drummond, que é a espinha dorsal do filme, e que diz

Onde não há jardim
As flores nascem
De um secreto investimento
Em formas improváveis

Para mim isso tinha uma relação direta com um filme urbano de um cara que está perdido nessa selva de pedra onde não há jardim: o jardim é o amor que ele está buscando resgatar e mal consegue chegar. Para mim, é um título que conversava sobre vários aspectos com o filme. Mas aí, um dos produtores dizia: ‘Lina, esse título é uma negação, ele é negativo’. O fato é que sou muito verdadeira quando faço filmes, para o bem e para o mal, mas chegou um momento que verdadeiramente eu comecei a pensar que talvez aquele não fosse mesmo o título, talvez eu quisesse dizer algo menos fechado. Embora sempre ecoasse para mim, mas aí é só pra mim, a continuação do verso, porque onde não há jardim, as flores nascem”. Concordando que o título deveria ser mudado, chegaram a *Via Láctea*, que Lina achava muito mais frio, mas “também não ganhava edital nenhum e aí é o grau supremo do desespero, até porque eu sou uma pessoa razoavelmente cética, lembro que uma numeróloga disse que tinha que colocar um artigo “A” para somar, então *A Via Láctea*. Aí tinha uma outra vantagem que é mais concreta, que são as listas de quando você sai no jornal: é por ordem

alfabética. Então se o seu filme é V, ele está sempre lá no fim da lista. Se a pessoa não virar a página, então é um a menos. A pessoa já achou um filme lá no começo que interessa mais”.

Sobre as interferências, Lina Chamie teoriza: “Todo o processo acaba sofrendo algumas interferências, umas da vida, outras de desenhos e apostas, no caso do cinema, acho que a mais concreta é a do ser comercial. Em maior ou menor escala. Claro que é pensar em menor escala em um filme meu. Não é uma proposta comercial. Mas ainda assim há uma preocupação de que o título, pelo menos, chame mais gente.”

PROCESSOS COLABORATIVOS

“São manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos, que desempenham papéis de uma grande diversidade. Como consequência, mostram uma rede criadora bastante densa.” (SALLES, 2009, p. 53)

Cecília Almeida Salles considera que os processos coletivos de criação são ainda mais complexos que os processos individuais, pois é necessário que haja “interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades”. (SALLES, 2009, p. 53)

Na arquitetura e no cinema, os processos colaborativos podem ou não acontecer nas etapas de concepção de projeto, em desenho ou roteiro. Mas a produção do espaço ou filme acontece necessariamente de maneira coletiva/colaborativa.

CONCEPÇÃO

Laís Bodanzky compara o processo de colaboração na escrita de um roteiro com o pingue-pongue. Utilizando um quadro magnético, eles montaram todas as sequências do filme utilizando pequenos cartões que representavam, cada um, uma cena do filme. “A gente ficou muito tempo estudando o roteiro. ‘E se fosse assim?’ Troca. ‘E se fosse assado?’ E troca outra vez, aí passa para o papel. Então, essa cumplicidade”. Mas chega um momento da pré-produção em que surgem muitas demandas para o diretor – *casting*, ensaios, contratações, testes etc. “E geralmente nessa hora, quando entra fotografia, arte, os atores, o roteiro muda novamente porque são novos olhares que você está somando, então falo com o roteirista que improvisei tal cena com o ator e melhorou. Vamos pôr no roteiro?” Essas alterações acabam afetando outras áreas e, quando o diretor é também roteirista, acaba não dando “tempo no relógio de você fazer tanta coisa. Muitas vezes também você perde o seu distanciamento, o olhar crítico. Então você ser crítico com você mesmo às vezes é mais difícil, com o outro é mais fácil”.

Barossi também prefere trabalhar em equipe. “Temos que ter um desapego em relação ao que estamos fazendo, e um olhar aberto para outras propostas. Tenho tido muitas surpresas com colegas, com estagiários que trabalham comigo, até com clientes”. Mas, para que haja a “possibilidade de desenvolver efetivamente uma solução que seja coletiva, tem que ter essa abertura”. O arquiteto propõe que se olhe “o que se está fazendo como se não fosse seu, da mesma forma como olha para a produção de quem está trabalhando junto com você”. O trabalho dentro do escritório ou em parceria com outros arquitetos pode se dar através da divisão dos focos de desenvolvimento, onde “um vai para um lado, outro vai pra outro e aquilo se complementa. Ou então às vezes a gente trabalha a mesma coisa e vai cotejando para ver qual a visão de cada um.”

Além da criação coletiva no escritório, o arquiteto já experimentou uma parceria com um cliente que era “artista e tinha uma sensibilidade que dava espaço para essa interação”.

Anna Muylaert normalmente escreve seus roteiros sozinha, mas acredita que intervenções de terceiros possam contribuir fundamentalmente para o amadurecimento do trabalho. “Em cinema existe o *doctoring*. Você paga para um especialista ler e fazer críticas. Eu não só contrato como também faço para os outros.”

Outra modalidade de consultoria são os laboratórios de roteiro do SESC, “que nasceram com o *know-how* do *Sundance*. Normalmente são duzentos a trezentos roteiros submetidos a esse laboratório por ano e eles escolhem dez. Aí você fica internado num hotel do SESC e faz umas cinco ou seis reuniões com roteiristas brasileiros e estrangeiros. São reuniões longas onde todo mundo dá suas impressões, às vezes sugestões e críticas. É um *input* muito grande, você ouve coisas muito diferentes, cada nacionalidade, ou até a especialidade do profissional acaba trazendo uma abordagem específica: um vê diálogo, outro personagem, outro estrutura, outro vê sentido.” Então, individualmente, e com reuniões fechadas, as informações trazidas por esses consultores são anotadas ou gravadas e é dada uma pausa para que o cineasta consiga sintetizá-las: “Você fica um tempo digerindo até entender como vai atacar e mexer, porque sempre dá um medo de desmoronar tudo. Então, embora eu escreva sozinha, abro espaço de reflexão para o máximo possível de pessoas, inclusive leigos. Faço leituras com atores, sou muito permeável pela opinião, pelas observações e impressões dos outros, até o final do processo”. Todos os seus roteiros de longa-metragem¹ passaram por consultorias nas duas modalidades, *doctoring* e os laboratórios do SESC.

Laís Bodanzky já participou de um *workshop* em Buenos Aires voltado a diretores de primeiro e segundo longa-metragem da América Latina, que ficam reunidos discutindo seus roteiros, compreendendo melhor suas histórias. Processo parecido com os laboratórios do SESC descritos por Anna. “Era uma imersão. Eu cheguei lá com um projeto, com uma característica e depois de uma semana ele amadureceu”.

Lina Chamie apresenta um olhar um pouco diferente em relação aos demais, já que normalmente escreve seus roteiros sozinha. Mesmo assim, a cineasta já experimentou uma parceria nessa área e afirma que “escrever o roteiro com alguém é um dos gestos de maior intimidade que se pode ter. É verdade, é mais que casamento. É um mergulho. Eu tive essa experiência maravilhosa escrevendo roteiro de *A Via Láctea* junto com Alexei Abib e a gente mergulhou. É muito lindo, porque um, um pouco rouba a alma do outro, e aí é um mergulho conjunto. Escrever o roteiro é uma coisa que causa uma intimidade louca porque você, quando escreve, vai buscar referências às vezes em histórias suas, experiências suas que talvez não compartilhasse com ninguém. Ou talvez com um psicanalista ou com seu melhor amigo. Mas com o seu roteirista você vai compartilhar aquilo. É engraçado porque é uma relação muito próxima escrever roteiro a quatro mãos. Quando acontece, né? Tanto é que é uma relação muito explosiva. Acho que a maioria dos casos não dá muito certo porque precisa haver um encontro de almas. Estou falando de um cinema mais autoral. De um mergulho mais pessoal. Não estou nem entrando na questão comercial versus não comercial. É uma experiência muito incrível de colaboração”.

Carolina Oukawa já teve experiências individuais de projeto e também com outros arquitetos. Mas, para ela, o mais importante é estabelecer um diálogo com seus clientes, para que consigam colaborar com a proposta que será feita para eles mesmos. Então, na primeira reunião faz-se o mapeamento não só das necessidades do cliente, mas também “para ver se eles sabem o que eles querem”. A arquiteta ressalta a diferença entre o cliente saber o que quer enquanto programa, e saber quais as soluções espaciais para o desenvolvimento desse programa. “Às vezes tem um cliente que diz que quer quebrar tal parede. Aí procuramos distanciá-lo até iniciar o processo de projeto, de maneira que

1 À época da entrevista, Anna Muylaert tinha dois filmes já lançados, *Durval discos* e *É proibido fumar*; e, em fase de desenvolvimento, *Chamada à cobrar*.

ele perceba o que quer, e não como. O ‘como’ é o nosso trabalho. Percebemos que estamos sendo bem sucedidos quando o que o cliente fala não está atrapalhando: conseguimos puxar coisas dele que vão nos ajudar.” Para que esse processo de colaboração entre arquiteto e cliente ocorra, Carolina afirma que é preciso tempo e disponibilidade. Outro aspecto importante na atuação dessa arquiteta é a preocupação de que o seu interlocutor – cliente, operário, fornecedor – participe o mais ativamente possível de todo o processo criativo, através da compreensão de todas as etapas e soluções adotadas. Os temas da comunicação e disponibilidade serão abordados com maior profundidade no capítulo **Linguagem**.

CONCRETIZAÇÃO

Todos os processos relacionados até aqui dizem respeito à concepção de um projeto, seja roteiro ou desenho em arquitetura. O momento da concretização dessas ideias se dá no set de filmagem e no canteiro de obras. Na arquitetura, de maneira geral, as etapas de desenho e canteiro tendem a ser separadas. Se, durante a execução da obra, há a necessidade de retorno à prancheta, isto é, redesenhos ou novas soluções, normalmente essas modificações são consideradas correções, que podem ocorrer pelos mais variados motivos. No cinema, essas modificações são esperadas a partir do momento em que se inicia a interação do autor com sua equipe, isto é, poderão ocorrer até a montagem do filme, pois o cineasta conta com amadurecimentos e contribuições diversas ao longo do processo.

Laís assinala a necessidade de que o diretor saiba ouvir e filtrar as opiniões. “Eu trabalho muito ouvindo. Claro que já penso em muitas situações na minha cabeça, já venho com algumas coisas prontas, mas, mesmo com isso pronto, eu jogo na roda, vejo a reação da equipe. Não estou falando da equipe de pesquisa, mas da equipe artística, e aí todo mundo vem, comenta, acrescenta, normalmente modifica, e para melhor. Acho que um filme tem que ter a coerência principalmente do diretor, porque senão fica uma colcha de retalhos. E a equipe espera isso do diretor, mesmo os produtores e o distribuidor. É uma relação, o tempo inteiro, de confiança.” Todo o processo – desde o início da criação do roteiro até a montagem final – é controlado pelo diretor, afirma a cineasta.

O diretor, de acordo com Anna Muylaert, na função de coordenar diversas equipes e decidir detalhes das mais variadas naturezas no set de filmagem, precisa estar constantemente concentrado. “Justamente por ter tantos aspectos a serem decididos, se você não estiver no eixo, cai muito fácil, porque todo mundo puxa a sardinha para o seu lado: o fotógrafo quer fazer a melhor fotografia do mundo, o figurinista quer fazer a melhor roupa do mundo, e você é a pessoa que vai dizer ‘não é a melhor fotografia do mundo, não é a melhor roupa do mundo: eu quero o melhor filme do mundo!’” Então a função do diretor é estar consciente o tempo inteiro da sua ideia. “Porque você tem todos aqueles talentos com quem você pode crescer e, se já estiver certo das coisas, vai ser você e o seu limite.” Então, para a cineasta, é fundamental “permitir que todo mundo dê o máximo de si, para ter o melhor resultado, mas sem eu me perder”. Anna Muylaert passou por um processo pessoal muito peculiar de preparação para a feitura de seu primeiro longa-metragem. Trataremos desse assunto em **Linguagem**.

Também Martin Scorsese fala sobre a necessidade de concentração durante as gravações no set. “Estou com luzes por toda a volta, produtores gritando comigo porque querem que eu acabe. Esses

problemas todos. Quando você fica um pouco mais velho, tem de estar em grande forma e precisa focar.” (Martin Scorsese, in: SCHICKEL, 2011, p. 408)

Lina Chamie afirma que o cinema é colaborativo, todos os chefes de equipe discutem as soluções técnicas e criativas necessárias para a produção do filme. E mesmo os especialistas, como o maquiador, o figurinista, precisam construir conjuntamente: “As funções, quanto mais narrativo for o filme, mais curva interna elas têm. O maquiador está pensando como aquilo vai imprimir, que tipo de maquiagem é, que estilo, que época, enfim.”

CONTRAPONTO COM ARQUITETURA

Na arquitetura, a colaboração com diferentes agentes – além do processo coletivo de criação com outros arquitetos – normalmente ocorre a partir da compatibilização dos projetos complementares, na etapa de projeção. Durante a obra, o diálogo criativo com os operários somente existirá conforme a postura e disposição do arquiteto².

Barossi declara que é preciso identificar as diferentes áreas que compõem um projeto, ao longo do processo de projeção, e estabelecer um diálogo com profissionais especialistas: “No início, você ainda não tem conhecimento pleno de todas as interferências que aquele projeto demanda, mesmo porque muitas vezes são demandas específicas de uma determinada solução. Por isso é importante um esclarecimento com profissionais das outras áreas, às vezes até sem um estudo. Uma das condições para que essa produção coletiva aconteça é preservar a identidade de cada área do conhecimento que contribui com o projeto e ter clareza da especificidade delas. A minha maneira de olhar é diferente da do calculista. Acho que o calculista olha com uma transparência maior para seu objeto que é a estrutura.” Barossi reforça a importância de os aspectos específicos serem incorporados ao projeto, pois, “para mim, essas questões técnicas são as questões que vão interferir numa solução, na criatividade, no desenho do projeto”. O arquiteto menciona alguns exemplos de áreas específicas: hidráulica, elétrica, tanto nos edifícios como infraestruturais, fundações, acústica, ar-condicionado, caixa d’água. E nos casos de projetos urbanos: trânsito, legislação. Mais adiante, Barossi explicará que esse seria o processo ideal, mas não tem acontecido pela falta de tempo: entraremos nesse assunto em **Tempo**.

A presença do arquiteto no canteiro de obras varia conforme o projeto e o contrato estabelecido com o cliente, de acordo com Barossi. “No caso dos projetos públicos, a presença é menor. Os contratos preveem, muitas vezes, uma presença na obra, mas uma presença limitada, mais para você verificar, ou tirar algumas dúvidas. Em alguns outros projetos, a gente acompanha porque quer. Isso depende do contrato, porque dá trabalho. Você tem que ser contratado para isso.” Dessa maneira, a rotina no canteiro de obras também varia conforme o contrato. “Muitas vezes o contrato é de administração e você tem que comprar o material, receber o material, fazer contrato com os fornecedores. Em outras obras, é só fiscalização. Então você tem que estar presente na obra em determinados momentos críticos em que é necessária a sua presença. Por exemplo, a marcação da obra, concretagem, no início da montagem de uma estrutura metálica, o início da montagem dos caixilhos, plano de escoramento que vai definir as fôrmas. Então, isso varia conforme o contrato feito com o cliente, desde de assumir integralmente a obra, essa administração de contrato, ou então só da fiscalização da área técnica.”

² Situação que, na maioria das vezes, se configura a partir do contrato de prestação de serviços estabelecido com o cliente.

O arquiteto, portanto, assume uma postura de fiscalizador ou administrador da obra, sem prever uma colaboração de natureza criativa com a equipe do canteiro.

Uma das experiências mais significativas de Carolina Oukawa em termos de processo foi com o projeto e construção da Casa Chippa. “O projeto aqui não foi exatamente coletivo, porque como foi para clientes que eu conhecia há muito tempo, quase nem precisei consultá-los”. A casa existente era térrea e eles queriam que fosse um sobrado. Depois de algumas tentativas de projetar uma reforma, chegou-se à conclusão que compensaria a demolição e um projeto que partisse “do zero”. O primeiro partido era de pensar uma casa segura sem muros. “Então eu pensei: ‘vai ser a casa-muro’; descobri que pela lei – que pode ser um obstáculo, mas você toma a seu favor –, se você tem seis metros de gabarito (a caixa d’água não entra na conta), não precisa ter o recuo lateral. A fachada da frente surgiu por conta disso. Está vendo? Os impedimentos vão ajudando. Eu sabia que iria agradá-los não ter entrada lateral. É um acesso a menos, dá mais tranquilidade”. O segundo partido foi a escolha de fazer a cobertura em abóbadas. A arquiteta justifica: “tive a oportunidade de construir as abóbodas com o professor Reginaldo Ronconi no Laboratório de Ensaios e Modelos da FAU. Construir mesmo. Telhado eu não sabia construir. Então como primeiro projeto, pensei: ‘eu vou fazer o que eu sei fazer’. A construção das abóbodas exigiu um diálogo com o pedreiro e o serralheiro, já que a fôrma seria de metal. “Levei o Sr. Bahia, que era o pedreiro, até o canteiro da FAU, para que ele entendesse a técnica. Foi uma descoberta! Eu sempre procuro explicar tudo o que está acontecendo, inclusive para eu saber também. Porque nesse processo eu aprendi muito.”

Carolina relaciona-se, portanto, diretamente com o canteiro de obras, continuando ali seus processos criativos através do desenho e diálogo com os operários. A seguir, uma postagem de seu diário de obra virtual da mesma Casa Chippa.

“Postagem do dia 12.10.11

GRADE

Do papel à oficina do S. Ênio, o serralheiro da obra desde a forma da abóboda da sala. Em setembro, elaborei e levei a ele um projeto para o gradil da frente da casa. Algum tempo depois, enquanto ele montava a estrutura principal, composta de tubos e barras de 1” e 7/8” respectivamente, relatei o tamanho e a quantidade das peças que comporiam os ‘galhos’ da árvore. Aproveitamos o feriado de hoje para que eu acompanhasse a montagem do primeiro jogo. Foram cinco horas de trabalho até que os ‘galhos’ fossem ponteados na estrutura principal. O passo seguinte será soldá-los e, a partir deste modelo de quase 5,00m de comprimento (por 1,30cm de altura), será montado um outro jogo. Estas duas peças ficarão na parte maior da frente e na lateral da rampa. Ainda preciso desenhar os portões e o trecho menor de grade, de 2,00m.”

HIERARQUIA

Ao falar sobre processos colaborativos é importante observar a hierarquia existente dentro das equipes e entre elas e como isso se reflete no próprio processo.

Em arquitetura, uma das maiores discussões sobre o assunto é tratada em *O canteiro e o desenho* de Sergio Ferro. Neste livro, o canteiro é discutido pelo viés político-econômico-social.

“A areia, a brita são descarregadas. Um servente organiza os montes no canteiro; outro transporta parte para o ajudante de pedreiro que os mistura com cal ou cimento, trazido do depósito por um servente diferente; o quinto põe a argamassa em latas ou carrinho; leva ao pedreiro que assenta tijolos, reboca, fixa ou preenche uma fôrma, assistido por seu servente que carrega o vibrador ou recolhe o excesso caído. Em cima, o carpinteiro prepara outras fôrmas com a madeira empilhada perto, depois de caminho semelhante ao da argamassa com seus ajudantes e serventes. O armador dobra as ferragens assistido do mesmo modo, e, por toda a obra, vidreiros, marceneiros, pintores, eletricitas, encanadores, impermeabilizadores, taqueiros, faxineiros, sempre acompanhados de serventes e mais serventes. Divisão miúda do trabalho, em cada etapa, divisão hierárquica de funções.” (FERRO, 2006, p. 82.)

De fato, o trabalho na construção civil organiza-se de forma hierárquica para otimizar a produção, assim como no cinema. A diferença é que, na arquitetura, a separação entre trabalho manual e intelectual é praticamente absoluta. No cinema, apesar da estrita hierarquia dentro de cada departamento, o trabalho intelectual continua presente em grande parte das funções.³

De acordo com Lina Chamie, a organização hierárquica de um set de filmagens é necessária para que o trabalho funcione, “porque o cinema é a arte mais democrática que há justamente por isso, cada um cumpre uma função primordial. Desde o segundo assistente de câmera que troca chassi⁴ e que pode velar o filme inteiro, até o maquiador ou o diretor de fotografia ou o primeiro assistente que faz foco, o diretor, o ator, todo mundo está fazendo uma coisa que vai ser muito importante. Por outro lado, cada um tem que fazer a sua função. Porque é muita gente e as funções têm que ser feitas com entrega total de cada profissional. E o bacana da direção é isso: você está um pouco entre todos esses profissionais. Está todo mundo contando essa história e você regendo aquilo, enxergando que talvez para a fotografia a cena não tenha ficado tão clara, mas a gente conseguiu um tom mais escuro na arte. E aí a soma disso vai chegar onde todo mundo queria”.

Carolina Oukawa explica que, independentemente da maneira como esteja trabalhando, seja contratada por um escritório de arquitetura para fiscalizar obras, seja com seus próprios projetos, o cliente ocupa a posição mais alta na hierarquia de um canteiro. Em uma de suas experiências como contratada de um escritório para acompanhar obras, percebeu o acréscimo de mais um degrau na hierarquia para tomada de decisões: em primeiro lugar o cliente, depois os arquitetos do escritório e depois Carolina. Apenas uma vez sentiu dificuldades relativas à questão de gênero com um fornecedor em uma obra sua: ele queria tratar somente com o cliente, já que ela era mulher; a arquiteta teve de se impor.

3 Encontra-se anexado a esta dissertação um quadro genérico que ilustra algumas das funções exercidas por cada membro de uma equipe de produção cinematográfica.

4 Os chassis são as caixas que contêm a película que será rodada na câmera. Cabe ao segundo assistente de câmera transferir a película virgem para o chassi, e cuidar da organização e integridade dos chassis que contenham os trechos de filme já gravados.

Para fechar este capítulo, transcrevemos menção de Cecília Almeida Salles a uma analogia feita por Eisenstein a respeito do trabalho em equipe no cinema e na construção de uma ponte: “Uma dança marcada coletivamente que une o movimento de dezenas de pessoas numa única sinfonia.” (EISENSTEIN, in: SALLES, 2009, p. 55)

Podemos resumir, do ponto de vista do método de cada um dos entrevistados, que, maneira geral, Lina Chamie apresenta uma visão mais poética, e bastante íntima, quando compõe um roteiro. Anna Muylaert trabalha de forma estrutural para conceber suas histórias através das diretrizes clássicas de composição de roteiro,⁵ utilizando para tanto consultorias. Laís se preocupa com a “verdade” das cenas, então foca suas decisões nas pesquisas relacionadas aos seus personagens, questão que veremos em **Pesquisa**. Barossi prefere o trabalho coletivo e fala sobre o desapego às soluções adotadas, lembrando, de certa forma, o processo de montagem no cinema. Carolina, por sua vez, procura estabelecer diálogos com seus interlocutores, independentemente das parcerias ou não com outros arquitetos.

5 Existem muitos autores que tratam da composição do roteiro clássico de cinema. Anna Muylaert chegou a dedicar um período de sua carreira para estudá-los e entender as regras da jornada do herói propostas, por exemplo, por autores como Vladimir Propp e Christopher Vogler.

PESQUISA

“O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Podemos encontrar rastros de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre propriedades da matéria que está sendo manuseada. Dicionários, enciclopédias, recortes de jornais e revistas, livros citados e trechos copiados são documentos dessa necessidade de pesquisa.” (SALLES, 2009, p. 129)

De acordo com Barossi, a pesquisa é fundamental para o trabalho do arquiteto: “A tecnologia está se desenvolvendo, você tem novas possibilidades, e você tem que estar afinado, tem que estudar. Eu considero que estudar projeto é olhar projeto, pegar os desenhos, fotografias, ler o que é aquilo e tentar entender e identificar. Ver a ficha técnica, quais são os fornecedores, quais os produtos foram usados. Tudo isso vai constituindo um repertório.”

O arquiteto acredita que a internet facilitou muito a pesquisa. “Antigamente tínhamos estantes de catálogos e publicações em revistas e aquilo dependia um pouco da memória. Alguns profissionais tinham aquilo tudo catalogado de forma a encontrar melhor as referências. Hoje em dia é muito mais fácil, você acha em cinco minutos tudo aquilo que precisa como referência, tanto técnica como conceitual.”

A pesquisa insere-se no processo de projeto de Barossi. “Quando finalizo uma ideia, seja ela do nível preliminar ou do nível mais desenvolvido, é um momento onde se abrem as possibilidades de novas referências entrarem naquela solução. Por quê? Porque você está pensando naquilo. Aquilo se consolidou como um objeto acabado naquele momento e te permite a comparação com outras coisas.” Dessa maneira, Barossi acredita que a pesquisa deve ser constante para o arquiteto, de forma que os olhos estejam sempre abertos, pois “de repente alguma coisa pode te chamar a atenção, você compra o livro e fica com aquela questão na cabeça. Ou em viagens, fotografa um detalhe, uma situação humana que te emociona e aquilo tudo vai formando um imaginário. É um imaginário que aparece não de forma objetiva. Às vezes não é porque você lembra de tal solução, então vai usar. Não é mecânico. Acontece naturalmente. Acho que depende muito da maneira como você absorve todo esse referencial, depende da disposição, da abertura.”

Ainda sobre a atenção, Barossi ressalta a importância de não haver preconceitos no olhar: “Quando você não gosta de alguma coisa, é aí que você tem que se aprofundar no conhecimento daquilo para entender porque não gosta. O que está errado ali? O que te incomoda? Porque a arquitetura não é só o que foi projetado e construído em cima de projetos. É todo o ambiente urbano que tem intervenções de todo o tipo, da própria natureza, da deterioração de obras que são feitas sem projeto. Acho que o universo referencial arquitetônico é mais impalpável nesse sentido.”

Interessante ligar esse pensamento do treino do olhar a um processo de pesquisa muito peculiar de Carolina Oukawa. A arquiteta defende a utilização do desenho como instrumento. “Isso pra mim é fundamental, porque uso muito pouco o *autocad*,¹ só quando preciso mesmo. Então é muito desenho a mão, isso para mim é importante. Um bom treino para ter o desenho sempre à disposição

1 Programa de computador onde são elaborados desenhos técnicos de arquitetura, muito utilizado pelos arquitetos.

como instrumento de pesquisa de projeto e de diálogo (com clientes e no canteiro) é o desenho de observação. É claro que, para mim, o traço é importante, o arquiteto ter uma fluência, mas um desenho com um traço legal, mas que esteja fora de proporção, é uma falta terrível, pois pensa ou comunica algo falso”.

Em relação à pesquisa no percurso criativo, Cecília Almeida Salles teoriza: “A ação do artista é levada e leva à aquisição de informações e à organização desses dados apreendidos. É, assim, estabelecido o elo entre pensamento e fazer: a reflexão está contida na práxis artística.² O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A construção de significado envolve referência a uma tendência. A criação é, sob este ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação.” (SALLES, 2009, p. 126)

A busca de referências de projetos para Carolina Oukawa tem se dado a partir da prática nos canteiros de obra. “Aprende-se muito com a construção. As soluções técnicas, por exemplo, estou olhando aqui para a escada, os encaixes, como a coisa é feita. Aí você pensa que poderia ter proposto diferente porque não sabia que dava para fazer de tal forma. Então, acompanhando a execução, você tem essa oportunidade de verificar. A questão técnica costuma ser vista muitas vezes como impedimento, mas uma limitação imposta por questões técnicas pode ser tomada a nosso favor. Conhecer essas condições de obra mais a fundo, quanto mais se chega no detalhe, mais enriquece pensar o todo, você já começa a incorporar isso desde o projeto, da ideia geral.”

A fala de Carolina ilustra o pensamento de Salles que afirma haver uma “relação tensional entre propriedades e potencialidade. Esse embate reverte em conhecimento da matéria, que envolve uma aprendizagem de suas leis e de sua história. É sempre lembrado, por muitos criadores, que qualquer tentativa de transgressão dessas leis parte dessa aprendizagem, que gerou conhecimento.” (SALLES, 2009, p. 132)

Lina Chamie explica que a pesquisa como referência conceitual de trabalho se dá fundamentalmente nos departamentos de arte e fotografia, “sobre o tipo de cor, vou filmar desse jeito. E aí trazem um filme que não tem nada a ver com o filme que você está fazendo, mas que é uma referência/pesquisa de fotografia”.

Martin Scorsese também costuma projetar filmes durante as preparações e ensaios pré-filmagem para discutir com toda a equipe. “Projetei esse [*O homem errado*, de Hitchcock] para *O aviador* também, para Leo e todos os amigos dele. Indiquei que deviam observar quando Henry Fonda senta naquela cela de prisão depois que ele é autuado, quando senta naquela cama e olha o canto do teto. Aí, ele olha para a pia. Depois olha para as barras. Olha os detalhes. Não é só uma tomada do teto. Você tem de saber exatamente como ele olha aquilo, qual canto do teto.” (Martin Scorsese, in: SCHICKEL, 2011, p. 385). O exemplo citado ilustra um de seus ensaios com os atores, mas Scorsese afirma ser muito comum a utilização das projeções como instrumento de discussão de determinadas soluções com sua equipe.

A pesquisa como busca de inspiração também alimenta os processos criativos de Lina Chamie: “Não vejo pesquisa como um fim”. A cineasta exemplifica com alguns de seus projetos, onde estudou sobre determinado assunto para que conseguisse escrever melhor uma cena, “então a pesquisa às ve-

2 Evandro Jardim in SALLES, 2009, p. 126.

zes vem para uma necessidade, mas acaba sempre funcionando para mim como uma inspiração, é uma relação viva. Eu nunca tive a pesquisa por si só, como um guia cartesiano de uma situação. Ela acaba sempre estilizando em alguma outra coisa.”

Laís Bodanzky afirma que a pesquisa tem que estar em todos os departamentos de produção de um filme, mesmo que a concepção geral seja apenas do diretor. “A pesquisa é fundamental para todas as etapas. Tem um tripé, que é o diretor conversando com a equipe da arte, conversando com a equipe da fotografia. A cara do filme surge aí.”

A VERDADE ARTÍSTICA

Anna Muylaert recebeu, à época da entrevista, uma encomenda para corroteirizar o filme sobre Marina Silva. A cineasta explica que é preciso fazer muita pesquisa para compor um personagem biográfico. Então foram feitas várias reuniões, como, por exemplo, para informar-se como era a casa de Marina. Tem uma cena em que a família senta à mesa para comer. Mas, não. “Não tinha mesa, a gente comia no chão”, contou Marina Silva em umas dessas reuniões. “Então ela corrige, eu anoto, anoto, anoto, e seguimos. É a primeira vez que eu faço a biografia de uma pessoa viva”. No caso de personagens ficcionais, as pesquisas são mais esporádicas. Em *Ligação a Cobrar*, “para chegar na história da personagem empregada, fiz várias entrevistas com empregadas e escolhi uma. Mas também vem muito da minha observação. Os personagens, os detalhes, vêm desse meu modo irônico de ver a vida”.

Laís Bodanzky se preocupa com o entendimento e a emoção provocados no espectador de seus filmes. Desta maneira, a cineasta utiliza a pesquisa em várias etapas como o norte fundamental de seus projetos. “Eu começo uma pesquisa, que primeiro é para descobrir aquele universo, me apropriar daquele universo, fugindo de uma caricatura, fugindo de uma opinião pessoal, entendendo exatamente como é, do que se trata, aquele tema”. Uma vez carregada de informações sobre seus personagens e contextos, um argumento de roteiro é confeccionado. Conforme esse roteiro vai se desenvolvendo, Laís promove “reuniões com pessoas que não são da área e pede que leiam e comentem livremente. O que você entendeu? E aí os comentários são os mais curiosos, e muitas vezes eu termino incorporando muitos desses comentários na própria história do filme, mudo personagem, mudo ações”. Ainda durante a filmagem, esse processo investigativo continua. “Durante a própria filmagem de *As melhores coisas do mundo*, por exemplo, como eu filmei com muitos adolescentes, era um filme de adolescentes para adolescentes. Foi muito divertido porque eu tinha uma consultoria *on-line* no set de filmagens. Não podia fazer nada errado que vinham ‘olha, ninguém fala assim’, ou então, ‘imagina, ninguém se mexe dessa forma’. E eu acho isso incrível, poder trocar e conhecer o público, que eu chamo de ‘meu público especialista’, o que mais entende daquele tema. Porque aquele é um grande conhecedor, e vai ter um olhar mais crítico”.

A pesquisa de, chamemos assim, verossimilhança continua depois do chamado primeiro corte, como um teste de montagem, explica Laís. “Uma vez tendo um corte já avançado do filme, eu também convidei um grupo de pessoas que não são do meio cinematográfico, para assistir e comentar livremente. E este é o último momento para fazer os ajustes finais. Não é um teste para agradar o público, mas para saber o que o público está entendendo do meu filme. Se aquela pessoa não está entendendo o que eu quero que ela entenda, eu vou mudar até ela entender.”

Para Laís, a pesquisa é fundamental em todas as áreas porque seu cinema precisa estar o mais próximo possível da realidade. “Na verdade a gente trabalha com uma referência não como uma imitação, mas para eu entender como o mundo é, e filtrar aquilo que me interessa. Tenho que partir de uma realidade. Às vezes me pego radical demais ao querer imitar a vida, senão eu não acredito naquela verdade cênica. Eu brinco com os atores que a cena só vai valer quando eles me enganarem, quando eu não perceber que eles estão atuando. E isso envolve os figurinos, os objetos, isso tudo tem que ter história, tem que ter vida, nada pode ser novinho. Cinema é visual, tudo isso a plateia está absorvendo. Ela está absorvendo a história, os diálogos na boca do ator, um monte de informações silenciosas tão importantes quanto.”

Andrei Tarkovski afirma que buscou a verdade cênica em muitos dos seus filmes. Narra uma experiência de gravação de uma conversa comum entre duas pessoas que não sabiam sobre a gravação. “Mais tarde, ouvi a fita e fiquei surpreso com o brilho com que o diálogo fora ‘escrito’ e ‘representado’. (...) Nenhum Stanislavski teria sido capaz de justificar aquelas pausas, e o estilo de Hemingway parece ingênuo e pretensioso em comparação com a forma com que foi construído aquele diálogo casualmente gravado... É esta a minha concepção de uma sequência fílmica ideal (...)” (TARKOVSKI, 1998, p. 73-4)

Vargas Llosa também parte da realidade concreta para criar, conforme Cecília Salles. “Para inventar eu necessito sempre partir da realidade concreta. É por isso que geralmente me documento, visito os lugares onde ocorrem as histórias, mas nunca com a idéia de simplesmente reproduzir uma realidade, mesmo porque sei que isto não é possível, que ainda que quisesse fazê-lo não daria resultado – resultaria em algo muito diferente.” (LLOSA, in: SALLES, 2009, p. 131)

Hitchcock contrapõe essa busca da verossimilhança dizendo que a mesma cabe aos documentários. “A verossimilhança não me interessa. É o mais fácil de se fazer. Em *Os pássaros*, há uma cena longa no bar onde as pessoas falam dos pássaros. Entre essas pessoas, há uma mulher de boina, que é justamente uma especialista em pássaros, uma ornitologista. Está lá por mera coincidência. Naturalmente, eu poderia ter filmado três cenas para introduzi-la de modo verossímil, mas essas cenas não teriam o menor interesse. (...) seriam como buracos no filme, buracos ou manchas.” (Alfred Hitchcock, in: TRUFFAUT, 2004, p. 99-100)

Ainda sobre a verdade da obra, é importante citar a proposta feita pelos arquitetos Sergio Ferro e Rodrigo Lefèvre. “Assim é que do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários, tiramos, quase, as bases de uma nova estética que poderíamos chamar a ‘poética da economia’, do absolutamente indispensável, da eliminação de todo o supérfluo, da ‘economia’ de meios para formulação da nova linguagem, para nós, inteiramente estabelecida nas bases de nossa realidade histórica.” (FERRO, 2006, p. 36)

Carolina Oukawa apresenta processo semelhante ao dos arquitetos citados acima quando observa uma tendência de diminuição de custos em seus projetos. “Percebo que há um constrangimento por parte dos clientes em exporem o quanto eles realmente pretendem investir na obra. Sinto que eles sempre querem a máxima qualidade pelo menor custo. Diante disso, até por ter trabalhado com movimento social na faculdade, eu tenho uma tendência a baratear tudo, a prover qualidade poupando

gastos com material. Não acho que ornamento seja crime, mas alimento essa tendência a pensar o que, de fato, é necessário e, então, propor esse mínimo.”

BUSCA DE LOCAÇÕES EM CINEMA

Outro aspecto da pesquisa em cinema diz respeito à busca de locações para filmagens.³ Trata-se de um momento muito importante em que as equipes se reúnem para discutir quais caminhos seguir em cada um dos departamentos. Para a escolha de uma locação, é preciso fazer várias visitas. Lina Chamie narra o exemplo do programa especial para televisão em homenagem a Jorge Amado, para o qual foi convidada a dirigir. A equipe pensou em utilizar um mesmo casarão para todas as locações, que eram “um bordel, uma sala de jogos, a cozinha da infância do Jorge Amado, a sala de aula. Parece uma esquizofrenia, mas se achássemos um casarão já teríamos as paredes envelhecidas e, como eu estou fazendo um filme de época, seria outro custo. Ao mesmo tempo a gente teve sorte, ou melhor, um ótimo produtor de locação que achou um casarão que tinha esses ambientes. E aí você faz várias visitas. Faz uma visita técnica, vai todo mundo, vai o eletricista, vai o maquinista, vai o cara do som, para ver qual a posição do som. Às vezes você faz, inclusive, uma visita de direção para pensar a decupagem,⁴ para entender para que lado você vai filmar, porque isso pode importar muito para arte, principalmente se você tiver um baixo orçamento. E aí eu posso chutar um 360 graus com a câmera. Então, onde é que a gente vai investir na arte? Você está pensando tudo isso durante essas visitas.”

Woody Allen acompanha todas as etapas de produção de seus filmes. Eric Lax em *Conversas com Woody Allen* narra um momento em que Woody visita uma casa junto com seus diretores de arte e fotografia, investigando a possibilidade de ela tornar-se locação do filme *As outras*: “Dentro da casa, eles vão de quarto em quarto. O papel de parede da sala de jantar é carregado demais, mas Santo Loquasto, o diretor de arte, diz que pode dar um jeito nele. Sven⁵ observa a luz que bate em parte da escada. Não gosta do contraste entre os batentes brancos das portas e a cor de ameixa das paredes, mas gosta da biblioteca. Woody enxerga um jeito de trabalhar a sala no filme. “Temos a opção de levantar depois do jantar e entrar aqui para olhar os quadros”, ele diz. E acrescenta para Santo: “Ponha uns livros melhores na biblioteca”. Sven se apoia na porta, olha a luz. (LAX, 2009, p. 262)

A escolha entre locação e estúdio pode variar conforme a necessidade do projeto. Lina Chamie prefere locação. “Mas eu tenho experiência em estúdio também. É que a locação é interessante, porque vem impregnada dela mesma, é uma outra coisa ali que soma”. Lina traz um exemplo de *Tônica Dominante*, seu primeiro longa-metragem, no qual mesclou cenas em locação e estúdio. Para manter a continuidade de uma sequência que saía de um corredor filmado em locação, para entrar em uma sala filmada em estúdio, foi necessário remover a porta da locação para instalá-la no estúdio e alcançar a imagem que a cena pedia. “Porque eu precisava dessa sala, porque eu precisava mover a câmera de um jeito x, precisava de um tipo de luz, de um tipo de silêncio. Eu precisava de toda uma

3 Locações são espaços existentes onde pode ser feita uma gravação, uma casa, uma rua, uma fazenda, ou mesmo uma floresta. Em oposição à locação temos os estúdios construídos unicamente para esse fim.

4 Decupagem é um termo de origem francesa (*découpé*) que diz respeito à etapa de planejamento das filmagens. Decupar um roteiro significa organizar todas as tarefas e atribuições de cada membro de equipe para cada cena. Por exemplo, os atores utilizados naquela cena precisarão de uma maquiagem e um figurino. É preciso determinar o local das gravações, o sentido em que a câmera estará voltada, portanto o cenário, a iluminação, as interferências sonoras, e assim por diante. São muitos os aspectos e detalhes considerados na decupagem. Um bom paralelo com a arquitetura pode ser o projeto executivo atrelado ao planejamento da obra.

5 Sven Nykvist é o diretor de fotografia de Woody Allen. Também trabalhou em muitos dos filmes de Ingmar Bergman.

conjuntura ali que fazia sentido ir para um estúdio para fazer aquela cena”. Mas essas escolhas sempre dependem do que é pertinente para o filme que se quer fazer.

Pesquisar o terreno ou a obra existente, no caso de reformas, pode ser um paralelo à busca de locações.

TRANSIÇÕES TECNOLÓGICAS

Durante períodos de transições tecnológicas, o arquiteto afirma que é preciso pesquisar e fazer consultorias com profissionais especialistas para que o desenho como um todo acompanhe as necessidades daquelas novas soluções. Ele cita o exemplo do ar-condicionado, que antigamente era central em edifícios de escritórios, e utilizava grandes dutos que precisavam ser pensados juntamente com a estrutura. Hoje a tecnologia é outra e “implica em soluções de desenho diferentes, que é preciso saber incorporar.”

Para Lina Chamie, com o avanço tecnológico da mídia digital, surge uma nova maneira de pensar o projeto e suas implicações, desde a composição de um plano, a estratégia de gravação de uma cena até o arranjo do orçamento nas diversas etapas: “Você filma por menos, já que não precisa revelar, pois todo o processo em película é mais caro para a filmagem, então abate esse custo. E o digital é muito mais permissivo: eu posso fazer dezoito tomadas da mesma cena. Bom, isso implica em outros problemas. Mas você filma por muito menos. Só que você desloca esses custos lá pra finalização, mas é uma estratégia justamente porque é compartimentada.” Essa transferência de custos para a etapa de finalização se refere à época em que a maioria das salas de cinema brasileiras não eram equipadas para exibição digital. Hoje em dia, uma nova revolução tecnológica permite a finalização digital por conta de “uma mudança radical no circuito de exibição”.

PESQUISA ACADÊMICA

Carolina Oukawa fala sobre sua pesquisa de mestrado, na qual comparou música com arquitetura. “O estudo de música se dá por meio das disciplinas estruturais que desembocam na disciplina Análise Musical. A análise é algo instituído no ensino da música e nós não temos essa disciplina no ensino de arquitetura. Quando fui estudar música, senti falta dessa sistematização em arquitetura e decidi pesquisar. Inicialmente, levantei todas as relações que consegui estabelecer entre arquitetura e música. Por fim, o mestrado tratou das possíveis contribuições da análise musical a uma Análise Arquitetônica. Para ilustrar a proposta, analisei o Edifício Copan, procurando desenvolver um percurso análogo ao sugerido pela análise musical, mas considerando as particularidades do que poderia ser uma análise arquitetônica.”

O tema da pesquisa neste trabalho se desdobra em quatro modalidades, portanto. A primeira modalidade diz respeito à pesquisa espontânea, isto é, de soluções, materiais ou técnicas, que chamam a atenção do autor e permanecem registradas inconscientemente. A segunda trata da pesquisa de referências que se relacionam diretamente com o projeto que se está desenvolvendo. A terceira modalidade diz respeito à pesquisa da verdade artística que pode ou não ser verossímil, isto é, uma busca da verdade do autor. E, por fim, as pesquisas acadêmicas comentadas apenas por Carolina Oukawa.

TEMPO

Este item surge por conta da recorrência da temática ao longo das entrevistas. Na arquitetura, o tempo é prazo. No cinema, o tempo é espera, é risco de perda de um projeto, e é dinheiro. Como também é na arquitetura.

Tarkovski dedica boa parte de seu livro a discorrer sobre o tempo. Para o cineasta, quando o homem é privado da memória, “torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior”. Lina Chamie parece compartilhar desta ideia quando afirma que “tudo acontece no tempo. Quando você pensa em cinema, o cinema acontece no tempo, sob todos os aspectos.” Claro, para Tarkovski, o mais precioso potencial do cinema é a “possibilidade de imprimir em celuloide a realidade do tempo”. Assim, a essência do trabalho de um diretor seria esculpi-lo, “esculpir o tempo.” (TARKOVSKI, 1998, p. 65 e 71-2)

Lina Chamie cita uma frase de agradecimento de Pedro Almodóvar nos créditos de *Fale com Ela*, em que o cineasta diz: “Um filme só está pronto na sua cópia final, e por isso eu agradeço a todos que escreveram o roteiro comigo sem saber”. Chamie explica que todas essas etapas são processos que acontecem “no tempo de todos para chegar no filme que partiu daquele roteiro. Então é interessante porque o cinema tem essa característica. Ele acontece no tempo. Então esse processo criativo também se estende no tempo”.

Cecília Salles afirma que não é possível ordenar cronologicamente o pensamento e a ação, já que “o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento”. De acordo com a autora, “a criação acompanha a mobilidade do pensamento.” (SALLES, 2009, p. 34 e 56)

Anna Muylaert também utiliza o tempo como decantador para suas ideias, citando o exemplo de *Que horas ela volta*, sobre a história de uma babá. “Esse especialmente teve várias encarnações. Uma delas é anterior ao *Durval Discos*, que é de 1995, minha primeira história de empregada. Tinha uma outra abordagem, quase realismo fantástico, mas ficou um filme complexo demais. Aí decidi fazer um filme mais simples e fiz o *Durval*. Depois fiz uma versão já com esse nome, *Que horas ela volta*, acho que em 2003, que é a história de uma babá e a criança. Aí não gostei, li recentemente, e fiz essa nova versão. Convidei a Regina Casé para fazer a empregada e ela topou, então das reuniões com a atriz já vem muita troca, informação. Então mexi, passei pelo laboratório, mexi de novo. Agora eu parei: depois do laboratório cheguei em um novo formato e aí eu paro completamente, nem olho.”

Essa maneira de olhar o tempo muda completamente quando os cineastas chegam ao *set* de filmagem, pois o “tempo conversa com orçamento. Então quanto mais baixo o orçamento, mais rápido você tem que filmar, porque o cinema é complicado. É muita gente, as diárias são muito caras, é muito equipamento.” E assim, o tempo do cinema se assemelha ao tempo da arquitetura, vira prazo porque é custo, vira orçamento.

Gilles Deleuze relaciona o dinheiro com o tempo, afirmando: “É o que mina o cinema, a velha maldição: o dinheiro é tempo.” O autor cita uma afirmação do cineasta L’Herbier em uma conferência: “Com o espaço e o tempo se tornando cada vez mais caros no mundo moderno, a arte teve de se fa-

zer ‘arte industrial internacional’, quer dizer, cinema, para *comprar* espaço e tempo enquanto ‘títulos imaginários do capital humano’”. Quando os cineastas fazem um filme dentro do filme, como Wim Wenders e seu *O estado das coisas*, cuja história narra a batalha de um diretor para conseguir dinheiro para continuar filmando um filme já iniciado, a imagem que antes era movimento vira imagem-tempo, na teoria de Deleuze. “O filme é o movimento, mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo. (...) E o filme estará terminado quando não houver mais dinheiro...” (DELEUZE, 1999, p. 98-9)

De acordo com Barossi, “as datas de entrega normalmente são preeestabelecidas nos contratos firmados com os clientes”. Barossi generaliza o procedimento de cálculo do cronograma para demandas variadas através de exemplos: “Quando é uma licitação, você tem uma data definida em função do cronograma dos órgãos públicos. No caso de um cliente, depende das demandas da vida dele. Às vezes ele te procura muito antes e ainda não tem o dinheiro, então tem mais tempo para desenvolver o projeto. Isso varia conforme as oportunidades, no caso de projetos particulares”. Outro exemplo: “Você comprou um terreno para instalar um processo produtivo, e tem que entregar a peça daqui um ano, então o cronograma é feito de trás para frente. O calculista precisa de um tempo para analisar o seu projeto. A Prefeitura tem um tempo para aprová-lo. Então, define-se uma linha do tempo onde se colocam as etapas e os prazos que o seu trabalho necessita.”

Na prática, porém, Barossi afirma que os prazos não têm sido adequados. O arquiteto supõe que isso seja um problema brasileiro de não valorização do tempo de planejamento, do tempo de projeto. O prazo normalmente estabelecido pela demanda “ultrapassou o limite da criatividade. Apesar de isso estimular soluções rápidas, o desenvolvimento do projeto tem prazos físicos que demandam tempos mínimos. Não se pode forçar isso. E aqui no Brasil acontece o contrário do que em países mais avançados. Aqui é assim: você tem três meses para fazer um projeto e a obra leva um ano. Em outros locais é o contrário, você fica um ano fazendo o projeto e depois faz a obra em três meses. As decisões são tomadas muito circunstancialmente sem um planejamento suficiente por conta de prazos absurdos.”

Carolina Oukawa explica que o projeto da Casa Chippa não chegou ao nível de um executivo por falta de tempo, por isso muitos detalhamentos eram desenhados durante a obra, partindo do diálogo com os operários.

De certa maneira, a experiência de Carolina mostrou que o tempo de duração da obra – que à época da entrevista acabara de completar três anos – permitiu que diálogos fossem estabelecidos entre operários e arquiteta. A seguir, trechos da postagem “Três anos” do diário virtual em blog da Casa Chippa, referente ao terceiro aniversário da obra.

“Postagem do dia 1.9.11

TRÊS ANOS

Hoje a obra completou três anos com a visita do Ricardo, responsável pela pintura epóxi, que veio retirar as fitas crepes usadas para conter a tinta durante o trabalho.

Depois de um monte de obstáculos, a obra está na reta final. Ainda faltam vários detalhes, mas vamos tentar resolver o máximo de coisas em setembro, para deixar o pintor praticamente sozinho durante o mês de outubro e conseguir fazer a faxina e mudança em novembro.” (In: <http://casachippa.blogspot.com>).

A arquiteta, ainda nesta postagem, faz uma lista com várias tarefas a serem finalizadas e/ou realizadas para o término da obra, tais como compra e entrega de luminárias, projeto dos gradis externos, etc.

ETAPAS EM ARQUITETURA

Na arquitetura e no cinema, todo o processo de desenvolvimento de um projeto, desde a concepção inicial até que a obra chegue ao seu receptor, é dividido em etapas. Estas etapas advêm de uma necessidade prática de organização conceitual para que ocorra a viabilização material e financeira do filme, do edifício.

Barossi teoriza cuidadosamente as etapas de desenvolvimento do projeto arquitetônico. A primeira é o estudo de viabilidade, onde se faz “um primeiro esquema, estudando a ocupação, legislação e possibilidades de arranjos”; uma vez definidos os parâmetros e limitações, iniciam-se os primeiros desenhos, na fase denominada estudo preliminar. Este pode ter uma ou mais versões, de acordo com Barossi. O estudo preliminar é utilizado como instrumento de discussão das soluções adotadas com o cliente. Uma vez aprovado o estudo preliminar, Barossi vai para o anteprojeto, que é a etapa em que, teoricamente, se consolida a solução, já com alguns pré-detalhamentos construtivos. Nesta etapa, o cliente conhece o projeto que será, de fato, construído. A seguir, é no projeto pré-executivo que acontecem as compatibilizações dos projetos complementares, geralmente desenvolvidos por especialistas – elétrica, hidráulica, estrutura, ar-condicionado, entre outros. Finalmente, com todas as soluções e detalhamentos devidamente decididos, chega-se ao projeto executivo final, quando o arquiteto resolve todas as questões e a obra pode ser iniciada. As etapas de construção são muito variadas, pois dependem das demandas do projeto, portanto serão definidas no planejamento estratégico-financeiro da obra que pode ser regida pelo mesmo arquiteto que a projetou ou outro profissional contratado.

Tratando de suas experiências, Barossi afirma que as etapas podem se desdobrar conforme a necessidade do projeto. “Quando você contrata o projeto definem-se quais são essas etapas. Muitas vezes elas se desdobram em mais projetos. Primeiro, o estudo preliminar.” Pode ocorrer de se realizar mais de um estudo preliminar, antes de seguir para a etapa seguinte, “porque outras questões surgiram, ou porque aquela proposta não atendeu o que o cliente esperava. Já cheguei a fazer dez projetos”. Questionado se essas finalizações diminuíram conforme a experiência de projetos foi-se acumulando, Barossi responde que, ao contrário, aumentaram em quantidade e profundidade.

