

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCELO RODRIGO MINGOTI MÜLLER

A MISE EN SCÈNE DE DENTRO PARA FORA
UMA POÉTICA DA DIREÇÃO CINEMATOGRÁFICA

São Paulo

2016

MARCELO RODRIGO MINGOTI MÜLLER

A MISE EN SCÈNE DE DENTRO PARA FORA
UMA POÉTICA DA DIREÇÃO CINEMATOGRÁFICA.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Linha de Pesquisa: Poéticas e Técnicas, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Morán,

São Paulo

2016

Müller, Marcelo Rodrigo Mingoti

A mise en scène de dentro para fora. Uma poética da direção cinematográfica. 2016: 228p.

Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais)

Universidade de São Paulo,

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2016.

Orientador: Profa. Dra. Patrícia Morán.

1. direção cinematográfica 2. Mise en scène 3. cinema brasileiro 4. processos criativos 5. longametragem.

Nome: MÜLLER, Marcelo Rodrigo Mingoti

Título: *A mise en scène* de dentro para fora. Uma poética da direção cinematográfica.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Às duas escolas de cinema que foram fundamentais ao meu desejo de integrar o rigor analítico com o rigor da criação artística. Aos professores da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e à comunidade que compõe a *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños*, Cuba.

À CAPES e ao CNPq, que possibilitaram, através da bolsa de estudos, a dedicação necessária a este trabalho durante parte da pós-graduação.

Resumo:

Este trabalho explora a construção da *mise en scène* dentro do processo de realização de “Eu te Levo”, primeiro longa-metragem de ficção dirigido pelo pesquisador. Ao deslocar a observação da obra terminada para o seu processo, a noção de *mise en scène*, que já foi intensamente discutida pela crítica cinematográfica, toma novas fronteiras. Nesta perspectiva, a *mise en scène* envolve uma série de ações dispersas no tempo da realização, que vão desde as indicações contidas no roteiro até a reconstrução das cenas na montagem, que não são consideradas quando se observa apenas o filme na tela. Assim, pretendemos oferecer caminhos para o desenvolvimento de uma noção de *mise en scène* em sintonia com as necessidades de análise e reflexão sobre o a prática da criação por parte de diretores e estudantes de cinema.

Palavras chave: 1. direção cinematográfica 2. Mise en scène 3. cinema brasileiro 4. processos criativos 5. longa-metragem.

Abstract

This work explores the construction of the *mise en scène* inside the realization process of the movie “I’ll Give You a Ride”, first fiction feature film directed by the own researcher. By displacing the observation of the finished work to its process, the notion of *mise en scène*, sorely discussed by the film criticism already, takes new frontiers. In this perspective, the *mise en scène* involves a series of actions scattered in time, ranging from notes in the script to the reconstruction of the scenes in film editing, that are not considered when you only watch the movie on the screen. So, we intend to offer paths to the development of a notion of the *mise en scène* in line with the needs of analysis and thinking about the practice of creation by director and film students.

Keywords: 1. Film direction 2. *Mise en scène* 3. Brazilian cinema 4. Creative processes 5. Feature film.

SUMÁRIO

1 As Aventuras de um Pesquisador/diretor:	12
1.1 Os processos de realização:	14
1.2 A <i>mise en scène</i> em construção:	15
1.3 A exposição da pesquisa:	16
1.4 Cronologia da realização de “Eu te Levo”	17
2 A <i>Mise en Scène</i> de Dentro para Fora	22
2.1 Da <i>mise en scene</i> ao diretor e vice-versa	23
2.2 A <i>Mise en Scène</i> na tradição da crítica cinematográfica	24
2.3 A <i>Mise en Scène</i> e o processo de realização:	27
2.4 Poéticas Prescritivas	29
2.5 Eisenstein e a <i>mizanstsená</i> :	30
2.6 De Dentro para Fora	37
3.1 Onde começa a <i>mise en scène</i> ?	41
3.2 Queimando fotos de família:	41
3.3 A primeira história de “Eu te Levo”:.....	44
3.4 Os primeiros leitores externos:	52
3.5 Aumentando a rede:	54
3.6 Do argumento ao roteiro: o texto em formato cinematográfico	54
3.7 Retroatividade: Restrição do Ponto de Vista	56
3.8 A cena no roteiro: propostas de espaço e movimento da imagem e do som.....	60
3.9 Cenários Imaginários:	63
3.10 A <i>Mise en Scène</i> como Dispositivo da Direção:.....	65
3.11 Antecipações do Processo	68
3.12 Antecipar espaços	68
3.13 Antecipar corpos.....	69
3.14 Estilo	71
3.15 Da gaveta ao longa-metragem	72
3.16 Conclusões: A <i>mise en scène</i> de papel	74
4 A <i>Mise en Scène</i> Possível	77
4.1 O Encontro com o Mundo:.....	78
4.2 “Roteiro de Filmagem”: a Palavra Aproxima-se do Mundo.....	82

4.3 A “Versão <i>Mise en Scène</i> ”: a Palavra Aproxima-se dos Tempos	85
4.4 Palavra- Elemento: os <i>Links</i> com as Coisas	87
4.5 Dos Elementos aos Números, e de Volta ao Roteiro.	87
4.6 Materializando as Escolhas:	89
4.6.1 Corpos: Escolhendo os Atores	90
4.6.2 De atores a personagens: a preparação	94
4.6.3 Os Espaços:	102
4.6.4 A imagem: quadro, cor, conceito	109
4.6.5 Do mundo real ao mundo diegético	114
4.6.6 Planejando o Ponto de Vista Sobre os Corpos no Espaço:	119
4.7 Som: Conceito, Espaço, Narrativa, Emoção	124
4.8 A <i>mise en scène</i> possível	126
5.1 Filmagem: Reflexão x Ação	128
5.2 A abordagem no set de filmagem:	130
5.3 A Cena 22: modelo de análise da dinâmica de trabalho de captação	136
5.4 Estímulos Criativos, Referências Acidentais	149
5.5 O Diretor como Líder: Ação e Integração entre Projeto e Pessoas	154
5.6 A Filmagem Como Processo em Evolução:	160
5.7 A <i>Mise en Scène</i> Efêmera	161
6 - A <i>Mise en Scène</i> Posta à Prova pela Tela	163
6.1 O Novo Olhar: a Sala de Montagem, o Montador, as Emoções	164
6.2 A Organização da Narrativa	175
6.3 Descartar para Fortalecer	175
6.4 A Depuração das Subtramas, da Redundância e do Confuso:	181
6.5 A Morte dos Tempos Mortos: de Dois Filmes, Sobrevive Um	185
6.6 Cena 22: a <i>Mise en Cadre</i> e os Tempos da <i>Mise en Scène</i>	189
6.7 O Som: Construção e Equilíbrio do Espaço e das Emoções	196
6.7.1 As Músicas:	196
6.7.2 Uma Nova Captação: <i>ADR</i> , Dublagens, <i>Folley</i>	199
6.8 A Experiência da Edição de Som e Mixagem:	202
6.9 A <i>mise en scène</i> posta a prova pela tela	205
7- Conclusões: Uma Poética da <i>Mise en Scène</i>	207
8 Referências	211
8.1 Bibliográficas	211

8.2 Cinematográficas:	213
9- Sumário dos Anexos Digitais:	215
9.1- Documentos	215
9.2 Músicas:	215
9.3 Vídeos:	215
10 Sumário dos Apêndices Digitais	216
10.1 Documentos	216
10.2- Vídeos:	217

Ezeiza, 16 de febrero de 2011

Las dos aventuras de Benjamin Ávila

Acabo de entrar en el avión de regreso a Brasil y todavía siento el corazón en la boca después de pasar los últimos dos días con ustedes. Muchas veces al guionista le tocan otros sentimientos cuando visita el rodaje de lo que, años antes escribió, imaginando libremente las situaciones sentado delante de la computadora. No hay nada más ilimitado que la imaginación, en ella no se cuentan las horas, las diarias, los recursos y cuando mucho se piensa que una o otra escena debe ser substituida porque exige algo que parece muy distante de lo que se imagina (y otra vez la imaginación) que será posible hacer en el futuro.

Viéndolos trabajar, mirando los planos que salían y curioseando las secuencias filmadas en los días anteriores, me quedé con la seguridad que ahora sí la realización supera a la imaginación y que en este momento ustedes todos están haciendo algo mucho más bonito que logramos imaginar en aquellas ciento y pico de hojas escritas y rescritas por Benjamin y yo en los últimos cinco o seis años.

Ayer, a la hora de filmar la secuencia cuando Juan se despierta apuntándole a la madre después de ver a si mismo (o a su alias Ernesto) muerto en un sueño, viví una de las escenas más lindas que he visto en una filmación. Había unas diez personas sofocándose de calor delante del videoasist, todas aguantándose las lagrimas, afectados por lo que venía de adentro de la casa. Todos allá eran experimentados profesionales de cine, nadie estaba haciendo su primera película, pero aún los de físico más fuerte se secaban los ojos. A mi, que cada vez que leía esta escena para cambiar una coma tenía que contenerme, no me tocó otra que salir a caminar por la calle para llorar sin que nadie me viera.

Sentado en la vereda, fumando, me puse a pensar: esta es la segunda gran aventura de Benjamín Ávila. En la primera tenía pocos años a menos que Theo, un hermano más viejo, otro más nuevo, y un alias que no me recuerdo ahora. Desde que nos conocimos en Cuba, lo veo tratando de juntar los retazos de aquella primera aventura: sentía nuevamente el sabor de la guayaba, buscaba direcciones de la Habana, reencontraba un hermano menor y volvía a convivir con el mayor. Once años después de la primera vez que lo ví tratando de armar este rompecabezas, están todos ustedes dedicando su trabajo, emoción y cariño a reconstruir esta aventura. Están los personaje encarnados en muy generosos actores, están las luces, las paredes, las armas, las lágrimas, y hasta el dulce de guayaba, que esta en la nevera de su casa.

No sé cual de las dos aventuras es la más difícil, cual es la más dolorosa, pero estoy seguro que esta la van a vencer los buenos. Los ví a ustedes todos muy comprometidos con la lucha, tanto cuanto estas personas que dieron sus vidas en la primera aventura. No puedo decir que aquellos estaban ciertos o equivocados, no se puede juzgarlos con ojos de otros tiempos, pero estoy convencido que ustedes están haciendo algo de mucha importancia, día tras día, escena tras escena, plano tras plano, sin dejar de cuidar, calidamente, a un hombre que vive la aventura de contar su gran aventura.

Ojalá el cine sea un arte tan grande que pueda hacer con que cada persona que vea esta película pueda sentirse viviendo estas dos aventuras, juntas, en la piel de Juan, de Benjamin y de cada uno de nosotros. Yo así lo creo.

1 As Aventuras de um Pesquisador/diretor:

“Infância Clandestina” (2011), foi o primeiro roteiro de longa-metragem que escrevi. Como pode ser visto pela carta que enviei a toda a equipe de produção em fevereiro de 2011, a experiência foi realmente marcante. Neste filme, pela primeira vez pude acessar o interior do processo de realização de um longa-metragem de ficção, com todos os desafios e dificuldades envolvidos na participação como roteirista na relação entre a obra e o seu autor. A realização de qualquer filme supõe sempre o desenvolvimento de duas aventuras, aquela que se vê na tela e uma outra, oculta, que vivem os seus realizadores. No caso de Benjamin Ávila, diretor de “Infância Clandestina” poderíamos, inclusive, dizer que foram três as aventuras: a do filme, a da realização e, graças aos aspectos biográficos da obra, a da sua própria infância entre as armas da guerra suja que dizimou parte da sociedade argentina durante a última ditadura militar. Desde que conheci Benjamin Ávila em Cuba, na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), de San Antonio de Los Baños, ele buscava os caminhos para começar esta jornada, procurava pelo mundo os resquícios de sua infância e tentava organizar as memórias para, quem sabe, entender o que havia passado com ele mesmo. Embora estivesse na sua cabeça há anos, o filme só passou a existir muitos anos depois.

O diretor, quando é o gerador e protagonista do processo de criação artística de um filme, lidera esta aventura, mas não tem a capacidade de criar a obra sozinho. O filme depende de um longo processo de construção coletiva, que passa por etapas muito diferentes entre si. Portanto, torna-se um grande desafio para qualquer análise sobre o seu trabalho ir além da ideia da aventura e da liderança e direcionar um pouco de luz sobre a sua importância real nas tarefas de construção do filme durante este processo.

Esta pesquisa pretendia estudar a construção da *mise en scène* pelo diretor a partir da observação em tempo real de processos de realização de longas-metragens de ficção. Mas, tanto a criação artística como a acadêmica estão sujeitas ao imprevisível. Ao coincidir no tempo com o a minha primeira aventura pessoal como diretor de um filme, abriu-se uma nova possibilidade para esta tese de doutorado. Se, por um lado a necessidade de desenvolver os dois projetos ao mesmo simultaneamente dificultava a administração da minha disponibilidade de tempo para tantas atividades, por outro lado permitiu um deslocamento metodológico da pesquisa que só seria

possível desta maneira. No lugar de isolar os dois projetos em espaços diferentes e deixar, por um lado, a academia e, por outro, a minha própria experiência na construção de uma obra, optamos por incorporar um projeto ao outro, buscando espaços de comunicação nos dois sentidos.

A partir do início da preparação para a captação de “Eu te Levo”, tanto a pesquisa começou a influenciar a obra quanto a obra começou a influenciar a pesquisa. O processo analítico-reflexivo empreendido até então sobre o trabalho de outros diretores passa a orientar parte das minhas decisões na realização, da mesma maneira que a percepção de uma série de questões que só poderiam ser observadas do ponto de vista do diretor, passam a modificar algumas das opções da pesquisa desenvolvida até aquele momento.

No desenvolvimento de ambos os processos, recordei diversas vezes de uma provocação feita pela diretora Lina Chamie durante uma visita ao set de filmagem de “Os Amigos”. Naquela ocasião, ela questionou o motivo da pesquisa, já que, supostamente, tanto por formação quanto por experiência, eu sabia o que faz um diretor. Mais que fazer uma tese, ela propunha que eu deveria fazer um filme. Minha resposta foi que eu sabia como age um diretor, que cada diretor trabalhava de maneira diferente e que naquele momento eu estava interessado em entender como ela agia.

Mas, mesmo depois de ver diversos diretores atuando, de observar a lógica de seus processos e suas relações com a construção de um filme, eu sabia que nenhuma daquelas experiências serviria para suprir todas as minhas necessidades de referências sobre como o diretor transforma as ideias abstratas de um projeto em cenas projetadas na tela. Além disso, a associação entre tese e obra propunha um novo tipo de aventura, com dois objetivos vinculados um ao outro: realizar e relatar o processo.

Olhando retrospectivamente, esta integração entre os dois projetos, embora sobrecarregasse as minhas atividades em ambos, pode ter influenciado muito mais que os aspectos visíveis da construção da obra cinematográfica ou da tese de doutorado. A possibilidade de observar e comparar meu trabalho como diretor com os processos de pares mais experientes, mais que oferecer soluções diretas para as questões que eu estava enfrentando, pode ter permitido o controle de muitas das típicas inseguranças de quem faz algo pela primeira vez. Comparando com a angústia que senti em quase todas as outras oportunidades que tive de dirigir meus projetos, a experiência de realizar “Eu te Levo” permitiu um desfrute muito maior do que eu estava fazendo. Embora nenhuma experiência ou estratégia observada no trabalho de outro diretor possa ser aplicada sem

a criação de um novo processo que envolva as características específicas do filme que está sendo feito, talvez o reconhecimento de que outros já se depararam com questões parecidas e lograram encontrar soluções satisfatórias no desenvolvimento da obra, diminuía a sensação de insegurança por estar percorrendo um caminho pela primeira vez. Pelo contrário, durante a realização de “Eu te Levo” uma das sensações mais recompensadoras era a de estar descobrindo coisas novas, fazer o caminho na companhia de colegas que admiro e desenvolver parcerias criativas frutíferas, positivas para o projeto e para a minha experiência como artista.

1.1 Os processos de realização:

A aproximação entre a pesquisa e o meu próprio processo de criação permitiu incorporar não só a experiência na realização de “Eu te Levo”, mas também diversas outras experiências pessoais em filmes em que estive envolvido como roteirista ou consultor de dramaturgia. Portanto, durante as próximas páginas, além de “Infância Clandestina” serão mencionados os longas-metragens “O Outro Lado do Paraíso” (André Ristum, 2014), “Amanhã Nunca Mais” (Tadeu Jungle, 2011), “Mundo Cão” (Marcos Jorge, 2016), o telefilme “A Tragédia da Rua das Flores” (Del Rangel, para a TV Record, 2012) e os curta-metragens “Veio Veio” (Benjamin Ávila, 2011) e “São Paulo Railway”, que dirigi em 2010. Por outro lado, com a disponibilidade de tempo para acompanhar processos de realização de outros diretores bastante reduzida pelas novas configuração do projeto, pudemos observar com atenção apenas o processo de Lina Chamie em “Os Amigos” (2013), mas seguimos trabalhando com uma grande quantidade de material coletado durante a minha pesquisa de mestrado (Müller, 2010), principalmente em relação aos filmes “Antônia” (Tata Amaral, 2006), “Estômago” (Marcos Jorge, 2007) e “A Via Láctea” (Lina Chamie, 2006).

Graças ao uso cada vez mais frequente dos computadores em todas as etapas do processo de realização, a documentação digital criada pelo filme quase que em sua totalidade foi preservada, da primeira ideia à última proposta de ajuste sobre a mixagem enviada por e-mail ou mensagem eletrônica. Durante a redação deste trabalho, muitos dos elementos envolvidos nas decisões mais importantes do processo foram recuperados a partir da busca destes registros. Desde a pesquisa realizada durante meus estudos de mestrado eu me preocupo em conservar o máximo possível de documentos gerados em qualquer processo de criação em que estou envolvido, organizando

sistematicamente tanto os papéis quanto os arquivos digitais durante a realização. A totalidade de material conservado para a pesquisa chega a quase 2 *Terabytes* de memória, entre textos, imagens, sons e audiovisuais das mais variadas origens, desde o que foi produzido por mim e pela equipe até o que foi visto como referência em cada um dos momentos entre a primeira ideia e a cópia final de “Eu te Levo”. É evidente que grande parte do espaço se refere à seleção do material bruto captado durante a filmagem e os diferentes cortes da montagem. Essa quantidade de arquivos só pôde estar em condições de ser acessada dentro da limitação de tempo da pesquisa pela organização dos documentos, ao mesmo tempo em que eram produzidos e pelo uso de mecanismos digitais de busca. Porém, não era apenas em documentos digitais que se registrava o processo. A partir do início do processo de integração do projeto da tese com o projeto do filme, foram criadas novas ferramentas de registro do processo, como o “Diário de Bordo” levado a cabo durante a pré-produção do filme. Em dois pequenos cadernos, registrei à mão as principais decisões e reflexões que me ajudaram em algumas definições sobre a direção do filme: por que escolho ou não determinados atores para os personagens? Que aspectos procuro ressaltar em relação aos cenários e locações? Como são as conversas com os primeiros colaboradores para a construção dos elementos visuais e sonoros que comporão a *mise en scène* do filme? Como a disposição e equilíbrio de recursos condicionam a disponibilidade dos elementos? Muitas destas questões só puderam ser acessadas pela possibilidade única de observar o processo de realização de dentro para fora, associando a obra e a pesquisa de maneira inseparável.

1.2 A *mise en scène* em construção:

“a encenação permanece, e permanecerá, na raiz de toda a arte cinematográfica imaginável, pelo menos enquanto o cinema consistir de filmar corpos humanos a exprimirem-se, a representarem, a sentirem, a viverem num quadro, num meio, num espaço e num tempo.” (AUMONT, 2008, p. 14).

A intenção inicial desta pesquisa era propor uma noção de *mise en scène* adequada à visão da direção como um processo em etapas que se desenvolve no tempo, deslocando parte das suas ferramentas tradicionais de análise, utilizadas para a compreensão da obra terminada, para leitura das ações concretas do diretor nas diferentes etapas da realização. Porém, na mesma medida que a observação sobre a criação cinematográfica se aproximou da minha experiência específica, também foi

obrigada a distanciar-se da possibilidade de traçar generalizações sobre a direção. Orientada pelos princípios da Poética, a pesquisa adotou um novo ponto de vista para a elaboração das suas hipóteses.

Tanto em “Eu te Levo” quanto na maioria dos filmes que observei, a construção da *mise en scène* é o elemento fundamental da construção do filme e tarefa principal do diretor. O filme de maneira geral e a *mise en scène* de maneira específica, são o resultado possível de um processo criativo que se desenvolve no tempo, no espaço do artista e da rede de criação articulada por ele. Muito mais que a concretização de uma obra ideal, a obra é consequência do atrito entre um projeto e um processo (SALLES 2004; 2006). Desta maneira, o estilo do filme deve ser visto como o resultado da aplicação prática de métodos e técnicas específicas durante o processo de realização, cujas escolhas e definições são graduais e estão refletidas nos documentos e instrumentos utilizados nas diferentes etapas da realização.

1.3 A exposição da pesquisa:

Da mesma maneira que o encaminhamento natural da tese para a construção de uma poética modificou completamente a metodologia da pesquisa, também alterou a forma da sua exposição. Pela necessidade constante de relatar experiências pessoais, decisões apoiadas em sensações ou de expor as dúvidas constantes do processo de realização nos fizeram dar a este texto a um tom mais pessoal, recorrendo diversas vezes ao relato em primeira pessoa. Escrita retrospectivamente à experiência da realização, esta tese não está isenta das confusões da memória ou dos desejos de que os acontecimentos tivessem sido diferentes, mas tentaremos, sempre que possível, comprovar nossas afirmações apoiados em registros dos documentos do processo, que estarão disponibilizados no corpo do texto ou nos apêndice digital que acompanha este trabalho.

A exposição em capítulos foi organizada pela ordem cronológica dos acontecimentos, seguindo o desenvolvimento natural do projeto. A cada mudança de capítulo abordaremos uma nova materialidade dos elementos trabalhados pelo diretor durante as diferentes etapas da realização, que em geral estão relacionados com a disponibilização dos recursos que permitem a produção.

O primeiro capítulo se dedica a explorar alguns aspectos das noções de direção e *mise en scène*, tanto do ponto de vista da crítica do filme terminado quanto da

poética e da realização. A partir destas discussões prévias, buscamos definir os contornos de uma noção de *mise en scène* adequada para a leitura do processo de realização.

O relato do processo de realização de “Eu te Levo” e as análises sobre o desenvolvimento da sua *mise en scène* obedecem a ordem cronológica das etapas, da seguinte maneira: “A *Mise en Scène* de Papel”, dedica-se ao primeiro desenvolvimento do roteiro, antes que exista um compromisso real do projeto com a sua realização. A seguir, “A *Mise en Scène* Possível” explora o processo de ajuste do projeto quando ele passa a ser condicionado pelas necessidades de transformar palavras em elementos no período imediatamente anterior ao início da filmagem. “A *Mise en Scène* Efêmera” irá discutir o breve momento em que o cenário habitado pelos personagens é fragmentado tanto no tempo quanto no espaço pelos mecanismos de captação. Finalmente, “A *Mise en Scène* posta a prova pela tela” discutirá o processo de construção tanto dos fragmentos da encenação captados durante a filmagem quanto da introdução de novos elementos como a música e os efeitos sonoros. O último capítulo, dedicado às conclusões, analisa a experiência da realização associada à pesquisa e propõe novos caminhos para este tipo de trabalho.

Para orientar o leitor sobre as etapas do processo de realização de “Eu te Levo” e ao mesmo tempo organizar/ preservar os documentos mais importantes que registram o desenvolvimento da obra, organizamos em uma linha do tempo os momentos mais importantes da realização de “Eu te Levo”, assim como a indicação se há documentos relativos a cada uma destas etapas nos Anexos e Apêndices digitais desta tese.

Não só para documentar a análise desenvolvida neste trabalho, mas também para disponibilizar publicamente os registros mais importantes do processo de realização do filme, os Apêndices dispõe cronologicamente os materiais que foram produzidos por mim ou com a minha participação, enquanto os Anexos fazem o mesmo em relação aos documentos de terceiros, incluindo algumas das referências que orientaram à direção no estabelecimento das decisões que resultaram no estilo do filme.

1.4 Cronologia da realização de “Eu te Levo”

2010 -

28 de maio - Primeira conversa com a roteirista Iana Cossoy Paro sobre o filme, motivada pelo Edital de Desenvolvimento e Produção de Telefilmes de 52 minutos da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo. (Anexo)

31 de maio- Envio de Iana do primeiro texto escrito para o projeto. (Apêndice)

Desenvolvimento de textos: Sinopse, Argumento e Personagens e intensa atividade de intercâmbio de e-mails entre Iana e Marcelo (Apêndice <https://goo.gl/CVuYs7> e <https://goo.gl/qvWr6t>)

22 de junho - Inscrição no Edital de telefilmes (Apêndice: Sinopse, Argumento e Personagens, Justificativa entregues no ato da inscrição <https://goo.gl/rEOtM9>)

1º de agosto - Divulgação do resultado do edital, com a classificação de “Eu te Levo” entre os dez escolhidos para o desenvolvimento do roteiro. (Anexo: <https://goo.gl/BJ8tQ2>)

13 de agosto - redação da primeira escaleta (Apêndice <https://goo.gl/iZwemx>)

Setembro - Encontros presenciais entre Marcelo e Iana. Desenvolvimento da escaleta e do roteiro.

7 de outubro - Viagem à Jundiaí com Iana.

Ação de retroatividade (em data não definida) descartar o roteiro e voltar a escrever a Escaleta.

15 a 20 de outubro - Desenvolvimento da nova Escaleta, com mudanças significativas sobre a história. (Apêndice: troca de e-mails entre Marcelo e Iana sobre a nova estrutura <https://goo.gl/a9glN1>). Início da procura por um consultor de dramaturgia.

31 de outubro - Primeira versão do roteiro com diálogos. (Apêndice <https://goo.gl/Ab8FIU>)

4 de novembro - Visita de Marcelo Müller ao Corpo de Bombeiros de Jundiaí. Primeiras entrevistas com bombeiros.

10 de novembro - Primeiro encontro com o consultor de dramaturgia Aleksey Abib.

12 de novembro - Consolidação e envio da primeira versão do roteiro para o consultor de dramaturgia.

10 de dezembro - Primeiro contato com Julio Machado, ator que representaria Rogério no projeto de Telefilme.

16 de dezembro - Segunda reunião com Aleksey Abib– Roteiro versão 2.

2011 -

18 de janeiro – Primeiro encontro com o músico Will Geraldo

31 de janeiro – Versão final do roteiro entregue ao edital (Apêndice <https://goo.gl/qEcHF6>)

10 de fevereiro - Encontro com a produtora de elenco Alessandra Tosi.

25 de março - Filmagem do *promo*.

1 de abril - Apresentação de *Pitch* para a Comissão de Seleção do Telefilme. (Apêndice: Promo)

2012 -

Adaptação do roteiro de telefilme de 52 minutos para longa-metragem

Inscrição do projeto de longa-metragem no Edital de Produção de longas-metragens de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura (Apêndice: Projeto e Roteiro desenvolvidos para a inscrição <https://goo.gl/mVYjz6>)

2013 -

6 de junho - Apresentação de Pitch para a Comissão de Seleção do Edital

de Junho a Dezembro:

- Desenvolvimento contínuo de novas versões do roteiro
- Pesquisa sobre o funcionamento do ingresso no Corpo de Bombeiros. Participação de Marcelo Müller no concurso público para seleção de Soldados da Polícia Militar (Anexo: documentação do concurso) (<https://goo.gl/hQ5UNv>)
- Pesquisa sobre os cursinhos especializados em preparar candidatos para concursos militares em São Paulo. (Anexo: vídeo de orientação sobre a prova psicológica por professor de uma destas escolas).
- Visitas a locações em Jundiaí com Iana Cossoy Paro.

2 de setembro - Primeiro e-mail para a diretora de arte Monica Palazzo, com o roteiro do filme em anexo. (<https://goo.gl/890bW4>)

17 de setembro - Primeiro encontro com o ator Anderson Di Rizzi

2014 -

Março - Início das anotações no “Diário de Bordo” (Apêndice: fragmentos selecionados do “Diário de Bordo” <https://goo.gl/ga8QYx>)

23 de Abril - E-mail de Monica Palazzo que propõe três possíveis caminhos para o trabalho da direção de arte em “Eu te Levo” (Apêndice)

Mai - Primeiras análises técnicas para estudos de viabilidade e orçamento. (Apêndice <https://goo.gl/Mlla9N>)

15 de outubro - Primeira visita de parte da equipe às locações em Jundiaí (Diretor, Diretor de Produção, Diretor de Fotografia, Diretor de Arte e assistentes)

17 de outubro - Primeiro encontro com o ator Giovanni Gallo.

20 de outubro - Teste de fotografias em preto e branco, iniciando estudos sobre as cores do filme. (Anexo) (<https://goo.gl/tlM0I5>)

21 de outubro - Primeira reunião de decupagem com o Diretor de Fotografia Jacob Solitrenick.

22 de outubro - Teste de atores para personagens secundários em Jundiaí.

23 de outubro - Reunião de “conceito” da imagem com Jacob e Monica.

27 de outubro - Envio de e-mail para equipe e atores com as fotos antigas da minha família na locação da Casa do Rogério. (Apêndice <https://goo.gl/36PM4q>)

Novembro -

- Contratações da equipe (Anexo: ficha técnica da equipe <https://goo.gl/h3d7BI>)
- Desenvolvimento dos Projetos Executivos da Direção de Arte (Anexo, <https://goo.gl/hzaGjM>)
- Estudos de Decupagem prévia à captação (Apêndice)
- Ensaios com os atores

Sab. 1/11- Ana, Cris e Lucas, Rogério

Seg. 3/11- Cris e Ana e Rogério

Ter. 4/11- Marta e Rogério

Qua. 5/11- Anderson e Giovanni em Jundiaí

10 de novembro - Leitura do roteiro com o elenco e equipe completos no estúdio da Academia de Filmes, em São Paulo.

18 de novembro a 13 de dezembro - Filmagem

Apêndices:

- Roteiro, versão utilizada na filmagem, incluindo ajustes das cenas durante este período (<https://goo.gl/tDhKOD>)
- Scanner das plantas baixas com posicionamento e movimentação dos atores e câmera feitas sobre o roteiro durante a filmagem (<https://goo.gl/3NGzYK>)

Anexos:

- Scanner do material de referência utilizado pelo diretor na filmagem

2015 -

Janeiro: Início da montagem

19 de janeiro - Exibição do primeiro corte para o diretor

15 de março - Projeção na Academia de Filmes

2 de abril - Refilmagem do plano final de Rogério (Apêndice: documentos de preparação para a refilmagem)

21 de abril - Projeção na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba.

4 de maio - Gravação das músicas da banda do filme com Guilherme Nasraui (Anexo músicas: “Polícia” e “Suicidal 69” <https://goo.gl/cHAnMG> e <https://goo.gl/VTsSn7>).

Substituição das músicas de referência por músicas originais ou licenciadas (Anexo: planilha com lista de músicas de referência e substituições <https://goo.gl/aco5sP>)

16 de junho - Projeção na ECA/ USP

Agosto -

Remontagem do início do filme. (Apêndice: testes de novas opções de início)

Últimos ajustes sobre a trilha sonora original e licenciada (Anexo: planilha com lista final de músicas)

Agosto e Setembro -

Gravação de ADR com atores (Apêndice: roteiro de gravação de ADR <https://goo.gl/s291yZ>)

31 de agosto a 11 de setembro - Mixagem com Paulo Gama e Guido Berenblum na Cinecolor Digital, São Paulo. (Apêndice: seleção de fotos)

Dezembro de 2016 - Masterização final do longa-metragem.

2 A *Mise en Scène* de Dentro para Fora

A encenação está em toda a parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou colectivos. (AUMONT, 2008, p. 10)

Jacques Aumont, em “O Cinema e a Encenação” (AUMONT, 2008), abre sua exposição questionando o quanto há de encenação na nossa vida cotidiana. Induz nossa reflexão ao tema a partir da descrição do mal resultado audiovisual da declaração de despedida, em cadeia nacional de televisão, do presidente da França, Valéry Giscard d’Estaing, em 1981. Segundo o autor, uma série de elementos transformaram aquela transmissão em um evento estranho. O cenário, a escolha inadequada do enquadramento, o gestual e o ritmo como o presidente pronunciava seu discurso, mas principalmente a maneira inadequada como ele, ao terminar de falar, levanta e sai de quadro deixando a cadeira vazia, em seu conjunto, criaram um sentido inesperado para o evento. Mas quem seria o encenador descuidado de tal *mise en scène* se não o próprio presidente Valéry Giscard d’Estaing?

Se podemos especular sobre a responsabilidade que temos na encenação presente em cada uma das nossas interações sociais, pela escolha dos gestos, dos espaços e de todos os elementos que usamos para organizar a expressão de desejos e necessidades, dificilmente poderemos encontrar uma maneira de ler estas ações de fora, como um processo organizado, preparado com antecedência e elaborado com vistas a gerar determinado resultado. A intencionalidade da encenação dos nossos gestos cotidianos está oculta dentro do próprio cotidiano, na maioria dos casos, sua preparação é intuitiva e imaginária e não deixa muitos vestígios no mundo das coisas materiais.

Mas o cinema, cuja arte depende de um processo coletivo para sua realização, deixa vestígios destas decisões, de tal maneira que podemos dizer tudo sobre a encenação, menos que seu resultado é inesperado. Da primeira ideia ao filme terminado, cada elemento visto na tela foi preparado, discutido e questionado durante um longo período de tempo. Mesmo que sua aparição tenha sido acidental, resultado do inesperado, sua permanência na obra depende de decisões tomadas antes e depois da sua captação em suporte cinematográfico. O responsável pela encenação em um filme não a realiza sozinho. Sua tarefa se divide e se integra com a equipe, de tal maneira que a comunicação entre as pessoas passa a ser quase tão importante quanto as decisões em

si. Assim, procurando pelos vestígios da construção da *mise en scène* neste intenso processo de trocas criativas, trataremos de entender seus segredos.

2.1 Da *mise en scène* ao diretor e vice-versa

Nós queremos saber os segredos dos cineastas, especialmente aqueles que eles não sabem que sabem. (BORDWELL, 2008, pos. 606, tradução nossa)

A noção de *mise en scène*, que muitas vezes é traduzida ao português como encenação¹, se origina no final do século XIX, a partir do reconhecimento do “aspecto visual e o aspecto representativo da arte teatral” (AUMONT, 2003, p. 79) e é utilizada desde o início do cinema para descrever o trabalho do diretor. Aumont (2006) comenta as definições encontradas no manual do cineasta dinamarquês Urban Gad (publicado em 1919), que, estabelecendo a necessidade primordial do diretor em compreender e interpretar o argumento do filme, deve: “prever até ao pormenor os lugares de cada actor em cada momento, o jogo dos seus olhares, a posição dos seus corpos, etc., em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório” (ibid. p. 134). E vai além: como o diretor também é responsável pelo ritmo do filme, deve articular a “velocidade”, a “intensidade da representação” e a “montagem” (ibid. p. 135).

A *mise en scène* e a direção, para diversos autores, são sinônimos, como no “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema” de Jacques Aumont e Michel Marie (2003), em que compartilham o mesmo verbete. Embora a definição aclare a diferença entre o ato de criar uma cena, a *mise-en-scène* e o nome dado àquele que a realiza (em francês *metteur en scène*), fica evidente a relação inseparável, em termos teóricos, de uma e outra coisa. Mas então, como devemos encarar o trabalho que o diretor realiza nos momentos que não está no set de filmagem, no ato de colocar atores em cena? Ou a *mise en scène* inclui todas as atividades do diretor do início até o final do projeto?

Aqui, acreditamos, não se trata apenas de pensar os limites do conceito, de rever sua tradição no desenvolvimento da crítica cinematográfica ou de aclarar as lacunas perdidas na sua incorporação ou tradução ao português, mas de observar a fundo as relações entre as suas diferentes acepções e as atividades concretas daquele que é o encarregado de realiza-la. Para isso, trataremos de observar alguns aspectos relevantes

¹ Veja-se, por exemplo, na tradução do título do “Le Cinéma et la *mise en scène*” de Jacques Aumont, na edição portuguesa: “O Cinema e a Encenação”.

da *mise en scène* teórica e empiricamente, para encontrar dentro da discussão teórica aqueles elementos que podem nos ajudar a compreender melhor o seu funcionamento dentro do processo de realização.

2.2 A *Mise en Scène* na tradição da crítica cinematográfica

Aumont ressalta que a importação do termo *mise en scène*, originado no vocabulário teatral, foi utilizado “abusivamente” (ibid. p. 78) no cinema e deu espaço “para excessos e ambiguidades” (2008, p. 12). Se nos primeiros anos do cinema a ideia da *mise en scène* ainda estava fortemente associada à sua origem, à necessidade análoga do teatro e do cinema de transformar texto em cena com atores, hoje a *mise en scène* pode ser “corretamente utilizada, por exemplo, a propósito de formas de cinema em que não há, propriamente falando, nem cena, nem atores, nem texto a ser dito (por exemplo, o documentário ou o filme caseiro, amador)” (AUMONT 2003, p. 80).

Nos últimos anos, pensar a *mise en scène* nos filmes passou a envolver novas problemáticas, a ponto que há quem proponha que, mais de um século depois das suas primeiras utilizações para descrever um trabalho especificamente cinematográfico, é hora de substituir o conceito. Delimitando o *corpus* a um determinado grupo de cineastas e de filmes, Luiz Carlos Oliveira Jr. descreve uma tendência da crítica recente em utilizar o conceito de *dispositivo* para observar as obras em que o realizador elabora uma “*estratégia visual* capaz de produzir acontecimentos por um processo de narração automático” (OLIVEIRA, 2010, p. 8). Da mesma maneira, o teórico australiano Adrian Martin, em ensaio para a revista *Screening the Past*, propõe uma mudança radical, como o próprio título do artigo já aclara: “*Turn the page: From mise en scène to Dispositif*” (MARTIN, 2011). Se um *dispositivo* é uma estratégia conceitual que condiciona o modo como será realizado o filme, a partir de uma decisão que antecede o momento da filmagem, uma das questões importantes que parece estar em jogo nesta nova abordagem da crítica é a necessidade de considerar outros momentos/ processos da realização como fatores fundamentais da obra e não apenas aquele instante em que ocorre a captação em suporte cinematográfico.

Neste sentido, o próprio Aumont levanta a questão do limite da noção teatral de cena como o espaço que nos separa do cotidiano e problematiza a aplicação do conceito de *mise en scène* no cinema:

“Devemos limitá-la às filmagens, ao que se passa no local de filmagem [plateau], (outro termo que assinala também a segregação do espaço da arte e do espaço da vida)? Será que a devemos alargar, mesmo que metaforicamente, a todo o fílmico e ver nela um princípio geral, a arte de reger a filmagem de forma a obter um determinado resultado em imagem?” (AUMONT, 2008, p. 12)

Ao expandir a observação dos mecanismos de realização de um filme para além do set de filmagem e permitir o uso de informações que não se limitam ao que se vê na imagem e se escuta no som do filme apresentado ao público, a ideia de um dispositivo que organiza o filme de maneira geral permite um sólido desenvolvimento do campo teórico e da crítica, pela simples constatação de que pode considerar outros ou mais elementos de análise. O estudo de um ou vários dispositivos adotado pelo diretor na realização de um filme possibilitaria observar determinadas questões olhando o filme de maneira integral, pois passa a ser possível encontrar uma lógica geral aos procedimentos de trabalho e conseqüentemente ao filme.

John Gibbs (2012) reflete que há uma “urgência contemporânea de ampliar os conceitos e métodos da crítica baseada no estilo [*style-based criticism*], assim como tentar estender o alcance dos temas e aspectos da forma fílmica que são explorados” (ibid. p. 80, tradução nossa). Para isso, propõe uma crítica baseada nas decisões dos diretores [*filmmakers’ choices*], que considere a cadeia de decisões da realização e a relação entre cada decisão no resultado da significação do filme.