Quanto ao projeto executivo, o arquiteto afirma que o nível de detalhes e aprofundamento “varia conforme quem vai construir. O ideal é o projeto executivo que vá até as últimas consequências”, chegando até a “especificação de materiais, de produtos, de técnicas construtivas. Tudo isso tem que estar determinado no projeto. Mas determinadas vezes, em função de prazo, ou das características de uma obra, isso pode variar. Às vezes o cliente fala: ‘Não, eu me viro com isso aqui’, então ele pega o anteprojeto e tem um construtor muito bom, ou um engenheiro que vai acompanhar a obra e releva certo aprofundamento dos detalhes construtivos, o que eu não considero bom”. O ideal, conforme Barossi, é o projeto executivo conter todas as definições necessárias para o desenvolvimento da obra. Desta maneira, o arquiteto “sabe quais são as áreas que vão executar determinadas tarefas, então decupa o projeto em função dessas áreas: você tem lá o conjunto de desenhos de serralheria, de marcenaria; no caso da estrutura, as fôrmas para o carpinteiro, o desenho de ferragem, que hoje

em dia é feito até fora da obra. Depois, durante o desenvolvimento da obra, isso fica a cargo de quem faz a direção saber organizar as equipes de acordo com cada uma dessas áreas. Mas o projeto já vem com tudo isso definido.” Nota-se que, nessa fala, Barossi emprega duas expressões tradicionais do meio cinematográfico: decupar e direção. O inverso também ocorre com as cineastas entrevistadas. Esta questão será discutida em **Linguagem**.

Carolina Oukawa, como Barossi, considera que a divisão em etapas depende das demandas de cada projeto. De maneira geral, valoriza a investigação em conjunto com o cliente em relação ao programa e depois com os primeiros desenhos. A arquiteta explica que é necessário identificar o que o cliente quer, citando o exemplo de uma cliente que “chegou tão crua, que nem sabia se queria morar na casa. Então a gente previu na proposta um tempo e um processo para que ela descobrisse o que queria, o que acabou ficando meio caro”.

Essa investigação em relação às necessidades do cliente relaciona-se com a afirmação de Cecília Salles quando diz: “À medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende as leis que passam a regê-la e, naturalmente, conhece o sistema em formação.” (SALLES, 2009, p. 135)

Uma vez definido o programa, a arquiteta parte para o anteprojeto: “Procuramos propor um anteprojeto que englobe tudo, como um plano diretor mesmo. E a partir dali nós vamos fazer o projeto executivo, que inclui compatibilização e detalhamento”. Cabe ao cliente escolher se vai seguir adiante com a arquiteta, isto é, contratando-a para fazer o planejamento e acompanhamento da obra, ou ficar somente com o projeto, para que outro profissional assuma o trabalho.

ETAPAS EM CINEMA

No cinema as etapas de produção de um longa-metragem são distintas em teoria, pois podem acontecer paralelamente, conforme o método de cada cineasta ou as necessidades específicas de cada filme. De maneira geral, inicia-se pela concepção inicial ou desenvolvimento do roteiro. Alguns cineastas redigem o argumento¹ e uma escaleta contendo as principais sequências do filme. Em seguida, o roteiro vai sendo detalhado com diálogos, a estrutura das cenas e o encadeamento entre elas. A decupagem do roteiro equivale ao projeto executivo: nela estão determinados cada plano cinematográfico e suas várias implicações. Para tanto, são necessárias muitas reuniões entre as equipes, para definir todas as soluções técnicas e criativas, bem como as pesquisas de locação, *casting* etc.² Geralmente cada departamento possui uma decupagem específica. Para a direção de arte, por exemplo, é preciso saber qual ator, locação ou estúdio e objetos serão utilizados naquela tomada para que maquiador, figurinista, aderecista, cenógrafo e todos os especialistas estejam presentes com seus respectivos instrumentos. A decupagem do roteiro é feita durante o período de pré-produção/planejamento, através de várias reuniões entre as equipes. As filmagens acontecem na etapa de produção. É na pós-produção que se faz a montagem, composição da trilha sonora, efeitos especiais e mixagem. Em seguida vem a finalização, onde são feitas as cópias em película ou mídia digital para que sejam distribuídas nas salas de cinema. A distribuição é a última etapa.

1 O argumento geralmente contém o começo, o meio e o fim da história com apresentação dos personagens, ambientados no espaço e tempo (texto extraído da apostila do primeiro semestre do curso Filmworks da Academia Internacional de Cinema, 2008) .

2 Observar a tabela anexada ao final deste trabalho, contendo um exemplo de estrutura de equipe cinematográfica.

Lina Chamie descreve como se dá a escritura de um roteiro que parte de uma demanda interna. Depois de compor o “argumento, que de fato se refere mais à história, a uma estrutura, você desenvolve o que seria o roteiro, que antes passa tecnicamente por uma escaleta. Pensando num longa metragem, esse processo vai acumulando a escritura de um roteiro, um primeiro, um segundo, até um terceiro tratamento ou quantos tratamentos forem necessários, quer dizer, reescrituras. Isso soma em média, e generalizando, um ano de trabalho. Quer dizer, as coisas vão um pouco se acertando, vão decantando. E o roteiro é a escritura final desta etapa que é a palavra sobre a página. Não é a imagem e som na tela ainda”.

De acordo com Chamie, as etapas de concepção, produção e distribuição de um filme, apesar de distintas, estão organicamente entrelaçadas, isto é, são contínuas. “O cinema, através de um filme, morre e renasce, morre e renasce. São etapas criativas. Às vezes você fecha o roteiro, mas ele é ponto de partida para a filmagem. Então o roteiro continua sendo escrito na hora em que você filma. Filmar é preparar: você já está pensando a montagem. Porque o cinema são planos que acontecem no tempo. A sucessão de planos no tempo é a montagem. Para mim, roteiro, filmagem e montagem – e por montagem eu entendo edição de som e mixagem, isto é, imagem e som – são três momentos de gênese criativa contínuos.”

Cecília Salles afirma que o trabalho criativo está na continuidade do percurso. “Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo”. (SALLES, 2009, p. 67)

Anna explica como funciona a compatibilização entre os departamentos de fotografia, arte e som, durante o período de pré-produção, no momento em que as equipes começam a conversar sobre a concepção do projeto nas diferentes áreas. Por exemplo, em *Durval Discos*, o personagem era descrito como passivo, “um cara que usava guarda-pó e um óculos grande”. Durante os testes com os atores, “Ary França fez um Durval nervosinho, ansioso. Aí eu acordei e pensei: vai ser o cachorro que ladra mas não morde”. Depois que este ator trouxe a personalidade do personagem Durval, “a arte da loja teria que corresponder ao figurino, porque ele fez a loja”. A pesquisa começou a partir das músicas de que ele gostava: “A gente definiu a faixa MPB anos setenta. Bom, se ele ouve Gal, Caetano, Gil, então nós chegamos naquele cabelo. Do cabelo foi para a camiseta, foi pro tênis, do tênis foi para a loja, tudo foi refeito, em um conceito único. E aí parece que já nasceu assim. Tudo isso é feito na pré-produção em cima do roteiro a serviço das ideias que estão por baixo da história. Eu espero sempre que as equipes tragam esse questionamento, o início da pré-produção é sempre uma grande oficina de criação.”

SOBRE A PERMANÊNCIA DA IDEIA INICIAL ATÉ O FINAL DO PROCESSO

Barossi criou um método de projetar que, em sua maneira de dizer, é feito aos saltos: “O processo criativo de projeto, no meu entendimento, tem uma forma de se desenvolver que é aos saltos. É um processo de finalizações sucessivas. Então você faz um primeiro projeto fechado: planta, corte, elevação, áreas, um primeiro estudo, vamos dizer assim. Eu considero que esse primeiro estudo, mais do que uma proposta já para obra, é um instrumento para avançar no conhecimento do problema e na identidade entre o projeto e todas as necessidades. E para você mesmo, é um instrumento que permite formular melhor, e descobrir o que tem que ser feito.” Mas mesmo finalizando muitas ver-

sões, Barossi avalia que “era como se fossem um só. Tanto que em geral você volta um pouco para o começo. Mas aí você volta com muito mais questões resolvidas.”

Lina Chamie explica que, mesmo passando o filme por tantas etapas, tantos desenhos de equipes e, principalmente, por muitos anos para ser confeccionado, “é muito lindo quando você chega lá no fim do processo e enxerga naquele filme uma coisa que estava lá atrás, que era um pouco a sua primeira ideia. E ela surge depois de muitas passagens, algumas mortes e ressurreições, e o filme vai acontecendo assim. É interessante. E aí, eu acho que um dos sentimentos mais bacanas é quando, depois de cinco anos fazendo aquele filme – é uma média terrível, mas é isso – você encontra algo que era o teu ponto de partida e que já passou não só por várias etapas, como por várias equipes diferentes”. Laís Bodazky concorda com Lina sobre “o prazer que é, depois de uma etapa tão grande, que normalmente são anos, descobrir com o teu filme pronto que a essência ficou. Faz sentido tanto esforço”.

Cecília Almeida Salles afirma que “modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo”. Através de uma ideia que aparece desde o início e permanece, o artista reconhece “o que a obra deseja e necessita.” (SALLES, 2009, p. 135)

O DINHEIRO COMO AGENTE

De acordo com Barossi, existem várias modalidades de financiamento de uma obra, que incluem os honorários do profissional responsável por administrá-la, independentemente de seu caráter público ou privado. O arquiteto enumera três modalidades. A primeira é a obra de valor fixo, em que o cliente determina uma quantia específica que cobre os custos de construção e os honorários da pessoa que irá administrar aquela obra. Desta maneira, cabem ao administrador os riscos implicados nesta modalidade. “Então você contrata, define uma forma de pagamento conforme o seu cronograma e faz a construção. Se subiu o preço do material, é problema seu. Se o preço caiu, sorte sua, você vai ganhar mais. Em geral, essa modalidade é mais cara em um primeiro momento, porque você coloca todos os riscos ali naquele custo, já que não sabe o que vai acontecer no período de uma obra. Você tem que se garantir.”

A segunda modalidade é a remuneração baseada no custo da obra, “então você recebe uma porcentagem de tudo o que o cliente gasta”. Comparadas as modalidades, Barossi explica que na primeira os ganhos estão embutidos “como um valor determinado e o cliente não precisa nem ficar sabendo”. No segundo caso, “é tudo aberto”, porque quem paga diretamente aos fornecedores é o cliente, “seja ele uma indústria, seja uma pessoa que está construindo uma casa.”

Nas obras públicas, geralmente é adotada a primeira modalidade de contrato, em que é aberta uma licitação e os candidatos se apresentam. “Uns falam que vão propor preço igual ou o preço-base que o órgão público estabeleceu, outros propõem menos. Quem propôs menos ganha, pega o projeto e faz por aquele valor. Às vezes tem alguns aditamentos em função de surpresas na obra. Mas em princípio o custo é estabelecido como fixo, com um cronograma de desembolso.”

A terceira modalidade é a de estabelecer um pagamento fixo mensal, independentemente dos gastos da obra. Barossi considera essa modalidade melhor para obras de curta duração.

O cálculo da remuneração do arquiteto administrador de uma obra, de acordo com Barossi, segue as referências de mercado e a tabela do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB). “Por exemplo, para

fiscalização de obras, é cobrado 5% do custo da obra. Então, ficamos nessa faixa, 4 ou 5%”. O pagamento desse valor pode ser feito mensalmente ou conforme o desembolso do cliente junto aos fornecedores.

Por fim, quando questionado sobre uma avaliação posterior dos trabalhos, em relação às horas gastas em um projeto, Barossi explica que utiliza uma planilha para marcar a quantidade de horas que “cada profissional perdeu” e no fim fazer uma avaliação. “Nem em todos projetos fazemos isso porque tem projeto que o processo é muito extenso e tumultuado, aí você perde um pouco a referência.”

Carolina Oukawa, ao fazer o orçamento de seu trabalho, separa as etapas de projeto e obra, fazendo com que o pagamento a elas atrelados se tornem independentes. Durante a etapa de projeção, afirma que é preciso dimensionar a quantidade de encontros que serão realizados com o cliente, antes de fechar a proposta. Isso depende do tempo que a pessoa disponibiliza para desenvolver o projeto, isto é, de acordo com a urgência do cliente. “Se a pessoa quer começar a obra em um mês, então nós vamos ter reuniões mais frequentes. Se é um processo mais longo, vai ter, por exemplo, reuniões semanais. Isso favorece o tempo para maturação das ideias.” A arquiteta explica que o orçamento de seu trabalho normalmente é calculado através de uma estimativa de horas. Durante a obra, “procuramos fazer com que três visitas semanais sejam suficientes, mas cada obra tem sua demanda.”

Em relação a possíveis aditamentos, Carolina considera que “é fundamental a previsão de término das atividades, com possibilidades de reacertos de honorários se a obra se estender um ou dois meses”.

Nota-se, portanto, que os aditamentos financeiros e de prazo são comuns na arquitetura.

No cinema, o processo de financiamento de um filme geralmente depende dos programas de incentivo à cultura promovidos pelo poder público. Muitas vezes está relacionado a etapas específicas, por exemplo para desenvolver um roteiro, ou para finalização de um filme que já tenha feito uma primeira montagem; ou ainda para viabilizar a produção de um projeto completamente decupado.

De acordo com Laís Bodanzky, a viabilização financeira de um projeto de demanda interna era muito mais difícil nos anos 90 que nos dias de hoje. A cineasta explica, ao relatar o processo de captação de *Bicho de Sete Cabeças*, que as leis de fomento eram muito recentes na época da feitura do filme e cheias de erros, com “uma visão muito infantil, de achar que se você associar o seu filme com uma história positiva, então a empresa patrocinadora é de visão positiva”. Isto é, o filme tinha que ter uma mensagem positiva, pois, para a empresa, era um objeto de propaganda, *marketing*. “E *Bicho de Sete Cabeças* era o contrário disso, era contar a história de uma tragédia. Eu tive muita dificuldade de achar um patrocinador que entendesse que era uma história urgente e que as pessoas queriam assistir. Foram aí uns quatro anos até a gente fechar a produção. Sendo que só fechou porque entrou uma coprodução italiana e a gente finalizou o filme na Itália”. Seu segundo filme, *Chega de Saudade*, foi captado a partir das novas reformulações das leis de fomento. “Não que seja fácil, mas tinha caminhos mais claros para seguir”.

Para o desenvolvimento do roteiro de *Os amigos*, Lina Chamie recebeu incentivo através de edital público. A cineasta conta como aconteceu: “Você manda dez páginas escritas em média, que contêm

a história que você vai contar. E aí você pode receber um subsídio para escrever o roteiro que será dividido em sequências, o que é uma outra característica de escritura, mais técnica e mais próxima do que será o filme na tela.” Apesar desses editais, é muito comum escrever um roteiro sem subsídio. O ideal é ter o suporte financeiro, “porque pensando a situação mais bacana é conseguir se dedicar, ter tempo. Porque é uma atividade profissional também. A eficiência depende do que você consegue colocar nisso.”

Apenas o último longa-metragem de Lina Chamie, *Os Amigos*, inédito à época da entrevista, conseguiu financiamento da etapa de desenvolvimento do roteiro. Seus dois primeiros filmes não tiveram subsídios e foram escritos “na raça mesmo, entre outros trabalhos, enfim, com grandes doses de amor e dedicação puros e nada mais”. Lina afirma que “desenvolveria, ou procuraria desenvolver de qualquer forma”, mas conseguiu se concentrar “e escrever com condições mais profissionais”. Além disso, “o próprio fato de alguém investir na tua ideia também te obriga, no bom sentido, a retornar a ela”, isto é, diminuindo os riscos de abandono do processo.

Para Laís Bodanzky é importante, durante a concepção do roteiro, “fazer um primeiro desenho de orçamento para saber o quanto seu filme realmente custa, com um profissional contratado. E aí sim, uma vez sabendo o tamanho do projeto, você vai procurando as Leis no teu orçamento, desenhando uma pré-produção”. A pré-produção de fato inicia quando o projeto já está financiado. “Mas essa pré-produção também tem que estar bem orçada, bem programada. Que parte da equipe começa a entrar? O fotógrafo entra quando? A arte, quando? O diretor já existe? Você tem todo um passo a passo até o dia da filmagem muito bem desenhado, com a equipe que vai engrossando, engrossando, engrossando até chegar no auge das 200 pessoas trabalhando. E aí, de um dia para o outro, aquilo acaba, vira pó, vai todo mundo embora e sobra você e o montador”.

Lina Chamie explica como faz o orçamento de seus filmes. “Para orçar você tem que saber mais ou menos como vai filmar, que equipamentos vai usar, que tipo de pegada quer ter na tela. Você tem que dimensionar junto com o produtor executivo o tempo para filmar aquilo. São também conversas que interagem, que definem o tamanho da encrência. Se é um filme com várias locações, se é um filme inteiro numa locação, quantas pessoas tem no elenco, se é um filme com muitos atores, poucos atores, muitos deslocamentos. E aí a partir desse orçamento você volta para poder repensar, porque às vezes o orçamento está fora, é impossível ou você sabe que vai levar cinco anos para chegar naquele valor. Então talvez seja interessante tentar um outro jeito. Nem sempre o encontramos, mas o cinema brasileiro é feito desse embate, conseguir achar um jeito de fazer”. Então é um processo de “vai e vem. Só que chega uma hora que bate o martelo e aí você tem que estar muito bem sintonizado com aquilo – ‘é melhor a casa rica que o castelo pobre’ – para acertar. Aí você aposta todas as fichas ali naquele desenho de produção. Então é muito importante que o diretor esteja em consonância com esse desenho de produção. Senão você tem um problema grave, porque o cinema é complicado. É muita gente, as diárias são muito caras, é muito equipamento”.

Anna Muylaert, conforme descrito em Demanda interna, explica que viabiliza seus filmes através de uma produtora independente que mantém sozinha, a *África filmes*. É através dela que a cineasta inscreve seus projetos nas leis de fomento e, quando contemplada, contrata uma produtora maior que assumirá em conjunto com a própria cineasta os aspectos relacionados à produção³ de seu filme.

3 Em cinema a equipe de produção divide-se em dois segmentos: uma cuida da produção executiva, que diz respeito a

Laís Bodanzky também menciona o *pitching* como um procedimento de captação de recursos. “É uma linha da indústria de cinema americana, onde você chega com o seu projeto para um produtor e tem 10 minutos para vender teu peixe”. A cineasta explica que a Petrobrás, o BNDES, por exemplo, que são grandes financiadores do cinema brasileiro, selecionam em torno de vinte projetos enviados por escrito que contenham a comprovação de que serão viabilizados. “Então esses os produtores e os diretores selecionados vão para a banca, o júri e apresentam o seu projeto. É muito interessante o *pitching*, porque é nesse exercício de falar sobre o seu projeto e defendê-lo que você percebe se ele está maduro ou não. Só o fato de você se preparar para o *pitching* já é dominar cada vez mais os porquês. E normalmente a gente percebe suas fragilidades. Ou quando vêm as perguntas da banca.” *Chega de Saudade* passou por um *pitching*, chamou a atenção de um distribuidor europeu e, apesar de haver conversas muito avançadas sobre o projeto, não se fechou um contrato.

Em cinema o aditamento é uma possibilidade praticamente descartada pelos cineastas. Laís Bodanzky afirma que “na verdade não tem muita possibilidade de aditamento. Até tem, mas é uma burocracia tão grande que, quando o filme nasce, já nasce com o seu tamanho. Então você tem que pensar muito bem antes, porque qualquer mudança ali envolve papéis na bolsa de valores, envolve toda uma pré-aprovação na Ancine,⁴ envolve toda a equipe que foi contratada, o desenho da produção, tanto para aumentar quanto para diminuir também”. A mudança do orçamento, tanto na diminuição quanto no aumento da verba de um filme pode ser traumática, nas palavras de Laís. “É como ter uma bolha, você dá a forma que quiser, mas o teu volume é esse”. Lina Chamie concorda, afirmando ser “terrível, porque tem que parar e remanejar, reformatar, reaprovar o projeto para captar mais, para poder terminar. Acho que é a pior situação que pode acontecer. Porque a outra situação, de você não chegar ao orçamento ideal, é muito comum.”

tudo o que se relaciona ao dinheiro e burocracias, isto é, a equipe do escritório; e a direção de produção que cuida de toda a infraestrutura necessária para o encadeamento e perfeito funcionamento de todas as demais equipes no set de filmagem, isto é, a equipe de campo.

4 Agência Nacional do Cinema: agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil e está vinculada ao Ministério da Cultura.

LINGUAGEM

“O que o passado é para o tempo, o sentido é para linguagem, e a idéia para o pensamento.”
(DELEUZE, 1999, p. 123)

Para Deleuze, o sentido como passado da linguagem é justamente onde nos instalamos para compreendermos as imagens de frases, palavras e fonemas, onde nos sintonizamos com a ideia como passado de um pensamento. “O cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios ‘objetos’. Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas), e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes)” (DELEUZE, 1999, p. 311)

INTERSEMIÓTICA

Cecília Almeida Salles afirma que existem “formas de expressão que são intersemióticas por natureza, como, por exemplo, a escritura de roteiros de cinema, que exige o conhecimento das técnicas cinematográficas.” (SALLES, 2009, p. 125)

Normalmente os roteiros são feitos a partir de palavras, como é o caso das cineastas entrevistadas. Lina Chamie explica: “às vezes você tem uma ideia, e num primeiro momento a transforma, a escreve. Sua escritura se dá como um argumento, quer dizer, você procura organizar algo, encontrar alicerces, pilastras para compor um discurso que é ainda escrito, é a palavra sobre a página, mas será visual. Então é um processo dialético, e você vai construindo esse discurso através de etapas.”

O diretor Martin Scorsese se aproxima do modo de projetar dos arquitetos ao pensar suas histórias através de desenhos. “Talvez tenha começado com aqueles desenhos que eu fazia quando era criança. Eram tentativas de visualizar uma história, usando desenhos de um jeito meio cinemático. Nesse ponto da minha vida, sou, de certa forma, mais feliz quando estou num quarto de hotel fazendo esses desenhos. Não usamos todos eles, mas é a primeira tentativa de contar uma história através de imagens. É tão estimulante.” O diretor explica que o desenho da história, de quadro a quadro, equivale aos cortes que serão feitos na montagem. “Eu gosto de desenhar enquadramentos. O resultado é que os desenhos começaram a ser mexer.” (Martin Scorsese, in: SCHICKEL, 2011, p. 375)

O cineasta consegue tomar decisões de ordem técnica já através do desenho. “Quando eu desenho, estou enxergando a luz, estou enxergando que lente usar. Estou pensando: ‘será que isso devia ser mais aberto?’ Esse personagem tem de ficar no meio do quadro. Esta flecha significa que ele vai em certa direção: ele entra em campo quando menos se espera, e tenho de fazer desenhos isolados, dele e dos outros personagens da cena.”¹ O diretor é capaz de comunicar suas intenções com maior eficiência à equipe, garantindo a execução precisa de suas intenções e, assim, maior atenção aos improvisos com os atores. Scorsese justifica essa necessidade de controle através dos desenhos por conta das interferências da produção. Como vimos em **Demanda interna**, Woody Allen assumia uma relação com todas as etapas diferentemente de Scorsese, que fora contratado, em seus primeiros

1 Martin Scorsese in: SCHICKEL, 2011, p. 377.

filmes, por grandes produtoras como diretor e roteirista. Desta maneira, eram os produtores que controlavam os cortes finais. “Quando estava fazendo *Taxi Driver*, estava no St. Regis Hotel e punha os desenhos por todo o quarto. Michael Chapman vinha e olhávamos os desenhos cena por cena. (...) Tinha de fazer exatamente o que queria e ainda deixar espaço para improvisações. Tinha de saber que íamos fazer uma panorâmica da esquerda para a direita, que movimentávamos a câmera aqui ou ali, que começávamos a cena com o ator entrando da direita. E às vezes a gente chega no set e alguém diz: ‘Ele não pode entrar da direita, tem de entrar da esquerda’. Então tenho de mudar a direção na tela dos meus outros cortes. E então o *storyboard* agora veio a se transformar em um processo de fazer anotações, na margem do roteiro.” (Martin Scorsese, in: SCHICKEL, 2011, p. 381)

Cecília Almeida Salles conceitua a utilização das diferentes linguagens durante o trajeto de criação. “Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra; percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo.” (SALLES, 2009, p. 118)

Woody Allen não conhece outra forma de trabalhar, se não participando diretamente de todas as etapas de concepção e produção de seus filmes. “Seria impossível para mim não estar presente em cada centímetro do filme – e isso não tem nada a ver com ego, nem com vontade de controlar; eu simplesmente não consigo imaginar nenhum outro jeito. Como eu poderia não estar presente na montagem, na musicalização, uma vez que sinto todo o projeto como um grande projeto de escrita? Você pode não estar escrevendo à máquina quando passa da fase do roteiro, mas quando está escolhendo locações e o elenco, e no set, na verdade você está escrevendo. Escrevendo com filme, e escrevendo com filme quando junta na montagem e coloca música. Para mim, tudo faz parte do processo de escrever.” (Woody Allen, in: LAX, 2009, p. 371)

Como mencionado em **Demanda interna**, Woody Allen está constantemente produzindo, por isso tem o costume de anotar ideias em papéis e colecioná-los dentro de uma sacola. “Eu tenho uma porção de ideias. Ainda tenho a mesma sacola – na verdade, tirei as idéias da sacola porque ela rasgou [ri], mas tenho uma igual. Na sala de montagem, ainda levo uma sacola e joga as idéias lá dentro, e quando chega a hora de fazer alguma coisa, viro a sacola em cima da cama e cai um bilhão de papéis de todos os tipos, e eu vejo o que tem ali. É muito chato, e separo os mais promissores. Às vezes, eu vejo um e penso: Ah, este daria uma boa ideia, e faço.” Eric Lax, jornalista que entrevista Woody Allen, pergunta se nessas seleções joga fora alguma ideia. O cineasta responde: “Só joga as ideias fora depois de realizadas.” (Woody Allen, in: LAX, 2009, p. 92-3)

Cecília Salles explica a necessidade do artista em guardar as ideias quando lhe ocorrem. “Quando discutimos a presença da sensibilidade no efeito que certas imagens causam no artista, provocando-o de alguma forma, falamos da rapidez deste momento e da tentativa do artista de resguardar esse instante frágil. Conhecemos, como consequência, uma grande diversidade de suportes, como diários, cadernos de anotações ou notas esparsas, que acolhem essas formas sensíveis que carregam

futuras obras, ideias em desenvolvimento ou possíveis soluções para problemas. Registros feitos na linguagem mais acessível no momento, que ficam à espera de uma futura tradução.” (SALLES, 2009, p. 119)

Interessante associar às experiências de Allen e Scorsese um comentário de Hitchcock acerca do sucesso do filme *Psicose*: “Em *Psicose*, o tema me importa pouco, os personagens me importam pouco, o que me importa é que a montagem dos fragmentos do filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiam arrancar berros do público. (...) O que emocionou o público foi o filme puro”.² Falando em linguagem, Hitchcock explica que foi o aspecto técnico como um todo quem fez todo o trabalho neste filme, pouco importando o texto, a estrutura, os diálogos do roteiro.

COMUNICAÇÃO E FORMAÇÃO: INSTRUMENTOS

Carolina Oukawa explica que, muitas vezes, o processo de descoberta do programa de necessidades para a realização de um projeto parece ultrapassar o papel do arquiteto. O processo de fazer com que o cliente olhe para si para sua relação com o espaço (no caso das residências unifamiliares) pode trazer dificuldades que podem ser vistas, novamente, como “um obstáculo que temos que tomar a nosso favor. E aí, quando as pessoas vão descobrindo, se sentem mais livres, já que não precisam pensar em tudo, então vão realmente pensar em quem elas são. É um processo terapêutico, já deu para perceber.”

Uma vez estabelecido o diálogo com o cliente, Carolina procura explicar seus projetos sem a utilização de maquetes eletrônicas. “Eu sei que a gente está num momento de televisão e cinema 3D. Mas se você trabalhar com a capacidade da pessoa de visualizar o projeto a partir de um desenho, o projeto transforma-se num processo de formação com o cliente. É importante que ele desenvolva, pelo nosso trabalho, um pouco das suas capacidades de apreensão e compreensão do espaço. Com esta crítica, a arquiteta defende que um desenho de projeto não deve se apoiar, em sua origem, nas limitadas ferramentas providas pelos programas de desenho por computador, que acabam determinando padrões e diminuindo a potencialidade do desenho como instrumento de entendimento e compreensão do espaço por parte do cliente.

Preocupar-se com o entendimento de seu interlocutor acerca do assunto tratado é uma característica presente no processo de Carolina, que acredita que o arquiteto, como qualquer outro profissional, deve assumir o papel de formador. E não somente com os clientes, mas com sua equipe de obra, pois o diálogo permite uma troca importante para os dois lados. “Sempre tem desenho durante a obra. Eu desenho com quem vai construir tal coisa.”

Mas, para que essa comunicação ocorra, é preciso tempo e disposição. Tempo, em geral, é difícil porque as demandas chegam com muita urgência. “Às vezes nem existe essa urgência, mas as pessoas já estão acostumadas assim.” Quanto à disposição, Carolina conta a história de uma amiga que “conseguiu se comunicar com uma pessoa que não falava nenhum dos idiomas que ela falava e vice-versa por telefone: minha amiga entendeu e passou o recado à pessoa com quem sua interlocutora queria ter falado, porque as duas estavam dispostas. Então eu acho que o primeiro passo é realmente conseguir esclarecer a quem te procurou que esse diálogo é necessário, e isso deve ser estabelecido já no primeiro contato”. Silvio Dworecki conceitua a disponibilidade como fator fundamental para o di-

2 Alfred Hitchcock, in: TRUFFAUT, 2004, p. 287

álogo de criação: ambos os lados “dependem de que cada um tenha interesse, curiosidade, disponibilidade, enfim, por aquilo que vem do outro e pelas respostas do diálogo produtivo que se instala.” (DWORECKI, 1998, p. 141)

Laís Bodanzky também estabelece diálogos, fundamentais em seus processos, com pessoas não relacionadas ao meio cinematográfico que a auxiliam no conhecimento da história que pretende contar. Então, durante a escrita do roteiro, a cineasta promove “reuniões com pessoas que não são da área e pede que leiam e comentem livremente. O que você entendeu? E aí os comentários são os mais curiosos e, muitas vezes, eu termino incorporando muitos comentários na própria história do filme, mudo personagem, mudo ações”. Questionada sobre o instrumento utilizado para estabelecer este diálogo, Laís explica que seus roteiros tanto para leigos quanto para os especialistas não são muito técnicos: “Eu deixo para ter uma conversa mais técnica direto com as equipes, então são roteiros bem leves, bem gostosos de ler”.

Vitrúvio, em seu *Tratado de Arquitetura*, já mencionava a importância do diálogo com leigos, pois muitas das definições do arquiteto precisavam ser discutidas conforme o gosto do proprietário. “Essas coisas serão corretamente estabelecidas quando aceitarem receber conselhos, seja de artistas, seja de leigos na matéria. Com efeito, todos os homens, e não só os arquitetos, podem ajuizar acerca do que está bem, havendo a seguinte diferença entre os leigos e os outros: o leigo não pode saber o que vai ser realizado, a não ser quando o vir concluído, ao passo que o arquiteto já tem definido na sua mente, antes de iniciar a obra, como será construída esta em termos de beleza, funcionalidade e conveniência.” (VITRUVIUS POLLIO, 2007, p. 328)

Scorsese costuma utilizar outros filmes para estabelecer diálogos com sua equipe de filmagem. É comum o diretor, em meio à pré-produção, sentar em uma sala escura com o diretor de fotografia ou seus atores para discutir a iluminação, os movimentos, e enquadramentos de um diretor específico. (SCHICKEL, 2011, p. 385)

QUANDO ARQUITETURA, CINEMA E MÚSICA SE MISTURAM CONCEITUALMENTE

Para explicar a diferença entre roteiro cinematográfico e roteiro teatral, Woody Allen utiliza a arquitetura: “Uma peça de teatro é literatura, linguagem, mas um roteiro de filme é arquitetura – de fato é uma planta baixa (...)” (Woody Allen, in: LAX, 2009, p. 323)

Eisenstein faz aproximação semelhante incluindo a música em “uma analogia entre o trabalho em equipe no cinema e na construção de uma ponte: uma dança marcada coletivamente que une o movimento de dezenas de pessoas numa única sinfonia.” (SALLES, 2009, p. 55)

Todos os entrevistados neste trabalho fizeram aproximações entre arquitetura e cinema, no entanto de maneiras distintas uns de outros. Anna Muylaert afirma que utiliza a metáfora da arquitetura quando pensa em seus processos de concepção de um roteiro, pois este se encontra em “um terreno muito difícil, porque é etéreo e ao mesmo tempo objetivo. Então no início você vai escrever em campo aberto, como se pulasse num abismo. E ao longo do tempo e da experiência, você vai entendendo que não é um abismo, é um terreno fechado e a primeira coisa é determinar qual é esse terreno. Sempre uso a metáfora da arquitetura, então um arquiteto tem o seu terreno de 20m de frente, 10m de fundo. Um cineasta tem o tempo, um filme que vai ter uma hora e meia, duas horas de du-

ração. Então esse já é um terreno. Aí tem as subdivisões disso, porque um filme é uma peça musical querendo ou não, porque acontece no tempo, apesar de ser visual também. O projetar do filme, pra mim, é um projetar musical, um projetar de tempos, de ritmos, de subidas e descidas, de andamentos, quase uma sinfonia”.

Lina Chamie compara o cinema com a música, citando um comentário da cineasta Anna Muylaert, que, ao ser indagada sobre como dirigia os atores, respondeu: “Eu ouço a música da cena”. Para Lina, “montagem é música. Manipular o ritmo é um elemento musical. Quer dizer, a música é uma organização desta manipulação. Uma organização subversiva dessa manipulação”.

A mesma cineasta ainda experimenta algumas aproximações teóricas entre arquitetura e cinema: “O filme até tem uma relação muito direta com seu interlocutor. Você pode transformar uma vida. Aliás, seria o ideal da arte, a transformação. Mas ela se dá num âmbito mais íntimo, enquanto que a arquitetura é uma relação mais direta, mais prática. Talvez seja essa a palavra, mais prática. Habitar um espaço é algo mais concreto do que a relação entre assistir um filme e a transformação interior que ele pode provocar.”

Por fim, foram identificadas algumas expressões tradicionais à arquitetura utilizadas no cinema e vice-versa. Por exemplo, Barossi, utiliza o termo “decupar” referindo-se ao planejamento das atividades de diferentes áreas a serem executadas em uma obra. Em outro momento, o arquiteto menciona o responsável pela “direção” de uma obra. Lina Chamie e Anna Muylaert utilizam as expressões “alicerce”, “pilastra” e “escada” para explicar como estruturam seus roteiros. Lina ainda é mais enfática quando fala sobre as possibilidades de improviso em um cena: “Você volta sempre ao essencial e não à arquitetura do negócio. O cineasta tem que voltar à ideia”, porque se acontece algo que faça sentido a essa ideia inicial, a cineasta pergunta: “Me apego à planta, ao projeto, à engenharia? Não.”

BUSCA DE UMA LINGUAGEM ARTÍSTICA

O Brasil da década de 80 estava praticamente sem produzir cinema na época em que Anna Muylaert se graduou. Quando foram instituídas as primeiras leis de fomento, na década seguinte, a cineasta decidiu iniciar um processo de preparação pessoal para dirigir seu primeiro longa-metragem. Anna começou a escrever contos em busca de uma linguagem pessoal. “Eu não queria fazer um projeto qualquer, queria ter um estilo, um caminho. Mas não sabia qual era, então a primeira coisa que fiz foi escrever contos. Fui escrevendo e fiz uns trinta contos. Escolhi o tema da mulher, e fazia tudo em cima disso”. Essa experiência, que levou uns dois anos, culminou na redação de um romance, *A porta da Cozinha*, sobre uma empregada. “A partir do romance eu fiz o roteiro. Foi um mergulho mesmo. Fui atrás de um espelhamento para entender que tipo de personagens eram os meus. Eu queria ter uma maturidade quando chegasse ao roteiro, então fiz tudo isso sozinha”. O roteiro acabou se mostrando muito complexo para gravar. Um dia, ela foi à loja *Edgar Discos* e teve a primeira ideia para *Durval Discos*, misturando alguns aspectos do roteiro pronto, com um esquema conhecido de história: uma mala de dinheiro encontrada por uma pessoa honesta. “Eu resolvi que a criança seria a mala de dinheiro que eles encontrariam. Demorei mais ou menos uns seis meses organizando isso.” A vida pessoal de Anna coincidia com a de seus personagens: “Eu estava separando do meu marido, então a relação do personagem com a mãe e a criança, que era meu filho, foram para um nível simbólico, mas querendo na verdade resolver a minha separação. Hoje o filme não tem nada disso, porque a

coisa vai se intensificando de tal maneira que até aquela proposta inicial interior não é mais, mas é algo muito mais importante para você. Mais uns seis meses, e entendi a história: eu escrevi tudo em uma semana. E normalmente, a primeira passada, eu demoro pra chegar, mas na hora de fazer normalmente é rápido. É uma espécie de transe, como ‘não venham aqui’, eu não converso com ninguém, se estou falando com você, só me interessa por aquilo, mas isso dura uma semana, dez dias, duas, três semanas no máximo. Depois entra o racional, aí você lê, se afasta, e aí são mais anos até produzir.”

Outro processo de preparação pessoal foi o exercício de desenhar ou pintar mandalas todos os dias durante dois anos. Baseada em Jung, que também desenvolveu mandalas cotidianas durante muitos anos, Anna percebeu, desde o início, que esses trabalhos eram como autorretratos. “Eu adoro mandala, é uma imagem que eu uso para tudo. Então quando comecei a fazê-las, já tinha as conclusões do Jung, e entendia que aquilo era eu. Era um exercício, e realmente o dia em que você está melhor você tem mais cuidado, mais detalhe, o dia que você está pior faz qualquer coisa. Depois fui entendendo a questão do espaço, porque a mandala é feita de dentro para fora. Você começa a dividi-la, ou você divide em 2, em 4, ou você divide em 8, 16, em 32, aí você começa a matemática da divisão. A divisão é infinita, você vai dividir até onde quiser, até o fim da vida.” Anna percebeu que seu traço começou a se desenvolver: “conforme você vai aprendendo a dividir a circunferência você vai tendo mais firmeza na mão e vai realmente podendo dividir de maneiras cada vez mais complexas e mais precisas”. Uma vez vivida essa experiência, a cineasta afirma que adquiriu “uma capacidade de concentração, de poder fazer várias coisas ao mesmo tempo, porque entendi que meu cérebro era uma mandala também, e eu podia ter oito trabalhos, e dois filhos, e dois cachorros, e podia dar conta se eu subdividissemos aquilo de uma maneira agradável e não caótica”. A mandala, para Anna Muylaert, é algo com um sentido de unidade: “Acho que no fim a gente sempre está procurando essa unidade que tenha sentido, tenha força, que tenha equilíbrio”.

Anna justifica os exercícios de escrita e desenho de mandalas como uma espécie de treinamento para direção de um longa-metragem. “Eu considerava uma tarefa muito difícil fazer um longa, que exigia muita concentração, então como não tinha como treinar isso, eu treinava nessas coisas, contos, mandalas. E realmente foi algo importante: quando eu cheguei ao set, tinha dentro de mim a segurança de que tinha feito tudo o que podia como treinamento para estar ali”.

Cecília Almeida Salles comenta processos similares ao de Anna explicando que o percurso criador para o artista é “também um processo de autoconhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo.” (SALLES, 2009, p. 135)

A OBRA COMO UM TODO

“Um pensamento profundo está em devir contínuo, abarca a existência de uma vida e se amolda a ela.” (SALLES, 2009, p. 43)

A busca por uma linguagem, por uma disciplina, por um método de trabalho como um todo está presente nas falas de todos os entrevistados, mas mais diretamente nas cineastas.

Ao falar sobre o reflexo do acúmulo de experiência em seus trabalhos, isto é, a construção de uma linguagem comum a toda sua obra, Lina Chamie explica que “você, de fato, vai mudando conforme

vai fazendo. Portas vão se abrindo, umas coisas vão ficando para trás, seu desejo muda. Eu percebo isso. E é um prazer perceber isso. Eu gosto. Acho que isso é estar vivo enquanto artista. Alguém que busca alguma coisa. Porque se você encontra, quer dizer, há momentos de encontro, sim, mas a necessidade de estar fazendo outra coisa para mim é muito confortável. Porque cada coisa que você faz te mostra alguma outra. Isso é uma coisa que me dá alento. E isso é a experiência. Porque a experiência também, não sei, é uma coisa que a gente não sabe, é uma coisa que vai acontecendo, mas ela pode um pouco te levar a uma zona de conforto. Mas você é você. Você muda, mas ainda é você. Então é muito engraçado isso, porque aí você enxerga uma coisa que é parecida e que é uma marca sua involuntária. Então alguma coisa vai ficando, como diria Carlos Drummond de Andrade, ‘De tudo fica um pouco’”.

A cineasta vai, portando. se definindo ao longo de seus projetos de maneira ampla, encontrando marcas ao longo de suas obras, mas também sua evolução. Cecília Salles afirma que “o percurso criativo conhece uma lenta definição do projeto poético do artista. O tempo da criação seria o mesmo tempo da configuração do projeto. Pode-se, assim, dizer que o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral.” (SALLES, 2009, p. 43)

“Quando se apresentou o ato criador como um processo que tende para a concretização do projeto poético do artista, foi enfatizado que esse projeto não é claramente conhecido e que se define enquanto a obra vai sendo executada. Essa visão se aplica tanto ao percurso de construção de uma obra específica, como ao percurso da obra de um artista como um todo. O processo é o meio pelo qual o artista aproxima-se de seu projeto poético.” (SALLES, 2009, p. 134)

Provavelmente umas das maneiras de autoconhecimento de Carolina Oukawa, mesmo que seja observando o mundo a sua volta, se dê através de seus desenhos, quando afirma que pesquisa arquitetura através do instrumento desenho. Para Barossi, o caminho é semelhante, pois também parte de uma observação de mundo, mas através do olhar simplesmente, da compreensão dos próprios preconceitos ao afirmar que “quando não gosta de alguma coisa, é aí que tem que se aprofundar no conhecimento daquilo para entender por que não gosta. O que está errado ali? O que te incomoda? Porque a arquitetura não é só o que foi projetado e construído em cima de projetos. É todo o ambiente urbano que tem intervenções de todo o tipo, da própria natureza, da deterioração de obras que são feitas sem projeto. Acho que o universo referencial arquitetônico é mais impalpável nesse sentido.”

Laís Bodanzki explica que a experiência acumulada permite o aprimoramento das escolhas relacionadas à metodologia de produção de um filme, como, por exemplo, o procedimento de montagem paralela às filmagens, mencionado em **Processos específicos**, “porque já sei que isso funciona e que é bom para o filme, é bom para o trabalho e o processo fica mais agradável”. Por outro lado, Laís explica que todo o novo projeto provoca uma angústia, que chama de crise. “Faz parte do processo a crise. Quando fiz meu primeiro curta-metragem, *Cartão Vermelho*, tive uma grande crise existencial, era uma história que não conseguia contar, a montagem não dava certo, então eu assisti um documentário que é o *making off* de *Apocalypse Now* – e se chama *Apocalipse de um cineasta* –, e foi muito interessante perceber que mesmo Francis Ford Coppola, com toda aquela experiência, estava vivendo a mesma crise que eu, curta-metragista iniciante, estava vivendo. Isso me acalmou, ou seja,

minha crise é humana. Ela faz parte da minha profissão. Aí percebi que isso que estava vivendo no meu curta-metragem iria viver para sempre na minha profissão: faz parte do momento de criação a dúvida, a insegurança, a crise. Mas a angústia é necessária porque você tem que refletir sobre ela”.

Salles reflete sobre a angústia e o artista. “O artista diz enfrentar angústias de toda ordem: morrer e não poder terminar a obra; reação do público; busca de disciplina; o desenvolvimento da obra; querer e não poder dedicar-se ao trabalho; precisar e não conseguir dedicar-se ao trabalho; a primeira versão; a expectativa enquanto todos os “personagens” não se põem em pé. Angústia leva a criação.” (SALLES, 2009, p. 88)

PROCESSOS ESPECÍFICOS

“Acontece: Você não compreende. Nós não colocamos as coisas em ordem (esta função é das utilidades). De maneira bem simples, nós facilitamos os processos para que qualquer coisa aconteça.” Rem Koolhaas e Bruce Mao³ (tradução livre da autora)

Alguns dos entrevistados apresentaram métodos ou processos bastante peculiares que não necessariamente correspondiam aos temas abarcados nos itens anteriores. Esses processos estão reunidos neste item referente a **Linguagem**.

ESTRUTURALISMO EM ANNA

Anna Muylaert costuma utilizar a divisão em três atos, advinda do teatro, em seus filmes. Em um dos laboratórios de discussão sobre seus roteiros, mencionados em **Tempo**, a cineasta descobriu um outro tipo de estruturação que subdividia o filme em unidades de cenas de dois minutos: “Você passa a ter um andamento. E aí fui medir os filmes do Kubrick: todos os seus filmes são assim. Não são dois minutos cravados, mas é um minuto e cinquenta e oito segundos, dois minutos e quatro segundos, é uma unidade de dois minutos. Então, todas as cenas teoricamente têm que ter a mesma importância: você cria um navio que desliza no mar, e não algo que de repente sai correndo, fica devagar, tem uma barriga. Esse pré-desenho, esse pré-moldado foi a coisa mais incrível que eu aprendi. Isso dá muita segurança, porque você conhece o terreno.” A divisão em atos permanece, meia hora para a introdução dos personagens e da trama, quarenta minutos de desenvolvimento e vinte minutos para o último ato, conforme Anna descreve. “Agora, como você vai usar, quais serão essas cenas tônicas, claro que vai depender da sua arte, da sua sensibilidade. Isso não facilitou o modo como você vai chegar na história, mas a construção dela. E garante a segurança, de que o filme vai funcionar”. Anna explica que esse procedimento “não é uma garantia de qualidade, mas de estabilidade do narrar”.

QUANDO ATENDE O TELEFONE

Na prática, Barossi informa um modo bem peculiar: “Eu atendo o telefone, o cliente fala alguma coisa que ele quer, e já começo a pensar o que faria, porque é projetando que você identifica as questões para poder desenvolver o próprio projeto.” O arquiteto fundamenta este procedimento afirmando que “é o desenvolvimento do projeto que dirige a pesquisa”. Assim se contrapõe aos que preferem ter previamente todos os dados, tais como terreno, leis, programa. “Para mim, o início do processo criativo se dá desde a hora que o camarada te telefona e você já começa a imaginar e depois vai ver o terreno e aí já tem algumas ideias, em função de projetos que fez, ou algum projeto que viu recentemente. Tudo começa a te estimular as ideias. E a primeira coisa que eu costumo fazer é trabalhar

3 “Happen: You’re missing the point. We don’t arrange things in an order (that’s the function of the utilities). Quite simply, we are facilitating the processes so that anything may happen.” (texto original in KOOLHAS; MAO, 1998, pp. 670, 716)

com o programa: verificar o tamanho, fazer uns experimentos com as dimensões em relação ao terreno. Então, avaliar as possibilidades de gabarito, térreo, dois pavimentos, três. É um processo indutivo de procura de soluções e que vão te alimentando um imaginário e com isso você vai construindo um repertório de conhecimento em relação ao problema.”

METRÔNOMO NOS ENSAIOS

Anna Muylaert utiliza um metrônomo durante os ensaios com os atores, afirmando que o tom da cena muda totalmente conforme o andamento proposto.

IMPROVISO

“A relação entre acaso e desígnio mostra-se como a dialética do movimento”. (SALLES, 2009, p. 66)

As etapas de concepção e produção em cinema são inteiramente conectadas, como já visto em **Tempo**. Grande parte dos cineastas conta com modificações do roteiro ao longo da feitura do filme. Em arquitetura essas etapas estão mais nitidamente separadas e o improviso pode acontecer por um erro de projeto ou pela falta de detalhamento de determinada solução.

O IMPROVISO ESPERADO EM CINEMA

No livro *Mutações*, a atriz Liv Ullmann descreve o encontro com o diretor Ingmar Bergman e narra a premissa do improviso como princípio norteador de sua atuação em *Persona*. “Minha única fala era: ‘Nada’. Pela primeira vez, encontrei um diretor de cinema que me deixou desvendar sentimentos e pensamentos nunca reconhecidos por ninguém. Um diretor que ouvia pacientemente, com o indicador na têmpora, e compreendia tudo o que eu tentava exprimir. Um gênio, que criava uma atmosfera em que tudo podia acontecer – mesmo aquilo que eu própria não sabia a respeito de mim mesma.” (ULLMANN, 2008, p. 102)

Woody Allen cogita que o filme *A outra* não chega nem perto de como o havia visualizado durante o roteiro. “Quando você trabalha numa coisa como esta, que leva seis meses, um ano, e exige tanta gente e tamanha coordenação artística dos figurinos, nos atores, no texto, na direção, na iluminação e tudo, até certo ponto, a menos que tenha sorte ou que um feliz acidente aconteça, ou que você seja um gênio absoluto – mas é difícil imaginar que isso aconteça com qualquer um –, um projeto começa a ganhar vida própria. Certas coisas não se prevêm.” (Woody Allen, in: LAX, 2009, p. 322-3)

Cecília Salles considera que o artista trilha por um percurso vago seguindo uma ideia que vai se configurando ao longo do percurso. “O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência.” (SALLES, 2009, p. 32)

Anna Muylaert explica que o improviso no *set* de filmagem exige certa liberdade de tempo que pode ser muito cara, dependendo do desenho de produção de um filme. É uma equação: uma equipe de cinema chega a ter mais de sessenta pessoas. A cineasta menciona uma fala de Kubrick no *making of* de *O Iluminado* que, para ter mais tempo de gravação, preferia uma equipe mais enxuta, de dez pessoas. “Em *É proibido fumar*, eu sofri muito por isso”. Então, durante a pré-produção de *Chamada a cobrar*, “já expliquei que quem vai ter o tempo sou eu. Vou improvisar. Quero ter o direito de combinar que a câmera é virada para lá, e na hora virar para cá. Então estou cada vez mais indo no sentido do improviso. Acho que a maturidade vai te dando essa coragem.”

Outra tendência de improviso em Anna é a criação do diálogo das personagens. A cineasta abre as cenas, de modo que os atores criem suas próprias falas. “Ultimamente tenho acreditado no cinema sem diálogo: eu escrevo e depois tiro, deixando para os atores recriarem”.

Como Laís Bodanzky trabalhou com o mesmo roteirista em seus três longas-metragens, a metodologia de trabalho foi mudando ao longo das produções. “Em *Bicho de sete cabeças*, Luis Bolognesi ia sempre ao *set* de filmagens; no *Chega de saudade*, só durante meio período; em *Melhores coisas do mundo*, ele quase não foi. Ele ia mais na montagem. E era uma conversa de montador com roteirista e diretor, uma nova construção da história, um novo roteiro se forma na montagem.”

Hitchcock, na contramão das afirmações da maioria dos cineastas, afirmava não precisar voltar ao roteiro durante o período de gravação porque o conhecia de cor. “Sempre me gabo de jamais olhar o roteiro enquanto filmo. Conheço o filme todo de cor. Sempre tive medo de improvisar no *set* porque ali, se acaso tivermos tempo de ter ideias, não teremos tempo de examinar a qualidade dessas ideias. Há operários demais, eletricitas e maquinistas, e sou muito escrupuloso com as despesas inúteis. Realmente, não conseguiria imitar esses diretores que fazem toda uma equipe esperar enquanto eles mesmos se sentam para refletir, eu jamais poderia fazer isso.” (Alfred Hitchcock, in: TRUFFAUT, 2004, p. 292)

Porém, durante a gravação de *Os Pássaros*, em um dado momento, o diretor sentiu uma inquietação e decidiu voltar ao roteiro, onde descobriu alguns pontos fracos. “Essa crise que atravessei desperitou em mim algo novo do ponto de vista da criação. Lancei-me em improvisações. (...) Tudo me veio depressa e facilmente, graças ao estado emocional em que me encontrava. Comecei a questionar outros momentos do filme.” (Alfred Hitchcock, in: TRUFFAUT, 2004, p. 292)

De acordo com Lina Chamie, é impossível separar as etapas de roteirização e de produção. “É como imaginar que o roteiro é uma escritura final. Ele não é uma escritura final. Então, se você esperar que o roteiro seja uma escritura final, acho que você vai quebrar a cara inevitavelmente no momento de filmar. O que eu gosto do cinema é que ele é vivo em todas as etapas. Às vezes quando você vai filmar alguma coisa, o que estava ali no roteiro não funciona, ou é uma etapa diferente. É uma diretriz para cena, para o ator, para o diretor. E a hora que você tem tudo isso junto, o ator, o diretor de arte, o fotógrafo, a luz, a locação, você vai perceber uma outra dinâmica, que pode ser o eco daquilo. Provavelmente é, mas às vezes tem nuances. E aí, eu acho que a gente deve dançar conforme a música.”

Lina acredita que o roteiro é apenas um suporte para que a produção se realize, e não deve ser considerado um produto estanque e finalizado. “Você volta sempre ao essencial e não à arquitetura do negócio. O cineasta tem que voltar à ideia”. Há cenas que estão escritas de uma maneira, mas, quando se chega ao *set* de filmagem, é comum haver mudanças, porque o que importa é a ideia contida na cena escrita. “Então eu tenho que voltar ao que é a intenção porque ela vai se dar de uma outra forma na hora de filmar. É o que o Sidney Lumet chama de acidente feliz. E você vai entender que, na hora de filmar, não é exatamente o que está escrito ali, que tem um outro jeito. Isso acontece demais com frases, com o texto, o ator dizendo alguma coisa. Então, o que eu faço? Me arego à planta, ao projeto, à engenharia? Não, porque todas essas etapas – o roteiro, a filmagem, a montagem, a edição de som, a mixagem até chegar na sala de exibição – são escrituras de uma ideia. Então, o que está valendo é a ideia e não uma dessas etapas por si só.”

OS IMPROVISOS INEVITÁVEIS DA ARQUITETURA

De acordo com Barossi, as obras, cada vez mais, têm sido melhor planejadas, de maneira que o canteiro de obras “está cada vez menos improvisado. Há improviso, mas mesmo assim com planejamento na própria organização do canteiro. A sequência, a estratégia da obra provavelmente é onde você tem uma improvisação. Mesmo assim isso tem demandado projeto. Tem o projeto do canteiro, com planta, elevação, corte, linha do tempo: se eu escavo primeiro, quem entra?, em que momento? Esse planejamento não é comum fazer parte do processo de trabalho do escritório de arquitetura. É uma atribuição do gerenciamento da obra, mas eu acho que a tendência é ter cada vez menos improviso”. Neste ponto, Barossi parece entrar em contradição com a questão relativa aos prazos, discutida em **Tempo**. É possível observar, ao longo de sua entrevista, uma separação entre a teoria – como deveria ser – e a prática – como, de fato, as coisas acontecem.

Barossi aprofunda esta linha de pensamento afirmando que “se tem um ser humano fazendo aquele serviço, é porque precisamos de sua criatividade. Nunca vai ser automático”. A criatividade “só deixa de entrar se tiver um robô ali, então não tem mais o que fazer. Mas se não chegou nesse ponto e tem que ter uma pessoa ali, é porque existe a necessidade da condição humana naquele processo. E a criatividade é uma característica da condição humana.”

Mesmo com o projeto executivo detalhado, Carolina Oukawa explica que inevitavelmente surgem demandas de desenhos: “Sempre tem desenho durante a obra. Eu desenho com quem vai construir cada coisa, principalmente degrau, revestimento, contrapiso, aí você tem o desenho na obra, e isso é fundamental. E é a mão. Até o desenho do pedreiro. Eu gosto também de pesquisar, por exemplo, soluções de impermeabilização. Podem ser várias, diante de toda a tecnologia que já foi desenvolvida. Às vezes, a solução precisa ser a toque de caixa. Principalmente nas reformas, a obra traz sempre uma certa dose de improviso.”

De maneira semelhante à de Carolina, Anna Muylaert faz modificações escritas de seu roteiro durante as filmagens: “Como eu mesma sou a roteirista, algumas vezes percebia que o diálogo estava ruim e, ali na hora, mudava no texto, mas estou caminhando cada vez mais para não escrever. Para deixar os atores inventarem mesmo.”

Scorsese também retorna ao roteiro quando há modificações: “(...) então o *storyboard* agora veio a se transformar em um processo de fazer anotações, na margem do roteiro.”

A CONCENTRAÇÃO NO SET DE FILMAGEM

O diretor, na função de coordenar diversas equipes e decidir detalhes das mais variadas naturezas no *set* de filmagem, precisa estar concentrado constantemente. “Justamente por ter tantos aspectos a serem decididos, se você não estiver no eixo, cai muito fácil, porque todo mundo puxa a sardinha para o seu lado: o fotógrafo quer fazer a melhor fotografia do mundo, o figurinista quer fazer a melhor roupa do mundo, e você é a pessoa que vai dizer ‘não é a melhor fotografia do mundo, não é a melhor roupa do mundo: eu quero o melhor filme do mundo!’” A partir dos exercícios com os contos e as mandalas, mencionados em **Linguagem**, Anna faz uma analogia com o LP, argumentando que é preciso haver um furo no meio do disco para que ele toque, isto é, o vazio. Assim, a função do diretor é ser esse vazio controlado e intencional. “No fundo fiz todo esse esforço para aprender a ficar vazia nesse momento, e poder ouvir o que as pessoas têm a dizer, sem me perder. Porque você tem todos

aqueles talentos com quem você pode crescer, e se já estiver certo das coisas, vai ser você e o seu limite. Tudo isso, enfim, são processos para encarar o *set* de uma forma a não se perder, mas permitir que todo mundo dê o máximo de si, para ter o melhor resultado”.

Scorsese explica que é muito difícil manter concentração, tão importante, no *set* de filmagens. “Estou com luzes por toda a volta, produtores gritando comigo porque querem que eu acabe. Esses problemas todos. Quando você fica um pouco mais velho, tem de estar em grande forma e precisa focar.” O diretor afirma que dificilmente se emociona nas gravações por conta dessa concentração, mas narra uma exceção ocorrida durante a produção de *Os infiltrados* com o ator Leonardo di Caprio. “Então tínhamos essa tomada que era um problema, porque tínhamos um boneco e o sangue espalhado – demais, de menos – a merda de sempre. Aí eu precisava de um meio *close* de Leo enquanto ele andava em torno do corpo. (...) Na primeira tomada, eu devia estar na frente da câmera, olhando o ator. Mas estava um pouco cansado, então fiquei assistindo no monitor. E Leo fez uma coisa na sua reação que me comoveu até as lágrimas. Filho da puta, eu disse para mim mesmo. Por isso é que eu faço esses filmes. Por isso! [Risos.]” (Martin Scorsese, in: SCHICKEL, 2011, p. 408-9)

Lina Chamie também comenta a concentração necessária no *set* de filmagens, sob o ponto de vista emocional. “Muito mágica a hora de rodar, em que para o mundo e aquilo é o mundo. É muito mágico. É uma relação com a vida muito bonita, através de um filme.”

LIMITAÇÕES

“Limite internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação.” (SALLES, 2009, p. 68)

TRAMPOLINS CRIATIVOS

A todos os entrevistados desta pesquisa foi perguntado o que seria limitação criativa, solicitando que mencionem exemplos. Barossi apontou “uma dificuldade com o solo, ou um problema de gestão de canteiro que implica em determinadas soluções, ou uma legislação exageradamente restritiva”. E comentou: “Mas essas não são restrições para mim. É o contrário, são justamente os limites com os quais você tem que trabalhar, e que eu não chamaria de limite porque limite é restritivo. São essas limitações que estimulam a criatividade. Fora isso, os preconceitos e idiosincrasias de cliente, por exemplo, ou todo o tipo de dificuldade, se são reais, não são dificuldades, mas o campo no qual a criatividade se exercita”. O arquiteto cita uma fala de Paulo Mendes da Rocha: ‘Quer saber? Eu não faço arquitetura, eu resolvo problemas’.”

Barossi, quando questionado sobre o prazo ser uma limitação criativa, em princípio afirma que não. “Prazo também é uma das dificuldades. Aliás, é uma dificuldade que, da mesma forma que as outras comentadas, determinam a solução do projeto. Se eu tiver um ano para fazer um projeto ele vai ter uma cara, se eu tiver uma semana ele vai ter outra. E não é que o de uma semana vai ser pior que o de um ano. Vai ser diferente. Então o prazo é um limite que estimula a criatividade.”

Apesar de colocar o tempo como um fator de estímulo criativo, ao nos aprofundarmos nas questões dos prazos comumente estabelecidos pelo mercado, Barossi afirma que “essa questão do prazo é estimulante dentro de um limite físico do tempo, mas torna-se restritiva quando o ultrapassa. O projeto fica ruim, mal resolvido”. A relação com os outros profissionais especialistas fica prejudicada, “porque o calculista precisa desenvolver seu projeto, assim como, por exemplo, o projetista de instalações. Então o que está acontecendo? Esse processo de vai e vem não acontece. Eu faço o projeto, mando para o calculista e acabou. Ele vai me entregar o projeto pronto”. Por ser um trabalho coletivo, se uma parte dele “está prejudicada com o prazo, o conjunto como um todo também está. Não há tempo físico para essa interlocução. Então você não consegue incorporar as verdades da construção, das instalações, da estrutura, e fica mais limitado mesmo.”

Durante a pré-produção do filme *As melhores coisas do mundo*, Laís Bodanzky teve de escolher o tipo de filme e câmera para as gravações. A equipe de produção sugeriu o uso de duas câmeras soltas, isto é, leves e compactas, que permitissem maior agilidade de movimento, a gravação simultânea a partir de duas posições diferentes, pois os atores eram inexperientes, o que seria uma limitação. Este procedimento valoriza o improviso diminuindo a quantidade de tomadas para cada cena. No entanto, ao conversar com o diretor de fotografia, Laís imaginou um filme com enquadramentos mais elaborados, “não é documentário nesse ponto de ‘o que rolar, rolou’. Não é um flagra. Eu quero fazer uma coisa *cinemascope*.¹ E aí é outro equipamento, caríssimo, com outras lentes. Porque esse filme é

1 O Cinemascope trabalha com uma proporção de tela mais alta que a convencional, deixando a imagem mais larga horizontalmente. Laís Bodanzky utilizou a janela de proporção 2,35:1 em *As melhores coisas do mundo*.

assim. E a produção falava que eu queria fazer assim, mas os atores não iam dar conta dessa técnica, já que seria possível utilizar somente uma câmera. Eles me deram a opção: o dinheiro dá para uma câmera super, ou duas menores, e aí a escolha foi minha e eu tive que bancar”.

Foram muitas tomadas, mas os adolescentes conseguiram entrar na “brincadeira de enganar”, como explica Laís. “Mesmo a tomada dando certo, era da natureza da decupagem, dos enquadramentos, eu ter que rodar aquela cena pelo menos três vezes. Então isso exige do ator. Mas eu acho que esse projeto funcionou porque aqueles atores estavam prontos para essa brincadeira. Eles se divertiam com o fazer de novo. E o filme mais técnico é assim: o ator tem que estar aqui”, explica Laís mostrando com as mãos um pequeno espaço ao seu redor. Aqui ele saiu do foco, ali ele sai do quadro. O ator tinha que fazer a cena aqui parado, fingindo que aquilo é a coisa mais natural. E eles fizeram”.

Apesar de nunca ter perdido uma história, Lina Chamie afirma que o tempo de captação, demasiado longo no Brasil, pode ser perigoso. “Porque você já concluiu uma etapa muito forte, que é o roteiro. Forte em termos de criação, e aí tem um tempo que é o tempo híbrido. E às vezes esse tempo se estende. Dois anos é uma média, dois para três. Há quem consiga um pouco mais rápido. Mas esta etapa especificamente é delicada. E aí tem duas possibilidades para esse tempo. Um tempo que pode ser a morte: você não é mais a pessoa que queria dizer aquilo, não se relaciona mais com aquela ideia.” Isto é, o abandono do projeto. “Mas ao mesmo tempo pode ser a descoberta. A gente está vivo o tempo todo. Eu tive uma experiência em *A Via Láctea*, fiquei muito tempo esperando captar e não captava. De repente percebi que o filme tinha que ser filmado de um outro jeito, que não era em 35mm, que era uma câmera pequena dentro do carro. Eu entendi isso no processo da espera e também entendi isso movida às próprias dificuldades. Então, mesmo que ganhasse mais dinheiro antes de filmar, eu continuaria filmando naquele outro desenho de produção, que era um outro desenho de criação, e que era pertinente àquela história. Mas nem todas as histórias têm esse encaminhamento.” Apesar de nunca ter perdido uma história, Lina afirma: “Eu, pessoalmente, já padei muito no tempo de espera, mas os projetos em si, não. Eu diria que para o cineasta é muito duro ficar separado do seu desejo, do que você vive para fazer. Esses tempos acabam sendo cruéis e perigosos, isso que eu quero dizer. Acho que tem os dois lados da moeda e não se sabe muito para que lado a coisa irá.”

Para Lina Chamie, podem ser três as limitações criativas no cinema. A primeira é o orçamento: “O que eu acho bacana como característica do cinema brasileiro é que essa limitação se transforma em algum tipo de virtude. Você acha um jeito de fazer aquilo como tem que ser.” Outra limitação é o tempo: “Ter pouco tempo para filmar às vezes incorre em alguma limitação criativa. Criativa no sentido de que cenas poderiam ser melhor trabalhadas. O tempo pode ser uma limitação. Agora o interessante é que tempo conversa com orçamento. Então quanto mais baixo o orçamento, mais rápido você tem que filmar.” A escolha da equipe também pode ser uma limitação criativa. Lina Chamie cita o exemplo do ator, “porque não é só escolher o ator que serve para aquele personagem. Às vezes, é escolher um ator que tem um entendimento parecido com o seu. Porque a criação é uma troca de ideias. No cinema tem muito disso. Então essa troca vai se transformando no objeto filme”.

De acordo com Anna Muylaert, parceiros de trabalho precisam ter semelhanças no modo de pensar e criar, senão isso se torna uma limitação. “Um parceiro que não entenda minha poesia, ou eu a dele”, torna o trabalho impossível. Pode existir “o parceiro com o qual você tenha dificuldades mas

que é estimulante”. No trabalho com Sandra Werneck, para desenvolvimento do roteiro da biografia de Marina Silva, Anna Muylaert propôs um contrato para fazer apenas um primeiro tratamento. Sandra concordou, “porque realmente, ou dá certo e aí é uma delícia, você fica amigo íntimo e cria um espaço muito intenso; ou o processo se torna um pesadelo”.

Anna Muylaert explica que é preciso que o projeto encontre limites dentro dos quais possa ser criado, como a adequação da verba, ou vídeos de um minuto de duração, de que gosta muito de fazer. “Eu acho que esse tipo de limitação é importante, não existe um projeto ilimitado, não existe um terreno ilimitado”.

Sobre o ilimitado, Cecília Salles discorre: “É somente pelos limites que se chega ao ilimitado; o ilimitado é que exige limites. A capacidade de estabelecer limites é a maior prova de liberdade – o artista é um livre criador de limites, do cumprimento ou da superação desses elementos. O artista é um criador de leis, um livre criador de leis infinitas (ACCIOLY, 1977).” (SALLES, 2009, p. 70)

Carolina afirma que limitações criativas não existem. Na verdade, a arquiteta estranhou a expressão “limitação criativa” quando questionada durante a entrevista, afirmando que “criatividade não tem limite. Tudo o que aparece, como se fossem areinhas, você pode tomar a seu favor. As dificuldades podem te impulsionar para frente de verdade, dependendo muito de como você as trata.” Por exemplo, o porcelanato é muitas vezes solicitado pelos clientes por falta de conhecimento de outros materiais. Mas mesmo quando se torna uma exigência, é possível adotá-lo em soluções que “ficam muito boas mesmo. Estou pegando um exemplo simples assim, mas é em todos os níveis, desde a concepção, da ideia. Às vezes a pessoa quer um espaço compartimentado, e a gente apresenta uma proposta não necessariamente de planta livre, mas que vai dar uma flexibilidade maior, por exemplo em projetos em que a família está se constituindo, e que é até ruim que tenha uma definição.” Então, a intransigência de alguns clientes pode ser uma limitação criativa, mas a arquiteta faz com que essas questões se voltem a seu favor. Carolina não considera o prazo uma limitação criativa já que somente pode ser estabelecido quando for firmado contrato entre arquiteto e cliente. Caso seja um prazo muito exíguo, pode simplesmente inviabilizar o projeto.

PROBLEMAS ESTRUTURAIS BRASILEIROS: CINEMA E AS POLÍTICAS PÚBLICAS

O tema da vinculação entre produção cinematográfica nacional e políticas públicas tornou-se evidente em todas as entrevistas com as cineastas. Suas experiências, posicionamentos e reflexões acerca do assunto estão apresentados a seguir.

Lina Chamie reflete sobre o aumento na quantidade das produções e, portanto, da qualidade dos filmes brasileiros. Afirma, porém, que o grande problema ainda é a distribuição, isto é, o acesso às salas de cinema. “A gente está com a quantidade de filmes, digamos assim, os mecanismos vêm funcionando, embora agora talvez estejamos num processo temerário de mudança, porque também os nossos mecanismos têm muito a ver com vontade política. Porque, de repente, você começa a ter editais que priorizam um cinema mais comercial em detrimento de um cinema autoral. Aí você pode ter mais dificuldades. Claro que se você faz mais filmes que não dão público, você já vai se encaixando num filão que a condição de captação é diferente. Mas tudo isso tem a ver com distribuição”.

Laís Bodanzky reafirma o comentário de Lina, informando que o mercado de produção cinematográfica no Brasil amadureceu muito nos últimos anos. A experiência de ter sido convidada para dirigir

As melhores coisas do mundo, que já estava financiado, é resultado de “um mecanismo que a gente chama de Agência Nacional de Cinema, que regula o mercado. Claro, sempre pode melhorar, mas eu acho que a gente está num momento muito maduro da produção do cinema brasileiro”. O grande problema encontra-se ainda na distribuição dos nossos filmes. Laís faz reflexões sobre a proporção entre o tamanho do país e a quantidade de salas de cinema. “Para o tamanho do Brasil, não temos tantas salas de cinema, apesar de ser um parque significativo. Então não é a toa que as grandes produções norte-americanas, hoje em dia, fazem pré-estreia no Brasil, porque aqui é um mercado, e a classe C com poder aquisitivo, então o mercado se aquece. Mas, só 8% das cidades brasileiras têm salas de cinema. É pouco. E o que acontece? Vem uma superprodução americana e ocupa mais da metade das salas de cinema, aí sobra a outra metade para todos os outros filmes, inclusive os filmes brasileiros, os diretores estreantes, os documentários. Sobra um pequeno mercado. Como é que você sobrevive? Hoje até tem a lei que garante o mínimo de salas ocupadas pela produção brasileira, que é a cota de tela.” Mas um filme sobrevive através do rendimento obtido no primeiro final de semana, então, “se coincide do seu filme ser lançado com aquela superprodução, você morreu, não vai chegar na segunda semana. Isso é complicado”.

Lina Chamie continua nesta linha de raciocínio, pensando sobre a questão do cerceamento artístico para o cineasta autoral, que se torna mais indireta, porque a aposta dos distribuidores em geral tende a eventos mais comerciais, então “talvez menos distribuidoras invistam no teu filme. Talvez você tenha que convencer um distribuidor, e o teu filme tenha menores chances, isto é, será um caminho ainda mais árduo para chegar à tela.”

Anna Muylaert afirma que no Brasil as discussões sobre cinema são “muito decepcionantes para o cineasta. Você faz um filme e vai debater, por exemplo, na FAAP, na ECAUSP, e o nível é muito baixo. “As pessoas me perguntam várias vezes coisas como ‘onde arranjou tal menininha?’ Aí você chega na Argentina, as pessoas fazem comparações da narração, enfim, vão discutir em outro nível. E eu acho que eles não são tão influenciados pelo cinema americano. Parece-me que aqui existe uma tentativa de cópia do cinema americano sem entender como ele funciona, o que acaba gerando filmes realmente péssimos”. Por outro lado, Anna acredita que essa liberdade criativa sem padrões é capaz de gerar “filmes incríveis, de autores vibrantes como Claudio Assis, como Karin Aïnouz”.

Sob um ponto de vista histórico, Laís Bodanzky acredita que, apesar de o cinema estar atrelado ao mercado, deve ser considerado na prática cultura e arte, afirmando que é preciso “garantir que as expressões apareçam e sobrevivam para formar uma história. Então, quando eu quero entender, por exemplo, como era o Brasil nos anos 60, vou lá na Cinemateca ver o que foi produzido naquela época, e ver um pouco a cara daqueles pensadores, daqueles intelectuais, a cara que era o Brasil. Você pode fazer uma análise do que era o Brasil visitando a sua cinematografia, por exemplo. Agora, se você não dá margem para que uma variedade de facetas do Brasil apareça, vão passar cinquenta anos e eles vão olhar para o que é hoje e falar ‘Ah, então quer dizer que naquela época os brasileiros eram assim?’. (...) Mas não adianta existir só na prateleira, ela tem que ventilar na população, gerar crítica, gerar comentário, gerar influências, para fazer sentido.”

O cinema itinerante, ou *Cine Tela Brasil*, é um projeto cultural popular criado por Laís Bodanzky e Luis Bolognesi, que surgiu da angústia com os problemas da distribuição e da falta de salas de exibição pelo país. “É uma frustração eu, como realizadora, sentir que custa tão caro e é tão difícil fazer um

filme e depois não encontrar espaço de exibição.” Em 1996, a dupla Laís e Luiz criaram o projeto *Cine Mambembe* para exibir curtas-metragens, viajando pelo Brasil inteiro durante oito anos de trabalho voluntário. “Na Grande São Paulo, em escolas públicas tinha sempre um debate. E aí a gente aprovou o projeto na Lei de Fomento, e foram anos até conseguir um patrocinador. Agora esse projeto já existe há sete anos, são três salas de cinema itinerantes, com ar condicionado, som *surround*, sempre nas periferias, levando cinema brasileiro de graça para essa população.” Importante notar que é comum que cerca de metade dos frequentadores de uma sessão esteja indo ao cinema pela primeira vez.

Ao refletir sobre a questão geral da industrialização do cinema, Lina Chamie afirma que no Brasil não há indústria de produção cinematográfica ainda, “porque, se fosse uma indústria, teria um mercado, teria um retorno e profissionalmente você poderia basear a tua carreira em ser um profissional do cinema – pensando o cinema ficção, cinema longa-metragem, não a publicidade ou a televisão”, que corresponde a uma considerável fatia do mercado audiovisual brasileiro. A produção de cinema do país precisa de subsídios que, de maneira geral, são alcançados através de editais públicos. Assim, o cinema passa a ser financiado a partir de etapas, “então o roteiro é uma etapa, produção é outra etapa e por produção você entende pré-produção, filmagem etc. Pós-produção muitas vezes é outra etapa, é outro edital, é um dinheiro para finalização. E ainda tem uma quarta etapa – se a gente for pensar nessas categorias de etapa de produção *versus* subsídio – que é a comercialização, distribuição”. Essas são as etapas que fazem parte de um “esquema profissional diferente, de uma coisa mais amadora aqui no Brasil”. O problema da produção amadora é que, além de não ter o incentivo financeiro, não será um produto que necessariamente chegará à tela, “porque, bem ou mal, um filme existe para ser visto, você vai ter que distribuir esse filme, seja o cinema comercial, seja o cinema autoral”.

Em comparação com a indústria hollywoodiana, por exemplo, Lina acredita que a diferença fundamental é o fato de a cadeia produtiva estar financiada como um todo, e essas etapas diluem-se durante o processo, porque “ali sim você tem uma indústria. O filme está bancado do começo ao fim, podendo ser um sucesso ou um fracasso. Mas industrialmente ele existe numa tacada. É outro raciocínio. É uma indústria.” No Brasil, a cineasta afirma que o processo é pseudoindustrial: “Você pode fazer um roteiro e não conseguir nunca filmar.” Portanto, não há garantias de que todas as etapas sejam finalizadas. E “às vezes a estratégia é: vou conseguir o suficiente para filmar e aí paro e vou captar com o primeiro corte para finalizar”.

Anna Muylaert apresenta uma teoria em relação à estabilidade da indústria cinematográfica hollywoodiana. De acordo com a cineasta, grande parte dos filmes produzidos por essa indústria baseiam-se em um padrão de estrutura de roteiro. Conforme Anna explica em *Linguagem*, a cineasta descobriu um esquema estrutural para montar um filme de ficção através de cenas que contenham aproximadamente dois minutos de duração. De acordo com ela, a história montada desta maneira não perde a cadência rítmica e gera filmes mais estáveis independentemente da qualidade de seus conteúdos. “O nosso cinema ainda não chegou nisso, como as nossas novelas chegaram. Eu não sei exatamente qual é o parâmetro delas, mas se não tiver um padrão de qualidade, você não cria uma indústria. A meu ver, o cinema argentino tem uma qualidade média segura, enquanto o nosso vai do ótimo ao péssimo.”

Por fim, quanto à sobrevivência financeira pessoal, Lina Chamie afirma não ser possível através da produção de longas-metragens autorais. O sustento financeiro “não virá de um filme de longa metragem. Pelo menos não do tipo de cinema que eu faço, você tem que estar fazendo outras coisas. Eu dou aula. Dar aula é uma coisa bacana, porque é um exercício de reflexão muito diferente de filmar, mas ainda assim é um assunto que eu amo, então vibra. Ou fazer outros projetos menores. Isso é muito comum. Você dirige coisas mais pontuais, isso é uma prática necessária para o cineasta longametragista.”

MONTAGEM

“O processo de criação é um ato permanente de tomada de decisão”. (SALLES, 2008, p. 48)

Montagem em cinema é um dos princípios que regem as escolhas do artista em seu aspecto mais fundamental. O filme se compõe através do recorte dos planos filmados e sua reordenação numa determinada linha de tempo. Mas não é somente na ilha de edição o processo de seleção acontece. Qualquer processo criativo é baseado também em decisões sobre quais soluções adotar. Para Cecília Salles, “por trás de uma substituição, uma eliminação, uma adição, há, certamente, todo um complexo processo envolvendo diversos critérios e razões. Fazer modificações é optar.” (SALLES, 2008, p. 48)

Lina Chamie comenta sobre o necessário desapego durante a montagem de um filme. Mesmo que algumas cenas tenham exigido muito esforço, ou investimento, ou sejam consideradas belas, marcantes do ponto de vista emocional para o diretor, podem não funcionar com o todo do filme. Lina diz: “Joga fora. Porque você precisa achar o que é de verdade aquela ideia. E, de verdade, só o filme diz o que é de verdade. E acrescenta: “É o filme e o teu desejo que devem, de alguma forma, reger as ações”.

Cecília traz o exemplo dos escritores que justificam cortes de trechos de seus romances, “porque estes parecem postiços e qualquer tentativa de encaixá-los provocaria rupturas no todo da obra.” (SALLES, 2009, p. 139)

Barossi prefere projetar em equipe. “Para acontecer, temos que ter um desapego em relação ao que estamos fazendo, e um olhar aberto para outras propostas. Tenho tido muitas surpresas com colegas, com estagiários que trabalham comigo, até com clientes”. Mas, para que haja a “possibilidade de desenvolver efetivamente uma solução que seja coletiva, tem que ter essa abertura”. O arquiteto propõe que se olhe “o que se está fazendo como se não fosse seu, da mesma forma como olha para a produção de quem está trabalhando junto com você.” O processo de montagem ocorre quando, em um determinado momento, as soluções desenvolvidas pelos membros da equipe são selecionadas e organizadas em um caderno para que o grupo possa discuti-las como um todo. “Às vezes estou desenhando junto com outras pessoas e, de repente, são muitas ideias, muitas soluções, ‘Espera aí, vamos ver como está o negócio’. Então você junta, isso aqui não é, isso aqui é, faz um caderno, uma primeira ideia. Você finaliza para poder avançar. Então não é um processo de criação contínuo. Você precisa fechar para poder olhar e a partir disso avançar.”

RITMO

Tarkovski teoriza sobre a fluidez específica do tempo nos planos cinematográficos afirmando que cada fotograma possui uma “espécie de tempo” que o identifica. “O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o *ritmo*, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma.” Portanto, o ritmo de um filme, de acordo com o cineasta, deverá ser respeitado na montagem, em vez de configurado por ela. “O tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo

que passa através delas. A montagem não pode determinar o ritmo (neste aspecto, ela só pode ser uma característica do estilo); na verdade, o fluxo do tempo num filme dá-se muito mais apesar da montagem do que por causa dela. O fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas peças que tem diante de si na moviola.” Tarkovski utiliza a metáfora das tubulações hidráulicas, explicando que, assim como é impossível conectar diâmetros diferentes, não se pode colocar juntas peças que apresentem fluxos temporais díspares. “A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou ‘densidade’, pode ser chamada de pressão do tempo; assim, então, a montagem pode ser vista como a união de peças feitas com base na pressão do tempo existente em seu interior”. (TARKOVSKI, 1998, p. 134 e 139)

Em suas comparações entre música e cinema, conforme descrito em **Linguagem**, Lina observa que montagem é música. “Manipular o ritmo é um elemento musical. Quer dizer, a música é uma organização desta manipulação. Uma organização subversiva dessa manipulação.”

MÉTODO

Anna Muylaert foi convidada pelo cineasta Fernando Meirelles, dono da produtora O2 de cinema, para corrigir o roteiro de *Xingu*, do diretor Cao Hamburger, baseado no livro de Orlando Vilas Boas *Xingu, a história dos Irmãos Vilas Boas* e nas pesquisas da antropóloga, também convidada, Maíra Bühler. O método de concepção do roteiro, utilizado por muitos cineastas, é o de simular a montagem através de cartões que representam cenas, trechos, assuntos. De acordo com a cineasta, “o livro tinha milhares de passagens. A Maíra fez mais pesquisas, e a gente foi discutindo qual seria o recorte. Nós fizemos cartões com várias passagens, utilizando fotos e transformando as cenas em ícones. Pegamos essas cenas e fomos arquitetando hipóteses de sequências, aí trocava as fichas, até sentir que tinha algo que poderia ter um corpo. O Cao estava sempre muito presente, e teve *doctoring* também, além da presença dos produtores”. É um processo de muito debate e discussões, mas “na hora de escrever eu escrevo sozinha”.

Outro método trazido por Laís Bodanzky refere-se à montagem paralela ao *set* de filmagem. A primeira vez que utilizou esse procedimento foi em *As melhores coisas do mundo*. A partir da segunda semana de produção, o montador Daniel Rezende já estava editando, e “uma vez por semana ia lá e assistia o que ele tinha montado. Isso foi importante nessa relação do que você filma e assiste montado. A gente incorporou as descobertas da montagem na filmagem. Deu tempo de fazer isso.” Antigamente essa escolha era impossível, diz Laís, pois o filme precisava ser revelado para que se começasse a montagem, que era feita na moviola. “Mais tarde, mesmo com o processo digital, faltava uma organização de cronograma financeiro para que isso acontecesse.”

Woody Allen não faz montagem simultânea ao período de gravações. “Para mim são duas fases completamente diferentes. Ao fim do dia, eu estou cansado, irritado, quero ir para casa e ver a minha vida. Não quero ir para a sala de montagem e começar a ficar obcecado com o filme. Gosto de pegar o material filmado inteiro e então começar do nada, a montar o filme. É assim que funciona para mim.” Até porque, conforme mencionado em **Tempo**, o cineasta acompanha integralmente todos os momentos de produção do seu filme. Diferentemente de Laís Bodanzky, que delega a especialistas funções como montagem e redação do roteiro, acompanhando parcialmente as atividades de sua equipe, mesmo que tomando para si todas as decisões. “Se corto enquanto estou fazendo, haverá

duas vertentes de pensamento. Uma é que poderia economizar algum dinheiro, porque iria vendo os meus erros enquanto estava no processo e poderia consertar. Mas a outra é que ficaria obsessivo e poderia nunca mais parar de filmar. Pela mesma razão, não trabalho com um monitor de vídeo, embora muita, muita gente trabalhe. Funciona bem para os outros, mas não funcionaria para mim. Tenho esta fantasia de ir, olhar no monitor de vídeo e depois voltar e filmar de novo, e filmar de novo, e de novo.” (Woody Allen, in: LAX, 2009, p. 378)

Apesar de não utilizar o procedimento de montagem em paralelo ao set, Woody Allen faz refilmagens conforme suas impressões sobre o chamado primeiro corte do filme: “Um filme respira, é orgânico, e você vai com ele aonde ele te leva. Quando estamos fazendo o orçamento, o Bobby [Greenhut] diz: “É um filme de dez milhões de dólares”. Eu calculo que preciso de oito milhões, mais dois milhões de refilmagens. Então as refilmagens estão previstas desde o começo.” (Woody Allen, in: LAX, 2009, p. 366)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Muito mágica a hora de rodar,
em que pára o mundo e aquilo é o mundo.”
Lina Chamie

Esta pesquisa se propôs trazer à luz a possibilidade de estudo dos processos arquitetônicos sob a ótica dos processos criativos. Seus resultados não são conclusivos nem esgotam todas as possibilidades que tal estudo pode permitir. Sendo uma dissertação, fazê-lo seria dar-lhe o escopo de tese.

Uma das dificuldades vivenciadas no decorrer deste trabalho foi a quase inexistência de registros, por parte dos arquitetos, de seus processos, seu cotidiano no escritório e na obra, de como acontece a pesquisa, o ato comunicador dentro de uma equipe, a relação entre ideia e financiamento, e muitos outros tópicos que dizem respeito a este processo de concepção abstrata e concreta tão próprio do fazer arquitetônico.

A escolha do cinema para ser cotejado, nesta Dissertação, com a arquitetura se deve ao fato de que, das artes, estas duas são as que mais se valem das técnicas e da maior quantidade de variáveis para sua feitura.

Com o auxílio fundamental da Crítica Genética, novo campo de estudos dos processos criativos, revelam-se possibilidades de comparação entre arquitetura e outras linguagens da arte tais como cinema, música e outras. Adentra-se, assim, na possibilidade de estudo da arquitetura a ser pesquisada como criação e não somente – como de hábito –, como produto acabado ou no desempenho de suas funções.

BIBLIOGRAFIA

- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos Mutirões**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. Cinema 1. Trad. de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.
- _____. **A imagem-tempo**. Cinema 2. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- DWORECKI, Silvio. **Em busca do traço perdido**. São Paulo: Scipione Cultural e EDUSP, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FERRO, Sérgio. **Arquitetura e Trabalho Livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **Small, Medium, Large, Extra-Large – Office for Metropolitan Architecture**. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1998
- LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MAGISTRETTI, Vico. **A Arquitetura da realidade**. In: FAROLDI, Emílio (Org.). *Diálogos de arquitetura* / Emílio Faroldi, Maria Pilar Vettori. São Paulo: Siciliano, 1997.
- MÁRQUEZ, G. G. **Gabriel García Márquez conta como contar um conto**. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1995.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.
- MONEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual na Obra de Oito Arquitetos Contemporâneos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NESBITT, Kate (Org). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009

SALLES, Cecília A. **Crítica Genética – Fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística**. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Arquivos de criação – Arte e Curadoria**. São Paulo: Horizonte, 2010.

SCHICKEL, Richard. **Conversas com Scorsese: Richard Schickel**. São Paulo: Cosac Naify, 2011

SERRAZANETTI, Francesca; SCHUBERT, Matteo (Org). **La Mano Dell'Architetto**. Moleskine: Nanhai City, 2009

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o Tempo**; tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRUFFAUT, F.; HITCHCOCK, A. **Entrevistas**. Edição Definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ULLMANN, Liv. **Mutações**. São Paulo: Cosac Naify, 2008

VITRUVIUS POLLIO. **Tratado de arquitetura / Vitruvíio**. São Paulo: Martins, 2007

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Graal, 2008.

SITES:

Blog sobre o diário de obra da Casa Chippa escrito por Carolina Oukawa, <http://casachippa.blogspot.com>, visitado em 28 de fevereiro de 2012.

Site da cineasta Anna Muylaert, <http://www.annamuylaert.com>, visitado em 28 de fevereiro de 2012.

Site da arquiteta, música e pedagoga Carolina Oukawa <http://www.carolinasilvaoukawa.com>, visitado em 28 de fevereiro de 2012.

Site do escritório dos arquitetos Antonio Carlos Barossi, Milton Nakamura, Giovana Avancini e Paula Dedecca <http://www.aa.arg.br/>, visitado em 28 de fevereiro de 2012.

Site do projeto Portal Tela Brasil, dos cineastas Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, <http://www.telabr.com.br>, visitado em 28 de fevereiro de 2012.

Internet Movie DataBase, <http://www.imdb.com>, visitado em 28 de fevereiro de 2012.

Roteiro de “2001, A Space Odyssey” in <http://www.imsdb.com/scripts/2001-A-Space-Odyssey.html>, visitado em 26 de julho de 2011.

Roteiro de “Dead Poets Society” in http://www.dailyscript.com/scripts/dead_poets_final.html, visitado em 26 de julho de 2011.

FILMOGRAFIA

2001, Uma Odisséia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. EUA: MGM; Polaris, 1968, DVD.

8 ½. Direção: Frederico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. França; Itália: Cineriz; Francinex, 1963, DVD.

À DERIVA. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Andrea Barata Ribeiro; Bel Berlinck; Fernando Meirelles. Brasil: O2 Filmes, 2009, DVD.

A GREVE. Direção: Sergei M. Eisenstein. Produção: Boris Mikhin. URSS: Alta Films, 1925, DVD.

A ILHA do medo. Direção: Martin Scorsese. Produção: Brad Fischer; Mike Medavoy; Arnold Messer; Martin Scorsese. EUA: Paramount Pictures; Phoenix Pictures; Sikelia Productions, 2010, DVD.

A INFÂNCIA de Ivan. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: G. Kusnekov; Mosfilm. URSS: Ministerstvo Kinematografii, 1962, DVD.

A PAIXÃO de Joana D'Arc. Diretor: Carl T. Dreyer. Produção: Hermann Warm. França: Société Générale des Films, 1928, DVD.

A PALAVRA. Direção: Carl T. Dreyer. Produção: Carl Theodor Dreyer. Dinamarca: The Criterion Collection, 1955, DVD.

A ROSA Púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. Produção: Robert Greenhut. EUA: Orion Pictures Corporation, 1985, DVD.

A VIA Láctea. Direção: Lina Chamie. Produção: Lina Chamie. Brasil: Girafa Filmes, 2007, DVD.

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. França: Les Productions Georges de Beauregard; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1960, DVD.

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis; Paulo Sacramento. Brasil: Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2002, DVD.

ANDREI Rublev. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Tamara Ogorodnikova. URSS: Mosfilm, 1966, DVD.

ANO Passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. Produção: Pierre Courau; Anatole Dauman; Robert Dorfmann; Raymond Froment. França; Itália: Cocinor, 1961, DVD.

APPUNTI su un fatto di cronaca. Direção: Luchino Visconti. Produção: Marco Ferreri; Riccardo Ghione. Itália: 1953, DVD.

AS CINCO Obstruções. Direção: Lars Von Trier; Jørgen Leth. Produção: Carsten Holst. Dinamarca; Suíça; Bélgica; França: Almaz Film Productions S.A.; Panic Productions; Wajnbrose Productions, 2003, DVD.

AS MELHORES coisas do mundo. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Caio Gullane; Fabiano Gullane; Débora Ivanov; Gabriel Lacerda. Brasil: Gullane Filmes, 2010, DVD.

BASTARDOS Inglórios. Direção: Quentin Tarantino; Eli Roth. Produção: Lawrence Bender. EUA: Universal Pictures, 2009, DVD.

BECKETT'S Film. Direção: Alan Schneider. Produção: Boris Kaufman. EUA: Evergreen, 1965, DVD.

BLOW Up. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti. EUA; Itália; Grã Bretanha: Bridge Films, 1966, DVD.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. Brasil: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas; Mapa Filmes, 1985, DVD.

CABRA-CEGA. Direção: Toni Venturi. Produção: Toni Venturi. Brasil: Olhar Imaginário, 2004, DVD.

CÃO Andaluz. Direção: Luis Buñuel. Produção: Luis Buñuel. França: 1929, DVD.

CARNE Trêmula. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha; França: CiBy 2000; El Deseo S.A.; France 3 Cinéma, 1997, DVD.

CENAS de um casamento. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Lars-Owe Carlberg. Suécia, Cinematograph AB, 1973, DVD.

CHEGA de saudade. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Laís Bodanzky; Luiz Bolognesi; Caio Gullane; Fabiano Gullane; Débora Ivanov. Brasil: Gullane Filmes; Buriti Filmes; Arte France, 2007, DVD.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles. EUA: Mercury Productions; RKO Radio Pictures, 1941, DVD.

CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Walter Salles. Brasil: VideoFilmes; Buena Onda Films, 2005, DVD.

CÓPIA Fiel. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Angelo Barbagallo. França; Itália; Bélgica: MK2 Productions; BiBi Film; Abbas Kiarostami Productions, 2010, DVD.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais; Copacabana Filmes; Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964, DVD.

DODES'KA-DEN, O caminho da vida. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Akira Kurosawa; Yôichi Matsue. Japão: Toho Company; Yonki-no-Kai Productions, 1970, DVD.

DURVAL Discos. Direção: Anna Muylaert. Produção: Sara Silveira. Brasil: Africa Filmes; Dezenove Som e Imagem; Pic TV, 2002, DVD.

E LA NAVE Va. Direção: Federico Fellini. Produção: Franco Cristaldi. Itália; França: Rai Uno Radiotelevisione; Vides Produzione; Gaumont, 1983, DVD.

É PROIBIDO Fumar. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert; Sara Silveira. Brasil: Africa Filmes; Dezenove Som e Imagem, 2009, DVD.

ELDORADO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967, DVD.

ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei M. Eisenstein. Produção: Sergei M. Eisenstein. URSS: Goskino, 1925, DVD.

EUROPA' 51. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini. Itália: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1952, DVD.

FALE com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha: El Deseo S.A.; Antena 3 Televisión; Good Machine, 2002, DVD.

FATAL. Direção: Isabel Coixet. Produção: Andre Lamal; Gary Lucchesi; Tom Rosenberg. EUA: Lakeshore Entertainment, 2008, DVD.

GANGUES de Nova York. Direção: Martin Scorsese. Produção: Alberto Grimaldi; Harvey Weinstein. EUA; Itália: Miramax Films; Initial Entertainment Group (IEG); Alberto Grimaldi Productions, 2002, DVD.

GERTRUD. Direção: Carl. T. Dreyer. Produção: Jørgen Nielsen. Dinamarca: Palladium Film, 1964, DVD.

JE Vous Salue, Marie. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Jean-Luc Godard. França; Suíça; Grã-Bretanha: Sara Films; Pégase Films; JLG Films, 1985, DVD.

JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Bia Almeida; Raquel Freire Zangrandi. Brasil: Matizar; VideoFilmes, 2007, DVD.

LA NIÑA Santa. Direção: Lucrecia Martel. Produção: Lita Stantic. Argentina; Itália; Holanda; Espanha: La Pasionaria S.r.l.; R&C Produzioni; Teodora Film, 2004, DVD.

LA RÉGION Centrale. Direção: Michael Snow. Produção: Michael Snow. Canadá: 1971, DVD.

LARANJA Mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. EUA; Grã-Bretanha: Warner Bros. Pictures; Hawk Films, 1971, DVD.

LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: VideoFilmes, 2001, DVD.

LUZES da Ribalta. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Charlie Chaplin. EUA: Celebrated Productions, 1952, DVD.

MADAME Bovary. Direção: Jean Renoir. Produção: Gaston Gallimard. França: Nouvelle Société des Films (NSF), 1933, DVD.

MADAME Satã. Direção: Karim Ainouz. Produção: Marc Beauchamps; Isabel Diegues; Vincent Maraval; Mauricio Andrade Ramos; Donald Ranvaud; Juliette Renaud; Walter Salles. Brasil: VideoFilmes; Dominant 7; Lumière, 2002, DVD.

MANHATTAN. Direção: Woody Allen. Produção: Robert Greenhut; Charles H. Joffe; Jack Rollins. EUA: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1979, DVD.

MATCH Point. Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson. Grã-Bretanha; Luxemburgo: BBC Films; Thema Production; Jada Productions, 2005, DVD.

MATRIX Reloaded. Direção: The Wachowski Brothers. Produção: Joel Silver. EUA; Austrália: Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures; Silver Pictures, 2003, DVD.

MATRIX Revolutions. Direção: The Wachowski Brothers. Produção: Joel Silver. EUA; Austrália: Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures; NPV Entertainment, 2003, DVD.

MATRIX. Direção: The Wachowski Brothers. Produção: Joel Silver. EUA; Austrália: Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures, 1999, DVD.

MEDOS Privados em Lugares Públicos. Direção: Alain Resnais. Produção: Bruno Péseroy. França; Itália: Soudaine Compagnie; Studio Canal; France 2 Cinéma, 2006, DVD.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha: Universum Film (UFA), 1927, DVD.

MORANGOS Silvestres. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia: Svensk Filmindustri (SF), 1957, DVD.

MORTE em Veneza. Direção: Luchino Visconti. Produção: Luchino Visconti. Itália; França: Alfa Cinematografica, 1971, DVD.

MULHERES a Beira de um Ataque de Nervos. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo S.A.; Laurenfilm, 1988, DVD.

NOITES de Cabília. Direção: Federico Fellini. Produção: Dino De Laurentiis. Itália; França: Dino de Laurentiis Cinematografica; Les Films Marceau, 1957, DVD.

NOIVO Neurótico, Noiva Nervosa. Direção: Woody Allen. Produção: Jack Rollins. EUA: Rollins-Joffe Productions, 1977, DVD.

O CHEIRO do Ralo. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Marcelo Doria; Joana Mariani; Rodrigo Teixeira. Brasil: Primo Filmes; Branca Filmes; Geração Conteúdo, 2006, DVD.

O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Erik Waisberg. URSS: Mosfilm, 1975, DVD.

O ESTADO das Coisas. Direção: Win Wenders. Produção: Chris Sievernich. Alemanha Oriental; Portugal; EUA: Artificial Eye; Gray City; Musidora Films, 1982, DVD.

O FALCÃO Maltês (Relíquia Macabra). Direção: John Huston. Produção: Henry Blanke; Hal B. Wallis. EUA: Warner Bros. Pictures, 1941, DVD.

O HOMEM da Câmera. Direção: Dziga Vertov. Produção: Dziga Vertov. URSS: VUFKU, 1929, DVD.

O NASCIMENTO de Uma Nação. Direção: D.W. Griffith. Produção: D.W. Griffith. EUA: David W. Griffith Corp.; Epoch Producing Corporation, 1915, DVD.

O PENSIONISTA. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon; Carlyle Blackwell. Grã-Bretanha: Gainsborough Pictures; Carlyle Blackwell Productions, 1927, DVD.

O PROCESSO de Joana D'Arc. Direção: Robert Bresson. Produção: Agnès Delahaie. França: Agnes Delahaie Productions, 1962, DVD.

O VENTO nos Levará. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Marin Karmitz; Abbas Kiarostami. Irã; França: MK2 Productions, 1999, DVD.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha; Felipe Lacerda. Produção: José Padilha; Marcos Prado. Brasil: Zazen Produções, 2002, DVD.

OS PÁSSAROS. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. EUA: Universal Pictures; Alfred J. Hitchcock Productions, 1963, DVD.

- OS SETE Samurais. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Sôjirô Motoki. Japão: Toho Company, 1954, DVD.
- OSSESSIONE. Direção: Luchino Visconti. Produção: Libero Solaroli. Itália: Industrie Cinematografiche Italiane (ICI), 1943, DVD.
- OUVERT pour cause d'inventaire. Direção: Alain Resnais. Produção: Alain Resnais. França: 1946, DVD.
- PAI e Filha. Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Yasujiro Ozu. Japão: Shôchiku Eiga, 1949, DVD.
- PARIS Adormecida. Direção: René Clair. Produção: Henri Diamant-Berger. França: Films Diamant, 1925, DVD.
- PARIS, Texas. Direção: Win Wenders. Produção: Anatole Dauman; Don Guest. Alemanha Oriental; França; Grã-Bretanha; EUA: Road Movies Filmproduktion; Argos Films; Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1984, DVD.
- PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (SF), 1966, DVD.
- PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. EUA: Shamley Productions, 1960, DVD.
- SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Produção: João Moreira Salles. Brasil: Videofilmes Produções Artísticas Ltda., 2007, DVD.
- SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Viacheslav Tarasov. URSS: Creative Unit of Writers & Cinema Workers; Kinostudiya "Mosfilm"; Unit Four, 1972, DVD.
- SONATA de Outono. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Richard Brick. França; Alemanha Oriental; Suécia: Filmédis; Incorporated Television Company (ITC); Personafilm, 1978, DVD.
- SONHOS. Direção: Akira Kurosawa; Ishirô Honda. Produção: Mike Y. Inoue; Hisao Kurosawa. EUA; Japão: Warner Bros. Pictures; Akira Kurosawa USA, 1990, DVD.
- TAXI Driver. Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips; Michael Phillips. EUA: Columbia Pictures Corporation; Bill/Phillips/ Italo/Judeo Productions, 1976, DVD.
- TEMPO de Guerra. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard; Carlo Ponti. França; Itália: Cocinor; Les Films Marceau; Rome Paris Films, 1963, DVD.
- TEMPOS Modernos. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Charlie Chaplin. EUA: Charles Chaplin Productions, 1936, DVD.
- TETRO. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. EUA; Argentina; Espanha; Itália: American Zoetrope; Zoetrope Argentina; Tornasol Films, 2009, DVD.
- TÔNICA Dominante. Direção: Lina Chamie. Produção: Zita Carvalhosa; Patrick Leblanc. Brasil: Cinematográfica Superfilmes; Ledo Audiovisual Teatro, 2000, DVD.
- TUDO sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha; França: El Deseo S.A.; Renn Productions; France 2 Cinéma, 1999, DVD.
- UM CORPO que cai. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. EUA: Paramount Pictures; Alfred J. Hitchcock Productions, 1958, DVD.

VAN Gogh. Direção: Alain Resnais. Produção: Pierre Braunberger; Gaston Diehl; Robert Hessens. França: Canton-Weiner, 1948, DVD.

VOCÊS, os Vivos. Direção: Roy Andersson. Produção: Pernilla Sandström. Suécia; Alemanha; França; Dinamarca; Noruega; Japão: 4 1;2 Film; Canal+; Det Danske Filminstitut, 2007, DVD.

VOLVER. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Esther García. Espanha: Canal+ España; El Deseo S.A.; Ministerio de Cultura, 2006, DVD.

ANEXOS

DIREÇÃO	FOTOGRAFIA	DIREÇÃO DE ARTE
Diretor <u>Roteirista</u> 1º Assistente de Direção 2º Assistente de Direção Continuista Atores	Diretor de Fotografia <u>Operador de Câmera</u> 1º Assistente de Câmera 2º Assistente de Câmera Operador de Vídeo Assist <u>Gaffer – Eletricista-Chefe</u> 1º Assistente de Elétrica <u>Maquinista-Chefe</u> Maquinista <u>Fotógrafo de Cena/Still</u> <u>Colorista</u>	Diretor de Arte <u>Produtor de Arte</u> <u>Produtor de Objetos</u> <u>Cenógrafo</u> Assistente de Cenógrafo <u>Figurinista</u> Assistente de Figurinista <u>Maquiador</u> <u>Cabeleireiro</u> <u>Técnico em Efeitos Especiais</u> Pintor Costureira Camareira Aderecista Contra-regra
PRODUÇÃO	MONTAGEM	SOM
Produtor Executivo Diretor de Produção <u>Produtor de Finalização</u> <u>Produtor de Set/Platô</u> 1º Assistente de Produção Secretária de Produção Boy de Set Motoristas Making Of	Produtor de Pós-Produção <u>Montador</u> Assistente de Montagem	Técnico de Som Microfonista Diretor Musical <u>Compositor</u> <u>Editor de Som</u> Gravador de Foley <u>Mixer</u>

Tabela 1 – Tabela ilustrativa com algumas das funções de um set de filmagens e suas relações hierárquicas. Negritados: chefes de equipes; sublinhados: subchefes. (Esta estrutura pode variar conforme a demanda de cada filme)

ENTREVISTA COM PABLO ALEKSITCH PADIN, 21 DE JULHO DE 2011

Paula – Pablo, vamos começar com uma apresentação. Quem é você?

Pablo – Bom, eu sou arquiteto, formado pela FAUUSP. Entrei em 1999, me formei em 2005, fiquei um ano estudando na Espanha. Trabalhei no Sidônio Porto, escritório de arquitetura, e depois trabalhei com interiores no Artur Casas. Logo depois de me formar, fiz mestrado na FAU, também na área de projeto de arquitetura, relacionado ao tema de projeto de edifício industrial, porque na época que eu me formei, eu tive a oportunidade de projetar uma indústria. No final das contas acabou não saindo a construção, mas existe um projeto.

Paula – Indústria de que?