Para isso, seria mais adequada a adoção de uma ideia mais estreita de *mise en scène*, exposta por ele de maneira simples como “os conteúdos do quadro e a maneira como eles são organizados” (GIBBS, 2002, p. 5, tradução nossa). Embora pareça uma simplificação, principalmente se comparada aos valores que foram associados à *mise en scène* pela crítica francesa dos anos 1950 e 1960, essa perspectiva possibilita a leitura e aplicação do conceito para qualquer obra cinematográfica, uma vez que todo realizador, independente de quais elementos e estratégias utiliza, irá trabalhar tanto com o que está no quadro quanto com a maneira como este material se organiza e se apresenta ao público, mesmo que estes elementos não sejam, necessariamente, atores em um cenário:

Mise en scène, portanto, engloba tanto o que o público pode ver, quanto a maneira em que nós somos convidados a vê-lo. Se refere a muitos dos elementos principais da comunicação no cinema e a combinação por onde eles operam expressivamente (ibid.).

Neste sentido, a ideia de *mise en scène* e de *dispositivo* poderiam complementar-se, pois em qualquer situação estaremos observando procedimentos que darão origem ao que se vê no quadro, seja pela tradicional organização do espaço do cenário com os atores, seja pela criação de conceitos que orientam as estratégias e procedimentos da realização ou pela articulação de outros elementos de imagem e som. Adrian Martin propõe expandir a ideia de que a *mise en scène* se refere apenas aos atores, pois

o cinema como um meio incessantemente 'coloca no lugar' (este é o sentido mais literal do termo *mise en scène*), arranja ou articula, muitas coisas: não apenas cenas teatrais, mas também imagens, sons, gestos, palavras produzidas como discurso, passagens marcadas fortemente por ritmo ou cor (MARTIN, 2011 p. 11, tradução nossa).

Pensando que tudo o que compõe o quadro é *mise en scène*, independente do que está na tela e como se organiza, a percepção de que o conceito limita sua utilidade apenas às práticas tradicionais de criação de cenas com atores no espaço cenográfico deixa de ser um argumento para desqualificar a atualidade do conceito em si, mas para observá-lo desde uma nova perspectiva, que não considere apenas o filme na tela, nem apenas o momento da encenação capturado pela câmera e pelos microfones no set de filmagem, mas todo o processo de decisões da direção que compõe, no tempo da realização, os elementos que serão vistos no quadro cinematográfico e escutados de maneira sincrônica ou não, organizados no tempo e no espaço criados pelo filme.

Mas, como observa Aumont, mesmo no teatro, “os estudos sistemáticos, do interior, da teoria da encenação ou da sua prática continuam a ser raros – tal como no cinema” (2006, p. 131). De fato, há uma enorme dificuldade em encontrar registros dos diretores sobre seus procedimentos na realização. São raros os realizadores que organizam e conservam os documentos seus processos criativos e mesmo dentro do ambiente da universidade, são raros os pesquisadores que se interessam pelo processo de construção da *mise en scène*. Este cenário de ausência de estudos que possam servir de referência nos coloca diante de um desafio metodológico. Como analisar a *mise en scène* como algo que acontece disperso no tempo da realização, em sucessivas etapas, que vão desde o início do projeto do filme à última operação criativa que modifique o que é visto e ouvido no filme? A mudança de abordagem da *mise en scène* na tela para a *mise en scène* em processo requer, portanto, de um novo instrumental capaz de observar o funcionamento da construção do filme no tempo.

2.3 A *Mise en Scène* e o processo de realização:

Mas como fazer um filme é um processo de criação artística complexo, não podemos apenas analisar individualmente uma série de operações realizadas em cada uma das etapas do trabalho da direção. O enredamento de relações que se desenvolvem em um período bastante longo de tempo, envolvendo muitas pessoas e processos muito diferentes entre si, fragilizam análises que se dedicam a fragmentos estanques sem considerarem o movimento que há entre eles. Salles (2006), ao discutir a Crítica do Processo, desenvolve uma série de conceitos que nos dão uma ideia de movimento na construção de obras artísticas. Ao pensarmos a criação como uma rede que se desenvolve com a introdução de novos elementos e relacionamentos, nos deparamos com a ideia central de que “A criação artística é marcada pela sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade”. (SALLES, 2006, p. 19). As possibilidades internas de uma obra que esta em constante transformação durante o seu processo de realização, aponta, a todo o momento, para “diferentes possibilidades de obra” (ibidem), que se modificam de acordo com o trabalho do artista.

A constatação dessa dinamicidade ficou evidente ao observar alguns processos de realização de filmes contemporâneos, quando muitas vezes os diretores preferem não planejar de antemão o resultado do filme, mas sim o processo que resultará a obra. Em “Antônia”, Tata Amaral desenvolveu um trabalho de improvisações com os atores pensando a realização como movimento de transformação que apontava para um determinado caminho, mas nunca tentou fixar, nem sequer em um roteiro, a forma que pretendia dar ao projeto. Se o processo criativo recorre à tentativa e erro para aproximar o desejo artístico de seu resultado material, nesse tipo de abordagem o atrito com a imprevisibilidade do mundo real molda o filme dia a dia, no processo de trabalho, a ponto de que os critérios de erro e acerto deixam de ser absolutos. Muitas vezes, é o erro que leva à retroatividade, e refazer permite o encontro com soluções inesperadas e criativas. O “juízo retrospectivo” (ibid., p. 62) avalia o presente e imagina o futuro de determinada experiência, fazendo que, a cada momento, o diretor seja questionado se deve seguir por aquele caminho ou voltar atrás para modificá-lo. Como qualquer artista, o cineasta lida com essa dinamicidade do processo em todas as etapas da realização, procurando encontrar entre as suas possibilidades o melhor resultado possível para o que está fazendo, já que a obra parece estar sempre em estado de “inacabamento” (ibid, p.20).

Em um processo que se dá em etapas de materialidades diferentes (o papel do roteiro, os planos da filmagem, o encadeamento de cenas na montagem), a ideia de inacabamento constante da obra nos leva a questionar se realmente a *mise en scène* pode ser limitada a apenas o que se vê e se escuta no filme, ou se, como processo, permeia a obra em todos os momentos, inclusive aqueles em que não estão sendo manipulados os elementos que compõem a imagem e o som do filme. Mesmo que de maneira transitória, devemos considerar que as páginas do roteiro, por exemplo, já são o filme, na materialidade e forma que ele tem naquele momento. Os roteiristas, conscientes de seu papel dentro do processo de realização, deixam claro que o texto é “uma forma passageira destinada a metamorfosear-se e desaparecer, como a lagarta que se transforma em borboleta” (CARRIERE/ BONITZER, 1998, p. 13, tradução nossa). Mas aclaram, além das questões do relato e da narrativa, que o roteiro “participa, desde o início, de e na *mise en scène*, sem negar, evidentemente, o aporte decisivo - às vezes conflitivo ou contraditório - dos elementos da *mise en scène* inerentes à filmagem e a montagem: por acaso Truffaut não falava de filmar contra o roteiro e de montar contra a filmagem?” (VANOYE, p. 20, tradução nossa).

É evidente que o filme é o resultado destes atritos, do movimento incessante entre o planejado e o executado. “Há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado” (SALLES, 2006, p. 20), que faz com que os diretores tentem sempre chegar o mais próximo possível daquilo que projetam, “o que move essa busca talvez seja a ilusão do encontro da obra que satisfaça plenamente” (ibid., p.20). Essa busca move o processo e leva o diretor, a partir da sua insatisfação com elementos incompletos da obra, a organizar os métodos e critérios que pretende aplicar para alcançar seus objetivos, estabelecendo linhas de força, que “passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista” (ibid., p. 22). Essas linhas de força estão profundamente ligadas à maneira de agir dos diretores, como no caso de Tata Amaral, em que a diretora estabeleceu um método de trabalho fundado na interação constante com os outros integrantes da equipe para avaliar e reelaborar o que estava sendo produzido. Por meio dessa interação, imaginava o resultado futuro de suas decisões, suas avaliações e, conseqüentemente, a evolução da maneira de agir. Assim, os elementos que interessam à obra vão sobrevivendo às constantes modificações, “a partir da inter-relação com os outros” (ibid, p. 22). Essas características de constante movimento, inacabamento e retroatividade das ações, somadas às necessidades de estabelecer conexões internas

para a construção da obra e externas com muitos colaboradores em um longo processo, fazem com que a perspectiva de uma leitura da construção da *mise en scène* como um processo em rede seja bastante reveladora. Mas como posicionar-se em condições de observar e analisar um fenômeno de tal complexidade?

2.4 Poéticas Prescritivas

Poética deriva da palavra Grega *poiesis*, ou realização ativa (*active making*). A poética de qualquer meio artístico estuda o trabalho finalizado como o resultado de um processo de construção - um processo que inclui um componente de habilidade (como conhecimentos práticos), os princípios mais gerais de acordo com a composição do trabalho e suas funções, efeitos e usos. (BORDWELL, 2008, pos. 353, tradução nossa)

Para o diretor que está envolvido na construção da *mise en scène* de seu filme, nem sempre o seu processo de criação é consciente. Embora muitas das questões enumeradas até agora sejam objeto de reflexão, sua orientação em geral é de um ponto de vista prático, guiado pela resolução de questões concretas. Para quem realiza, não faz parte de suas tarefas sistematizar para os demais as razões de suas decisões, mesmo porque muitas delas não resultam de opções simples e palpáveis, que possam ser explicadas facilmente. Além disso, o próprio processo de realização é tão intenso que normalmente o diretor não dispõe de tempo para outras atividades. Porém, pela coincidência temporal entre o desenvolvimento do meu processo de pesquisa e de realização, houve a possibilidade de posicionar o pesquisador no centro do processo e alternar seu olhar com o do diretor, como se fossem as duas faces da mesma moeda. Dentro da mesma pessoa, o pesquisador observava o trabalho do diretor, enquanto o diretor utilizava das reflexões do pesquisador para certificar-se de suas decisões.

O caminho natural para aliar estes dois olhares complementares é o desenvolvimento de uma poética, que possa ser analítica e ao mesmo tempo descrever um caso específico de construção da *mise en scène*.

Um projeto em poética pode ser predominantemente descritivo, delineando os princípios de "fazer" sem preferência por uma ou outra opção. Alternativamente, ele pode ser mais prescritivo, favorecendo certas opções. Várias versões de poética, mais frequentemente aquelas montadas pelos próprios artistas, são prescritivas. (IBID. pos. 366, tradução nossa)

Considerando a posição de diretor/ pesquisador de onde observo e construo meu relato, é importante destacar que este relato trata de como eu atuei na função de

diretor na escolha, transformação e organização dos elementos que compõe a *mise en scène* de “Eu te Levo”. Qualquer outra pessoa que ocupasse este lugar certamente tomaria decisões diferentes, levando tanto a obra quanto a pesquisa por um outro caminho. Neste sentido, é importante considerar certa liberdade metodológica e doutrinária, uma vez que “não há, propriamente falando, poética do cinema, a não ser se se consideram assim as obras prescritivas escritas para as escolas de cinema (...). Os teóricos do cinema intervêm, em geral, *post factum*, e preocupam-se sobretudo em compreender como as obras são compreendidas.” (AUMONT, 2003, p. 233). Porém, é importante ver que uma poéticas prescritivas pode ajudar a organizar o desenvolvimento de um pensamento reflexivo sobre a prática da realização, o que será muito importante para aqueles que estão interessados no funcionamento interno da obra.

2.5 Eisenstein e a *mizanstsena*:

Dentro das poéticas prescritivas desenvolvidas por diretores de cinema com objetivos pedagógicos, um dos poucos que exploraram uma metodologia de trabalho da *mise en scène* que pode ser observada como um processo de decisões foi Eisenstein, em alguns ensaios e em suas aulas no VGIK², nos anos 1930. Segundo Bordwell, entre diversos temas relativos à realização, “ele desenvolveu uma base sofisticada para a encenação em profundidade bem antes de André Bazin lançar sua famosa defesa da *profondeur du champ* em Orson Welles e William Wyler” (BORDWELL, 2001, p. 13.), com a produção não só de textos reflexivos, mas também da utilização prática da profundidade de campo em seus filmes. Se em seus primeiros longas-metragens são recorrentes os usos de técnicas como o corte sobre o mesmo eixo, que aproximam ou afastam os personagens do fundo para a frente da imagem e as composições profundas obtidas com o uso de lentes grandes angulares, com a transição ao cinema sonoro e a necessidade de adaptar-se aos dogmas do Realismo Socialista adotado pela indústria cinematográfica soviética nos anos 1930, “Eisenstein começa a perceber que os planos

² O atual *Gerasimov Institute of Cinematography*, conhecido anteriormente como *All-Russian State University of Cinematography* (VGIK em russo) é a escola de cinema mais antiga do mundo. Fundada em 1919, funciona até hoje em Moscou.

em profundidade podem articular o espaço como uma arena concreta para a ação dramática, o que ele chamou, adaptando o termo francês para encenação, *mizanstsena*.” (ibidem, p. 18.).

Para Eisenstein “nada se põe em cena, nem o mais pequeno gesto ou o primeiro elemento do cenário, sem se ter antes uma ideia clara, distinta, pormenorizada e completa da significação de cada um dos pormenores da ação” (AUMONT, 2008, p. 143). O desenvolvimento desta ideia, segundo exposto pelo cineasta, parte de uma análise sistemática das linhas de força que mobilizam cada uma das cenas, de forma que cada um dos elementos da cena contribua para fortalecer seu sentido central. Mas Aumont sustenta que este processo, tanto pelas questões didáticas envolvidas na reflexão direcionada para um grupo de estudantes, quanto pelas convicções de Eisenstein, baseava-se em uma análise de caráter elementar e imaginário, pois “Eisenstein vê a encenação como uma construção também mental, imaginária, ideal, que terá de encontrar correspondência na realização prática, mas que nunca a refletirá diretamente” (ibidem). A *mizanstsena*, de fato, continuava sendo um elemento abstrato, pois nunca foi registrada posta em prática.

De qualquer forma, por meio da sua preocupação em transmitir um método, “um caminho que o diretor tem que percorrer para obter sua solução” (NIZHNY, 1964, p. 163), Eisenstein construiu um arsenal de conceitos herdados da noção de *mise en scène* que podem nos ajudar muito na descrição de qualquer processo de direção, tanto pelas suas qualidades na classificação de diferentes elementos da cena quanto na organização de algumas etapas do processo a partir das suas características. A *mise en jeu*, a *mise en geste* e a *mise en cadre*, embora tenham sido analisados por Eisenstein em ensaios diferentes e sejam conceitos independentes entre si, nas ações do diretor eles estão relacionados diretamente um ao outro, às vezes pela sucessão cronológica das etapas, mas certamente pelo encadeamento de causa e consequência de uma decisão do diretor com a outra.

A *Mise en jeu* seria a linha fundamental da cena, vinculada diretamente ao conflito que move a narrativa: “da projeção do conflito interno a uma forma tangível, o fato palpável, nasce uma atitude cênica, um degrau interpretativo que plasma e mostra o fervor interior de certos caracteres dentro de uma situação dada.” (EISENSTEIN, 1982, p. 397). A própria tradução da palavra *jeu*, jogo, dá uma ideia geral do que significa encontrar esta “atitude cênica” central à situação dramática. No texto de

Eisenstein dedicado ao tema, a análise se dá sobre um trecho de uma obra literária e o autor não cita especificamente o momento do processo de realização quando deveria ser feito este trabalho, mas considerando as características de seu método de análise e sua convicção de que os roteiros deveriam ser escritos de forma literária, utilizando-se de imagens própria do universo das palavras para que o diretor se ocupe de transformar “necessidades emocionais” em “resoluções visuais” (EISENSTEIN, 1988, p. 135), aparentemente trata-se da primeira operação a ser feita pelo diretor entre as etapas de roteiro e filmagem, para orientar a direção sobre a construção da cena e das interpretações.

Os processos de realização incorporaram a ideia de jogo em diversos momentos, nem sempre apenas de maneira analítica e imaginária, como Eisenstein. Já pudemos observar improvisações com os atores a partir das essências das cenas nos filmes de Lina Chamie, Marcos Jorge, Tata Amaral, entre muitos outros, com resultados que alteram as propostas dos roteiros em maior ou menor grau, mas que sempre funcionam como elementos importantes na construção das cenas do filme. Mas mesmo antes da preparação para as filmagens, ainda no trabalho dramaturgico, são constantes as simulações mentais que exercitam possibilidades a partir de uma linha básica de ação. Nas etapas iniciais da escritura, o processo de construção das sinopses e argumentos, versão atrás de versão, não deixará de ser um processo de testes e correções sobre o a *mise en jeu* do relato, aquilo a partir do qual será construído o restante da *mise en scène*.

Depois de chegar às conclusões sobre a *mise en jeu*, Eisenstein apresenta a noção de *mise en geste* como o passo seguinte a ser realizado, sua “transcrição em movimento, gesticulação e possíveis deslocamentos do ator” (EISENSTEIN, 1982, p. 400). Como exemplo, Eisenstein analisa os personagens e a situação dramática de uma cena do romance “Os Idiotas”, de Dostoiévski, para, em seguida, desenvolver uma proposta de *mise en geste*. A operação consiste em encontrar uma ideia unificadora que dê lógica ao comportamento do personagem, dividir a cena literária em uma lista das diferentes ações que a compõe (esboçando uma espécie de roteiro) e, a partir da identificação do que ele chama de degrau motriz da ação, determinar as melhores “soluções” de gestual e movimentação dos personagens. Toda a análise nasce da identificação de uma estratégia estilística de Dostoiévski no livro (a inversão do sentido comum) e termina com o minucioso detalhamento justificado de cada gesto e

movimento do personagem no espaço, num processo de divisão da cena em pequenas partes significativas.

Mas, acredito que na hipótese de uma transcrição a roteiro desta proposta de *mise en scène* e sua posterior filmagem, os atores estariam obrigados a repetir uma série de pequenos movimentos e gestos com tamanha precisão que o objetivo principal do plano provavelmente seria realizar estas indicações em detrimento de muitos outros elementos, que se perdem ao retirar a liberdade de experimentar em ação, testar possibilidades práticas e não obedecer estritamente a um planejamento mental.

Anos depois, ao lecionar no VGIK, Eisenstein parece esquecer os conceitos de *mise en jeu* e *mise en geste* para descrever exatamente o mesmo processo analítico/imaginário da construção da *mise en scène*. O exercício, realizado com os estudantes e transcrito pelo seu aluno V. Nizhny, constrói uma cena histórica da luta de independência do Haiti quando o herói haitiano e oficial do exército francês Dessalines consegue escapar pela janela de uma armadilha realizada por outros oficiais do exército francês. É um exemplo emblemático, ao estilo grandiloquente do diretor, que, para Eisenstein, funciona didaticamente porque

“sua exposição é tão simples e direta, está tão incorporada na ação exterior, que permite um conhecimento fácil dos elementos de realização técnica que, em plena medida, tem que ser aplicados da mesma maneira no trabalho a tarefas psicologicamente mais profundas e complexas” (VIZHNY, 1964, p. 55)

Mesmo parecendo simples para o estudante, o processo de análise de Eisenstein segue os mesmos critérios que o utilizado nos artigos mencionados anteriormente, exceto pela presença das palavras *mise en jeu* e *da mise en geste*. A partir de um fragmento literário, no caso, do romance “O Consul Negro”, de Vinogradov, o professor estabelece que a oposição entre Dessalines e seu antagonista do exército francês é a linha principal da cena. A partir desta tendência, Eisenstein começa a organizar o espaço e os corpos em esquemas visuais parecidos a uma planta baixa, fazendo que a evolução da análise conduza ao desenho de oito versões diferentes dos movimentos dos personagens. Durante este processo, define diversos elementos que podem criar significado e efeito nas cenas, como a iluminação, os figurinos e os objetos utilizados pelos personagens e finaliza com a elaboração dos diálogos, pois, “não só a dramaturgia determina a *mise en scène*, mas, igualmente, a *mise en scène* – a

distribuição da ação – no processo de representação, completa a dramaturgia” (ibidem, p. 101).

A especificidade da *mise en scène* cinematográfica é discutida a partir de sua comparação com o teatro, bastante comum naquele momento de estabelecimento do cinema sonoro. A questão central é o ponto de vista, que ao invés de estar preso à perspectiva da plateia, deve posicionar-se no interior da cena. Sem perder de vista a questão da oposição entre os personagens estabelecida no início da análise, sua proposta parte da divisão da cena em unidades de montagem, que seriam filmadas em diversos enquadramentos. A *mise en scène* feita para a câmera se captará por unidades de ação, considerando a profundidade de campo e a possibilidade de posicionar os corpos a distâncias diferentes, para que tenham tamanhos e enquadramentos diferentes na imagem. A descrição do conteúdo do quadro sempre é feita usando como referência o ponto de vista desejado, indicando a posição do personagem em relação à câmera, seu tamanho ou valor (primeiro plano, plano médio, etc), sua posição e tamanho relativo aos demais corpos e o sentido e intensidade dos movimentos. Como tudo o que foi fixado neste processo exaustivo de planejamento da *mise en scène*, os enquadramentos e a composição também deveriam obedecer a princípios estéticos unificadores, que se modificam gradualmente entre as unidades de montagem ou poderiam ser radicalmente alterados, de acordo com os movimentos internos dos personagens na cena.

Mas é apenas no último capítulo do livro de Nizhny que finalmente aparece a noção de *mise en cadre*, ou *mise en shot*, como traduzirão alguns autores de língua inglesa. Diferente das lições anteriores, em que Eisenstein analisava a *mise en scène* ou seus elementos sem levar em consideração as características do processo de captura pela câmera, ou incluía a ideia do plano apenas no final do trabalho, desta vez o desafio está em encenar um momento de “Crime e Castigo”, de Dostoyévsky, em um único plano. Eisenstein demarca a diferença fundamental deste para os exercícios anteriores, já que agora não só a questão do ponto de vista da câmera, mas também as características da ótica escolhida modificam a lógica do espaço e da movimentação dos personagens: “No cinema, a ação da cena e a ação em si mesma não só são dispostas em frente à câmera, eles também são compostos pela própria câmara, tendo em conta as propriedades desta ou daquela lente.” (NIZHNY, 1962, p. 99).

É fundamental destacar a importância desta diferença entre a *mise en scène* no espaço do cenário e a *mise en scène* no quadro cinematográfico. É desta última que

estamos falando sempre que mencionamos o plano, a montagem, o filme terminado. Durante o processo de realização ela só passa a existir a partir da captura das imagens e dos sons, pois a transformação do mecanismo óptico e do suporte vai além do estabelecimento de um ponto de vista único. Envolve a criação de uma nova relação entre as distâncias dentro do espaço causadas pelas características das lentes, mas também todas as mudanças causadas pela captura bidimensional da imagem, suas cores, sua textura, etc. A confusão entre uma e outra coisa é muito comum tanto na análise do processo quanto na análise do filme, principalmente porque, até muito pouco tempo a única maneira de ver a *mise en cadre* era após o processamento do negativo em laboratório e sua cópia a positivo. Antes do uso das câmeras de cinema digitais, os sistemas de monitoramento das imagens durante a filmagem eram bastante precários e a única pessoa que efetivamente via o que estava sendo captado era o operador de câmera, através de mecanismos ópticos. Enquanto a câmera filmava, na maioria das vezes o diretor observava a cena no espaço e não o que estava sendo capturado e transformado em plano, quase como se estivesse em uma posição privilegiada de um espetáculo teatral moderno. Hoje, com a digitalização de todo o processo de preparação, captação e pós-produção, o contato do diretor com os elementos do filme passou a ser mediado constantemente pelo suporte audiovisual, permitindo um processo muito mais fluido e constante entre a visão dos elementos físicos e reais com o seu correspondente em imagem e som.

O que realmente importa e dá relevância à poética de Eisenstein sobre a *mise en cadre* é a perspectiva de que em determinado momento do processo a atenção principal do realizador deve estar sobre o que será visto pelo público, não apenas em relação ao recorte do enquadramento, mas levando em conta todas as características da imagem. Conforme sua análise, é desejável que a construção da *mise en scène* no espaço comece pelas definições próprias da *mise en cadre*: o ponto de vista da câmera e a maneira como vemos o espaço a partir das diferentes possibilidades de escolha de lentes. O método de construção da encenação é o mesmo método analítico/imaginário proposto pelo cineasta em suas experiências anteriores, em que tudo parte do estabelecimento da tendência principal da cena, adaptada da literatura, e a construção do movimento e gestual dos personagens no espaço, fazendo ajustes e determinando todos os tipos de elementos expressivos da cena, das sombras no cenário às características dramáticas dos objetos de cena. O condicionamento causado pela

restrição ao que se vê pela câmera destaca também aquilo que não é visto, que está no espaço off ou oculto pelos corpos ou pelas sombras. A *mise en cadre* teria o poder de intensificar o jogo dramático das expectativas sobre aquilo que é ou não mostrado.

Ao terminar a análise, Eisenstein propõe que a cena também poderia ser decupada em vários planos, mas ele acreditava que a opção por um plano sequência que utilizasse a encenação em profundidade parecia mais eficiente. A sua análise imaginária provavelmente se ocupou das outras possibilidades antes de definir-se pelo plano-sequência, incluindo também esta possibilidade ao seu processo de simulação mental da *mise en scène* prévio à filmagem.

Mesmo que brilhante em suas exposições acadêmicas, Eisenstein não deixou um registro tão minucioso de um processo real de realização, para que pudéssemos observar o funcionamento destas propostas em uma situação real. A *mise en scène* é resultado não só do estudo da cena, planificação e posterior filmagem, mas também de muitos outros processos cuja lógica pode obedecer o que já foi estabelecido anteriormente ou, pelo contrário, subverter completamente o que foi planejado. Entre um extremo e o outro, há a certeza de que o processo de realização é longo e cheio de percalços. Como afirma Gibbs, “um filme em produção é como uma entidade orgânica. Uma pequena mudança pode significar ajustes em muitas outras áreas.” (GIBBS, 2012, p. 92). A postura do diretor que procura controlar tudo pode conduzir a construção de cenas pouco naturais, como algumas vezes vemos nos filmes de Eisenstein, além de situações pouco confortáveis no ambiente de filmagem. Como comenta Aumont a respeito de Eisenstein, “o fantasma diretor pretende calcular tudo, incluindo o incalculável” (AUMONT, 2008, p. 146). Mas, em sua defesa, e talvez também em defesa do rigor acadêmico pretendido pelo experiente diretor nos últimos anos de sua vida, está claro que existem decisões que dificilmente podem ser tomadas de maneira antecipada, precisam ser tomadas no set de filmagem, uma vez que

traçar sobre o papel até o mais mínimo detalhe é pouco menos que impossível. A percepção de como tem que ser captado cada protagonista deve surgir organicamente, no próprio lugar. Se foram examinadas as possibilidades, empapando-se delas, se tem uma clara percepção de cada figura, a percepção da maneira de apresentá-los surgirá no desenvolvimento do próprio trabalho. (NIZHNY, 1964, p. 149)

A função de uma poética prescritiva também é essa: indicar com todo o rigor possível um caminho, que servirá de experiência para outros que desejem

estabelecer seu próprio processo de criação. Neste caso, o estabelecimento de uma metodologia com etapas e princípio de análise bem estruturados serviu especificamente para o meu processo de reflexões e controle sobre o trabalho de construção da *mise en scène* de “Eu te Levo”, da mesma forma que poderá servir para outros realizadores. Encarando a experiência do outro com clareza e flexibilidade, ela pode balizar e referenciar novos processos.

2.6 De Dentro para Fora

Está claro que a *mise en scène* não trata de uma qualidade da cena, nem uma característica que os filmes podem ter ou não devido à duração de seus planos e o uso da profundidade de campo. Estamos tratando de uma parte fundante do filme, aquilo que se vê e se escuta na tela, a partir do qual podemos intuir todo o universo dos personagens e da história.

Do ponto de vista do processo de criação, a construção da *mise en scène* perpassa toda a realização, pela maneira gradativa em que ocorrem as escolhas de cada um dos elementos que estarão presentes no filme. Algumas vezes isso se dá independente da participação do diretor, pois mesmo em questões que pertencem a outros universos de construção do filme, como por exemplo a dramaturgia, a necessidade da determinação concreta do que será visto e ouvido no filme supõe a tomada de decisões que estabelecem muitos dos elementos da *mise en scène*. A *mise en scène* não só é a portadora do que se vê e ouve no filme, mas também determina os personagens, cenários e todos os elementos visuais e sonoros, incluindo seus movimentos, interações e, sobretudo, constrói sentido por meio daquilo que está presente nela, mas também por meio daquilo que está oculto. Portanto, nesta dinâmica envolta pela imprevisibilidade, o processo da construção da *mise en scène* supera o trabalho de uma só pessoa e uma única etapa de trabalho.

Para alcançar uma noção de *mise en scène* que abarque estas diferentes características e relações dispersas no tempo da produção, os próximos capítulos se ocuparão de analisar a escolha, determinação e organização de alguns elementos-chave da realização de longas-metragens de ficção no Brasil. O relato, organizado pela descrição do processo de direção de “Eu te Levo”, procura relacionar os conceitos observados neste capítulo com as atividades práticas e a visão de quem vivencia a

realização por dentro. A transformação de ideias abstratas em palavras que enunciam a *mise en scène*, a preparação material dos elementos do roteiro, a organização da *mise en scène* no espaço e sua fragmentação na *mise en cadre* e finalmente a reorganização dos fragmentos na remontagem da *mise en scène*, a partir dos planos são, respectivamente, a ordem cronológica comum neste processo, por isso seguiremos esta ordem na exposição dos capítulos.

Estuário > Uniformes > Uniformes de bombeiros (1024)

Produtos ▾

Resumo da empresa ▾

Contatos



 Ampliar imagem

Firemer

Preço FOB:

Pedido mini

Capacidade

Prazo de en

Condições c



 Offline

Imagem de uniforme de bombeiro enviada pela roteirista Iana Cossoy Paro a Marcelo Müller durante o desenvolvimento do projeto de telefilme de “Eu te Levo”

3 A Mise en Scène de papel

Diante de todo plano ou toda cena, é preciso regressar ao momento em que havia apenas um “programa” estético e roteirístico da cena e uma multidão de escolhas ainda abertas. Escolhas de todas as espécies: cenários, figurinos, deslocamentos, luzes, ritmos, gestos ou entonações do ator. (Bergala, 2008, p. 154)

No início do processo de realização, os espaços onde ocorre a criação – o atelier do diretor – ainda é muito diferente da imagem comum do set de filmagem. As atividades normalmente são feitas de maneira solitária ou acompanhadas de poucos colaboradores. Mas mesmo tão longe da materialidade da *mise en scène* impressa em suporte cinematográfico, ou até mesmo concretizada em pessoas e cenários, é neste momento que ocorre o primeiro recorte: de um mundo de possibilidades infinitas serão escolhidos alguns representantes, os personagens, que habitam determinados locais, cenários, sejam quais forem, são uns e não outros.

Muitos dos diretores participam da escritura dos filmes que irão realizar, mas mesmo quando estão ausentes e não participam das decisões tomadas nesta etapa, é fundamental que ele possa compreendê-las de tal maneira a assumi-las como suas, sob o risco de causar uma ruptura no processo de criação e o desencontro com as linhas de força que geraram o projeto. Além disso, muitos autores propõem que “o roteiro é tudo o que se escreve antes, durante ou com o objetivo de elaborar um filme” (VANOYE, p. 13), expandindo consideravelmente o campo de observação sobre os documentos que auxiliam na construção do programa do filme.

Já nos primeiros documentos da criação há uma proposta de *mise en scène*. Este capítulo se dedicará à análise do processo de escolha e descrição dos elementos que estarão presentes na imagem e som do filme, mas que neste momento ainda são palavras. Ainda sem relação com a viabilização material do filme, o roteiro escrito sem a garantia de que irá transformar-se em filme tem uma relação diferente com os irão compor a *mise en scène* depois da obtenção do financiamento para a produção, objeto do capítulo seguinte. Este, portanto, tratará do momento da construção da *mise en scène* de papel.

3.1 Onde começa a *mise en scène*?

Embora seja impossível definir o início de qualquer processo de criação artística, sei que os primeiros textos escritos para o curta-metragem “Ve-o-Veo” são de março de 2003. O diretor, Benjamin Ávila, nos apresentou um pequeno texto de uma página onde tinha escrito uma série de sensações de sua infância: eram sabores, sensações e memórias que propunham um conjunto de imagens bastante abstratas. Entre as frases, ainda não havia uma narrativa e nem personagens estabelecidos, mas o desejo do diretor era fazer um filme com uma trama sólida, que remetesse a sua experiência pessoal de ter vivido na clandestinidade como filho de militantes políticos durante a última ditadura militar argentina. A descrição de duas imagens presentes nesse texto foram de extrema importância no início do processo de criação do filme: fotos de família onde não víamos as caras dos adultos, pois elas estavam recortadas e um garoto sozinho queimando as fotos da família em uma fogueira no quintal. Embora o texto não tenha sido utilizado em nenhum outro momento do processo de criação e tenha se perdido junto com outros materiais, alguns elementos propostos por ele foram tão importantes que condicionaram todo o processo, a ponto de poderem ser vistos no filme efetivamente como elementos principais da *mise en scène*.

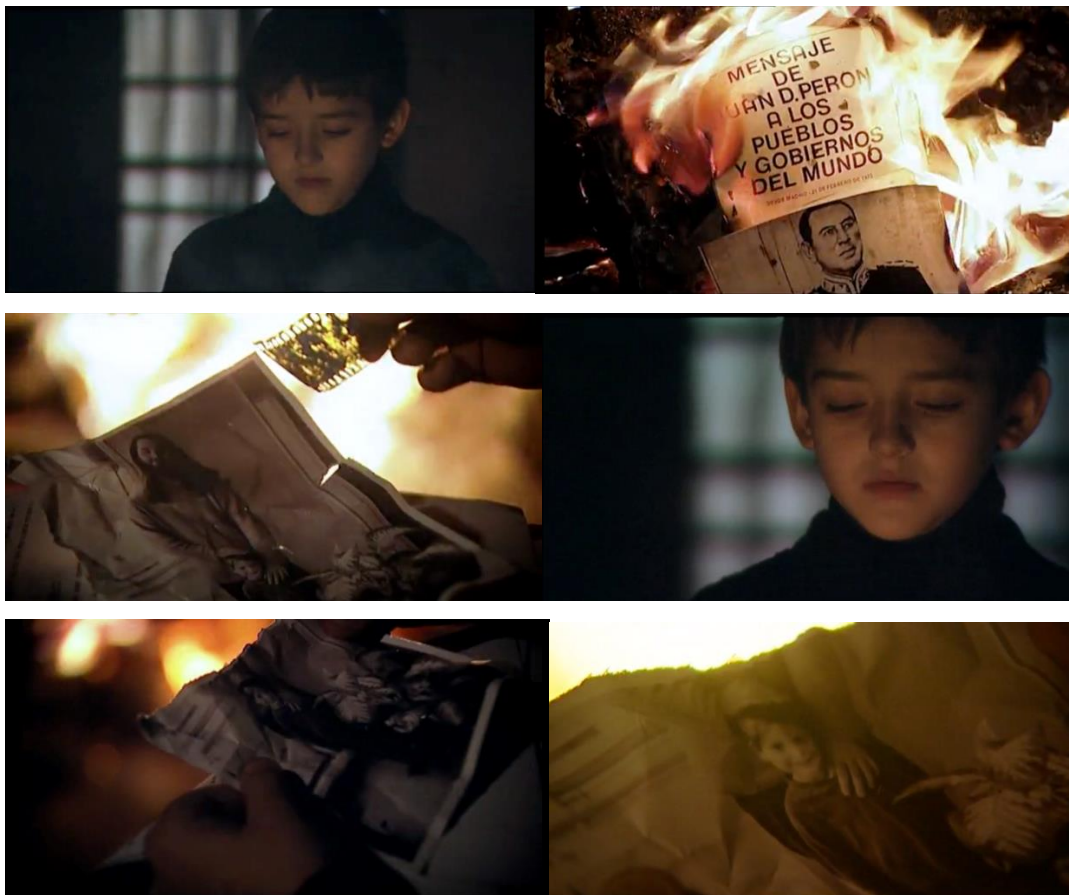
3.2 Queimando fotos de família:

Já próximo ao final do filme, depois de ver pela televisão a notícia de que seu pai está morto, Juan finalmente se encontra com sua mãe e chora. Mas os dois têm pouco tempo para as lágrimas, precisam fugir. Fotos e papéis são tirados de gavetas e jogados ao fogo. Juan observa as chamas, que lentamente consomem as imagens. Ele mesmo está encarregado de eliminar estas memórias. Joga ao fogo uma foto familiar. Olha em silêncio. As fotos se queimam e viram cinzas.



Fotogramas de “Infância Clandestina” Cena completa em: <https://goo.gl/CwnpuK>

Alguns anos antes, no curta-metragem “Veó-Veo” (2011), um outro personagem chamado Juan também colocava fogo em fotos da família logo após descobrir a morte de seu pai. O menino, alguns anos mais novo que em “Infância Clandestina”, está no quintal de sua casa, realizando a mesma ação, com os mesmos objetos: papéis e fotos. A única diferença substancial entre as cenas dos dois filmes, além da idade do personagem, é que Juan observa, e a imagem destaca, uma foto específica, que mostra o menino com seu pai alguns anos antes. Juan tem que queimar a foto, mas decide rasgá-la pela metade e jogar na fogueira apenas a parte onde está o pai, deixando a outra metade, com sua imagem, em um buraco do muro por onde ele se comunica com uma amiga que vive ao lado.



Fotogramas de “Veó Veó”. Cena completa em: <https://goo.gl/kgr1XC>

Obviamente não se trata de uma coincidência que em duas obras do mesmo diretor e dos mesmos roteiristas encontremos duas cenas tão parecidas. A imagem de

uma criança colocando fogo em fotos de família é um dos elementos iniciais de ambos os processos de realização.

O desenvolvimento da narrativa em “Veo-Veo” em 2003 começou com o questionamento de um conflito entre uma foto e a figura desse garoto: o que faria um menino de seis ou sete anos procurar por fotos de seu pai e descobrir que elas não podem existir? As primeiras discussões giravam em torno da construção de um problema entre esse objeto e aquele esboço de um personagem. A solução encontrada era que Juan, em sua nova escola, deveria levar uma foto de seu pai para compor o mural comemorativo do dia dos pais. Enquanto se envolve com a nova vizinha e colega de sala, empreende uma enorme busca pela foto. Mas quando a encontra é o momento em que sua mãe finalmente explica porque não podem ter imagens do pai na sua casa. A história terminaria com a morte do pai, cuja foto é divulgada na televisão, e a nova mudança da família que precisa fugir. A cena da fogueira está na primeira versão da escaleta, escrita semanas depois. A descrição da cena no texto não é muito diferente do que pode ser visto no filme:

EXT- PATIO TRASERO DE LA CASA -NOCHE

Juan quema las fotos del padre y las familiares en el patio de su casa. Rescata del fuego una foto suya con el brazo del padre y la mano sobre su cabeza. Juan introduce la foto en el agujero del muro y la empuja para que caiga en el patio Eva, su vecina.

Fragmento do roteiro de “Veo Veo”

Neste, mas também em muitos outros casos, os primeiros documentos do processo de realização já levam em si as indicações de alguns dos principais elementos da *mise en scène*. O personagem, o cenário e os objetos significativos da cena são enunciados claramente, mesmo sem ter nenhuma previsão concreta que essas palavras sobre o papel tornem-se objetos reais e sejam filmados. Mas afirmar que os elementos da *mise en scène* estão presentes desde o início do processo não é o que mais importa, mas sim entender como a escolha de tais elementos e não outros influenciam o que será construído a seguir. O que pensar, então, quando o final de um processo é o início de outro? Em “Infância Clandestina”, realizado mais de cinco anos depois de “Veo-Veo”, vemos que alguns destes elementos continuaram atuando no universo das escolhas e condicionando o que acontece, o que será visto e ouvido no filme, antes mesmo de ter um roteiro escrito. Tratando do mesmo tema, a experiência do curta-metragem passou a ser tratada como um embrião do novo filme e desde as primeiras

versões do roteiro, praticamente a mesma sequência de cenas se repete no final do longa-metragem: a descoberta da morte do pai pela fotografia na televisão, o encontro com a mãe e a preparação para a fuga (incluída a cena em que Juan queima os documentos e as fotos). Também coincidem a chegada da família à casa no início do filme, a presença de cenas na escola, a aproximação e primeiro amor com uma colega, que embora tenham sido realizados com outros atores e em outras locações, tem similaridades evidentes com os cenários e corpos do filme anterior. Podemos dizer que estes elementos demarcam linhas de força e possíveis tendências do processo de criação, uma vez que a narrativa deverá acolhe-los e se construir ao seu redor.