Pablo – Uma indústria de alimentos, mais ou menos 3 mil metros quadrados. E, na verdade, esse projeto foi um pouco o que viabilizou eu ter montado o escritório. Eu montei esse escritório na época com a minha namorada, que também é formada pela FAU, a Thaís, que virou minha esposa. Então, nós somos os dois sócios da empresa. Hoje, na área de projeto, trabalhamos com quatro pessoas fixas, e duas pessoas “flutuantes”, trabalhando com a gente em alguns trabalhos e outros não. Desde o início, algo que deu um pouco de estímulo ao escritório foi que a gente terceirizou muitos projetos para outros arquitetos. Até hoje a gente faz isso. Uma das coisas que a gente não deixa de fazer, apesar de sempre tentar cada vez mais, é executar os nossos projetos. Fazer o projeto e executar as obras dos nossos projetos.

(O escritório) é bem variado em termos de atuação. A gente começou, como eu disse, com um trabalho de arquitetura industrial, mas depois acabou não desenvolvendo outros projetos na área e fizemos muita coisa na área residencial, principalmente apartamento, São Paulo, [inaudível] área central. Temos trabalhado muito com a área comercial, feito algumas lojas. Algumas lojas a gente só executa. Usamos o nosso know-how de conhecer os fornecedores, executar... E o projeto vem de outros escritórios. Temos executado muitas obras do “Boticário”, por exemplo. E algumas obras que são projetos nossos mesmo, com a concepção total. Atualmente estamos com uma obra em execução, que provavelmente vai ficar pronta, no final dessa semana, de uma loja.

Paula – Então, vamos entrar na parte do processo. Quando você fala em projeto desde o início... Pode pegar [a folha que caiu da plotter]...

Pablo – É deixa eu pegar aqui a folha. É da reunião da tarde.

Paula – Quando você fala do processo, que você começa desde o começo, que tipo de projeto? Qual tipologia?

Pablo – A gente ainda tem feito coisas muito variadas. Eu acho que, de repente, termos uma tipologia mais fixa, vai vir com o tempo. Acho que hoje em dia a gente está atirando para todos os lados e tenta ver o que gostamos. Temos nos dado bem com essa parte comercial, de lojas. E outra área que a gente gosta muito, é a parte residencial mesmo, inclusive a parte de interiores, que fazemos bastante.

Paula – Você vai do começo ao fim?

Pablo – A gente vai do começo ao fim, isso.

Paula – E como é que funciona? Vamos pensar que essa entrevista não é só para arquitetos, mas de maneira geral. Como é que começa um projeto?

Pablo – Primeiro o nosso trabalho funciona muito em função de uma indicação, de um cliente anterior. Em geral, como é que começaria o processo? Normalmente as pessoas nos contatam, querendo fazer alguma obra, uma reforma, e a gente sempre começa com uma reunião com esse cliente, para ver se realmente, (com) as idéias dele, podemos ajudar, de alguma forma. No final das contas é isso, ver se o trabalho condiz com a nossa área de atuação. A gente tem uma certa linguagem também, que já é esperada pelos clientes e que a gente também espera que os clientes, mais ou menos, estejam dentro dessa linguagem. E também acho que tem uma herança da nossa formação na FAU e do que a gente gosta de fazer.

Então, nessas primeiras conversas a gente conhece o cliente, é muito importante essa coisa, acho que a arquitetura tem muito a ver com essa (área) de Humanas, essa coisa do contato entre o arquiteto e o cliente, que é uma coisa que nós, inclusive, prezamos muito no escritório. Achamos que é uma das vantagens de hoje ser pequeno, porque todo mundo que trabalha aqui conhece o processo inteiro do projeto, participou de todas as fases então, normalmente, esse relacionamento com o cliente acaba sendo bem próximo. A partir daí estipulamos o programa de necessidades, que o cliente de fato espera e quer. Tanto da parte funcional, quanto da parte estética, formal. E a partir daí, a gente vai desenvolver o projeto. Normalmente vamos ao local fazer os levantamentos. Gostamos inclusive de estar presentes nesses levantamentos para realmente sentir os aspectos daquela construção, daquele terreno. E depois, vamos para o projeto. O projeto começa com desenhos, croquis à mão, mas hoje em dia ele vai muito rápido para o computador. Então, já nas primeiras apresentações para o cliente, não cogitamos mais trabalhar sem os modelos tridimensionais computadorizados. Numa primeira apresentação vamos com esses modelos, e já tentamos apresentar de uma forma mais humanizada, digamos assim. Aquelas plantas não são fáceis, não é todo mundo que sabe ler porque não tem o costume. Então, a gente gosta de desenhar muito, acho que é até uma herança dos escritórios que eu passei, que eles detalhavam ao extremo.

Os escritórios que a gente trabalha hoje em dia pensam a obra ao máximo no papel e não na hora de executar. Então, a gente desenha muito e faz muito essa imagem dos trabalhos, porque a gente não quer que o cliente quando chegue na obra, fale _‘Não era isso que eu tinha pensado que ia (ser)’. Acho que isso depõe contra o nosso trabalho e, é aquilo que eu disse, os projetos que a gente tem feito surgem de outros projetos que fizemos anteriormente. Então, temos muito cuidado nesse sentido.

Depois de aprovado esse anteprojeto, passamos para uma fase de detalhamento executivo e depois, é uma parte estritamente de escritório. Nem sempre os clientes têm uma visão muito ampla dessa parte. A gente mostra os detalhes que são importantes, que basicamente são detalhes técnicos, e depois a gente vai para a execução.

Paula – Como funciona a questão do dinheiro, do orçamento nesse processo? Acho que é um fator muito determinante, a coisa material, que vai refletir no dinheiro...

Pablo – A gente tem uma filosofia. Normalmente a gente trabalha com um preço fixo global, que é essa parte de projeto e baseado na nossa experiência. Sabemos que o nosso custo é por hora. Hora de quem trabalha com a gente, dentro dessa estrutura que a gente tem. Tentamos nessas primeiras reuniões entender quantas horas vamos gastar no processo desse projeto, com base em outros, e lançamos um valor para esse projeto. Tem gente que trabalha com metro quadrado, mas não é o nosso caso...

Paula – Mas eu digo junto com a obra, no geral, pensando com a obra, porque, o cliente chega e fala “Eu tenho um montante de tanto para gastar”, ou não. Como é que funciona?

Pablo – Eu acho até que seria o ideal, se o cliente falasse quanto ele tem para gastar, mas acho que os clientes nem sempre querem isso. A gente vê que 90% dos casos é o contrário, o cliente quer que a gente faça uma proposta e daí vamos acertando. O que acontece é que a gente solta esse estudo preliminar, e já lança um orçamento que fazemos aqui no escritório, junto. Porque não vale a pena também detalhar muito o projeto e chegar no final e não ter nem metade. Então, a gente já lança um orçamento que a gente faz aqui no escritório. E mais pra frente, no executivo, ou executamos aqui no escritório o orçamento, ou contratamos um orçamentista dependendo da obra que for. Eu diria que o primeiro orçamento tem uma faixa de segurança de 30% acima ou abaixo, porque é o estudo preliminar, o acabamento é (onde) se decide depois, e é o que define muito para a questão da obra. E aí depois, na fase do executivo, margem de 10% pra cima, 10% pra baixo. É assim que funciona.

Paula – E aí voltando para essa parte da tradução. O projeto para o cliente. Você explicou como é que funciona essa coisa do desenho e tudo o mais. Como é que fica pra vocês o processo criativo do projeto mesmo? O quê que direciona? Você consegue falar um pouco do cotidiano desse processo?

Pablo – É, isso é bem o meu cotidiano, mesmo. Eu e a Tais, minha sócia, fazemos essa parte de criação. Isso, acho que, na verdade, é repertório. Repertório e treino. Como praticamente todo o dia tem que estar criando, tentando criar uma coisa, ou estar pensando num projeto ou em outro, (é) uma questão de treino. A gente tem uma linguagem, que foi aquilo que eu falei, mais ou menos seguimos isso. E são referências, que acumulam(-se de) diversas fontes. Vamos a obras de colegas ou por viagens, ou pela própria FAU, mais ou menos funciona por aí.

Paula – Mas de um jeito mais detalhado, como é que é o desenho? Quanto tempo vocês levam? Vocês levam isso pra casa? Se a gente fosse pensar, se você conseguisse me dizer como é o seu método de trabalho, é bastante pessoal...

Pablo – É difícil, sim. Quando a gente tem projeto novo, assim, na verdade a gente fica 24 horas por dia naquele projeto. Você entra no Shopping Center, você olha “putz, pode ser uma solução”. Até mesmo os professores da FAU que dizem, vai para o centro...

[interrupção: problema com a câmera; a partir desse instante decido aproximar o tripé e sair de cena para que o microfone da câmera esteja mais próximo do entrevistado, pois havia ruídos muito altos e contínuos de uma bomba de sucção de esgoto da Sabesp na rua]

Paula – A gente estava falando em metodologia, método de projeto, você falou de repertório...

Pablo – A gente tem uma metodologia, eu acho. Mas eu acho que é muito de experiência, em termos de arquitetura. No início de uma criação, é difícil. O parto criativo.

Paula – Me fala mais.

Pablo – Quando a gente começa a mexer com arquitetura, é uma das partes mais difíceis, eu diria. Essa parte da concepção inicial. Mas é uma coisa que você vai adquirindo prática. Então a gente tem uma metodologia assim: é sentar e tentar resolver aquela questão e não levantar enquanto você não estiver mais ou menos satisfeito. Mesmo que no dia seguinte você queira mudar tudo. Nos colocamos alguns limites. Se a gente deixa a criação aberta, sempre vai ver uma coisa diferente, e aí não fecha um projeto. Então tem que tentar resolver aquela questão. A gente tem uma característica, para justificar um projeto para um cliente: é muito importante que a parte técnica esteja muito bem resolvida, porque contra a parte técnica, os argumentos ficam um pouco mais fracos. Então, realmente pela nossa linguagem, formação, pela FAU, a gente está longe de ser um escritório formalista, preocupado com a aparência, muito pelo contrário.

Paula – Quando você fala em limite, define melhor. Quais são os limites que vocês colocam?

Pablo – Num escritório de arquitetura a gente tem limites bem precisos que são, por exemplo, os prazos que o cliente nos passa, que é uma coisa também que evitamos transpor, porque, eu sinto, apesar de que hoje em dia mudou muito. O arquiteto tem uma posição bem melhor, uma visibilidade... Parece que as pessoas estão entendendo melhor o processo do escritório, de um arquiteto. Porque eu tento evitar aquela visão do arquiteto como um cara desconectado, não preocupado com os prazos, custos...

Paula – Artista...?

Pablo – É, artista. Essa imagem às vezes pejorativa, nesse caso. A gente tenta evitar, então, acho que um limitador bem claro é a questão do prazo. Mas tem alguns outros, que é o próprio projeto, o terreno que você está trabalhando, a questão da linguagem. Tem uma coisa também que acho difícil descrever, que realmente é a parte artística que é a coisa do sentimento, o que você quer buscar com aquela arquitetura, que visuais que você quer buscar. O que também tem uma relação com a funcionalidade.

Paula – Então essa funcionalidade acaba sendo uma limitação criativa, também?

Pablo – Diria que sim. É bom, quando estamos criando, criar umas pedras para se apoiar.

Paula – Você consegue dar um exemplo, em algum projeto?

Pablo – Eu acho que, por exemplo, a solução de uma circulação de um edifício. Pode ser o princípio de um projeto e a gente tenta se agarrar nessa solução, o que define mais ou menos a arquitetura de um edifício. Claro, tem alguns projetos que (são) até interessante(s), tentamos fazer mais do que um projeto para um primeiro (momento), até quando a gente está mais indeciso, para bater os dois projetos e ver, como se fosse um diálogo entre eles mesmo para saber os pontos positivos de cada

um. E aí a gente monta um outro, um terceiro. Mas é um pouquinho mais raro. Acho importante que a equipe tenha uma empatia, goste das mesmas coisas. Para entender o que a gente está propondo.

Paula – E quando você fala em equipe, equipe de projeto? Quando estão em obra é outra coisa?

Pablo – Obra é outra coisa. Em função do projeto definiremos a equipe de obra: o tamanho do projeto, os prazos, custos. Então, é outra coisa.

Paula – E como é na obra? O papel do arquiteto na obra. A diferença, ou um pouco a comparação (entre arquiteto no escritório/ arquiteto na obra)?

Pablo – Na obra, a preocupação é executar aquilo que foi pensado antes. Tentar ser o mais fiel possível, porque é como eu disse, a gente desenha bastante para tentar resolver as questões o máximo possível no projeto e não na obra. A gente sabe, por experiência, que as decisões em obra acarretam em algumas interferências que na hora a gente às vezes nem percebe, mas mais pra frente criam problemas e situações que não gostamos de passar. Mas a obra em si tem várias modalidades de trabalhar. Em geral, gostamos de gerenciar a obra. Gerenciar significa contratar os fornecedores, acompanhar diariamente, fazer as reuniões com os clientes durante esse período de obra, que é um acompanhamento mais intenso, que eu acho que é o mais legal, porque a gente também gosta dessa parte de ver a coisa sendo executada.

Paula – Quanto tempo vocês ficam na obra?

Pablo – Isso vai variar muito. Varia muito conforme o tipo da obra, a complexidade. De fato, a gente não consegue ficar o dia inteiro na obra. Hoje em dia a gente tem uma pessoa fazendo isso, mas também não fica o dia inteiro porque muitas questões são resolvidas no escritório. Mas acho que o ideal em todas as obras, eu acredito em visitas diárias, para um acompanhamento mais interessante. Obras maiores talvez nem tanto, fica um pouco mais inviável. Mas obras menores, principalmente de interiores, o acompanhamento diário é o ideal.

Paula – E como funciona o arquiteto na obra? O que vocês fazem? O que é essa visita?

Pablo – O projeto é um planejamento da obra em si, porque no final a gente quer chegar na execução daquilo que projetou, então é tudo pensado como um planejamento. A gente faz cronogramas, orçamentos, fluxos de caixa, então, a nossa função na obra é ver se as coisas estão sendo executadas como foram planejadas, talvez até ajudar a leitura de alguns itens e acompanhar esse cronograma e ver se ele está sendo seguido. Se as pessoas estão indo na (direção) certa. E programar compras, momento de entrada de fornecedores... Isso tudo para evitar conflitos, problemas. Numa obra todas as partes têm seu momento certo de acontecer. Então é mais ou menos isso, um maestro daquela multidão de pessoas que trabalham. A gente, em apartamentos, tem obras que chegam até a 50 fornecedores diferentes, entre prestadores de serviços, fornecedores de materiais, então, é uma coisa relativamente complexa e acho que a obra tem que ser tratada profissionalmente e por um profissional, não acredito muito naquela coisa de obra vernacular em que a própria pessoa... Acho que a obra tem que ser tratada de um jeito diferente do que vinha sendo tratada aqui no Brasil.

Paula – Então o papel do arquiteto é mais o de um fiscal? Existe um processo criativo na obra?

Pablo – Na obra tem, principalmente quando a gente fala em reforma, a gente até brinca, falamos que reforma é como se fosse uma cirurgia. Você abre o paciente aí você descobre umas coisas que você não esperava. Isso acontece muito, acho que nisso é importante o papel do arquiteto. Então, às vezes tem que criar uma solução em um momento diferente. Aí se a gente tem tempo, voltamos para o escritório, repensamos em cima do projeto, em cima da compatibilização dos diversos sistemas, ou decidimos alguma coisa na obra. De fato acontece, a gente não tem como (prever). Principalmente em obra de reforma. Obra do zero é um pouco mais fácil.

Paula – Mas o ideal seria esse processo criativo estar no escritório, nesse processo de planejamento, e (daí) a obra ser a execução daquilo?

Pablo – Eu acho que sim. Claro, o processo criativo é feito no escritório. Mas é como eu disse, a gente fez visitas antes ao local ou ao imóvel e em diversos momentos para sentir as necessidades. Aí vai depender muito de cada caso, e aí vamos decidir o que a gente tem que ver, ou que não tem que ver, o que é importante ou não.

Paula – E como é que funciona com a equipe de trabalho? Os operários, enfim, o pessoal que está na obra, como é o trabalho deles? Como é a relação com vocês?

Pablo – Isso também é uma variável na obra porque tem diversas formas. Dependendo do tipo de obra a gente tem profissionais especialistas de cada área, que a gente contrata especificamente. Ou obras com um vulto um pouco maior, a gente trabalha com um empreiteiro que é quem conversa com a gente e repassa as informações para os fornecedores e prestadores de serviços específicos. A gente costuma estar presente.

Paula – Em geral, o diálogo de vocês é com o empreiteiro ou...

Pablo – Olha, não tem problema. A gente conversa com todo mundo na obra. Eu acho até legal para você aprender um pouco com a obra. De repente o pedreiro está assentando aí você pergunta: “O que você está fazendo? Porquê?”. Não, a gente conversa com todo mundo. Não tem essa hierarquia tão presente. A gente gosta do que faz no escritório e a obra pra gente é uma curtição porque é a concretização daquilo que a gente projetou e desenhou. Na verdade a gente tem tido bom relacionamento com todo mundo e se relaciona com todo mundo dentro da obra.

Paula – Eu pergunto isso porque estou fazendo uma comparação muito específica com o set de filmagem, então o diálogo no set de filmagem é bastante hierarquizado, mas por outro lado, todas as funções que estão ali, são funções criativas: o diretor de fotografia, o diretor de arte. As pessoas também estão criando, tem uma equipe criativa. Tem especificidades diferentes da arquitetura. Por isso que perguntei. Como é que funciona o dialogo com quem está fazendo, com quem está executando?

Pablo – Eu diria que também depende muito do vulto da obra. Uma obra grande seria mais difícil esse contato. Mas numa obra pequena, sim. Enquanto eu estava respondendo estava até pensando nas obras que estamos fazendo agora de interiores.

Paula – Você consegue lembrar de exemplos específicos? Histórias que aconteceram? Por exemplo, referência de projeto.

Pablo – Uma referência muito grande foram os escritórios que a gente trabalhou. Acho que isso fica muito presente, não só como solução de projeto, mas até como modo de trabalhar o desenho. Acho que isso é uma das referências mais fortes que temos. Mais referências?

Paula – Algum caso em que você tenha feito uma pesquisa. Você lembra?

Pablo – Depois até vou lembrar várias coisas... Tem um caso específico de uma cliente que adorava mobiliário modernista, então o apartamento foi moldado mais ou menos dentro do modernismo que a gente adora. Então nesse momento a gente imergiu mais nessa parte do modernismo e voltou às raízes da FAU.

Paula – E como funcionam essas referências? Referências de imagem, revista, livro?

Pablo – Tudo. Principalmente nessa parte criativa. Essa é realmente a parte artística. A gente se espelha muito no exterior, para tentar trazer coisas novas ou diferentes. Acho que ainda existe uma certa distância em termos de soluções. Acho que o Brasil teve momentos gloriosos de arquitetura mas parece que a gente está fazendo muito o mesmo. (Há apenas) alguns arquitetos que estão saindo dessa linha. Eu vejo que no contexto europeu a arquitetura já é uma coisa bastante diferente.

Saíram umas críticas no jornal do Portzamparc falando da arquitetura residencial brasileira. Mas por aqui a gente pensa que os prédios estão certos e tal, mas a gente está fazendo a mesma coisa que sempre fez. Tem coisas muito mais interessantes em termos de como tratar a questão da funcionalidade, circulação, iluminação. Um exemplo legal é o escritório que esteve aqui há pouco tempo, o escritório dinamarquês chamado BIG, que eles desconstróem o prédio em função do que eles querem no aspecto de iluminação, circulação. Acho que nesse ponto a gente está atrasado. Então nós nos espelhamos muito nesses escritórios. Sempre que a gente começa algum projeto, a gente acaba vendo algumas imagens.

Paula – Não entendi, vocês seguem uma linha mais tradicional ou uma linha um pouco mais...

Pablo – Não, a gente segue uma linha um pouco mais contemporânea. Uma linha mais para o modernismo, mas para uma coisa mais atual, mais minimalista.

Paula – Falando nesse contemporâneo, porque você acha que a gente tem esse atraso?

Pablo – Não sei... Acho que um contexto político, econômico. Acho que o Brasil teve épocas complicadas. Acho que educação também, não sei. Principalmente educação em termos de artes. Acho que é muito fraco e na Europa, por exemplo, é bem diferente. Não sei se pelo acesso mais fácil à arte. Acho que é bem diferente. Aqui, alguns clientes mesmo forçam uma coisa mais tradicional, de estilo, tipo Luis XV, que não tem muita explicação. Porque aquilo? Então, acho que falta um pouco de uma educação. Talvez durante a escola mesmo, falta uma educação mais ligada à arte. Uma coisa mais contemporânea, explicando talvez os movimentos. Não que eu não goste desse tipo de estilo. Mas acho que tem contexto e um contexto que você entenda. E a gente como arquiteto, trabalhando numa área criativa, nosso interesse é sempre ir pra frente e sempre tentar uma vanguarda, [ao invés de] ficar repetindo modelos que foram importantes no passado e por algum motivo foram superados. Acho que falta talvez essa compreensão de algumas pessoas. O que eu vejo melhorando também...

Paula – Essa questão criativa então posso dizer que você faz em conjunto com o cliente?

Pablo – Sim. Tem várias forma de trabalhar. Alguns arquitetos impõem muito do seu estilo. É que não é bem uma questão de estilo... A própria questão funcional, eles impõem muito da concepção deles para o cliente. Eu não sei se a gente vai conseguir, mas tentamos botar o cliente muito dentro desse processo criativo. Tem duas fases que temos muitas reuniões. Esse início e durante a obra. Acho que são as duas fases mais críticas para que a obra saia do jeito que projetamos. Então trabalhamos muito com o cliente, queremos saber o que ele gosta. Às vezes até para direcionar, porque tem gente que não sabe muito o que quer. Então precisamos muito dessa opinião. A gente costuma fazer uns questionários para entender o que o cliente quer.

Paula – Esses questionários são padronizados?

Pablo – Já aconteceu de escrevermos. Mas, não, conversando vamos sentindo o que investigar, para entender o cliente. E é o que eu disse, essas primeiras reuniões vemos se podemos atender o cliente, se não, a gente nem continua. Tem que haver uma empatia inclusive, justamente por causa dessas reuniões todas.

Paula – A pergunta final, na verdade estou fazendo um teste ainda, a gente começou com uma definição de “quem é você” de um jeito mais formal e agora é um pouco mais complexo: falar do seu “eu criativo”. Sei que parece vago, mas você conseguiria definir isso para mim?

Pablo – É bastante vago...

Paula – Vamos pensar como é que você se definiria nesse processo criativo? Você é um autor, um co-autor? Acredito que isso vá dizer um pouco da sua metodologia de trabalho.

Pablo – Difícil dizer. Acho que também varia. Em geral, eu acredito que a arquitetura é um processo coletivo, então eu tenho isso sempre em mente. Dependendo do projeto, por exemplo, o marceneiro participa da concepção de algum móvel, algum detalhe. Porque ele sabe detalhes técnicos que eu não necessariamente estou a par, ou conheço. Acho que tudo isso agrega. Li isso uma vez e me marcou, do Oriol Bohigas que é o arquiteto que fez toda a reformulação urbanística de Barcelona para as Olimpíadas. Eu ouvi ele falando isso numa palestra, ele disse que apesar de ele estar apresentando os trabalhos ali, a autoria não é só dele, mas dos três sócios. Mas acho que além disso tem muita gente dentro do processo criativo. O cliente é super importante, já aconteceu casos de mostrarmos uma solução que não nos deixava muito contente, o cliente gostou e desenvolvemos aquilo e depois achamos que ficou bom. O que acontece, no final das contas, como profissão, escritório e trabalho mesmo, a responsabilidade criativa fica em cima de mim. Eu sou responsável por esta parte do escritório. Então alguns projetos, eu diria que a autoria seria mais minha, neste sentido, mas em geral, é coletivo.

Paula – E sobre a folha em branco: inspiração e trabalho? Ou transpiração... Como é?

Pablo – Nós sempre tentamos resolver antes de levantar, mas quando a gente senta já pensamos em alguma coisa (interrupção).

Paula – Já aconteceu de vocês terem um branco criativo?

Pablo – Acontecia mais no início. A gente também tem que ter a consciência de que, em geral, criar alguma coisa nova é muito difícil. Então, temos que resolver um problema prático e isso também é um limitador, e nem sempre estar tentando fazer uma coisa muito diferente. Na verdade coisas muito diferentes é o que menos acontece. Principalmente em um escritório muito novo, a gente tenta aplicar bem aquilo que já conhece.

Paula – Então, um projeto vai engatilhado no outro nessa questão criativa se formos pensar num todo, é isso?

Pablo – Eu diria que sim. Porque a gente sempre aprende com um e leva para outro. Eu diria que sim, acho que é tudo engatilhado. A não ser que dê um branco e a gente esqueça dos projetos. Espero que não aconteça. Então são engatilhados mesmo.

Paula – Acho que é isso... Você quer acrescentar mais alguma coisa?

Pablo – O telefone de contato do escritório... (risos)

[corte]

Comentários anotados no dia seguinte à entrevista.

1. Muito difícil fazer a entrevista sozinha. A câmera parou de gravar três vezes e eu não tinha como ver, principalmente na primeira parte, em que apareço no plano. Uma questão técnica que preciso averiguar.

2. Som. Fundamental a captação de som através de microfone. De lapela ou boom, depende do local e da pessoa. Fiz uma cotação para locar e é inviável, por conta da quantidade de entrevistas a serem feitas. Questão a ser vista talvez com o laboratório de vídeo, pois o enquadramento da entrevista não deve ser pensado somente por conta do som.

3. As perguntas vão sendo direcionadas na hora, por isso, mais um motivo para prestar muita atenção no que está sendo dito, evitando a preocupação com questões técnicas do vídeo.

4. Senti falta de alguns exemplos mais concretos. A intenção inicial era manter o ambiente mais espontâneo, por isso decidi não enviar as perguntas com antecedência. Na próxima entrevista vou tentar enviar um roteiro com as perguntas e solicitar que as pessoas pensem em exemplos vivenciados para trazer para a entrevista.

5. A última pergunta, sobre o “eu criativo”, ainda parece bastante vaga, mas achei boa a resposta do Pablo. Vou tentar novamente na próxima. E da mesma maneira jogo a pergunta de um jeito aberto. Se a pessoa não entender, explico tentando aproximar de tudo o que foi dito na entrevista.

6. O que fazer quando acontecer algum imprevisto? Em um dos momentos que a câmera já havia parado de rodar, o telefone tocou. Perguntei se queria que parasse e ele disse que sim. Era um telefonema de um empreiteiro e poderia ter sido gravado. Da próxima vez não pergunto e deixo que a pessoa se manifeste para seguir a proposta inicial de fazer a entrevista em um plano único.

7. Acho importante a lente olho de peixe ser utilizada como objetiva para as entrevistas, já que permite captar o maior ângulo de visão, e portanto, de informações sobre o ambiente de trabalho do entrevistado. Porém, justamente pela quantidade de informações no quadro, a imagem fica muito poluída. E particularmente feia. Preciso pensar se essa lente deve permanecer como dispositivo fixo de captação.

ENTREVISTA COM ANTONIO CARLOS BAROSSO, 30 DE OUTUBRO DE 2011

PARTE I

Paula – O projeto, como eu tinha te falado, é essa idéia de entender os processos da arquitetura e do cinema como uma comparação mesmo. E agora está numa fase bastante investigativa mesmo. Então, provavelmente, nós dois arquitetos estamos trabalhando em coisas que às vezes são muito óbvias, mais simples, mas que são importantes serem abordadas, ‘como funciona?’, ‘como é isso?’, ‘como é aquilo?’, pra justamente partir para essa investigação. Então eu levantei algumas hipóteses de semelhanças, e a partir delas, vou te perguntando. A primeira diz respeito à demanda. De onde surge a demanda de um projeto?

Barossi – A demanda de um projeto surge da necessidade social de um espaço para uma atividade, então, em função das relações humanas e de produção, num determinado momento surge a necessidade de que certas atividades sejam abrigadas por uma edificação ou um espaço público, enfim. Agora, isso num nível mais profundo. Agora no cotidiano, no dia-a-dia, isso aparece de várias formas, seja um casal que casa e resolve comprar um terreno e morar, seja um bairro que cresceu muito e, de repente, precisa de uma escola. As formas como a gente chega nisso são as mais variadas. Por exemplo no caso de projetos mais ligados a pessoas, à família, são relações sociais e familiares que te levam a ser solicitado para fazer um projeto. As pessoas te conhecem, enfim. E no nível mais objetivo, mais genérico, do processo de produção da cidade são licitações, concursos. Meu escritório particular, nós transitamos nesses dois campos. Um são projetos de escola, de postos de saúde, sinalização urbana, enfim. Já fizemos, recentemente a gente terminou uma área de transbordo de lixo. Tudo isso são obras públicas onde depende muito da circunstancia ou são licitações que você está cadastrado pela Prefeitura. Eles abrem uma licitação de contrato, você participa e dá o seu preço e acaba sendo contratado para fazer o projeto, ou não. Em outras situações, por exemplo agora estou fazendo três escolas, é uma situação de emergência. Então eles fazem uma contratação direta. Nessa caso, como eu já fiz algumas escolas para a prefeitura de Guarulhos, eles me chamaram. Foi uma das empresas que eles chamaram para fazer o projeto.

Paula – Diretamente?

Barossi – É, eu estou falando desse jeito porque talvez, em vez de falar genericamente, é melhor citar os casos.

Paula – Sim, a melhor coisa.

Barossi – Por exemplo, eu estou fazendo agora um projeto para o meu cunhado, uma casa que ele vai construir em Santo Antonio do Pinhal pra morar, quando ele resolver parar de trabalhar tanto quanto ele trabalha agora. Tem uma história curiosa que, está até em uma outra entrevista que eu fiz e que está publicada. Minha sogra, por exemplo, essa é uma situação muito diferente. Eu sou casado, minha mulher tem vários irmãos. Um deles tinha acabado de se separar, é artista, tem muita dificuldade de sobrevivência e estava procurando um lugar para morar e não achava. A irmã dele, minha cunhada, morava num terreno lá no Morro do Querosene, grande. E a casa dela era tipo uma edícula, num terreno em aclave com a casa toda construída no fundo. Isso é comum na periferia, e naquela época o Butantã era periferia, a família construir no fundo para depois construir na frente

alguma coisa maior e depois alugar o fundo. Isso era muito comum. Então era a situação dela (muito ruído!). Tinha aquele terrenão lá na frente e elas eram, a irmã da minha cunhada, duas mulheres, duas companheiras, duas meninas, então elas moravam sozinhas nesse terreno grande. E aí, eu meio de brincadeira, imaginei o meu cunhado morando ali também porque a idéia é, como o terreno é em aclive e na frente era uma mata que elas tinham muita dificuldade em cuidar, eu imaginei fazer uma laje no nível da rua e o jardim continuaria existindo em cima da casa, então ela não perderia o terreno e ele... Mas isso eu pensei brincando, mostrei pra ele lá numa festa e ele deu risada porque não era o que ele precisava. Ele tem um estúdio, enfim, a demanda dele era muito maior de espaço. Mas fiz essa brincadeira. E depois de muitos anos, meu sogro morreu, minha sogra ficou sozinha em casa. Aquela situação clássica: os filhos saem de casa e um dos dois, marido ou mulher, em geral o marido morre e a mulher fica sozinha lá naquele casarão enorme, vê pouco os filhos, só nos finais de semana e, então ela estava lá. Mas isso acaba acontecendo muito devagar, às vezes a pessoa não percebe a situação estranha que ela está vivendo. E aconteceu um acidente que fez ela tomar consciência da situação. A empregada dela foi atropelada e teve que ficar afastada por quase um ano. Foi um atropelamento feio. E nesse momento, como ela não fica sozinha, e não é por dificuldade motora, mas porque ela não gosta, tem medo, não fica de jeito nenhum. Então ela começou a ir dormir na casa das filhas. Na minha casa e na casa da minha cunhada. E com isso, ela recuperou o contato cotidiano com as filhas e com os netos. Ela ia dormir lá e, como a gente mora perto, de manhã ela saía e voltava para casa. E eu acho que nesse momento ela se deu conta que ela estava tendo uma vida muito triste naquela casa enorme, com os fantasmas todos que acabam ficando nos móveis, nos objetos, nos ambientes, tudo vazio. E aí um dia à noite, antes de ir dormir ela falou brincando: “Tatá, eu vou comprar esse terreno no fundo da tua casa e você vai fazer uma casa pra mim.” Ela falou brincando. Mesmo porque o terreno que ela falou era completamente inviável: ficava a 6 metros acima da rua e teria que fazer escada ou botar elevador... Ela falou brincando. Aí eu falei: “não precisa comprar esse terreno porque eu já fiz um projeto pro Zé lá no terreno da Ana e é mais fácil, já está lá o terreno”. Aí ela “ah é, que legal!”. E ficou tudo por isso mesmo. Aí de manhã ela foi para casa e quando estou indo para o trabalho ela me liga: “Tatá, passa aqui urgente. Preciso falar com você!”. Aí eu passei lá. Eu lembro, ela não sai muito de casa. Ela tem medo. Mas ela estava na calçada, me esperando e aí eu abri a janela e pus a cara pra fora: “Tatá, eu quero aquela casa que você falou que pensou pro Zé, eu quero que você faça pra mim!”. Aí eu fiz a casa. Foi uma dificuldade grande porque o espaço que ela precisava era grande, então, eu fiz o projeto pros móveis dela, pegando o mobiliário, tudo o que ela queria e construí uma casa enterrada (e o boom cai!)

PARTE II

Barossi – Bom, aí a casa foi construída e mudou a vida dela. Adora a casa. Mas isso foi uma situação excepcional, de o arquiteto criar a própria demanda é mais difícil, a não ser quando é um empresário, ou, estava me lembrando agora enquanto vocês estavam armando aí, no caso, por exemplo do Marcelo Ferraz, que trabalhou com a Lina e depois trabalhou no governo federal, na área de museus e de repente ele criou um universo de relações que permitiu que ele criasse a demanda para os projetos que ele faz. Por exemplo agora ele fez o Museu do Pão, visitou a região e conheceu a história da produção, da panificação e propôs um museu e deu certo. Ele articulou os órgãos de financiamento e fez o projeto do museu. Mas eu acho isso raro.

Paula – Pensando nessa demanda interna, faz-se um projeto antes, um estudo preliminar para apresentar, como fica o processo criativo? Ele é mais um a idéia de programa geral, para fazer uma proposta ou já parte para um desenho? Sei que é bem hipotético.

Barossi – Não, isso varia conforme cada um, cada arquiteto. Eu acho que eu, por exemplo, eu atendo o telefone e o cliente fala alguma coisa que ele quer e eu já começo a pensar o que eu faria. Às vezes até sem ter terreno ou programa, eu já desde o início já começo a pensar em hipóteses de projeto. Porque? Porque eu considero que é o desenvolvimento do projeto que dirige a pesquisa que você tem que fazer para poder conhecer o problema e fazer um projeto de acordo. Então é projetando que você identifica as questões que você tem que aprofundar o conhecimento para poder desenvolver o próprio projeto. Uma coisa meio dialética assim, vamos dizer. Mas o projeto precisa mesmo ter um programa. Mesmo como uma idéia como essa da minha sogra ou no caso do museu, depois que você viabiliza o projeto, você tem que identificar como tem que ser essa construção. Quando a gente definiu que íamos fazer o projeto da minha sogra, que o terreno estava disponível, que minha cunhada concordava, aí eu sentei com a minha sogra e “Bom, como que é a casa?”, “Eu preciso disso, eu preciso daquilo...”, Aí você estabelece um programa e aí você começa realmente a projetar. Essa circunstância que te falei, de desde o início estar pensando, é porque é uma característica particular minha. Tem gente que prefere aprofundar antes, estudar a região, a legislação, pesquisar tudo o que vai determinar o projeto e depois começar a fazer. No caso da escola a mesma coisa, ou o posto de saúde ou no caso do museu também. O caso das escolas já tem um programa pré-definido, porque é uma obra institucional. As demandas já são estabelecidas. O número de salas, isso já tem uma equipe de planejamento que faz dentro da prefeitura ou com o estado, e te fornece “olha, eu quero uma escola assim.” No caso do museu, provavelmente eles devem ter, não sei como aconteceu mas eles devem ter inventado um programa. E a partir disso achar um terreno e aí fazer o projeto.

Paula – Falando sobre a demanda externa, como acontece? Como as pessoas chegam no teu escritório, como te procuram? Como se dá essa relação, pensando não só na questão particular, mas pensando também no cliente público.

Barossi – É, o público, a gente tem que ir atrás. Temos que acompanhar as instituições que têm necessidades de projeto e verificar se eles estão com alguma licitação em aberto, ou algumas vezes, por exemplo o caso dessas escolas que eu comentei com você. Você já tem uma experiência lá dentro e as pessoas preferem fazer o trabalho com alguém que já tiveram uma experiência, para não ter surpresa e aí te avisam “olha, vai ter uma licitação”, aí a gente vai lá. No caso de projetos não públicos, aí varia muito. Por exemplo, eu fiz uma indústria. No começo da minha carreira a gente fez lá algumas indústrias. E o industrial tem o seu amigo industrial e pergunta “quem fez esse projeto?” “ Ah, foi fulano”. Aí o cara te procura e solicita uma proposta. E se a sua proposta foi boa, você convencer, ele acaba te contratando. Então são relações que vão se desdobrando. E mesmo nas relações familiares ou nas relações sociais é o que acontece. Você faz um projeto para uma pessoa, um conhecido dessa pessoa conhece o projeto, gosta, pede a referência e assim vai se desdobrando. Isso tem uma deficiência, eu considero particularmente na minha atuação profissional, no sentido de não estimular esse tipo de divulgação da produção. A gente fica muito esperando acontecer essas coisas. Hoje em dia o pessoal já desenvolveu mais uma percepção de que isso faz parte da produção. Faz parte do que você deve fazer em um escritório. Ou seja, fazer um site, divulgar, freqüentar determinados eventos nos quais você pode se colocar, se apresentar. Investir nessa divulgação do que você faz. Coisa que

eu, particularmente não fazia. Eu só fazia essa busca na área pública que é onde tem as licitações. No começo da carreira, participamos muito de concurso. Concursos organizados pelo IAB. Mas depois eu parei de fazer isso porque demanda um investimento muito grande. Você tem que fazer um projeto de graça. E então eu não fiz mais isso. Mas é uma outra forma de obter trabalho. Por exemplo, eu conheço gente que tem profissionais que têm um setor do escritório só para fazer concurso. Por exemplo o Hector Viglieca. Eu sei que ele tem uma equipe que só faz concurso. Então ele investe nisso e ganha. E aí ele ganha muito concurso, então todo mundo fala para ele “Mas você é muito bom, você ganha todos os concursos” e ele respondeu “Claro, que eu ganho, eu faço todos. Então de dez, eu ganho um.” E aí isso reverte para o escritório e acaba sustentando essa equipe.

Paula – Qual a diferença entre a licitação e o concurso?

Barossi – O concurso, por exemplo, alguma instituição aí eles procuram o IAB. Às vezes eles fazem independentemente, mas em geral é feito pelo IAB. Eu só participo de concurso quando é o IAB quem organiza, porque aí você tem uma segurança de que vai ser bem feito, não vai ter preferências, ou indução de resultado. Mas aí essa corporação procura o IAB, o IAB formata um concurso e publica. Define um júri, define um estatuto de como vai funcionar o concurso, organiza as bases do projeto, levantamento do projeto, a demanda, tal, os arquitetos se inscrevem, e aí um júri escolhe aquele que vai ser feito.

Paula – Raríssimo o caso em que eles pelo menos dão um financiamento inicial?

Barossi – Nunca eu soube. Não me lembro de ter tido. Isso, alias, é um problema. Eu sei que no Brasil acontece isso. E é uma forma de os novos arquitetos que não têm relações sociais estabelecidas em função de projetos, porque ele não fizeram nenhum, de os arquitetos novos entrarem no mercado. Então existem concursos que são especificamente para determinadas faixas profissionais. Recém-formado, tantos anos de formado, e o estudo, muitas vezes eles pagam. Um valor pequeno e o pessoal pode iniciar o trabalho e não tem que investir tudo naquela produção. Mas é muito raro. No Brasil, eu acho que teve uma vez talvez. Tem alguns projetos que são em duas etapas. Faz algum estudo, aí eles escolhem um número de participantes.

PARTE III

Barossi – (...) o que você está fazendo é para tentar fazer uma relação com os órgãos financiadores de cinema? Não tem.

Paula – Na licitação é diferente...

Barossi – Na licitação é diferente. A licitação tem uma lei federal que rege como deve funcionar, como deve fazer a seleção. É público, todo mundo tem que estar cadastrado, tem que ter a documentação, e você apresenta uma proposta para fazer o projeto que eles estão precisando.

Paula – Então, tem uma proposta?

Barossi – Tem. Preço e prazo. Às vezes você tem que fazer um pequeno estudo para fazer uma avaliação técnica também. E aí, de acordo com essas regras da legislação, eles escolhem o projeto.

Paula – Mas com muito pouco projeto inicialmente...

Barossi – Na maioria das vezes sem projeto nenhum. É só preço e equipe técnica. Às vezes currículo. Só. Aí eles escolhem.

Paula – Uma vez contratados e estabelecido esse vínculo com o cliente, como funciona o processo criativo com esses agentes financiadores? Seja público ou seja privado.

Barossi – Bom, primeiro, no caso de projetos muito pessoais, privados vamos dizer assim, onde o contratante tem uma interferência pessoal no projeto maior, ele tem um desejo maior, ele tem um gosto, vamos dizer assim, eu procuro identificar isso e permear, se possível, essas questões no projeto. Mas o principal é, agora voltando, talvez formulando melhor a questão, pra mim o início do processo criativo se dá desde a hora que o camarada te telefona e você já começa a imaginar e depois você vai ver o terreno e depois você já tem algumas idéias já, em função de, ou projetos que você fez, ou algum projeto que você viu recentemente de algumas pessoas. Tudo já começa a te estimular as idéias. E a primeira coisa que eu costumo fazer é, além disso, assim, num trabalho mais braçal, é trabalhar com o programa. Verificar o tamanho, fazer uns experimentos com as dimensões em relação ao terreno. Então avaliar as possibilidades de térreo, dois pavimentos, três. É um processo indutivo de procura de soluções e que vão te alimentando um imaginário e com isso você vai construindo um repertório de conhecimento em relação ao problema. Dentre esses está aquele que eu falei no começo que é o gosto do cliente, se for uma casa ou é a, às vezes tem o caso de obras públicas, onde existem algumas idiossincrasias de quem coordena e você tem que saber lidar com isso e aí surgem as primeiras idéias. E o processo criativo de projeto tem uma qualidade, no meu entendimento, uma forma de se desenvolver que é aos saltos. É um processo de finalizações sucessivas. Então você faz um primeiro projeto. Fechado. Planta, corte, elevação, áreas. Um primeiro estudo, vamos dizer assim. Eu considero que esse primeiro estudo, mais do que uma proposta já para obra, é um instrumento já de você avançar no conhecimento do problema e na identidade entre o projeto e as necessidades todas. E você mesmo, é um instrumento para você formular melhor. Descobrir muitas vezes o que você acha que tem que ser feito, nesse primeiro projeto. E aí, então com ele, você tem condição de, por exemplo, mostrar para o cliente. Então o cliente, ao tomar contato com uma proposta concreta, ele tem muito mais condição de dizer o que ele pensa e o que ele quer. Do que dizer em abstrato, entendeu? Se você não tem nada é “Ah, eu quero isso, preciso daquilo”. Na hora que ele olha uma obra, ele diz “Isso aqui achei bom”, ou então, “Vamos fazer mais isso”, ou então “Não preciso disso, não quero”. Ou no caso institucional a mesma coisa. Você vai fazer uma quadra junto com a área administrativa. “Não, não pode por causa disso...” Então esse primeiro estudo em função disso, ele evolui para o segundo, o ante-projeto. Aí nesse ante-projeto, novamente as questões se colocam de uma maneira mais desenvolvida e mais profunda que aí você fecha e faz um projeto. Um ante-projeto. Aí consolida... Mesmo antes da entrega, o processo de desenvolvimento do projeto se dá dessa forma. Eu mesmo faço finalizações para mim mesmo. Às vezes eu estou desenhando junto com outras pessoas e, de repente, muitas idéias, muitas soluções e, “perai, vamos ver como está o negócio”. Então você junta, “isso aqui não é, isso aqui é”. Faz um caderno, uma primeira idéia. Você finaliza para poder avançar. Então não é um processo de criação contínuo, sabe? Você precisa fechar para poder olhar e a partir disso avançar. Então acho que isso é uma qualidade, não sei se é específica do processo de projeto, mas, comigo acontece assim.

Paula – E esses fechamentos têm datas pré-estabelecidas?

Barossi – Sim, eles têm datas pré-estabelecidas. Você quando contrata o projeto, definem-se quais são essas etapas. Muitas vezes elas se desdobram em mais projetos. O primeiro estudo preliminar, às vezes você vai fazer outro estudo preliminar antes do ante-projeto porque outras questões surgiram ou questões novas, ou porque aquela proposta não atendeu o que o cliente esperava, então isso pode se desdobrar. Já cheguei a fazer dez projetos. E eu posso dizer que era como se fosse um só, todos esses dez. Tanto que em geral você volta um pouco para o começo. Mas aí você volta já com muito mais questões resolvidas.

Paula – Um processo necessário...

Barossi – Isso.

Paula – E esses desdobramentos acontecem sempre ou ao longo da carreira eles foram diminuindo, ou às vezes depende do projeto?

Barossi – Você diz em já chegar numa solução de cara? Sem ter o desdobramento? Não. Eu acho que continua pra mim, que às vezes até intensificou esse processo. Porque uma parte desse processo de finalizações que a gente chama, ele faz parte do contrato. Então você tem lá, muitas vezes começa: estudo de viabilidade, você faz um primeiro esquema. Bem esquemático, às vezes, ocupação, legislação, possibilidades de arranjo. Aí você faz o estudo preliminar. Esse estudo preliminar pode ter uma ou duas versões. Depois você faz um anteprojeto, que teoricamente é o que consolida a solução. Então se você faz um anteprojeto e entrega para o cliente é como quem diz assim, agora essa é a solução e será desenvolvida. Estrutura, elétrica, hidráulica. Aí depois tem novas. Esse processo continua porque depois entram os complementares. Entra estrutura, elétrica e hidráulica, então você tem um novo fechamento. Que é o que você chama de pré-executivo, então isso vai para os projetistas. Você se reúne com os projetistas, conversa com eles, eles vão comentar a solução. Dizer elementos novos que são necessários, cabine primária, o tamanho da estrutura, outras soluções estruturais mais interessantes ou o ar-condicionado, se vai precisar fazer um pleno ou dutado, enfim. Então essas questões continuam interferindo na solução do projeto e gerando uma nova finalização. Isso já no nível do desenvolvimento do projeto, até chegar no projeto executivo final e aí fecha, quando você chega no projeto básico e aí definiu como que vai ser. Então cada equipe desenvolve a sua área, instalação elétrica, instalação hidráulica, enfim.

Paula – Tenho duas questões ligadas a tudo isso que você falou.

PARTE IV

Barossi – (...) A produção está sempre oferecendo novos produtos. Tecnologia se desenvolvendo, você tem novas possibilidades, e tudo isso você tem que estar afinado, tem que estudar. E eu considero que estudar projeto é olhar projeto. Você pegar os desenhos, fotografias, ler o que é aquilo e tentar entender e identificar. Ver a ficha técnica, quais são os fornecedores, quais os produtos foram usados. Tudo isso vai constituindo um repertório. Hoje em dia, é muito mais fácil obter conhecimento que te dê um repertório de projeto, através da internet. Antigamente tínhamos lá estantes de catálogos e publicações em revistas e aquilo dependia um pouco da memória. Alguns profissionais

tenham aquilo tudo catalogado de forma a encontrar melhor as referências. Hoje em dia é tudo muito mais fácil, você acha tudo em 5 minutos, tudo aquilo que você precisa como referência, tanto técnica como conceitual. Eu acho que isso se dá um pouco dessa forma como estou te comentando: quando você finaliza uma idéia, seja ela do nível preliminar ou do nível mais desenvolvido, é um momento onde se abrem as possibilidades de novas referências entrarem naquela solução. Porque? Porque você está pensando naquilo. Aquilo se consolidou como um objeto acabado naquele momento e que te permite comparar com outras coisas. Eu acho que é um pouco dessa forma. É difícil, acho que cada um deve ter uma forma, um método de incorporar as referências. No fundo é isso o que você está perguntando, não é? Como é que as referências são estudadas e incorporadas. Eu acho que é um processo paralelo de desenvolvimento desse referencial. Paralelo aos projetos. Cada projeto te leva a novas referências. Eu, por exemplo, como professor aqui tenho um privilégio de tomar inúmeras referências que os próprios estudantes trazem, colegas, a biblioteca, tudo isso vai te construindo um corpo referencial que te influencia permanentemente.

Paula – Isso caminha paralelamente com os projetos mas tem uma coisa sua também de pesquisa, independente do projeto...

Barossi – Sim, claro. Estamos sempre pesquisando livros. De repente alguma coisa te chama atenção, compra o livro e fica com aquela questão na cabeça. Ou em viagens, fotografa um detalhe, uma situação humana que te emociona e aquilo tudo vai formando um imaginário. É um imaginário que comparece não de forma objetiva. Às vezes não é porque você lembra “Ah, eu via aquilo lá então vou usar”. Não é mecânico. Acontece naturalmente. Acho que depende muito da maneira como você absorve todo essa referencial. A disposição, a abertura. Por isso que eu sempre digo que para os alunos que você não pode ter preconceito. Você tem que deixar o olhar aberto. Acho que até o contrário. Acho que no caso do arquiteto, quando você não gosta de alguma coisa, acho que aí é que você tem que se aprofundar no conhecimento daquilo para você entender porque você não gosta. O que está errado ali? O que te incomoda? Isso é uma forma característica do profissional arquiteto de incorporar essas referências. Porque a arquitetura não é só o que foi projetado e construído em cima de projetos. É todo o ambiente urbano que tem intervenções de todo o tipo, da própria natureza, da deterioração de obras que são feitas sem projeto. Tudo isso faz parte desse referencial, que você está falando. Não é só um referencial técnico como é o caso de uma produção científica, ou da produção tecnológica que você tem que estar embasado em processos estabelecidos e reconhecidos e objetivos. Acho que o universo referencial arquitetônico é mais impalpável, nesse sentido.

Paula – Em relação ao processo coletivo da arquitetura. Processo de produção, de criação, depois chegaremos no canteiro, mas um pouquinho antes, nessa parte dos projetos, dentro do escritório com o cliente e depois a compatibilização com outros departamentos. Como é que se dá isso?

Barossi – Acho que isso varia muito de arquiteto para arquiteto. Eu, por exemplo, não consigo fazer um projeto sozinho. Digo falando na fase da criação, porque você tem essa interação que você está falando, em vários momentos do projeto, inclusive no detalhamento, no desenvolvimento dos projetos complementares, isso continua. Mas no processo criativo, ele acontece um pouco dessa forma, de você produzir determinadas finalizações junto: eu, você faz uma e a gente discute e vai escolhendo caminhos. Para acontecer isso, temos que ter um desapego em relação ao que você está fazendo. Tem que ter um olhar aberto para outras propostas. Eu tenho tido muitas surpresas com colegas,

com estagiários que trabalham comigo, até com cliente. De, em alguns casos, se configurar até mesmo uma parceria com o próprio cliente, em termos de solução de projeto. Às vezes até porque o cliente, no meu caso, era um artista ou tinha uma sensibilidade que dava espaço para esse tipo de interação. Mas eu acho que para que você tenha a possibilidade de desenvolver efetivamente uma solução que seja coletiva tem que ter essa abertura. Você tem que olhar o que você está fazendo como se não fosse seu. Da mesma forma como você olha para a produção de quem está trabalhando junto com você. É lógico que nesse processo, por exemplo, às vezes essa pessoa com quem você trabalha, você pode dividir focos de desenvolvimento. Um vai para um lado outro vai pra outro então aquilo se complementa. Ou então às vezes a gente trabalha a mesma coisa e vai cotejando para ver qual a visão de cada um. Então isso varia muito. Enfim eu gosto muito de trabalhar em equipe. Agora, no desenvolvimento do projeto, aí também é muito importante... Isso é uma das deficiências que a gente tem aqui na FAU é a falta da possibilidade dos alunos, ao desenvolver o seu projeto, ter um contato com as outras áreas. Direto, na linguagem deles. É uma coisa você conversar com engenheiro sobre uma estrutura, outra coisa é, eu como arquiteto e professor comentar a estrutura do projeto de um aluno. A minha maneira de olhar é diferente do calculista. Acho que o calculista, pela especificidade da abordagem dele, há uma transparência maior para o objeto dele, do calculista, que é a estrutura. Então isso permite uma interação maior. Então você precisa saber incorporar essas questões no projeto, ouvir para não ficar aquela forma de trabalho em que você faz o projeto, manda para o calculista, ele põe os pilares onde ele quiser... Por isso que esses processos de finalização sucessiva, que eu chamo, são importantes. Você faz um estudo, manda para o calculista, conversa com ele, bate um papo, ele fala para fazer isso, isso, isso. Aí ele coloca a estrutura, fechou a solução, aí volta para você, aí é que você tem a condição de identificar quais são as questões do seu projeto que podem contribuir com a estrutura e vice-versa. Como a estrutura se coloca em relação ao seu projeto, então haverão conflitos. Ao resolver esses conflitos, você desdobra aquilo e acaba tanto avançando no seu projeto e alterando ele em função da estrutura, como o contrário. Mas acho que uma das condições para que essa produção coletiva aconteça é você preservar a identidade de cada área do conhecimento que contribui com o projeto. É você ter clareza da especificidade delas. É difícil, mas é isso...

(troca de fita)

PARTE V

Paula – Eu estava pensando. No cinema acontece muito essa interação entre vários departamentos, de diferentes técnicas, diferentes questões que são abordadas por pessoas diferentes, que precisam compatibilizar isso.

Barossi – Iluminação, som...

Paula – Cenário...

Barossi – Figurino, etc...

Paula – Na arquitetura isso também acontece com outros departamentos. Mas estruturalmente, na prática, no escritório, como isso de fato ocorre?

Não quero ficar falando muito minha opinião, mas como é que funciona contigo, não só a questão do

calculista, mas de uma forma geral, para chegar num executivo?

Barossi – Olha, é muito semelhante o que acontece com o calculista, com a instalação, com o ar-condicionado, mas é o que eu comentei. Quando você começa um projeto, você não tem ainda conhecimento pleno de todas as interferências que aquele projeto demanda, mesmo porque muitas vezes são demandas específicas de uma determinada solução, que você vai precisar resolver um problema então você vai ter que ter a interferência de uma outra área. Então, você tem uma abordagem mais geral da questão. Então ao fazer um estudo, tem questões já conhecidas que são importante de você ter um esclarecimento com os profissionais das outras áreas, então você faz uma primeira conversa. Às vezes até sem um estudo. Muitas vezes, por exemplo, demandas de infra-estrutura, de hidráulica, elétrica. Essas questões variam muito com a área do tipo de construção. Então já é possível você estabelecer quais são essas demandas antes até da solução do projeto. Fundações também, você tem a característica do solo, você pode conversar com o consultor sobre o que acontece ali, o que pode ser feito. Porque, eu não sei se estou deixando claro, mas para mim essas questões técnicas são as questões que vão interferir numa solução, na criatividade, no desenho do projeto. Então, voltando, nesse primeiro momento você tem uma conversa geral aí você fecha uma solução, incorporando aquilo e às vezes nem incorporando, porque não dá tempo. Com esse estudo aí você tem uma nova conversa com as outras áreas. Acústica, ar-condicionado, fundações, ou no caso de um projeto urbano, uma consultoria de trânsito, de legislação, já em cima de uma solução. E uma forma de ter esse dialogo é: você pega essa solução e passa para eles e “Como que se resolvem as suas áreas agora, neste projeto?”. Então eles vão dar uma solução preliminar: “Vamos precisar de uma caixa d’água assim, o vão aqui vai precisar de uma viga desse tamanho, o ar-condicionado a melhor solução é essa, fazer uma central, ou então fazer distribuído e então eles desenham isso, porque vai ter um duto, tubulação passando para lá e para cá, é um desenho preliminar. Muitas vezes são desenhos unifilares porque eles não são escalados. E aquilo volta para você. Em cima disso você identifica aquelas questões das quais você pode tirar partido para o seu projeto, incorporando no desenho coisas que eventualmente você não tinha visto. Às vezes você pode ter uma solução estrutural que veio em função de uma demanda do ar-condicionado e que você não sabia. Isso já me aconteceu. Antigamente os projetos de edifícios de escritório, usavam o ar-condicionado tubulado, com dutos. Então você tem dutos que insuflam e dutos que (...)

PARTE VI

Barossi – Por isso que eu falo das finalizações. Você tem que permitir, através dessas finalizações, que cada área se coloque plenamente para você poder interpretar o que está em jogo das questões daquela área no seu projeto, para você poder incorporar. Incorporar efetivamente. Como isso que eu comentei com você “Vou fazer o convencional que é o que estava no referencial, dutos, tal”. Isso foi numa época de transição tecnológica. Hoje em dia, se você for ver todos os prédios de escritório a solução é essa. Mas há trinta anos atrás não era. Hoje está mudando. Hoje o pessoal está preferindo fazer o ar-condicionado descentralizado, não fazer mais central de ar-condicionado como fazia antigamente. Então são pequenos equipamentos que abrangem áreas específicas. Tudo isso implica em soluções de desenho diferentes, que você tem que saber incorporar. Tem que ter um olhar. O Álvaro, professor nosso aqui da FAU ele sempre fala: “O aprendizado de arquitetura é o aprendizado do olhar”. Você tem que aprender a olhar para as coisas de uma forma particular que é do arquiteto

e essa particularidade é enxergar aquilo que é específico e o qual você pode incorporar verdadeiramente no desenho.

Paula – Sobre a expressão e limitação criativa. Quais seriam?

Barossi – Considero limitação criativa, ou limitações da criatividade é o preconceito e a idiossincrasia. Só isso é limitação. O resto não é limitação. Então, por exemplo, uma dificuldade que você tem com o solo, ou um problema de gestão de canteiro que implica em determinadas soluções, ou uma legislação exageradamente restritiva. Tudo isso não são restrições para mim. É o contrário, são justamente os limites com os quais você tem que trabalhar, mas eu não chamaria de limite porque limite é restritivo. São as questões que você tem que resolver. O Paulo Mendes (da Rocha) numa entrevista, levantaram justamente essa questão, da forma, da criatividade, das dificuldades e ele, às vezes, perde um pouco a estribeira e nessa hora ele ficou um pouco nervoso e falou: “Quer saber? Eu não faço arquitetura, eu resolvo problemas”, foi a resposta que ele deu em relação a isso que se chama de limitações e dificuldades. São essas limitações que estimulam a criatividade. Então o que eu considero uma limitação na arquitetura é a idiossincrasia do interlocutor, por exemplo num projeto público. Um cara que coloca questões ou preconceitos, coisas que não ajudam no projeto, só atrapalham. Fora isso, todo o tipo de dificuldade, se ela é real, ela não é dificuldade, ela é o campo no qual a criatividade se exercita.

Paula – Quais seriam essas dificuldades?

Barossi – Essas que eu comentei: legislação, limite de custo, tudo aquilo que parece ser um problema é a solução. Você descobrir essas coisas num projeto é o caminho para fazer a arquitetura boa. Saber os problemas. Dificuldade de verba, o canteiro. Você não pode entrar com um guincho, ou eu não posso subir com peças grandes, ou a mão-de-obra tem certas dificuldades e você precisa fazer soluções que correspondam a essas dificuldades. Ou às vezes ao contrário, tem habilidades. Muitas vezes quando falamos que a mão-de-obra tem dificuldades é ao contrário, é uma mão-de-obra que tem uma habilidade diferente que você precisa saber interpretar e incorporar aquilo no seu projeto. Outras questões, obras de uma região que tem acesso a um tipo de material e outro não. Então vai ser mais difícil usar uma coisa ou outra.

Paula – Prazo?

Barossi – Prazo também é uma das dificuldades. Alias é uma dificuldade que, da mesma forma que essas outras comentadas, determinam a solução do projeto. Isso eu falo para os alunos. Os alunos querem inventar as coisas mais fantásticas do mundo e aí eu falo: “Olha, tem uma questão aqui que vocês precisam ponderar: vocês tem que entregar esse projeto na semana que vem.” Isso define a cara do projeto. É duro falar isso às vezes para o aluno. Mesmo para mim, quer dizer que se eu tiver um ano para fazer um projeto ele vai ter uma cara, se eu tiver uma semana ele vai ter outra? Vai. E não é que o de uma semana vai ser pior que o de um ano. Vai ser diferente. Então o prazo é um limite que estimula a criatividade.

Paula – Como funcionam os prazos nos seus projetos?

Barossi – Quando é uma licitação, um contrato, você tem uma data definida em função do cronograma dos órgãos públicos. No caso de um cliente, depende das demandas da vida dele. Às vezes o

cliente te procura muito antes, então ele ainda não tem o dinheiro, então você tem mais tempo para desenvolver o projeto. Isso varia conforme as oportunidades, no caso de projetos particulares. Você comprou um terreno para instalar um processo produtivo, você tem que entregar a peça daqui um ano então você tem que fazer um cronograma de trás para frente, para quando tem que ficar pronto, tem que incorporar todas as interveniências que demandam prazo. O calculista precisa de um tempo para analisar o seu projeto. A Prefeitura tem um tempo para aprovar o projeto. Tudo isso você tem juntar e definir uma linha do tempo onde você coloca as etapas que o seu trabalho se insere.

Paula – De maneira geral, você acha que o prazo é justo?

Barossi – Não, acho que são os piores prazos possíveis. Ele ultrapassou o limite da criatividade. Apesar que isso estimula a dar soluções rápidas, mas para o desenvolvimento do projeto tem prazos físicos que demandam tempos mínimos. Não se pode forçar isso. É uma questão física também. E aqui no Brasil acontece o contrário do que em países mais avançados. É assim, você tem 3 meses para fazer um projeto e a obra leva um ano. Essa é mais ou menos a relação. Em outros locais é o contrário, você fica um ano fazendo o projeto e depois faz a obra em três meses. Porque? Acho que tem uma falta de planejamento. As decisões são tomadas muito circunstancialmente, sem um planejamento suficiente e os prazos são absurdos. Podemos dizer que essa questão do prazo é estimulante dentro de um limite físico do tempo, mas ela é restritiva quando ultrapassa esse limite. O projeto fica ruim, fica mal resolvido. Porque você não tem o tempo para o calculista resolver direito a estrutura. Então ele acaba adotando soluções já experimentadas, que não tem a ver com aquele projeto especificamente, então isso acaba prejudicando o projeto, sim. Eu acho que o prazo é um problema mesmo aqui no Brasil.

Paula – Você teve alguma experiência com o prazo um pouco mais estendido que você pudesse elaborar e sentir, de fato, esse amadurecimento?

Barossi – O amadurecimento dentro do escritório, eu sinto que eu nunca tive. Essa restrição nunca foi problemática. Ela é problemática na relação com os outros profissionais. Porque o calculista precisa desenvolver, o projetista de instalações. Então o que está acontecendo? Esse processo de vai e vem não acontece. Eu faço o projeto e mando para o calculista e acabou. Ele vai me entregar o projeto pronto. Eu não tenho essa interlocução. Não dá tempo de ter essa interlocução. E isso é o principal problema. No escritório propriamente dito, eu acho que não acontece muito isso porque você tem um pouco mais de controle. Você faz o projeto para aquele prazo. Se você fizer bem feito e não deixar esse limite te prejudicar... Eu nunca tive problema com isso. Dentro do escritório. O problema é isso que eu te falei e que é sério. No fundo é um processo coletivo. Então se uma parte desse coletivo está prejudicada no prazo então o conjunto como um todo também está. Então, não há tempo físico para essa interlocução. Então você não consegue incorporar as verdades da construção, das instalações, da estrutura. Você fica mais limitado mesmo.

Paula – Aonde chega o projeto executivo? Qual o nível de detalhamento, de programação, de planejamento numa obra de uma maneira geral?

Barossi – Varia da maneira e conforme quem vai construir. O ideal é um projeto executivo que vá até as últimas consequências da especificação de material, de produtos, de técnicas construtivas. Tudo isso tem que estar determinado no projeto. Ele vai até as últimas consequências, normalmente.

[trecho retirado da câmera do Toninho]. Mas algumas vezes em função de prazo, ou em função das características de uma obra, isso pode variar. Às vezes o próprio cliente chega e fala “Não, eu me viro com isso aqui”, então ele pega lá o ante-projeto e tem um construtor muito bom, ou tem um engenheiro que vai acompanhar a obra e ele releva certo...

PARTE VII

Barossi – (...) na obra, ele releva certo aprofundamento dos detalhes construtivos, o que eu não considero bom. O ideal é você ter todas as definições.

(problema de ruído)

Paula – Sobre o nível de detalhamento e compatibilização, discutimos essas questões no desenho, mas não na obra. Sobre as questões pensadas pelo Sérgio Ferro, sobre a separação entre desenho e canteiro, se a compatibilização já é complicada, como funciona esse diálogo dentro do canteiro de obras, pensando em hierarquia de produção, enfim...

Barossi – Como te falei, isso varia muito com cada obra, mas em princípio essas tecnologias ou essas áreas produtivas estão mais ou menos consolidadas. Elas são de conhecimento público, universal. Você sabe quais são as áreas que vão executar determinadas tarefas, então você decupa o projeto em função dessas áreas. Você tem lá o conjunto de desenhos de serralheria, de marcenaria, no caso de estrutura, de fôrmas, que é para o carpinteiro, o desenho de estrutura que é de ferragem que hoje em dia é feito até fora da obra. Então depois, durante o desenvolvimento da obra, isso fica a cargo de quem faz a direção, de saber organizar as equipes de acordo com cada uma dessas áreas. Mas o projeto já vem com tudo isso definido. Hoje, por exemplo, a caixilharia já não é mais desenvolvida dentro do escritório de arquitetura. Tem um escritório de arquitetura que desenvolve o projeto de caixilho. Então aquilo dá um conjunto de desenhos que dá uma responsabilidade específica daquele escritório que vai detalhar aquilo e é o conjunto que depois vai para as empresas que vão executar a caixilharia. Isso está mais ou menos estabelecido em função do nível, da capacidade de produção existente, no país, na cidade, ou naquele lugar.

Paula – Você acha que os processos estão mais industrializados? Estou pensando nessa coisa do im-proviso mesmo...

Barossi – Acho que está cada vez menos improvisado. Há improviso, mas mesmo assim com planejamento na própria organização do canteiro. A seqüência, a estratégia da obra provavelmente é onde você tem uma improvisação. Mas mesmo assim isso tem demandado projeto. Você tem o projeto do canteiro, com planta, elevação, corte, linha do tempo, se eu escavo primeiro, quem entra, em que momento. Tudo isso também tem um planejamento que já não é comum isso fazer parte do processo de trabalho do escritório de arquitetura. Isso aí já é uma atribuição do gerenciamento da obra, mas eu acho que a tendência é ter cada vez menos improviso. Por exemplo, antigamente as fôrmas dependiam do carpinteiro, ele tinha lá suas idéias, suas técnicas. Hoje em dia não tem, é uma empresa que calculou aquelas fôrmas, especificou qual era o material que você vai utilizar para fazer o escoramento, para fazer as longarinas, tudo peças industrializadas que estão definidas. E aquela fôrma tem que ser executada daquela forma, daquele jeito. O número de travamentos que você vai usar, se

you vai fazer com sarrafo ou com grampo metálico, tudo isso está definido. Cada vez que você abre um desenho feito por um especialista em execução de fôrma de concreto, no caso o concreto, aí não tem muito o que improvisar. Agora eu acho que isso não é limite. Acho que todo o ofício tem, mesmo assim, a necessidade de quem exerce, [que] tenha o mínimo de criatividade para fazer. É que eu não sou capaz de aprofundar isso, mas mesmo você tendo a fôrma definida, a estrutura metálica de ferro, qual é o espaçamento, mesmo ali naquele momento, aqueles profissionais que estão ali atuando vão ter que exercer o ofício deles com criatividade. Nunca vai ser automático. Enquanto tiver a necessidade de um ser humano executar uma tarefa, aquela tarefa tem o seu âmbito de criatividade. Ele só deixar de entrar se tiver um robô ali, aí você não tem mais o que fazer. Mas se não chegou nesse ponto e tem que ter uma pessoa ali, é porque existe a necessidade da condição humana naquele processo. E a criatividade é uma característica da condição humana. Senão, não teria mais uma pessoa ali, mas para isso você tem que desenvolver o processo. Para colocar um robô ali no processo de produção você tem que fazer um trabalho imenso para prescindir da presença humana dentro do processo. Aí você consegue e tira. Mas enquanto ele estiver lá, eu acredito que a criatividade tem que ser exercida. Com toda a plenitude que o ser humano é capaz.

Paula – Como se dá a relação do teu escritório especificamente com o canteiro? Porque acho que houve uma mudança ao longo dos anos em relação à presença do arquiteto no canteiro.

Barossi – Varia com o projeto também. No caso dos projetos públicos, a presença é menor. Os contratos prevêem muitas vezes uma presença na obra, mas é uma presença limitada. Mais para você verificar, ou tirar algumas dúvidas e, em alguns outros projetos, a gente acompanha porque quer. Isso depende do contrato, porque dá trabalho. Você tem que ser contratado para isso. Eu tenho visto os colegas, a participação no canteiro é grande. Muitas vezes, já vi projetos inteiros serem alterados por conta da obra. Por exemplo, preço do aço é um negócio que muda... Uma canetada no câmbio e aço dobra o preço, de um dia para o outro. Por isso que o pessoal pergunta o que é melhor, o que é mais barato, aço ou concreto? Hoje pode ser o concreto, amanhã pode ser o aço. Então eu já vi mudar projeto por conta disso, questões relacionadas ao canteiro que acabam gerando mudanças no projeto. Mas isso depende da disponibilidade do cliente de pagar um novo projeto para você fazer todas as alterações. Mas a presença no canteiro tem sido mais... Bom, não sei, antigamente era como se fosse maior. Pra mim não mudou muito, faz trinta anos que estou trabalhando. Eu frequento bastante o canteiro. Até porque algumas obras eu contrato com a execução.

Paula – Como funciona esse momento? Como é tua rotina no canteiro? O que você faz?

Barossi – Depende do contrato também. Muitas vezes o contrato é de administração e você tem que comprar o material, receber o material, fazer contrato com os fornecedores. E outras obras é só fiscalização. Então você tem que estar presente na obra em determinados momentos críticos em que é necessária a sua presença. Por exemplo, a marcação da obra, concretagem, a estrutura você tem que ir, o início da montagem de uma estrutura metálica, você tem que estar lá. Então são situações específicas, como o início da montagem dos caixilhos. Então o cara vai montar um protótipo, aí você vai verificar. O plano de escoramento que vai definir as fôrmas. Então isso varia conforme o contrato feito com o cliente. Desde de assumir integralmente a obra, essa administração de contrato, ou então só da área técnica.

Paula – Sobre o financiamento. Custeamento de obra, pagamentos, como funciona? Por exemplo, nessas obras em que você tem um contrato não só de projeto, que você tem que estar presente, tem a administração e tudo o mais. Ele é pré-estabelecido, é relativo ao valor da obra? Como funciona? Não sei se você se importa de falar sobre isso...

Barossi – Posso falar. Tem várias modalidades de contrato. Por exemplo, tem uma modalidade que, com os projetos em mão, quem vai construir define o valor fixo “essa obra aqui precisa de 1 milhão para fazer e eu me comprometo a fazer por esse valor”. Então você contrata, define uma forma de pagamento com o seu cronograma e faz a construção. E você tem que assumir aquele valor. Se subiu o preço do material, é problema seu. Se caiu o preço do material, sorte sua, você vai ganhar mais. Em geral, essa modalidade é mais cara em um primeiro momento. Porque você coloca todos os riscos ali naquele custo. Você não sabe o que vai acontecer no período de uma obra. Você tem que se garantir. A outra modalidade é o custo por administração que o cliente vai pagando conforme você vai gastando. E você apresenta para o cliente os custos reais. Você vai comprar tijolo e diz que nessa loja o tijolo é tanto, nessa é tanto, nessa é tanto. Essa aqui é mais cara mas é melhor, compra essa. Aí você compra no nome do cliente, combina uma forma de ele depositar o dinheiro na sua conta e você vai lá e paga. Ou paga direto, e ele te dá o cheque. Ou você gerencia as cobranças para que ele possa pagar diretamente. E aí a sua remuneração é baseada no custo da obra. Então você recebe uma porcentagem de tudo o que ele gasta. No outro caso que eu comentei, que é por preço fechado, você já põe o seu ganho ali como um valor determinado (...)

PARTE VIII

Barossi – (...) e o cliente não precisa nem ficar sabendo. Nesse caso não, nesse caso é tudo aberto, porque quem está pagando tudo é o cliente. Seja ele uma indústria, seja uma pessoa que está construindo uma casa. Agora em obras públicas não. Obra pública é preço fechado. Não conheço obra pública por administração, não sei se existe. O que eu tenho visto é assim, tem uma verba, é aberta uma licitação da mesma forma como o contrato, se apresentam lá os componentes, uns falam que vão propor preço igual, ou preço-base que o órgão público estabeleceu, outros propõem menos. Quem propôs menos ganha, e pega o projeto e faz por aquele valor. Às vezes tem alguns aditamentos em função de surpresas na obra. Mas em princípio o custo é estabelecido como fixo, com um cronograma de desembolso.

Paula – Existe algum tipo de financiamento dessa parte administrativa do trabalho do arquiteto que seja mensal, fixa?

Barossi – Então, se é por administração, como eu estou falando, ele é proporcional ao que você gasta na obra.

Paula – Mas é proporcional à obra, não como salário, por exemplo? [Isto é, um pagamento pelo tempo de trabalho]

Barossi – Pode ser. Eu já fiz obra dos dois jeitos. Já fiz uma obra e dei um valor X por mês. Também tem essa modalidade. Isso varia conforme o contrato, a circunstância, o valor total, o tempo da obra. Por exemplo, numa obra mais curta para o cliente é melhor fazer um preço fixo, porque se for em

três meses, ele vai pagar em três meses, se você faz por administração tanto faz se são três meses ou um ano, você vai receber uma proporção relativa ao valor da obra. Eu acho que talvez o mais correto porque a quantidade de trabalho necessário varia também conforme o que você gasta. É bem relativo, é difícil de ponderar o que é melhor, depende da situação.

Paula – E como funciona esse cálculo no escritório?

Barossi – Tem referências de mercado, tem a tabela do instituto. Então, por exemplo, para fiscalização de obras é 5% do custo da obra. Então, ficamos nessa faixa, 4 ou 5%. Então você tanto pode pegar esses 5% e imaginar o valor total da obra, calculando quanto é e estabelece um valor mensal. Como você falar “conforme vai você vai gastando, você me paga os 5%”. A referência de preço que a gente adota é a referência de mercado ou os valores estabelecidos pelo instituto ou sindicato. No nosso caso é o instituto, o IAB tem uma planilha, a ASBEA também tem, então a gente procura olhar a tabela de honorários deles e tentar fazer o mais próximo possível. Nem sempre é viável, porque os valores que eles estabelecem são bem altos para o mercado. Mas são verdadeiros e eu acho que está se aproximando, porque a demanda por trabalho tem sido grande, tem pouco arquiteto, pouco engenheiro, que é uma coisa que falávamos há um tempo atrás “poxa, mas tantas escolas de arquitetura, vai sobrar arquiteto”. Não vai sobrar, vai faltar. Está começando a faltar.

Paula – Depois que o valor é pago, para fazer um balancete e entender o quanto valeu, porque trabalhamos sempre com o futuro, então para rever e entender se o valor pago foi... Enfim, o valor-hora foi, de fato obedecido...

Barossi – Fazemos esse cálculo. Temos uma planilha de horas de trabalho que cada profissional perdeu naquele trabalho e no fim fazemos uma avaliação. Nem todos os projetos fazemos isso porque tem projeto que o processo é muito extenso e tumultuado, aí não dá para... Você perde um pouco a referência. Mas quando são projetos rápidos como os projetos públicos, temos procurado fazer. Eu diria dizer que uns 30% dos trabalhos conseguimos chegar no fim e fazer as contas para saber o quanto que o projeto rendeu, o quanto gastou e quanto que reverteu para o escritório.

Paula – E como é a rotina de trabalho no escritório, o dia-a-dia em termos de horas trabalhadas? Trabalha muito, pouco?

Barossi – É bem cíclico, por exemplo essas três escolas que a prefeitura de Guarulhos nos contratou e que é emergencial, você tem que trabalhar 24 horas por dia para dar tempo de entregar as coisas. Mas isso varia muito. E aí em cima disso fica difícil fazer essa avaliação de custo que você falou. Trabalhar de domingo deveria gerar um valor diferente de você trabalhar durante a semana. Mas isso a gente acaba não ponderando, essa dificuldade que a gente está tendo agora. Por exemplo, hoje era para eu ir ver um terreno lá em Guarulhos. Eu esqueci. Mas o pessoal foi. Poxa, mas hoje é domingo, né?

Paula – Essa média, você consegue me dizer como ficou ao longo dos anos, com a tua experiência de trabalho?

Barossi – Não, eu não consigo. Não sei. Acho que depende muito da disposição de quem administra o escritório. Você estar indo atrás, você estar colocando trabalho no escritório. Eu, por exemplo, estou um pouco afastado do escritório. Estou retomando a partir desses três projetos que falei, essas três

escolas. Mas tenho outras atividades, eu dou aula aqui na FAU, eu tive um enfarto três quatro meses atrás, eu estava separando da minha mulher, eu tenho uma indústria que eu tenho que administrar, que é uma indústria grande e com problemas de sócios e pessoal, entrega, então o escritório ficou um pouco à margem dessa atividade toda. Mas agora estou retomando e não tenho uma estabilidade mesmo. É muito cíclico.

Paula – Isso eu também queria perguntar. Os arquitetos têm essa coisa de trabalhar em várias atividades ao mesmo tempo, não? Difícil ter só o escritório...

Barossi – Não. Eu conheço muito gente que tem só o escritório e toca bem, sobrevive. Está mudando. Eu acho que hoje tem uma estabilidade maior, tem um fluxo mais contínuo. O fato de ter mais arquiteto trabalhando e mais trabalho é muito bom porque distribui a demanda, então você tem uma regularidade. E eu tenho sentido que está mais regular. Eu não sei, a própria geração é mais estruturada no sentido de saber separar a vida pessoal da vida profissional. Eu acho que está melhorando aí. Acho que tem um fluxo mais contínuo de trabalho. Porque o pessoal evita: “tem que trabalhar final de semana? Então eu não vou fazer”. Ou então vou cobrar um tanto que eu possa por um monte gente ali. Antigamente isso não acontecia. Você caçava projeto à foice para fazer.

Paula – Como funciona o teu escritório? Quantas pessoas são?

Barossi – Atualmente eu tenho duas sócias. Três sócios, só que o meu sócio mais antigo agora trabalha na secretaria de Diadema. Ele é secretário lá então está mais afastado. Eu tenho duas sócias, uma é a Paula que tem 4 anos de formada e a outra é a Giovana que tem 3 anos de formada e tem três estagiários. Estamos sem o pessoal administrativo. Tínhamos uma secretária até seis meses atrás que administrava o escritório e agora não tem mais. A Paula e a Giovana e eu assumimos, cada um, um projeto e coordena um estagiário dentro daquele projeto. Às vezes, por exemplo, tem uma entrega então a pessoa pára os projetos e vem ajudar para concluir esse aqui. Está bem enxuto agora, com pouca gente.

Paula – Quem faz a captação de projetos no escritório de vocês?

PARTE IX

Barossi – Somos os quatro sócios. Por exemplo, o meu sócio, o Milton, que trabalha na prefeitura de Diadema, ele tem um conhecimento muito grande, um relacionamento com as prefeituras, então ele sabe onde os projetos vão acontecer. Então ele avisa. Eu tenho bastante contatos, em função do tempo de trabalho, quantidade de clientes. Então eu sempre tenho gente solicitando projetos. E a Paula também, a Giovana menos porque elas têm uma experiência menor. Mas eu acho que essa função dentro do escritório é deficiente. Acho que tinha que ter um trabalho focado nisso. O que a gente faz é manter os cadastros atualizados juntos às Prefeituras, ao estado, para poder participar das licitações. E ficar atentos aos lugares que a gente já trabalhou ou gostaria de trabalhar, como a CDHU, a Prefeitura de São Paulo, de Guarulhos, de Diadema, daqui da região. FDE, o DOP, em todos esses órgãos, nós mantemos os cadastros atualizados. Quem faz isso é um pouco a Paula. Ela está sempre atenta e consultando. Essas licitações são públicas, então tem que procurar. Eu trabalhei num escritório que tinha uma diretoria específica para isso e é o que faz dar certo. Por exemplo, tem um escri-

tório que você deve conhecer, é de uns ex-alunos da FAU, o FGMF. Eles são três. E cada um deles atua numa área específica e que estabelece uma química muito interessante. Então tem um que trabalha diretamente com os projetos do escritório. Você podia até conversar com eles, eles têm muito trabalho, inclusive. [da câmera do Toninho] Mas eles têm um perfil, cada um dos três sócios, bem diferente. Bem diferente um perfil do outro... Então, por exemplo, o Fernando ele trabalha nas obras diretamente, ou agenciando o pessoal para o escritório, ou administrando o escritório, tocando as obras... Aí tem o, puxa, esqueci o nome dele... Tem o Fernando, o Lourenço, e o... Esqueci o nome... Então o outro trabalha mais nos projetos. E o Lourenço trabalha mais na divulgação, participação de eventos e publicações, premiações, concursos... Então eles têm uma abrangência muito grande que dá uma eficiência enorme para o escritório. Então eles têm muito trabalho. E o Lourenço também tem um relacionamento muito bom. Vale a pena você conversar com eles. Porque eles fazem de tudo. Fazem obra, projeto, eles também acho que dão aula, todos eles... Rodrigo, Rodrigo, lembrei o nome dele...

Paula – Bom, para terminar, falar um pouquinho do teu currículo. Só se apresentar. Ao invés de fazer isso no começo, que a gente estava quebrando o gelo, falar agora para ter esse registro...

Barossi – Ai...

Paula – (risos)

Barossi – O meu currículo... Bom, eu entrei na FAU em 1972, me formei em 1979. Em oitenta eu constituí o escritório com mais um sócio. E...

PARTE X

Barossi – (...) que é o mesmo escritório que eu tenho hoje e que foi mudando de sócios. Um tempo só fiquei eu. E nesse período eu fiz projetos de residências, indústrias pequenas, escolas públicas, posto de saúde. Em 1989 eu entrei na FAU como professor, prestei o concurso e na época a USP não contratava se não fossem doutores, então o concurso foi conforme a titulação, foram contratos precários. Então eu fiquei até... Acho que em 2008 que foi feito um concurso para efetivação, daí dois anos antes eu tinha feito doutorado. Fiz o mestrado e doutorado na sequência.

O pessoal da Escola da Cidade publicou um livro, você tem ele? Você viu? Ah, então... Eu tenho aí no carro, se quiser a gente busca. É isso.

ENTREVISTA COM LINA CHAMIE, 30 DE OUTUBRO DE 2011

PARTE I

Paula – Eu estou com algumas hipóteses de comparação, tentando trabalhar na ordem do processo, então começando pelo começo, falar um pouco sobre a demanda. De onde surge um projeto, como funciona e como são os desdobramentos para o desenvolvimento de um roteiro?

Lina – Vamos pensar o roteiro mesmo. De onde surge? [cachorro interfere no som] Surge do desejo. Desejo de contar uma história, às vezes é a história que te convida. De onde surge? Surge do branco, surge do nada. Não consigo te estruturar de onde surge porque nesse momento é muito inicial. [interrupção] Realmente surge da vontade de contar uma história. Desejo e um desejo inexplicável. Às vezes é uma história que te capta, no meu caso, às vezes é uma sensação. Às vezes é uma consciência de uma vivência minha que me leva a querer contar uma história ou a escrever uma história que representa essa vivência. Mas esse instante do surgimento é uma incógnita, vem do branco, é o João Cabral de Melo Neto, é a página em branco. De onde surge o poema. Precisa desse branco e aí esse branco é preenchido pelo desejo e aí disso surge uma idéia e essa idéia se transforma num roteiro. O processo é esse.

Paula – Já aconteceu contigo de haver uma demanda externa?

Lina – Já. Já aconteceu, mas aí é um processo muito diferente. Às vezes você é contratado para dirigir um filme. Ainda assim há pequenos surgimentos nesse processo. Exemplo agora de um filme que eu acabo de dirigir, que é um especial. É para televisão mas ao mesmo tempo continha enorme liberdade. Era uma homenagem ao Jorge Amado, eu escolhi a obra, que é “O Menino Grapiúna” e acabei tendo momentos ali em que eu voltei a esse instante inicial. Isto é desejos, estilhaços de algo a dizer através daquilo, ou encontrar o que você quer a partir daquilo. Mas esse encontrar é inicial. É o momento em que as coisas surgem.

Paula – Como é que fica essa demanda interna, como fica o processo de escrita?

Lina – O processo de escrita do roteiro é muito interessante porque como um filme, ele acontece no tempo. Tudo acontece no tempo. Quando você pensa em cinema, o cinema acontece no tempo, sob todos os aspectos. Então, às vezes você tem uma idéia – e como eu disse, essa idéia vem de algo que é invisível e que é desejo e que é uma vivência, ou que é algo que vibra em você naquele instante –, essa idéia, você num primeiro momento transforma ela, escreve ela. A escritura dela se dá como um argumento, quer dizer, você procura organizar algo, encontrar alicerces, pilastras para compor um discurso que é ainda escrito, mas será visual. A partir desse argumento – que, de fato, se refere mais à história a uma estrutura –, a partir desse argumento você desenvolve o que seria o roteiro, que tecnicamente passa por uma escaleta. Estou falando de um processo muito particular do cinema e da escritura de roteiro cinematográfico. E o roteiro já contém a narrativa. Agora, isso acontece no tempo. Digamos assim, pensando num longa metragem esse processo vai acumulando. A escritura de um roteiro, um primeiro tratamento, um segundo tratamento, até um terceiro tratamento ou quantos tratamentos forem, quer dizer, reescrituras, pensando no longa metragem como paradigma, tem aí, em média e generalizando, um ano de trabalho. Isso quer dizer, as coisas vão um pouco se

acertando, vão decantando. E o roteiro é um pouco a escritura final desta etapa que é a palavra sobre a página. Não é a imagem e som na tela ainda. Então é um processo dialético, você vai construindo esse discurso e tem essas etapas.

Paula – Existe algum financiamento para esse projeto, ou processo?

Lina – Hoje em dia, sim. Existem cada vez mais os editais para desenvolvimento de projeto. Então, para esse edital você manda um argumento. Então você manda, às vezes são dez páginas escritas, em média que contêm a história que você vai contar. E aí você pode receber um subsídio para poder escrever o roteiro que será dividido em seqüências que é uma outra característica de escritura, mais técnica e mais próxima do que será o filme na tela. Existe, mas, enfim, o cinema é um tanto selvagem. Às vezes você escreve um roteiro sem subsídio. Acontece muito. O ideal é você ter porque pensando a situação mais bacana é você conseguir se dedicar, ter tempo. Porque é uma atividade profissional também. A eficiência disso depende também do que você consegue colocar nisso.

Paula – Já aconteceu contigo de ter um financiamento para roteiro?

Lina – Já. O último roteiro que eu escrevi – que ainda será filmado, “Os Amigos” – ganhou o edital de desenvolvimento de projeto e foi muito bom para mim, porque eu tinha um argumento e aí, de fato, eu desenvolvi... Quer dizer, eu desenvolveria, ou procuraria desenvolver de qualquer forma. Meus dois longas anteriores, eu não tive esse subsídio. Escrevi na raça mesmo, entre outros trabalhos, enfim, escrevi com grandes doses de amor e dedicação puros, doses puras de amor e dedicação e nada mais. Mas esse último eu ganhei o edital e, interessante, foi muito legal porque eu consegui me concentrar e escrever com condições mais profissionais.

Paula – E fez diferença?

Lina – Fez. Fez diferença, sim, no sentido de que eu pude ter o tempo de concentração. O próprio fato de alguém investir na tua idéia também te obriga, no bom sentido, a retornar. Quer dizer, você profissionaliza um pouco essa etapa de um filme que é a escritura de um roteiro.

Paula – Essa relação, [durante a] elaboração de roteiro, tem interferência desses “clientes” ou dessas pessoas que estão pagando?

Lina – Não. Nenhuma interferência. Interferência entre aspas, porque não é interferência, se dá no momento em que escolhem o teu projeto. Essa é a única interferência. A boa interferência. A partir daí, você vai escrever o roteiro. Claro, você presta conta, entrega o roteiro escrito, mas eu não sei de nenhum caso de entrega de roteiro e alguma objeção. Não existe essa relação. Não é um cliente. Então, não. Não acontece interferência de quem subsidia um roteiro. A não ser que você tenha uma situação em que você, por exemplo, vou te objetivar uma outra situação. Você é contratado para escrever um roteiro, aí se você está escrevendo o roteiro com o diretor ou se você está escrevendo o roteiro para uma produtora que tem um diretor, enfim, quando você é uma parte contratada e não o autor, você, sim, tem que... Enfim, tem uma equação diferente. Você está transcrevendo uma idéia de alguém, quer dizer, o argumento é de alguém e você está desenvolvendo o roteiro e tal, aí sim. Tem uma relação distinta.

Paula – E processo colaborativo? Coletivo, no criativo ainda, antes da pré-produção. Existe? Como funciona?

Lina – No roteiro, só se você estiver escrevendo com alguém o roteiro. E é um processo incrivelmente colaborativo. Escrever o roteiro com alguém é um dos gestos de maior intimidade que pode se ter. É verdade, é mais que casamento. É um mergulho na... Eu tive essa experiência maravilhosa escrevendo roteiro de “A Via Láctea” que eu escrevi junto com o Alexei Abib e que a gente mergulhou... É muito lindo porque um, um pouco rouba a alma do outro, e aí é um mergulho conjunto. E escrever o roteiro é uma coisa que causa uma intimidade louca porque você, quando escreve um roteiro, vai buscar referências às vezes em histórias suas, experiências suas que talvez você não compartilhasse com ninguém. Ou talvez com um psicanalista ou com seu melhor amigo, entendeu? Mas com o seu co-roteirista você vai compartilhar aquilo. É engraçado porque é uma relação muito próxima escrever roteiro a quatro mãos. Quando acontece, né? Tanto é, que é uma relação muito explosiva. Acho que a maioria dos casos não dá muito certo porque precisa haver um encontro de almas ali. Estou falando de um cinema mais autoral. De um mergulho mais pessoal. Por exemplo, a televisão tem. Uma novela é escrita por vários roteiristas direcionados por um que é a espinha dorsal, ou mesmo televisão, não exatamente a novela, mas séries. Existe esse esquema hoje: as produtoras têm hoje um núcleo de roteiristas que estão escrevendo episódios para uma certa... É diferente, profissionalmente diferente. Estou falando muito dessa experiência de escrever um longa metragem, que é um mergulho pessoal, que autoral, no sentido mais amplo da palavra. Não estou nem entrando na questão comercial versus não comercial, mas que é um filme que vai surgir daquele roteiro e que aquele roteiro é o ponto de partida de tudo. Aí é uma experiência muito incrível de colaboração.

Paula – É interessante isso, porque na arquitetura, em geral, os processos são muito coletivos de criação.

Lina – Vem cá Julieta, pode ser? Porque está uma bagunça...

(interrupção da Julieta, a cadelinha)

PARTE II

Paula – Na arquitetura é essa coisa coletiva. E eu acho que a gente tem uma base de argumentação muito real, muito concreta, da funcionalidade, do cliente que vai utilizar aquele espaço. Eu tenho impressão que no cinema essa relação é mais autoral para o diretor, para aquele que está demandando o projeto...

Lina – É porque eu acho que o objeto filme tem uma função diferente do objeto casa ou espaço público. Acho que tem uma relação mais direta. O filme até tem uma relação muito direta. Você pode transformar uma vida. Aliás, seria o ideal da arte, a transformação. Mas ela se dá num âmbito mais íntimo, enquanto que a arquitetura, tenho a impressão, se dá num âmbito mais público. Público, não querendo dizer o público coletivo, às vezes sim, às vezes o coletivo pode ser o individual, mas é uma relação mais direta. Mais prática. Talvez seja essa a palavra, mais prática. Habitar um espaço é algo mais concreto do que a relação entre assistir um filme e a transformação interior que ele pode provocar.

Paula – É meio modernista essa discussão, não? Existe um momento em que a discussão do roteiro seja menos íntima?

Lina – Existe uma circunstância que é muitas vezes o produtor. Vamos pensar ela um pouco e vamos ver se é por aí... O produtor, mas às vezes o distribuidor. Eu já tive uma pré-conversa... Existem duas linhas de produtores. Os que acreditam que você deve já procurar um distribuidor na etapa do roteiro, tem a coisa do artigo terceiro e tal e um distribuidor pode se interessar. Achem que é mais fácil um distribuidor se interessar na etapa do roteiro e existe os que acham... Eu pessoalmente acho que você deve fazer o filme, eu sou uma cineasta autoral e aí procurar um distribuidor que venha entender ou apostar no seu filme, dentro do que o filme se mostra ser. Mas, por exemplo, esta situação em que você está escrevendo um roteiro e de repente já há uma preocupação comercial sobre o roteiro... E aí pode ser não exatamente o distribuidor, mas a própria produtora, podem interferir no processo do roteiro... Em menor escala, eu já tive uma interferência, mas uma interferência muito do bem. Mas “A Via Láctea”, que é meu segundo longa metragem, chamava-se, tinha um título que era “Onde Não Há Jardim”, que é uma parte de um verso do poema do Drummond, que é a espinha dorsal do filme, que diz

Onde não há jardim

As flores nascem

De um secreto investimento

Em formas improváveis

que é um verso lindo. E eu usei esse trechinho, era o primeiro título do filme, “Onde Não Há Jardim”. E pra mim isso também tinha uma relação direta com um filme urbano de um cara que está perdido nessa selva de pedra onde não há jardim. O jardim é o amor que ele está buscando resgatar e ele mal consegue chegar. Para mim é um título que conversava sobre vários aspectos com o filme. Mas aí, um dos produtores dizia, “Lina esse título é uma negação, ele é negativo”. E, de fato, eu não estava conseguindo ganhar edital nenhum, e também já estava começando a ficar supersticiosa e tal. Eu lembro de uma voz dizendo, várias pessoas dizendo, “Ah, esse título é difícil”. Algumas pessoas achavam lindo. Tinha um pouco esse embate, “Não, mas o título é complicado, ele é ‘onde não há’, quer dizer, ele começa negando”. E aí, aquilo para mim foi batendo... Agora, o fato é que eu sou muito verdadeira quando eu faço filmes, para o bem e para o mal. Mas chegou um momento que verdadeiramente eu comecei a pensar que talvez aquele não fosse mesmo o título, talvez eu queira dizer algo menos fechado. Embora sempre ecoasse para mim, mas aí é só pra mim, a continuação do verso. Mas quem via o título não sabe que onde não há jardim, as flores nascem. Mas isso estava ecoando dentro de mim. Não estava no título. Então, de tanto ouvir as pessoas apontarem isso... Você está me perguntando sobre interferência, num dado momento eu concordei. Só que aí eu não conseguia achar um outro título. Tanto é que o título ao final é um título que eu particularmente gosto, mas ele é muito mais frio. “A Via Láctea”. Inclusive era “Via Láctea”, mas aí também não ganhava edital nenhum e aí é o grau supremo do desespero até porque eu sou uma pessoa razoavelmente cética, de fato. Mas chegou uma hora que “Não é possível” e aí lembro que uma numeróloga disse que tinha que colocar um “A” para somar... Ok, então “A Via Láctea”. Aí tinha uma outra vantagem que é mais concreta que são as listas de quando você sai no jornal, é por ordem alfabética, então se o seu filme é V, ele está sempre lá no fim da lista. Se a pessoa não virar a página, então é um a menos. A pessoa já achou um filme lá no começo que interessa mais... Então o “A” também cumpria essa função. Jogava para o

começo da ordem alfabética. Mas enfim, não sei se isso é o tipo de interferência que você está me perguntando, mas todo o processo acaba sofrendo algumas interferências, umas da vida outras de desenhos e apostas, no caso do cinema, acho que a mais concreta é a do ser comercial. Em maior ou menor escala. Claro que é pensar em menor escala num filme meu. Não é uma proposta comercial. Mas ainda sim há uma preocupação de que o título pelo menos chame mais gente. Não sei se é isso...

Paula – É isso, falar sobre esses processos mesmo. E levantando outra hipótese, queria falar sobre a pesquisa. Como é que fica a pesquisa técnica, criativa, enfim, todo o processo de pesquisa mesmo para o filme?

Lina – É, pra mim, particularmente, pesquisa é sempre uma busca de inspiração. Não vejo pesquisa como um fim. Bom, claro, acho que deve depender da natureza do projeto. Mas até hoje, para mim, os momentos em que a gente pesquisa, porque você sempre pesquisa... Mesmo numa história original, fazendo uma história completamente original, com personagens inventados, ficção completa, você vai pesquisar alguma coisa. Por exemplo, esse filme que eu vou fazer agora que se chama “Os Amigos”, o personagem principal é o arquiteto e veio de um poema que é “A Fábula de um Arquiteto”, do João Cabral de Melo Neto.

Portas por onde,
Portas de abrir,

que é um poema lindo e que, pra mim, continha uma curva de um personagem. Essa é a minha digressão sobre o poema. Mas para escrever o roteiro eu tive que pesquisar. Tinha um diálogo inteiro, tinha duas seqüências. Uma num escritório de arquitetura e a outra é uma discussão de um arquiteto com um engenheiro, e aí eu precisei dar uma pesquisada. Eu pedi livros emprestados e tal para... E aí eu descobri coisas que me instigaram mais até a outras cenas. Então a pesquisa, às vezes vem para uma necessidade, mas acaba sempre funcionando para mim como uma inspiração. Um outro exemplo também de pesquisa, foi quando estava escrevendo A Via Láctea com o Alexei e a gente foi estudar a Via Láctea e a gente estudava. Na época a gente era tão duro, justamente porque não tinha subsídio, que a gente não comprava o livro. A gente tinha que ir na Livraria Cultura e ficava lendo pedaços de livros. E aí pesquisamos essa linguagem científica dos astrônomos. Essa interface entre astronomia e literatura e isso abriu um horizonte pra gente. Tanto é que tem uma seqüência inteira que é a Eta Carinae, que é uma estrela que a gente aprendeu ali e que a estrela visualmente parecia um coração e aí a gente fez toda uma associação com aquilo, com o personagem. A coisa das mitologias, a via láctea é o caminho para onde partem as almas. Agora, que estou dirigindo o filme do centenário do Santos. É que eu sou muito santista e eu sei tudo, mas às vezes você tem que pesquisar lá, quem marcou um gol no jogo tal. Embora eu, modéstia parte, não tenha lançado muito mão de pesquisa, mas isso pela minha vivência. Mas enfim, é uma relação, não sei se estou me explicando. Para mim, é uma relação viva. Eu nunca tive a pesquisa por si só, como um guia cartesiano de uma situação. Ela acaba sempre estilizando em alguma outra coisa.

Paula – Provavelmente ela fique em outros departamentos talvez?

Lina – É. Bom, sabe onde tem muita pesquisa no processo de um filme? Na direção de arte. O fotógrafo também. Mas daí não é exatamente a pesquisa, é pesquisa, mas ligada a referências. Sobre o

tipo de cor, vou filmar desse jeito. E aí filme que não tem nada a ver com o filme que você está fazendo, mas que são uma referência/pesquisa de fotografia. Mas a direção de arte é mais pesquisa. Por exemplo, agora eu estava dirigindo esse filme que é uma homenagem ao Jorge Amado e o menino Grapiúna lembra da infância e é muito bonito, porque ele volta à infância. Às vezes ele está em primeira pessoa, às vezes em terceira. É belo isso... Então para a cenografia a gente tinha que pesquisar Ilhéus, Pirangi, partes da Bahia no começo do século. Como eram as casas? Apesar da escritura dele, ainda sim a arte tinha que ter imagens para ter uma referência. Isso é uma pesquisa específica que acontece.

Paula – Quando você fala “a gente”, entramos em outra hipótese que é esse processo colaborativo de todos os departamentos da criação, mas já numa outra fase de roteiro, é isso?

Lina – É. Essa pesquisa se dá quando o roteiro já está escrito e você já está em pré-produção. Às vezes quando você é amigo do diretor de arte e fotógrafo, você pode estar falando disso muito antes e pensando. E às vezes a pesquisa, isso é verdade, às vezes a pesquisa interfere na maneira como você dirige uma cena. Ou mesmo dirigir em qualquer circunstância de época, é preciso saber como as pessoas se comportavam naquela época, se você está buscando um realismo ali. Então a pesquisa interfere, sim. Para mim mais indiretamente mas, às vezes pode ser uma interferência direta, mudar um viés. Uma questão de informação sobre aquele assunto.

Paula – Estávamos falando na outra entrevista sobre as etapas de projeto, que na arquitetura é bem claro... [câmera do Toninho] Como funciona no cinema? Essas etapas de roteiro, vamos dizer?

Lina – São etapas distintas, mas é interessante porque elas são... É aquela coisa, o filme, o cinema através de um filme, ele morre e renasce, morre e renasce. São etapas criativas. (...)

PARTE III

Lina – (...) Às vezes você fecha o roteiro, mas ele é ponto de partida para a filmagem. Então o roteiro continua sendo escrito à hora em que você filma. Filmar é preparar: você já está pensando a montagem. Porque o cinema são planos que acontecem no tempo. A sucessão de planos no tempo é a montagem. Então você está pensando também como você vai montar. Você filma muito pensando como você vai montar. Então a montagem é um outro momento em que ressurgem... Pra mim, roteiro, filmagem e montagem – e por montagem eu entendo edição de som e mixagem, montagem é imagem e som – são três momentos de gênese criativa contínuos. Pensando num longa, isso pode estar acontecendo em um ano. Um ano de roteiro, dois anos para captar, sei lá, pré-produção de filmagem, enfim... Mas eles vão se continuando, esses momentos de criação, e é muito lindo quando você chega lá no fim do processo e você enxerga naquele filme uma coisa que estava lá atrás. Que era um pouco a sua primeira idéia. E ela surge depois de muitas passagens, algumas mortes e ressurreições e o filme vai acontecendo assim. É interessante. E aí, eu acho que é um dos sentimentos mais bacanas, é quando você ali, depois de cinco anos fazendo aquele filme – que seja, é uma média terrível, mas é isso. Às vezes você fica cinco anos para fazer um filme, você fica três pelo menos, num longa metragem –, e você encontra naquele filme algo que era o teu ponto de partida e que já passou por várias... Inclusive falando de cinema, passou não só por várias etapas, como passou por várias equipes, desenhos de equipe diferentes: roteiro é uma coisa mais solitária, a filmagem é democrática,

tem muita gente, a montagem volta a ser um pouco mais reclusa, enfim. Você está passando por vários momentos e quando aqui no fim eu tenho o que estava ali, que era aquela idéia que você teve no chuveiro há não sei quantos anos atrás, é muito lindo. É o agradecimento do Almodóvar que eu cito em aula, você lembra?

Paula – Mais ou menos. Me fala de novo?

Lina – O Almodóvar, na edição do “Fale Com Ela”, no final da edição de Madri que é a edição principal, uma edição linda do roteiro, ele ao final diz assim: “Um filme só está pronto na sua cópia final e por isso eu agradeço a todos que escreveram o roteiro comigo sem saber”. Ele está falando que a edição é do roteiro, mas ele está agradecendo uma escritura que aconteceu no tempo de todos para chegar no filme que partiu daquele roteiro. Então é interessante porque o cinema tem essa característica. Ele acontece no tempo. Então esse processo criativo também se estende no tempo.

Paula – Se a gente fosse pensar, como você falou, é uma pena um filme durar três, cinco anos para ser produzido. De fato é, em todos os aspectos ou...