Se a atribuição primária do diretor em um filme é a de transformar as palavras em *mise en scène*, estamos constatando que muitos dos elementos que serão manipulados fisicamente com este objetivo podem ser determinados muito antes da compreensão de sua função dentro da narrativa, da construção material e captura em suporte cinematográfico dos corpos que se movimentam no espaço. Portanto, o processo de criação da *mise en scène* e o trabalho do diretor na sua construção não se limitam às operações de filmagem e posteriores a ela, mas perpassa todo o processo de realização, inclusive antes de que sejam escritas as palavras que possam ser transformadas em cenas.

3.3 A primeira história de “Eu te Levo”:

A união de mais de um artista para a realização da obra é um dos marcos importantes em um processo de criação coletivo como o cinema. A primeira reunião com a roteirista Iana Cossoy Paro em 28 de maio de 2010 pode ser considerada a referência de início de “Eu te Levo” (que ainda não tinha este nome), pois foi a partir desta conversa que passou a existir, efetivamente, um fluxo de trabalho e de interações contínuas entre nós e a obra. Não havia nada escrito previamente, pois a reunião foi motivada por uma oportunidade: um edital público que financiava o desenvolvimento de roteiros e posterior realização e exibição de telefilmes de cinquenta e dois minutos na TV Cultura de São Paulo (<https://goo.gl/5tK9x1>).

Eu desejava continuar trabalhando em histórias da minha cidade natal, Jundiaí, que havia sido o espaço do meu curta-metragem anterior: “São Paulo Railway”. Para tentar encontrar um caminho, comecei a contar lembranças pessoais dos amigos ou conhecidos que tinham ficado na cidade. Uma dessas histórias era sobre um vizinho

chamado Rogério que eu tinha encontrado por coincidência alguns dias antes. Ele ainda morava com os pais e se dividia entre ajudar no negócio da família e seu trabalho de investigador da Polícia Civil, onde gostava de fazer plantão na cadeia pública da cidade, pois passava a noite dormindo em uma salinha. Começamos a especular sobre possíveis personagens nesse contexto, criados em famílias tradicionais, num lugar que foi um pequeno bairro e hoje está praticamente a dois passos de São Paulo. Queríamos que os personagens não expusessem imediatamente os seus problemas interiores. Eles deveriam amadurecer o que sentem no decorrer do filme, até que não tenham alternativas senão exteriorizar suas angústias. Como ideia geral, esta questão do personagem deveria criar um ritmo particular ao filme e ajudar na empatia com o público. Ainda não sabíamos descrever claramente esta ideia, mas usávamos a referência de “um filme uruguaio”, como “Gigante” ou “Whisky”, para tentar imaginar onde gostaríamos de chegar.

Iana escreveu a primeira proposta: um filme com três pontos de vista narrativos em que os encontros inesperados entre cada um dos personagens acabasse por revelar algo que estava preso no interior de cada um. Os personagens principais eram Rogério e Lucas, dois vizinhos que viviam em um bairro de Jundiaí. O texto apresentava uma versão da história de seu início até o final, dividida em oito partes.

1. Lucas

Lucas (19) em seu cotidiano no interior. O que ele faz da vida?

Tenta comunicar-se com a namorada, Cristina (email, telefone etc). Não consegue

2. Rogério

Rogério (20 e poucos, grandão). Cotidiano de pregador de faixas noturno. Alguns riscos.

Fragmento do documento “Episódico.doc”, de 31/05/2010. Versão completa no Apêndice ou no link <https://goo.gl/bORXtG>.

Os primeiros movimentos da narrativa são a apresentação destes dois personagens solitários. Naquele momento ainda não tínhamos construído muito sobre eles, mas sabíamos que deveria haver contraste entre a ansiedade de Lucas em saber da namorada e a lentidão e segurança física de Rogério, que pendura faixas em locais perigosos. Mas, além disso, tínhamos muitas dúvidas, como as expressas na primeira

linha de Lucas: “o que ele faz da vida?”. Em nosso processo de criação, a demarcação de espaços de dúvidas com perguntas ou colocações de ideias provisórias será uma estratégia muito utilizada para adiar decisões específicas enquanto não há o encontro com uma definição satisfatória. Além de indicar uma questão, é um convite ao trabalho conjunto, que faz das primeiras linhas escritas para o projeto, além de um rascunho dos personagens de uma história, o estabelecimento de um método de trabalho em que ambos os autores irão escrever efetivamente, colaborando um com o outro.

3. Rogério e Lucas

Encontram-se de manhãzinha, talvez sejam vizinhos. Lucas pergunta sobre o concurso para bombeiros, meio tirando onda. Rogério diz que está de saída para São Paulo, precisa comprar o capacete. Lucas decide pegar carona e ir para São Paulo e ver o que acontece com a namorada. Vão juntos para São Paulo. Chegam à casa de Cristina. Lucas sobe. Rogério vai comprar capacete

Fragmento do documento “Episódico.doc”, de 31/05/2010. Versão completa no Apêndice ou no link <https://goo.gl/bORXtG>.

O terceiro movimento dramático do texto apresenta alguns elementos essenciais para o filme, tanto em relação ao que tínhamos discutido na reunião anterior, quanto sobre o que se tornou a obra anos depois. Trata-se do primeiro encontro de Lucas com Rogério, em que surge a questão dos Bombeiros, que seria uma versão heróica e idealizada de trabalho na polícia e a viagem à São Paulo. O texto ainda não descreve a relação entre os dois e por isso não esclarece o nível de intimidade que eles têm. A proposta é adiar a revelação do conflito dos personagens, por isso só sabemos que ambos querem ir à São Paulo. O destaque é a falta de comunicação e o silêncio, como na cena descrita abaixo:

5. Rogério e Cristina

Rogério volta da loja de bombeiros. Vê Cristina retroceder quando o porteiro avisa que Lucas está lá no apartamento. A segue até um boteco. Senta a seu lado. Reconhecem-se, se cumprimentam. Ficam em silêncio.

Fragmento do documento “Episódico.doc”, de 31/05/2010. Versão completa no Apêndice ou no link <https://goo.gl/bORXtG>

Nosso desejo era transformar o silêncio em algo tão incômodo que o diálogo se tornasse inevitável, e as mentiras, insustentáveis. Mas, apenas como forma de ajudar na resolução do problema de Lucas, Rogério decide contar seu segredo para Cristina:

7. Rogério e Cristina 2

Conversa no bar. Rogério é meio bobo, mas Cristina escuta. Ele a faz entender que deve uma satisfação a Lucas. Rogério faz alguma revelação ou conta algum segredo (talvez relacionado ao exame para bombeiro). Vão juntos ao apartamento.

Fragmento do documento “Episódico.doc”, de 31/05/2010. Versão completa no Apêndice ou no link <https://goo.gl/bORXtG>

Ainda não tínhamos decidido se Rogério tinha passado ou não no concurso de Bombeiros. Era preciso pesquisa, tanto para saber como é o processo de ingresso quanto para estabelecer o motivo de interesse de Rogério pela profissão, que permitisse justificar sua aprovação ou reprovação. Mas como havia a necessidade dramática de uma mentira e o único elemento disponível para construí-la era este, optamos por colocar uma a observação entre parênteses no texto: “(talvez relacionado ao exame para bombeiro)”, que apontava esta possibilidade sem dá-la como certa. O final da história era uma espécie de fuga improvável, misturada com uma espécie de resquício do curta-metragem “São Paulo Railway”, onde os personagens empreendiam uma viagem falida de Jundiaí até Santos. Na falta de soluções claras para suas vidas, os personagens vão ver o nascer do sol na praia:

8. Rogério, Cristina, Lucas e Marília

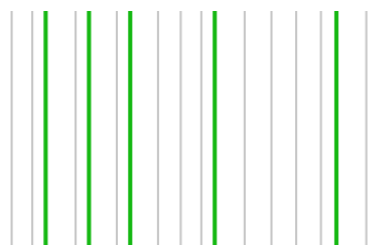
**Discussão no apartamento.
Decidem ir juntos para a praia no carro de Rogério
Vêm o amanhecer em Santos.**

Fragmento do documento “Episódico.doc”, de 31/05/2010. Versão completa no Apêndice ou no link <https://goo.gl/bORXtG>

Nesta altura do processo de realização, pelos signos de interrogação e as dúvidas expostas no texto, é evidente que há tantas opções de desenvolvimento que é difícil prever qual lado a história irá tomar na sua próxima versão. Mas mesmo assim, o conteúdo deste primeiro texto representa um significativo afinilamento das possibilidades, tanto narrativas quanto em relação à escolha dos elementos que irão

compor a *mise en scène*. Da perspectiva daquele que observa o processo de realização retrospectivamente podendo compara-lo com o filme terminado, é possível destacar muitos elementos que foram preservados ou criaram algum tipo de movimento de organização do processo de criação. Nesta primeira página escrita para o que viria a ser o longa-metragem “Eu te Levo”, estabelecemos o universo dos cenários entre Jundiaí e São Paulo, demarcando a estrada entre estes lugares. Indicamos algumas características do corpo de Rogério, bem como um universo de imagens relativos aos Bombeiros. Determinamos uma dinâmica de ocultar informações que irá condicionar tanto a maneira dos personagens lidarem com os outros, portanto afetando a movimentação e gestual de seus corpos nos cenários, quanto a quantidade e tom de seus diálogos, suas vozes no filme.

Comprometidos com o prazo de entrega do argumento para o concurso, Iana e eu seguimos a dinâmica de trabalho com a troca constante de emails e eventuais encontros. O prazo curto limitava as pesquisas para apenas as informações que fossem suficientes para motivar ou justificar o funcionamento das relações de causa e consequência da narrativa e dos personagens. Assim, as diversas etapas do concurso de Bombeiros passam a ser um elemento a mais para nos ajudar a caracterizar Rogério:



Procurei rapidão aqui na internet um par de informações sobre concursos para bombeiro (abaixo)

. Tem sempre uma prova "teórica" e testes de aptidão física/ psicológica... e as vezes de natação para quem vai ser guarda-vidas. O nosso Rogério pode ter sido reprovado numa destas, e sentir-se muito humilhado (ou injustiçado) por isso. De tanta vergonha, não fala para o amigo o que realmente aconteceu.

E-mail de Marcelo Muller a Iana Cossoy Paro em 31/05/2010. Texto completo no Apêndice.

O universo visual relacionado aos bombeiros começa a surgir com a proposta de uma nova cena, em uma loja de uniformes militares. Como Rogério mentiu para a família dizendo que passou no concurso, conseguir um uniforme seria uma maneira de alongar a descoberta da verdade. Pela pesquisa, soubemos que a venda de uniformes da polícia ou corpo de bombeiros é limitada a membros da corporação. Assim, na impossibilidade de comprar um uniforme de verdade, Rogério iria escolher alguma outra coisa que pudesse ajuda-lo a continuar mentindo sobre a sua nova profissão.

Rogério vai a loja de bombeiros, informam que ele não pode comprar uniforme sem a carteirinha. Ele observa todos os itens da loja lentamente, acaba comprando um chaveiro como souvenir.

Fragmento de versão intermediária do argumento em desenvolvimento.

O desenvolvimento das características dos personagens acontece ao mesmo tempo que são identificados os cenários onde eles transitam e a descoberta de como agem em determinadas circunstâncias. Procurando por situações que pudessem ajudar a preencherem essas necessidades, a estratégia de recuperar memórias pessoais continuava sendo utilizada:

nosso Lucas. Lembrei de um amigo que era ao mesmo tempo Mormon e muito animado, que dançava com todas as meninas (lembro dele um dia numa festa, empapado, dançando com todas as meninas enquanto nós ficávamos só olhando) e foi o primeiro a pegar uma menina da sala, a mais gostosinha de todas. De repente o nosso casal saiu de uma igreja, o que aumenta ainda mais as expectativas dele... dá uma olhadinha ai.

E-mail de Marcelo Muller a Iana Cossoy Paro em 31/05/2010. Texto completo no Apêndice (<https://goo.gl/qvWr6t>).

Assim, aquela observação entre parênteses que questionava a atividade de Lucas finalmente foi substituída por uma cena escrita a partir da lembrança mencionada no email:

Uma festa muito alegre, com pessoas de todas as idades. No meio do salão, um grupo de jovens que dançam muito. Lucas, 16 anos, todo suado, dança animado com uma das garotas do baile. Acaba a música e ele gesticula a Cristina, 17, que conversa com uma amiga e faz sinal de que não quer dançar. Lucas vai até ela e a puxa pelo braço até o meio da pista. A música é animada e os dois dançam, sorrindo. Lucas parece muito feliz. A música acaba, um pastor comunica pelo microfone a agenda da igreja. Trata-se de uma festa de uma igreja evangélica, mas se não fosse pelos motivos religiosos espalhados pelo salão e pela ausência de bebidas alcoólicas, pareceria uma festa em qualquer salão de bairro de uma cidade do interior. Lucas e

Fragmento do documento “1a escaleta EuteLevo Telefilme- 13082010.doc” – O texto, com suas marcas de revisão, indica o trabalho de diversas versões, feitas por ambos os roteiristas, uma sobre a outra. Completo no Apêndice ou no link <https://goo.gl/NazASP>.

Neste processo de completar os espaços abertos em cada uma das trocas de email, foram incorporados muitos elementos fundamentais para a definição do que se vê e se ouve no filme. Os cenários e os elementos que compõem o universo visual e sonoro do filme começam a desenvolver-se a partir de discussões iniciadas nesta etapa, como a cidade do interior e a relação de Rogério com a loja de materiais de construção do pai, a configuração de seu quarto e o carro. A cidade do interior alterou-se diversas vezes durante a redação dos textos do projeto. Em diferentes versões podemos encontrar o nome de Jundiaí, de Barretos e de Santa Bárbara do Oeste. Mas como estas mudanças não modificavam os acontecimentos dramáticos, nem a lógica dos espaços do filme, o nome da cidade não era relevante neste momento. O mais importante, e que nunca se modifica, é que os personagens vivem em uma cidade industrializada do interior de São Paulo. Mas por uma questão pessoal, eu não sentia segurança em definir a cidade dos personagens como a minha cidade natal. O motivo, pouco claro, provavelmente é a falta de confiança na relação entre a objetividade do trabalho e a aproximação dos espaços da ficção com os espaços da minha vida. Mas a tendência de que as cenas se desenvolvessem em espaços que me soassem familiares se enraizava, como na escolha de que o negócio da família fosse uma loja de materiais de construção. Meu avô materno ainda hoje é proprietário de um local assim em Jundiaí:

Rogério entra na pequena loja de materiais de construção de seu pai, Augusto, 60 e poucos anos, que atende um cliente. Outro cliente entra na loja, Augusto faz sinal para que Rogério o atenda. Rogério fica nervoso, gagueja na hora de perguntar em que pode ajudar. O cliente pede um tipo de verniz, Rogério fica um tempo olhando para as prateleiras,

Fragmento do documento “1a escaleta EuteLevo Telefilme- 13082010.doc”. Completo no link <https://goo.gl/NazASP>

De todos os espaços relacionados ao personagem, o carro é ao mesmo tempo um dos cenários e um dos elementos mais importantes filme. É o que permite a viagem a que se refere o título de “Eu te Levo”. É um espaço de privacidade, de individualidade, onde Rogério tem o poder de fazer o que quiser, inclusive impor a sua música preferida independente do gosto musical de seu carona. Como nos filmes uruguaiois “Gigante” e “Hiroshima”, os momentos de solidão de Rogério são preenchidos pela música que ele escuta, muitas vezes no carro. É como se ele colocasse do lado de fora de seu corpo algo tão intenso quanto o que sente por dentro, uma energia enorme, contida pelo personagem, que é incapaz de colocar seus sentimentos para fora, mesmo que eles sejam tão intensos quanto a música.

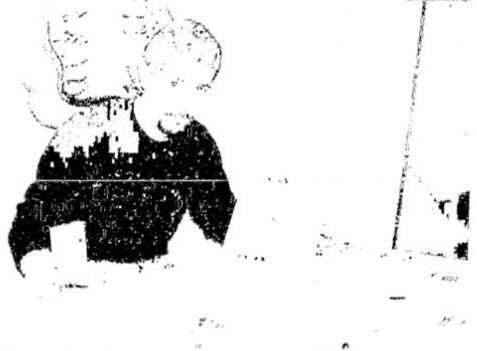
ruas vazias e pouco iluminadas. Rogério pára, mexe no aparelho de som, tira o CD que estava lá dentro e coloca outro CD. Começa a soar baixinho uma gravação caseira de uma banda de rock progressivo. Rogério volta a dar a partida, anda mais um

Fragmento de versão intermediária do argumento em desenvolvimento.

Para escolher estas músicas, mesmo que elas fossem apenas indicadas como gênero e qualidade, resolvi pesquisar uma história que tinha escutado anos antes sobre Jundiaí ter sido considerada uma cidade importante no cenário do rock independente brasileiro nos anos 1990. Nem a minha idade, nem a idade de Rogério é compatível com a deste grupo de músicos, mas nos ajudou a pensar o passado do personagem. Embora muitas das pessoas que participaram deste movimento tenham continuado no universo da música, para a maioria, com o passar dos anos aquele momento transformou-se apenas em uma memória saudosa de uma época idealizada de juventude. Era importante que Rogério tivesse a experiência de frustrar-se com um sonho que não deu certo e decidimos transferir a experiência desta geração para ele. Rogério teve uma banda que acabou, mas ele escuta gravações *demos* dos grupos de um movimento musical que já não existe. Esta relação é pouco descrita nos primeiros textos, que nunca se referem à banda de Rogério, mas indicam outra tendência do processo que será alvo de pesquisa e continuará se desenvolvendo: o som pesado e os músicos de Jundiaí.

Interior prepara contra-ataque do rock

Cidades como Jundiaí e Capivari criam espaços para divulgação de bandas emergentes no cenário da região



Wagner Gouveia, um dos organizadores da cooperativa "Seattle Brasileira Records", de Jundiaí

ROBERTA LIPPI

Da Folha Online

As bandas de rock do interior de São Paulo estão criando alternativas para a divulgação de suas músicas, como a "gravadora fantasma" de Jundiaí (a 45 km de São Paulo). A iniciativa surgiu de um grupo de cinco bandas de rock da cidade. Eles estavam tendo dificuldade para levar músicas próprias até o público da região e de outros Estados do país.

A "Vozes Jundiaí, a Seattle Brasileira Records" é um esquema de cooperativa que surge entre cinco bandas, com o objetivo de fazer com que as "demo tapes" cheguem ao público. Demos tapes são as fitas de demonstração que as bandas levam à casa de shows e gravadoras para apresentar o seu trabalho.

As demos são gravadas em estúdios locais, mas ficam à venda em nome de "gravadora fantasma" em uma forma de divulgação cooperativa e gratuita de bandas.

Wagner Gouveia, 31, fundador e músico da banda The Rockers, é um dos organizadores do projeto. Ele atua na área de administração e

as vendas das demos, além de expandir os shows para todo o interior do Estado de São Paulo.

Gouveia diz que a experiência "Seattle Brasileira" foi escolhida porque Jundiaí possui mais de dez bandas que fazem um trabalho de destaque, número considerado grande para uma cidade do interior do Estado.

Seattle é a cidade norte-americana conhecida o berço do movimento do rock alternativo que renova a cena em cada país. A noção dos anos 60. Está dando certo: o público está aumentando e sempre lembrando os demos, não somente trabalhos lançados em CD. O mesmo trabalho é muito bem feito", afirma Gouveia.

As fitas estão R\$ 4 e contêm as músicas próprias das bandas. O número de músicas em cada fita varia entre duas e seis.

Os trabalhos são distribuídos dentro de cada cidade, de acordo com as possibilidades de mercado. Atualmente, a Seattle Brasileira está trabalhando com o lançamento de uma fita de

demo de uma banda de rock de Jundiaí, a banda The Rockers, e de uma banda de rock de Capivari, a banda The Rockers.

O músico e co-produtor de um estúdio de gravações em Jundiaí, Eduardo Vicente, 33, diz que esse tipo de trabalho é um exemplo para os músicos brasileiros.

"Muitos pessoas reclamam que não tem espaço para o rock alternativo, mas essas bandas estão conseguindo se unir e fazer apresentações em todos os pontos das cidades de distribuição. É próprio, é um movimento musical".

Capivari

A cidade de Capivari está criando um espaço de trabalho para músicos locais.

É o Espaço de Trabalho Musical de Capivari, um espaço de trabalho para músicos locais.

As bandas são convidadas a fazer apresentações em todos os pontos da cidade.

Wagner Gouveia, 31, fundador e músico da banda The Rockers, é um dos organizadores do projeto. Ele atua na área de administração e



Reprodução do arquivo da Folha de São Paulo de 13 de maio de 1995 com reportagem sobre o movimento musical de Jundiaí.

Com tantas indefinições quanto caminhos pré estabelecidos, o desenvolvimento de cada uma destas questões poderia continuar por um longo tempo, mas a iminência do fechamento das inscrições no edital obrigou a imediata tomada de uma série de decisões para a redação final da sinopse e do argumento do filme. Tudo o que parecia ser provisório no trabalho entre os dois roteiristas precisava parecer definitivo para os olhos de uma comissão selecionadora de projetos.

3.4 Os primeiros leitores externos:

A necessidade de redigir um texto para leitores externos modifica muitas das características dos textos. O objetivo não é mais encontrar e testar a funcionalidade de determinados elementos dramáticos em relação à trama e à história, mas convencer uma comissão da potencialidade do filme, a ponto que ela escolha esta proposta em detrimento de outras. Agora não cabem mais lacunas que serão preenchidas no futuro, nem observações ou questionamentos de um roteirista para o outro. O texto deve parecer uma versão final, fechada, pronta para os passos seguintes, ou seja, o roteiro e depois o filme.

A sinopse, os personagens e o argumento, lidos nesta ordem, devem permitir a fruição da narrativa e a imersão no universo da história de maneira parecida à leitura de um conto ou uma peça de teatro. Uma das características principais destes três textos é seu caráter descritivo, articulando trechos que resumem motivações de personagens

com sínteses de cenas, em maior ou menor grau, de acordo com as necessidades do escritor-roteirista. Não há uma forma padrão de escrever um argumento cinematográfico, o que importa é que seja uma história completa e filmável, em que os personagens desenvolvam a sua trama de maneira clara, porém resumida. Não deve perder de vista a viabilidade da transformação daquelas palavras em filme algum tempo depois, portanto, o contato com a possibilidade de criar imagens e sons que correspondam ao que está escrito. Para ser sólido, um bom argumento necessita propor um universo visual e sonoro adequado à narrativa, com elementos associados à trama que ajudem a caracterizar os personagens e desenvolver sua história.

O argumento de “Eu te Levo” entregue para o concurso tem quinze páginas e preservou os oito acontecimentos dramáticos presentes no primeiro texto do projeto, na mesma ordem, mas sem a indicação numérica. Os blocos de ação do texto anterior foram divididos em acontecimentos, que estavam articulados entre si para construir um encadeamento de relações de causa e consequência. Os acontecimentos, apresentados de maneira sintética, já mencionam uma grande quantidade de elementos que farão parte das cenas, como podemos ver a seguir:

Rogério está em uma loja de uniformes militares no centro de São Paulo. Observa todos os itens da loja lentamente, pensativo. Caminha entre os uniformes encantado. Vê os uniformes, capacetes, kits. Pega um uniforme completo de bombeiros e vai para o provador. Observa-se com a roupa e sorri. Faz continência para si mesmo. O vendedor pede a ele a identificação da força para adiantar o pagamento e ele diz que não trouxe. Informam que ele não pode comprar uniforme sem a carteirinha. Rogério tira o uniforme e coloca a sua roupa. Ao sair, detém o olhar em uma esquina perto do caixa, onde há alguns objetos de souvenir. Acaba comprando um chaveiro com o logotipo dos bombeiros.

Fragmento do documento “projetoEuTeLevo Telefilme 1a etapa.doc”, de 01/08/2010. Completo no Apêndice ou no link <https://goo.gl/m7WqkH>

A descrição sintética do acontecimento já delimita o cenário (a loja de uniformes militares) e seus espaços (o local onde estão os uniformes, o provador e uma esquina perto do caixa); menciona os personagens que estão lá (Rogério e um Vendedor); apresenta os objetos mais importantes (uniformes, capacetes, chaveiro, etc); e descreve

brevemente o movimento e gestual dos personagens (Rogério observa os itens, caminha, vê, pega, observa-se, sorri, faz continência, etc). Ainda falta muito para a *mise en scène* de “Eu te Levo” existir como tal, mas a primeira etapa do trabalho já criou um repertório de elementos e uma primeira organização que sustentam o que virá a seguir.

3.5 Aumentando a rede:

Em agosto de 2010 recebemos a notícia de que “Eu te Levo” foi selecionado para continuar seu desenvolvimento. Se antes tratava-se de um empreendimento de duas pessoas, a partir da contratação do projeto por um órgão público se estabelecem uma série de compromissos. Com o financiamento, veio junto o cronograma e o comprometimento com a entrega do roteiro para um telefilme de 52 minutos, juntamente com uma proposta de direção e um orçamento de realização, que não poderia ultrapassar o valor máximo pré-estabelecido. Se o projeto atendesse a estas condições e fosse classificado entre os quatro melhores, a comissão nos selecionaria e conseguiríamos os recursos para fazer o filme.

Com isso, a rede de artistas envolvidos no filme teve a possibilidade de expandir-se. Associaram-se os produtores Rune Tavares e Rodrigo Sarti Werthein, também amigos e cúmplices de outros projetos. Com eles, aproximamos também Aleksey Abib, roteirista e professor de roteiro, que foi contratado como consultor de dramaturgia. A relação com cada um destes profissionais se desenvolveu de uma determinada maneira, de acordo com as necessidades do filme, mas a partir deste momento todos passaram a serem leitores comprometidos com o projeto, referências e balizadores das decisões que, lentamente, consolidavam a proposta de “Eu te Levo”.

3.6 Do argumento ao roteiro: o texto em formato cinematográfico

Antes mesmo da assinatura dos contratos, Iana e eu fizemos a primeira versão da escaleta do roteiro. Este novo documento, por suas especificidades formais ligadas à produção do filme, adiciona novos elementos ao processo de definição da *mise en scène* em palavras. Como a maioria dos tipos de textos descritos até agora, a escaleta não tem um padrão consolidado e único para todos os roteiristas, mas na maioria das vezes, é uma lista de unidades dramáticas ordenadas, com maior ou menor descrição dos acontecimentos. Como é um texto intermediário entre o argumento e o roteiro, suas diferentes versões durante o processo de desenvolvimento do filme irão gradativamente

afastando-se do primeiro e aproximando-se do segundo. Seu caráter sintético permite a leitura e alteração da estrutura das relações de causalidade entre as unidades sem necessitar modificar todo o texto. Ao mesmo tempo, por permitir o olhar sobre a história completa e o acesso fácil a cada uma das suas partes, a escaleta ajuda a equilibrar o trabalho do roteirista em todo o texto, para que ele cresça e se desenvolva por completo e de maneira gradual.

Em “Eu te Levo”, a primeira versão da escaleta era o mesmo texto do argumento apresentado na seleção do edital, mas dividido em unidades de tempo e espaço, com o respectivo cabeçalho determinando o cenário e o horário do dia.

Noite. Rogério, um tipo grandalhão e forte de 22 anos, dirige lentamente sua Parati antiga, com uma escada presa no capô. Só se escuta o barulho do carro, é uma cidade pequena, com as ruas vazias e pouco iluminadas. Rogério pára, mexe no aparelho de som, tira o CD que estava lá dentro e coloca outro CD. Começa a soar baixinho uma gravação caseira de uma banda de rock progressivo. Rogério volta a dar a partida, anda mais um pouco, estaciona perto de um cruzamento. Desce do carro, vai até o porta-malas, abre: há algumas faixas publicitárias enroladas, ferramentas, arames, cordas, pedaços de madeira. Pega uma das faixas. Rogério observa lenta e cuidadosamente os postes e árvores do cruzamento. A música continua soando no radio do carro. Olha para uma

EXT. RUA CIDADE DO INTERIOR. NOITE

Rogério, um tipo grandalhão e forte de 22 anos, dirige lentamente sua Parati antiga, com uma escada presa no capô. Só se escuta o barulho do carro, é uma cidade pequena, com as ruas vazias e pouco iluminadas.

INT. CARRO DE ROGÉRIO. NOITE

Rogério pára, mexe no aparelho de som, tira o CD que estava lá dentro e coloca outro CD. Começa a soar baixinho uma gravação caseira de uma banda de rock progressivo. Rogério volta a dar a partida, anda mais um pouco, estaciona perto de um cruzamento.

EXT. CRUZAMENTO CIDADE DO INTERIOR. NOITE

Rogério desce do carro, vai até o porta-malas, abre: há algumas faixas publicitárias enroladas, ferramentas, arames, cordas, pedaços de madeira. Pega uma das faixas. Rogério observa lenta e cuidadosamente os postes e árvores do

Acima, fragmento do documento “projetoEuTeLevo Telefilme 1a etapa.doc”, de 01/08/2010 e abaixo, fragmento do documento “1a escaleta EuteLevo Telefilme- 13082010.doc”, de 13/08/2010. Textos completos no Apêndice ou no link <https://goo.gl/m7WqkH>

A simples separação do argumento em unidades espaço-temporais, embora não altere as relações de causalidade da narrativa e não signifique necessariamente um avanço no desenvolvimento dramático, é muito significativa na construção do projeto da *mise en scène* do filme. É a primeira vez que o texto é dividido em partes

que se assemelham a cenas, com o mesmo tipo de cabeçalho de produção que se utiliza no roteiro. Nesse formato, o cenário e sua situação de luz anunciam, destacados pela tipografia em caixa alta, o local dos acontecimentos que serão descritos a seguir em caixa baixa. Assim, o cenário que era abstrato no argumento, agora passa a ser determinado e enunciado antes do início de cada cena. Ainda estamos longe do encontro com este cenário real, físico, mas a partir deste ponto até o desuso do roteiro no processo de produção, será mantido este formato de texto, com a informação do cabeçalho tendendo a ser cada vez mais precisa.

Em poucos dias, com esforços concentrados, desenvolvemos o processo de detalhamento de cada unidade espaço-temporal da escaleta até ter uma primeira versão do roteiro. Mas, sem que houvesse um momento de parada para análise e reflexão sobre a dramaturgia e os personagens, estávamos muito insatisfeitos com o resultado. Assim começa o primeiro movimento de retroatividade do projeto. A partir da experiência da leitura deste roteiro, decidimos fazer uma nova escaleta com uma nova definição importante: o ponto de vista narrativo estaria restrito ao personagem de Rogério.

3.7 Retroatividade: Restrição do Ponto de Vista

“Episódico.doc” é o nome do arquivo da primeira organização de ideias feita para a reunião inicial do projeto, em que a proposta era desenvolver um filme com diversos pontos de vista, um para cada personagem. Mas o encaminhamento do trabalho no argumento resultou em um relato onisciente, em que o ponto de vista se alternava entre os personagens para construir o universo de informações e relações de causalidade que permitia, a partir de determinado ponto, o desenvolvimento de uma trama em comum. Além de alguns emails, não há muitos registros do processo de trabalho da primeira quinzena de outubro de 2010 que ajudem a expor os motivos concretos deste movimento de retroatividade. Mas fica evidente que este foi um período de trabalho intenso, principalmente sobre o desenvolvimento do personagem de Rogério. Os encontros eram presenciais e durante este período fizemos nossa primeira viagem conjunta de pesquisa à Jundiaí.

Procurávamos um Rogério mais próximo aos trinta anos e vivesse o conflito de não conseguir encontrar seu espaço no mundo. Esta proposta nasceu de observar algumas pessoas do nosso grupo de amigos em comum, com idades próximas aos trinta anos, que tinham uma enorme dificuldade em superar uma espécie de adolescência

tardia. Por isso trouxemos para dentro do filme nosso desejo de investigar este universo de personagens, caracterizado principalmente por um constante adiamento das decisões que significavam a independência da família e o encontro de seu próprio espaço. Associada a esta decisão de concentração da narrativa em Rogério, também se fortalece a ideia de propor ao futuro espectador do filme uma visão, se não subjetiva, o mais próxima possível do protagonista. Alguns dos filmes uruguaios mencionados e discutidos como referências desde o início do processo de criação utilizam como estratégia narrativa a restrição das cenas do filme àquelas cujo protagonista está presente, limitando o ponto de vista da trama ao ponto de vista do personagem. Tanto Iana quanto eu já tínhamos trabalhado em roteiros organizados desta maneira e apostamos nesta direção.

Na prática, não se tratava de reescrever completamente a história do filme, mas de reorganizar os acontecimentos a partir das mudanças geradas tanto pelas alterações nos personagens quanto pelo novo critério de restrição do ponto de vista. Por isso, optamos por voltar ao trabalho na escaleta, pois permitia uma análise cuidadosa das relações de causalidade e do movimento dramático dos personagens. Assim, podíamos inclusive, preservar o máximo possível do material desenvolvido até então. Enquanto Iana preferia lidar diretamente com o texto escrito, para ajudar-me a entender o funcionamento das relações de causalidade desta nova estrutura narrativa, optei por uma ferramenta que permitia visualizar um esquema do roteiro em um mural, em tamanho grande.



Fotografia do mural com os papéis coloridos com o resumo de cada cena da escaleta do Telefilme.

Utilizado por muitos roteiristas e até por montadores de documentário, o exercício de transcrever a síntese dos acontecimentos em pequenas fichas de papel, cujas cores são escolhidas de acordo com algum critério específico, permite, ao mesmo tempo, analisar o conteúdo principal de cada cena e sua funcionalidade dentro do conjunto do filme. A partir do que já tínhamos escrito, optamos por destacar as relações que Rogério estabelecia no filme: com sua família, com o concurso para os bombeiros e com Cristiano (o irmão menor de seu amigo da infância) representadas pelas cores verde, azul e rosa, respectivamente. Os papéis amarelos eram anotações dirigidas ao diálogo entre os roteiristas e a obra, em geral problemas que ainda não tinham sido resolvidos.

Ao mesmo tempo, a versão digital da escaleta do telefilme ganhava corpo e, progressivamente, as lacunas criadas pelo descarte da trama dos outros personagens foram preenchidas em um processo de escritura em colaboração entre os dois roteiristas, realizado de maneira parecida à primeira etapa de desenvolvimento do argumento.³

ROGÉRIO volta para a frente da loja com um objeto nas mãos. Com ele agarra um gancho no portão de ferro e o puxa para baixo, fechando a loja.

INT/EXT. CARRO DE ROGÉRIO/RUAS DE JUNDIAÍ. DIA 9

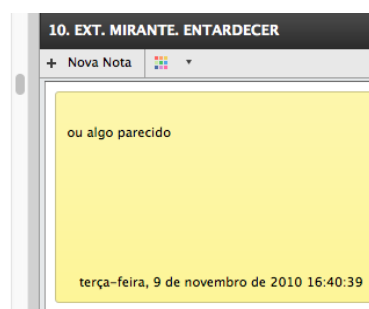
Rogério dirige seu carro, sério, ouvindo o mesmo tipo de som.

EXT. MIRANTE. ENTARDECER 10

Rogério encostado no carro, o som ligado. Ele observa a cidade de Jundiaí do alto, pensativo.

INT/EXT. CARRO DE ROGÉRIO/RUAS DE JUNDIAÍ. NOITE 11

Rogério dirige sua Paraty antiga ouvindo música.



ROGÉRIO
Pô, Mario.

MARIO
Bom, na minha avaliação você consegue uns 200, 300 contos no máximo.

Rogério olha para o teclado, pensativo.

MARIO
E o atril não vale nada.

Rogério olha para o porta-malas, decepcionado.

MARIO
Se quiser pode deixar em consignação, mas acho que demora um pouco pra vender.

Rogério faz que não com a cabeça.

Legenda: Dois exemplos das ferramentas de comunicação utilizados para o diálogo entre os roteiristas: acima, um fragmento da escaleta de Eu te Levo, com uma anotação em nota anexada ao texto.

Ao lado, um fragmento de cena dialogado, com três marcas de revisão em cores diferentes, indicando a quantidade de vezes que aquele texto foi modificado durante a escritura desta versão.

³ Infelizmente, a maior parte das versões da escaleta e do roteiro do telefilme foram perdidas. Escritas no Celtx, um programa específico para roteiros de cinema e televisão que permitia o armazenamento dos arquivos em uma plataforma na nuvem do próprio sistema. O cancelamento da conta apagou os arquivos, mas pudemos recuperar o que tinha sido salvo fisicamente ou enviado por email.

Na nova versão do roteiro, consolidada nos primeiros dias de novembro, Rogério tem trinta anos. O filme começa durante uma das etapas do concurso para o Corpo de Bombeiros, mas novamente ele não passa. Rogério não pode tentar no ano seguinte por causa da sua idade. Por isso, pressionado pela família, diz que passou. Para confirmar a mentira, resolve viajar à São Paulo para comprar um uniforme de bombeiro e acaba dando carona para Cris, irmão adolescente de seu amigo e vizinho Lucas. Durante a viagem, os dois descobrem as mentiras um do outro e se tornam cúmplices. Depois da jornada de descoberta, Rogério finalmente desabafa para a família.

Como estratégia de organização da narrativa, a restrição do ponto de vista a um único personagem, ao mesmo tempo que orienta a criação por limitar as opções a um universo menor de possibilidades, também cria algumas dificuldades. Rogério passa a ser uma espécie de mediador, um filtro entre todos os elementos que participam das relações de causa e efeito que constroem a narrativa do filme. Assim, não tínhamos mais a possibilidade de ver nenhum personagem em situações onde Rogério não esteja presente. Como era importante que o terceiro ato iniciasse com a revelação da mentira de Rogério a partir da sua identificação com a mentira de Cris, precisávamos suspeitar lentamente que o garoto tinha um segredo, sem desmascara-lo de imediato. Mas, sem ter como separar a informação que chega ao espectador da informação que chega a Rogério, a única maneira de criar essa situação era a partir da percepção do personagem, sob o risco de que algo muito sutil talvez não fosse percebido pelo público, já que as características de Rogério não permitiam uma reação muito evidente. O desafio da resolução do problema foi atacado por etapas, durante diversas versões do roteiro, em sucessivos testes que variavam não só o conteúdo das cenas como também a sua quantidade. A dificuldade estava em encontrar um equilíbrio entre o excesso e a falta de informações, entre o que poderia ser muito sutil e passar despercebido pelo público ou por Rogério e o que poderia ser muito evidente e grosseiro, que sairia do nosso desejo em construir uma narrativa delicada, com poucos movimentos exteriores dos personagens. Muitas das experiências passaram pela tentativa de integração de Rogério a espaços que fazem parte do universo de Cris. As indicações do roteiro sobre estes cenários se modificarão diversas vezes durante o processo de escritura, mas sempre serão escolhidos para ajudar a dar certo sentido de descoberta, de aproximação de Rogério a Cris.

3.8 A cena no roteiro: propostas de espaço e movimento da imagem e do som

Conforme o roteiro vai se desenvolvendo, o texto tende a ser cada vez mais descritivo e evitar o resumo, buscando ser o mais preciso possível em relação ao que será visto e ouvido no filme. A forma mais comum para esta descrição é a terceira pessoa, no presente, evitando ao máximo a utilização de adjetivos e substantivos abstratos, para criar a perspectiva de uma descrição exclusivamente visual e sonora, como será o filme em sua forma final. A sensação pretendida em relação ao leitor é que ele possa imaginar o filme, tratando que o tempo da leitura seja mais ou menos parecido ao que seria necessário para ver o filme.

Para encontrar este equilíbrio entre o detalhamento excessivo e a ausência de informação, faz parte da técnica de escritura do roteiro a capacidade de selecionar os elementos mais importantes para destacar dentro do universo das coisas que podem ser vistas ou ouvidas em cada momento do filme. É a partir da escolha adequada destes elementos que toda a *mise en scène* poderá ser interpretada pelos leitores do roteiro, tanto em seus aspectos dramáticos quanto na enunciação dos espaços e corpos que serão necessários no momento da filmagem. É em relação a este último objetivo do roteiro que pretendemos analisar o fragmento de uma das cenas de “Eu te Levo” que foi escrito nesta etapa e preservado sem alterações significativas até o final do processo.

Rogério entra em casa. Tudo escuro. O barulho de um fósforo sendo riscado. O rosto de Marta se ilumina pelo fósforo, ela acende duas velas (um 3 e um 1) que estão em cima de um bolo, sobre a mesa.

MARTA
(cantando)
Parabéns pra você.

MARTA E AUGUSTO
(cantando)
Nesta data querida, muitas
felicidades, muitos anos de vida.

MARTA
E para o Rogério nada.

AUGUSTO
Tudo.

MARTA
Então como é que é?

MARTA E AUGUSTO
É pique, é pique, é hora é hora é
hora. Ra, tim, Bum! Rogério!
Rogério!

Rogério olha para Marta e Augusto sem se mexer. Nem respira.

MARTA
Vai filho, apaga as velinhas e
faz um pedido!

Rogério vai lentamente até o bolo, apaga as velas com um sopro forte. Olha para os pais na penumbra.

ROGÉRIO
Não passei nos bombeiros. Não
quero ser bombeiro. Não quero
trabalhar na loja. Vendi o
teclado.

As velinhas voltam a acender sozinhas e iluminam a cara de Rogério.

Fragmento do documento “eu te levo12112010- telefilme 1a vrs para aleksey.doc”, de 12/11/2010
(Completo no link <https://goo.gl/1qgQRc>)

Observando os elementos presentes na cena, podemos enumerar as suas necessidades: o cenário no cabeçalho da cena estabelece o espaço, o mesmo acontece com os corpos, estão Rogério, sua mãe Marta e seu pai Augusto na cena. Na sala (que foi descrita em uma cena anterior) está o bolo com as velas sobre a mesa. Devido à circunstância, a iluminação da sala é escura. Marta tem uma caixa de fósforos. O movimento destes elementos será descrito no desenvolvimento da cena: Rogério entra, Marta acende a vela, cantam, ele se aproxima, apaga as velas, fala, as velas acendem novamente. Além dos sons associados diretamente a estas ações (a porta, os passos, respirações, etc), há uma única menção a um elemento sonoro que não é visto. Para propor esta separação em relação à imagem, a descrição do som dos fósforos sendo

riscados antecede à descrição de sua imagem correspondente, ressaltando a escuridão da sala e a situação onde nem Rogério, nem o público, deve ver nada. No roteiro, constantemente a maneira de descrever e ressaltar alguns elementos pode sugerir o que não é mencionado. Ao ler, podemos imaginar onde estão posicionados os personagens, que Rogério provavelmente está de frente para a mãe e o pai por exemplo. Dependendo do leitor, até mesmo o destaque sobre determinadas ações ou elementos descritos no texto pode sugerir um recorte no espaço, que permita ver ou ouvir com a atenção sugerida, antecipando o tamanho desta ação ou elemento no enquadramento da imagem ou na intensidade do som. Como, por exemplo, em relação à última frase do fragmento da cena, “As velinhas voltam a acender sozinhas e iluminam a cara de Rogério”. Sua descrição sugere uma imagem mais próxima a um plano perto da vela com o rosto do personagem que um plano geral, onde sejam vistos outros elementos que não foram mencionados. Neste jogo de construção da síntese da *mise en scène*, a partir da sugestão e do destaque, não são mencionados diversos elementos importantes, como os figurinos, a maquiagem, as características dos elementos como as velas e o bolo, que farão parte das preocupações posteriores da equipe.

Mas o caráter transitório do roteiro, como instrumento de enunciação e determinação da organização dos principais elementos da *mise en scène* fica ainda mais claro quando tratamos de analisar a maneira como as emoções são descritas, no limite entre o que pode ser visto pelas ações exteriores dos personagens (a descrição da *mise en geste*) e o uso de figuras de linguagem:

INT. APARTAMENTO DE ROGÉRIO. SALA. DIA

15

Rogério, com cara de que acabou de acordar, de chinelo, shorts e camiseta puída, entra na sala do apartamento. Augusto assiste televisão.

Ao ver Rogério, Augusto dá um sorriso amarelo.

AUGUSTO

E aí, dormiu bem? Cansativo teu dia ontem?

Marta entra na sala, de avental, secando as mãos em um pano de prato.

MARTA

Poxa, filho, o que custava esperar o horário de fechar a loja?

Marta olha para Rogério.

Rogério olha para o chão.

Fragmento do documento “Eu Te Levo_Vrs Final edital telefilme- 31012010.doc”, de 31/01/2010 (Completo no link <https://goo.gl/crSE4d>)

A cena da discussão sem gritos entre Rogério e seus pais começava com a cobrança de uma atitude diferente em relação ao negócio da família e terminava com a mentira sobre ter passado no concurso para o Corpo de Bombeiros. O trabalho sobre uma cena com forte conteúdo emocional sempre significa um desafio para o roteirista, pois muitos dos sentimentos dos personagens não podem ser descritos diretamente, mas transmitidos a partir das suas ações e gestos. A primeira expressão de Rogério, “com cara de quem acabou de acordar”, não supõe que vimos ele acordando, nem que exista realmente uma expressão facial específica para isso, mas destaca um elemento importante para a compreensão da cena. Sua solução passa pela sua tradução em uma demanda específica de figurino, maquiagem e atuação. Da mesma forma, outra tentativa de descrever uma expressão que necessita de uma tradução específica na hora da encenação, funciona de maneira diferente: “Augusto dá um sorriso amarelo”. Claramente não propomos uma solução de maquiagem e sim uma intenção gestual de ironia que deverá ser desenvolvida em conjunto com o ator que interprete o personagem. Na descrição da *mise en scène*, muitas vezes a sugestão pode propor maneiras de apresentar determinadas condições emocionais mais potentes que a descrição direta ou a exposição dos sentimentos, como quando Marta olha para Rogério que, em ato seguido, olha para o chão. Os dois gestos físicos, exteriores e visíveis, isolados de todo o resto, podem significar muito pouco, mas no contexto da cena a descrição do pequeno movimento sem palavra que remeta à emoção dos personagens, se interpretado, carrega uma forte carga de sentimentos.

3.9 Cenários Imaginários:

A descrição dos ambientes no roteiro é sempre precária. Durante essa etapa, normalmente não temos informações suficientes para definir como os cenários serão construídos, seja em um estúdio ou na base que pode oferecer uma locação natural. Mesmo sabendo que no futuro outras decisões podem desfazer parte da proposta de *mise en scène* presente no roteiro, é necessário ter algum tipo de planificação desta geografia. Durante a escritura de “Infância Clandestina”, a estratégia utilizada era o desenho de plantas baixas dos cenários pretendidos para poder descrever os movimentos dos personagens em seu interior. Mas em “Eu te Levo”, a construção de

uma relação dos espaços do filme com os espaços onde eu vivi na infância acabou por oferecer soluções reais ou imaginárias.

Para descrever a rua onde estava a casa da família de Rogério e a de seus vizinhos, onde moravam Lucas e Cris, usei como referência a geografia da rua onde morei na minha infância. Pensando que Rogério vivia em um dos apartamentos do único prédio de quatro andares da rua, ele poderia ver da sua janela o quintal da casa de Lucas. Aquela relação visual só seria possível em uma locação muito especial, ou naquele lugar específico, o que criaria um grande problema de viabilidade para a filmagem. Mas entre reescrever as cenas em uma geografia mais comum ou manter uma proposta que parecia mais interessante, optamos por deixar a resolução desta questão para um momento posterior do processo de realização.

INT. APARTAMENTO DE ROGÉRIO. QUARTO. DIA

14

Rogério, de cabelo molhado e com outra roupa, vai até a janela, de onde vê o quintal da casa de Lucas. O Pai de Lucas, 50 e poucos anos prepara a churrasqueira, Dora, 50, a mãe de Lucas, circula trazendo pratos. Marília, 17 e Luiza, 25, ajudam. Cristiano e Lucas conversam.

Marta e Augusto atravessam a rua: Augusto carrega uma sacola com garrafas e Marta leva um pirex coberto por um papel de alumínio. Augusto toca a campainha. Dora vai abrir o portão. Cumprimentam-se e entram. Augusto e Marta cumprimentam a todos no quintal. Marta olha para cima.

MARTA

Vem, filho, só falta você!

Todos olham para cima. Rogério sai da janela.

Fragmento do documento “eu te levo12112010- telefilme 1a vrs para aleksey.doc”, de 12/11/2010 (Completo no link <https://goo.gl/1qgQRc>)

Como mencionado anteriormente, embora o objetivo final do projeto fosse a realização do filme, o objetivo imediato do trabalho que estávamos realizando era a sua aprovação pela comissão de seleção do edital, que financiaria a obra. Esta particularidade também pode ter contribuído para esse tipo de adiamento das decisões de aproximação a elementos materiais cuja disponibilidade seria mais provável. Mas há alguma diferença difícil de destacar entre o roteiro que se faz para a viabilização de um filme e o roteiro preparado para a sua filmagem. Seguramente, o objetivo do texto modifica as suas características. Na impossibilidade de identificar se as mudanças futuras do roteiro são condicionadas pela iminência da realização ou pela evolução natural da obra, apenas observamos que em nosso próprio processo, em determinado momento houve uma mudança de atitude. Mais que construir o projeto de um filme,

estávamos focados em uma construção retórica sobre o projeto que pudesse convencer a comissão financiadora.

3.10 A *Mise en Scène* como Dispositivo da Direção:

Mas nós precisamos insistir imediatamente que um dispositivo não é um sistema mecânico ou formal rígido: é mais como um guia estético aberto para a variação, a surpresa ou a contradição criativa estabelecida pelo o cineasta (que define isso tudo em movimento). (Martin, 2011, p. 4-5)

Embora o fluxo de trabalho da equipe de roteiristas, produtores e consultores envolvidos no projeto permitisse um grande intercâmbio de ideias e opiniões sobre os textos que estavam em desenvolvimento, a proposta de direção que acompanharia o projeto era uma tarefa pessoal, que eu não poderia fazer em companhia de outra pessoa. Minha opção foi limitar apenas parte do texto sobre as intenções que tinha sobre o filme, destacando apenas a tendência a aproxima-lo ao meu universo pessoal e com isso explorar situações e ambientes conhecidos, para dedicar o máximo possível à descrição de como seria o estilo do filme. Mas como descrever o estilo do filme antes de realizá-lo?

A proposta, então, descreve como as decisões tomadas sobre o roteiro estabeleceram linhas de força que, se forem desenvolvidas nos passos seguintes da realização, determinarão a maneira de trabalhar na construção da *mise en scène* do filme e conseqüentemente em seu resultado final. O exercício de reflexão envolvido na sua escritura auxiliou na construção de um mapa das decisões visuais e sonoras, que permitiam imaginar como seria o trabalho com os atores e conseqüentemente sua interpretação, na escolha das locações e conseqüentemente no aspecto dos cenários, na maneira de captar o som direto e conseqüentemente no ambiente sonoro do filme. Assim, sucessivamente, a proposta deveria levar o leitor à intuição de um estilo que se constrói a partir do roteiro:

Como mencionado anteriormente, o foco da narrativa é Rogério e portanto tudo o que vemos ou escutamos é através dele, propondo ao espectador que vivencie sua jornada. Esta restrição irá determinar não apenas se vemos ou não cenas onde o protagonista não participa mas também como será a orientação do narrador no interior das cenas, condicionando o posicionamento da câmera e a perspectiva sonora de maneira radical. Há

Fragmento do documento “Proposta de direção final telefilme.doc”, de 03/2011 (Completo em <https://goo.gl/I1Bw4V>)

O desenvolvimento da proposta de restrições ao ponto de vista de maneira integral, não apenas à dramaturgia, leva a uma série de outras consequências, como por exemplo na decupagem:

Esta lógica, quando aplicada à decupagem, impõe uma maneira de filmar onde não há planos de localização, *master shots* ou contra-planos, que são inconcebíveis a um narrador subjetivo. A imagem e os sons do filme serão

Fragmento do documento “Proposta de direção final telefilme.doc”, de 03/2011 (Completo em <https://goo.gl/I1Bw4V>)

Condiciona profundamente o som, estabelecendo que tudo o que se ouve se origina na cena, inclusive as músicas:

no conjunto de procedimentos estilísticos adotados pelo filme. Não utilizaremos música não diegética, já que seria uma contradição ao ponto de vista subjetivo adotado pela narrativa, mas isso não faz que eliminemos a música do filme. Ao contrário do uso comum da música não diegética como um reforço sentimental externo ao universo dos personagens, em “Eu Te Levo” nossa proposta é incorporar o elemento à narrativa e reforçar a sua importância, tanto para transmitir sensações subjetivas quanto para ressaltar a importância da música no universo do protagonista. No final dos anos 1990, Jundiaí foi considerada a

Fragmento do documento “Proposta de direção final telefilme.doc”, de 03/2011 (Completo em <https://goo.gl/I1Bw4V>)

E propõe uma maneira de fazer, que determina como será o resultado sonoro do filme:

O som será integralmente captado em direto, mesmo que isso signifique uma maior contaminação de ruídos no segundo plano em determinadas locações. Esta contaminação deverá ser utilizada dramaticamente na concepção sonora, como base dos ambientes. A opção por uma decupagem

Fragmento do documento “Proposta de direção final telefilme.doc”, de 03/2011 (Completo em <https://goo.gl/I1Bw4V>)

A maneira como se organiza a proposta de direção de “Eu te Levo” claramente se apoia em um processo de restrições, tal e qual todos os ajustes realizados a partir da definição de que o ponto de vista da narrativa estaria limitado a Rogério, entre a

primeira e a segunda versão do roteiro. Como afirma Martin, “Dispositivos cinematográficos são gerados frequentemente a partir de exclusões - recusas do cineasta a seguir essa ou aquela convenção, considerada por ele inadequada ou ultrapassada.” (2011, p. 4, tradução nossa), que derivam em maneiras características e reconhecíveis do trabalho de cada diretor: “A adesão à gravação do som direto em Straub and Huillet, a des-dramatização da performance em Pedro Costa, a falta das típicas pontuações de trilha sonora em Tsai Ming-liang...” (ibid). Muitos destes artifícios utilizados na análise dos dispositivos da direção de obras de ficção também estão presentes na proposta de direção de “Eu te Levo”, como provavelmente estarão em maior ou menor grau em qualquer proposta de direção que seja escrita tratando de explicar a maneira como o diretor pretende organizar os recursos expressivos de seu filme.

Do ponto de vista da realização, existe uma conciliação natural entre as noções de *mise en scène* e dispositivo, uma vez que o diretor é constantemente demandado a explicar questões de estilo de seus filmes e muitas vezes suas melhores respostas estão relacionadas à exposição de como irá fazê-lo. Mas outras vezes, na falta de uma resposta mais precisa, ela pode estar em como não pretende fazer, na restrição das opções a um grupo menor de possibilidades. Durante um processo de realização, ambas as respostas são bastante frequentes, e parte das tendências do projeto se consolidarão a partir do exercício de desejar, aceitar ou negar determinadas opções.

Em “Eu te Levo”, como em qualquer outra obra, o critério para aceitar ou não determinada opção era a sua associação com as tendências que organizavam a criação, ou a possibilidade de que um novo elemento modifique sua organização e faça a obra evoluir. Assim, ao escrever a proposta de direção, o que eu estava fazendo na realidade era escolher o que sentia que melhor se encaixava dentro de tendências estabelecidas até então, principalmente em decisões relativas a elementos da *mise en scène* presentes no roteiro. A partir disso, foi feita a descrição tanto dos seus procedimentos gerais quanto do que se espera como resultado em imagem e som. Dentro da lógica interna de um processo de criação, a *mizantsena* de Eisenstein ou os dispositivos e as restrições são opções partem de princípios semelhantes. Ambas se apoiam nas opções feitas durante a preparação para disparar um processo de decisões, que resultará ou afetará profundamente o estilo do filme.

3.11 Antecipações do Processo

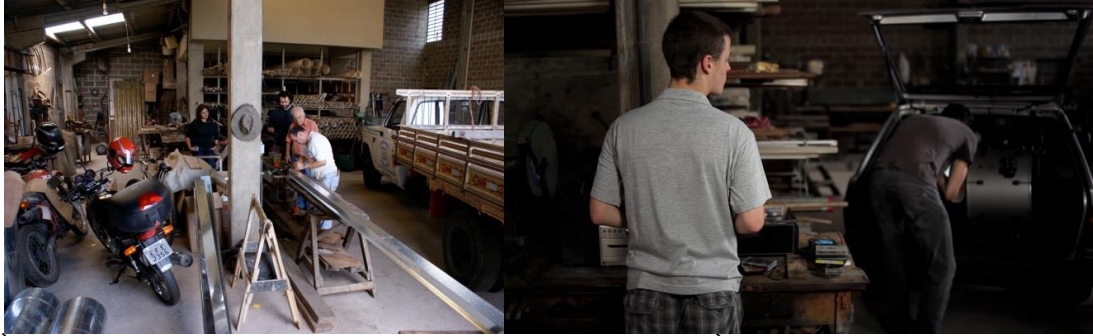
Além da entrega dos textos, o desenvolvimento daquela etapa terminava em uma apresentação oral para a comissão de seleção. Com a participação de Rune Tavares, produtor do projeto, tínhamos dez minutos para expor nossa proposta e outros dez para responder a perguntas. Para ilustrar em imagens e sons o que estava apenas em palavras, decidimos utilizar parte dos recursos para produzir um promo, com algumas referências filmadas por nós que poderiam dar uma ideia mais clara sobre o que pretendíamos com o telefilme.

O processo de desenvolvimento e realização do promo foi a sua possibilidade de testar elementos que seriam utilizados no filme, mas a grande dificuldade era o fato de estar antecipando questões que seriam resolvidas naturalmente em outros momentos do futuro, como as locações/cenários e o elenco. Além disso, nos impunha o questionamento: o que poderíamos captar no único dia que tínhamos disponível que pudesse representar o conjunto do filme e, ao mesmo tempo, convencer à comissão de seleção da solidez e qualidade do projeto?

A escolha foi por desenvolver três momentos, um que pudesse apresentar a dinâmica dos atores, com um diálogo entre Rogério e Cris, um que explorasse a relação de Rogério com a cidade, dirigindo em seu carro e o terceiro que colocasse em conflito a questão dos bombeiros, na cena que Rogério, no provador da loja de uniformes, se fantasia de bombeiro. A proposta incluía editar estes três momentos em paralelo, para que eles potencializassem um ao outro.

3.12 Antecipar espaços

Aproveitando a disponibilidade dos espaços e as facilidades existentes em filmar em Jundiaí, optamos por concentrar os esforços da produção utilizando apenas locações na cidade. Depois de algumas viagens visitando possíveis espaços, definimos que o diálogo entre Rogério e Cris aconteceria na oficina da loja de materiais de construção do meu avô materno:



À esquerda, foto durante a visita à oficina da pesquisa de locações. À direita, fotograma da cena gravada para o promo da apresentação final do projeto junto à comissão de seleção do edital.

A questão das viagens à São Paulo seria proposta por uma cena de Rogério olhando para a estrada, em um local de onde pudéssemos ver carros indo em diversas direções. Depois de passar uma manhã dirigindo nas marginais e ruas próximas ao trecho urbano da Rodovia Anhanguera que atravessa a cidade, encontramos uma rua que tinha exatamente estas características, de onde se via o acesso principal à Jundiaí.



À esquerda, foto durante a visita da pesquisa de locações. À direita, fotograma da cena gravada para o promo da apresentação final do projeto junto à comissão de seleção do edital.

As outras locações seriam algumas ruas do centro da cidade, onde filmaríamos Rogério dirigindo e o camarim de um pequeno teatro, que funcionaria como o provador da loja de uniformes militares.

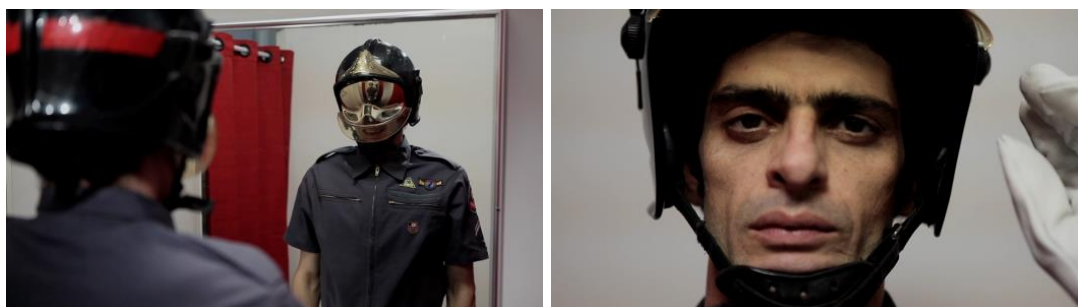
3.13 Antecipar corpos

Enquanto eu pensava que Rogério poderia ser representado por Julio Machado, um ator de Jundiaí com quem fiz teatro amador na cidade na adolescência e que agora estava trabalhando profissionalmente, aceitei o conselho de abrir um teste de elenco com uma produtora de *casting* que me oferecesse mais opções. Além disso, eu não conhecia pessoalmente nenhum ator que pudesse atuar como Cris.

O trabalho com Alessandra Tosi seguiu o processo tradicional de seleção de elenco. Depois de encaminhar o roteiro à produtora, o diretor descreve melhor as suas necessidades (*briefing*) para a produtora, que seleciona um grupo grande de possibilidades e encaminha links de internet ou DVDs com vídeos de trabalhos anteriores dos atores. A partir de conversas, estes materiais são selecionados, grupos menores de atores ou novas opções são adicionadas, em uma mecânica de idas e voltas de opiniões que procura identificar dentro do conjunto dos atores disponíveis na região as possibilidades que atendam melhor às demandas do projeto. No final do processo alguns atores foram convocados para um teste.

Nas minhas experiências anteriores de realização de testes, sempre achei muito pouco provável que um ator possa ter uma boa performance em um teste nas situações em que geralmente são feitos. Que processo de desenvolvimento de personagem pode ser feito com um ator em apenas quinze minutos? Como pedir que o ator execute uma cena se ele nem ao menos conhece adequadamente as motivações que a precedem? Mas a restrição de recursos nos obrigou a agendar todos os testes no mesmo dia, tanto para o personagem de Rogério quando de Cris e era impossível fazer algo diferente com uma limitação tão grande de tempo. Assim, a estratégia adotada para conhecer a cada um dos atores neste tempo limitado foi a conversa, onde eu poderia observar a movimentação natural de cada um dos atores e intuir as suas possibilidades. Quando parecia conveniente, líamos juntos a cena que seria gravada ou até mesmo a interpretávamos juntos, comigo dando as réplicas do outro personagem. Mas mesmo assim, recorde não ter saído muito feliz daquela diária de testes.

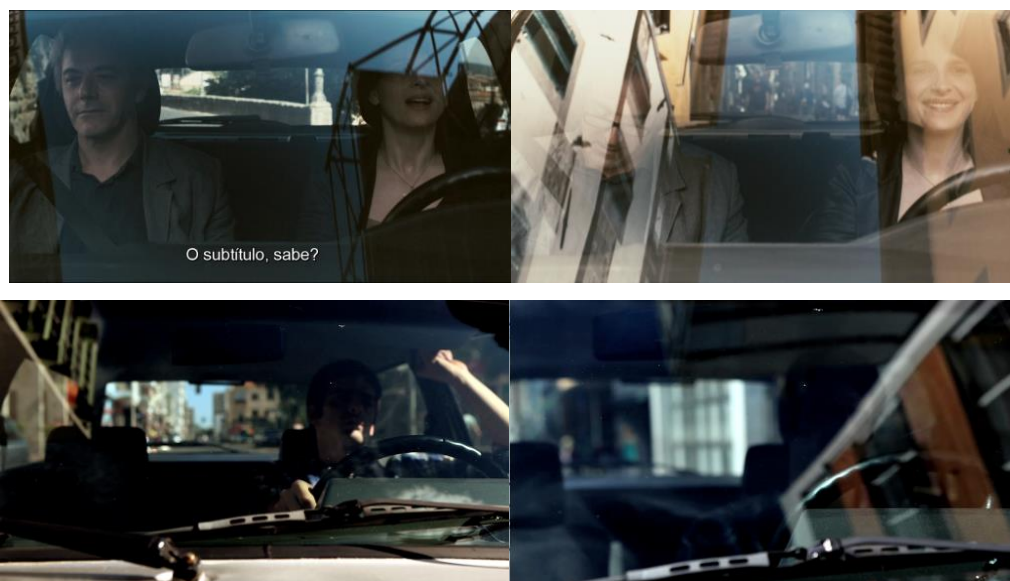
Nesta mesma noite me encontrei com Julio Machado na minha casa. Ele não pôde ir ao teste, mas eu estava disposto a ver se a minha intuição sobre o ator estava certa. Ele podia entender o personagem por sua própria vivência, pelo que conhecia de Jundiaí e pelas histórias que eu poderia contar, recheadas de referências em comum. Seu teste foi o mais natural de todos, embora eu tenha notado a necessidade de limpar bastante a sua atuação, que tinha uma intensidade um pouco teatral, com excessos de gestos e expressões. O elenco do promo foi definido com Júlio no personagem de Rogério e um dos atores do teste como Cris.



Julio Machado como Rogério no promo da apresentação final do projeto junto à comissão de seleção do edital.

3.14 Estilo

Muito mais que indicar os caminhos da narrativa, o objetivo do promo era propor algumas das decisões sobre a imagem e o som que iriam compor o estilo do filme. As indicações da proposta de direção deveriam ser ilustradas, na medida do possível, para que deixassem de ser apenas palavras e ideias abstratas em uma folha de papel. Algumas das referências seriam muito importantes naquele momento, como a cena do diálogo no interior do carro em “Cópia Fiel”, de Abbas Kiarostami.



Na linha acima, dois fotogramas do plano de referência de “Cópia Fiel”, enquanto na linha de baixo, dois fotogramas similares retirados do promo para o telefilme de “Eu te Levo”.

Olhando retrospectivamente, é possível identificar este momento do processo de realização como crítico, em que a filmagem do promo permitiu uma série de avanços no desenvolvimento das linhas de força que definiriam a forma de “Eu te Levo” anos depois. Mas a experiência da realização do promo e consequentemente seu resultado ficaram aquém do que desejávamos. A sensação que tenho hoje é que havia um excesso

de cenas, pretensões, elementos e desejos que não permitiram o destaque de nenhuma das questões que nos interessavam apresentar. Tínhamos algumas imagens bonitas, alguns cenários interessantes, mas na falta de tempo para perceber o equívoco do excesso e retroceder, o promo apresentava uma versão menos desenvolvida, mais inacabada, que o material que tínhamos escrito. A cena com mais problemas era o diálogo entre Rogério e Cris na oficina da loja de materiais de construção. Escrita especialmente para o promo, a cena não existia no roteiro do filme e explicava uma série de coisas sobre os personagens e a viagem que estavam preparando para São Paulo. Mas, entre outras diferenças entre esta cena e as cenas do filme, os diálogos do roteiro não eram explicativos. A descrição da *mise en scène* não estava de acordo com a proposta geral do projeto, portanto a maneira de filma-la também não poderia obedecer a uma série de critérios estabelecidos na proposta de direção. Com o agravante da falta de tempo para preparar os atores e decupar a cena cuidadosamente, o resultado funciona muito mais como um exemplo negativo que como a afirmação das tendências dramáticas e audiovisuais de “Eu te Levo”. A montagem final do promo, com pouco mais de dois minutos de duração, pode ser vista em <https://goo.gl/B3IzXk> ou no apêndice deste trabalho.

Por mais que a apresentação oral tenha sido agradável e passado a percepção de que a comissão de seleção estava interessada no projeto, o que foi visto no promo provavelmente tenha sido determinante e o projeto não foi selecionado para a produção.

3.15 Da gaveta ao longa-metragem

Terminado o período de desenvolvimento financiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, tanto os relacionamentos intensos entre as pessoas quanto o desenvolvimento da obra foi interrompido. Para não abandonar o projeto diante das raras oportunidades de produção de telefilmes para canais de televisão no Brasil, decidimos alongar um pouco mais o roteiro para inscreve-lo em editais de longa-metragem. Com o final da relação dos produtores do desenvolvimento do telefilme, “Eu te Levo” foi apresentado pela Academia de Filmes no Edital de Longas-Metragens de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura de 2012.

Aquela edição do concurso foi permeada por uma série de confusões institucionais que criaram uma situação bastante curiosa para o projeto e para mim, que o defendia. Pouco mais de seis meses antes, a Secretaria do Audiovisual, responsável

pela seleção dos projetos, divulgou uma lista de ganhadores do Edital, onde “Eu Te Levo” não estava presente. Mas a lista não cumpria uma das regras de regionalização da produção e, uma vez constatado o erro, para evitar uma tempestade de recursos jurídicos e a inviabilização do Edital, decidiu-se cancelar a lista publicada e refazer a seleção. Embora “Eu Te Levo” tenha sido escolhido nesta nova seleção, todos os filmes premiados da lista cancelada também foram convocados. Estava convencido de que nossas chances eram remotas. Da minha parte, “Eu Te Levo” tinha sido praticamente abandonado, pois meus esforços estavam muito mais concentrados em meus trabalhos acadêmicos e de roteirista, em projetos de outros diretores.

Mas como fazer para que um projeto preterido passe a ser um dos escolhidos com apenas alguns meses de diferença, sem que nada no projeto tenha mudado entre uma e outra oportunidade?

Lendo os rascunhos das apresentações anteriores, tomei algumas decisões que organizaram uma espécie de estratégia para o *pitch*: como passaram mais de quinze meses entre a inscrição do roteiro no edital e aquela apresentação, havia uma grande probabilidade dos jurados não terem os elementos do filme muito frescos na memória e um novo desenvolvimento da história poderia ser apresentado oralmente sem que fosse necessário comprova-lo com um novo roteiro. A mesma questão poderia ser colocada em relação ao orçamento, tínhamos liberdade para apresentar um novo desenho de produção, destacando sucessos no desenvolvimento do projeto ocorridos nos últimos meses sem precisar comprová-los.

Considerando isso tudo, eu e os produtores tínhamos a sensação de que podíamos falar de um projeto ideal, que ainda não existia, mas que poderia ser imaginado por mim, pela produtora e, dependendo da nossa capacidade em relatá-lo, também poderia ser imaginado pela comissão. Somando isso à sensação de que não havia nada a perder, ficou claro que a minha atitude corporal deveria ser relaxada e confiante.

Reunido com Maria Clara Fernandes, a produtora da Academia de Filmes mais próxima do projeto, e com Iana Cossoy Paro, co-roteirista e companheira desde as primeiras ideias, escolhemos os temas que pretendíamos abordar, dividimos os dez minutos que tínhamos para a apresentação, dando mais ou menos importância a cada assunto, e fizemos um único ensaio. Decidi nunca escrever o texto da minha parte da apresentação, por um lado pela experiência mal sucedida de *pitches* anteriores, que

foram excessivamente ensaiados e resultaram muito tensos, por outro lado para estimular a informalidade que pretendia dar à apresentação.

Na Cinemateca Brasileira, onde o Ministério da Cultura tem uma sala, diante dos nove membros da comissão e dos funcionários do Ministério, em pé, Maria Clara e eu defendemos os aspectos artísticos, de produção e de distribuição de “Eu Te Levo”. Conforme planejado, a história do filme, que antes se desenvolvia em três dias, agora se alongaria durante três meses. Rogério teria mais tempo para explorar o mesmo conflito, mas bastante agravado. A trama incluía novas cenas, uma ou duas preparadas mentalmente especialmente para a apresentação. Ao mesmo tempo, a nova versão do orçamento propunha uma equipe consideravelmente menor, com o dobro do tempo de preparação e filmagem. Era uma opção que destinava uma parte muito maior dos recursos para os elementos que seriam vistos na frente da câmera em detrimento à infraestrutura de produção. De acordo com o que propusemos, o filme teria a vantagem de ser feito por um pequeno e dedicado grupo apoiado por uma produtora grande, com estrutura consolidada e capacidade de gestão do patrimônio do filme daquele momento até a exploração de todas as suas janelas de distribuição e exibição. Destacamos as vantagens de juntar o projeto autoral de meu primeiro filme com a estrutura de uma empresa produtora de grande porte. Esta imagem estava refletida em minha experiência anterior, ressaltada logo no início da apresentação, com o longa-metragem “Infância Clandestina”, que também usou estas duas linhas de força para estruturar sua estratégia artística, de produção e distribuição.

Vinte minutos depois, saímos felizes e confiantes. Não tínhamos nada a perder, a história parecia ter sido bem contada e era só aguentar a ansiedade até que todos os projetos fossem apresentados e a comissão deliberasse. Surpreendentemente, quase de uma hora para a outra, “Eu Te Levo” passou de ser um projeto guardado em uma gaveta a um filme em produção.

3.16 Conclusões: A *mise en scène* de papel

Como pudemos observar, o processo de construção e indicação da *mise en scène* em palavras é inseparável da construção dos demais elementos do filme. Sua relação com o processo de construção dramática do roteiro vai muito além da complementariedade. Como o aspecto visível da narrativa, a *mise en scène* é determinante na exposição dos personagens, das suas ações e de seus universos, pois a

dramaturgia e o mundo que a sustenta são inseparáveis. Não há como escrever uma história sem que as escolhas dos elementos que serão vistos e ouvidos pelo público não participem de maneira orgânica do próprio processo de escrever.

Mas, por outro lado, há uma enorme precariedade no projeto desenvolvido até este momento, quando ainda não foi estabelecido um compromisso real com a produção, ou seja, com o mundo material. O filme ainda é feito de palavras, intenções, pesquisas e indicações de escolhas e, portanto, ainda é frágil enquanto forma. Seus caminhos estão apenas indicados, mas muito longe de serem elementos concretos, corpos físicos agindo em espaços. Mas esta característica não é um aspecto negativo por si mesmo, pois nos recorda que durante esta etapa é que se estabelecem as linhas de força e se determinam as tendências que irão organizar qualquer decisão posterior, inclusive aquelas que provoquem grandes mudanças, como as que serão observadas no capítulo a seguir. Com o compromisso da produção se inicia uma nova etapa de desenvolvimento do projeto, que ainda não trata da *mise en scène* no espaço, mas da *mise en scène* que quer ser espaço: o roteiro passa a ter referências diretas da realidade, os personagens começam a ter o rosto dos atores, os espaços começam a se transformar nos cenários do filme. A imagem e o som serão estudados para sua captação. O filme passa do papel para o mundo, mesmo que as operações de filmagem ainda não tenham colocado o mundo dentro do filme.

eu te levo

por
Iana Cossoy Paro
Marcelo Müller

Roteiro de filmagem V.1 (3/02/2014)

OBSERVAÇÃO: De acordo com as indicações no roteiro, as sequências 50, 52, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 74, 75, 76 e 81, serão desenvolvidas e seus diálogos corrigidos.

Capa da primeira versão do roteiro de filmagem, de 3 de fevereiro de 2014.

4 A *Mise en Scène* Possível

Os princípios e os destinos que detectamos nos filmes estão enraizados em atividades. Cineastas trabalham com ferramentas e materiais, operando dentro de instituições que oferecem tanto restrições quanto oportunidades. Esses fatores podem ser alinhados na coluna das práticas. (BORDWELL, 2008, pos. 747, tradução nossa).

Constrangido por uma limitação orçamentária, pela organização industrial da atividade cinematográfica, pelos costumes das equipes em trabalhar com uma determinada quantidade de pessoas ou de equipamentos e, principalmente, pelo tempo restrito para cada uma das etapas de trabalho que se iniciam, os recursos disponíveis para o empreendimento da realização parecem nunca alcançar todas as necessidades da produção. Desde a primeira reunião, as decisões envolvem perdas: uma semana de ensaio a mais com o protagonista significaria um técnico a menos na filmagem, que provavelmente inviabilizaria alguma outra questão importante prevista pelo roteiro que foi a base do orçamento. O diretor pode ter mais ou menos participação no processo de planificação e execução orçamentária, mas suas decisões a partir de agora passarão a ser guiadas pela limitação das disponibilidades, desde a composição da equipe que participará organicamente do processo de criação da obra, até o menor dos detalhes do cenário.

Este capítulo irá estudar as relações entre o projeto do filme, a disponibilidade de recursos e a maneira como eles são escolhidos e trabalhados com vistas à captação das imagens e sons durante a etapa seguinte, a filmagem. Essa pode ser vista como uma etapa de transição entre a palavra que quer transformar-se em imagem do roteiro e as imagens captadas no suporte cinematográfico, mas na realidade é período de construção, tanto dos elementos da cena quanto da rede de relações humanas que irá transforma-los em filme.

O local de trabalho do diretor ainda não é o movimentado set de filmagem, mas ele já não está tão solitário quanto antes. Trabalha em locais intermediários, em salas de produção e de ensaio, locações ainda não preparadas para a filmagem que estão sendo transformadas em cenários. Mas são nestes lugares que ele verá o processo materializando-se, ao mesmo tempo em que as salas vão se enchendo de gente e as araras de figurinos. É o momento da materialização física dos espaços e dos corpos.

4.1 O Encontro com o Mundo:

Independentemente do quanto se planifique, muitas vezes é o contato com a realidade que permitirá à *mise en scène* chegar à sua melhor forma. Em “Infância Clandestina”, o encontro com um cenário surpreendente durante uma das pesquisas de locação para a segunda etapa das filmagens provocou uma mudança radical na *mise en scène* de uma das situações mais importantes do filme, o que solicitou uma grande alteração no roteiro. Trata-se da primeira tentativa de um beijo entre Juan (Ernesto) e Maria, durante o acampamento da escola. A cena proposta na versão anterior do roteiro acontecia em um cenário bucólico, muito comum em qualquer sítio argentino ou brasileiro, mas que efetivamente é muito difícil de encontrar em condições adequadas para a filmagem:

68 EXT. CAMPAMENTO: ARBOL A ORILLA DEL RIO - DIA 68

María hace equilibrio sobre una larga rama de un árbol que se extiende sobre el río. Juan está sentado a su lado.

MARÍA
Mi hermano es un idiota, no sé como podés ser su amigo.

JUAN
¿Por qué? ¿qué tiene?

MARÍA
No sé, vos no te pareces a ellos... Sos más...

JUAN
¿más qué?

MARÍA
No sé... sos como... no sé como decirlo...

María sonríe. Hace un movimiento brusco en la rama que se mueve. Juan se agarra para no caerse. María se ríe.

María (continuación)
¡Epa!, ¡Que reflejos!

JUAN
Para, che. Me vas a tirar a la mierda.

MARÍA
Que mal hablado que sos.

JUAN
(riendo)
Mejor mal hablado que mojado.

Fragmento do roteiro de Infância Clandestina antes da pesquisa de locações.

Conscientes da dificuldade de encontrar um rio com uma árvore com estas características e dos problemas vinculados a filmar nesta situação por causa do posicionamento de câmera e o risco iminente de que os atores caíssem na água, a equipe passou a procurar por soluções alternativas que pudessem preservar este cenário, incluindo a possibilidade de realizar composições digitais na pós-produção. Mas durante a preparação da filmagem, a equipe encontrou a carcaça de um carro queimado

abandonado em um bosque, próximo a outra locação do filme. Imediatamente, como roteirista, recebi um email de Benjamin com uma proposta de ajuste da cena e algumas fotos, nelas podemos ver que parte da equipe “atuou” a cena para propor as novas posições dos personagens neste cenário, testando a funcionalidade da *mise en scène*:



Fotografias enviadas por Benjamin Ávila para explicar a nova proposta de cenário e *mise en geste*.
(<https://goo.gl/HwvHDW>)

A ideia era manter a estrutura narrativa do interior da cena como no roteiro anterior, mas adaptá-la ao novo espaço, seguindo os seguintes passos:

La pienso de esta manera,

- Ellos andan por el bosque, caminan intercambiando miradas... Planos detalles desde atrás de ella, la mirada de él.
- De repente el bosque se abre y descubren un auto quemado en el medio del bosque.
- Se acercan se suben juegan a viajar, puede que el la invita a subir al auto, hacen que viajan dialogo de Brasil. ¿A donde viajar?
- Despues se suben al auto y salta, hacen ruido, ahí se quedan mirando... Se acercan...
- Foto...