Lina – Não, eu acho que o tempo que é o mais perigoso é o tempo que no Brasil existe e que é muito chato que é o tempo de captação. Que você já concluiu uma etapa que é muito forte que é o roteiro. Forte em termos de criação, e aí tem um tempo que é o tempo híbrido. E às vezes esse tempo se estende. Dois anos, é uma média, dois para três. Há quem consiga um pouco mais rápida. Mas esta etapa especificamente é delicada. Mas aí tem duas possibilidades para esse tempo. Um tempo que pode ser a morte, mas ao mesmo tempo que pode ser a descoberta. Porque também as idéias vão... A gente está vivo o tempo todo. Mas é um tempo perigoso. É uma característica do cinema brasileiro, que você tem essa coisa da dificuldade de captação de recursos que gera um tempo perigoso. Você pode perder a história. Você pode não ser mais a pessoa que queria dizer aquilo. Você pode já não se relacionar com aquilo. Enfim, é isso que eu digo que é um pouco perigoso. Por outro lado você pode descobrir aquilo. Eu tive uma experiência que foi essa. Em “A Via Láctea” eu fiquei muito tempo esperando captar e não captava. De repente eu percebi que o filme tinha que ser filmado de um outro jeito, que não era em 35mm, que era uma câmera pequena dentro do carro. Eu entendi isso no processo da espera e também entendi isso movida às próprias dificuldades. Por exemplo, eu não conseguia captar para fazer o formato que eu tinha pensado. De repente eu descobri que tinha um outro formato que nesse caso era, inclusive, mais interessante para a própria narrativa. Então eu filmei muito pouco. Mas mesmo que eu ganhasse mais dinheiro antes de filmar, eu continuaria filmando naquele outro desenho produção, mas que era um outro desenho de criação, que era pertinente àquela história. Mas nem todas as histórias tem esse encaminhamento. Às vezes você tem um tempo que pode simplesmente liquidar um projeto. Isso é delicado.

Paula – Já aconteceu contigo?

Lina – Comigo não. Eu já me liquidei nesse processo. Eu, pessoalmente, já padeci muito no tempo de espera, mas os projetos em si, não. Porque “A Via Láctea” que foi um filme muito difícil de fazer, na verdade nessa espera eu tive um encontro de linguagem. Mas é mais... Eu diria que para o cineasta é muito duro você ficar separado do seu desejo, do que você vive para fazer. Esses tempos acabam sendo cruéis e perigosos, isso que eu quero dizer. Acho que tem os dois lados da moeda e não se sabe muito para que lado a coisa irá. Procuro sempre tentar manter o foco.

Paula – E tem uma coisa de sobrevivência também.

Lina – Ah, sem comentários. Sobrevivência não virá de um filme de longa metragem. Pelo menos não do tipo de cinema que eu faço.

Paula – Essa necessidade interrompe, atrapalha, interfere. Como é que funciona nesse processo de...

Lina – É, você tem que estar fazendo outras coisas. Eu dou aula. Dar aula é uma coisa bacana, porque é um exercício de reflexão muito diferente de filmar mas ainda assim é um assunto que eu amo, então vibra. Mas é, enfim, você tem que... Ou fazer outros projetos, menores. Isso é muito comum. Você dirige coisas mais pontuais, isso é uma prática necessária para o cineasta longametrageiro.

Paula – Como fica a ligação entre seus trabalhos? Uma pergunta que eu também fiz na arquitetura. Há um acúmulo de experiência que se reflete?

Lina – Há. Você vai mudando conforme as coisas que você vai fazendo. É muito engraçado. Você, de fato, vai mudando conforme você vai fazendo. Portas vão se abrindo, umas coisas vão ficando para trás, seu desejo muda. Eu percebo isso. E é um prazer perceber isso. Eu gosto disso. Acho que isso é estar vivo enquanto artista. Alguém que busca alguma coisa. Porque se você encontra, quer dizer, há momentos de encontro sim, mas a necessidade de estar fazendo outra coisa para mim é muito confortante que cada coisa que você faz, te mostra alguma outra. Isso é uma coisa que me dá alento. E isso é a experiência. Porque a experiência também, não sei, porque experiência é uma coisa que a gente não sabe, é uma coisa que vai acontecendo, mas ela pode um pouco te levar a uma zona de conforto ou ela pode ser essa outra coisa que eu acho uma brisa de ar fresco: você de repente muda. Você muda. Você pensa em fazer de outro jeito, você passa a admirar outras coisas, é engraçado isso, é legal. Você muda de um filme para o outro. Às vezes ele dá conta de uma necessidade, daquele momento. E aí você começa a ter outras necessidades...

Paula – Mas aí em cada filme... É muito bonito isso. E é tão diferente da arquitetura nesse processo... Em cada filme a gente sente essa mudança sua?

Lina – Não no instante do filme, mas é gozado, é no próximo filme que você entende algo que passou. Entende nem é a melhor palavra. Que você sente que algo que estava lá talvez já não esteja aqui e aqui talvez já esteja outra coisa. E é isso que te move para frente. Eu sinto isso. Porque se não, eu estaria fazendo o mesmo filme. E é muito louco porque você acaba meio fazendo... Você faz o mesmo filme porque algo de você... Você é você. Você muda, mas ainda é você. Então é muito engraçado isso, porque aí você enxerga uma coisa que é parecida e que é uma marca sua, involuntária às vezes, mas ao mesmo tempo você já está tentando uma outra coisa. Porque você quer tentar outra coisa, porque a sua vontade é outra já. Mas alguma coisa vai ficando. Drummond. “De tudo fica um pouco”.

PARTE IV

[Na fita do Toninho: eu falo sobre Capacetes Coloridos e o processo de entrevistas, acho. Um intervalo nas conversas, por isso o comentário abaixo]

Paula – Gostoso essa abertura de processos...

Lina – Desesperador...

Paula – Na FAU temos uma discussão de um autor chamado Sergio Ferro, que é bem interessante, e difícil até pra gente que é a separação entre o canteiro de obras e o desenho – o trabalho intelectual e o trabalho manual. E ele começa a discutir isso na década de 60, na época da construção de Brasília e todas as implicações que a gente tem, do retrato social do Brasil, dos pedreiros da construção civil e o trabalho intelectual do arquiteto. [câmera do Toninho] Eu queria entender isso um pouco mais no cinema. Me chamou muito a atenção a questão da hierarquia no set de filmagem, como é que funciona o processo de produção?

PARTE V

Lina – Não sei. Me pareceu ser o ponto de partida, o que seria a concepção de um projeto? E o canteiro é o que? A sua execução? É um pouco imaginar que o roteiro é uma escritura final. Ele não é uma escritura final. A escritura final vai se dar muito lá na frente. Então se você esperar do roteiro, que seja uma escritura final, eu acho que você vai quebrar a cara inevitavelmente no momento de filmar. O que eu gosto do cinema é que ele é vivo em todas as etapas. Às vezes quando você vai filmar alguma coisa, o que estava ali no roteiro não funciona, ou é uma etapa diferente. Não sei, porque eu não sou arquiteta. Mas imagino que numa planta, sim, essa relação seja mais próxima ainda. Eu imagino. Porque um projeto se executa. Um roteiro, tudo bem, você executa ele. Mas acho que você executa um pouco menos porque essa passagem tem um espaço maior, entre o roteiro e o filme. Imagino eu. Estou pensando aqui. Imagino que o espaço entre um roteiro e um filme seja mais amplo que o espaço entre um projeto e a execução do projeto, a casa, sei lá. Porque? Porque o roteiro é uma diretriz para a imagem e som. Imagem e som é reducionista. É uma diretriz pra cena, para o ator, para o diretor. E a hora que você tem tudo isso junto, o ator, o diretor de arte, o fotógrafo, a luz, a locação, você vai perceber uma outra dinâmica, que pode ser o eco daquilo. Provavelmente é, mas às vezes tem nuances. E aí, eu acho que a gente deve dançar conforme a música. E aí que está a idéia que você volta sempre ao essencial e não à arquitetura do negócio... Você tem que voltar para a idéia. Talvez na arquitetura você volte na arquitetura, na planta. Mas o cineasta tem que voltar à idéia. Quando você vai fazer uma cena e está escrito assim... De repente você percebe que ela é mais aquilo que você quer fazer se você fizer assado... Esse mais aquilo que você quer fazer é a idéia que está antes daquela cena. E você percebe isso no set. Isso acontece muito. Você chega e percebe que aquela frase, que está lá no roteiro para dizer que o sofá é branco é melhor se ela for dita “que interessante esse sofá”. Isso quer dizer mais que o sofá é branco naquela cena do que dizer “o sofá é branco”. Você entende? Então eu tenho que voltar ao que é a intenção daquilo porque isso vai se dar de uma outra forma na hora de filmar. Isso acontece. É o que o Sidney Lumet chama de acidente feliz. Que de repente você descobre ali um jeito, ou o ator é um agente super importante. A fotografia, a arte, o som, a locação. Tudo. Até o astral do negócio é um agente importante. Às vezes você percebe que aquela cena não é dizer “O sofá é branco”. É olhar para o sofá. E isso diz “o sofá é branco”. E aí dane-se a frase “o sofá é branco”. Você vai ter que achar... Mas isso não é aleatório. Aí é essa idéia de que você sabe muito bem o que você quer dizer e para você é fundamental que nesta cena seja dito que o sofá é branco. E você vai talvez entender que na hora de filmar não é exatamente o que está escrito ali. Que tem um outro jeito. Isso acontece demais. Com frases, com o texto, o ator dizendo alguma coisa. Ou a pessoa do ator vai dizer “mas eu não diria isso assim” e é interessante isso. Porque

será sempre o ator dizendo aquilo. Então o que eu faço? Me apego à planta, ao projeto à engenharia? Não, no cinema tem um espaço. Que aí é o que eu falei antes, é muito lindo quando você chega ali no fim estava a idéia. Porque todas essas etapas, o roteiro, a filmagem, a montagem, a edição de som, a mixagem até chegar na sala [de exibição], são escrituras de uma idéia. Então o que está valendo é a idéia e não nenhuma dessas etapas por si só. Que é o erro da montagem. Porque isso só com o tempo, no meu caso o desapego. De repente aquele cena que você ficou lá, era a cena que no roteiro... E que você teve a maior dificuldade para filmar e que foi uma coisa incrível e marcante na sua vida. Na montagem é uma coisa “opa!”. Talvez não seja e tem um plano a mais, um plano que você ama por causa da cor, da cortina, mas... Joga fora. Porque você precisa achar o que é de verdade aquela idéia. E, de verdade, só o filme diz o que é de verdade. Porque você, você está cheia dos seus... É o filme e o teu desejo que deve, de alguma forma, reger as ações. Mas voltando ao seu ponto de partida, eu acho que entre o projeto e o canteiro de obras, no caso do cinema, é um processo vivo.

Paula – Então, essa coisa da hierarquia no fim...

Lina – Hierarquia no set? Ah, tem que ter para funcionar. Porque o cinema é a arte mais democrática que há. Mas ao mesmo tempo ela é... Ela é democrática justamente por isso, porque cada um cumpre uma função primordial. Desde o segundo assistente de câmera que troca chassi [de filme de película] e que pode velar o filme inteiro, até o maquiador ou o diretor de fotografia ou o primeiro assistente que faz foco, o diretor, o ator, todo mundo está fazendo uma coisa que vai ser muito importante. Ou os caras que entre aspas não imprimem a produção. Mas a produção é o que te permite de repente filmar o que imprime. Então tudo, de alguma forma, é importante. Daí é democrático, quer dizer... Mas, por outro lado, tem que cada um fazer um pouco a sua função. Porque é muita gente e as funções têm que ser feitas com entrega total de cada profissional naquela coisa. E o bacana da direção é que é isso: você está um pouco entre todos esses profissionais. Está todo mundo contando essa história e você está um pouco regendo aquilo. Enxergando que talvez para a fotografia a cena não tenha ficado tão clara, mas a gente conseguiu um tom mais escuro na arte. E aí a soma disso vai chegar onde todo mundo queria. Não sei...

Paula – Essa coisa da hierarquia, esse trabalho de criação não permite que haja talvez uma colaboração. Tem que fazer aquilo, aquilo que está escrito no projeto...

Lina – Mas no cinema tem muita colaboração. No set, o fotografo, o diretor de arte, às vezes até o cara do som – os caras do som que não fiquem bravos comigo. Mas acho que é mais o fotógrafo, o diretor de arte, são as funções que mais... Tem muita colaboração. O som também, porque às vezes você precisa ter que dublar depois. Enfim, o que você prioriza, é o texto, enfim... Você está sempre nessas equações em que todos colaboram. Às vezes a tua visão é diferente. Porque por mais que você discuta, discuta, discuta, você chega no set e, de repente a visão daquilo é um pouco diferente e você vai ter que pensar isso junto.

Paula – (...) [câmera do Toninho] É, porque o que eu entendo, ouvindo o que você está falando, de uma... A pessoa que está fazendo a maquiagem, por mais que ele tenha diretrizes, tenha as informações do que ele tem que fazer, ele tem um espaço para arte dele, é isso?

PARTE VI

Paula – (...) para arte, é isso?

Lina – Tem, tem. Tem uma construção interna ali. Todo mundo tem, eu acho. As funções, quanto mais narrativas, mais curva interna elas têm. Tem uma coerência interna, o maquiador está pensando um pouco a relação, como aquilo vai imprimir, que tipo de maquiagem é, que estilo, que época, enfim... Tem lá, cada um tem seu mundo ali. Figurino. Figurino é um negócio super importante. Acho que cada um tem uma curva interna...

Paula – Talvez um pouco menos na parte dos eletricitistas?

(a janela fecha com o vento)

Lina – Quer que abra? [câmera do Toninho] Estragou tua luz?

Toninho – Não precisa, não.

Paula – Essa coisa do eletricitista, das montagens, talvez tenha um pouco menos...

Lina – É, mas você sabe que eletricitista, às vezes... Você falou eletricitista, legal. Porque você sabe que às vezes eletricitista acha solução, né? Para a cena. Porque o fotógrafo quer um bom eletricitista, que é o cara que raciocina um pouco o tom da cena, na prática. Porque é ele que fisicamente vai botar a luz onde o fotógrafo está pedindo e às vezes você tem um impedimento. E aí, um pouco soluções do... É legal isso, acontece... Por isso que o fotógrafo tem lá seus eletricitistas. É uma equipe.

PARTE VII

Paula – E esse tempo do set, Lina? Como funciona? Você tem mais experiência em estúdio, locação?

Lina – [câmera do Toninho] Eu tendo a preferir locação. Mas eu tenho experiência em estúdio também. É que a locação é interessante, porque ela vem impregnada dela mesma, é uma outra coisa além ali, que soma. Eu gosto de locação. Claro que às vezes a locação puxa o tapete. Mas é interessante filmar em locação.

PARTE VIII

Lina – Mas depende muito do filme. Tem um filme inteiro em estúdio que é maravilhoso, um dos filmes mais lindos do Coppola, que é o “One From The Heart”, que ele quis fazer inteiro no estúdio. Melié, tá eu voltei ao cinema mudo, mas enfim, há filmes... O cinema americano, *mainstream* comercial, interna, a maioria é estúdio porque tem todo um... Agora, às vezes a gente aqui se interessa em filmar em locação... Depende do filme, eu já filmei mesclado. Por exemplo, em “Tônica Dominante” tem uma cena que é o corredor, no colégio Sion em que a câmera entra, e aí quando ela entra na sala que é uma continuação desse corredor por fusão, a gente levou a porta do corredor do colégio Sion, foi transportada para um estúdio onde eu montei a sala que eu ia filmar. Porque eu precisava dessa sala, porque eu precisava mover a câmera de um jeito X, precisava de um tipo de luz, de um tipo de silêncio. Eu precisava de toda uma conjuntura ali que fazia sentido ir para um estúdio para fazer

aquela cena. Mas é a cena que manda. Eu penso assim. Que há cenas que você realmente tem mais condições de fazer num estúdio. Depende do movimento de câmera ali, que possibilidades você vai ter e o que é pertinente para você fazer o filme.

Paula – E essa duração dessa locação - que tem gente que chama de circo - de montar todo o cenário, mesmo que seja produzir a locação, essa duração mesmo sendo curta, ou acontece de ela ser mais longa numa mesma locação, de ir e voltar vários dias, você sente que...

Lina – É, a gente vai um monte de vezes na locação antes de... É um monte de visita. Primeiro você vai para ver a locação, aí você fica pensando onde é melhor. Por exemplo, esse filme que é uma homenagem ao Jorge Amado. Um especial de fim de ano. Nós, desde o começo, arte, fotografia, todo mundo, pensou “Bom, o ideal seria a gente achar um casarão que tivesse todas as locações”. As locações eram um bordel, uma sala de jogos, é a cozinha da infância do Jorge Amado, é a sala de aula... Parece uma esquizofrenia, mas... Porque se achasse um casarão já teria as paredes envelhecidas e eu estou fazendo um filme de época, é outro custo. E ao mesmo tempo a gente teve sorte, ou melhor, a gente teve um ótimo produtor de locação que achou um casarão que tinha esses ambientes. Isso foi uma coisa incrível para o filme. Engraçado, a hora que achou esse negócio, deu uma cara para o filme. Uma textura para o filme. E aí você faz várias visitas. Faz uma visita técnica, vai todo mundo, vai o eletricitista, vai o maquinista, vai o cara do som, para ver qual a posição do som. Você faz várias visitas. Às vezes você faz, inclusive, uma visita de direção para pensar a decupagem. Uma visita que é uma dessas, mas que é básica, mas é entender para que lado você vai filmar, porque isso pode importar muito para arte, principalmente se você tiver um baixo orçamento... E aí eu posso chutar um 360 graus... Então, onde é que a gente vai investir na arte? Você está pensando tudo isso. Locação é um negócio meio personagem ali... Você faz muita visita à locação, sim, para filmar.

Paula – Mas eu digo durante, enquanto o set está acontecendo, aquela coisa de estar com a equipe reunida, essa duração é muito curta? Eu digo, o tempo em que se fica numa locação, faz diferença ser de uma duração mais curta?

Lina – Não sei se é isso que faz diferença. É diferente quando você filma vários dias numa locação do que quando você filma rapidamente numa locação, mas é diferente porque provavelmente você está fazendo mais cenas e, não sei se o tempo que você permanece no espaço altera o espaço para você... Acho que não, porque tem uma relação primeira com esse espaço... N’A Via Láctea, a gente filmou a casa de Júlia. Era uma casa. A gente estava numa casa. E a gente ficou lá quase uma... A gente fez 4 diárias... Era quase uma semana lá. Entre preparar a casa, era até mais de uma semana, quer dizer, invadir a casa e preparar... Porque o cinema é intrusivo. Ele invade os espaços. Não é? [apontando para o que fizemos na sua casa, no dia da entrevista] Você mexe nos espaços. Vocês entraram aqui e estava meio cineminha. É da natureza da coisa. A gente vai mexendo nas coisas mesmo, porque você está em busca do quadro. E fixa muito mais. Você pinta parede, então você precisa até de um contrato que te permita... Quando é uma locação, casa de alguém, fazer toda essa arruaça que você vai fazer lá. Mas eu não sei se é o tempo, não sei se eu entendi a tua pergunta, não vejo diferença...

Paula – Acho que eu entrei numa linha de investigação pensando no canteiro de obras. E aí ficou meio...

Lina – Mas aí o canteiro vai se transformando, né? Ele vai deixando de ser canteiro e virando a obra e virando a casa. A locação, não. A locação é sempre a locação. O que muda é aquela sequência do filme. É o filme que vai... Acho que essa relação é diferente. Porque o que vocês transformam, vocês transformam fisicamente. E a gente não, a gente transforma como cenas que vão acontecer numa certa ordem num filme que é composto por todas essas partes. E aí está a transformação, não sei. Mas o espaço físico, em si, fora essa agressividade natural do cinema de entrar e querer transformar aquele espaço em um espaço que vai estar em quadro, ou que você quer em quadro que é uma certa interferência, às vezes mais, às vezes menos. Às vezes é uma tremenda interferência... Não sei se o tempo ali... É louco, você prepara a locação, então ela já está meio preparada.

Paula – É, é aquele momento, é aquela energia...

Lina – É...

Paula – Eu falei na outra discussão sobre as limitações criativas. Então agora falando no processo como um todo. O que você diria que seriam limitações criativas?

Lina – Limitações criativas no fazer cinema? Ah, orçamento. Orçamento é uma limitação criativa. O que é legal, que eu acho bacana, como característica do cinema brasileiro, é que essa limitação se transforma em algum tipo de virtude. Você acha um jeito de fazer aquilo como tem que ser. Às vezes há limitações que você não tem como achar um jeito... Sabe uma limitação criativa em cinema? O tempo. Ter pouco tempo para filmar, às vezes incorre em alguma limitação criativa. Criativa no sentido de que cenas poderiam ser melhor trabalhadas. O tempo pode ser uma limitação. Agora o louco é que tempo conversa com orçamento. Então quanto mais baixo o orçamento, mais rápido você tem que filmar. Então são limitações... O ator, às vezes... Do mesmo jeito que o ator é uma explosão criativa, o ator pode ser uma limitação também. Não estou nem falando da qualidade do ator, mas às vezes o tipo de... Por isso que casting é um negócio tão importante. Você escolher o ator é uma etapa tão importante. Porque não é só escolher o ator que serve àquele personagem. Às vezes, é escolher um ator que tem um entendimento parecido com o seu. Porque a criação é meio uma troca de idéias. No cinema tem muito disso. Então essa troca vai se transformando no objeto filme. Então o que pode ser liberdade, pode ser criação. Acho que vale para os dois lados.

Paula – Como funciona o cálculo de custo de um projeto, nesse processo?

Lina – Ah, orçamento. Orçar. Para orçar você tem que saber mais ou menos como você vai filmar, que equipamentos você vai usar, que tipo de pegada você quer ter na tela. Você tem que dimensionar junto com o produtor executivo o tempo para filmar aquilo. Que depende também do tempo de filmagem para filmar aquilo. São também conversas que interagem. O tamanho da encrenca. Se é um filme... Como é? Se é um filme com várias locações, se é um filme inteiro numa locação, quantas pessoas tem no elenco, se é um filme com muitos atores, poucos atores, muitos deslocamentos... Às vezes você tem várias locações. O exemplo que eu acabei de dar agora, estava tudo num casarão só, isso facilita muito. Você vai equacionando tudo o que está lá para você poder realizar o filme. Isso vai dar um orçamento X, Y. E aí a partir desse orçamento você volta para poder repensar, porque às vezes o orçamento está fora, é impossível ou você sabe que você vai levar cinco anos para chegar naquele orçamento. Então talvez seja interessante tentar achar um outro jeito. Nem sempre se acha, mas o cinema brasileiro é feito desse embate, conseguir achar um jeito de fazer.

Paula – E o processo de orçamento então, é uma coisa que vai e vem?

Lina – Vai e vem. Só que chega uma hora que bate o martelo e aí você tem que estar muito bem sintonizado com aquilo – “é melhor a casa rica que o castelo pobre – para acertar. Aí você aposta todas as fichas ali naquele desenho de produção. Então é muito importante que o diretor esteja em consonância com esse desenho de produção. Senão você tem um problema grave, porque o cinema é complicado. É muita gente, as diárias são muito caras, é muito equipamento, enfim... Então é uma equação... Acho que o diretor tem que ser um pouquinho produtor também. Eu penso isso sobre o cinema brasileiro. A não ser que você tenha todas as condições, mas é raro... E até quem tem todas as condições, em algum momento não tem todas as condições. O que será “todas as condições”, né?

Às vezes você tem pouquíssimo e é “todas as condições”. Depende do filme que você dimensionou ali junto com o produtor executivo e que você está apostando. Então varia de projeto para projeto.

Paula – Existe aditamento? Já aconteceu contigo algum aditamento de financiamento? Você fez, precisou de mais, ou mudou alguma coisa, deu algum problema de aumento de preço, você consegue fazer isso ou é muito difícil no cinema?

Lina – Consegue. Tem muitos projetos e produtoras que remanejam, que de repente conseguiram captar até mais, um pouco mais... É raro, mas acontece... Acho que [câmera do Toninho] o que existe mais, é mais comum, é você ter um orçamento, não chegar a ele, quer dizer não captar ele, mas aí volta um pouco no que eu estava falando, e achar um jeito de fazer com menos, mas que seja um jeito 100%. Aí é que está. É uma questão de criação mesmo. Acontece muito mais isso de você ter que remanejar as tuas idéias para um outro jeito de fazer do que você... Acontece também essa coisa que é terrível, mas que aí vem de uma dicotomia entre diretor e produtor que é estourar o orçamento. E aí o cara tem que parar. O cinema tem um pouco isso. Isso aí é terrível. Porque tem que parar e aí vai ter que remanejar, re-formatar, re-aprovar o projeto para captar mais, para poder terminar. Acho que isso é a pior situação que pode acontecer. Porque a outra situação de você não chegar ao orçamento ideal é muito comum. Então, isso é uma coisa que acontece muito...

PARTE IX

Lina – É. Então você tem que ir achando ali o jeito. Mas fundamental mesmo é entender o tamanho e achar um jeito de contar aquela história. E se você não achar esse jeito então o filme não... Então tem que esperar, então tem que ter aquele orçamento. É uma equação contínua.

Paula – Não sei se por experiência você saberia responder isso, mas o fato de existir uma indústria cinematográfica nos EUA, na Índia, aqui no Brasil um pouco para novela, mas não vamos falar em novela porque não é cinema, é outra coisa... Esses processos são mais marcados? Do roteiro, criação, produção, e depois pós-produção? Ou você acha que continua essa coisa mais híbrida, aberta ao improviso, aberta...

Lina – Se isso atualmente é mais marcado? Se houve uma...

Paula – Por conta da indústria, dessa coisa da injeção do capital, do dinheiro que permite que essa produção seja um pouco mais industrial mesmo, que ela tenha um pouco mais de regras, vamos dizer...

Lina – Acho que quanto mais... Indústria é uma palavra um pouco traiçoeira porque - e vamos pensar o cinema brasileiro -, porque, de fato, não é exatamente uma indústria no sentido mais exato da palavra. Porque se fosse uma indústria, teria um mercado, teria um retorno... Profissionalmente você poderia basear a tua carreira em ser um profissional do cinema. Pensando o cinema ficção, cinema longa-metragem, não a publicidade ou a televisão sempre. Agora quanto mais articulado você estiver, quanto mais profissional for a sua produção... Você usou a expressão “quanto mais dinheiro injetado” tiver, quer dizer, ou basta ter dinheiro incentivado, esquecendo o tamanho do orçamento, mas você tem um compromisso, um objetivo de realização daquele projeto que envolve essas etapas que você citou. Você vai ter essas etapas. Tanto é que a gente começou essa conversa e a gente estava falando de editais. Você não usou a palavra edital, mas a resposta era isso e existe, de repente um capital destinado a desenvolvimento de projetos... É uma etapa, daí você tem o desenho dos fomentos, dos dinheiros públicos, dos editais, seja qual for o mecanismo, é um pouco por etapas. É por etapas. Então é o roteiro é uma etapa. Produção é uma outra etapa. Por produção você entende pré-produção, filmagem... Pós-produção muitas vezes é uma outra etapa. É um outro edital, é um dinheiro para finalização. E ainda tem uma quarta etapa – se a gente for pensar nessas categorias de etapa de produção versus dinheiro, subsídio – que é a comercialização. Você ainda tem um dinheiro lá no final, que é um dinheiro para você botar teu filme na sala de cinema, para a mídia e tal... Então, sim, num esquema profissional, você tem essas etapas razoavelmente definidas, que é diferente de uma coisa mais amadora. Até porque a situação mais amadora envolve não só não ter o dinheiro incentivado como também não ser um produto que vai para a tela e que vai ter um diálogo... Porque bem ou mal, um filme existe para ser visto, você vai ter que distribuir esse filme. Alguém vai ter que ver esse filme, ele é feito para um interlocutor, seja o cinema comercial, seja o cinema autoral. Então é uma cadeia de etapas que são divididas, sim. O filme é feito para ser distribuído, exibido, visto. Então o curta-metragem, não sei se é uma comparação que serve, curta-metragem, um cinema que não tem esse fim, não tem essa estrutura, não carece de... Ele talvez vá para os festivais... Agora o compromisso que você tem, a partir do momento em que você tem dinheiro público, e que você está fazendo um objeto, um filme, que é destinado a um público, seja que público for, e que termina a sua cadeia evolutiva na sala de cinema, você está pensando etapas. Tem etapas, sim. Bem definidas até. Bastante definidas, bem marcadas. A etapa do roteiro é uma etapa. Às vezes você tem aquele ato pré-produção/filmagem é uma outra etapa e às vezes o filme pára e você tem que esperar ter dinheiro para montar. É uma outra etapa e aí pára de novo, você tem que ter dinheiro para distribuir. É outra etapa, são etapas.

Paula – É que pensando na arquitetura, no momento em que você tem a injeção do dinheiro, a questão do capital no processo, às vezes, tenho o receio que de algo se rompa... Não que eu seja contra. Veja, de forma alguma, mas há um rompimento mesmo dessa parte criativa. Às vezes a gente se perde da relação com o projeto...

Lina – Mas em que momento esse dinheiro entra? Só para entender, porque a impressão...

Paula – Eu estou perguntando sobre essa coisa dos EUA, por exemplo, onde há uma indústria que tem que cumprir metas e precisa cumprir prazos e demandas que não são mais de cinema talvez, são de entretenimento. Isso me parece entrar em uma outra categoria...

Lina – Mas paradoxalmente este cinema que faz parte de uma indústria tem essas etapas até menos separadas, sabia?

Paula – Essa é a minha pergunta...

Lina – É ao contrário. Até porque ali sim você tem uma indústria. E uma indústria que produz do começo ao fim aquele filme. Nós aqui é que temos essa coisa pseudo-industrial. Não é industrial. Porque você pode fazer um roteiro e não conseguir nunca filmar. O investimento que entra para o roteiro não garante que você vá conseguir... Então, a cada etapa você está matando um leão. Então, está compartimentado em etapas, sim. Às vezes é estratégia: eu consigo o suficiente para pôr na lata, como a gente fala, vou conseguir o suficiente para filmar e aí paro e vou captar com o corte... Chego até o primeiro corte e vou captar para finalizar. “A Via Láctea” foi isso, tinha tão pouco dinheiro que chegou uma hora: “não, eu vou filmar. Pára e seja o que Deus quiser. Confio que o filme vai ficar legal”. Montamos e com o filme montado é que eu consegui captar para finalizar, inclusive para fechar o corte. Tinha só um primeiro corte. Então você até pode usar isso como estratégia. Um pouco o digital... O digital implicou numa estratégia, num dado momento que era: você filma por menos – você não precisa revelar, a lata de filme é muito mais cara, todo o processo em película é mais caro para a filmagem, então você abate esse custo. E o digital é muito mais permissivo: eu posso fazer 18 takes da mesma cena. Bom, isso implica em outros problemas, mas enfim... O negócio rodando ali, não é a película, mas o que está passando são as cifras... Corta! Se começa e o plano está ruim você já aborta. Digital, não. Você deixa rolar ali e ver o que vai acontecer. É outro jeito de pensar. Inclusive eu acho que cinema, a linguagem vem da película. O raciocínio vem daquilo, que é o plano e tal... Mas, enfim. O que acontece? O digital gerou uma estratégia em que você abate os custos na etapa de filmagem. Então você filma por muito menos, só que você desloca esses custos lá pra finalização. Isso até se refere a uns anos atrás, em que a gente tinha menos salas em digital, então você sabia que você ia ter que fazer um transfer... Mas isso era lá na frente. Então conseguia filmar aqui por menos e deslocava esse custo para a finalização, para terminar com uma cópia em película, por exemplo. Hoje em dia você pode até terminar em digital. É mais possível porque está tendo uma mudança radical no circuito de exibição, mas é uma estratégia justamente porque é compartimentada. Agora você comparar com a indústria hollywoodiana, o filme está bancado do começo ao fim, podendo ser um sucesso ou um fracasso, mas industrialmente ele existe numa tacada. É outro raciocínio. É uma indústria. É uma outra situação.

Paula – Mas o cinema autoral nesse processo se mantém?

Lina – É uma luta. É esse que é o teu problema. Como é que você sobrevive ao tempo? Tem que sobreviver ao tempo...

Paula – Mas mesmo em Hollywood? Quando temos essa indústria, temos a base, você acha que o cinema autoral tem uma base, tem espaço, ele acontece desse jeito?

Lina – Aí a conversa seria um pouco como essa indústria acomoda o cinema autoral, independente... O cinema independente/autoral. Mas aí ainda sim é uma outra relação, porque é muito mais uma relação de mercado já de cara... Aliás essa coisa do cinema independente americano hoje em dia, a quantidade de filmes hoje em dia que também não chegam à tela... Enfim, mas a conversa é muito mais onde esse filme vai se encaixar, numa escala distinta do *blockbuster* ou do filme mais comercial

mainstream, do que exatamente que este filme venha a ter no processo de realização tão distinto. É claro que, quanto mais fora da indústria, aí é o nosso próprio exemplo, mais você tem uma realização truncada. Menos estruturada. Acho que sim, dá para pensar isso. Mas dentro de uma outra situação também. Eu diria que é diferente... Até porque o que é o cinema de autor nos EUA? Hoje já é até um filão de Hollywood. O cinema autoral mesmo, independente, não é o que a gente vê rotulado de cinema independente. Você pegar um filme do Robert Rodriguez, cuja campanha de “El Mariachi”, a primeira... A campanha é: “fizemos com muito pouco, mas já inserido”. “A Bruxa de Blair”: “fiz com muito pouco”, mas é um filão. A virtude daquilo para a indústria é ter sido feito com muito pouco. Ele já encaixa no lugar. Então assim, acho que são duas coisas que a gente não deve confundir: linguagem com “que espaço ocupa o cinema de autor independente dentro do contexto”. E não confundir dois contextos muito diferentes que é indústria e o cinema que... Acho que o Brasil ainda não é indústria. O cinema aqui não é industrial...

Paula – É uma questão de entender um pouco... Porque estamos numa fase de modificação, enfim, há uma abertura muito maior, o número de produtoras aumentou, enfim as possibilidades são maiores e a minha pergunta é investigativa mesmo, se isso cerceia a liberdade de autor, de criação...

Lina – Depende muito porque, filma-se mais. Faz-se mais filmes e os filmes são cada vez melhores, mas a gente continua com um problema que aí a conversa para um outro parâmetro que é: continuamos com o problema da distribuição. E é na hora da distribuição que faz a diferença. É aqui que a coisa pega. A gente está com a quantidade de filmes, digamos assim, os mecanismos vêm funcionando embora agora talvez estejamos num processo temerário de mudança, porque também os nossos mecanismos têm muito a ver com vontade política. São frágeis ainda na sua existência no tempo, mas onde você pode ter isso que você fala “Ah! Será que haveria aí um cerceamento da liberdade?” Talvez nos mecanismos que a gente tem. Porque de repente você começa a ter editais que priorizam o que se chama de um cinema mais comercial em detrimento de um cinema que se chama de menos comercial, autoral e tal. Aí você pode ter mais dificuldades. Claro que se você faz mais filmes que não dão público, você joga vai se encaixando num filão que é diferente a condição de captação. Mas tudo isso, não sei se você percebe, tem a ver com distribuição...

Paula – Sim, sim... Entendo.

Lina – Mas não que o cara que é autor vai ter o seu trabalho artisticamente cerceado. Não, porque você já está numa outra. O que acontece é que é diferente mesmo. Como é que você chega até a distribuição? Talvez menos distribuidoras vão investir no teu filme. Talvez você vá ter que convencer um distribuidor. Enfim... E por um outro lado você pode ter um cinema mais estável, no sentido do começo, meio e fim, que é uma aposta mais comercial. Mas aí aqui a gente começa a falar um pouco de filmes que transcrevem para a tela a linguagem televisiva, ou a Globo Filmes no sentido de filmes que já têm um eco na televisão, apostas que já são uma outra coisa que é um evento mais comercial. E que aí podem ter um desenho distinto de produção. Mas não sei se a conversa é tão direta de que você tem uma interferência. O que é, é que talvez o teu filme tenha menores chances de... Será um caminho mais árduo para chegar na tela.

Paula – Acabou a fita? Bom, acho que já estamos finalizando, então. Lina, eu começo já pela entrevista, mas eu queria te pedir uma apresentação, um currículo, falar um pouquinho do teu histórico, enfim, pode ser rapidinho para deixar registrado.

Lina – Então... talvez uma curiosidade: eu prestei para arquitetura quando eu... Gozado, né? Porque acho que a arquitetura é um negócio muito... Eu acho mesmo, acho que a arquitetura tem uma interface com a arte e ao mesmo tempo coma vida prática. A arquitetura conversa com os dois mundos, sabe? Mas minha carreira acadêmica, eu já estudava música, eu estudei música, minha carreira acadêmica seguiu musical, eu fiz universidade e mestrado nos EUA. Estudei música e filosofia na graduação – que se chama graduação no Brasil – e fiz pós-graduação/mestrado em música. E eu via muitos filmes, porque morei e estudei em Nova Iorque, então eu tinha uma coisa que eu era uma cinéfila, eu via dois três filmes por dia e estudava, sabe? Meu dia tinha 24 horas... E eu vi muito cinema na tela grande em Nova Iorque nos anos 80. Eu fui em 80 e voltei em 94 e acho que a minha formação em cinema se deu aí, vendo os filmes. E eu sempre tive muita vontade de fazer filmes, embora tenha dirigido a minha carreira acadêmica à música. Eu acho que música e cinema...

PARTE X

...são muito próximos. Porque ambos acontecem no tempo...

Paula – Deixa só [trocar a fita]... Essa parte é muito cara pra mim...

Lina – Posso continuar? É isso paralelamente à minha carreira acadêmica eu sempre fui ao cinema como paixão. Os filmes, assistir os filmes. Por isso eu banco essa tese de que, de fato, cinema você aprende vendo e fazendo. E é verdade. Cinema tem essa peculiaridade. A academia para o cinema não é tão eficaz quanto é provavelmente para a própria arquitetura. O cinema é muito feito do ver e fazer. Por mais que você explique para um aluno como enquadra, só na hora de enquadrar, na hora que fala “onde põe a câmera?” que... Enfim, tem essa peculiaridade. Tanto é que as gerações de cineastas recentemente não tinham formação de cinema. Essa é um pouco uma novidade. E eu não sou contra uma formação de cinema, não. Pelo contrário, eu sou professora. Acho que gera um vocabulário, aguça o olhar. Acho que é uma complementação. Mas, de fato, cinema se aprende vendo e fazendo. Essa é a minha história, eu via muito filme, via muito filme e aí quando eu voltei para o Brasil comecei a dirigir. Não perdi a música. Muito louco isso porque para mim foi uma passagem necessária, por essa conversa, que eu enxergo muito linda entre cinema e música, mas muito naturalmente minha carreira se deu enquanto cineasta através de filmes que eu fui fazendo. E o desejo de fazer esses filmes. Então acho que fala um pouco do que é essa característica do ofício cineasta, fazer cinema. Que é bastante prático. Acho que é bastante prático... Ele tem uma interface e tal, mas ele é prioritariamente prático. Então, assim, eu tenho uma carreira acadêmica. Eu investi muitos anos, mas interessadamente ela foi uma passagem para a carreira que é a vida, que é o cinema.

Paula – E a tua experiência profissional? Começou, nos longas com o Tônica Dominante...

Lina – Eu estudei nos EUA e quando eu estava na NYU, eu estudava música e filosofia. Mas eu trabalhava... É engraçado... Eu tinha uma bolsa e trabalhava no departamento de cinema. Eu recebia uma graninha que era uma espécie de bolsa porque você tinha que passar por uma seleção para ter aquele emprego, digamos assim. E eu adorava isso. Quando me formei, depois de sair da NYU, eu ainda continuei no departamento de cinema trabalhando. Fui fazer o mestrado na Manhattan School of Music, mas continuei lá. O que significa que fiquei uns dez anos no departamento de cinema como pau-para-toda-obra. Eu era assistente de tudo. Então eu fazia tudo. Desde assistência de montagem,

assistência de tudo. Fui projecionista muitos anos do festival da Universidade de Nova Iorque, que é um festival super forte de curta metragem. Porque eles produzem só entre os terceiros e quartos anos da universidade cento e cinquenta curtas por ano. Isso já foi mais que a produção nossa anual de curta-metragem no país inteiro. E eu projetava esses filmes. Eu projetei o primeiro curta do Todd Solondz, que é o diretor do “Felicidade”. Um diretor super badalado. E nesses festivais vinham os produtores de Hollywood, vinham da Califórnia e tal. Então eu ficava projetando filme, vendo filme. E, um pouco informalmente, fazendo um pouco de tudo. Fazendo. Esse é o verbo. Fazendo um pouco de tudo. E aí quando eu voltei para o Brasil eu sabia que a música erudita não teria tanto ar, uma coisa que eu tinha lá. Eu toquei numa orquestra maravilhosa, era clarinetista. Eu intuía que ao vir para o Brasil, um pouco por razões pessoais, eu mudaria de caminho. Não sabia muito bem qual, mas muito naturalmente foi o cinema que veio me abraçar, me buscar, falando “Lina, é por aqui.” Foi o cinema que fez isso. E eu fui muito feliz. Eu sou muito feliz fazendo cinema. Eu de fato gosto muito. Eu gosto de fazer um filme. Fazer um filme é uma aventura única. Em todas as suas etapas. Eu curto muito. E eu acho que é meio um privilégio, porque é musical fazer um filme. Tem uma música ali. Lembrei de um comentário da Ana Muylaert, que faz filmes que têm diálogos muito bons sempre. O “É proibido fumar” tem diálogos incríveis. E, uma vez perguntada como ela dirige os atores, ela falou “eu ouço a música da cena”. Porque o cinema tem muitas músicas. Montagem é música. Manipular o ritmo é um elemento musical. Quer dizer a música é uma organização desta manipulação. Uma organização subversiva dessa [manipulação]. Então eu passei muito naturalmente para o cinema. E o cinema me dá o que a música dava e mais um pouco, no sentido de que ele têm uns outros elementos aí que eu particularmente tenho carinho. Eu curto. Eu acho mágico, muito mágico fazer um filme, dirigir uma cena. Muito mágica a hora de rodar, em que pára o mundo e aquilo é o mundo. É muito mágico. É uma relação com a vida muito bonita, através de um filme. Então acho que é um pouco essa a minha passagem.

Tem um filme que eu adoro e que eu sempre falo, mas que é... É o “2001” [Uma odisséia no Espaço], que eu vi com onze anos. Minha mãe me levou num shopping para ver o “2001” do Kubrick e eu chorei de emoção. Eu não sabia que a gente chorava de emoção, ainda. E aquilo foi muito impactante. O filme na tela, o “2001” que é um filme de janela 235, a música, né? O Kubrick talvez seja o diretor mais virtuoso em relação a utilização da música. E aquilo, pra mim, abriu um horizonte que eu não sabia qual era – que talvez agora, 40 anos depois eu possa verbalizar. Mas é essa a sensação do filme. Essa junção, esse jeito de contar uma história que te transporta de maneira tão completa. “2001” é um filme que me marcou muito. Engraçado. E, ainda assim, depois eu fui estudar música. Para você ver como é forte para mim o elemento musical do cinema. Foi a equação que eu fiz criança. Eu achei que era a música. E era a música, mas era a música para virar cinema.

[silêncio]

Paula – Você quer falar mais alguma coisa?

Lina – Não. Pelo amor de Deus...

ENTREVISTA COM LAÍS BODANZKY, 9 DE DEZEMBRO DE 2011

PARTE I

PAULA – Então Laís, vamos lá?

LAÍS / 00'03" – Vamos.

PAULA / 00'04" – Eu começo a entrevista, a gente já entrando no assunto. Eu vou introduzir o assunto e depois a gente parte para uma apresentação sua.

LAÍS / 00'18" – Tudo bem. Eu vou na sua.

[Interrupção de Laís perguntando para Rogério se o que estava em cima da mesa atrapalha]

PAULA / 00'28" – Eu começo com os entrevistados, trabalhando as etapas que eu supus, que eu tracei como hipóteses, uma ordem meio cronológica dos processos. Então eu acho que antes de começar qualquer projeto a gente pensa na demanda para esse projeto. De onde surge a demanda dos teus projetos? Da sua experiência? Como funciona, Laís?

LAÍS / 00'52" – Na verdade não tem um... É exatamente sempre assim. Cada projeto tem uma característica. Mas normalmente, quando eu decido contar uma história, é porque eu tenho uma relação afetiva com essa história. Primeiro é um desejo pessoal de contar essa história, e esse desejo não passa muito pelo racional. Quando eu vejo estou ali na padaria e estou pensando nele, eu converso com uma pessoa e lembro 'puxa ele podia ser aquele personagem'. Quando eu vejo, estou envolvida com aquele tema, estou tocada com aquele tema, e naturalmente a minha vida passa a focar aquela história. Isso num primeiro momento. Num segundo momento, é claro, que eu faço cinema não só para mim. Eu sou a primeira espectadora dos meus próprios filmes, então é claro que eu tenho que estar tocada com aquela história, mas me preocupa sempre depois, uma vez o filme pronto, se aquelas pessoas que vão assistir o filme vão ficar tão tocadas quanto eu fiquei quando tomei aquela decisão. Para isso acontecer tem toda uma engenharia por trás, para que não fique aquela frustração 'puxa, mas você entendeu tal coisa, mas eu queria que você tivesse entendido outra coisa'. O que é que eu vou fazer? Justamente para que você entenda a mensagem que para mim é fundamental. E para isso, na etapa de um filme, eu vou verificando se essa mensagem está chegando no público desde o início, eu começo uma pesquisa, que primeiro é para descobrir aquele universo, me apropriar daquele universo, fugindo de uma caricatura, fugindo de uma opinião pessoal, entendendo exatamente como é, do que se trata aquele tema. E, num segundo momento, a confecção de um argumento, de um roteiro, e o tempo inteiro também checando, uma vez que a gente tem uma versão do roteiro que eu já 'Nossa, nessa versão eu acredito'. Não está pronto, mas está quase lá, normalmente eu faço reuniões com pessoas que não são da área e peço que leiam e comentem livremente. 'O que você entendeu?' E aí os comentários são os mais curiosos, e muitas vezes, eu termino incorporando muitos comentários na própria história do filme, mudo personagem, mudo ações, por conta dessa troca, com esse público. Mesmo que o filme ainda não esteja pronto, esteja só no papel. Depois da filmagem a mesma coisa. Durante a própria filmagem de "As melhores coisas do mundo", por exemplo, como eu filmei com muitos adolescentes, era um filme de adolescentes para adolescentes. Foi muito divertido porque eu tinha uma consultoria on-line no set de filmagens, não podia fazer nada

errado que vinham ‘olha, ninguém fala assim’, ou então, ‘imagina, ninguém se mexe dessa forma’. O tempo inteiro eu tinha... E eu acho isso incrível poder trocar e conhecer o público que eu chamo de “meu público especialista”, o que mais entende daquele tema que eu estou falando. Então, normalmente eu escolho este público para eu dialogar. Porque é aquele também que é um grande conhecedor, e que vai ter um olhar mais crítico, que vai ser o mais “cri-cri”.

PAULA / 04’28” – Laís como é o instrumento que você usa? Esse roteiro, por exemplo, que você apresenta para essas pessoas, nesses grupos de discussão? Como é o texto? Como você apresenta?

LAÍS / 04’38” – O texto como a equipe recebe. Formato...

PAULA / 04’43” – Técnico?

LAÍS / 04’44” - ... técnico. Mas a gente explica o que é aquele formato técnico e pede para abstrair. “Olha você não precisa se deixar levar por ‘ai, será que eu entendi esse termo técnico?’” Não, isso não interessa. A gente pede para que a pessoa entenda os diálogos, as situações, para que elas enxerguem o além do técnico. O técnico na verdade... Normalmente os meus roteiros não são muito técnicos, eu deixo uma conversa mais técnica para [ter] direto com as equipes, então são roteiros bem leves, bem gostosos de ler.

PAULA / 05’24” – Eu te interrompi, enfim, você estava falando antes...

LAÍS / 05’26” – O que eu queria falar é uma outra etapa, etapa final, que essa sim, para mim é fundamental. Uma vez tendo um corte do filme já avançado, eu também convido um grupo de pessoas sem ser do meio cinematográfico, para assistir e comentar livremente. E aí é o último momento para fazer os ajustes finais. Isso falando assim parece ‘ah, então você faz testes? Você faz o filme pensando em agradar o público?’. Não, não é isso. Não é um teste para agradar o público, é um teste para saber o que o público está entendendo do meu filme. Se aquela pessoa não está entendendo o que eu quero que ela entenda, eu vou mudar até ela entender. Entendeu? É mais nesse sentido.

PAULA / 06’10” – A gente está entrando em vários assuntos agora, então esse processo de pesquisa... Ele acontece, em geral, da sua parte, enquanto diretora, em relação aos personagens ou ele tem mais essa coisa com a direção de arte também, como é que acontece isso?

LAÍS / 06’31” – Tudo.

PAULA / 06’31” – Tudo junto?

LAÍS / 06’32” – A pesquisa é fundamental para todas as etapas. Na verdade o cinema trabalha... Tem um tripé, que é o diretor conversando com a equipe da arte, conversando com a equipe da fotografia. Então o diretor de fotografia, o diretor de arte e o diretor. A cara do filme surge aí. Então a pesquisa tem que cercar todos esses universos. Claro, o diretor é responsável pela concepção, pelo trabalho com os atores, pela verdade cênica, mas tudo isso fruto de... Você tem que ter um parâmetro. Na verdade a gente trabalha com uma referência, mas não é uma referência no sentido ‘eu vou imitar aquela referência’, mas eu vou entender como o mundo é, e eu vou filtrar aquilo que me interessa. Mas eu tenho que partir de uma realidade. Nos filmes que eu faço – não é que todo cinema tem que ser assim – mas o cinema que eu faço, eu dialogo muito com a vida como ela é. Então eu trago – às vezes ao extremo assim – eu me pego radical demais de querer imitar a vida como ela

é mesmo. Se não eu não acredito naquela verdade cênica. Eu brinco com os atores que a cena só vai valer quando eles me enganarem, quando eu não perceber que eles estão atuando. E nisso envolve os figurinos, nisso envolve os objetos, isso tudo tem que ter história, tem que ter vida, nada pode ser novinho. Então o objeto tem a história dele, como o personagem tem a história dele, como a roupa tem a história dela. Todos esses detalhes. Cinema é visual, tudo isso a plateia está absorvendo. Ele está absorvendo a história, os diálogos na boca do ator, mas vem com tudo isso um monte mais de informações silenciosas mas tão importantes quanto.

PAULA / 08'39" – Então ele tem um caráter documental muito forte, o teu cinema? Você teve experiência também com documentário, não é?

LAÍS / 08'48" – Tive. Tive experiência com documentário e, na verdade, antes de eu trabalhar com o que eu trabalho hoje, no começo, enquanto eu estava fazendo a faculdade de cinema, em paralelo, para eu ganhar dinheiro, para eu sobreviver, eu fiz muito vídeo institucional. E foi muito interessante, porque eu tinha duas possibilidades: ou ir para publicidade, ou ir para o vídeo institucional. E na publicidade eu fiz um pouquinho, mas só um pouquinho, e foi muito importante para eu ter o conhecimento técnico, para conhecer as lentes, para conhecer todas as mil possibilidades de uma super produção. Então eu falei 'Nossa! Eu posso também isso!', super importante para abrir a cabeça. Mas o vídeo institucional acho que ele foi importante na minha formação porque eu tive a oportunidade de, por exemplo, entrar numa Gessy Lever, num McDonald's, na cozinha do McDonald's e ver como é que se faz o hambúrguer, mas no detalhe. Conhecer os técnicos dos elevadores Atlas e conversar com eles. Então eu conheci universos totalmente distantes, como um jornalista, na verdade, que vai atrás de uma pesquisa de um tema que ele não entende.

PAULA / 10'04" – Uma sacola de histórias, né?

LAÍS / 10'05" – Uma sacola de histórias. E foi, por exemplo, fazendo um vídeo institucional de elevadores que eu tive esse *click* do público especialista, que eu falei 'Ah! É isso que eu tenho que trabalhar'. Porque conversando com aqueles funcionários na hora do intervalo e tal, a gente começou a falar de cinema e eu perguntei 'Que filme vocês mais gostam? Vamos falar de cinema'. Aí todo mundo: "Inferno na Torre". Aí eu falei 'Mas porque "Inferno na Torre"?', "'Inferno na Torre" porque na verdade tem a história de um elevador que despenca, e aí a trava 1 não funcionou, nem a 2, aquele elevador só não caiu porque a trava 3 funcionou'. E como eu estava fazendo aquele vídeo, eu estava entendendo de elevador, eu entendi o que eles estavam dizendo. E realmente a trava 3 é que seguiu aquele elevador. Aí eu falei 'quando eu vi "Inferno na Torre" eu acreditei naquele elevador sem entender de trava 1, trava 2 e trava 3, mas o público especialista, ou seja, o público mais "cri-cri", que mais entende de elevador também acreditou porque ele tinha uma verdade cênica. O elevador era de verdade, as travas estavam ali, todos os atores se comportaram como seria aquela situação na vida real. E aí eu percebi que eu tenho sempre que focar. Se você engana o seu público especialista, aí todo mundo vem junto.