Fragmento de email enviado por Benjamin Ávila. (<https://goo.gl/HwvHDW>)

Desta vez o roteiro absorveu o espaço encontrado, adaptando os aspectos narrativos previamente desenvolvidos aos elementos oferecidos pela locação, no lugar de determinar um cenário para sua produção posterior:

68 EXT. CAMPAMENTO: BOSQUE AUTO QUEMADO - DIA

68

Juan y María corren por entre los arboles de un bosque tupido de pequeños tallos. El sol entra por entre las copas de los arboles grandes que tapan a los pequeños arboles por donde caminan.

Fragmento do roteiro de “Infância Clandestina” após a definição do novo cenário.

A indicação do novo cenário substitui o antigo no cabeçalho da cena. Mas o carro queimado, elemento que dá nome ao cenário, só é visto um pouco depois, e causa uma interrupção no movimento anterior dos personagens. Entretanto, permite um desenvolvimento melhor de parte dos diálogos sobre a fantasia dos personagens de viajar, que já estava presente na versão anterior do roteiro, pois o carro aproxima fisicamente o tema da conversa ao novo cenário. Se antes os diálogos não tinham nenhuma correspondência com o local onde estavam, nem permitiam movimentos e gestos que pudessem relacionar-se com a história ou o espaço, a descoberta da locação faz com que o diálogo dos personagens ganhe também uma proposta de *mise en geste*:

MARÍA
Dicen que la arena es bien finita y blanca,
como harina. Mi sueño es ir ahí.
Se quedan callados, mirando hacia el frente.

JUAN
Y vamos ahora.

Juan abre una de las puerta del auto y con una reverencia le señala para que suba.

JUAN (continuación)
Vamos...
María baja y sube. Juan sube del otro lado y hace que enciende el auto con la mímica y el sonido, maneja. María se ríe de las mímicas que hace Juan.

JUAN (continuación)
(Mirando hacia afuera)
Mirá que lindo que es Brasil.
Ella le sigue el juego mirando hacia afuera.

Fragmento do roteiro de “Infância Clandestina” após a definição do novo cenário.

Em seguida, Juan e Maria tocam suas mãos e aproximam-se para beijarem-se, mas são interrompidos por outros meninos, que tiram uma foto do casal, exatamente como estava descrito nas versões anteriores do roteiro. A cena, reduzida consideravelmente durante a montagem, manteve suas ações narrativas principais, em

um cenário que aumentou consideravelmente a conexão entre as ações e o conteúdo dramático do espaço.



Fotogramas da cena do carro queimado em “Infância Clandestina”: 1- Juan e Maria correm pelo bosque e encontram o carro queimado. 2- Os dois brincam, pulam sobre o carro. 3- Conversam. 4- Do lado de dentro, fazem de conta que viajam ao Brasil. 4 e 5- Finalmente, a tentativa do beijo, interrompida pelos amigos



Todo filme vive um intenso processo de evolução quando passa de papel e texto para buscar sua realização material no mundo. Mas determinadas opções irão permitir ou não que estas relações com as coisas físicas modifiquem o projeto. A escolha por trabalhar em locações naturais ou construir os cenários em estúdios, a decisão por um elenco mais ou menos experiente, por atores que gostam ou não de improvisar, etc, será determinante na hora de lidar com qualquer situação que exija negociação entre o

projeto, o mundo e o desejo de controle do diretor e dos demais artistas da equipe. Assim, tentando observar o processo de construção que é estimulado por este choque entre o projeto e o mundo, o diretor conduz um processo de ajustes e mudanças que se desenvolve em paralelo ao processo de construção dos elementos cênicos que serão utilizados na filmagem. O roteiro continua sendo o documento principal do processo, mas agora ele será reescrito diversas vezes pelas demandas externas, como vimos neste breve exemplo de “Infância Clandestina”.

4.2 “Roteiro de Filmagem”: a Palavra Aproxima-se do Mundo

Para separar esta nova etapa de trabalho no roteiro dos inúmeros arquivos com as versões anteriores, optamos por uma nova indicação na capa do roteiro: “Roteiro de Filmagem”. Obviamente, não se tratava da versão definitiva que iria ao set de filmagem, prevíamos fazer diversas versões até lá, mas para mim havia uma clara mudança de intenção. A partir daquele momento eu sentia que as versões anteriores pareciam versões exploratórias, mas já estavam muito longe do projeto de filme que tinha na cabeça.

Considerando as ideias expostas na apresentação feita à comissão do edital algum tempo antes, reorganizamos os elementos da história da seguinte maneira: Rogério acaba de perder seu pai, portanto a loja passa a ser uma questão mais importante para ele, já que depende de sua decisão assumir ou não esta herança. Buscando uma fuga, resgata o sonho de infância de ser bombeiro e se inscreve no concurso público para a Polícia Militar, em segredo. Diz que vai fazer um curso de assistência técnica e começa a viajar de Jundiaí para São Paulo, mas o que realmente faz é um cursinho preparatório para o concurso. A pedido de Lucas, dá caronas para Cris, seu irmão mais novo. Ao mesmo tempo que Rogério descobre que Cris também está mentindo, começa a ter conflitos com o fato de que para ser bombeiro é preciso primeiro ser policial militar. No final, pensa em ir com Cris e seus amigos para o Uruguai, mas desiste da fuga e, finalmente, encara a sua família.

A mudança principal está no alongamento da duração do tempo da história retratada no filme, que antes era de pouco menos de uma semana para tornar-se impreciso, criando a sensação de que se passam alguns meses. Assim, as relações de causa e consequência entre as ações dos personagens foram modificadas consideravelmente, mas sem que fosse preciso alterar os cenários e personagens principais, que já estavam determinados nas versões anteriores do roteiro. Desta

maneira, continuávamos utilizando o mesmo repertório de elementos, mas com a possibilidade de fazer ajustes: os personagens são os mesmos, mas Cris ganhou mais importância e trouxe com ele a sua amiga Ana. Não vemos mais Augusto, pai de Rogério, cuja morte está localizada antes do início do filme. Os cenários continuavam no eixo Jundiaí-São Paulo, permanecendo a maioria das locações: casa e loja de Rogério em Jundiaí, estradas, Cursinho de Cris, Loja de Uniformes e ruas de São Paulo. Mas foi necessário incluir novos espaços, como o cursinho onde Rogério se prepara para o concurso, a Barbearia de Lucas e a casa de Ana, que estão relacionados às mudanças propostas para os personagens.

Como nesta nova organização da trama a preparação de Rogério para o concurso da Polícia Militar atravessa quase todo o filme, era necessário realizar uma nova etapa de pesquisas. Assim, aproveitei que estava aberto o concurso para seleção de novos soldados de segunda-classe da PM do Estado de São Paulo e fiz a minha inscrição. Meu objetivo, antes de mais nada, era estar rodeado destas pessoas que se dispõem a ser policial, entender um pouco sobre as suas histórias, saber como são. A prova escrita foi realizada em uma universidade de São Paulo, em um domingo pela tarde. Organizada pela VUNESP, não havia nenhuma presença policial no local. Os espaços e as dinâmicas não eram muito diferentes dos vestibulares que eu tinha feito anos atrás, mas as pessoas sim. Embora um ou outro personagem se destacasse, seja pelos músculos ou pela barriga, a grande maioria dos participantes eram homens jovens com idades muito próximas ou abaixo dos vinte anos, com aparência de pessoas simples, recém formados em escolas públicas, de cabelos curtos e rostos limpos. Eu, obviamente, destoava dos demais pela idade, barba, cabelos compridos, mas principalmente pela tranquilidade, já que para todos os demais haviam sonhos em jogo naquela tarde. Os comentários na saída da universidade eram bastante variados. Para alguns, a prova tinha sido fácil, para outros surpreendentemente difícil.

Ao mesmo tempo, encontramos pela internet algumas escolas especializadas na preparação de pessoas interessadas em participar de concursos militares. Embora nunca tenhamos visitado nenhum destes lugares, alguns vídeos postados por eles no *youtube* nos ajudaram a construir o ambiente e os personagens deste universo. Muitos dos diálogos do Professor do Cursinho da PM foram transcritos ou adaptados de um longo discurso proferido por um ex-capitão da força que hoje se dedica à preparação dos concursantes.

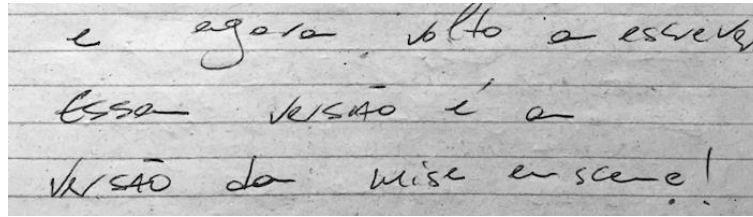


Professor de cursinho explica o funcionamento da prova psicológica. Vídeo em: <https://goo.gl/kMdGur>

A nova pesquisa significou a primeira incursão do projeto a um mundo relacionado com os personagens que não tem relação com a minha experiência pessoal. A sensação poderia ser parecida à de Rogério, entrando em um novo universo onde ele se sente um peixe fora d'água. Mas era preciso ir ao mundo, não apenas refletir sobre o filme sentado em um escritório. Essa também é uma das diferenças desta etapa do processo que motivam o título de “roteiro de filmagem” na capa das novas versões do texto. Seu desenvolvimento se dá associado ao trabalho de encontro com o mundo e de preparação das condições materiais para a captação. Durante esse período, além das questões relativas à dramaturgia em si, o texto passará por todo tipo de ajuste criado pela tentativa sistemática de aproximar a descrição do texto à realidade material que começa a ser construída para o filme. Os elementos concretos encontrados no trabalho da produção passam a influenciar decisivamente o processo de criação: se antes as palavras enunciavam os elementos da *mise en scène*, agora os elementos reais passam a determinar as palavras do roteiro.

Isso afetará tanto as descrições dos cenários, cujas locações passam a ser localizadas e viabilizadas, quanto os personagens, que adquirem traços de aproximação com os atores que são escolhidos para representá-los. Em muitos casos, inclusive, algumas informações deixarão de ser escritas no roteiro, pois já estarão resolvidas, ou terão correspondência em algum outro documento. O roteiro em si deixa de ser o único texto de referência, pois dele se derivam muitos outros. Mas sua importância para a *mise en scène* continua capital, pois é neste espaço de palavras onde está a relação de cada elemento com os demais.

4.3 A “Versão *Mise en Scène*”: a Palavra Aproxima-se dos Tempos



Anotação do Diário de Bordo: ...”e agora volto a escrever. Essa é a versão da *mise en scène*!”
(<https://goo.gl/ga8QYx>)

Nem todos os diretores optam por continuar ajustando sistematicamente o roteiro durante a pré-produção. Lina Chamie, ao relatar seu processo de criação de “A Via Láctea” disse que não escreveu novas versões do texto durante essa etapa, embora tenha alterado muitas cenas profundamente. Nesse caso, o roteiro passou a ser complementado por aquilo que era combinado em inúmeras conversas com a equipe. Há outros diretores que, pelo contrário, somam ao roteiro novos documentos, como *storyboards* ou decupagens detalhadas, que ilustram ao nível do plano tudo o que será visto na tela. Mas, no meu caso, talvez por acumular as funções de diretor e co-roteirista do filme, sempre tive preferência por concentrar as informações relevantes no roteiro, mantendo o texto atualizado e detalhado, inclusive durante a filmagem, quando foram feitas eventuais revisões no conteúdo de algumas cenas.

É importante destacar que, se antes os leitores do roteiro eram avaliadores de comissões que deveriam ser seduzidos pela história e possibilidades do filme, agora o roteiro de filmagem é direcionado para a equipe que vai trabalhar na sua realização. As necessidades destes novos leitores são muito diferentes, o texto deve transmitir claramente uma série de informações que devem orientar desde o orçamento até a atuação, preservando suas qualidades dramáticas, mas sem transformar-se em um documento pesado, com tantos detalhes que a leitura se torne difícil. Assim, uma vez que a nova estrutura narrativa parecia funcionar, comecei a observar minuciosamente as descrições da *mise en scène* para que elas contivessem, sempre, as informações necessárias para a equipe. Muitas vezes estes ajustes são pequenos detalhes, mas em algumas cenas podem ser bastante consideráveis, como na cena abaixo, que teve um grande crescimento entre uma e outra versão:

Rogério dirige sozinho para Jundiaí.

Fragmento do roteiro de filmagem, versão de 8 de agosto de 2014.

49	<u>I/E. CARRO DE ROGÉRIO/ ESTRADA - DIA</u>	49 +
	<u>Música.</u>	+
	Rogério <u>dirige seu carro em alta velocidade, sozinho, na rodovia moderna. Parece ansioso.</u>	+
	<u>Imprudente, pega o celular no bolso e liga para Cristiano.</u>	+
	<u>A ligação cai na caixa postal.</u>	+
	<u>Rogério reclama sozinho e continua dirigindo.</u>	+

Fragmento do roteiro de filmagem, versão de 18 de agosto de 2013.

Embora tenham números diferentes no cabeçalho, os dois fragmentos tratam da mesma cena de Rogério dirigindo na estrada. A diferença no detalhamento da *mise en scène* é enorme: inclui a música, propõe um sentimento ao personagem (ansioso), descreve uma ação e determina um objeto (celular). A descrição da ação do personagem neste cenário determinado, especificando cronologicamente o movimento que organiza seu relacionamento com o espaço e os objetos da cena propõe, inclusive, uma duração. Pela imaginação destas ações ou pela sua reprodução em uma espécie de ensaio grosseiro, é possível calcular o tempo da cena e com isso ter mais elementos para construir o ritmo do filme. Como nosso desejo era associar a velocidade das ações de Rogério aos tempos do filme, era muito importante que o texto pudesse expressar estas durações e principalmente, os silêncios. A estratégia adotada foi a descrição detalhada dos movimentos do personagem, principalmente de seus olhares:

67	INT. ESCRITÓRIO DA ESCOLA DE BOMBEIROS - DIA	67 +
	Rogério <u>está sentado. Mantém o semblante sério, parece um pouco nervoso, não sabe o que fazer com as mãos apoiadas sobre a mesa.</u>	+
	Observa a <u>PSICÓLOGA (31), bonita, com roupas sóbrias, que aproxima-se da mesa com um copo de água. Rogério olha para seu corpo, discretamente. Percebe que o OFICIAL DA PM (45), uniformizado, está olhando para ele. Desvia a olhar.</u>	+
	A Psicóloga <u>senta ao lado do Oficial. Abre uma pasta com a foto de Rogério. Ele tenta ver o seu conteúdo. A Psicóloga passa a pasta para o Oficial e olha para Rogério, que desvia o olhar.</u>	+
	Silêncio.	

Fragmento do roteiro de filmagem, versão de 18 de agosto de 2013.

Na cena da entrevista do concurso de Bombeiros, acompanhamos o olhar de Rogério no incômodo momento antes que a primeira frase entre eles quebre o gelo. Os fragmentos do texto marcados em vermelho foram adicionados nesta versão, para determinar os tempos da cena. Acreditávamos que assim a leitura e a futura representação teriam durações semelhantes, aproximando ainda mais as relações entre o texto e o filme.

4.4 Palavra- Elemento: os *Links* com as Coisas

Esse processo de detalhamento das indicações da *mise en scène* no roteiro também é importante para esclarecer questões que, em sua ausência, seriam objeto de questionamento de parte da equipe. A menção no roteiro dos elementos fundamentais para cada cena é o primeiro passo para garantir a sua escolha, viabilização e disponibilidade no momento necessário. Com o desenvolvimento de *softwares* que integram roteiro, planilhas de necessidades da produção e orçamento, parte deste trabalho de análise do roteiro e destaque dos elementos da cena passou a ser feito pela criação de *links* diretos entre as palavras e as planilhas de necessidades. Uma vez que o *Movie Magic* ou qualquer outro *software* de planificação de filmagem tenha indexado uma palavra do roteiro, esta passa a ter outro valor. É palavra que está vinculada à necessidade de algo físico. No processo, os substantivos do roteiro estarão cada vez mais perto de transformarem-se em coisas, da mesma maneira que os verbos em ação e movimento.

4.5 Dos Elementos aos Números, e de Volta ao Roteiro.

A busca da maior eficiência possível dentro da economia da produção passa pela previsão detalhada de todas as necessidades da realização, de tal maneira que seus custos não ultrapassem os recursos angariados para o projeto. Nesta etapa, a equipe de produção está focada, principalmente, na planificação das necessidades para realizar o que está escrito no roteiro e no encontro de um ponto de equilíbrio entre estas necessidades e os recursos disponíveis. Como o orçamento de “Eu te Levo” tinha sido feito a partir de uma versão do roteiro muito diferente da que estávamos escrevendo naquele momento, era muito importante termos informações precisas para entender como utilizar os recursos captados para a produção. Na impossibilidade de obter mais

dinheiro, deveríamos ajustar o projeto a um custo de produção pré-estipulado e não o contrário.

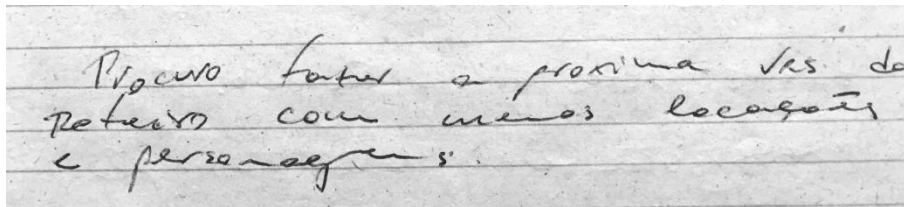
Mas antes que o texto passe a sofrer as influências do seu atrito com a limitação dos recursos, era preciso entender melhor quais eram as possibilidades de decisão que preservassem o máximo possível do projeto, criando espaços para o crescimento da rede de criação que beneficiassem o filme durante o que ainda estava por vir. A partir do trabalho de análise das necessidades do roteiro, realizado no *Movie Magic* por um assistente, e da constatação que no caso de “Eu te Levo” a principal variável que impactava os custos era o tempo de filmagem e os deslocamentos à Jundiaí, fizemos diversos estudos para estabelecer a quantidade de diárias necessárias para a captação de todas as cenas. A escaleta, que ainda estava montada no meu escritório, cedeu um pouco de espaço para o plano de filmagem:



À esquerda, o ordenamento das cenas por diária realizado a partir da lista organizadas pelo *Movie Magic*. À direita, acima, a indicação em tamanho grande da cena do corte de cabelo. À direita, abaixo, proposta da direção a partir das análises das necessidades de produção.

A partir da previsão de quanto tempo seria necessário para filmar cada uma das cenas e da atribuição de cores identificando as diferentes situações de produção (dia, noite, interior e exterior), passamos a reunir as cenas em diárias, procurando aproximá-las em blocos que concentrassem as locações e os atores. Mas como a cena que Lucas corta o cabelo e a barba de Rogério causava uma transformação física no ator, estávamos obrigados a filmar todas as cenas anteriores ao corte primeiro. Escrita pela

primeira vez no roteiro de filmagem, a cena estava bem no meio da história e nos obrigava a regressar a praticamente todas as locações mais do que uma vez. Mas, ao mesmo tempo que isso causava uma série de dificuldades de logística, a cena forçou o cronograma a obedecer uma ordem mais próxima à da cronologia das cenas do roteiro, o que é mais confortável para os atores e para a direção, que tem mais controle sobre as repercussões das possíveis modificações feitas nas cenas durante a filmagem.



Fragmento do Diário de Bordo: “procuro fazer a próxima versão do roteiro com menos locações e personagens”. (<https://goo.gl/ga8QYx>)

O trabalho de previsão das condições de filmagem despertou uma série de preocupações sobre o roteiro, que foram expressas em maio, no Diário de Bordo: “... queria fazer uma nova versão mais Sintética do roteiro. SINTÉTICA eu quis dizer que com menos locações e elenco. É uma decisão que mistura questões dramáticas com um pensamento de economia de produção => como resultado da análise do plano de filmagem que me pareceu com um excesso de deslocamentos, o que me faria ficar muito pouco tempo em cada locação e seria obrigado a trabalhar “correndo”.” Mas, com as novas informações disponíveis desde o início do processo de análise de viabilidade do novo roteiro, tínhamos parâmetros claros para nos orientar sobre os elementos que causavam os maiores impactos sobre a produção, considerando a possibilidade de cortá-los ou substituí-los em busca de um melhor equilíbrio entre os recursos e as necessidades do filme.

4.6 Materializando as Escolhas:

Esse processo de ajustes do projeto a partir da previsão material da sua realização durou quase um ano. Durante este período foram feitas aproximações aos artistas principais que desejávamos que participassem do filme, tanto atores quanto os especialistas da equipe. Mas, apenas quando fossem estabelecidas as datas das filmagens que poderíamos definir de fato os nomes. De qualquer maneira, procurando pela oportunidade de começar a discutir todos os aspectos do filme com os profissionais responsáveis por cada uma das áreas, distribuimos o roteiro a um grupo bem maior de

gente. Finalmente, com a confirmação de que começaríamos a filmar em meados de novembro de 2014, essa equipe começou a ser contratada, aumentando consideravelmente os movimentos na rede de criação do filme.

Para facilitar a exposição deste processo de aproximação e construção do universo material do filme, as próximas páginas se dedicarão a analisar essa etapa do processo isolando quatro grupos de elementos: os corpos, os espaços, a imagem e os sons. Embora estejam integrados, tanto na sua coincidência durante o cronograma de realização quanto na circulação das informações dentro da equipe, a organização industrial da atividade de filmagem determina uma divisão muito específica das tarefas, indicando de maneira muito específica quem é responsável por cada uma dessas áreas.

Desta maneira, ao discutir os corpos, estaremos falando dos atores e de tudo o que envolve o trabalho de construção dos personagens, da sua compreensão sobre o roteiro à caracterização física, passando pela planificação de seu gestual e movimentação. Os espaços são os ambientes onde os corpos estão imersos: os cenários da representação, que podem ser construídos integralmente ou adaptados a partir de locações existentes, trabalho esse, desenvolvido em conjunto com o diretor de arte e sua equipe. A imagem observará como é a preparação do processo de seleção de como será visto o conjunto de corpos no espaço, tanto em seus aspectos visuais quanto nos critérios de recorte determinados pela lógica dos pontos de vista, do enquadramento e da decupagem, a partir de ações desenvolvidas em conjunto com o Diretor de Fotografia. Finalmente, o som se dedica à discussão de como são preparados para a captação os elementos que farão parte da banda sonora do filme, tanto na sua relação com o projeto quanto sobre o encontro das vozes dos atores e ambientes sonoros das locações, em um processo em que a responsabilidade está dividida com o Diretor de Som.

4.6.1 Corpos: Escolhendo os Atores

Uma das atividades mais importantes do trabalho do diretor é promover o encontro entre corpos e os personagens. Esse processo envolve a decisão sobre quem irá representar cada um dos personagens e todas as operações de aproximação entre o universo ficcional e os atores, sejam físicos ou emocionais. O ajuste final só irá acontecer na filmagem, com as repetições das performances e o processo de evolução diária da aparência, gestual e movimentos dos personagens que acontece durante esse período.

Logo no início da preparação, a opção por fazer um processo de *casting* nos moldes do realizado para o *promo* do telefilme foi inteiramente descartado. Optamos por pesquisar e procurar os atores diretamente. Com a participação direta da produtora executiva do filme, Maria Clara Fernandes, começamos a procurar por um ator que aportasse leveza e expressividade ao personagem, que já era muito calado e sisudo no roteiro. Meu desejo era afastar ao máximo possível a possibilidade de que Rogério parecesse deprimido ou excessivamente triste, por isso o caminho escolhido foi pesquisar o universo dos humoristas jovens, onde logo foi identificado o ator Anderson Di Rizzi. Naquele momento, Anderson atuava na novela “Amor à Vida”, que estava no ar no horário das 21h. Seu personagem, Carlito, conhecido como o “Palhacinho”, tinha se destacado bastante em popularidade desde que começou a viver uma trama cômico-romântica com Valdirene, representada por Tatá Werneck.



Anderson Di Rizzi como Carlitos, na novela “Amor à Vida” (imagem de divulgação)

Antes de entrar em contato com Anderson, passei a acompanhar seu trabalho, tanto pelo que estava no ar naquele momento quanto pesquisando seus trabalhos anteriores, disponíveis quase todos na internet. A maioria dos seus personagens eram tipos simples, caipiras, bem intencionados e de grande coração, mas em geral muito caricatos para o tipo de interpretação minimalista que o roteiro pedia. Mas eu sentia algo na expressividade de seu rosto que parecia ser muito interessante. Em setembro de 2013, a Produção Executiva e o Agente do ator intermediaram um contato, mas eu liguei pessoalmente para explicar o projeto. Agendamos um encontro para o único horário que ele tinha em sua agenda em São Paulo, entre gravações e eventos. A

conversa fluiu muito bem, falamos sobre o filme e descobrimos uma série de coincidências entre sua vida e a do personagem: ele é de Campinas, que fica a menos de cinquenta quilômetros de Jundiaí, tem uma família muito simples e passou muitos anos viajando para São Paulo em busca de seu sonho. Como para o personagem, a estrada e a família eram presenças fortes em sua vida. A diferença é que Anderson encontrou um bom equilíbrio nesta equação, principalmente a partir de seu sucesso profissional. Durante a conversa, observava suas expressões e sua maneira natural de gesticular, que pareciam muito mais interessantes para a proposta do filme do que as dos personagens que eu tinha visto em seus trabalhos anteriores. Uma das perguntas que Anderson fez era se eu gostaria de ter um preparador de atores junto comigo, para trabalhar com ele sobre o personagem. Minha resposta foi bastante direta, acredito que esta tarefa é do diretor do filme e não gostaria de delegar a outra pessoa a construção do elemento principal de “Eu te Levo”, que é o personagem de Rogério. Procurei argumentos que pudessem tranquiliza-lo, transmitindo segurança e propondo trabalhar muito próximo a ele na preparação. No final da conversa estávamos entusiasmados com a possibilidade de fazermos o filme juntos. Ele estava interessado no universo do personagem e seduzido pela curiosa coincidência daquele encontro, em uma padaria de bairro que ficava em frente ao Corpo de Bombeiros da região.

Os outros atores foram escolhidos/contratados mais próximos da data de filmagem. Há inúmeras questões que envolvem essas negociações, da disponibilidade de agenda aos cachês e, como em todos os filmes que acompanhei, nunca se tratam de escolhas diretas que se concretizam. É importante ressaltar que a partir da definição de Anderson como Rogério, seu corpo tornou-se a referência principal para as outras escolhas. Os seus corpos deveriam atender a critérios estabelecidos a partir da imaginação de como seria a sua relação com aquilo que pretendíamos construir a partir do corpo de Anderson. Com o ponto de vista da narrativa restrito à Rogério, essa reflexão prévia sobre como funcionaria a combinação entre os atores era ainda mais importante. Assim, em determinado momento, o Diário de Bordo registra uma breve reflexão sobre as duas possibilidades de atores que tínhamos para interpretar o personagem de Cris:

18/10- Definições difíceis no elenco. Ontem vi Giovanni Gallo e hoje a Guilherme Lobo. Os dois são ótimos atores, tanto pelos trabalho que vi deles quanto pela sensação que passam ao conversar. Mas são muito diferentes, impoariam (ou acrescentariam, ou trariam) tons diferentes para o filme. (...) Ainda não sei o que eu mais quero, tenho alguns dias para decidir, ou entender melhor quais elementos eu já decidi que podem me orientar. O que está claro é que não há nenhuma decisão que dependa apenas de um único elemento isolado! (transcrição do Diário de Bordo <https://goo.gl/ga8QYx>)

A decisão final por Giovanni propunha a construção de um personagem muito extrovertido, ao contrário de como eu imaginava construir o personagem se o ator escolhido fosse Guilherme, que seria mais tímido. É impossível comparar as duas possibilidades, mas a escolha de um ou de outro corpo traz consigo elementos de personalidade e de gestual do ator (ou da percepção do diretor em relação ao ator) que não podem ser ignorados. Faz parte do início do processo com qualquer ator compreender esta relação que se estabelece entre o personagem proposto pelo projeto ainda em palavras e aquilo que o corpo, o ator, traz consigo.

Definindo a atriz Rosi Campos para representar Marta, a mãe de Rogério, já tínhamos escalado o elenco principal do filme. Os outros atores foram escolhidos em testes realizados tanto em Jundiaí quanto em São Paulo.



Carômetro desenhado pela produção com a fotos dos atores. Documento completo nos Anexos. (<https://goo.gl/9L3vKB>)

4.6.2 De atores a personagens: a preparação

Mesmo que intuitivamente, todos os diretores têm uma estratégia para trabalhar com os atores no processo de construção física e emocional dos personagens. Independentemente do filme, dos conhecimentos teóricos que o diretor tenha sobre direção de atores ou da complexidade da sua estratégia, estou convencido de que esse processo se estabelece desde o primeiro contato do ator com o projeto e só irá terminar no final do último plano gravado com ele (e pode estender-se, dependendo da relação do ator com o filme, até a mixagem). Novamente, é importante insistir que não existe um método de trabalho pré-estabelecido que seja usado por todos os diretores, ou que funcione com todos os atores, ou ainda, que seja adequado para todos os projetos. Mas, a partir da observação do trabalho realizado em “Eu te Levo” e da observação de outros processos, focaremos nossa análise das relações diretor-ator/ personagem durante a preparação em três sentidos: a construção de vínculo; a estimulação e pesquisa e as experiências de emoção e gesto.

O vínculo parte da relação de comprometimento do ator com o personagem e sua capacidade de mergulhar em seu universo para compreender suas motivações. Impreciso, não trata de uma ação que possa ser mensurada como um valor, mas sua atuação é o que cria uma conexão entre as pessoas, o projeto e o personagem. É a partir da criação de vínculo que se desenvolve o interesse do ator por um universo, sua defesa e/ou compreensão das ações do personagem. Em relação ao diretor, passa pela confiança do ator de que ele é um mediador desse universo. Portanto, não podemos dizer que essa relação se limita aos espaços de trabalho, pelo contrário, é algo que pode ser construído em qualquer lugar, de uma mesa de bar a uma mensagem de texto. Dos três sentidos de análise mencionados, esse é o mais subjetivo, mas de muita importância por ser determinante todas as vezes que se solicita algum posicionamento do ator em relação às propostas do projeto, tanto ao aceitar as interações e propostas dos demais, quanto nos momentos em que ele estiver em discordância com algo.

O processo de criação de vínculo pode ser observado desde os primeiros contatos entre o ator e o projeto, mas pode supera-lo, como no caso de Lina Chamie e Marco Ricca. Entre outras colaborações, eles realizaram juntos os longas-metragens “A Via Láctea” e, seis anos depois, “Os Amigos”. Lina me disse que escreveu o roteiro de “Os Amigos” para Marco Ricca, mas não apenas pensando que ele interpretasse o personagem principal, mas também para que o filme significasse a amizade e admiração que ela tem por ele como pessoa e como ator, atribuindo o título do filme a essa relação especial entre eles. Mas o interessante neste caso é que não se trata apenas de uma

relação cordial. Lina mencionou mais de uma vez a briga entre ela e o ator na primeira diária de filmagem de “A Via Láctea”, em que se escutaram gritos de ambos os lados acusando ao outro de “estragar o meu filme”. A luta e a discussão a respeito de um ponto de vista faz parte deste processo, tal e qual em qualquer relacionamento humano. Naquele caso, a resolução do conflito, com o encontro de um método de trabalho em que ambos ficaram confortáveis, consolidou a sensação de que o filme era de ambos e reforçou ainda mais o comprometimento com o projeto.

Ernesto Altério em “Infância Clandestina” ou Lázaro Ramos em “Mundo Cão”, estavam escalados para um personagem, mas, por diferentes motivos, tomaram a iniciativa de pedir para representar outro personagem do filme, tanto pelo desejo de enfrentar determinado desafio, quanto pelo de fazer parte do filme e participar da construção do projeto. Para o ator, esse desejo pode ser, por si só, o disparador de uma pesquisa, da procura por estímulos emocionais e até mesmo de testes e propostas de caracterizações físicas que irão compor o personagem. Em “Eu te Levo”, como já mencionamos há pouco, os primeiros contatos com os atores visavam associar o estabelecimento de relacionamentos profissionais com este movimento de criação de um vínculo com o projeto. O telefonema direto, os constantes e-mails e mensagens falando dos avanços do projeto, a tentativa de não perder o contato e de manter o projeto próximo da vista, foi realizado com grande parte dos parceiros principais do filme, não apenas os atores. Pessoalmente, acredito que a maneira mais efetiva de criação de vínculo com os atores é estimular a pesquisa e o conhecimento sobre o universo dos personagens e, ao mesmo tempo, oferecer espaço criativo para a colaboração. A dinâmica de discussão de propostas gera confiança, que, ao fim, é o que faz com que nem mesmo o ator mais famoso deixe de seguir as instruções do diretor entre cada um dos *takes* da filmagem, sem precisar avaliar pessoalmente sua performance revendo o material filmado.

Estimulação e pesquisa, o segundo elemento dessa nossa análise, é tudo aquilo que se faz para conhecer o universo físico e emocional dos personagens, pelo estudo do roteiro ou pela busca de memórias afetivas relacionadas ao universo em questão. Do ponto de vista do diretor, pode ser um processo organizado previamente ou estruturado sobre o caminhar, mas sempre estará relacionado com dar ou não estímulos e informações ao ator para a construção do personagem. Na maioria das vezes que observei ou participei desses processos, notei uma grande generosidade de ambas as partes, como as longas sessões de Benjamin Ávila relatando sua história pessoal para a

atriz Natália Oreiro, que tinha a missão de representar a mãe do diretor em “Infância Clandestina”. Descrevendo os fatos da sua infância e tentando justificar, em conjunto com a atriz, as decisões tomadas pela sua mãe, Benjamin entrava constantemente em áreas sensíveis de seu emocional. Mas, essa entrega e generosidade com sua própria história estimulava profundamente a Natália, que passou a trabalhar esses sentimentos para a construção de um personagem bastante complexo e contraditório. Durante o dia da filmagem de uma das cenas mais dramáticas do filme, quando seu personagem, Charo, reencontra Juan logo após a divulgação pela televisão da morte de Daniel, seu pai, pude ver o quanto era importante para a atriz resgatar as situações levantadas por Benjamin meses antes, para se preparar emocionalmente para a cena. Enquanto todos preparavam os cenários e os equipamentos, Natália permaneceu em silêncio sozinha, em um espaço isolado do set de filmagem, onde continuou seu processo de sensibilização interna que, segundo ela, havia começado na noite anterior. Lina Chamie, tanto em “A Via Láctea” quanto em “Os Amigos”, criou um pequeno repertório de poesias compartilhadas com Marco Ricca que, segundo eles, ajudava a encontrar o tom emocional do filme e do personagem. Em “Mundo Cão”, cujas características de *thriller* o colocam em outro universo de emoções, mobilizou muitos recursos de produção para que Lázaro Ramos pudesse acompanhar o trabalho da divisão antissequestros da Polícia Civil do Estado de São Paulo, participando, entre outras situações, do estouro de um cativo.

Em “Eu te Levo”, realizamos abordagens diferentes pensando em cada personagem e na personalidade de cada um dos atores. Depois de meses enviando materiais para Anderson, a previsão de início das filmagens intensificou o processo de pesquisa. A primeira ação importante dessa etapa foi a primeira viagem que fizemos à Jundiaí. O roteiro era almoçarmos juntos em um restaurante da cidade e visitar algumas locações. Eu desejava que ele respirasse o ar da cidade, como se isso fosse ajuda-lo a entender Rogério. Mas a viagem foi um passeio emocional pelos lugares da vida do personagem. Muitas coisas da história da minha família participaram neste jogo de estimular na criação do personagem, começando pela loja do meu avô materno e terminando pela casa do meu falecido avô paterno, ambos lugares onde viríamos a filmar alguns meses depois. Anderson comeu fruta do pé no quintal das duas locações, conversou com meus familiares e seus vizinhos, tirou fotos e, embora nunca tenhamos falado sobre isso, parece que entendeu algo do ambiente dos personagens. Sua naturalidade ao lidar com as situações daquele dia deixavam clara a sua abertura aos

estímulos daquela situação de pesquisa.



Fotos da visita às locações. Acima, à direita, Anderson Di Rizzi e meu avô materno, José Mingoti, na loja de materiais de construção. À esquerda, a trilha sonora era Ratos do Porão e Melvins, as duas bandas de referência para a trilha sonora de Rogério. Ao chegarem na produtora, Giovanni imediatamente se incorporava ao departamento de pesquisa, onde Gabriela Palumbo, que interpretaria Ana, trabalhava como coordenadora. Ela efetivamente foi a chefe do ator durante uma semana, destinando a ele trabalhos de estagiário, como a Cristiano no filme. Nenhuma destas situações de pesquisa estão relacionadas diretamente com as cenas que seriam filmadas pouco tempo depois, mas, naquele momento, ajudaram a estimular o vínculo entre os atores/ personagens e, ao mesmo

Com a chegada dos outros atores ao processo, começamos a buscar maneiras de integrar as relações entre os personagens às pesquisas. Giovanni, por morar no caminho que Anderson fazia para ir à produtora, passou a ir de carona com ele, como os personagens do filme. A meu pedido, a trilha sonora era Ratos do Porão e Melvins, as duas bandas de referência para a trilha sonora de Rogério. Ao chegarem na produtora, Giovanni imediatamente se incorporava ao departamento de pesquisa, onde Gabriela Palumbo, que interpretaria Ana, trabalhava como coordenadora. Ela efetivamente foi a chefe do ator durante uma semana, destinando a ele trabalhos de estagiário, como a Cristiano no filme. Nenhuma destas situações de pesquisa estão relacionadas diretamente com as cenas que seriam filmadas pouco tempo depois, mas, naquele momento, ajudaram a estimular o vínculo entre os atores/ personagens e, ao mesmo

tempo, associam-se ao que os personagens fazem na história, como se fosse uma pesquisa natural.