PAULA / 11'19" – Voltando um pouquinho nessa questão da demanda: eu identifiquei duas demandas diferentes. Nesses processos de entrevistas, vou verificando isso. Você me fala primeiro de uma demanda interna, de um desejo que surge, mas existe uma demanda externa? De alguém chegar para você e falar 'Escuta, vamos fazer um filme assim?'.

LAÍS / 11'43" – “As melhores coisas do mundo” foi uma demanda externa. No começo eu fiquei um pouco assustada e não estava muito animada. E aí eu lembro do Fabiano Gullane produtor falando ‘Não, Laís, vamos fazer! Musculatura, vai! Você tem que filmar’. Aí eu falei ‘Tá bom, então eu vou fazer’. Mas eu estava cansada porque eu tinha terminado o processo do “Chega de Saudade”. Eu queria dar um respiro, e ele falou ‘Não. Vamos fazer’. Aí eu topei o desafio, mas bem preocupada. E foi tão interessante que na fase justamente da pesquisa, de eu me apropriar daquele tema, daquele assunto, quando eu vi que o filme era meu. E hoje, para mim é um esforço eu lembrar que aquele filme não foi uma idéia original minha. Porque para mim ele é meu, sempre foi.

PAULA / 12'30" – Isso é muito interessante, talvez esse processo seja um pouco mais parecido com arquitetura, o cliente chaga para o arquiteto querendo alguma coisa. Você conseguiria me explicar agora um pouquinho mais, esmiuçando isso: como funciona?, como é a aprovação disso na produtora?, como é que funcionou o processo de “As Melhores Coisas do Mundo”, como é que chegou lá na produtora? Eles prepararam tudo? Eles conseguiram financiamento antes e depois te chamaram?

LAÍS / 13'09" – Foi paralelo. O projeto tinha uma idéia, um conceito. E aí eu fui convidada com o Luiz Bolognesi que é o roteirista. Então, a dupla que foi convidada – que é com quem eu já trabalho, que eu trabalho há muito tempo. Mas também, para eu topar entrar no projeto, eu fiz uma reunião muito séria, e colocamos isso depois também em contrato: eu pedi liberdade artística. Se vocês estão me convidando é porque vocês estão querendo o meu olhar. E para eu dar o meu olhar eu preciso ter a tranquilidade de montar o *casting*... A palavra final ser minha. Deixando claro que durante todo o processo eu ia escutar o distribuidor, os produtores, todo mundo ao redor, o próprio Gilberto Dimenstein que escreveu a série de livros “Mano”, que a partir dessa série que o Luiz fez o roteiro, mas uma história totalmente original. Eu acho que só foi possível porque isso foi combinado antes. O antes para mim... combinar a regra do jogo. Qual é a regra do jogo? ‘É essa, não é?’ Então, eu ficar a vontade. Enquanto artista eu preciso ter essa liberdade. E o que foi bacana é que eu acho que eles queriam isso mesmo, já nos conheciam, eles tinham essa aposta de correr o risco junto. Porque cinema não tem a formulinha que vai dar certo, ‘ah não, chama o ator global que vai dar certo!’. Mentira! Quantos filmes com atores globais e isso não chega a lugar nenhum? Ou seja, o cinema é muito mais do que isso. E tem que ter uma coerência, eu acho que um filme tem que ter a coerência principalmente do diretor, porque se não fica uma colcha de retalhos. Nesse sentido você precisa ter uma mão firme para saber ouvir todo mundo, porque o processo do cinema é coletivo, mas você tem que ouvir e filtrar. E eu adoro ouvir. Na verdade eu trabalho muito ouvindo. Claro que eu já penso em muitas situações na minha cabeça, eu já venho com algumas coisas prontas, mas mesmo com isso pronto eu jogo na roda, vejo a reação da equipe, e eu não estou falando da equipe de pesquisa, eu estou falando da equipe artística. E aí todo mundo vem, comenta, acrescenta, normalmente modifica, e para melhor. O que eu acho que é interessante... Agora, alguém tem que dizer o que fica e o que não fica. Essa pessoa é o diretor. E a equipe espera isso do diretor. E mesmo os produtores e o distribuidor, no caso do “Melhores coisas do Mundo” também. Então eu fiz várias leituras com o distribuidor, com os produtores, e foram leituras ótimas, mas na hora de falar ‘Então, vai ter ou não a história do pai dele?’ Tinha que bancar isso, entendeu?

PAULA / 16'33" – Pois é.

LAÍS / 16'34" – Eu falei 'Não. Só se for com essa história. Sem esse *plot* não tem filme'. Isso, por exemplo, foi uma certeza que eu como diretora tive que colocar. E aí todo mundo 'Ah, então tá, se você acredita'. Eu acredito, vamos que vai dar certo. É uma relação de confiança. O tempo inteiro de confiança. Uma vez o filme pronto, eu já não tinha mais esse domínio da situação. A parte do lançamento, da colocação do filme nas salas de cinema, eu participei, mas aí eu era mais uma no grupo, a decisão final não era minha.

PAULA / 17'18" – [Participou] Até a última montagem?

LAÍS / 17'20" – É.

PAULA / 17'21" – Quantas vezes você montou o filme? Quantas montagens?

LAÍS / 17'23" – Olha, no caso do "Melhores coisas do mundo" foi muito rápido porque eu montei com o Daniel Rezende em paralelo a filmagem. Então na 2ª semana de filmagem o Daniel já estava na ilha montando. Uma vez por semana eu ia lá assistia o que ele tinha montado. Isso foi importante nessa relação do que você filma, e você assiste montado: 'ah mas não era... está faltando!', ou então 'olha que personagem interessante, que merecia uma cena a mais'. A gente incorporou essas descobertas da montagem na filmagem. Deu tempo.

PAULA / 17'55" – Muito legal isso. Você já tinha feito isso antes?

LAÍS / 17'57" – Não. E agora daqui para frente só assim.

PAULA / 17'59" – E eu acho que é uma coisa que a tecnologia permite isso, antigamente era mais difícil? Ou não?

LAÍS / 18'10" – O meu primeiro curta-metragem eu montei no moviola, não dá. Seria absolutamente impossível, eu acho que não... porque... eu acho que nas super produções era possível assim, você montar [em paralelo] com a moviola e tal. Mas quando eu fiz o "Cartão Vermelho" não dava. A gente tinha que filmar tudo, revelar tudo, e daí sentar para trabalhar. Depois no "Bicho", e no "Chega de saudade"... No "Bicho" eu nem cogitei isso, eu não tinha o montador ainda. No "Chega de Saudade" eu queria montar em paralelo, mas não deu tempo de negociar o montador antes. E aí no "Melhores coisas do mundo" eu falei 'Agora vai! Agora eu quero', e a gente se programou e deu certo e eu vi que isso faz diferença.

PAULA / 18'57" – Nossa, muito legal! E eu não tinha... das pesquisas que eu fiz, não digo que foram muitas, mas eu não tinha visto isso ainda. Esse processo de montagem paralelo à captação de ficção, que é um tempo curto, algumas semanas, eu achei muito legal. É uma coisa que acontece, no geral, de outros...?

LAÍS / 19'17" – Nas super produções, sim, acontece. Mas eu acho que aqui no Brasil é recente. Muitos diretores adotaram esse método de trabalho.

PAULA / 19'29" – É, não, eu pergunto aqui no Brasil, nesse sentido.

LAÍS / 19'31" – É mais recente. É mais recente.

PAULA / 19'34" – E aí... bom legal, já abordamos essa relação com os produtores. Como é que funciona quando a demanda é sua? Com o "Chega de saudade", "Bicho de sete cabeças", enfim. Como é que você faz acontecer o filme, Laís? Como é isso?

LAÍS / 19'48" – Financeiramente?

PAULA / 19'49" – Financeiramente.

LAÍS / 19'50" – Hoje é bem diferente de quinze anos atrás quando eu iniciei o processo do "Bicho de sete cabeças", porque na época não tinha as leis. A lei do Audiovisual era novinha, com mil erros e defeitos. E a relação com os patrocinadores também muito... Ainda uma visão muito infantil, de achar que você vai associar o seu filme com uma história positiva, então a sua empresa é de visão positiva. E o "Bicho" era o contrário disso, era contar a história de uma tragédia. Eu tive muita dificuldade de achar um patrocinador que entendesse que era uma história urgente e que as pessoas queriam assistir. Então o "Bicho" demorou muito tempo. Foram aí uns quatro anos até a gente fechar a produção. Sendo que só fechou porque entrou uma co-produção italiana e a gente finalizou o filme na Itália, com a "Fábrica Cinema" ligada a Benetton. Justamente eles faziam campanhas, como essa recente agora que retomou as campanhas polêmicas falando de racismo, de preconceitos. Acho que eles enxergaram no "Bicho de sete cabeças" essa temática e abraçaram o filme. Só por isso o filme existe como ele é hoje. E já depois no "Chega de Saudade", e no "Melhores coisas do mundo"... Então o primeiro, "Chega de saudade", levantar a produção... Já tinham editais, já tinham concursos, eu sabia... Não que seja fácil, mas tinha caminhos mais claros para seguir. Eu lembro também que eu fiz um *pitching* na Argentina no começo...

PARTE II

LAÍS - ...mas foi uma experiência incrível de ficar 1 semana focada no meu projeto, ouvindo o projeto dos outros. Era uma mistura de *workshop* com um *pitching* de fato para...

PAULA / 00'10" – O que é um *pitching*?

LAÍS / 00'13" – O *pitching* é... Vou simplificar. Isso é uma linha americana, da indústria de cinema americana: você chega com o seu projeto para um produtor e tem 10 minutos para vender teu peixe. Isso é um *pitching*. Você vai lá, e tem que ser muito objetiva e sedutora, e dominar o seu tema e convencer 'O meu projeto vale a pena, entre no meu projeto'. Só que é isso, existem esses *pitching's* mais formais hoje em dia. Por exemplo, a Petrobrás, o BNDS, para investir no cinema brasileiro, têm toda uma etapa em que você manda o projeto por escrito, comprova que você vai viabilizar o projeto, e na etapa final, é selecionado. Aí vai, uns 20 projetos... E na etapa final, os produtores e os diretores vão ali para a banca, para o júri e apresentam o seu projeto. Você fala, você vende o seu projeto, esse é o *pitching*. É muito interessante o exercício do *pitching*, porque é nesse exercício de falar sobre o seu projeto, defender o seu projeto que você percebe se ele está maduro ou não. Só o fato de você se preparar para o *pitching*, já é você dominar cada vez mais os porquês. E normalmente a gente percebe as fragilidades dele. Ou quando vêm as perguntas da banca também você 'uhm...é... bem...', quer dizer e você vai... Claro que uma pessoa que é mais extrovertida talvez faça um *pitching*

melhor. Um projeto pode, ele é mais forte do que a própria pessoa, no jeito que ela vai falar, mas o conteúdo do projeto fica muito evidente quando a pessoa se apresenta.

PAULA / 02'10" – Que interessante. E aí nesse processo você foi para a Argentina, então?

LAÍS / 02'16" – Para o “Chega de saudade” eu fui para a Argentina e o projeto mudou ali. O “Chega” foi muito interessante. Eu cheguei lá com um projeto, com uma característica e depois de uma semana ele amadureceu. Eu voltei para o Brasil, conversei com o Luiz e falei ‘Puxa esse plot, aquele plot, esse plot aqui está frágil, esse plot aqui a gente tem que intensificar o tema da morte’. Ou então, ‘a gente nunca tinha entendido que tinha o plot principal, que é o plot do próprio salão de baile’. Então qual é a linha dramática do salão? Eu tenho das personagens, mas o salão também tem uma linha dramática. Isso tudo para mim foi ficando mais claro quando eu estudei dessa forma um pouco mais abrangente sobre o projeto.

PAULA / 02'58" – Na Argentina você não conseguiu então? O *pitching* lá foi mais nesse sentido do amadurecimento?

LAÍS / 03'03" – Não! Lá era um *workshop*, depois eu fiz um *pitching*. Lá é um *workshop* de diretores de 1º e 2º longa-metragem da América Latina. Então era uma imersão. A gente ficava lá uma semana desenvolvendo os nossos projetos, comentando os projetos dos nossos colegas. E depois de quatro meses, a gente voltou para Buenos Aires, no Festival de Cinema de Buenos Aires, e aí a gente fez um *pitching* de verdade. Tinha lá o mercado do Festival, tinham os distribuidores europeus, americanos, enfim, assistindo o teu *pitching*. E aí eu me lembro que um distribuidor muito importante europeu assistiu o meu *pitching* e comentou, e procurou os nossos produtores, a coisa teve desdobramento. No final a gente não fechou com eles, mas foi uma conversa muito avançada. Foi curioso descobrir que o projeto, sem filmar, já estava ganhando um corpo.

PAULA / 04'00" – Ah que legal. Eu estou misturando já os temas. Essa questão do financiamento, como é que ela reflete no roteiro? Eu falo muito do dinheiro porque eu acho que é uma relação muito intrínseca. O cinema é dinheiro, arquitetura é dinheiro, você precisa do dinheiro para fazer as coisas ganharem corpo, enfim, [serem] construídas, feitas, materializadas. Então como é que funciona isso? Como é essa relação no processo criativo dos teus filmes?

LAÍS / 04'33" – A minha relação com os produtores, eu trabalho muito com o Caio e com o Fabiano Gullane. É uma relação de confiança. Eu sempre brinco com eles que eu sou uma diretora muito obediente. Então se eles falam ‘Olha, essa cena com duzentos figurantes não dá para fazer. Você tem que reorganizar isso e diminuir para cinqüenta’. E se eles estão dizendo eu falei ‘Bom, então tá. Se vocês estão me dizendo que não dá, que a gente não tem verba para duzentos figurantes, eu vou pensar na mesma cena com cinqüenta. Dá para fazer outro enquadramento, uma outra situação e eu mantenho a essência’. Mas se nessa cena eu falei ‘Aqui, eu acredito que dá para fazer com menos’, mas daí vem uma outra situação: uma cena, uma reunião de pais, que eu preciso de cinqüenta e eles falam ‘Não. Aqui você só tem dez’. Aí eu falo ‘Não. Mas com dez eu não vou fazer’. Aí eu vou falar ‘Lá eu não fiz com os duzentos, mas aqui eu preciso dos 100% dos meus figurantes’. Eu acho que na relação da direção com os produtores, o diretor tem que confiar na palavra do produtor, na hora em

que ele diz ‘Não dá’, ‘ok, eu acredito’. Só que ao contrário também. Na hora em que o produtor me escuta falando ‘Cara, aqui eu preciso disso, se não eu não conto a história’, eles precisam entender. E daí eles vão fazer um esforço extra para ‘Isso é fundamental’. Saber diferenciar na estrutura de um projeto quando é a gordura e quando é músculo, eu corto a gordura, mas o músculo eu não posso cortar. Então esse jogo, eu brinco sempre com a minhas fichinhas, eu falo ‘Oha aqui eu vou economizando, economizei isso, aquilo, aquilo, e vou guardando as minhas fichinhas no bolso’, mas uma hora eu vou usar as minhas fichinhas ‘É aqui, eu quero tudo!’. Mas eu tenho que ter essa consciência de que filme eu estou fazendo, de que tamanho eu estou fazendo. Não adianta eu pirar, porque é um tiro no meu próprio pé, e eu perco a equipe. Porque a equipe toda que está ali, o pessoal da maquiagem, o pessoal da produção de objetos, eles estão o tempo inteiro te sacando, vendo se você está desperdiçando. A hora que você ganha a equipe, ‘Mas na hora que ela faz, quando ela exige mais, é porque é necessário’, a equipe percebe isso e eles jogam a favor. O relacionamento com a pessoa, você ganhar as pessoas, na confiança, e a confiança não é só no “blá”, é na prática, isso é muito importante. Agora tudo isso você não pode decidir no set de filmagem, tem que decidir antes. Uma das coisas que cada vez eu tenho mais certeza é ter uma produção que você sabe ‘Eu vou chegar no final da filmagem, e eu vou ter dinheiro até o último dia de filmagem.’ Eu vou realizar nesses dias, nesse plano de filmagem, 5 semanas, 6, 7, 8 semanas, não vou estourar nem 1 dia. Para isso eu tenho que ter uma pré-produção bem elaborada. Às vezes vale a pena você gastar mais dinheiro na preparação, porque você vai economizar depois na hora da filmagem. Nas “Melhores coisas do mundo” eu fiquei 6 meses em pré-produção, foi fundamental, porque também depois eu cheguei na filmagem e não atrasei nada. Sabe? Era relógio assim ‘pá, pá, pá’. E tinha que ser, filmagem é taxímetro. Não tem essa brincadeira de ‘Ah, atrasar tudo bem’. São as fichinhas, se eu atrasei aqui, lá eu tenho que diminuir, e não tem conversa. Nesse sentido eu sou uma diretora muito obediente, porque eu sei que a produção precisa disso. Se não, eu não vou ter a obra no final. E tudo é bom senso. Tudo é uma questão de bom senso.

PAULA / 08’30” – Um trabalho bem colaborativo.

LAÍS / 08’32” – Muito colaborativo.

PAULA / 08’34” – Nesse sentido...

LAÍS / 08’36” – Por exemplo, no “Melhores coisas do mundo” eu trabalhei com atores que estavam fazendo cinema pela primeira vez. Então a produção tinha recomendado que eu fizesse com uma câmera solta, e que aí eu usasse 2 câmeras para garantir todos os ângulos e tal. Mas aí eu conversando com o fotógrafo ‘Mas esse filme não é de câmera solta, ele não é documentário nesse ponto de: o que rolar, rolou. Ele não é esse flagra’. É mais elaborado, ele tem que ter enquadramento bem cuidado e tal. Eu quero fazer uma coisa *cinemascope*. E aí é outro equipamento, caríssimo, outras lentes. Mas esse filme é assim. E a produção falava ‘Você quer fazer esse filme, mas os atores não vão dar conta dessa técnica’. Eles falaram ‘Para você fazer *cinemascope* você não vai ter duas câmeras. Se você fizer com uma janela tradicional você tem duas câmeras’. E aí eu falei ‘Não. Eu vou fazer com uma câmera só, mas eu vou fazer *cinemascope*’. Eles me deram a opção: o dinheiro dá uma câmera super, ou duas menores, e aí a escolha foi minha. Mas aí eu tenho que bancar.

PAULA / 09’49” – E como é que foi esse trabalho então os atores? Nesse processo?

LAÍS / 09'52" – Foi super fácil. Na verdade porque eu trabalhei com os adolescentes, eles são super rápidos, eles entendem tudo assim: 'Ah, a brincadeira é te enganar?', 'Ah. Eu tenho que fazer a mesma cena com o mesmo frescor?'. Porque aí eu só tinha uma câmera: tinha que rodar quinhentas vezes a mesma cena. Troca a lente, põe a câmera mais para lá, fingindo que eu tinha muitas câmeras.

PAULA / 10'17" – Nossa, funcionou isso, Laís?

LAÍS / 10'19" – Funcionou.

PAULA / 10'20" – Funcionou. Imagina, tem que funcionar. E foram muitos *takes*? Eu imaginei que foram muitos *takes*.

LAÍS / 10'22" – Muitos *takes*. Mesmo o *take* dando certo, era da natureza da decupagem, dos enquadramentos, eu ter que rodar aquela cena pelo menos 3 vezes, dando certo. Então isso exige do ator. Mas eu acho que esse projeto funcionou porque aqueles atores, eles estavam prontos para essa brincadeira. Eles se divertiam com isso, sabe? Fazer de novo... E o filme mais técnico assim, de o ator ter que estar aqui. Aqui ele saiu do foco, aqui ele sai do quadro. Você tem que dar a cena aqui parado, fingindo que aquilo é a coisa mais natural. E eles fizeram.

PAULA / 10'57" – Impressionante. Eu achei que fosse uma coisa um pouco mais documental, eles estão bem soltos mesmo...

LAÍS / 11'04" – Mas não era nada solto.

PAULA / 11'08" – Quando você falou essa parte da pré-produção, esse trabalho que você fez? Você gasta um dinheiro antes? Como é que funciona isso? Você tem então um financiamento para uma pré-produção, para um projeto? Enquanto você está projetando, enquanto você está pensando um projeto você tem um financiamento?

LAÍS / 11'25" – Essa pré-produção não é essa do desenvolvimento de um projeto. Hoje o cinema brasileiro já tem um financiamento de desenvolvimento do projeto, que isso é muito legal. Porque antes, você ia mandar os seus projetos para os concursos, com uma versão do roteiro que você não teve dinheiro para fazer antes. Você fez assim com um amigo, você mesmo e tal. Hoje você já tem uns concursos que são só de desenvolvimento de projeto, ou seja, da pesquisa e ...

[interrupção técnica dos 11'53" aos 11'58"]

LAÍS / 11'58" - ... você pode contratar um bom roteirista, você pode contratar uma equipe de pesquisa, então você tem essa: fazer um primeiro desenho de orçamento, saber o quanto esse seu filme realmente custa, com um profissional contratado. Isso antes não tinha, agora tem. Isso para mim é fundamental saber. E aí sim, uma vez que você sabe o tamanho do seu projeto, você vai procurando as leis [de fomento] no teu orçamento. E aí você vai desenhando uma pré-produção. Mas essa pré-produção é quando você já sabe: eu já tenho o dinheiro para fazer o filme. É uma segunda etapa. Chama pré-produção, mas na verdade já está valendo. Mas essa pré-produção também tem que estar bem orçada, bem programada. Que parte da equipe começa a entrar? Ou se tem direção já entra. O fotógrafo entra quando? A arte entra quando? Sabe? Você tem todo um passo-a-passo até o dia da filmagem muito bem desenhado, com a equipe que vai engrossando, engrossando, engrossando

até chegar no auge das 200 pessoas trabalhando na filmagem. E daí, de um dia para o outro, aquilo acaba, vira pó, vai todo mundo embora e sobra você e o montador.

PAULA / 13'18" – Que coisa, né? São momentos da própria obra.

LAÍS / 13'21" – É.

PAULA / 13'22" – Você que trabalhou com roteirista, nunca fez um roteiro sozinha?

LAÍS / 13'26" – Não.

PAULA / 13'27" – Como é que é essa colaboração com o roteirista?

LAÍS / 13'30" – É muito legal porque eu acho que a troca e o atrito – o atrito no bom sentido – eu acho uma coisa, você acha outra ou eu acho uma coisa, você também acha, mas você acha também aquilo. A partir daí, eu também acho aquilo. Eu trabalho muito com o Luiz Bolognesi e rola um *ping-pong*. A minha sensação de trabalhar com roteirista é de uma boa partida de *ping-pong*, 'pá,pá,pá,pá,pá,pá,pá'. É gostoso. Então, a gente trabalhou aqui, por exemplo, no "Melhores coisas do mundo". A gente montou aqui nesse painel [mostrando o painel na sala] todas as seqüências do filme, num imã. E a gente ficou aqui muito tempo estudando o roteiro. 'E se fosse assim?', troca. 'E se fosse assado?' E troca outra vez, aí passa para o papel. Então, essa cumplicidade. O diretor, chega um certo momento, principalmente quando vai chegando perto da filmagem, muitas demandas surgem: você tem que estar em quinhentos mil lugares ao mesmo tempo. E geralmente nessa hora, quando entra fotografia, quando entra arte, quando entram os atores, o roteiro muda novamente – porque são novos olhares que você está somando – eu chego e falo 'Luiz, eu improvisei tal cena com o ator e melhorou a cena. Vamos pôr no roteiro?', 'Vamos'. Quando põe no roteiro muda a arte, locação, muda não sei o quê. O diretor também ser o roteirista nessa hora não dá tempo no relógio de você fazer tanta coisa, sabe? E também, você muitas vezes perde o seu distanciamento, o olhar crítico. Então você ser crítico com você mesmo às vezes é mais difícil, com o outro é mais fácil.

PAULA / 15'14" – Muitas vezes a gente precisa de tempo e não tem, né? Esse afastamento que o tempo permite.

LAÍS / 14'19" – É. Exatamente.

PAULA / 14'21" – Interessante. E ele ia para o *set* de filmagem?

LAÍS / 14'25" – Cada vez menos. No "Bicho" ele ia direto, no "Chega de Saudade" ele ia só meio período. No "Melhores Coisas" ele quase não foi. Ele ia mais na montagem: uma vez por semana eu ia na sala de montagem com o Daniel Rezende e o Luiz vinha também. E era uma conversa de montador com o roteirista e diretor. E era muito interessante que é: 'Que história nós estamos contando? E foi interessante esse encontro. Outro tripé, porque eu podia voltar no set de filmagem e fazer uma nova cena com aquela personagem que a gente sentiu que faltou uma nota. Mas com o olhar também do roteirista, uma nova construção da história, um novo roteiro se forma na montagem.

PAULA / 16'12" – O roteiro inicial? O roteiro no processo dos improvisos que vão sendo incorporados no roteiro mesmo? Quero dizer, volta a esse instrumento roteiro, é isso?

LAÍS / 16'20" – É.

PAULA / 16'21" – É cem por cento reescrito?

LAÍS / 16'23" - Exatamente.

PAULA / 16'24" – A Lina Chamie comentou um pouco disso, ela falou que era muito emocionante chegar no final, depois de tudo que você passou, e encontrar aquela ideiazinha que estava lá no começo. Isso acontece contigo?

LAÍS / 16'38" – Acontece. É muito interessante porque tudo muda no processo de trabalho...

[Interrupção da Laís preocupada com o barulho da porta de cima].

LAÍS / 16'56" – O que é interessante é que, claro, você tem no início uma ideia, que é quase uma essência. 'Eu quero falar sobre isso', porque tal tema, tal assunto, tal personagem me tocou. A equipe vai chegando e 'ta,ta,ta' e chega no set de filmagem com duzentas pessoas, todo mundo contando aquela história, claro, somando os seus olhares, então tudo isso modifica. Já não é mais como eu tinha imaginado no início.

[interrupção técnica em 17'25" até 17'30"]

PAULA / 17'30" - ...recebeu a mensagem, e não sei se ele está com alguma coisa de agenda.

LAÍS / 17'35" – É que final do ano não é fácil para um diretor, produtor.

PAULA / 17'40" – Eu acho que está todo mundo assim.

LAÍS / 17'41" – Está todo mundo assim. Você tem que estar um pouco com a agenda livre porque 'uma reunião agora', 'prepara o projeto com esse novo formato', você tem que estar disponível.

PAULA / 17'50" – Não, é que para mim também, a mesma coisa, foi uma coisa do Silvio virar e falar 'Não, você continua lá fazendo as entrevistas e tal', eu falei 'Mas Silvio, está no final do ano', e ele 'Não. Vai, vai, vai'. E vamos embora.

LAÍS / 18'04" – Vam'bora.

PAULA / 18'05" – Loucura, né? Mas é gostoso. A gente estava falando...

LAÍS / 18'19" - ... da essência, que permanece.

PAULA / 18'20" – Da essência que permanece.

LAÍS / 18'21" – Você tinha falado que a Lina falou a mesma coisa, e eu também concordo. Eu concordo com a Lina, sim. O prazer que é, depois de uma etapa tão grande, que normalmente são anos, que você descobre com o teu filme pronto que a essência ficou. Faz sentido tanto esforço.

PAULA / 18'42" – Eu vou falar um pouquinho dessa generalidade do mercado no Brasil. Como está? Muito mais positivo, vamos dizer, para o cinema? Está muito mais otimista?

LAÍS / 18'57" – Ele está mais otimista quando você compara com a nossa história recente. Então, realmente, ele está muito melhor. Hoje eu, diferente de quando eu fiz "Bicho de sete cabeças", fazer "As

melhores coisas do mundo”, eu praticamente não me mexi para levantar o dinheiro. Fui convidada, então foi um luxo. Não me preocupei com orçamento, com levantar o orçamento. Eu me preocupava com orçamento de fazer o filme caber naquele orçamento, isto sim. Respeitar aquele orçamento, mas não ter que ir para a rua captar. Isso porque tem um mecanismo hoje que a gente chama de Agência Nacional de Cinema que regula o mercado. Claro, sempre pode melhorar, mas eu acho que a gente está num momento muito maduro da produção do cinema brasileiro. O que não está maduro é a distribuição, uma vez o filme pronto ainda é complexo. Para o tamanho do Brasil, nós não temos tantas salas de cinema, apesar de ser um parque significativo. Então, não é a toa que as grandes produções americanas hoje em dia fazem pré-estréia no Brasil, porque aqui é um mercado. Mas o Brasil está num certo momento também da classe C com poder aquisitivo, então você está num mercado aquecido. Mas, só 8% das cidades do Brasil têm salas de cinema. É pouco. E o que acontece? Vem uma super produção americana, um “Amanhecer” e ocupa mais da metade das salas de cinema, ai sobra a outra metade para todos os outros filmes, inclusive os filmes brasileiros, os diretores estreantes, os documentários. Só sobra aquele pequeno mercado. Como é que você sobrevive? Isso não está amarrado, e não tem lei que regule essa questão. Então a gente está um pouco à deriva nesse tema. Você tem hoje a lei que garante o mínimo de salas ocupadas pela produção brasileira, que é a cota de tela. Você tem cota de tela para o cinema brasileiro, mas não é de cota de tela que a gente está falando. Você tem um final-de-semana – e um filme vive do primeiro final-de-semana – que coincide do seu filme ser lançado com aquela super produção: você morreu, você não vai chegar na segunda semana. Isso é complicado. Eu discordo desse mecanismo totalmente livre, que chega aqui com novecentas cópias e ocupa tudo. Eu só acho que tem que ter uma batalha, que é complicado. A gente está no capitalismo. É difícil.

PAULA / 21’55” – Mas essa é uma pergunta: você acha que o melhor caminho é conseguir uma regulamentação do Estado? Do Estado eu digo, do poder público?

LAÍS / 22’05” – Eu acho que isso é uma parte, o mercado pode falar por si só o que é que fica. Mas eu fico pensando: para você ter uma produção de cinema brasileiro não é só mercado, é cultura, é arte. E você tem que garantir que essas expressões apareçam, sobrevivam para formar uma história. Então, quando eu quero entender, por exemplo, como era o Brasil nos anos 60, eu vou lá na Cinemateca e eu vou ver o que foi produzido naquela época, e eu vou ver um pouco a cara daqueles pensadores, a cara daquele intelectuais, a cara do que era o Brasil. Você pode fazer uma análise do que era o Brasil visitando a sua cinematografia, por exemplo. Agora se você não dá margem para que uma variedade de facetas do que é o Brasil apareça, vai passar 50 anos e eles vão olhar para o que é hoje e falar ‘Ah, então quer dizer que naquela época os brasileiros eram assim?’, porque só faziam filmes de comédia, e tal. E não é verdade. Ou então ‘Ah não, o brasileiro não fazia cinema, não gostava de cinema, porque olha lá a produção: é zero’. Mas o que está por trás disso? Tem muitos artistas querendo se expressar, querendo contar a nossa história, quem somos nós. Então para a gente entender também quem é o Brasil, por exemplo, na virada do século você vai na literatura, ai você analisa ‘Ah! Olha! Teve tal escritor, tal escritor, com essa fase, com aquela fase’, e se eles não existissem? Como é que a gente ia? Que documento, que memória a gente teria de quem somos nós? Quem fomos? Para a gente entender quem somos agora. Então eu entendo que o cinema flerta tanto com o lado comercial, mas também é responsável por marcar na linha da história: quem somos nós, a nossa memória. E essa produção tem que ser garantida, ela tem que existir. Mas não adianta existir só na

prateleira, ela tem que ventilar na população, gerar crítica, gerar comentário, gerar influências, para fazer sentido.

PAULA / 24'22" – Em relação ao financiamento, você estava falando em fazer o projeto, pré-produção e tudo o mais. Fazer o trabalho junto com os produtores para dimensionar financeiramente o projeto, o investimento, no caso do "Melhores coisas do mundo" – que eu acho que é um caso diferente do geral – o dinheiro que estava ali era aquilo, ou tem uma possibilidade de aditamento? Enfim, como é que funciona isso?

LAÍS / 24'57" – É engraçado que na verdade não tem muita possibilidade de aditamento. Assim, até tem, mas é uma burocracia tão grande. Então quando ele nasce, ele já nasce com o seu tamanho. Então você tem que pensar muito bem antes, porque qualquer mudança ali envolve papéis na bolsa de valores, envolve toda uma pré-aprovação na Ancine, envolve toda a equipe que foi contratada, o desenho da produção, tanto para aumentar quanto para diminuir também. Diminuir o orçamento de um filme é traumático também. O aumentar, por incrível que pareça também é. O ideal é mesmo você já ser o mais certo possível.

PAULA / 25'53" – E aí vai trabalhando essas variações ao longo do [processo], como você falou: 'preciso de 200 figurantes e não dá; aqui eu preciso de 50 vai ter que dar', e essas decisões são tomadas durante...

LAÍS / 26'04" – Interna. É como ter um bolha que não sai dali, você empurra para cá a ponta vai aparecer ali, então você tem que administrar aquilo. Você dá a forma que você quiser, mas o teu volume é esse.

LAÍS / 26'39" – O que é interessante é que assim, aqui na Buriti a gente tem os projetos sociais, aquele cinema itinerante que vai nas periferias do Brasil inteiro, levando o cinema brasileiro de graça. E a gente também tem as oficinas de vídeo que também viajam o Brasil inteiro pelas periferias ensinando como é que coloca a mão na massa, como é que conta a sua história. E os objetivos das oficinas é, claro, que eles façam os seus curtas e que a história fique bacana, fique legal. Mas o depoimento dos alunos no final do curso, o que eles mais falam é – e por isso que a gente mantém o curso, e a gente acredita nisso – mais importante do que o filme ali, nesse processo deles, é aprender a trabalhar em grupo. Aprender a trabalhar, dividir as funções, dividir os papéis, respeitar o outro. Respira fundo e vai. Esse é o grande aprendizado na verdade das oficinas de vídeo. Mais do que fazer o curta é aprender a trabalhar em grupo, porque é muito difícil, é muito complexo. E isso traz maturidade, traz aprendizado, a pessoa não precisa necessariamente seguir nada do audiovisual depois, ela pode ser dentista, ela pode ser de qualquer outra profissão. Esse aprendizado de trabalhar com o grupo, de ouvir, de saber se colocar, saber se expressar, saber vender o seu peixe, esse é um aprendizado que você carrega para sempre, para a vida inteira.

PAULA / 28'11" – Falando nesse acúmulo desses aprendizados, desses processos, não só na sala de aula, mas em todos eles. Como é que isso acontece ao longo dos seus filmes? Você sente que eles se acumulam? Essas histórias que vão sendo contadas.

LAÍS / 28'30" – Eu sinto que eu estou acumulando experiência, então quando eu falo que agora eu só filmo e monto em paralelo, é porque eu já sei que isso funciona e que é bom para o filme, é bom

para o trabalho e o processo do trabalho fica mais agradável também. Então isso são aprendizados. Agora, ao mesmo tempo, eu também sei que todo o filme, não adianta você achar que não vai viver uma crise. Faz parte do processo a crise. E o interessante é, quando eu fiz meu primeiro curta-metragem “Cartão Vermelho” – que eu tive uma grande crise existencial –, a história que eu não conseguia contar, a montagem não dava certo, eu assisti um documentário que é o *Making Off* do “*Apocalypse Now*”. Chama “Apocalypse de um cineasta”. E foi muito interessante perceber que mesmo o Coppola, já com toda aquela experiência que ele tinha, estava vivendo a mesma crise que eu curta-metragista iniciante estava vivendo. Isso me acalmou, eu falei ‘Ah. Que bom, ou seja, minha crise é humana. Ela faz parte da minha profissão’.

PARTE III

LAÍS – Mas ao mesmo tempo me assustou porque eu falei ‘Nossa, quer dizer, isso que eu estou vivendo agora no meu curta-metragem eu vou viver para sempre na minha profissão?’. Faz parte da profissão a dúvida, a insegurança, a crise. Porque você não sabe. É um momento de criação, criar te dá essa angústia, e ao mesmo tempo ela é necessária porque você tem que refletir sobre ela. Se já vem pronto... É raro uma coisa que já venha pronta. Agora, você tem que ter um equilíbrio emocional para lidar com a crise. Então eu sei que no meu próximo filme, seja ele qual for, eu vou ter de novo uma crise.

PAULA / 00’41” – Interessante. Eu saí um pouquinho [do assunto] só para não perder, porque eu fico com receio de perder esses temas, mas queria voltar um pouco para esses trabalhos que vocês fazem. Como surgiu o Tela Brasil? Para pulverizar um pouco, levar o cinema?

LAÍS / 01’04” – O cinema itinerante, o cinema Tela Brasil surgiu, na verdade, dessa angústia de eu, como realizadora, “puxa, custa tão caro e é tão difícil fazer um filme e depois você não encontra espaço de exibição”. E o Luiz Bolognesi e eu resolvemos a gente mesmo exibir, na época, curtas-metragem num projeto chamado Cine Mambembe. E aí foram oito anos em um trabalho voluntário, viajando o Brasil inteiro, nos momentos que dava. Aqui na grande São Paulo, em escolas públicas tinha sempre um debate, e um projeto que fazia sentido. E aí a gente aprovou o projeto na Lei [Rouanet]. E aí foram anos também até conseguir um patrocinador que acreditasse na filosofia do projeto. E agora esse projeto já existe há sete anos: são três salas de cinema itinerantes – e sala mesmo com ar condicionado, som surround – só que nas periferias, levando cinema brasileiro de graça para essa população. Esse projeto surgiu, na verdade, dessa angústia como realizador de querer falar com esse tal grande público. O que é esse tal grande público, na verdade? São muitos públicos. Você pode também fazer um recorte dele. Então a gente fez esse recorte: é um público que não tem acesso a salas de cinema porque não tem cinema na sua cidade ou porque os ingressos custam muito caro.

PAULA / 02’24” – E a resposta das pessoas?

LAÍS / 02’27” – É excelente as respostas das pessoas. Porque assim, por exemplo, em qualquer sessão que você vá no Cine Tela Brasil você pode fazer a pergunta ‘Quem aqui está indo no cinema pela primeira vez?’. É comum que a metade da sala pelo menos levanta a mão. Você ainda tem esse fato curioso que é a experiência de ver pela primeira vez essa experiência sensorial de uma sala de cinema. Que é mágica, né? Uma delícia. E as crianças principalmente. Elas piram. Então acaba um filme,

elas saem da sessão e voltam para a fila para ver o mesmo filme de novo. Porque o barato é o filme, mas o barato é estar ali também.

PAULA / 03'08" – Volta um pouco a experiência que era [antigamente]. O meu pai falava muito isso. A experiência que ele tinha, que não importava muito essa quantidade, a profusão de filmes que a gente tem hoje. As pessoas falam que no máximo assistem duas vezes um filme no cinema, porque adorou. Na época ele falava que não, que aquele filme ficava em cartaz, em cartaz... Bom, eu queria que você falasse agora, eu acho que a gente chega na parte mais acadêmica, para falar um pouco da tua biografia, da tua experiência enquanto cineasta, como é que começou, um pouco do teu currículo. A tua apresentação.

LAÍS / 04'02" – Bom, eu tenho uma história peculiar pois sou filha de cineasta, Jorge Bodanzky. Então eu conheci o cinema em casa, mas dos bastidores. Eu acho que para mim foi importante porque quando eu decidi fazer cinema, não foi uma decisão um pouco deslumbrada assim 'Ah. O cinema! O glamour! A farra.' Eu já sabia que cinema dava trabalho, que custava caro, que tinha crises emocionais, que o projeto às vezes você fica anos e não dá certo, você abandona... Porque eu vi isso, em casa. Mas ao mesmo tempo eu sempre vi meu pai apaixonado pelo que ele fazia e isso era contagiante. E por outro lado minha mãe, ela é professora de história da arte, e diz que deu aula muito tempo nas faculdades de arquitetura, então eu também tenho essa minha formação em casa, acho que formação de artista, de pessoas que também, querendo ou não, me influenciaram. Mas minha mãe professora também, uma realidade que não é fácil. Mas a princípio, quando eu era adolescente, eu não queria trabalhar com cinema. Eu queria ser atriz. E eu fui fazer teatro, fiz o CPT – Central de Pesquisa Teatral – do Antunes Filho. E lá no CPT foi uma experiência muito importante. Foram só nove meses, mas eu acho que nove meses fundamentais. Em que eu percebi, o Antunes me deixou super claro, trabalhar com as artes, o teatro, e aí as artes em geral, é realmente trabalho, é pesquisa. Não tem o 'Só vou fazer para receber os aplausos'. Então o ator no CTP vai varrer o chão, vai escrever o texto, vai atuar, vai fazer a sonoplastia, o figurino, vai fazer tudo. E essa experiência de fazer tudo, eu descobri que gostava de tudo. Tudo me dava prazer, tudo eu achava interessante. Eu olhei e percebi que gostava da concepção de um espetáculo. Ou seja, atuar também é gostoso, mas inventar o todo também é, e que isso é a direção. Então eu sai do CPT com essa convicção de que eu queria dirigir. Mas aí eu assumi que não só o teatro, mas o cinema. E aí eu fui fazer faculdade de cinema, e fui atrás de trabalhar é claro. Para os meus filmes institucionais, mas em paralelo eu sempre tive uma cobrança pessoal que era: 'eu tenho que fazer pelo menos uma vez por ano uma história minha, autoral'. Que eu fazia sozinha, com os meus amigos, equipamento emprestado. Que história eu tenho para contar? Porque eu sabia que eu tinha que ter um discurso meu, pessoal. Explorar isso, não ter medo disso, de exhibir e depois entender se veio a vaia, se veio o aplauso, o por quê, o que as pessoas entenderam daquela história. Mas pondo a mão na massa, não ter medo de pôr a mão na massa. Isso eu fiz acho que durante muito tempo, e acho que isso que me deu uma certeza para fazer o "Bicho de sete cabeças". Mesmo no vídeo fazendo pequenos trabalhos, vídeo para o "Festival do Minuto", curta-metragem que ganha Prêmio Estímulo. Mas produzindo para falar 'Agora eu quero fazer um longa, acho que eu estou pronta'. Essa trajetória do começar no pequenininho. Eu trabalhava nos curtas, nos filmes dos meus colegas, mas eu fazia questão de fazer o meu, mesmo com pouca grana. Eu achava importante, ter a minha assinatura, qual é a minha assinatura?

PAULA / 07'47" – Nossa que legal. E você estudou no Brasil?

LAÍS / 07'48" – Sempre.

PAULA / 07'50" – Fez FAAP? É isso ou não?

LAÍS / 07'52" – Fiz FAAP, eu fiz CPT. No segundo colegial eu fiz nove meses com o Antunes. Depois eu fiz um ano de geografia, e depois eu fiz a FAAP. Me formei em cinema na FAAP.

PAULA / 08'08" – Sacolinha de histórias, né?

LAÍS / 08'09" – É.

PAULA / 08'10" – Eu falei sacolinha porque o Woody Allen fala, ele diz que tem uma sacolinha guardada numa gaveta, eu achei muito engraçado isso, divertido. Mas depois você terminou a FAAP, e a experiência que foi acontecendo, é isso?

LAÍS / 08'28" – É. Eu brinco que o meu mestrado foi fazer essa grande viagem para o interior do Brasil, levando o cinema, depois montando o documentário do "Cinema Baby: o cinema descobre o Brasil". Eu falei 'O meu mestrado é esse'.

PAULA / 08'45" – Bacana Laís, você quer falar alguma coisa sua?

LAÍS / 08'50" – Não sei. Se for... eu acho que é você que tem que ver se...

PAULA / 08'52" – Não! É isso. Eu acho que tocou super legal, muito bem. Foi muito rico e te agradeço muito, foi um prazer.

PAULA – (EXTRA) O que eu estou pensando Laís, agora a ideia das gravações disso tudo é, claro, primeiro escrever a dissertação e tudo o mais. E depois eu estou pensando em montar um documentário, porque justamente, tão rica essa questão dos processos, tão contemporâneo também. Então, vamos ver. Eu vou ver como é que isso vai ficar e a gente conversa.

ENTREVISTA COM ANNA MUYLEAERT, 19 DE DEZEMBRO DE 2011

PARTE I

PAULA – Ana, primeiro, te agradeço.

00min02secs [Interrupção de Ana para saber se nós já estávamos gravando e sobre microfone].

PAULA / 00min08secs – Te agradeço e vou explicar um pouquinho do projeto. Eu estou entrevistando cineastas e arquitetos, com perguntas comuns [entre eles] de hipóteses que eu levantei de semelhanças entre os processos de criação e de produção no cinema e na arquitetura.

ANNA / 00min25secs – Por que você foi para isso? Você quer fazer cinema?

PAULA / 00min27secs – Então, eu fiz cinema depois da FAU. Eu terminei a FAU com um documentário, o Capacetes Coloridos. Mas o cinema me encantou de fato. Aí fiz AIC [Academia Internacional de Cinema] durante um ano e depois disso eu entrei para a questão acadêmica analisando esses processos. Porque a arquitetura também me interessa enquanto processo. Os dois, nos dois processos tem muita semelhança eu acho. Então é uma área um pouco nova dentro da academia. Estou fazendo pela FAU, então eu acho que enquanto processo os dois podem se complementar em termos de metodologia.

01min12secs [Interrupção de Ana]

ANNA / 01min21secs – Então vamos lá.

PAULA / 01min23secs – Depois eu falo contigo no final da entrevista sobre o teu currículo, como foi o teu processo, de filmes, enfim... Então, como é que funciona a demanda de um projeto? De onde ele surge? De onde vem um projeto?

ANNA / 01min38secs – Bom, pra mim, eu trabalho com dois tipos de projetos. Um são os meus pessoais, e outro que são os roteiros que eu escrevo para os outros, ou dirijo para os outros. Então os meus processos vêm de coisas minhas, pessoais, normalmente bem pessoais mesmo. Agora recentemente vêm surgindo histórias alheias que eu venho, enfim, tomando como minhas, mas certamente porque têm algum eco interno. E os projetos dos outros são ecos daquelas pessoas. Às vezes em algumas encomendas, eu ajo mais como uma parteira do que como uma mãe. Alguém que assume aquilo sem muito se perguntar o porquê de assumir aquilo. Mas assumindo todos os riscos, enfim, de outra pessoa que escolheu aquele tema.

PAULA / 02min43secs – Então eu vou perguntar dos dois um pouquinho, esmiuçar um pouquinho esses dois processos. Eu vou falar do primeiro [sobre] os processos internos, como é que você faz para viabilizar?

ANNA / 02min54secs – Você diz no caso o roteiro ou o dinheiro?

PAULA / 02min56secs – O dinheiro, ah, eu acho que tudo, viabilizar, fazer o filme acontecer...

ANNA / 03min01secs – Bom, os meus filmes sou eu quem produzo. Eu escrevo sozinha, normalmente sem incentivo. Normalmente eu até consigo o incentivo depois, mas quando eu preciso escrever alguma coisa eu escrevo por minha conta, normalmente até por uma necessidade. Em geral, eu demoro bastante até... Assim, engravidando até chegar em algo que eu sinta que vale a pena ser escrito. E depois eu tenho minha produtora que é a África Filmes, que sou só eu no momento. E aí eu sempre consigo um co-produtor, que seja uma produtora maior que efetivamente vai produzir, que vai administrar dinheiro e orçamento tudo, que é uma parte que eu não sei fazer. Mas mesmo assim eu sou também co-produtora dos meus filmes porque eu não sei fazer a parte administrativa, mas sei fazer várias outras partes, desde concepção do projeto, textos, e também um modo de pensar e levar as opções todas, até o final, até o lançamento, site, tudo. Então é meio isso, esse processo dura de cinco a sete anos, para um filme virar realidade, então é isso. E o outro modo, que são os roteiros que eu faço para os outros aí normalmente são projetos que, quando chegam a mim, é porque eles já estão mais ou menos viabilizados.

PAULA / 04min31secs – Nesses projetos ainda, os individuais, você tem processo colaborativo criativo ou é só você sempre?

ANNA / 04min39secs – Não. Normalmente sou só eu, mas eu acredito muito em intervenções dos outros. Em cinema até existe uma coisa chamada *doctoring*. Você paga para um especialista ler e fazer críticas. Não só eu contrato como também faço isso para os outros. E existe um laboratório de roteiros hoje do SESC, que nasceu com o *know-how* do Sundance, que você submete seu roteiro, normalmente são uns duzentos, trezentos por ano e eles escolhem dez e daí você fica... Já ouviu falar? Você fica internado num hotel do SESC e aí você tem cinco ou seis reuniões com roteiristas brasileiros e estrangeiros. São reuniões longas onde todo mundo dá suas impressões, às vezes sugestões, críticas, enfim, do seu roteiro. Então isso são processos que eu passo. Graças a Deus eu entrei nos meus três filmes. No próximo inclusive... Então é um *input* muito grande, você ouve coisas muito diferentes, cada nacionalidade também acaba trazendo, ou até a especialidade do profissional, de uma abordagem, algum vê diálogo, outro personagem, outro estrutura, outro sentido. Então embora eu escreva sozinha, eu abro espaço de reflexão para o máximo possível de pessoas, maior número de pessoas que eu possa. Eu acho muito importante. Inclusive leigos. Ah, faço leituras com atores, sou muito permeável pela opinião, pelas observações, pelas impressões dos outros, até o final.

PAULA / 06min27secs – E um trabalho com o coletivo? Acho que não só nesse caso, mas com roteiristas direto, que é uma coisa um pouco mais orgânica vamos dizer?

ANNA / 06min34secs – Com roteiristas nos meus processos pessoais até hoje eu nunca passei. Mas eu sou permeável inclusive com os atores, quer dizer, eu acabo mudando muito lá. Inclusive ultimamente eu ando acreditando no cinema sem diálogo. Assim, eu escrevo e depois tiro, e deixo depois para os atores recriarem. Eu fiz um telefilme chamado “Para aceitar, continue na linha”, que eu estou agora transformando num filme que deve ser lançado no ano de 2012. Vai se chamar “Chamada a cobrar”. Eu escrevi todos os diálogos e tirei, e todos os diálogos que estão, são de autoria dos atores. Agora esse processo com roteiristas nos meus filmes, não. Agora nos filmes que eu trabalho sim. Já vivi várias experiências.

PAULA / 07min21secs – Essa experiência do SESC é parecido com Gabriel Garcia Marquez, daquele relato “Como contar um conto”? Você já viu esse livro?

ANNA / 07min31secs – Não.

PAULA / 07min32secs – Ele fala da, é um workshop que ele faz lá na Escola de Cinema...

ANNA / 07min35secs – Cuba, né?

PAULA / 07min36secs – É. De Cuba, isso.

ANNA / 07min36secs – É, eu já ouvi falar.

PAULA / 07min37secs – É, ele faz. Ele junta uma sala, enfim, e as pessoas vão debatendo as cenas, os diálogos e tudo o mais. É mais ou menos isso? É em grupo ou é...?

ANNA / 07min46secs – Não, esse é individual. As reuniões fechadas. Você anota e grava e tal. Aí depois fica um tempo digerindo até dar um jeito de sintetizar [telefone toca, Ana faz gesto para Gabi desligar].

[Paula pergunta se ela quer atender... Ela responde que eles devem atender lá dentro da casa dela].

ANNA / 08min06secs – Aí você fica um tempo digerindo até você entender como é que você vai atacar e mexer, porque sempre dá um medo de desmoronar tudo.

PAULA / 08min15secs – Como é nessa outra maneira de trabalhar, quando as coisas chegam pra você? Como é que eles chegam? Como eles te procuram?

ANNA / 08min21secs – Ah, em geral são roteiristas, diretores que me procuram, alguns para saírem do zero, alguns para reescrever. Então sempre nesse processo tem um parceiro, seja o diretor algumas vezes atuando junto com o roteirista. Por exemplo, os filmes do Cao. Eu trabalhei com o Cao Hamburger em quase todos, ou todos. E no caso, o último por exemplo foi o “Xingu”. Foi uma encomenda do Fernando Meirelles, ou seja da O2, para o Cao. Ele me chamou e chamou uma pesquisadora, antropóloga, a Maíra. E tinha um livro do Orlando Vilas Boas, “Xingu a história dos irmãos Vilas Boas”, um livro com milhares de passagens. Daí a Maíra fez mais pesquisas e a gente foi discutindo, discutindo, qual seria o recorte. Ai nós fizemos cartões com várias passagens – até tenho os cartões – com fotos, transformando em ícones as cenas. Aí a gente pegou essas cenas e ia arquitetando mesmo hipóteses de ‘ah, isso com isso, começar por aqui’. Aí trocava as fichas, até a gente sentir que tinha algo que poderia, enfim, ter um corpo. E o Cao sempre muito presente. E depois, na hora de escrever eu escrevo sozinha, mas aí, vai e debate... E tinha a Cris lera que era *doctoring*. Isso fora os produtores da O2 e ainda os produtores da Universal americanos que no início participaram, depois eles saíram. Então é uma coisa realmente de muito debate.