Mas, de todas as abordagens, no meu ponto de vista as leituras analíticas do roteiro do filme, conhecidas como trabalho de mesa, são as mais importantes para estimular e dar elementos para que o ator possa encontrar caminhos na construção do personagem. Sejam elas individuais, com grupos de atores ou com o elenco completo, a dinâmica propõe uma leitura que pode ser interrompida, em que qualquer uma das pessoas pode parar cada vez que sentir a necessidade de discutir algo. São nestas leituras que os atores terão a possibilidade de levantar as questões dos personagens, do significado das suas ações, emoções e diálogos. Neste momento, mais que tentar esboçar a *mise en scène* e ensaiá-la, o fundamental é decifrar em conjunto as suas motivações, os meandros pouco visíveis das reações emocionais dos personagens, aquilo que não será visto, mas sentido a partir daquelas cenas. Observei esse processo durante alguns encontros de Lina Chamie na preparação de “Os Amigos”. Junto com a leitura e o trabalho de análise racional do personagem e das situações, existia um grande empenho em encontrar espaços do emocional que fossem mobilizadores das ações descritas no roteiro, discutindo seus subtextos e, eventualmente, corrigindo os diálogos com os atores. A pesquisa de referências em outras obras era motivadora para esse entendimento, como uma vez que, antes de começar a trabalhar sobre os textos, Lina mostrou um fragmento de um filme para a atriz que representava a D. Julieta, empregada de Theo, personagem principal do filme. Tanto a atriz quanto Lina terminaram de ver a cena com lágrimas nos olhos e comentaram sobre a possibilidade de expressar muita coisa pelos silêncios e pela economia de gestos. Tal e qual a personagem do filme, para Lina a D. Julieta “sabia muito, mas falava pouco”, portanto, o gestual era mais importante que os diálogos. A partir desta constatação, Lina e a atriz leram diversas vezes o texto das cenas e discutiram as reações do personagem. No final do dia a diretora apresentou à atriz um elemento de uma das cenas: a cesta de café da manhã que Theo lhe dá de presente. O trabalho, bastante descompromissado, passou a ser a conversa sobre o objeto, ver o que tem nele e antecipar algumas das emoções do personagem que estariam na cena em que ela recebe o presente. No final do encontro, a atriz se encarregou espontaneamente de organizar a cesta e leva-la de volta ao escritório de produção. Sozinha, parecia pensar como o personagem o faria. No dia seguinte, as mesmas cenas foram discutidas com Marco Ricca e a atriz, com a análise detalhada do conteúdo dos diálogos e das ações. Marco propôs omitir algumas falas e

substituí-las por gestos e olhares, para aprofundar a relação entre os personagens com a inclusão de mais cumplicidade gestual entre eles. A diretora estimulou muito essa relação entre os atores, afastando-se algumas vezes para deixá-los sozinhos. Sua orientação era simples, os personagens precisam aparentar conhecer-se há muito tempo. A partir dessa premissa ela passou a aceitar as propostas dos atores que levem a cena nesta direção, discordando algumas vezes e justificando seus motivos, orientando um processo claro de pesquisa e criação de vínculo entre os atores e os personagens, mas também entre ela e seu elenco. Quando cada frase tem sua motivação entendida pelos atores, as leituras do texto começam a ganhar intenções, tempos e pausas que são corrigidos cada vez que a diretora julga necessário. Naturalmente, as leituras se encaminharam para a necessidade de entender os movimentos dos personagens no espaço. Lina fez um desenho da locação para explicar brevemente os movimentos que imagina para a cena, mas quando estava claro que o próximo passo no desenvolvimento seria levantar-se e testar os movimentos do personagem, Marco interrompeu-a e pediu para que deixasse para ensaiar na locação, no dia da filmagem. O trabalho finalizou com um abraço entre os dois personagens, procurando encontrar o afeto da relação entre eles, deixando claro que, durante a preparação, o foco principal de Lina estava na sensibilização do ator em relação ao personagem que representa. A partir desse trabalho prévio, a diretora confia na capacidade dos atores, especialmente de Marco Ricca, de expressarem esses sentimentos no local da ação, na situação de filmagem, como se os vivenciasse pela primeira vez. Essa tentativa de contenção durante os ensaios mostrou ser necessária e claramente justificada, uma vez que o emocional dos atores estava muito estimulado e poderia transbordar facilmente, como em uma situação que observei durante as filmagens de “Os Amigos”: para aproveitar o tempo disponível antes do almoço, parte da equipe resolveu marcar as posições de uma cena que seria filmada no dia seguinte, durante o amanhecer, e evitar erros numa situação crítica de iluminação. Ao chegar no *set* e colocar-se na posição do personagem, sentado na cama frente à janela, Marco ficou evidentemente emocionado. Era difícil para o ator conter-se e ensaiar a cena mecanicamente, sem que ela despertasse as emoções do personagem. Lina, ao perceber a situação, interrompeu o ator e tratou de tirar a sua concentração sobre a cena, dando tempo para que o diretor de fotografia definisse os enquadramentos sem desgastar uma emoção que deveria ser reservada para o dia seguinte.

Em “Eu te Levo”, o trabalho de mesa foi a estratégia mais importante da preparação, ocupando grande parte do tempo disponível com os atores nas semanas

anteriores à filmagem. Foram feitos diversos encontros individuais com Anderson, com quem a discussão sobre o roteiro já vinha se desenvolvendo desde o ano anterior, mas que finalmente foi feita de maneira sistemática, cena a cena, considerando, também, todos os motivos para as mudanças realizadas nas últimas versões do roteiro. Nesse processo, também pude explicar melhor como eram feitas as descrições dos movimentos de Rogério nos cenários das cenas, para que ele pudesse entender com mais precisão as indicações do roteiro. Nesse sentido, a presença do roteirista nessas leituras pode ser importante para ajudar no trabalho de análise da dramaturgia, a partir do olhar dos personagens. Tanto em “Eu te Levo”, em que Iana participou de parte das leituras, quanto em “A Tragédia da Rua das Flores”, (em que discuti questões dos personagens com os atores para fazer a última versão do roteiro na véspera da filmagem) esse trabalho contribuiu para o elenco e também para o roteiro, que teve seus últimos ajustes, principalmente nos diálogos.

ANA	+
Então. Aproveita que eu e o Cris	+
sabemos, a gente te dá uma força.	+
 Rogério suspira.	
 ROGÉRIO	+
Mas é que... já tô mentindo pro	+
Lucas... e agora... eu ia falar pra	+
minha mãe só quando rolasse.	
 Ana sorri.	

Os ajustes nos diálogos a partir das leituras incluíam interrupções e hesitações para fazer os diálogos ainda mais coloquiais, a partir da observação de como as palavras soavam enquanto lidas pelos atores.

O trabalho sobre o personagem de Rogério era a base para que pudéssemos adicionar os outros atores, em grupos que consolidassem as relações entre os personagens. Assim, analisamos as cenas de Rogério e Ana com Anderson e Gabriela; as de Rogério, Cris e Ana com Anderson, Giovanni e Gabriela; as de Rogério e Lucas com Anderson e Guilherme e as cenas de Rogério e Marta com Anderson e Rosi Campos. A dinâmica não era muito diferente daquilo que foi observado na preparação de “Os Amigos”, em que as ações da direção em relação aos atores buscavam estimulá-los e prover os elementos que eles necessitavam para seu próprio trabalho de construção do personagem. Primeiro pesquisávamos em detalhe o texto, analisávamos os movimentos e intenções dos personagens, para depois experimentar o funcionamento dos diálogos, com a possibilidade de fazer ajustes.



Fotografia de Anderson Di Rizzi durante trabalho de mesa comigo e Rosi Campos.

Minha sensação era a de que, trabalhando com atores bem escolhidos, que tivessem a compreensão necessária das motivações dos personagens e um roteiro com ações e diálogos que fossem naturais nos corpos e nas bocas de cada um deles, o próximo passo deveria trazer mais elementos concretos, como os cenários, figurinos e movimentos. Mas, durante todo este período, eu me questionava até onde é possível, ou desejável, ensaiar as cenas sem contar com os elementos da *mise en scène*, principalmente o cenário onde as coisas acontecem? Como seria possível fazer experiências com as emoções e os gestos dos personagens se eles ainda não se pareciam com os personagens, nem estavam naqueles espaços que pertencem a eles? Com o processo caminhando em direção à materialização, não me parecia adequado continuar estimulando os atores com elementos abstratos.

O fato concreto é que não havia disponibilidade para o agendamento de muitos ensaios na pré-produção e grande parte dos elementos da cena só estariam disponíveis nos dias de filmagem daquelas locações. A decisão, portanto, foi a de utilizar o tempo disponível preparando os atores para que eles pudessem representar os personagens nas situações propostas pelo roteiro, limitando o ensaio ao *set* de filmagem, mas acreditando que esta reserva emocional nos ajudaria a ter atuações mais livres e frescas.

Poucos dias antes de começar a filmar, finalmente tive a oportunidade de passar um dia com Anderson em Jundiaí. Tínhamos disponível parte dos cenários da casa de Rogério, algumas peças de roupa do armário do personagem e uma seleção de músicas de referência. Foi a primeira vez que tive a oportunidade de trabalhar sobre o programa gestual de Rogério e para isso escolhi trabalhar com ele sobre o que o personagem mais faria no filme: caminhar, olhar e esperar. O estudo e os testes sobre as ações básicas do personagem eram a base sobre onde se construiria toda a performance do ator. Assim,

durante muito tempo procuramos o peso e o ritmo dos movimentos do personagem em relação ao peso e o ritmo da música que estava soando pelo fone de ouvido de Anderson, enquanto ele fazia coisas do cotidiano de Rogério. Testamos como funcionava o movimento do seu caminhar com o figurino e as chaves que ele leva penduradas na calça todo o tempo. Durante esse dia, o principal ajuste que procurei fazer sobre as propostas de Anderson foi que ele suavizasse os movimentos, para que fossem menos marcados e mais naturais, como o tom que pretendíamos dar para todas as interpretações. Nesse mesmo sentido, ao procurar as expressões mais minimalistas possíveis para o personagem, tivemos uma longa conversa sobre a necessidade de que Rogério, na maioria das vezes, apresentasse certa neutralidade do gestual da face, que deveria ser preenchida pelo sentido completo da cena, aquilo que idealmente o espectador imaginará que ele está pensando ou que está motivando a sua ação. Eu não queria que ele tentasse expressar isso em seu rosto, mas sim no conjunto de ações das cenas e na totalidade do filme. O objetivo do trabalho era fazer com que o ator se despreocupasse com tentar mostrar algo que não precisava ser mostrado. Acredito que ele entendeu a proposta, já que o que foi estabelecido como neutro naquele dia passou a ser a referência inicial para todas as conversas e ensaios durante a filmagem.

O processo de desenvolvimento dos personagens com os atores também está limitado à disponibilidade de recursos, principalmente de tempo. Cabe ao diretor aproveitar da melhor maneira possível as oportunidades que tem, procurando certo equilíbrio entre o que pode ser testado, ensaiado e previsto durante a preparação e o que será feito no set de filmagem. Acredito que no caso de “Eu te Levo”, a estratégia de valorizar a criação de vínculos e a pesquisa, em detrimento dos ensaios, fez sentido. Mas nunca saberemos como seria o filme se tivéssemos ensaiado mais.

4.6.3 Os Espaços:

Seguindo com a proposta de observar o processo de construção da *mise en scène* como determinante do jogo das relações entre os corpos no espaço delimitado pelo quadro cinematográfico, nos cabe analisar como aquelas descrições do roteiro, destacadas do texto pela produção, passam a ser construídas para sua utilização na filmagem. É bom recordar que o espaço não envolve apenas a imagem, mas também o som. Além disso, é fundamental considerar as enormes diferenças entre o espaço que é visto no filme e o do cenário preparado para a filmagem, que ainda não sofreu as transformações causadas pela sua fixação em um suporte, na composição óptica, nos

ajustes de cores, e na construção do universo sonoro que, efetivamente, serão feitos na pós-produção. Durante essa etapa de trabalho intermediária dos cenários, o diretor tem três novos aliados principais: a direção de arte, a direção de fotografia e a direção de som. Mesmo que cada um lidere sua própria equipe e trabalhe em uma hierarquia própria, a grande maioria das decisões tomadas por qualquer um desses profissionais irá afetar diretamente o trabalho dos outros. Por isso, durante esse processo, uma tarefa constante do diretor é buscar equilíbrio entre as repercussões das decisões de cada uma das equipes, para que o estabelecido e construído nesse momento não impossibilite o resultado desejado por alguma das outras áreas durante a filmagem.

A diretora de Arte de “Eu te Levo” foi uma das primeiras pessoas a entrar no projeto, logo após o anúncio do prêmio do MinC. Durante quase um ano trocamos e-mails eventuais, com diferentes versões do roteiro, pois, como ela tinha expressado, estava muito interessada em acompanhar o desenvolvimento dramaturgico. Durante o processo, uma das suas mensagens deixava clara a sua leitura do estilo visual e, conseqüentemente, dos possíveis caminhos que ela via para a direção de arte do filme:

O tom dessas relações que se formam me interessa muito, e a curiosidade agora como diretora de arte está aflorada para, numa 2a conversa contigo (lembro-me bem da nossa 1a conversa ano passado, sobre a relação com a cidade, sobre as possíveis locações) entender e construir a "pegada" do filme como um todo. Senti num primeiro momento 2 caminhos possíveis, um que eu definiria como mais realista/naturalista; e o outro um pouco mais estilizado, talvez não como o "Cores" (não sei se vc chegou a ver, mas explora tb relações interpessoais de amizade, e a relação do neto com a avó que o criou). Podemos construir um meio termo interessante, com o uso controlado de uma paleta de cor muito bem definida por situação/universo, juntamente com a caracterização desses personagens. Ou ir para uma estética (de DA e foto) mais crua mesmo, por isso quero sentar e tomar um café contigo na 1a oportunidade.

Fragmento de e-mail de Monica Palazzo (Texto completo nos Anexos <https://goo.gl/890bW4>)

Sem levantar a discussão de que o realismo/ naturalismo que Monica propõe pode ser tão estilizado quanto qualquer outra abordagem sobre os espaços, entendi sua colocação em dois sentidos práticos: no primeiro caminho a quantidade de intervenções que seriam feitas nas locações para transforma-las em cenários seria menor, enquanto no segundo, haveria uma maior quantidade de elementos que estariam nestes espaços e seus padrões visuais seriam mais carregados.



Fotogramas de “Cores”, de 2013. . <https://vimeo.com/88551681>

Eu não tinha uma resposta clara naquele momento, pois ambas as opções me pareciam interessantes. Além disso, essa decisão seria mais coerente depois de avançar as conversas com um diretor de fotografia para entender também os outros aspectos envolvidos nessas questões da imagem. Mas, com a tendência já estabelecida de procurar as resoluções mais simples para decisões da direção me faziam tender para a primeira opção. De qualquer maneira, minha resposta foi ao mesmo tempo evasiva e agregadora:

Le mercredi 23 avril 2014, Marcelo Muller <Marcelo.Muller@academiadefilmes.com.br> a écrit :

Oi, Monica!

Que legal o seu email! Este roteiro que te mandei é a primeira versão nesta estrutura, sinto que é mais uma carta de intenções que um roteiro propriamente dito... Mas da pra pensar realmente nestes dois caminhos.

Sinto que eu ainda estou muito ligado na construção dramaturgica do filme e ainda não entrei tanto no universo estético da direção... É algo para começar logo, sem perder a perspectiva de desenvolvimento do roteiro, mas já incluindo outras questões além das dramaturgicas. Para isso quero contar com a equipe, contigo, o ator, o DF (que só vou conseguir definir quando tiver um cronograma real) e o diretor de som (que sonho em contratar ao meu amigo argentino Guido Beremblum, que fez todos os filmes da Lucrecia Martel).

E-mail de Marcelo Muller a Monica Palazzo em 23 de abril de 2014 (<https://goo.gl/890bW4>)

Algumas decisões não podem ser antecipadas enquanto não houver a disponibilidade dos recursos. Mas, como sentíamos cada vez mais provável o apoio da Prefeitura de Jundiaí para a filmagem na cidade, continuávamos o processo de aproximação das descrições dos cenários no roteiro ao que encontrávamos nos espaços que nos interessavam utilizar na cidade. A proposta dos cenários era uma das questões que até aquele momento não tinham sido trabalhadas no texto, pois iam além da estrutura dramaturgica que era prioridade, como mencionado no e-mail a Monica Palazzo. Mas, a partir desse momento, muitos elementos foram adicionados ou modificados no roteiro para aproveitar o que já estava nas locações e que nós gostávamos, como a cachoeira montada na vitrine da loja do meu avô:



Iana em visita aos cenários onde pretendíamos filmar. A vitrine com a cachoeira da loja de materiais de construção do meu avô foi incorporada ao roteiro imediatamente.

Nesse caso, a adaptação do roteiro à locação era simples, consistia em deslocar uma ação do personagem para esse espaço da locação e descrever a cachoeira da vitrine dentro do cenário. Mas outras propostas necessitavam ajustes maiores do roteiro, como os que foram realizados em “Infância Clandestina” depois do encontro da equipe com o carro queimado no meio do bosque. A cena em que Rogério encontra Marta escutando música é uma delas, esse momento significa uma grande mudança na dinâmica da relação dos dois personagens e pode ser tomada de exemplo de como o encontro com uma possibilidade de cenário transforma os aspectos visuais e a ação na cena. Abaixo, uma das primeiras versões da cena no roteiro de filmagem, sem que o cenário tenha importância dramática:

Rogério e Marta no sofá, comendo sanduíches.

A televisão ligada, caixas em fase de organização.

MARTA

Você nunca pegou gosto pela loja.

Rogério mastiga e faz cara de "sinto muito".

MARTA (CONT'D)

A gente tentou, né, filho? Me dá uma dor no coração, mas pensei bastante. Me assustei, mas acho que a venda pode ajudar a gente.

Marta sorri para Rogério, que engole surpreso.

MARTA (CONT'D)

Esse cabelo novo. É pro bombeiro, né?

Rogério passa a mão sobre a cabeça.

Fragmento do roteiro de filmagem antes do encontro com a locação do quarto dos fundos.

A *mise en scène* proposta era simples, a mãe e o filho comendo sanduíches enquanto conversam. Mas a ação de comer não tinha muito significado para o filme, era apenas um elemento possível colocado na cena para não deixar os atores sem terem o que fazer com as mãos. Já havíamos identificado a subutilização das possibilidades da cena em alguns comentários sobre o roteiro, mas ainda não tínhamos encontrado outra ação que substituísse o que estava proposto até então e significasse uma evolução da cena como um todo. A resolução foi encontrada quando nos deparamos com um quartinho cheio de objetos velhos nos fundos da locação que desejávamos como a casa de Rogério.



Fotografia do quarto do fundo da locação da casa de Rogério durante visita de pesquisa

Ao adaptar o que tínhamos a esse novo cenário, onde poderiam estar tantos objetos significativos para a vida de uma família, imediatamente solucionamos o problema da ação. Agora, a cena também tem, em outros níveis do discurso, um reencontro de Marta com objetos do passado, que reforça seu processo de superação do luto. Além disso, adiciona uma música diegética que pode intensificar ainda mais o sentido emocional da cena:

65 [INT. CASA DE ROGÉRIO. FUNDOS - NOITE

65

Rogério vê Marta, entre caixas e objetos velhos meio desarrumadas, sentada escutando música de um antigo toca-discos. Está chorando, mas não parece triste.

Rogério observa as caixas em fase de organização. Marta percebe a sua presença no batente da porta. Olha para ele e sorri secando as lágrimas.

ROGÉRIO

Oi mãe... você instalou o toca-discos?

Marta olha para Rogério com atenção.

MARTA

Esse cabelo novo. É pro bombeiro, né?

Rogério passa a mão sobre a cabeça. Marta se levanta e vai até ele.

ROGÉRIO

É que_

MARTA

Ficou simpático.

Marta sorri.

Fragmento do roteiro após o encontro com o espaço da locação.

Mas a confirmação do apoio em logística da Prefeitura de Jundiaí começou a atrasar e passamos a estudar alternativas para o caso de uma negativa. A outra possibilidade era filmar todos os interiores em São Paulo e a maioria dos exteriores em ruas e bairros parecidos a Jundiaí, para minimizar os deslocamentos e gastos com hospedagem. A opção era razoável, poderia ser acolhida sem prejuízos em relação ao realismo dos cenários e isentaria a produção dos custos de deslocamento e hospedagem fora da cidade onde vive a equipe. Mas será que o fato de filmar em locações que fossem familiares para mim poderia causar alguma mudança significativa na imagem ou no som do filme? Essa é uma pergunta que me faço desde essa época até hoje, quase dois anos depois, sem poder encontrar uma resposta.

Em setembro, o convênio com a Prefeitura de Jundiaí foi assinado. Assim, a produção garantia a utilização da loja e da casa que eu desejava transformar em cenários do filme, mas também facilitava o acesso aos exteriores, às ruas e qualquer outra locação que

podéssemos utilizar, mesmo que no contexto do filme esse cenário pertencesse a outro lugar. Além disso, contávamos com a ajuda de muitas pessoas de Jundiaí, que faziam parte ou não da equipe contratada para trabalhar no filme, que nos indicavam locais que poderiam servir para as necessidades de cada um dos cenários. Por isso, optamos por prescindir da figura do Produtor de Locação no modelo tradicional da indústria em São Paulo, que se ocupa exclusivamente deste tema. O problema é que nesse momento ainda não tínhamos toda a equipe reunida para mapear e visitar esses espaços. Jacob Solitrenick havia sido confirmado como Diretor de Fotografia há poucos dias e o Diretor de Som, Guido Berenblum, ainda acertava a data exata de sua viagem ao Brasil. Na ausência de Guido, responsabilizei-me por avaliar o som das locações e levar essa questão em consideração na hora de aprovar, com o restante da equipe, onde filmaríamos cada cena. A grande questão é que é muito comum encontrar espaços visualmente interessantes, mas que sejam pouco convenientes em relação ao som. Basta que se tenha um ambiente sonoro pouco controlável e/ ou a emissão de ruídos que não se justifiquem dentro das situações que ocorrem na cena. Não é uma questão apenas da intensidade do ruído que se escuta na locação, mas de suas características e das possibilidades concretas de controle, que obviamente não eram do meu conhecimento. Assim, tentando ocupar uma função para a qual eu não estava qualificado, faltando exatamente um mês para a data da filmagem, fizemos nossa primeira visita de equipe à Jundiaí. Tínhamos urgência de aprova-las para o início da construção dos cenários. Com a pressão das datas, a casa de Rogério e a Loja foram aprovadas de imediato, assim como dois terços das locações do filme. Pela facilidade de deslocamento entre os lugares, decidimos filmar os interiores e todas as cenas da Casa de Ana em Jundiaí.



Visita da equipe à locação onde foram construídos os cenários da Casa de Ana.

A disponibilidade tinha uma importância enorme sobre as decisões, mas obviamente não era o critério principal. Mas as decisões tão pouco eram determinadas apenas pelas questões visuais e sonoras. Na escolha de uma locação é necessário considerar o que está atrás da câmera, o espaço que permita à equipe trabalhar com conforto, além de uma série de outras questões vinculadas à produção, dos custos de aluguel à possibilidade logística de aceder com o equipamento e os materiais até o local. A quantidade de adaptações necessárias para preparar a locação como cenário era levada em consideração, com o objetivo de dividir os recursos disponíveis nos cenários mais importantes ou que seriam vistos mais vezes. Mas isso não significa que exista uma ligação direta entre uma e outra coisa, pois a habilidade da equipe de direção de arte pode, muitas vezes, transformar um espaço com pequenas modificações. Dentro de um universo limitado de cenas, essas decisões são tomadas individualmente, em conversas em que se analisam, em geral, mais de uma possibilidade.

4.6.4 A imagem: quadro, cor, conceito

O início do trabalho com cada pessoa que entra no projeto é mais ou menos parecido: uma conversa livre sobre o filme, que inclui um resumo da história e das intenções da realização. Em “Eu te Levo”, essa conversa sempre incluía muitas referências da minha vida em Jundiaí, sobre minha formação e minhas experiências anteriores de realização. Mas logo a discussão se voltava para questões mais específicas, relativas à especialidade da pessoa e ao trabalho que ela vai fazer no filme.

Com Jacob Solitrenick não foi diferente. Eu conhecia o seu trabalho desde que era estudante de cinema e sentia muitas afinidades com os diretores com quem ele trabalhava, por isso não foi difícil encontrar pontos de sintonia entre o que ele fez e o que eu pretendia fazer. Mas, uma das primeiras propostas dele para o filme foi feita por acidente. Em uma das conversas iniciais, ao copiar para ele alguns filmes de referência que seriam importantes para as nossas discussões, ele viu que no mesmo disco rígido eu tinha uma cópia de “Nebraska”, longa-metragem de Alexander Payne que eu tinha visto na noite anterior e estava junto com os outros filmes, por casualidade. Jacob fez um comentário em tom de piada, perguntando se eu não gostaria de fazer o filme em preto e branco, como em “Nebraska”. Minha reação foi rir, pois nunca tinha pensado nisso. Naquele momento, essa não parecia ser uma das opções possíveis. Mas, mesmo

com a minha reação, Jacob fez um comentário que ficou na minha cabeça por alguns dias, até que fui obrigado a retomar o tema: segundo ele, o preto e branco faz com que o expectador preencha as cores dos elementos que ele está vendo em algum lugar da sua imaginação, de seu inconsciente. Para “Eu te Levo”, essa proposta de imersão do expectador fazia todo o sentido. Era nosso desejo, desde o início do projeto, encontrar maneiras de criar relações entre o filme e quem fosse vê-lo. Não seria difícil imaginar que os elementos do bombeiro fossem vermelhos, por exemplo. Passei a considerar seriamente a possibilidade do branco e preto, principalmente pela sua justificativa. Mas, também sentia que havia uma sintonia entre a história que pretendíamos contar e as imagens em tons de cinza.

Definir que faríamos o filme em preto e branco foi uma das decisões mais difíceis do processo de realização. Antes de retomar o tema com Jacob ou comentar com qualquer pessoa da equipe, revi Nebraska, mas agora ocupando-me mais das questões visuais e do preto e branco. Além da questão das cores, o quadro panorâmico (na proporção de 1 para 2,40) parecia muito interessante para “Eu te Levo”, principalmente pela quantidade de cenas em estradas previstas no roteiro. Ao pesquisar sobre o filme, descobri que o equipamento utilizado por eles foi uma câmera de cinema digital *Alexa* com lentes anamórficas *Panavision*, de uma série desenvolvida no final dos anos 1960 que foi muito utilizada para fazer filmes de ficção científica que aconteciam no espaço. Os *flairs* horizontais e a profundidade de campo com características diferentes da óptica esférica ofereciam novas possibilidades, muito atrativas visualmente. Mesmo que seu uso mais comum fosse em filmes muito diferentes de “Eu te Levo”, as cenas filmadas em estradas em “Nebraska” comprovavam a versatilidade da óptica. Assim, ao mesmo tempo que estudava filmes contemporâneos em preto e branco, contrabandeava para a pesquisa filmes feitos com essas lentes. Até que finalmente fiz a proposta a Jacob, disse que gostaria de retomar a discussão do preto e branco, incluindo a janela panorâmica e se possível as lentes anamórficas, como dois elementos complementares que definiriam a maneira de organizar a imagem no filme. A proposta das lentes parecia inviável, mas confidenciei o desejo a Fernando Lira, diretor de produção, que pesquisou e deu o veredito: era impossível, as lentes *Panavision* não existiam mais no Brasil e tão pouco havia lentes similares de outras marcas aptas para a captação em digital.

A proposta do preto e branco em quadro panorâmico foi levada a outras pessoas da equipe. Monica Palazzo, abraçou a ideia tanto quanto o fotógrafo e passamos a fazer

testes para preparar uma conversa com os produtores. Jacob enviou algumas fotos feitas na visita às locações, ajustadas para o preto e branco e formato panorâmico, com o original colorido em janela convencional (na proporção 1 para 1,78), para comparação:



Comparação de formato e cores sobre foto da oficina da loja de materiais de construção. Acima, na proporção de 1 para 2,4 preto e branco. Abaixo, na proporção de 1 para 1,70 em cores. (Todos os testes em <https://goo.gl/hzaGjM>)

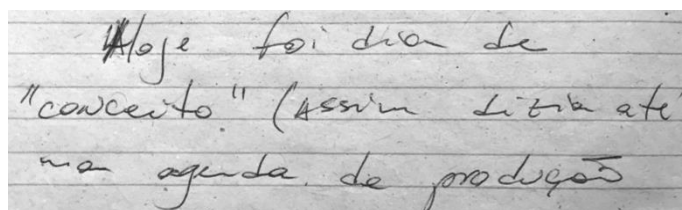
Embora estivesse longe de ser um teste rigoroso, com imagens feitas para esse objetivo, já podíamos ver algumas vantagens do preto em branco que poderiam ser positivas em “Eu te Levo”. Os cinzas organizavam melhor as linhas e as texturas do espaço e a grande variedade da intensidade de luz natural dentro da locação permitia a captura de uma longa gama de luzes e sombra. Era bonito e, ao olhar para as imagens, sentíamos que fazia sentido que aquele universo não tivesse cores. Como tendíamos a optar por aproveitar ao máximo o que já existia nas locações, o preto e branco também aparecia como uma ótima alternativa para diminuir as intervenções nas locações. Além disso, a janela mais panorâmica permite o isolamento de áreas do quadro bloqueando as bordas laterais com elementos cenográficos e dirigindo o olhar do espectador para uma área definida, um recurso que seria de muita utilidade nas locações que tinham fugas em profundidade ou para fazer planos próximos. Naquela época, recordei de uma

citação de Fritz Lang de 1955, que dizia que o “*scope* era bom apenas para filmar cobras e funerais”, presente em *Poetics of Cinema*, de Bordwell (2008, pos. 6469, tradução nossa). Diversas vezes, durante as filmagens, iríamos recordar a frase com ironia, para ressaltar as vantagens do quadro panorâmico nas situações de “Eu te Levo”.



Fotografia do depósito da loja de materiais de construção. A estante bloqueia as bordas da direita e esquerda do quadro para destacar o que pode ser visto na área em foco. Esta possibilidade foi avaliada como melhor na imagem acima, pela proporção do enquadramento mais panorâmica. . (Todos os testes em <https://goo.gl/hzaGjM>)

Sem muitas ressalvas, Paulo Schmidt, produtor do filme, aceitou a opção pelo preto e branco em janela panorâmica como uma qualidade artística do projeto. Mas a questão da óptica ainda não estava resolvida, pelo menos até que acontecesse outra coincidência. Uma câmera *Alexa* nova, com um jogo de lentes *Arri* Anamórficas, havia sido importada recentemente por uma produtora de São Paulo, que nos ofereceu o equipamento por um custo acessível com a condição de que o filme servisse de teste e portfólio para o equipamento. Teríamos o primeiro jogo de óptica anamórfica desenvolvido para a captação em cinema digital. O equipamento era tão novo que as lentes ainda estavam em lançamento e poderíamos usar apenas quatro das seis lentes que compõem o conjunto: a grande angular 35mm, a normal 50mm e as teleobjetivas 75mm e 100mm. Mesmo que outros conjuntos de lentes sejam mais completos, essa limitação parecia positiva para criar unidade visual nas cenas.



Fragmento do Diário de Bordo: “hoje foi dia de “conceito” (assim dizia até na agenda de produção..”

Depois de tantas discussões sobre a imagem, a definição da maioria das locações, o estudo de diversas propostas visuais e a pesquisa de diversas possibilidades, precisávamos parar de abrir novos caminhos e consolidar uma proposta, de maneira que as diretivas visuais fossem claras para toda a equipe. Por isso, foi marcada uma reunião chamada de “conceito”. A tradição da indústria optou por chamar este tipo de reunião dessa maneira, pelo seu sentido de síntese das ideias gerais, que irão estabelecer a lógica das decisões que serão tomadas a seguir. Pensando na trajetória do processo de realização, estamos falando em um momento de estudo e consolidação de tendências, a partir do qual os esforços se concentram na realização, em que serão repercutidas em cada uma das áreas. A partir de agora, diminuem as possibilidades de mudança de caminho, pois o fortalecimento dessas tendências traz unidade aos chamados conceitos do filme.

Nessa reunião, fizemos oficial a escolha pelo preto e branco e pela janela panorâmica. Como consequência, tenderíamos a manter a câmera fixa durante os planos, para privilegiar a composição visual do quadro e a movimentação interna do plano. A possibilidade de filmar com a câmera ao ombro estava praticamente descartada, pela instabilidade incômoda à imagem do filme. Também estudamos a repercussão do preto e branco nos cenários, alinhando-nos à primeira proposta de Monica Palazzo de modificar pouco as locações em busca de espaços que não estejam muito saturados de elementos ou padrões visuais. Com isso, definimos questões do figurino em relação aos espaços, optando por manter as paredes claras da maioria das locações, que combinariam bem com personagens que vestem roupas escuras, como Rogério.

Mas uma das questões mais importante da reunião foi que estabelecemos um método de trabalho para lidar com o preto e branco. Embora Monica Palazzo e Jacob Solitrenick já tivessem alguma experiência com esse tipo de trabalho, ninguém estava habituado a traduzir as imagens que vemos em cores ao que seria o resultado do filme. Na falta de tempo para esse treinamento do olhar, mas com a disponibilidade

tecnológica extremamente acessível para transformar imagens coloridas em imagens em tons de cinza, a partir daquele momento todo o material que fosse produzido para a aprovação ou análise seria feito em preto e branco, dos testes de figurino aos monitores das filmagens. Raramente veríamos alguma imagem dos elementos do filme em cores.

4.6.5 Do mundo real ao mundo diegético

A partir da reunião de conceito, Monica começou a enviar para mim e para a sua equipe os projetos de construção dos universos dos personagens e dos cenários, determinando o que deveria ser modificado nas locações. Em apresentações muito visuais, alternava imagens e textos escritos por ela, a partir da sua própria pesquisa, com indicações claras sobre as futuras intervenções. Os documentos serviam tanto para a discussão dos conceitos com a direção e informação do restante da equipe, quanto para a orientação dos responsáveis pelas intervenções nos espaços.

CASA DO ROGÉRIO - REFS - COZINHA

obs: como o azulejo da paredes da locação são escuros, vamos trabalhar com elementos mais claros nos objetos..



A maior referência é "casa de mãe dona de casa", uma cozinha bem cuidada, sem exageros e sem elementos combinadinhos - a cozinha, e a casa como um todo tem idade, e foi acumulando sso ao longo dos anos. A geladeira e fogão não são antigos mas não são recém comprados.

Fragmentos do Projeto Executivo da Direção de Arte, com parte das referencias conceituais para o cenário da cozinha da Casa de Rogério.⁴

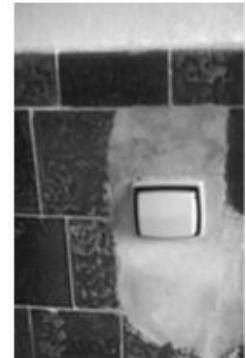
⁴ Os projetos completos de todas as locações do filme pode ser visto nos Anexos.
<https://goo.gl/hzaGiM>

CASA DO ROGÉRIO - fotos de locação + intervenções



BANHEIRO

- pintura das paredes - cor a ser definida;
- limpeza dos azulejos
- recuperação das arandelas
- limpeza ou troca do espelho;
- recuperação do entorno da válvula da descarga
- ajuste da porta / desempenar;
- dressing de acordo com o projeto;
- adesivar armário com vinil imita mármore;



Fragmento do Projeto Executivo da Direção de Arte com indicações sobre as intervenções para o cenário do banheiro da Casa de Rogério.

Para a definição das cores dos objetos e das paredes das locações, além dos testes das fotografias sobre os materiais, também passamos a estudar previamente o resultado de cada uma das cores dentro da escala de cinzas. Dentro dos materiais disponibilizados pela direção de arte, estava a seguinte tabela de referências:

002	003	004	005	006	007	008	009	010	011	012	013	014	015	016	017	018	019	020	021	022	023	024	025	026	027	028	029	030	031	032	033	034	035	036	037	038	039	040	041	042	043	044	045	046	047	048	049	050	051	052	053	054	055	056	057	058	059	060	061	062	063	064	065	066	067	068	069	070	071	072	073	074	075	076	077	078	079	080	081	082	083	084	085	086	087	088	089	090	091	092	093	094	095	096	097	098	099	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459	460	461	462	463	464	465	466	467	468	469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480	481	482	483	484	485	486	487	488	489	490	491	492	493	494	495	496	497	498	499	500	501	502	503	504	505	506	507	508	509	510	511	512	513	514	515	516	517	518	519	520	521	522	523	524	525	526	527	528	529	530	531	532	533	534	535	536	537	538	539	540	541	542	543	544	545	546	547	548	549	550	551	552	553	554	555	556	557	558	559	560	561	562	563	564	565	566	567	568	569	570	571	572	573	574	575	576	577	578	579	580	581	582	583	584	585	586	587	588	589	590	591	592	593	594	595	596	597	598	599	600	601	602	603	604	605	606	607	608	609	610	611	612	613	614	615	616	617	618	619	620	621	622	623	624	625	626	627	628	629	630	631	632	633	634	635	636	637	638	639	640	641	642	643	644	645	646	647	648	649	650	651	652	653	654	655	656	657	658	659	660	661	662	663	664	665	666	667	668	669	670	671	672	673	674	675	676	677	678	679	680	681	682	683	684	685	686	687	688	689	690	691	692	693	694	695	696	697	698	699	700	701	702	703	704	705	706	707	708	709	710	711	712	713	714	715	716	717	718	719	720	721	722	723	724	725	726	727	728	729	730	731	732	733	734	735	736	737	738	739	740	741	742	743	744	745	746	747	748	749	750	751	752	753	754	755	756	757	758	759	760	761	762	763	764	765	766	767	768	769	770	771	772	773	774	775	776	777	778	779	780	781	782	783	784	785	786	787	788	789	790	791	792	793	794	795	796	797	798	799	800	801	802	803	804	805	806	807	808	809	810	811	812	813	814	815	816	817	818	819	820	821	822	823	824	825	826	827	828	829	830	831	832	833	834	835	836	837	838	839	840	841	842	843	844	845	846	847	848	849	850	851	852	853	854	855	856	857	858	859	860	861	862	863	864	865	866	867	868	869	870	871	872	873	874	875	876	877	878	879	880	881	882	883	884	885	886	887	888	889	890	891	892	893	894	895	896	897	898	899	900	901	902	903	904	905	906	907	908	909	910	911	912	913	914	915	916	917	918	919	920	921	922	923	924	925	926	927	928	929	930	931	932	933	934	935	936	937	938	939	940	941	942	943	944	945	946	947	948	949	950	951	952	953	954	955	956	957	958	959	960	961	962	963	964	965	966	967	968	969	970	971	972	973	974	975	976	977	978	979	980	981	982	983	984	985	986	987	988	989	990	991	992	993	994	995	996	997	998	999	1000
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------

À esquerda, tabela de cores, à direita, sua conversão em tons de cinza

Mas, não era o fato de que a imagem final estaria em preto e branco que nos faria deixar de pensar em cores. A proposta de trabalhar a imaginação inconsciente do expectador em relação às cores reais dos objetos continuava entre nossas preocupações. A ideia era incluir no cenário objetos cujas cores fossem óbvias, como uma bandeira

do Brasil ou elementos dos bombeiros nas cenas convenientes. Diversos destes elementos seriam acrescentados entre os objetos durante a filmagem, conforme os cenários eram montados antes da captação de cada uma das cenas.

O carro de Rogério é um dos elementos mais presentes do filme. Sua funcionalidade supera a de um objeto, já que serve tanto como espaço onde transcorrem as cenas (portanto, cenário), quanto como algo que envolve e caracteriza os personagens, quase como se fosse outra capa do seu figurino. No momento de decidir pelas locações, foi preciso observar dentro do conjunto das disponibilidades o carro que melhor se adequasse ao filme, tanto por suas qualidades visuais e sonoras quanto de facilidades para a produção. Por isso, a primeira proposta foi substituir o modelo do carro, que no roteiro era uma Paraty, por outro maior, que tivesse mais espaço para fixar os equipamentos e carregar pessoas da equipe durante a captação. Optamos por um Santana Quantum vermelho, em péssimo estado, mas que imprimiria um ótimo tom de cinza, tanto externa quanto internamente.



O Santana Quantum vermelho e seu respectivo teste em preto e branco, com a proposta de adesivagem com o logotipo da loja. (Todos os testes em <https://goo.gl/hzaGjM>)

Desde as definições da reunião de conceito, grande parte do trabalho do diretor passa a ser escolher sobre propostas feitas pelas outras pessoas da equipe, especializadas em cada uma das necessidades materiais da produção. Mas, como mencionado, as decisões que implicavam avaliações visuais, como os objetos, figurinos e o elenco de apoio, eram tomadas a partir de imagens em preto e branco, mesmo que os elementos estivessem disponíveis fisicamente. Isso era evidente no caso do figurino, que não fazia sentido ao diretor participar dos testes com os atores, já que ver pessoalmente era mais distante do que ver a imagem algum tempo depois, em preto e branco, como seria no filme.



Mesmo com os figurinos pendurados na arara ao fundo, lâminas com as fotografias em preto e branco eram preparadas para avaliação e controle da equipe.

Não consigo mensurar a quantidade de elementos produzidos se somarmos o trabalho de todas as equipes, mas acredito que chegam aos milhares. Como o processo de comunicação das necessidades do projeto funcionava bastante bem e não tivemos nenhuma crise durante a pré-produção, a reunião de leitura do roteiro página à página, que é uma etapa tradicional na realização de qualquer longa-metragem, foi substituída por uma leitura coletiva entre atores e equipe. O objetivo era criar uma situação em que todos pudessem se conhecer, criar vínculos entre si, com o projeto e com a produtora. Para isso montamos um espaço quase cenográfico em um estúdio, com pouca luz, o carro de Rogério ao fundo e uma mesa rodeada pelos atores e pela equipe.