PAULA / 09min56secs – Como é que é a relação de tempo nesses processos? Nesse, por exemplo, que você está me falando...

ANNA / 10min02secs – Do Xingu?

PAULA / 10min03secs – É, por exemplo.

ANNA / 10min03secs – Por exemplo, do “Xingu”, eu trabalhei oito meses. Argumento foram seis, que foi para definir o recorte, e mais um tanto no roteiro. Os meus são diferentes. Eu escrevo e demoram anos na verdade. Então, por exemplo, esse último, esse próximo, que chama “Que horas ela volta?” que é a história de uma babá. Esse especialmente teve várias encarnações. Ele tem uma encarnação que é anterior ao “Durval [Discos]”, que é de 1995. Minha primeira história de empregada que tem uma outra abordagem, quase realismo fantástico. Mas ele ficou um filme complexo demais e eu quis fazer um filme mais simples e fiz o Durval. E aí depois eu fiz um já com esse nome “Que horas ela volta”, acho que em 2003, que é a história de uma babá e a criança...

PAULA / 10min53secs – Longa? Desculpa...

ANNA / 10min55secs – É longa, longa-metragem. Aí não gostei desse roteiro e li recentemente acho que dois anos atrás, eu fiz essa nova versão. E aí a Regina Casé foi convidada para fazer a empresa e ela topa. Então, por exemplo, as reuniões com a Regina já saem com muita troca, informação. Daí eu mexi e depois passei pelo laboratório, mexi de novo. E aí, por exemplo, agora eu estou num ponto que eu parei, eu não estou mexendo. Depois do laboratório eu cheguei em um novo formato daí eu paro completamente, nem olho. Aí agora a gente está captando, provavelmente o ano que vem eu devo voltar, vai ter mais leitura com a Regina. Então agora quando chega a hora da pré-produção mesmo, da filmagem, aí é intenso, aí mexe-se diariamente.

PAULA / 11min42secs – Então era isso que eu ia perguntar a questão da intensidade. Então, por exemplo, no momento que você está fazendo Xingu é ali, é aquilo intensamente durante esses 8 meses naquele projeto?

ANNA / 11min51secs – Foi, intensamente.

PAULA / 11min53secs – E os outros também tem mais ou menos essa relação?

ANNA / 11min55secs – Não, tem alguns que são mais curtos, depende. Por exemplo agora eu estou fazendo o roteiro da história da Marina Silva para a Sandra Verneck, que é uma diretora do Rio. A Sandra me pediu, ela já tinha um roteiro que ela não estava satisfeita, e tem um livro também...

PARTE II

ANNA – ... então em cima desses dois documentos pra eu fazer um terceiro. Mas ela pediu que fizesse em um mês e meio, que ela queria estar com ele pronto pro final do ano. Agora estão me chamando para um outro filme no Rio que também eu teria que fazer em janeiro porque eles querem colocar no fundo setorial em fevereiro. Então nem sempre existe um tempo grande, as vezes não.

PAULA / 00min26secs – Como é que funciona então essa relação com o tempo no processo criativo? É impeditivo? Como é que ele entra nessa coisa da criação mesmo, o que se resulta disso?

ANNA / 00min39secs – Depende, né? Aí eu acho que depende muito de cada processo, de cada história. Por exemplo, no caso do “Xingu” era muito complexo mesmo, porque haviam muitas histórias no livro. Então fazer o recorte exigia sabê-las todas, para depois estudar o recorte. Então “Marina” por exemplo já é mais simples, porque é uma vida só. Porque dos irmãos Vilas Boas já eram dos dois irmãos e mais os índios, e mais os xamãs, então tinha muito mais opção. Os meus [projetos] pesso-

ais, como eu te disse, é diferente. Quando eu vou escrever, por exemplo o Durval Discos, foi um processo longo mas ao mesmo tempo curto. Quando eu resolvi que era hora de fazer um longa, quando voltou a Lei do Audiovisual... Porque eu estava na TV, né?. Quando eu sai da ECA não tinha cinema. Então eu acabei indo pra TV, fui trabalhar em dramaturgia na TV Cultura. Ai voltou a lei, quer dizer chegou a lei. E nisso também eu tive filho, dei uma pausa e falei, 'Não! Agora eu vou me preparar para fazer um projeto'. Ai eu aluguei um escritório porque eu tinha bebê e tal, e ai eu falei, 'não, mas eu não quero fazer um projeto qualquer, eu não quero ser uma cineasta que faz um projeto assim ou assado. Eu quero ter um estilo, um caminho'. Mas eu não sabia qual era, então a primeira coisa que eu fiz foi 'vou fazer contos'. Dai eu comecei a fazer conto, conto, conto, conto... Eu falei 'eu vou escrevendo', eu fiz tipo 30 contos. Aí eu escolhi o tema da mulher. Ai eu fazia tudo em cima disso. Depois disso tudo, eu fiz um romance, que era a história "A porta da Cozinha", a história de uma empregada. Isso tudo foi tipo dois anos. Um desses contos virou o curta "A origem dos bebês segundo Kiki Calvacante". Embora o conto fosse narrado sob o ponto de vista da professora, que no filme é um personagem pequeno, no filme a personagem principal era a menina. Fiz esse romance em texto, que era a história dessa empregada. Ai depois do romance eu fiz o roteiro. Foi um mergulho mesmo: eu vou entrar num mundo, eu fui atrás mesmo de um espelhamento, de que tipo de personagem eram os meus. Eu queria ter já uma maturidade quando eu chegasse no roteiro, então eu fiz sozinha tudo isso. Quando eu fiz esse roteiro, da empregada, eu olhei e falei 'isso é muito complexo' para dirigir. Não tem condição. Eu até encontrei uma menina que falou 'ah, mas seu filme tem criança, tudo, precisa ter criança'. Ai eu fiquei achando que eu devia ter um filme de criança. Nisso, eu fui ali no Edgar Discos, toquei e estava fechado. Eu falei 'gente, já pensou?'. Não sei, me veio uma idéia de misturar aquilo com a idéia de usar a criança num esquema de mala de dinheiro, aquele esquema de filme: a pessoa é inocente encontra uma mala de dinheiro, ela é honesta, ela não vai pegar o dinheiro, mas aí ela pega um pouquinho e acaba se enrolando. Ai eu resolvi que a criança seria a mala de dinheiro que eles encontrariam. Eu demorei mais ou menos uns 6 meses organizando isso, mas tudo isso tinha a ver também: eu estava separando, então a relação dele com a mãe e a criança que era meu filho. Ai eu fui indo, isso foi para um nível simbólico, mas querendo na verdade resolver a minha separação. Hoje o filme não tem nada disso, você olha e não... Se eu não conto você jamais vai achar... Nem eu mesmo, porque a coisa vai se intensificando de tal maneira que até aquela inicial, aquela proposta inicial interior não é mais, mas é algo muito pior. Muito mais importante para você até. Mais uns 6 meses, quando eu entendi a história, eu escrevi em uma semana.

PAULA / 04min56secs – Uma semana?

ANNA / 04min57secs – Uma semana. Mas não quer dizer que esse roteiro tenha ficado bom. É o primeiro. É o primeiro que você fala 'é isso', já era essa história que é, mas cheia de furos. Porque uma história, assim como uma casa, você tem que ter um plano, aí se tiver que ter uma escada, tem que ter uma escada. Aí, de repente, tinha uns pulos e não tinha a escada, então você vai ao longo dos anos... Passei por laboratório, e todo mundo falava 'ó aqui não tem escada, tem que fazer', as graduações e tal. Ai você vai arrumando isso até chegar num roteiro redondo. Mas essa primeira eu fiz em uma semana. E normalmente a primeira passada eu demoro pra chegar na hora de fazer, mas na hora de fazer normalmente é rápido. É uma espécie de transe, tipo 'não venham aqui'. Eu não converso com ninguém, eu estou falando com você e eu fico meio quase meio raptada assim. Eu só me interessei por aquilo, é como se eu tivesse sido, tipo louca assim. Mas isso não dura muito. É uma

semana, dez dias, duas semanas, três semanas no máximo assim, mas aí é possessão. Depois não, daí entra o racional, aí você lê, se afasta, e aí são mais anos, né?

PAULA / 06min16secs – Mas nesses processos, nesses anos, eu entendo que tem outros vários projetos acontecendo.

ANNA / 06min21secs – Sim.

PAULA / 06min26secs – Então eu entro já na segunda hipótese que é a questão da pesquisa. E aqui, já na primeira, você já tocou um monte de outras. Mas, enfim, a pesquisa. Como é que é a pesquisa para um filme?

ANNA / 06min37secs – Então depende do filme, né? No caso por exemplo do Xingu você tem que realmente ler. Ou da Marina, além do livro, eu levanto também hipóteses. Eu fui encontrar e perguntar... Ela falou um monte de coisa, e eu escrevi, e fomos de novo... E chega uma hora que 'Marina, eu não sei como que era a sua casa, eu nunca fui'. Então vai ter um monte de coisa errada, aí você corrige, ela vem e corrige, por exemplo: 'família senta na mesa'. Não. Não tinha mesa, a gente comia no chão. Não tem como saber. Ela vai e corrige, eu anoto, anoto, anoto, e vamos... No caso, a Marina está viva, né? É a primeira vez que eu também faço uma coisa com uma biografia de uma pessoa viva. No caso do Xingu eles eram mortos, então... Agora os meus são muito ficcionais, eles são inventados, então não há uma pesquisa. Aliás até há. Para eu chegar nessa história da empregada, a gente fez com a Maíra também, várias entrevistas com empregadas, histórias e tal. Eu escolhi uma, mas vem muito mais da minha observação mesmo, vem disso também. Mas os personagens, os detalhes, vem muito da minha observação, o meu modo irônico de ver a vida.

PAULA / 07min55secs – Uma coisa interna?

ANNA / 07min57secs – Muitas vezes externo, mas de uma observação minha, não é tanto uma pesquisa, é mais um modo de chegar nos personagens e definição mesmo.

PAULA / 08min08secs – E essas pesquisas se acumulam ao longo dos projetos? Como é que você tem sentido isso?

ANNA / 08min13secs – O quê?

PAULA / 08min13secs – Ao longo da tua vida se você, acho que não só pesquisa, mas acho que até como uma linguagem mesmo, essa experiência vai se acumulando de alguma forma?

ANNA / 08min20secs – Sim. Com certeza.

PAULA / 08min22secs – De que maneira? Você conseguiria explicar isso?

ANNA / 08min24secs – Ah, sim. Conseguiria. Bom, porque a ficção é um terreno muito difícil. Porque ele é etéreo e ao mesmo tempo ele é objetivo. Então no início você vai escrever meio em campo aberto, você vai e meio que você pula num abismo. E ao longo do tempo e da experiência, você vai entendendo que não é um abismo, é um terreno fechado. Você tem um terreno, e a primeira coisa é determinar qual é esse terreno. Então, por exemplo, um arquiteto ele tem, não sei porque eu vou comparar, não sei se eu deveria agora mas é que eu sempre uso essa metáfora mesmo.

PAULA / 09min07secs – Que bom! Pode, vai em frente...

ANNA / 09min08secs – É, um arquiteto ele tem lá o seu terreno, ele tem 20m de frente, 10m de fundo e tal, um cineasta no mínimo ele tem o tempo. Um filme vai ter uma hora e meia ou duas horas. Então esse já é um terreno. Ai tem as subdivisões disso, porque um filme é uma peça musical, querendo ou não, porque ela acontece no tempo. E ela acontece no tempo, e ela é visual também. Mas o projetar do filme, pra mim, ao longo do tempo eu fui aprendendo que ele é um projetar musical, um projetar de tempos, é um projetar de ritmos, é um projetar de subidas e descidas, de quase como uma sinfonia. Que horas você vai subir, que horas você vai descer, se você... De criação de andamento. Então isso foi algo que eu fui aprendendo. Então as subdivisões, por exemplo, iniciais, básicas, que todo mundo trabalha que são os três atos, por exemplo. Então ato um, meia hora; ato dois, quarenta minutos; ato 3, vinte minutos, digamos, vai, então, deu uma hora e meia. Mas isso é um pouco variável, mas, mais ou menos o ato um é meia hora, o ato dois quarenta, cinquenta minutos; [ato] três, vinte, trinta [minutos]. A não ser que você vá fazer um filme de dez horas, mas ai você vai criar um novo parâmetro. Então isso em si já é uma divisão. Dentro desse terreno que você tem, e você sabe que depois de meia hora, que é o fim do ato um, existe o que se chama o ponto de virada um, que é a porta mesmo para a história, digamos. Que o ato 1 é a preparação, você está dando os dados para o avião voar, e ai, a partir desse ponto o espectador já teria que ter todas as informações para ele poder entender o que vai acontecer, o voo. E o final é a descida de volta, normalmente no mesmo aeroporto, de preferência, que ele volte à um ponto que você reconheça, porque a história é um passo na vida de alguém, é um passeio, uma aventura que tenha algum significado de transformação. Então isso já é uma subdivisão básica, quase todo mundo trabalha. Além disso, eu, nesses laboratórios, acabei tendo contato com um belga que me ensinou ainda mais subdivisões fixas, independente do projeto, independente da história. Ele me trouxe uma visão clássica, que é uma visão que, por exemplo, o Kubrick usa. E que ai você vai entender porque esses caras conseguem fazer filmes com tamanha estabilidade. Que são divisões métricas mesmo. De que a unidade de cena tenha dois minutos.

PARTE III

ANNA – Todas as cenas de dois minutos. Sendo que são duas seqüências de sete cenas de dois minutos. Então a primeira seqüência são sete cenas de dois minutos, então 1, 2, 3, 4, 5, 6, a 7ª cena já tem que ser um clímax. Aos 15 minutos você já tem um clímax, depois você vai ter de novo outra seqüência de sete cenas de 2 minutos, e a 7ª cena é outro clímax. Essa seria a 14ª cena e é onde a gente chama de *crack point* 1, ponto de virada 1 para virar para o ato 2. Então isso, por exemplo é um formato, é como que fosse um terreno mesmo já pré desenhado, então qualquer filme vai se encaixar aí.

PAULA / 00min49secs – Ao invés de te privar, te cercear, isso te...

ANNA / 00min53secs – Na verdade te liberta. Porque você não precisa inventar a roda. Porque se você está sempre inventando a roda, e isso faz às vezes... Por exemplo, o outro filme que eu trabalhei que foi o filme do Cao, “O ano que meus pais saíram de férias”, eu fiz a última versão. E ele tinha sido escrito, enfim, pelo Claudinho Galperin que teve toda aquela experiência no Bom Retiro, coisa que eu não tive. Depois o Bráulio [Mantovani] fez uma versão. Finalmente eu cheguei, e eu fiz mais uma

versão final, mais formal. E uma das coisas – eu não sabia ainda disso, mas eu já tinha isso intuitivamente – uma das coisas era ver que tinha histórias que estavam durando demais – a gente fazia tudo em quadradinho – e outras que passavam muito rápido, e isso cria uma instabilidade na narrativa. Então, uma das coisas foi tentar acertar isso. Quando esse europeu chegou pra mim com essa visão eu já entendi, eu tinha passado, eu sabia que eu estava atrás disso, eu só não tinha pensado o óbvio. Porque se você tem como base cenas de 2 minutos, você passa a ter um andamento...

PAULA / 02min02secs – Música mesmo...

ANNA / 02min03secs – Música!

PAULA / 02min03secs – Música é muito matemática.

ANNA / 02min04secs – E aí eu fui medir os filmes do Kubrick. E você acha, todos os filmes são assim. E não são 2 minutos cravados, mas é 1m58s, 2m4s, é unidade, é unidade de 2 minutos. Então o que acontece? Todas as cenas teoricamente tem que ter a mesma importância. Você cria um navio que desliza no mar, e não um negócio que de repente sai correndo, fica devagar, tem uma barriga. Esse pré-desenho, esse pré-moldado foi a coisa mais incrível que eu aprendi, que me ensinaram e que eu passei a usar. Isso dá muita segurança, porque você sabe o terreno, você tem esse terreno. É isso. Um filme é isso. É ato 1, 2, 3. É meia hora aqui, 40 aqui, e 20 ali. Agora como você vai usar, e quais vão ser essas cenas tônicas, e aí claro, vai depender da sua arte, da sua sensibilidade e tal, então isso não facilitou o modo como você vai chegar na história, mas facilitou a construção dessa história. E garante a segurança, de que o filme... Porque você vê, os americanos, por exemplo, qualquer comédia ruim, um filme americano básico que é ruim – sendo que eu adoro o cinema americano, mas o cinema americano que a gente ama é o cinema de exceção –, mas aquele básico que a gente nem vai, nem gosta, mas se você assistir no avião, no cinema, enfim, ele não é um filme que se perde. No cinema americano eles têm esses parâmetros, eles trabalham assim. E o nosso cinema ainda não chegou nisso, mas a novela, por exemplo, eu acho que chegou, e eu não sei exatamente qual é o parâmetro deles. Se você não tiver um padrão de qualidade, você não cria uma indústria, e isso está muito ligado à essa idéia.

PAULA / 04min00secs – Ana, eu vou desviar um pouquinho só, de uma conversa que eu estava tendo com um amigo. Essa abordagem do cinema americano, você sente isso, que o cinema francês, argentino, iraniano, que tem uma linguagem tão deles? Que as vezes eu sinto um pouco de falta aqui no Brasil, não sei se é... Estou indo na intuição...

ANNA / 04min27secs – Eu não sei, eu não sei. Eu precisaria estudar cada um. Mas eu sinto... Então, eu não posso dizer. Eu estudei essa coisa dessa estrutura clássica em alguns autores, por exemplo, Hitchcock também usa, se você medir, está lá. Billy Wilder é relógio. Então foram os que eu... e Kubrick. Eu nunca estudei, fiz essa medição, por exemplo, no cinema argentino. Mas pela minha sensação, por exemplo, o cinema argentino tem muito mais uma qualidade média segura, do que o nosso por exemplo que é muito mais do ótimo ao péssimo sem você nunca saber. E às vezes crescências, coisas muito amadoras, muito mal narradas, eu acho que aqui não tem padrão. Na Argentina eu acho que tem. Não sei se é um padrão desse nível que eu estou te dizendo, rítmico, que isso é bem de estrutura mesmo, uma coisa técnica. Em cima disso você pode fazer desde “Laranja Mecânica” até “O amor está aqui”, sei lá, comediazinha. Então isso não garante qualidade, só garante uma estabilidade

no narrar. Mas eu acho que o cinema argentino contemporâneo tem uma qualidade, até de tecido de história, de personagem... Mas isso eu acho que está mais garantido pela própria formação dos argentinos que é uma formação mais culta do que a nossa, isso sem dúvida. Eu estive lá no Festival, com o “Durval Discos”, e o nível do debate lá realmente nunca... É muito decepcionante para o cineasta, porque você faz um filme, e vai debater, por exemplo, eu fui na FAAP e é um nível muito baixo. Ai eu cheguei na ECA e falei ‘não, aqui vai ser melhor’, e não foi! Sabe, as pessoas perguntam por exemplo, aonde você arranhou uma menininha, ai você fala ‘eu chamei uma produtora de casting e fiz teste’, isso é um mistério? E ter que responder essa pergunta cem vezes. Ai você chega na Argentina não, os caras fazem comparações da narração... Então eu acho que na Argentina há mais uma tradição de leitura, me parece que a escola lá deve ser melhor que a daqui. E eu acho que eles não são tão influenciados pelo cinema americano. Eu acho que aqui existe uma tentativa de cópia do cinema americano, sem entender como o cinema americano funciona, meio de fora para dentro, que acaba gerando filmes realmente péssimos. Mas por outro lado essa liberdade também gera filmes incríveis de autores vibrantes como Claudio Assis, como Karin [Aïnouz], entendeu? Diretores nordestinos que eu acho que acabam usando essa liberdade, essa intuição para uma coisa extremamente positiva. Mas no eixo São Paulo/Rio eu acho que há muito filme lixo mesmo, que é tentativa de cópia, que não é erro julgar nenhum, e que é sem *know-how* de nada. Agora o iraniano eu não sei, vi um filme ou outro, mas não estudei a fundo para te dizer. Mas eu acho que todo o cinema que se estabelece como indústria tem que ter um parâmetro, se não, não se estabelece. O indiano provavelmente é um que deve ter lá o seu parâmetro, mas eu não sei, não estudei para falar.

PAULA / 07min47secs – Bacana. Eu vou entrar um pouquinho, no canteiro de obras, no set de filmagens, para fazer uma aproximação. Como é que é improvisado, contigo? Como é que ele funciona? Volta para o papel? Não volta? Como é que é?

ANNA / 08min04secs – Então aí depende, é algo que eu... É uma luta, entendeu? Porque eu estou cada vez mais indo no sentido do improvisado. Eu acho que a maturidade vai te dando essa coragem. Mas em alguns casos, por exemplo, no “É proibido fumar” a equipe era mais... Porque como é muito caro e muito tenso, cada dia de filmagem custa muito caro, e você tem que cumprir normalmente algo que está apertado. Você muitas vezes não tem o tempo para a improvisação, e no “É proibido filmar” eu sofri muito por isso. Então quando eu cheguei no outro que foi o “Chamada a cobrar”, eu já cheguei para todo mundo e falei ‘Quem vai ter o tempo sou eu! E eu vou improvisar. Então se você não quiser improvisar você nem entra, porque eu quero ter o direito de combinar que a câmera é virada pra lá, e na hora virar pra lá.’ E no “É proibido filmar” a coisa era de tal maneira que não podia. E aí eu comecei a trabalhar assim. E comecei a entender também estudando um pouco. Kubrick foi um cara que chegou nisso, uma hora ele – filmes como “Laranja Mecânica”, ou “*The shining*” ou “O iluminado” – chegou nessa equação, ele falou ‘Eu quero pouca equipe’. Porque as equipes de cinema tem 60 pessoas, ele chegou e falou ‘Não! Eu quero 10 pessoas’. E você vê o *making off* d’O Iluminado”, ele fala ‘Eu quero 10 pessoas no set e eu quero filmar mais tempo’. É uma equação de produção que uma hora você começa a entender e começa a acionar. Mas eu acho que exige uma certa maturidade ou uma imaturidade total, talvez. No meu caso, eu acho que exigiu maturidade. Eu vinha trabalhando no esquema normal, e agora eu não quero mais o esquema normal. Eu quero menos gente e mais tempo para poder justamente improvisar. Agora no canteiro eu não sei se tem tanto improvisado. Tem?

[risada de Paula]

PAULA / 10min08secs – Tem uma das críticas da arquitetura que é essa da separação entre o canteiro e o desenho. As primeiras hipóteses eram o set e o canteiro serem muito parecidos. Isso é da minha intuição, e da minha pouca experiência vamos dizer. Na arquitetura, tem essa coisa da volta ao desenho mesmo, que é o projeto, que seria o roteiro. Então como é que isso funciona? Quer dizer, você improvisa uma cena, como é que faz? Ah, então, agora vamos refazer esse diálogo no improviso, como é que funciona?

ANNA / 10min47secs – No caso do “É proibido fumar” eu fiz isso, como eu mesma sou roteirista, algumas vezes eu percebi que estava ruim na hora e mudava ali no escrito, mas eu estou caminhando cada vez mais para não escrever. Para deixar os atores inventarem mesmo.

PAULA / 11min04secs – Na música deve ser, a Lina Chamie comentou, que você tinha comentado... você leu aquele trequinho que eu te mandei da entrevista dela?

ANNA / 11min09secs – O que era mesmo?

PAULA / 11min10secs – A Lina Chamie falou que o que gosta muito nos teus projetos é que você diz que ouve a música da cena para escrever os diálogos, para fazer os diálogos.

ANNA / 11min18secs – Não sei se foi isso que eu falei, mas, por exemplo, eu usei no Durval, para ensaiar, eu usei o metrônomo, por exemplo. Ai o pessoal ‘ah, mas, como?’. Porque muda totalmente. A direção é um metrônomo, você põe um negócio assim ‘tac...tac...tac...tac’, a cena é uma. Se você puser ‘tactactactactac’ a cena é outra, então isso é uma coisa que eu gosto de fazer.

PAULA / 11min43secs – Fez no “É proibido fumar” também?

ANNA / 11min45secs – Acho que fiz.

PAULA / 11min48secs – A tua experiência com música?

ANNA / 11min50secs – Eu na verdade sou fã de música, mas eu não sou música não. Mas eu acho que eu sou no fundo, porque eu sempre levo pra isso entende?

PAULA / 11min59secs – Essa relação com música, né?

ANNA / 12min01secs – Com o ritmo.

PAULA / 12min04secs – Projeto executivo e decupagem...

PARTE IV

ANNA / 00min01secs – Mais ou menos a gente já nasce torto, né? Eu já faço projetos pequenos, por exemplo, os meus filmes são simples. E isso que me enlouquece quando eu vejo sessenta pessoas, entendeu? Porque eu já fiz um negócio pequeno, que é para ter pouca gente, e a produção cresce com o negócio. Isso que exige uma experiência para você ‘mas eu não preciso de tanta gente’, ‘ah precisa’, ‘mas eu não quero!’ Agora eu estou em umas que eu não quero. Mas como é que se faz?

É assim: o assistente pega o roteiro e diz ‘essa cena precisa de quanto tempo para filmar? Um dia, meio dia, um quarto de dia?’, aí soma e vê o número de dias necessários. E também isso: qual a equipe necessária? Aí soma equipe, número de dias, enfim, negativo, comida, transporte, (INAUDÍVEL 00min55segs) ali e soma, aí dá.

PAULA / 00min56segs – Ai vai, nesse processo eu tenho esse projeto e preciso disso para fazer esse projeto? E não ao contrário eu tenho tanto, o que eu posso fazer com esse dinheiro?

ANNA / 01min04segs – Alguns casos sim, por exemplo, telefilmes. A Secretaria dá R\$ 600.000,00 e você faz uma história que caiba ali. Você não vai fazer bomba explodindo que você não vai conseguir, você vai ficar com dívida. Mas os meus projetos sempre são simples, eu já procuro o simples porque...

PAULA / 01min23segs – Não ter frustrações...

ANNA / 01min24segs – É. Porque se você faz um negócio, você põe um peru num pires, você vai acabar fazendo um negócio ruim. Eu sempre procuro essa adequação. Em alguns casos você tem que cortar lá na frente.

PAULA / 01min37segs – Como é que funciona a compatibilização do projeto com outras equipes? Com o fotógrafo? Arte? Como é que funciona isso? No roteiro?

ANNA / 01min46segs – Ah, no roteiro não muito, mas na pré-produção sim. Volta-se a questionar tudo, e volta-se a criar tudo. Por exemplo, no “Durval” o personagem principal era baseado no Edgar, que era membro do Edgar Discos, que era um cara que usava guarda-pó e um óculos grande assim, grosso, e o personagem era descrito assim. Quando chegou... E ele era um personagem cuja marca autêntica era a passividade, ele era uma espécie de um *Hamlet*, que não conseguia nem agir. E eu fui fazendo os testes com os atores, até que chegou o Ari e fez um Durval nervosinho, ansioso. Aí eu acordei e falei ‘pô, o cara já é passivo, já é impotente, ele pode ser nervosinho, ansioso, vai ficar até mais legal, aquele cachorro que ladra mais não morde’. Então, quer dizer, o ator trouxe a personalidade, aí começou essa discussão da arte. A arte da loja teria que corresponder ao figurino, porque o cara é um cara que fez a loja. Ai esse figurino começou a se pesquisar, mas que músicas ele gosta? A gente definiu, a faixa MPB anos 70. Bom, se ele ouve Gal e Caetano, Gil, nós chegamos na peruca, aquele cabelo. Do cabelo foi para a camiseta, foi pro tênis, do tênis foi para a loja, tudo foi refeito, a parte do conceito de juntar tudo. Parece que já nasceu assim. Eu tinha feito muitos laboratórios com a “Unos”, do Durval, e eles ficaram chocados, ‘Meu Deus, mudou tudo’. Não mudou tudo, mudou a aparência, o texto não mudou, a história não mudou. Mas antes era um cara parado, passivo. Depois virou um cara ansioso e passivo, a história é a mesma. Mas a impressão é bem diferente. No “É proibido fumar” também, o figurino tem toda uma história, não sei se você... Não é algo que talvez quem não preste atenção observe. Ela começa, ela usa roupas que provavelmente eram da adolescência, ela usa casaquinho de urso, eram roupas que refletiam. E também, o apartamento como é que era? A gente começou a procurar e tal, e uma hora eu ‘Não! Não! Esse apartamento ela herdou da mãe. É o apartamento da mãe’. Que ela bota um cartaz a mais, mas os móveis são antigos, ela não mudou. A roupa era da adolescência na verdade, porque a Baby é uma espécie de Durval também. Ah, então ela usa franja, que ela devia usar desde os 13, isso tudo mostrando ela, a relação dela com o passa-

do, uma imobilidade. Quando ele chega, e ele vem com as roupas de rock, pretas, o tênis e tal, chega uma hora no filme que ela vai mudando de roupa. A última cena ela está com uma camiseta de caveira e o casquinho de crochê rosa, depois ela volta, ela acaba achando um meio termo entre ela e ele ali. Tudo isso é feito na pré-produção em cima do roteiro a serviço das idéias que estão por baixo da história. Eu espero sempre que as equipes tragam esse questionamento, o início da pré-produção é sempre uma grande oficina de criação.

PAULA / 05min12secs – Você teve experiência com montagem durante...

ANNA / 05min15secs – A filmagem? Infelizmente não, meu sonho.

PAULA / 05min18secs – A Laís Bodanski comentou agora que o último dela foi assim, que foi mais uma questão de organização, menos de dinheiro, que deu super certo e que nunca mais vai filmar de outro jeito. Eu achei bem interessante.

ANNA / 05min29secs – Meu maior sonho. E além do mais ela teve o Daniel Rezende que é um ídolo. Quer dizer, uma pessoa que eu acho que é o maior talento do cinema brasileiro para mim é ele. Se eu tivesse o Daniel Rezende aí... Enfim, eu sempre tentei e nunca consegui. Concordo que seja de organização, mas os produtores até hoje nunca me facilitaram, espero que no próximo eu consiga.

PAULA / 05min59secs – Essa era a minha última pergunta. Como é que é a tua relação, então, com a produção? É complicada? Como é que funciona?

ANNA / 06min06secs – É, varia. Na verdade só produzi com a Sarah e a Maria, e com o Caio, e com a Gullane, que é a mesma produtora da Laís. A relação de confiança, porque eu abro, eu capto os filmes pela minha produtora, então está tudo no meu nome. Eu passo uma procuração para elas e elas tocam pra mim, administram, e isso eu nem checo, então uma relação de confiança. A Sarah e a Maria... A Sarah é mais uma parte institucional, a Maria fica ali mesmo, mas a Maria não é tanto do set. O Caio já me auxilia mais em questões mínimas mesmo. Varia muito da personalidade de cada produtor. Mas é uma relação bem delicada. Eu já tentei, saí, enfim, para outros produtores. Eu já me dei muito mal, tem gente muito ladrona, tem gente de má-fé, tem gente preguiçosa. É uma opção muito difícil. Eu já me estrumbiquei indo para produtores que não deram certo, e eu acabei saindo, não fazendo... Ah, já fiz um curta, mas enfim, já tive experiências bem ruins com produtores que me puseram em situação de constrangimento de dinheiro e de preguiçosos. É uma relação muito importante.

PAULA / 07min33secs – Mas eu digo assim, essas que deram certo, vamos considerar. Em relação ao processo criativo, ao processo do set, enfim, trinca? Ou é bom?

ANNA / 07min45secs – Não. A Sarah e a Maria não participam muito, elas tem aí uma política de confiança. Elas acreditam naquele diretor e apostam. O Caio é mais crítico e tal, questiona... Eu nunca tive uma relação de produtor, esse produtor americano. Aliás tive uma vez com uma americana num negócio muito tempo atrás, que fica do lado, assiste assim, como se você fosse o empregado dela. Mas aqui não é assim porque o projeto é meu, eu sou a diretora, eu vim pela minha produtora, eu capto o dinheiro. Quer dizer, junto com eles. Mas no meu nome, então não existe essa chefia, entendeu? Agora eu sempre peço opinião, as vezes há como mudar, as vezes não há. Por exemplo a Sarah viaja muito, então as vezes você manda um e-mail 'Sarah o que você acha disso?', mas ela está em

Cannes, e ela acha que não tem e-mail em Cannes. Ela volta 20 dias depois “Eu estava em Cannes, eu não vi o seu e-mail, então eu acho isso”, mas daí você já resolveu. A Sarah, ela é mais um pássaro voando. Para a pessoa realmente ajudar ou então...

PARTE V

ANA – ... porque um livro não é, um livro jamais vai obedecer essas regras, porque não é no tempo, mas a música é. O andamento é tal, o tom é tal, e não sai. Então eu sempre, cada vez procuro mais entender como aproximar da música, mas só que tem uma coisa que não é assim, porque a música é etérea. Partitura não, mas a música é. E o filme, ele não é tão etéreo, ele tem uma corporeidade, que daí eu penso na casa, penso na arquitetura, penso no terreno.

PAULA /00’37’’ – Engraçado isso. Tem o aspecto visual que tem na arquitetura também...

ANA /00’41’’ – Não e no corpo. Porque eu vejo muito um roteiro como um corpo.

PAULA / 00’47’’ - O roteiro? Você diz o roteiro?

ANA /00’49’’ – É o roteiro que é o filme, que deverá ser o filme. Porque o roteiro é uma coisa, uma passagem, uma planta, depois vai pro lixo. Quer dizer, no caso, eu construí uma casa em Paraty, uma arquiteta amiga minha que chama Camila Fabrina, e eu me apaixonei por arquitetura. Nessa época depois do Durval, que foi em 2003, eu viajei muito e cansei. Eu não gosto muito de viajar, e eu viajei muito. Agora eu até viajei de novo, mas eu não sei, já estava mais acostumada. Mas eu terminei extenuada. E eu pensei em largar cinema e estudar arquitetura. Ai eu falei ‘Não!’, eu fiquei em Paraty um ano nessa casa, tipo ano sabático mesmo, eu fiquei na cachoeira, mudei. Ai voltei e estava pronta para continuar. Mas eu acho que eu seria feliz se eu fosse arquiteta. Mas eu peguei a planta e enquadrei e tem na casa. A planta da casa, porque era uma planta linda, a casa é linda também. Mas o conceito da planta, a casa é um X assim, ela é no mato, então todo lugar que você está... Ela é um *deck* para fora, para trás, para frente e o corpo da casa assim, então onde você está da casa você está no mato. Ela tem um conceito tão bacana, porque a maioria das casas são fechadas então você fica dentro, você fica fora do fora. E eu entendi, enfim... Eu adoro arquitetura realmente... Mas porque eu estou falando isso? Não! Mas eu tenho essa visão mesmo de corpo, porque você sente, você lê um roteiro que não está acontecendo nada, ele é uma coisa disforme, ele é uma coisa, você lê, lê, lê... E o roteiro que acontece é como mesmo se subisse, e chegasse, e virasse... Você é levado mesmo, e eu tenho uma certa idéia de corpo sabe? Você fala ‘isso aqui está pronto, isso aqui é um corpo’. Ele nasce, acontece e morre, aqui. Você sente que ele está em pé. Então por isso ele tem um corpo. Tem o outro que não é, não virou um corpo, ele ficou ‘PLUGFF’ e ele não serve entendeu?

PAULA / 03’05’’ – Isso é muito interessante. Eu estou te ouvindo falar, deixando um pouco porque... E ia até te perguntar até qual é a tua relação com arquitetura, mas foi isso: teve uma experiência, então?

ANA / 00’15’’ – Tive e passei a procurar, entendeu? Entender o que é por arquitetura, o que é... Bom, fora que eu gosto de casa, eu sou taurina. Por exemplo, essa casa aqui ela tem um terreno muito pequeno, mas se você quiser você fala ‘eu acho ela muito bem solucionada, como o cara, tem três quartos, tem um jardim para frente, então ele soube resolver assim, eu admiro’. E as vezes tem gente

que pega um terreno grande e encaixota não sobra um espaço para um sol, para um nada, e isso me irrita assim entendeu? Eu acho aquilo burro! É, eu me interesso bastante assim. Pesquiso, olho, vejo se tem casa para alugar, entro. E aqueles arquitetos que acabam tendo renome realmente nunca é à toa. Outro dia eu fui na casa daquele... Uma casa que estava para alugar na Lapa, daquele Bratke, o pai, dos anos 50...

PAULA / 04'15'' - Ai meu Deus!

ANA / 04'16'' – Nossa! Era um terreno horrível assim, o jeito que ele soube resolver os quartos, a amplitude, o sol, sabe a casa era linda assim. Então é algo que eu admiro, é uma coisa que eu gosto mesmo, talvez por isso eu tenha esse paralelo mesmo do corpo, sabe? Mas o corpo, é que você tem que ler muito roteiro, e quando você lê roteiro, por exemplo, se você é júri do MinC, por exemplo, no ano passado eu fui júri de roteirista estreante, aí você lê trezentos roteiros [barulho da Ana pegando água], é um negócio exaustivo, mas quando tem um que tem essa qualidade de ficar em pé, de ser um corpo, aquilo pula, que a maioria não é, e não é um corpo por falta de estrutura. Porque, por falta dessa consciência de começo, enfim, das pernas, do corpo, da cabeça, a pessoa vai escrevendo de qualquer jeito. E como eu disse, pode resultar em algo incrível, mas provavelmente não resulta em nada, a maior parte.

PAULA / 05'27'' – A relação dessa ideia com construção mesmo, uma coisa que vai sendo construída mesmo?

ANA / 05'32'' – Construção dramática.

PAULA / 05'33'' – E que no fim faz parte de um processo. Deixa eu te perguntar, limitação criativa, o que que te...

ANA / 05'43'' – Como assim?

PAULA / 05'44'' – O que pra você é uma limitação criativa?

ANA / 05'46'' – Um parceiro idiota. Isso é péssimo. Estou sendo idiota eu de falar isso. Um parceiro que eu não entenda a poesia dele, ou que ele não entenda a minha. Se não há essa comunicação é impossível. Um parceiro que você não se entende bem e não vai a nada. Porque existe o parceiro que você tenha dificuldades mas que seja estimulante e tal, ou ele com você. Mas tem gente que realmente pensa de um jeito você de outro e não vai mesmo, e não adianta. Eu sou muito ciente disso, então qualquer, por exemplo, agora com a Sandra Werneck para fazer o “Marina” eu falei ‘olha vamos fazer o contrato de um tratamento’, porque você sabe, parceria é igual casamento, se der certo a gente continua, se não der a gente pára. Porque se não der para mim, não vai dar para você, porque é uma coisa mútua. E aí ela concordou, porque realmente, ou dá certo, e aí é uma delícia, você fica amigo íntimo e tal, fica para sempre amigo, é um espaço muito intenso, agora se não dá, se torna um pesadelo. Então uma limitação é isso. No mais não tem, porque eu acho que adequar o projeto ao dinheiro ou ao que for, por exemplo, vídeo de um minuto, adoro! Eu acho que esse tipo de limitação é importante, não existe um projeto ilimitado, não existe um terreno ilimitado. Ninguém vai fazer uma casa no nada, o ser humano fecha a coisa, o nosso cérebro é uma mandala. Eu adoro mandala, também, é uma imagem que eu uso muito para tudo. Eu fiz mandala, nessa época que eu quis fazer

um filme eu fazia mandala diariamente durante acho que dois anos. Fazia uma coisa assim CDF, meio JUNG. E o JUNG enfim, eu li o livro dele também, e ele fez essas mandalas diariamente eu acho que muito anos, e até ele concluir que as mandalas eram o SELF, que eram ele mesmo, que eram um auto-retrato. Então quando eu comecei a fazer eu já tinha as conclusões do JUNG, eu meio já entendia que aquilo era eu. E fazia, fazia, e realmente o dia que você está melhor você tem mais cuidado, mais detalhe, o dia que você está pior você faz qualquer coisa, eu me obrigava mesmo a fazer todo dia, mesmo que eu fizesse qualquer coisa, era um exercício. Mas depois uma coisa que ele não disse, que eu fui entendendo, a questão do espaço, porque a mandala ela é de fora... De dentro para fora. Você começa a dividir ela, ou você divide em 2, em 4, ou você divide em 8, ou divide em 16, em 32, aí você começa a matemática da divisão. Aí você vendo o quanto você pode dividir em 64, em 128, que aquilo é infinito a divisão, que aquele espaço ali dentro, você vai dividir até onde você quiser até o fim da vida você vai dividir. Aí você começa a ter mais traço, conforme você vai aprendendo a dividir a bola você vai tendo mais firmeza na mão e você vai realmente podendo dividir de formas cada vez mais complexas e mais precisas. E depois que eu passei por isso, e eu fui entender isso alguns anos depois, eu adquiri uma capacidade de concentração, e de *multi-tasking*, de poder fazer várias coisas ao mesmo tempo, muito maior. E depois eu comecei a achar que aquilo tinha treinado meu cérebro, e entendi que meu cérebro era uma mandala também, que o meu cérebro também poderia ser... ou ele era 2, e aí eu fui aprendendo a fazer 4, 16, tarará... Aí uma hora eu podia ter oito trabalhos, e dois filhos, e dois cachorros, e eu podia dar conta se eu subdividisse aquilo de uma maneira agradável e não caótica. Então eu acho que, enfim, eu estou falando isso não sei porque... Mas porque eu acho que essa questão do espaço sempre no fim, numa casa, num filme, tudo acaba sendo uma mandala, acaba sendo algo que vai e fecha. Um filme bom, você fala 'puta filme redondo'. Ou uma casa que é boa, é uma casa que tenha um sentido de unidade. Acho que no fim a gente sempre está procurando essa unidade que tenha sentido, tenha força, que tenha equilíbrio. Nesse ponto, [barulho do cachorro levantando e se chacoalhando] todas as artes, e mesmo não as artes, até uma comida, um corpo, a gente está meio que procurando essa unidade.

PAULA / 10'46" – Que bacana! Só uma curiosidade, essa mandala era feita em desenho?

ANA / 10'48" – Desenho. Desenho ou pintura. Dai eu tinha uma coisa, eu encanava que depois que eu fizesse eu tinha que queimar, depois de um mês, pra eu não ficar com apego.

PAULA / 11'06" – Então não existe registro?

ANA / 11'08" – Não, existe. Porque daí eu me permitia guardar uma de cada mês, ou semana, eu não lembro. Então as que eu achasse as mais lindas eu guardava, então eu tenho umas... Ah eu tenho bastante, devo ter umas cinquenta assim. São as mais assim... as que eu achava que tinha... Mas o grosso mesmo eu achava que era importante eu uma hora falar 'eu fiz todo esse esforço, mas esse esforço eu não vou me apegar'. E foi algo porque, realmente, você querer fazer um longa é uma coisa que eu considerava muito difícil e que exigia muita concentração, então como eu não tinha como treinar isso, eu treinava nessas coisas, contos, mandala. E realmente foi algo importante, que quando eu cheguei no set, eu tinha dentro de mim a segurança de que eu tinha feito o que eu podia como treinamento para poder estar ali.

PARTE VI

ANA - ...a coisa é barra pesada. Exige muita, muito eixo.

PAULA – 00’08’’ – De vários aspectos, né?

ANA / 00’11’’ – Não, não. Você tem que estar no eixo para não sair, para justamente por ter tantos aspectos, se você não estiver no eixo você cai muito fácil, porque todo mundo puxa a sardinha para o seu lado, o fotógrafo quer fazer a melhor fotografia do mundo, o outro quer fazer a melhor roupa do mundo, e você é a pessoa que vai dizer ‘não era a melhor fotografia do mundo, não é a melhor roupa do mundo, eu quero o melhor filme do mundo!’, então cala-te tu, cala-te tu e tal. No meio do Durval eu saquei isso, que o diretor, tem um texto até que eu fiz, acho que está no site, também aquela coisa dos LPs, que mais uma vez tem o jeito de uma mandala, porque o LP é uma mandala também, e que no meio do LP tem um furo, que é o zero, que é o nada, que é o vazio, e que o vazio é o que permite o disco tocar, é o que encaixa. E eu falei ‘o diretor é esse vazio’, ele está no meio e ele tem que estar furado, ele tem que ser nada, para a coisa poder andar. Porque se eu tiver, se eu for alguma coisa, a coisa vai se deformando. Eu estando vazia, eu posso entender o que é melhor realmente, eu posso ficar aberta, por exemplo, estava escrito que era o guarda-pó branco e óculos. Mas eu, por experiência... e se eu fosse uma diretora “autoritária” e não vazia, opondo o vazio ao cheio, que seria a que impõe, eu diria ‘não. Não vamos mudar. É isso, vamos fazer igual’, e eu poderia não ter andado e cozido isso junto com toda a equipe que ajudou a criar e que eu trouxe todo mundo para uma coisa que eu acho mais interessante, um filme POP, do que aquele filme que seria um filme mais deprimente. Embora o assunto seja deprimente, mas eu tive essa visão falei ‘no fundo eu fiz todo esse esforço para aprender a ficar vazia nesse momento’, e poder ouvir o que as pessoas tem a dizer sem me perder. Porque eu também não saí do meu filme, mas você tem todos aqueles talentos que podem te dar, e você pode crescer com eles, ou se você estiver já certo das coisas, você vai ser você e o seu limite. Tudo isso, enfim, são processos para você encarar aquilo ali de uma forma nem que você se perca e nem, enfim, para todo mundo dar o máximo de si, e ter o melhor resultado.

PAULA / 02’44’’ – Legal. Tem acesso a esses contos, nesse período?

ANA / 02’48’’ – Talvez. Eu tenho um site, você já viu?

PAULA / 02’52’’ – Já, já. Vi na...

ANA / 02’55’’ – Lá tem esse da cozinha, que é da empregada, eu acho que tem para baixar. Os contos não tem, porque nunca foram publicados, entendeu?

PAULA / 03’03’’ – Legal, seria interessante, enfim.

ANA / 03’04’’ – É, eu posso até te mandar algum assim. Posso te mandar um. Mas, enfim, são contos que foram parte de um processo.

PAULA / 03’15’’ – Eu estou achando muito bom porque cada um tem uma abordagem, como eu estou ainda no mestrado todo mundo fala ‘Você ainda está no mestrado. Calma! Não é o doutorado ainda. Vamos com calma’. Tem uma abordagem de uma professora lá da PUC, que trabalha com processos de artistas de maneira geral, então é quase um trabalho de arqueologia, ela vai buscando aquilo lá para poder entender qual é o processo. Começou na literatura, a gente chama de crítica genética, da

gênese da arte, muito legal. E por isso que eu estou te ouvindo falar e deixando, porque isso também pode ser algum dos braços da pesquisa, que ainda está um pouco aberta por conta disso. Agora eu estou recebendo as informações...

ANA / 04'00 – É, porque cada pessoa tem um método totalmente diferente.

PAULA / 04'04'' – Totalmente. Então só para a gente fechar a parte mais escrita aqui, o teu currículo. Como é que foi tua formação, enfim, de uma maneira geral?

ANA / 04'15'' – Bom eu fiz ECA, cinema. Eu sai da ECA com vinte anos, o cinema fechou as portas e aí eu fiquei um tempo meio no nada, e acabei me voltando a escrever, porque era o que eu tinha acesso. Mas, na verdade, eu fazia poesia. Eu lancei um livro de poesia, era uma coisa mais assim, demorou para eu chegar no roteiro. Aí eu acabei indo fazer, fui trabalhar na TV Mix, eu fui repórter abelha, cinema... Você não tinha nem nascido eu acho, mas eram os repórteres que faziam reportagens com câmeras VHS, então eu aprendi essa coisa do... Eu fazia câmera, narração, pergunta, era tudo... Tudo isso tem na internet. Daí eu fui trabalhar com o Serginho Groissman no Matéria Prima, quando ele foi para a TV Cultura. Comecei a montar as matérias dali. Eu fiquei um ano. E o “Mundo da Lua”, que era um super programa da TV Cultura, estava em crise e eu acabei indo lá para ser diretora de 2ª unidade. E eu acabei, a crise era justamente no roteiro, eu comecei a perguntar ‘Que roteiros são esses?’, aí eu comecei a entrar numa coisa profunda, numa paixão de tentar responder, e de tentar achar umas respostas intuitivamente e começar a ver também o aspecto matemático. Eu falei disso, mas eu tenho todo o tipo de metáfora para roteiro até o físico porque, aquela fórmula do espaço se diz que uma história é um passo, é uma transformação, se não, não se caracteriza por uma história. Se não tem uma mudança, não se diz que é uma história. Tem uma frase do Le Carré que é um roteirista francês que ele fala... você conhece essa frase do gato?

PAULA / 06'18'' – Não, a frase não.

ANA / 06'20'' – Ele fala, como é? ‘Um gato deita no tapete’, isso não é uma história. ‘Um gato deita no tapete do cachorro’, isso é uma história. Então se não acontece, algo não se caracteriza, mas tem aquela fórmula de física $S=S_0+VT...$

ANA / 06'42'' – E... acabou a fita?

[Interrupção Ana pois Gabi faz gesto de que acabou a fita]

ANA / 06'50'' – E eu sempre uso também, porque realmente um roteiro você sai de um S, um S₀, e vai ver velocidade e tempo, o quanto esse personagem vai andar, aí você tem um filme o S é o filme. E na matemática também, no Mundo da Lua, ele era muito matemático, foi uma coisa que eu acabei colocando lá, eu tinha inclusive uma fórmula, no caso do Mundo da Lua, porque foram... Enfim, houve essa crise e eu acabei assumindo esse papel de chefe de criação, assim quando eu fui entendendo, eu falei ‘não, a gente está falando de desejo, então a gente tem que começar falando o desejo não resolvido, aí tem esse sonho onde ele vai resolver, e vai se deparar com as dificuldades e depois ele vai voltar para a realidade e vai achar uma síntese dessa experiência do sonho e da frustração’. Então tinham umas fichinhas mesmo o S₀ que era o Lucas só quer comer sorvete, aí ia para o sonho... Você lembra? Esse era um dos episódios clássicos.

PAULA / 07'53" – Sim, sim, sim!

ANA / 07'53" – Eles iam só comendo doces, ficando gordos até que uma hora 'Não! A gente não agüenta mais doce!', e voltava e vinha pedir sopa para a mãe porque chegava num... Então isso eram fichas mesmo, que a gente preenchia nas nossas reuniões de criação que era Flávio de Souza, Cláudia e eu. A gente ia, por exemplo, qual é o S0? É doce, o outro assunto, não quero estudar, o outro assunto, ah! Enfim...

PAULA / 08'18" – Festa de aniversário...

ANA / 08'19" – A criação facilitou demais, e ali que eu entendi o aspecto matemático. Depois disso eu até me interessei muito, o pessoal sacou. Porque na ECA eu não tive nada de dramaturgia, aula de roteiro era mais análise, mas era solto. Eu acabei, a Bete Carmona me financiou, eu fiquei acho que dois meses em casa, ou um mês, sei lá, ganhando salário e estudando. E aí eu estudei aquilo que eu acho que é a base da minha teoria dramatúrgica, que foi Aristóteles, que foi um pouco de Sydfield, dos americanos, o Propp que é um cara, você conhece? Aquele livro da "Morfologia dos Contos Maravilhosos".

PAULA / 09'09" – Claro.

ANA / 09'11" - ...das funções de personagens. Aí eu entrei mesmo nesse mundo da dramaturgia. Dali depois veio o Cao, e a gente fez o "Castelo Ra-Tim-Bum", do "Castelo Ra-Tim-Bum" eu sai da TV porque eu tive filho e começou esse processo que eu falei. Contos, aí o Durval, e aí veio... Teve curtas também "A Origem dos Bebês" que veio de um dos contos. E aí foi indo, mas basicamente são editais públicos que eu vou ganhando, vou trabalhando, e vou melhorando, aí vou tendo mais chance de ganhar. É isso.

PAULA / 09'50" – Que legal! Você quer falar mais alguma coisa?

ANA / 09'51" – Não.

PAULA / 09'52" – Nossa! Muito bom.

ANA / 09'53" – Que bom.

PAULA / 09'54" – Muito obrigada.

ANA / 09'55" – Desculpa a encheção. Que hoje foi um dia difícil, a gente tinha uma filmagem de manhã na casa de uma tia...

ENTREVISTA COM CAROLINA OUKAWA, 19 DE DEZEMBRO DE 2011

Para a realização desta entrevista foi combinado com a entrevistada que sua transcrição integral não seria publicada.