Leitura de roteiro com atores e equipe. Diferente do trabalho de análise das necessidades do roteiro, como na leitura página a página, aqui o objetivo era criar vínculos entre a equipe e o elenco.

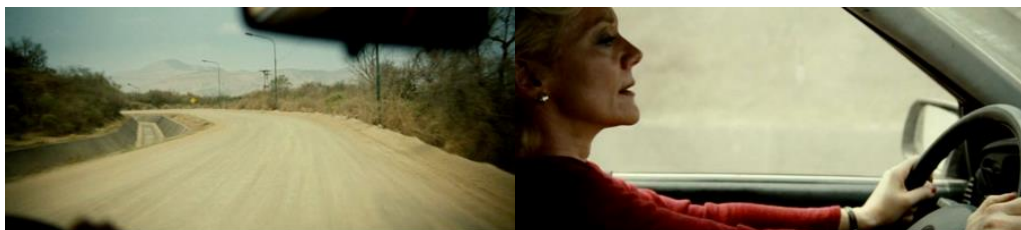
Sem interrupções, com um leitor que se ocupava das descrições das ações, era possível imaginar a relação entre o ritmo das cenas e a *mise en scène* que, em complementação com as vozes dos atores, criavam um ambiente que estimulava a cada um a imaginar o filme. A leitura coletiva foi a primeira vez que atribuímos, ao mesmo tempo, todas as vozes escolhidas às palavras dos diálogos. Embora não tivéssemos a intenção de ensaiar a maneira como as frases seriam ditas nas cenas, podíamos escutar e com isso observar e analisar, as questões dos timbres, dos volumes e das demais características sonoras dos diálogos nas vozes dos atores. Mas, duas questões prejudicaram consideravelmente a percepção do filme nesse dia, de acordo com a minha observação pessoal. A primeira é que, por impossibilidade de logística, Guido Berenblum ainda não tinha chegado à São Paulo. Sua experiência teria sido importante ao discutir as vozes e prever futuros problemas de captação do som direto. A segunda, um pouco anedótica, é que algumas horas antes da leitura, Anderson fez um exame médico com anestesia e ainda estava sob o efeito residual da droga, fazendo com que a sua voz estivesse excessivamente baixa e grave. Eu sabia dessa questão, então podia considera-la, mas fui alertado por outras pessoas da equipe que, preocupados, diziam que eu deveria cuidar mais desse aspecto na preparação do ator.

4.6.6 Planejando o Ponto de Vista Sobre os Corpos no Espaço:

Em paralelo ao trabalho de construção dos cenários e produção dos elementos cênicos que comporão a *mise en scène*, o trabalho principal do diretor com o diretor de fotografia é planejar como transformar as cenas no espaço em cenas no suporte cinematográfico, ou seja, utilizando a nomenclatura estabelecida por Eisenstein, a *mise en cadre*.

Como mencionamos, a maneira de descrever as ações no roteiro já indicava a pré-decupagem e os tamanhos dos quadros. Por isso, meu desejo era definir onde iria a câmera e os limites do enquadramento apenas no set de filmagem, após os ensaios que fixariam os movimentos e as relações entre os elementos presentes na cena, principalmente os personagens. Mas, por uma série de necessidades de previsão técnica, fizemos algumas reuniões de decupagem para estabelecer os planos que faríamos em algumas cenas. Novamente, a proposta era a de que, a partir do que fosse definido nesse momento, pudéssemos encontrar as tendências que orientariam as decisões em todo o filme. A prioridade era estudar as cenas dos carros, pelas dificuldades técnicas, para depois abordar outras locações.

Antes de começar a trabalhar em cenas específicas de “Eu te Levo”, mostrei a Jacob uma série de referências que eu tinha retirado de filmes de outros diretores, tanto para mencionar aproximações com o que eu desejava fazer, quanto para ter a oportunidade de especular tecnicamente como a cena foi feita. O conjunto de cenas em carros era composto pelo fragmento inicial do filme argentino “A Mulher Sem Cabeça” (Lucrécia Martel, 2008), algumas cenas de deslocamento do uruguaio “Whisky” (Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, 2004) e do iraniano “Através das Oliveiras” (Abbas Kiarostami, 1994), que tinham diferentes situações de diálogos e silêncio, e finalmente, a famosa cena da perseguição de “Children of Men” (Alfonso Cuarón, 2006), que, ao contrário de todas as outras, abusava dos artifícios de captação e pós-produção.





Fotogramas de “A Mulher sem Cabeça”. Cena em: <https://goo.gl/97W5A6>

Em “A Mulher Sem Cabeça”, a cena tem dois longos planos fixos, com uma pequena correção de enquadramento quando a personagem sai do carro. A câmera fixa dentro do carro e a lente grande angular dão estabilidade. Tanto as posições quanto o enquadramento eram boas referências para nós.



Fotogramas de “Whisky”. Cenas em: <https://goo.gl/PXoFsM> e <https://goo.gl/8VQn07>

Em “Whisky”, o enquadramento do fundo do carro para a frente era uma referência importante para as cenas de Rogério sozinho dirigindo pela cidade. Nas imagens da linha de baixo, a câmera está sobre o capô do carro, obstruindo a visão do motorista. Portanto, provavelmente o carro está sendo guinchado e o ator não está dirigindo realmente.





Fotogramas de “Através das Oliveiras”. Cena em: <https://goo.gl/QPQ8Ph>

Na primeira cena de “Através das Oliveiras”, a câmera provavelmente foi fixada do lado de fora da janela do carro, onde as possibilidades de enquadramento são bastante limitadas, mas o plano tem estabilidade e permite ao ator dirigir na cena. Os outros dois fotogramas propõem um jogo dramático entre o que está dentro e fora do quadro, ressaltado pelos reflexos dos meninos e a voz em *off*.

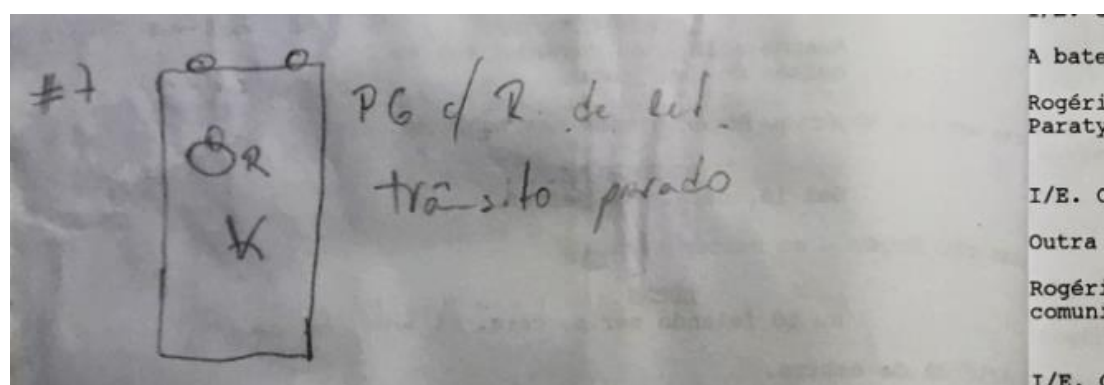
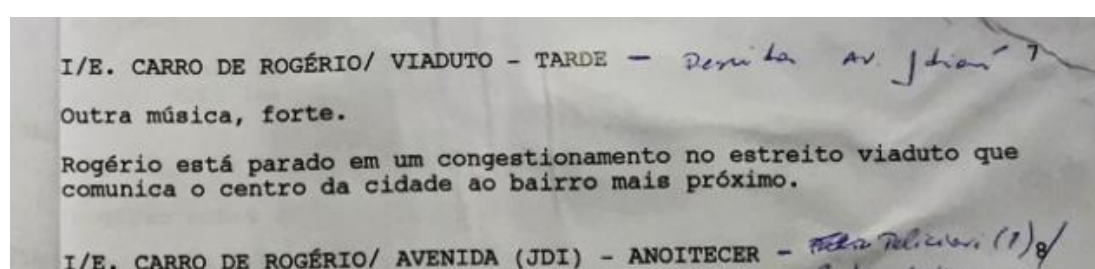


Fotogramas de “Children of Men”.

O plano sequência de “Children of Men”, famoso pelo seu virtuosismo, movimentava a câmera no interior do carro em todas as direções, mostrando os 360 graus do espaço, ao mesmo tempo que acontecem dezenas de ações no exterior. A intenção de discutir essa cena, tão diferente das anteriores, ia além de quebrar o clima da reunião depois do que tínhamos visto. Com um exemplo extremo, eu pretendia discutir os limites da movimentação da câmera nesse espaço. A tendência de “Eu te Levo” era justamente o contrário, manter a câmera fixa sempre que possível, mas a discussão sobre como foi feita a cena de “Children of Men” serviu para entender as limitações que tínhamos, tanto pela impossibilidade de utilizar equipamentos especiais para o

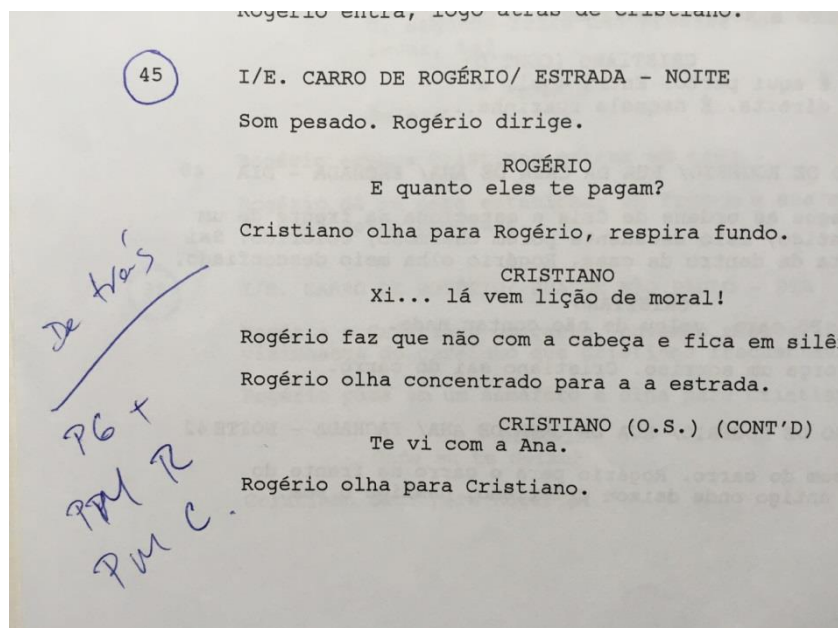
movimento durante a filmagem, quanto por não prever no orçamento a realização de composições complexas na imagem durante a pós-produção.

Como combinado, começamos pelas cenas que aconteciam no carro de Rogério, na ordem do roteiro. O personagem está sozinho nas primeiras cenas e sua ação é simplesmente dirigir pela cidade, por não desejar voltar para casa. Cada cena poderia ser feita com apenas um ou dois planos e a decisão prévia de onde colocar a câmera e o tamanho do enquadramento tinha relação direta com o roteiro: deveria estar aberto ou fechado o suficiente para que fosse possível ver o que foi descrito. Desta maneira, a pré-decupagem da cena #7 estabeleceu um único plano, com a câmera dentro do carro.



Anotação de decupagem da cena 7 no roteiro utilizado pela direção durante a preparação e a filmagem. Acima, a cena do roteiro com a indicação do local da filmagem: Descida da Avenida Jundiá. Abaixo, o desenho indicando a posição do carro, de Rogério e da câmera, com a anotação: PG c/ R. de ref. (Plano Geral com Rogério em referência). Trânsito parado.

Em geral, as anotações sobre como seriam os planos se limitavam a um esboço de uma planta baixa, onde os personagens e a posição da câmera eram indicadas de maneira aproximada. Durante a conversa, a reflexão sobre o plano ia muito além do que era registrado, pois o mais importante naquele momento era entender o que era precisávamos ver na cena e não organizar detalhadamente a *mise en scène* dentro do quadro. Conforme avançávamos, nem sequer os desenhos eram necessários, pois já tínhamos estabelecido entre nós as opções possíveis para cada situação dentro do carro.



Anotação de decupagem da cena 45 no roteiro utilizado pela direção durante a preparação e a filmagem. A decupagem previa três planos, todos feitos com a câmera no banco de trás do carro. O primeiro seria um geral, o segundo um plano de Rogério e o terceiro de Cris.

Mas, se os registros da direção não precisavam ser mais que indicações que remetiam a questões pré-estabelecidas, também era necessário levantar as necessidades concretas para a realização desses planos. A responsabilidade dessa tarefa era de Kimie Koike, primeira assistente de direção, que sistematizava as questões técnicas em uma planilha, que seria encaminhada para a produção e outros departamentos:

	Grip frontal rogerio rosto na sombra - reflexos da cidade no fundo - começa com a menina - ele para em algum lugar, ela desce ele continua		
2A	Grip lateral PP rogerio		
6	Close frontal Rogerio com espelho		
7	Cam dentro do carro com referência de Rogério - cidade no vidro da frente		
8	Cam dentro do carro - vemos rogerio no canto esquerdo e a cidade no canto direito		
	SUBSTITUIR POR: grip frontal descentralizado - rogerio no canto esquerdo e a cidade no canto direito		
9	Grip lateral porta do passageiro - rogerio vendo a casa (OU ESPELHO)		
	POV Rogerio vendo a casa - com partes do carro		
10	Grip frontal Rogerio - rogerio a esquerda de quadro - espaço para paisagem do canto direito		
	Grip frontal Rogerio MAIS FECHADO - rogerio a esquerda de quadro - espaço para paisagem do canto direito		
	Camera fora do carro - plano aberto carro de costas - vemos bifurcação e o outro carro		
26	Camera dentro do carro no banco de trás		
	Fechado Rogerio com ref. Cris - cam no banco de trás		
	Fechado Cris com ref. Rogerio - cam no banco de trás		
	Grip lateral Cris em PP, Rogerio ao fundo		OPCAO SE PUDERMOS FAZER

Anotação de decupagem feitas pela assistente de direção Kimie Koike, com descrição técnica dos planos. (<https://goo.gl/94wEs3>)

Depois de entender o funcionamento da maioria das cenas que seriam feitas nos carros e definir que usaríamos um câmera-car apenas na cena que Rogério, Ana e Cris escutam o cd da banda Suicidal 69 indo para o lava-jato, aproveitamos todo o tempo

disponível para discutir propostas de pré-decupagem em outras locações, explorando possibilidades para que a equipe estivesse mais preparada na hora de filmar a cena, mas estivemos muito longe de analisar todas as cenas do filme. Para a filmagem, foram impressos alguns fotogramas das nossas referências, que seriam anexados à minha cópia do roteiro, além de ter disponível em digital todo o acervo de materiais utilizado durante as reuniões. Terminávamos a pré-produção tranquilos com as escolhas feitas até aquele momento e acreditávamos que o planejamento da decupagem havia sido suficiente para garantir tanto a qualidade do que íamos filmar quanto a fluidez do trabalho da equipe.

4.7 Som: Conceito, Espaço, Narrativa, Emoção

Guido Berenblum acompanhou à distância o processo de desenvolvimento de “Eu te Levo”, desde o roteiro do telefilme. Não apenas pela relação de amizade que temos há anos, mas também por uma grande admiração profissional e sintonia sobre determinados pensamentos relativos ao som no cinema, faziam-me desejar muito que ele fosse responsável pela execução do máximo possível de atividades relativas ao som do filme. Sua maneira de trabalhar, atuando tanto na captação do som direto, quanto fazendo o desenho sonoro na pós-produção e acompanhando a mixagem, é rara no Brasil, em que a maioria dos profissionais é especializada em uma ou outra dessas etapas do processo do som em um filme. Mas, como era muito importante para o processo que a reflexão e a execução do trabalho fosse contínua em todas as áreas, era fundamental que o som também tivesse um diretor, como a fotografia, que é liderada pelo diretor de fotografia e a arte, pelo diretor de arte. Completando a equipe responsável pela parte sonora do filme, reestabeleci o contato com Will Geraldo, com quem não me comunicava desde que o projeto era um telefilme. Além disso, para ter o máximo de discussões sobre o projeto sonoro do filme, também me reuni com o mixador Paulo Gama, com quem tive uma longa conversa sobre o roteiro e as músicas, ainda antes do início da pré-produção. Minha preocupação era sobre o funcionamento prático da proposta de ter apenas músicas diegéticas no filme. Sua opinião positiva sobre como Rogério e os outros personagens justificavam a música e, ao mesmo tempo, davam espaço para que ela tivesse uma proposta emocional em relação às cenas foi importante para dar segurança a uma opção do filme que é pouco usual. Mas, a situação era um pouco estranha para ele, que comentou que raramente conversa com os diretores antes da filmagem e arriscou dizer que leu apenas cinco roteiros dos cinquenta filmes

que mixou. Era evidente que sua relação com a resolução dessas questões seria no estúdio de mixagem, mas a partir dessa conversa, estabeleceu-se também a comunicação entre ele e Guido, o que permaneceu constante até o final do processo de realização de “Eu te Levo”. A criação de vínculo e cumplicidade durante a preparação da captação entre esses dois profissionais, cuja atuação em conjunto seria meses depois, embora não tenha resultados práticos mensuráveis, parecia importante para envolvê-los com a obra. Além disso, sinto que assim eles tiveram muito mais tempo para pensar no filme, associar-se a ele e desenvolver as ideias que seriam postas em prática meses depois.

A chegada de Guido Berenblum à São Paulo uma semana antes do início da filmagem revelou uma série de problemas que não tinham sido detectados por nós durante as visitas às locações, principalmente em relação ao excesso de ruídos fora de controle. Além das questões conceituais, discutidas durante todo o processo de desenvolvimento do roteiro, a prioridade da pré-produção de som é criar condições ótimas para a captação do som direto. Com a chegada de Guido, constatamos, em cima da hora, que tínhamos sérios problemas com os ruídos em algumas. A solução mais adequada seria substituí-las, mas o processo de construções já estava em andamento e não tínhamos disponibilidade de tempo para encontrar novos lugares. Depois de algum estresse, decidimos por três estratégias que nos ajudariam a superar o problema durante a filmagem: procurar como controlar a emissão dos ruídos fechando ruas ou pedindo a interrupção de atividades na vizinhança das locações; o controle da entrada desses sons na locação utilizando mantas acústicas e, quando não fosse possível nenhuma das anteriores, deveríamos encontrar uma maneira de incluir a fonte do ruído na imagem, para justificá-la. Mas, qualquer uma dessas alternativas eram paliativas e era preciso prever mais tempo nessas diárias para lidar com esses problemas, bem como com o acréscimo da tensão no set de filmagem. Nesse caso, não tínhamos mais disponibilidade de recursos para ações de retroatividade do porte de uma mudança de locação a poucos dias de começar a filmar.

Em relação ao carro de Rogério, tivemos a oportunidade de fazer testes de gravação em seu interior e localizar fontes de ruído para neutralizá-los. O carro passou por uma manutenção específica para que soasse melhor, de tal maneira que os diálogos pudessem ser isolados do som do motor e das rodas, ou que esses sons pudessem ser harmônicos com as vozes dos atores.

Mas, na impossibilidade de preparar melhores condições de captação,

acreditava que o intenso trabalho sobre os conceitos e a relação de cumplicidade criativa poderia nos ajudar a superar, durante a filmagem, os obstáculos que já estavam anunciados. E como Guido insistia em dizer, sempre existe a possibilidade de fazer dublagens na pós-produção.

4.8 A *mise en scène* possível

Finalmente estamos às vésperas da etapa mais visível da construção da *mise en scène*, a filmagem. Os corpos serão organizados no cenário e seus movimentos ocuparão o espaço do quadro cinematográfico durante o tempo da cena. Mas, fica cada vez mais evidente que essa etapa do processo é a consequência de um longo trabalho de construção e preparação.

É a partir das decisões tomadas nos últimos meses da preparação e, principalmente, durante a pré-produção que as tendências esboçadas desde o início do projeto se consolidam. Já não estamos falando apenas de palavras e textos, mas de elementos materiais, físicos, que foram escolhidos e disponibilizados para a captação das cenas que acontecerá a seguir. Com a limitação dos recursos disponíveis para o filme, as decisões passaram a ser consideradas também em seus aspectos econômicos, limitando consideravelmente a possibilidade de movimentos de retroatividade que signifiquem novos custos. Depois de momentos intensos de experimentação e testes, chega um momento que o filme cobra por mais definições que mudanças.

Com a data do primeiro dia de filmagem marcada, começa uma contagem regressiva para que todos os elementos necessários para a construção das cenas no espaço estejam disponíveis. São cenários, atores, equipamentos e uma grande quantidade de pessoas preparadas para realizarem uma obra de maneira industrial, da forma mais eficiente possível. O diretor, que em algum momento da pré-produção deixou de solicitar para ser solicitado, precisa contar com sua equipe para que todo esse mecanismo resulte no filme que pretende. Mas isso será feito decisão a decisão, a partir do que foi organizado e disponibilizado até agora.



Anderson Di Rizzi dirige o carro de cena, com Jacob Solitrenick no banco do passageiro, Luz Guerra e Marcelo Muller no banco de trás e Guido Berenblum no porta-malas. Provavelmente a equipe estava regressando à base de produção após a gravação de uma cena. A foto foi tirada da janela da Van de produção.

5 A *Mise en Scène* Efêmera

Aquilo de que trata o filme determinará como será constituído o elenco, como será o resultado final, como será montado, como será sua partitura musical (...). Aquilo de que trata o filme determinará como ele deve ser feito” (LUMET, 1998, p. 17)

Às vezes o maior desafio da realização é definir justamente do que trata o filme. Até o primeiro dia da filmagem foram quatro anos e meio investigando sobre o universo de “Eu te Levo” e muitas vezes descobrimos que o núcleo central do projeto, aquilo que mais nos interessava trabalhar, estava em outro lugar e não onde estávamos trabalhando. Mas, é justamente o movimento de realiza-lo, juntamente com o que se tem de entendimento sobre o filme a cada momento, que confere dinâmica ao processo de realização. Os últimos meses de preparação consolidaram as tendências que nos orientariam na filmagem, mas o resultado do confronto do projeto com a realidade é pouco previsível. O diretor vive um embate interno entre o controle e a flexibilidade, em que sua percepção sobre do que trata o filme muitas vezes se altera. Neste processo, as cenas podem estender-se com improvisações ou serem omitidas, não filmadas, por qualquer tipo de motivo, da indisponibilidade de algum elemento à sensação de que já não é mais necessária.

Mas quando o cenário está devidamente preparado, iluminado, com os atores ocupando o espaço dos personagens e dando a eles suas formas frente à câmera, temos finalmente a *mise en scène* visível. Cercada de olhares, a performance se desenvolve no tempo até que se interrompe. Com o final do fragmento da cena que estava sendo captada, todas as atenções mudam de lugar e aquele mundo organizado para a câmera se desfaz. A *mise en scène* foi registrada e nunca mais será vista no espaço real. Mesmo que repetida em outro *take* ou para sua captação em outra posição de câmera, será diferente. Efêmera como o tempo, a *mise en scène* real existe apenas por alguns segundos, fragmentada, condicionada à câmera e ao aparato tecnológico que suporta suas imagens e sons.

5.1 Filmagem: Reflexão x Ação

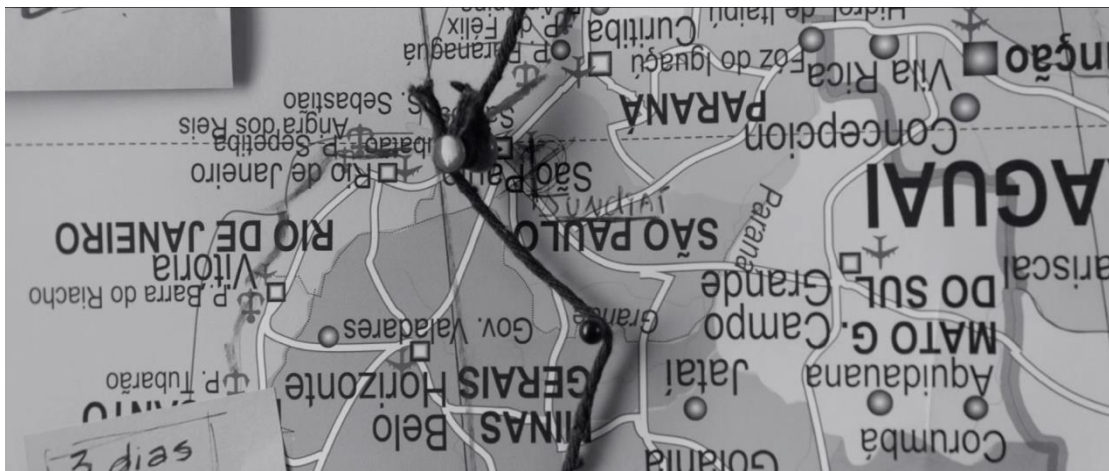
Quando se observa a dinâmica de filmagem de um longa-metragem, faz todo o sentido recordar a atenção quase obsessiva de Eisenstein pela preparação da *mise en*

scène antes de ir para o set de filmagem. O ritmo acelerado da equipe, a divisão do trabalho em tarefas superespecializadas e a busca constante pela maior eficiência no consumo dos recursos disponíveis, muitas vezes faz parecer que o trabalho de filmagem é uma gincana que busca apenas cumprir o planejado para cada diária, onde o pensamento e a reflexão têm pouco espaço, se é que está presente de alguma maneira. Mas, um observador mais cuidadoso pode notar nas breves conversas do diretor com sua equipe, entre uma atividade concreta e outra, que surge um novo processo de reflexão e análise sobre o filme e sobre a maneira como ele está sendo construído. O dia a dia em contato com os materiais do filme e o compartilhamento da experiência com uma grande variedade de pessoas, com diferentes visões sobre o que está sendo feito, leva o diretor a compreender o projeto de outra forma. Estabelece-se um processo de reflexão e análise da prática, de avaliação sobre a relação entre como se executam as coisas e seus resultados.

Além disso, durante uma diária é muito comum ao diretor alternar momentos de trabalho intenso com períodos de espera, enquanto o restante da equipe prepara as condições para a próxima cena ou o próximo plano. Nestes momentos em que está cercado pelos elementos da *mise en scène*, mas não os está manipulando, todo tipo de associações podem ser feitas, mas no meu caso, quando minha preocupação não estava no que seria feito a seguir, muitas vezes ela se relacionava ao que seria feito naquele mesmo cenário ou com aqueles mesmos atores, mas em outro momento. Assim, sempre que estava com Anderson Di Rizzi e Gabriela Palumbo nestes momentos de espera, o que estávamos realmente fazendo era planejando as próximas cenas e pensando na relação entre os personagens (o que conversam entre uma e outra situação do roteiro e o que pensa um personagem sobre o outro).

Algumas dessas reflexões durante o trabalho podem modificar profundamente algumas cenas ou até o sentido geral do filme. Um dos exemplos mais evidentes deste processo foi a inclusão de “Jundiaí” no mapa da América Latina que está na parede do escritório da casa de Ana. A presença ou não do nome da cidade no mapa foi questionada desde a pré-produção e, como o mapa original não tinha o nome da cidade, decidimos que estaria escrito à mão. A preparação do mapa foi feita na própria locação e eu mesmo escrevi o nome da cidade antes da filmagem da primeira cena nesse cenário. Naquele mesmo dia, em uma destas esperas, especulamos com parte da equipe de arte que tinha sido Cris quem incluiu sua cidade no mapa, em algum momento que não

vemos no filme. Mas, com o passar dos dias, ao esperar sentado em um sofá desse cenário, voltei a propor essa reflexão a Monica Palazzo: e se fosse Rogério que escreve Jundiaí? A ideia fazia mais sentido, principalmente se incluíssemos a ação à cena que ele decide não viajar. Como ele não vai mais com Ana e Cris, que pelo menos ele tenha a esperança de que sua cidade esteja no mapa das próximas viagens. A ideia foi incorporada, um novo mapa foi produzido e os planos filmados deste objeto foram substituídos. Na montagem final, o plano de Rogério escrevendo “Jundiaí” no mapa permitiu o corte de duas cenas que vinham à seguir, cujo objetivo era explicar o mesmo que a ação incorporada durante a filmagem.



Fotograma de “Eu te Levo”

5.2 A abordagem no set de filmagem:

Na filmagem, há tendencialmente dois tipos de cineastas. Os primeiros se preocupam antes e acima de tudo com a disposição dos atores no espaço, e a questão do ângulo de ataque da câmera fica, completamente subordinada a essa disposição inicial. São cineastas que só escolherão seus quadros, até mesmo seus eixos e cortes, após terem primeiramente organizado o espaço completo da cena, os deslocamentos dos atores, a cenografia, um pouco como num ensaio de teatro. Os outros, ao contrário, vão primeiro decidir seu ataque (tal eixo, tal quadro) e dispor em seguida seus atores e os elementos do cenário em função dessa vontade inicial de atacar a cena precisamente daquela maneira, ou de um desejo de plano preciso (BERGALA, 2008, p. 135- 136).

As estratégias sobre como abordar as cenas durante a filmagem podem variar, como propõe Bergala, referindo-se a uma divisão de tipos de diretores próxima àquela proposta por Bazin em seu famoso ensaio sobre a Evolução da Linguagem Cinematográfica (1991, p. 67), nele, ele classifica os realizadores entre os que acreditam na força da imagem e aqueles cujo trabalho está direcionado a explorar a

força da realidade. Mas, ao observar de perto o processo de realização de filmes com características parecidas às de “Eu te Levo”, essa suposta dicotomia adquire contornos menos claros. Longe dos extremos do expressionismo ou, até mesmo, do neo-realismo, o arsenal de recursos estilísticos e metodológicos que dispõe o diretor pode compor muitas outras possibilidades entre o retratar uma situação organizada previamente ou organizar a situação a partir do posicionamento da câmera. No mesmo filme, ambas as estratégias podem ser utilizadas, sem que o diretor necessite excluir a outra possibilidade por ser adepto de um ou outro olhar.

A maioria dos processos de realização que acompanhei alternavam situações em que a atenção do diretor estava na cena com situações em que o que mais importava era a imagem, tanto pela complexidade visual do que era proposto quanto pela preocupação em preparar materiais que apenas farão sentido na montagem. Marcos Jorge, ao dirigir “Estômago”, diferenciava a abordagem entre as cenas de diálogos, que normalmente seguiam esquemas de filmagem em campo/contra-campo, e os planos-sequência, que buscavam algum tipo de efeito especial na imagem. Para as cenas com diálogos, seu processo de trabalho começava efetivamente com um ensaio com os atores no cenário, a partir do qual eram estabelecidas as posições de câmera e a decupagem⁵. Mas, para os planos que Marcos considerava especiais, a metodologia de abordagem da cena era previamente escrita no roteiro, utilizando a descrição direta do movimento e/ou posicionamento da câmera. Nestes casos, a organização dos elementos que irão compor a *mise en scène* foi feita a partir do estabelecimento da posição da câmera e de seu movimento, para que permitisse o efeito desejado.

Por uma questão de disponibilidade da locação, as primeiras diárias de filmagem concentravam as cenas que aconteciam na loja de materiais de construção, na sua maioria sem diálogos, com Rogério relacionando-se mais com o cenário e consigo mesmo do que com outros personagens. O primeiro plano que foi captado é um exemplo desta abordagem em que a composição do quadro cinematográfico determina a organização dos elementos da *mise en scène*. Trata-se do momento em que Rogério abre a loja pela primeira vez desde a morte de seu pai. A entrada é gradativa e, ao mesmo tempo, lembra uma rotina: abrir as portas, acender as luzes, ligar o rádio, pegar

⁵ A descrição detalhada da maneira de organizar e captar a *mise en scène* de “Estômago” pode ser vista em: Müller, 2010, p. 147- 149.

a vassoura, ligar a água da vitrine e olhar para fora. Mas, em seguida, a surpresa: Rogério sai novamente, fecha as portas, apaga as luzes e vai para o fundo da loja.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 3, plano 1– <https://goo.gl/cFFT4F>

O plano dura mais de dois minutos e meio. A câmera permanece fixa na maior parte do tempo, mas corrige o enquadramento ao final, com um *travelling* lateral de esquerda a direita que acompanha Rogério indo para os fundos da loja. A maior dificuldade da realização foi a repetição precisa de todas as ações de Rogério. O plano foi ensaiado diversas vezes e foram feitos quatro *takes*, mas nunca logramos que os movimentos fossem precisos como pretendíamos. Como tínhamos previsto a captação

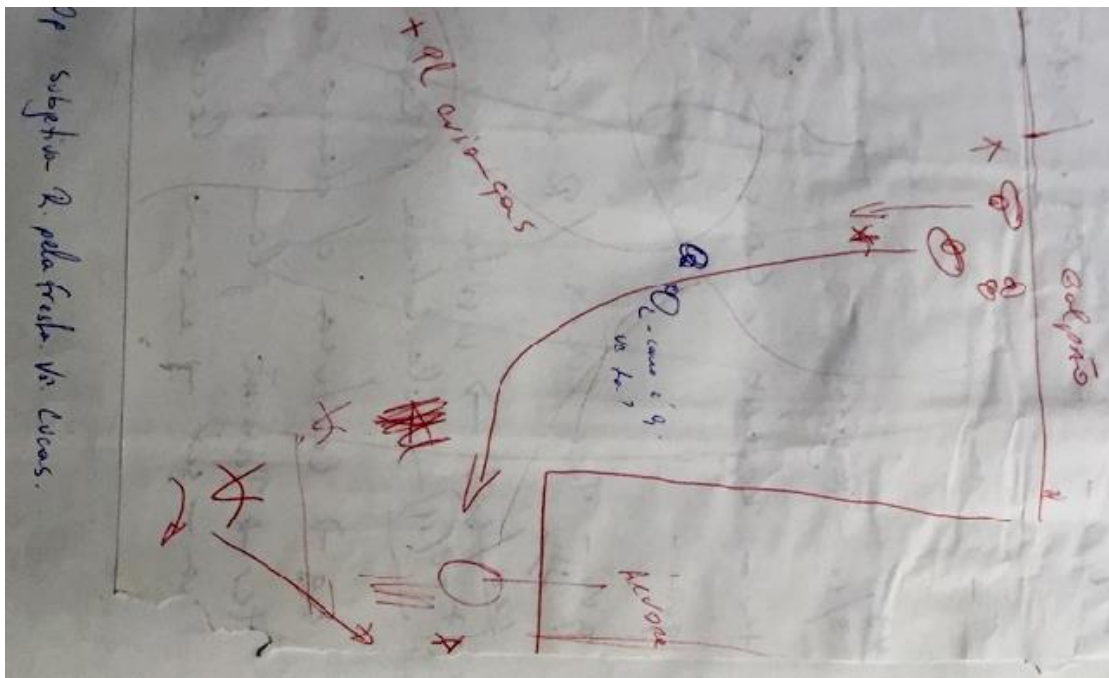
de outros planos sobre esta mesma ação, optamos por não consumir mais tempo de filmagem e propor à montagem que esses momentos que não serviam deveriam ser cobertos por outros planos.

No segundo dia de filmagem, outra cena importante foi construída a partir do estabelecimento do enquadramento e não da ação com os atores no cenário. Rogério toca a bateria como se estivesse descarregando algo de dentro de si. Embora tenhamos captado planos abertos onde a ação de Rogério é vista, inclusive com o uso de um dublê que tocava melhor que Anderson, a grande maioria dos planos são detalhes isolados da bateria ou de Rogério. Embora existisse uma rotina da *mise en geste*, os planos fechados isolavam a ação do conjunto e propunham uma nova organização do material na montagem, que poderia criar seu próprio ritmo, a partir da articulação de cada um dos pedaços da bateria. Também tínhamos a possibilidade de afastar um pouco a montagem da ação explícita de Rogério para nos focar em imagens vinculadas às suas consequências no espaço: a vibração do som nos objetos que o circulam, rolos de arame, latas, metais, pregos. A ideia da sequência era transmitir a angústia de Rogério em um nível quase subjetivo, como se seu interior vibrasse como as ondas acústicas do som que vem da bateria e move o que está ao seu redor.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 4 – <https://goo.gl/QXO12q>

A tendência de abordar cenas com diálogos a partir da decupagem em campo/contra-campo foi se consolidando gradativamente durante as filmagens. Embora tivéssemos previsto desde a etapa anterior que as cenas de diálogo entre Rogério e Marta que aconteciam na cozinha utilizariam esta abordagem, a proposta que tínhamos para outras cenas exploravam soluções diferentes. A primeira cena com longos diálogos filmada foi a conversa entre Rogério e Lucas do lado de fora da oficina, em que Lucas aconselha o amigo a assumir o controle da loja. Tínhamos previsto na pré-produção e confirmado no início da diária que a cena seria decupada em dois ou três planos: um longo *travelling* que acompanharia o início da conversa, o contra-campo do final da conversa embaixo de uma árvore e, se fosse possível, uma ou duas opções de cobertura das filhas de Lucas brincando por perto.



Indicações do roteiro de filmagem sobre a *mise en scène* da cena 5.

Optamos por começar pelo plano mais longo, com o *travelling* que acompanhava toda a ação, tanto para que ele servisse de referência ao plano seguinte quanto pelo tempo necessário para montar o equipamento que permitiria a realização do movimento da câmera, que tinha sido adiantado durante a captação do plano anterior. Como na experiência do dia anterior com o longo plano em que Rogério abria a loja, a maior dificuldade estava na precisão dos movimentos, agora com uma questão a mais relativa ao movimento de câmera e a presença de muitos diálogos, alguns acompanhando a caminhada dos atores. O plano, de dois minutos e meio de duração,

foi repetido dez vezes, mas apenas nos quatro últimos não tivemos problemas técnicos que inviabilizavam o *take*. Curiosamente, a ordem do dia destacava um diálogo que tive com a assistente de direção no dia anterior, falando sobre a quantidade de *takes*.

FRASE DO DIA

Marcelo: "Vamos lá, take 3 é bom, take 4 é desperdício" Kimie: "Vou lembrar disso"

Fragmento da ordem do dia 02/24, de 17 de novembro de 2014.

Ironias à parte, o tempo reservado para fazer a cena se esgotava, mas ao mesmo tempo que previa o risco de depender apenas desse plano para monta-la, a permanência da situação sem cortes, com a tensão natural dos tempos de ação e reação dos personagens me fez optar por não filmar o contra-campo.



Fotogramas do material bruto de "Eu te Levo" – Cena 5 plano 1 – <https://goo.gl/QXO12q>

Como era de se esperar, o resultado estava aquém do almejado e nenhum dos *takes* se sustentava por mais de dois minutos. Ao ver o material bruto alguns dias depois, o montador Leopoldo Nakata advertiu-me sobre essa questão, pedindo que

garantisse mais opções de corte em situações como essa, embora o material agradasse muito aos seus critérios. Na impossibilidade de voltar a captar novos planos para essa cena, deveríamos pensar em uma solução sobre a montagem, no futuro.

Muitas das situações de filmagem de “Eu te Levo” trazem consigo restrições vinculadas à proposta estética ou condicionamentos técnicos para determinar a posição da câmera, como por exemplo no carro de Rogério, em que ambas as questões limitavam consideravelmente as possibilidades de escolha de ponto de vista. Embora exista uma relação inseparável entre o que se pretende incluir no quadro cinematográfico e a escolha da posição da câmera, é extremamente difícil observar, nestes casos, o que se define primeiro. Como foi mencionado no capítulo anterior, a partir das necessidades do roteiro e da disponibilidade de equipamentos, durante a preparação foram estabelecidos os lugares onde poderíamos colocar a câmera: nas laterais do carro, no banco de trás ou no lugar do passageiro. Não havia a possibilidade de ensaiar com o carro em movimento para ver, a partir da performance, qual seria o melhor ponto de vista. Assim, a escolha era estabelecida por necessidades previstas no roteiro, mas uma vez que escolhíamos de quais posições iríamos atacar cada cena, tudo o que estava no quadro deveria ser organizado a partir disso. Algumas vezes, inclusive, os atores precisavam falsear uma posição para não obstruir o quadro ou encontrar uma posição onde seu gestual ficasse mais visível, como de costume em qualquer filmagem.

Efetivamente, nas cenas de Rogério e Marta na cozinha de sua casa, o posicionamento da câmera normalmente era definido apenas depois de ver um ensaio com os atores no cenário. A mecânica era bastante próxima ao que propõe Bergala como característica de um dos tipos de diretores determinados por ele. Mas, para explicar o funcionamento do trabalho na filmagem e a lógica que determina a escolha sobre o ponto de vista, enquadramento e organização dos elementos do quadro, será necessário observar todo o processo de realização envolvido na cena:

5.3 A Cena 22: modelo de análise da dinâmica de trabalho de captação

Com pouco mais de uma página, a cena em que Rogério mente pela primeira vez para Marta é bastante simples. Comparada às outras cenas com os mesmos personagens neste cenário, é a que tem menos indicações de movimentos dos personagens no roteiro. A cena começa com a mãe e o filho almoçando, no meio de

uma conversa sobre um curso que Rogério pretende fazer em São Paulo e necessita de uma espécie de aprovação da mãe:

p. 15

INT. CASA DE ROGÉRIO. COZINHA - DIA 22

Rogério e Marta almoçam. Marta está com o cabelo diferente (cortou e /ou tingiu). Há caixas e certa bagunça na cozinha. Marta continua meio abatida.

Sobre a mesa, um folheto de um curso de encanador.

MARTA
Eu só fico preocupada com a loja do seu pai.

ROGÉRIO
O seu Cleber vai ajudar.

MARTA
É, mas...

Rogério mastiga.

ROGÉRIO
É investimento pra loja, mãe. *→ olha/ = olha*

MARTA
Eu sei filho, seu pai sempre falou... eu que sou preocupada demais.

Marta olha para Rogério com carinho.

MARTA (CONT'D)
Que coisa, né? Teu pai sempre quis que você fizesse estes cursos, e agora...

Marta se emociona.

Rogério quase coloca a mão no ombro de Marta. *olha/ =*

ROGÉRIO
Calma, mãe, tá tudo bem.

Marta respira fundo, começa a arrumar a mesa. Se recompõe.

MARTA
Tudo bem, tudo bem.

Rogério continua comendo.

MARTA (CONT'D)
Come ~~logo~~, filho. Eu que estou sem fome.

Marta se levanta e lava seu prato na pia. *olha/ =*

MARTA (CONT'D)
...tem tanta coisa pra fazer nessa casa.

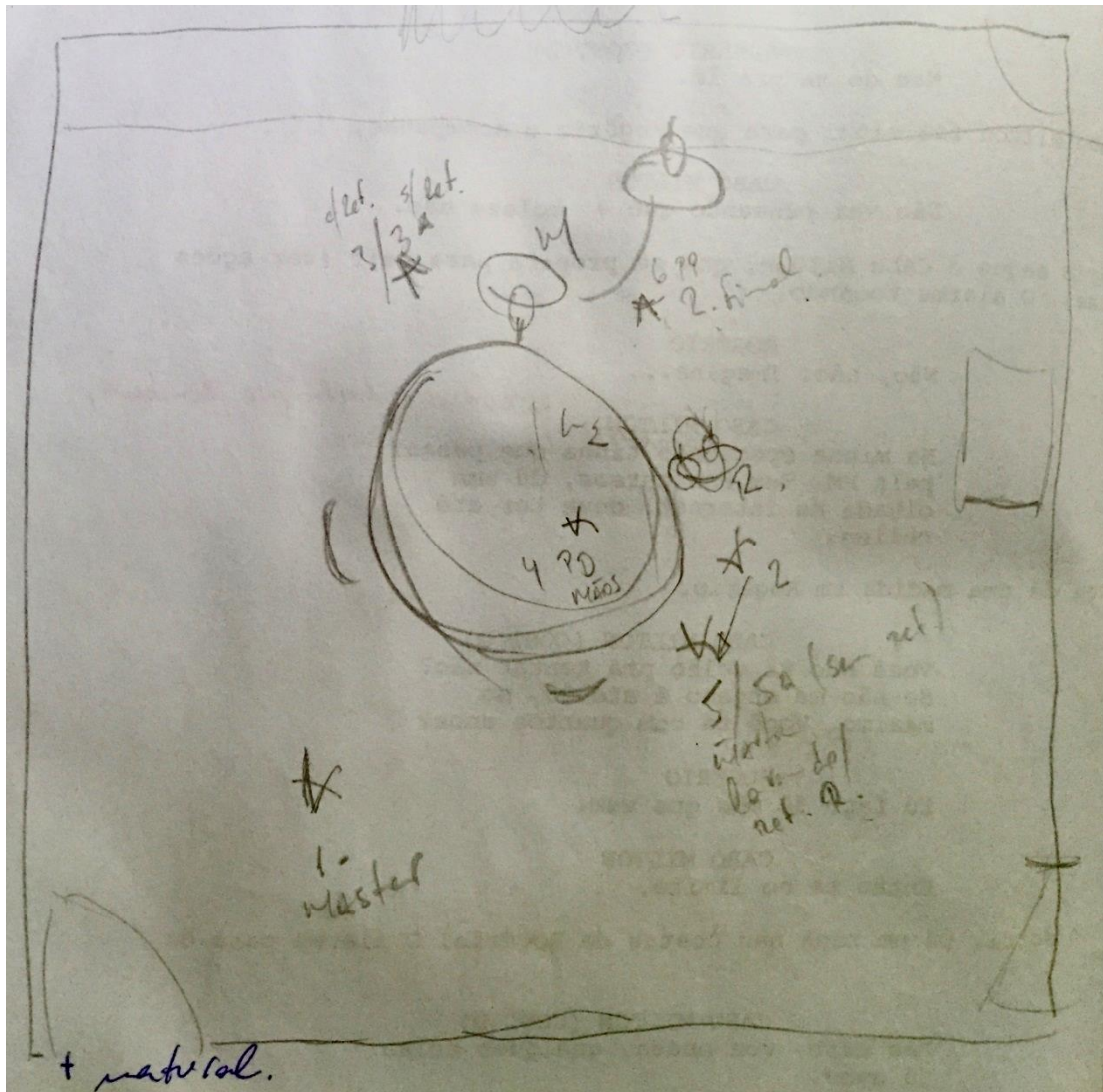
p. 16

Rogério observa Marta de costas para ele, mexendo nas louças da pia, que fazem barulho. Marta para um pouco de lavar a louça, a água escorre pela torneira. Rogério só observa, desanimado e preocupado, sem palavras. *→ momento da ausência do ator.*

Cópia das páginas da Cena 22 do roteiro utilizado durante a filmagem, com anotações do diretor.

A cena tem basicamente quatro momentos: 1- Marta oferece resistência à ideia de Rogério; 2- Ele insiste e ela cede, lembrando do falecido pai de Rogério; 3- Marta se levanta e coloca o avental; 4- Rogério a observa indo até a pia da cozinha. A decupagem realizada previamente propunha a realização de cinco planos, dos quais apenas o Plano Detalhe do panfleto do curso de encanador não cobriria a cena completa, ou grande parte da cena. A proposta de gravar toda a ação de diversos pontos de vista

e decidir na montagem o que seria visto e ouvido em cada momento parecia ser a mais adequada para este tipo de cena, tanto pela flexibilidade sobre o resultado final quanto pela dinâmica de trabalho mais livre com os atores, que têm a possibilidade de interpretar a cena completa com menos interrupções.



Cópia das páginas do esquema de decupagem desenhado no roteiro utilizado durante a filmagem, com anotações do diretor.

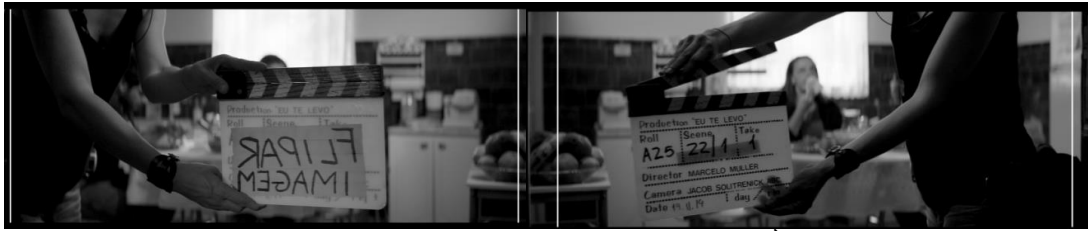
Os planos previstos eram: 1- Plano Geral da cozinha, que se comportaria como o *master shot* da cena, com Rogério e Marta no enquadramento, com a mesa e outros elementos da cozinha visíveis. 2- Plano frontal de Marta com Rogério em referência. A posição indicada na planta baixa propõe que a câmera esteja próxima ao corpo de Rogério, portanto com pouca angulação entre a direção de olhar dos personagens. 3- Plano frontal de Rogério, com referência de Marta, simétrico ao plano anterior. As anotações indicam também a possibilidade de um plano 3A, sem a referência de Marta,

mais próximo a Rogério. 4- Plano detalhe do panfleto do curso de encanador, com a câmera posicionada próxima ao ponto de vista de Rogério. 5- Plano parecido ao 2, mas com a posição corrigida para permitir o movimento de Marta da mesa à pia, onde vai lavar a louça. Esse plano também poderia ser feito com a ajuda de um *travelling*, conforme indicado pela flecha ao lado da posição de câmera. 6- Contra-campo de 5, o plano fechado de Rogério olhando para Marta na pia. Pela indicação na planta, este era o plano final da cena. Com todas estas posições de câmera cobrindo praticamente a cena completa, teríamos diversas opções para cada uma das ações e reações dos personagens, com a possibilidade não apenas de escolher o melhor de cada momento, mas também de cortar diálogos e alterar a estrutura da cena pela possibilidade de articulação praticamente infinita gerada pela quantidade de material captado.

Pela lógica da organização mais eficiente da filmagem, nestes casos o primeiro plano a ser captado sempre é o mais aberto e mais longo, que é considerado o *master shot* da cena, a referência que se estabelece para a continuidade de todos os planos seguintes. O procedimento mais comum é começar o trabalho com um ensaio no cenário com os atores, para que sejam definidos os movimentos e a dinâmica da cena, sem necessariamente interpretar aos personagens. Muitas vezes este tipo de ensaio é chamado de “ensaio branco”, “ensaio frio” ou “blocagem”, pois seu objetivo é apenas determinar o espaço do cenário que precisa ser preparado e consolidar o planejamento da decupagem. Além do diretor, é fundamental que a maioria dos chefes de equipe possam ver este ensaio, para entender o que será feito nas próximas horas de trabalho. Quando a cena está no início da diária de filmagem, o ensaio é feito antes mesmo de a câmera e os outros equipamentos sejam montados. Mas no caso da cena 22 de “Eu te Levo”, prevista para ser captada entre outras cenas na mesma locação, nosso primeiro ensaio já tinha a câmera posicionada em um local aproximado ao que tínhamos definido na decupagem prévia.

Porém, como é típico nas filmagens em locação, a parede oposta à parte visível do cenário não permitia o posicionamento da câmera que desejávamos. Para fazer um plano geral que cobrisse toda a cena, tínhamos duas opções, utilizar a lente 35mm, que amplia o espaço mas causa pequenas distorções, o que não nos agradava para essa cena, ou captar a imagem pelo reflexo de um espelho, em uma técnica um pouco improvisada, mas que tinha dado bons resultados em testes realizados por Jacob durante a pré-

produção. A imagem, invertida, seria corrigida eletronicamente tanto para a monitoração do plano durante a gravação quanto para a montagem.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 22, plano 1, take 1. À esquerda, a imagem invertida pelo espelho e à direita o mesmo plano corrigido.

Foram feitos cinco *takes* do plano geral da cena. Ao assisti-los é possível perceber uma clara evolução tanto na interpretação quanto na precisão da *mise en geste* em relação às correções do enquadramento. Também é possível notar a diminuição dos erros e imprevistos técnicos no decorrer da captura dos planos.



O *take* 1 (<https://goo.gl/xLSOVc>) parece um ensaio geral, em que os atores ainda estão acostumando-se com o texto e a equipe com os movimentos durante a cena. Um movimento do microfone fez sombras evidentes na parede do fundo do cenário e o ruído de um avião foi escutado no meio da cena. Pelo conjunto de problemas, decidimos repetir novamente o plano.



Take 2: <https://goo.gl/SqeQ5T>

Não há registro sobre as indicações dadas aos atores entre um *take* e outro, mas claramente há uma mudança nas intenções dos personagens. Nesta segunda repetição da cena completa, Rosi Campos deu um tom muito mais triste para Marta, pensando muito mais as lembranças de seu falecido marido nos diálogos que falam sobre o desejo do pai de Rogério de que ele estudasse coisas relativas ao trabalho na loja. Por sua vez, Anderson tem uma das performances mais deprimidas do personagem em todo o filme, que era inadequada para uma cena em que precisa conseguir a aprovação da sua mãe para um investimento que será, teoricamente, positivo para eles.



A anotação do boletim de continuidade sobre o *take* três (<https://goo.gl/EEws10>) diz “Razoável”. É claramente uma evolução sobre a versão anterior. Com as mesmas ações, dura vinte segundos a menos e vemos os personagens muito mais propositivos. Em outras circunstâncias, este poderia ser considerado um *take* bom e encerrado o processo de captação da cena deste ponto de vista, mas na dinâmica da filmagem, era um típico caso de crescimento da cena depois de uma tentativa ruim. Portanto, o mais natural era fazer outra tentativa, para alcançar um resultado ainda melhor.



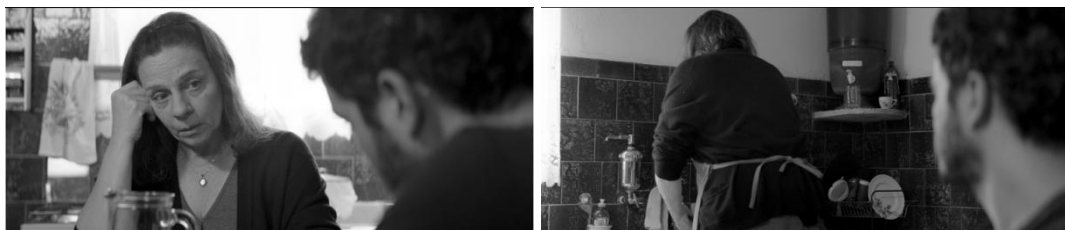
Cumprindo com as expectativas, esta tentativa (<https://goo.gl/N6FsW4>) teve performances muito melhores, inclusive com detalhes interessantes, como quando os personagens encavalam seus diálogos e se interrompem, como se estivessem realmente em uma situação doméstica em que existem interesses em disputa. Mas, aos quarenta e seis segundos soou uma buzina do lado de fora da locação. O plano que parecia perfeito tinha um único problema, mas decidimos repeti-lo novamente.



O último *take* (<https://goo.gl/6pb7ZH>) não é o que tem a melhor atuação, mas não teve nenhum tipo de problema técnico. A *mise en geste* parecia natural, mas ao mesmo tempo que era mais precisa, estava também mais previsível e mecânica, da mesma maneira que os diálogos. Evidentemente, a energia das atuações já estava em declínio. Para voltar a crescer, precisaríamos dar uma pausa no processo e recuperar algo que tinha sido perdido entre a tentativa anterior e essa. Mas não valia a pena, já que a proposta de decupagem da cena previa o corte e portanto a possibilidade de eliminar problemas técnicos como, por exemplo, a buzina do *take* 4. Além disso,

prevíamos uma grande quantidade de repetições desta mesma cena nos planos seguintes e, este ciclo de crescimento e declínio da cena, poderia esgotar os atores rapidamente.

A decisão por qual plano fazer a seguir estava relacionada à preparação do cenário. Como o plano geral que tínhamos terminado de realizar mostrava a região que estava atrás de Marta, era mais rápido aproveitar este pedaço do cenário preparado e iluminado e fazer o plano de Rosi com referência de Anderson que o contrário. Mas, no início da preparação do plano, ao constatar a proximidade muito grande entre as posições dos planos 2 e 5, decidimos colocar um pequeno trilho de *travelling* para que, em determinado momento, a câmera se deslocasse lateralmente de uma posição a outra.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 22, plano 2, take 1. À esquerda, enquadramento na posição inicial do travelling. À direita, posição final.

Como os atores já tinham repetido a cena diversas vezes, não era necessário ensaiar por causa da nova posição de câmera. Os ajustes técnicos foram feitos utilizando outras pessoas como referência, que ocupavam a posição dos atores no cenário e permitiam, entre outras coisas, as medições de foco, sem necessitar dispor dos atores no set para estas questões.

Mas, havia por parte dos atores a consciência de Rosi Campos de que estávamos fazendo um plano fechado e que isso demandava de cuidados específicos. A atenção sobre as expressões da atriz deslocavam o foco principal de atenção de Anderson pois, embora estivesse em quadro, sua posição não permitia ver muito de seu rosto.



A primeira tentativa de fazer este plano foi interrompida por Anderson logo no início do *take* (<https://goo.gl/HCjQLK> e <https://goo.gl/cbdNik>). Mas, como já estava tudo preparado e os atores pareciam concentrados, no lugar de cortar a câmera, pedi que a gente começasse de novo, direto. Embora a gravação do

monitor tenha sido interrompida por engano, alguns segundos depois Rosi Campos

retomou a cena do início e pudemos grava-la até o final. As atuações estavam boas, mas o movimento do *travelling* foi bastante impreciso, com muitas acomodações do enquadramento. Como era apenas o primeiro *take*, optamos por repeti-lo.



O *take* dois (<https://goo.gl/98tim>) foi interrompido aos vinte segundos por mim, provavelmente por algum erro técnico que não está especificado nos boletins de continuidade. Raramente eu interrompia os planos no meio, a não ser que houvesse algum problema grave que estivesse impossibilitando algum aspecto importante do trabalho. Mas a preferência, sempre, era por permitir a repetição completa para que os atores pudessem manter o seu fluxo criativo, na esperança de que a captação fosse surpreendida por algum fragmento da ação que fosse útil na montagem.



<https://goo.gl/r9Clp1>

Como já tínhamos um bom *take* da atuação de Rosi no início da cena, precisávamos apenas corrigir o movimento do *travelling* final em relação ao movimento dos atores. Mas, para o restante da cena, o objetivo da repetição era melhorar ainda mais a atuação e procurar alternativas de enquadramento que pudessem ajudar na montagem. Por isso, quando o diálogo e o movimento das mãos dos personagens sobre a mesa indica o folheto do curso de encanador, a câmera corrige o enquadramento para as mãos dos personagens. Jacob, como operador de câmera, tem o costume de propor estas variações sempre que o objetivo principal é alcançado nas primeiras repetições, assim, na busca por preencher o que falta, também procuramos o que pode acrescentar ainda mais à cena. Ao final do plano, estávamos seguros de que poderíamos passar para o próximo enquadramento: o plano fechado de Rogério com Marta de referência.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 22, plano 3, *take* 1.

Finalmente, iríamos revelar o outro lado do cenário e, por isso, era necessário prepara-lo, tanto em relação à direção de arte quanto à iluminação. A questão mais importante para a escolha da posição de câmera era sua simetria com o plano anterior. Pretendíamos que a pontuação da cena estivesse nas pausas e gestos dos atores, por isso optamos por não alterar as escolhas sobre os elementos da *mise en shot*, como a aproximação da câmera ao personagem ou o uso de outra lente. Mas esta simetria pertencia ao que se vê pela câmera, mas não à realidade física, a *mise en scène* vista no espaço do set de filmagem. Como é possível observar comparando as imagens do plano 2 e do plano 3, há um pequeno ajuste na posição dos personagens no espaço, que tem um objetivo visual: compor o fundo do quadro com a perspectiva da lavanderia, que se vê através da porta que comunica os dois espaços. As texturas das roupas penduradas no varal fora de foco compõem uma imagem mais interessante que a geladeira branca ou a porta da cozinha fechada. Para obter este resultado, durante a preparação do plano movemos as cadeiras de Anderson e Rosi alguns centímetros à direita, numa operação tão simples quanto comum durante as filmagens, que leva o apelido de “falsear a posição”. Portanto, não é apenas possível alterar a *mise en scène* no espaço para melhorar a qualidade da *mise en cadre*, mas isso é uma prática inerente à atividade de decupar e reorganizar o espaço a partir do ponto de vista daquilo que é visto pela câmera e não apenas no espaço.



Até aquele momento tínhamos repetido a cena completa com os atores pelo menos oito vezes, considerando os ensaios e os *takes*. Com a pausa para a preparação do cenário, que permitiram aos atores descansarem, a tendência era que o trabalho se desenvolvesse rápido. Como agora este era o plano onde a atenção estava em Anderson e víamos muito pouco o rosto de Rosi, meu foco de avaliação estava principalmente em Rogério. A atuação da atriz era apenas uma referência e um auxílio para a interpretação do ator, pois seguramente o som das suas falas seria substituído pelo captado no plano anterior.

Do meu ponto de vista, a primeira tentativa (<https://goo.gl/84Y4kW>) já tinha sido muito boa, mas uma observação de continuidade sobre a direção do olhar de Rogério no final da cena solicitava a repetição, pelo menos desta parte. Mas, entre optar por refazer apenas o olhar e a cena completa, preferimos tentar tudo novamente, buscando opções para a montagem.



O *take 2* (<https://goo.gl/BPI7fn>) é muito parecido ao anterior, talvez um pouco melhor, mas teve mais um problema detectado pela continuidade, tardiamente. A posição da porta no fundo da cena é diferente do *take* anterior, o que comprometeria a montagem. Ou arriscávamos ter apenas uma opção útil na montagem, ou repetíamos novamente o plano. Além disso, eu deveria optar por deixar a porta como estava e descartar a nossa primeira tentativa ou voltar a porta para aquele lugar e desconsiderar a última repetição.



A porta ficou onde estava, como pode ser visto no *take 3* (<https://goo.gl/zLHC0z>), privilegiando o que me parecia ser a melhor atuação em detrimento de um cenário mais bonito. Mas a performance de Anderson foi ainda melhor desta vez e Jacob, sabendo que tínhamos material suficiente, pôde arriscar um movimento de correção no meio do plano para fazer outro da tentativa de toque das mãos dos

personagens, que incluía o panfleto do curso de encanador. Com esta repetição o material captado me parecia suficiente para montar a cena, mas ainda tínhamos tempo disponível para continuar trabalhando. Portanto, começamos a preparar os planos que considerávamos menos importantes. O primeiro deles era o plano detalhe do panfleto e das mãos de Rogério e Marta.



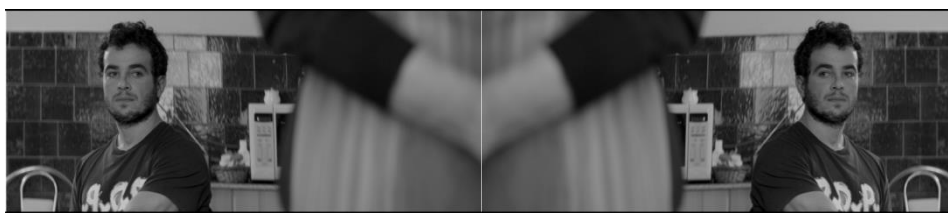
Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 22, plano 4. <https://goo.gl/jqRDs8>

O principal objetivo deste plano era transmitir uma informação sobre o curso que não estava presente nos diálogos e a estratégia para inclui-lo na montagem estava em destacar um gesto dos personagens. Não tínhamos feito outros planos que tivessem estas características, pois a tendência da decupagem do filme partia da observação dos personagens e do que eles estavam olhando. Mas a posição da câmera naquele momento não obedeceu a esta lógica. No lugar de posicionar-se próximo ao ponto de vista de Rogério, a câmera se manteve no mesmo lugar que no plano que havíamos acabado de realizar, apenas foi posicionada alguns centímetros mais acima, em uma angulação que permitia a leitura do panfleto. Foi feito um único disparo de câmera, com diversas repetições do gesto de aproximação das mãos de Rogério ao panfleto e à mão de Marta. Mas a *mise en geste* destacada pelo plano fechado nunca me pareceu convincente e o plano foi praticamente abandonado durante a captação.

Analisando a situação a posteriori, acredito que este erro de posicionamento tem muita relação com a dinâmica da captação da cena. Aparentemente, a decisão sobre onde colocar a câmera considerou principalmente a disponibilidade do set montado, colocando-a sobre a tendência estabelecida pela proposta geral de decupagem. Ao ter que decidir considerando o consumo de tempo que seria necessário para voltar a colocar a câmera em uma direção parecida ao plano 2, ao lado de Rogério, e iluminar

novamente o espaço a partir do estabelecimento de uma *mise en shot* completamente diferente ao que estava disponível, pesaram mais as condições da filmagem que o filme em si. Mas, curiosamente, se tivéssemos feito este plano antes, quando estávamos atacando o cenário no outro sentido, talvez ele não apresentasse estes problemas e eu não tivesse desistido de alcançar uma *mise en geste* convincente. Tão pouco poderíamos pensar que o erro foi de organização, apenas, pois decidimos adiantar a mudança do lado do cenário para garantir a captação dos planos prioritários. Portanto, a dinâmica da filmagem interfere profundamente nas características da *mise en scène*. Neste caso, foi o posicionamento do ponto de vista da *mise en cadre*, mas pensando na infinidade de operações da filmagem, quantas vezes isso não ocorre sem que ninguém se dê conta?

Com a rápida desistência do plano anterior, teríamos tempo para fazer mais um plano previsto na decupagem prévia. Mas, ao tentar posicionar a câmera para fazer o primeiro plano de Rogério observando Marta lavar a louça no final da cena, percebemos que a pia da cozinha não nos deixava o recuo suficiente para compor um bom enquadramento. Com a tendência de utilizar lentes com características ópticas próximas, uma mudança da 75mm, que foi utilizada nos dois primeiros planos da cena, para uma 35mm significaria um salto muito grande na composição dos elementos de dentro do quadro, que não se justificava dramaticamente naquele momento. Tão pouco podíamos “falsear” as posições dos atores, pois o deslocamento seria muito grande e perceptível. A única opção que nos restava era a utilização do espelho, como no plano 1 desta cena.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 22, plano 5. À esquerda, a imagem original. À direita, com a correção do espelho.

O sentido deste plano era destacar, no silêncio dos personagens, o sentimento de culpa de Rogério por ter mentido para a mãe. O único ruído previsto para este momento da cena é o som direto da água que cai da torneira, que poderia ser utilizado na montagem para construir uma lenta transição, uma passagem de tempo que nos conduz às consequências desta mentira.



O primeiro *take* (<https://goo.gl/d2NR6X>) tem duas repetições da ação, sem cortes da câmera. A orientação entre uma e outra tentativa é apenas para que Rosi se movimente um pouco mais, por uma percepção de excesso de imobilidade na parte esquerda do quadro, mas também por uma questão de continuidade dos planos anteriores.

Mas, no final da segunda repetição, um movimento dos reflexos nos azulejos atrás de Rogério nos obrigou a fazer um novo *take*.



Esta tentativa (<https://goo.gl/nSYmI7>) foi muito melhor que as anteriores, tanto tecnicamente quanto em relação à limpeza da *mise en geste* dos atores. A respiração de Anderson faz a cena convincente e transmite algum sentimento que dá sentido ao final da cena. Com o último gesto do roteiro, terminamos o trabalho de

captação da cena 22.

No total foram captadas dez repetições da *mise en scène* completa, em três diferentes *mise en cadre*, além de dois fragmentos da ação, cada um em seu respectivo ponto de vista. Para estudar algumas questões relativas a esta metodologia de abordagem das cenas, a partir do estabelecimento de uma *mise en scène* que será repetida de maneira completa com diferentes opções de *mise en cadre*, sincronizamos um *take* de cada um dos planos da cena com o plano geral. O resultado permite ver as pequenas diferenças entre as repetições e nos dá a possibilidade de observar, ao mesmo tempo, as opções que estarão disponíveis na montagem.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 22, planos 1, 2, 3 e 4 - <https://goo.gl/bDLBac>

Até este momento, observávamos a construção da *mise en scène* como um processo de escolha, disponibilização e organização de elementos em um espaço físico associado a um processo de escolha, composição e organização óptica destes elementos em suporte cinematográfico. As pequenas variações da *mise en geste* dos atores entre os planos, embora precisem ser controladas, são naturais a performances longas e serão facilmente ajustadas durante a montagem. A partir do momento da filmagem da cena, todos os elementos que até este momento foram manipulados em separado, tanto em relação às etapas de trabalho quanto às suas características físicas e visuais, passa a ser uma única coisa: a *mise en cadre* captada em suporte cinematográfico.

5.4 Estímulos Criativos, Referências Acidentais

Uma terceira maneira de abordar uma cena que foi experimentada durante a realização de “Eu te Levo” tem relação com o próprio processo de evolução das relações durante a filmagem e, ao mesmo tempo, com a abertura para as pequenas situações inesperadas que ocorrem durante o tempo da realização.

A cena mais íntima de todo o roteiro era a conversa de Rogério e Ana na cama de sua casa. As conversas com a equipe e os atores sobre a cena eram frequentes durante as diárias de captação na Casa de Ana e envolviam até certa curiosidade e mistério sobre a possibilidade de nus ou planos mais sensuais. Um dos elementos muito presentes no quarto de Ana eram os espelhos. A locação era a sede de um grupo de teatro, um pequeno centro cultural que abrigava ensaios e aulas. O cômodo escolhido para a construção do quarto da personagem era usado como sala de dança e tinha um grande espelho que ocupava uma das paredes inteiras. Para aproveitar este elemento de maneira natural, foram acrescentados outros espelhos, de diversos tipos e tamanhos, que davam

um aspecto muito interessante ao local e me estimulavam a utiliza-los nesta cena, criando algum tipo de jogo de olhares e de relações entre Rogério e Ana a partir de seus reflexos.

A situação em que todos estes desejos se uniram em uma proposta foi tão inesperada quanto aleatória. Durante a semana prevista para captar esta cena, estávamos trabalhando durante a noite e vivenciando todas as questões físicas envolvidas na adaptação à mudança de horário de sono. Com dificuldade para dormir, eu costumava ver qualquer filme que estivesse passando na televisão do hotel e no final desta madrugada me deparei com a cena de “Pulp Fiction” quando o personagem de Bruce Willis se encontra com Maria de Medeiros em um quarto de motel. A conversa começa com ele em pé enquanto ela está deitada e termina com um sobre o outro, na cama. Embora a decupagem articule diversos planos em enquadramento diferentes, notei que durante a realização foi feito um plano longo que começava distante e se aproximava em *travelling* até terminar em um primeiro plano dos dois.



Fotogramas de “Pulp Fiction” (Quentin Tarantino, 1994) - <https://goo.gl/edcHCZ>

Assim, propus a Jacob e a Mônica a construção de um plano único, onde veríamos Rogério na cama olhando para Ana pelos reflexos dos espelhos de seu lado direito que, por sua vez, também refletiriam as imagens do espelho que está do seu lado esquerdo. Os dois personagens se relacionariam pelos reflexos até que ela deitaria sobre ele na cama. O diálogo aconteceria nesta posição, parecida à parte final do diálogo de “Pulp Fiction”, em que os personagens têm os rostos e as bocas tão próximas que precisam afastar-se um pouco para adiar o beijo. A câmera lentamente iria se aproximar, eliminando todos os elementos vistos no início da cena para concentrar-se na intimidade dos dois. A possibilidade de fazer a cena em um único plano ou decupa-lo para ter opções de corte seria definida durante a captação, de acordo com a disponibilidade de tempo.



Fotogramas da cena 64 de “Eu te Levo” – <https://goo.gl/gcS0uj>

A cena foi captada em quatro repetições, mas, neste caso, foram feitos muito mais ensaios que na maioria das cenas. Era importante resolver a maior quantidade de questões técnicas antes de expor aos atores a uma situação delicada, que envolvia nudez e certa intimidade. Foi um claro exemplo de evolução da precisão da *mise en scène*, com os atores tentando encontrar posições confortáveis e que fossem visualmente interessantes na *mise en cadre*, além de um bom nível das performances. Durante as repetições do plano, bastante longo, as questões técnicas efetivamente foram superadas rapidamente e no *take 3* já tínhamos uma versão satisfatória do plano. A única observação que fiz a Anderson antes da última repetição era que ele diminuísse a velocidade dos movimentos de carinho que ele fazia com as mãos nas costas de Gabriela, pois, embora naturais para o personagem, desviavam a atenção que deveria estar no rosto dos atores.

Com o esgotamento do tempo da diária, decidimos não decupar a cena e confiar na potência deste plano-sequência, na persistência de ambos os personagens em quadro e no tempo que tinha sido proposto pelas performances e moldado pelo processo de repetições sucessivas. No final da cena, estava muito feliz com o resultado, mas também com a constatação que muitas vezes o próprio processo de trabalho pode propor os elementos necessários para a evolução da *mise en scène*. Durante esta etapa, o contato com os elementos físicos do cenário, com os atores e com a equipe cria um ambiente propício para a associação natural de ideias e propostas. Mas, cabe também ao diretor estimular estas atitudes, não apenas ao estar atento a estas associações, mas também criando espaço para que a interação com as pessoas e os materiais multiplique as possibilidades do projeto ao mesmo tempo que fortalece suas tendências iniciais pela depuração de seus critérios. Para explorar este universo de decisões relacionado muito mais às interações entre as pessoas que propriamente à manipulação dos materiais que serão utilizados na captação das cenas, dedicaremos a parte final deste capítulo às operações de construção da rede de colaboração humana que se organiza ao redor da obra. Como o líder do projeto, o diretor terá uma função primordial no abastecimento e manutenção desta rede, como veremos à seguir.

5.5 O Diretor como Líder: Ação e Integração entre Projeto e Pessoas

Depois de anos trabalhando no desenvolvimento do projeto, normalmente com a companhia de um grupo pequeno de pessoas, quando chega o momento da captação a equipe montada para o filme se multiplica. Mas não estamos falando apenas dos profissionais contratados para o projeto, mas também de uma grande quantidade de colaboradores espontâneos ou que se vinculam à obra por outros motivos que não estão relacionados apenas à execução de uma tarefa para a qual se preparou profissionalmente. Embora seja difícil mensurar individualmente a participação de cada uma dessas pessoas no resultado que se verá na tela, a percepção de que o filme é resultado de um processo coletivo direciona muitos esforços da parte do diretor na criação de um ambiente de colaboração criativa, onde cada um possa aportar o máximo de si de maneira organizada e positiva para o projeto.

No caso de “Eu te Levo”, o fato de estar filmando em Jundiaí facilitou a integração ao projeto de muitas pessoas da minha família, de amigos ou artistas com quem mantenho relações há anos. Isso foi fundamental para a disponibilização das locações onde desejávamos filmar, tanto aquelas que pertenciam a conhecidos quanto os espaços públicos que eram administrados por conhecidos. A lista de pessoas que contribuíram neste sentido é enorme e compõe grande parte dos créditos de agradecimento do filme.



Da esquerda para direita: Meus tios Vânia e Marcos, minha mãe e Marisa, minha tia Matilde, Anderson Di Rizzi, meu pai Luiz, Jorge Cerrutti e Giovanni Gallo.

Como a filmagem começou na loja de materiais de construção que leva o meu sobrenome e se localiza no bairro onde todos os filhos dos meus avós nasceram e viveram a maioria de sua vida, foi como se a família recebesse e abrigasse a equipe de filmagem. A relação entre a equipe contratada e esta outra equipe foi muito interessante. Dois dias antes de começar a filmar, minha tia Matilde, que é uma das sócias da loja e era a responsável por abrir o local, integrou-se à equipe de direção de arte na preparação desta locação como se fosse uma profissional a mais, participando efetivamente da montagem do cenário durante toda a madrugada que antecedeu a primeira diária. No final da captação, cheguei a escutar parte de uma conversa entre Matilde e Monica Palazzo em que especulavam sobre a possibilidade de que minha tia começasse a trabalhar com a diretora de arte em outros projetos.

Uma relação parecida se estabeleceu com os inquilinos que hoje vivem na casa de meu avô paterno, transformada em casa de Rogério. Por estar em um bairro muito humilde da cidade, a atração daquela pequena comunidade passou a ser acompanhar as filmagens, conhecer os atores e eventualmente até participar como figurante no fundo de algum plano. A relação entre os vizinhos e a equipe também foi intermediada por parentes que ainda vivem ou trabalham no bairro, que se envolveram profundamente com a realização. Durante a preparação, pedi ao meu pai que mobilizasse seus irmãos para conseguir fotos antigas que tinham sido tiradas naquela casa, tanto para utilizar como referência para a direção de arte quanto para compor elementos do cenário. Este pedido mobilizou a minha família paterna, inclusive com o empréstimo do antigo carro de meu avô que aparecia nas fotos e seria colocado na garagem da casa, a partir da inclusão de uma nova cena no final do roteiro. Toda a família aproveitou a oportunidade para visitar novamente a casa, onde a maioria não ia há muitos anos, e recordar dos encontros do passado e dos momentos em que meu avô e minha avó ainda estavam vivos e viviam naquele local. Algumas destas visitas foram emocionantes, como quando uma prima viu uma foto antiga de seu falecido pai em um porta-retratos no cenário. O elemento foi escolhido pela equipe de direção de arte, sem nenhuma participação direta da minha parte, mas permitiu a criação de uma relação de apoio e colaboração com a minha família, que logo foi transmitida para toda a vizinhança.

Mas se formos considerar a quantidade de pessoas e de intervenções realizadas em uma locação, o Ateliê Casarão, que foi transformado em Casa de Ana, sem dúvida reuniu a maior quantidade de colaboradores externos à equipe, muitos dos quais foram contratados para que continuassem aportando o filme. Entre artistas plásticos, atores e

simplesmente amigos, a locação muitas vezes parecia ter a vida que estava proposta para o cenário do filme. Era uma reunião de pessoas efetivamente interessadas em fazer o melhor filme possível.

Este grupo de pessoas é, de certa maneira, a primeira plateia do filme, como pode ser visto nesta foto tirada durante a captação de um plano na Casa de Ana:



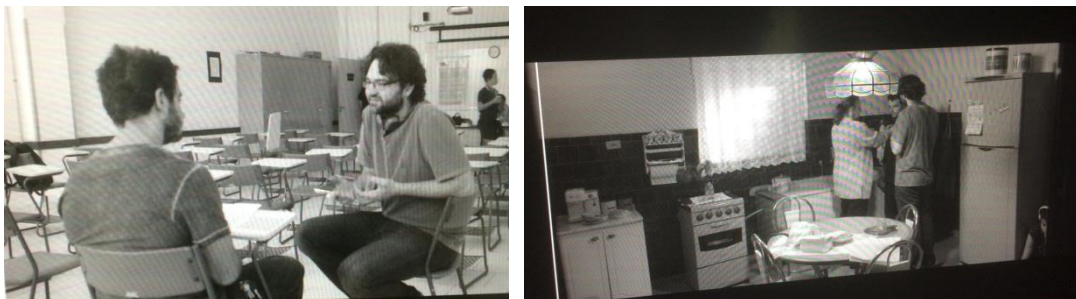
Equipe assiste a captação de plano na entrada da Casa de Ana.

Mas, a imagem acima é uma exceção em um filme onde a maioria das locações tem cômodos pequenos e a grande maioria da equipe não tem acesso aos monitores. Como ver o resultado do trabalho durante o processo de captação das cenas é uma parte importante do controle do resultado e da manutenção da motivação da equipe, sempre que possível tentávamos facilitar o acesso ao que havia sido filmado. Era comum ver cenas completas com os atores nos seus tempos livres, tanto quanto disponibilizar meu *ipad* pessoal com uma seleção do material bruto dos dias anteriores para qualquer pessoa que estivesse interessada. Eventualmente, eu utilizava a desculpa de mostrar as imagens para aproximar-me de profissionais que normalmente estão mais distantes da direção, como os eletricitas e assistentes em geral, sabendo que isso melhoraria as relações entre as equipes. Em geral as reações eram muito boas e os profissionais se sentiam orgulhosos com a beleza das imagens e a qualidade do que viam como resultado de seu trabalho.

Como já mencionamos quando discutimos a posição de onde o diretor vê e ouve a *mise en scène* no momento da sua captura, sua postura em relação ao monitoramento durante a captação é uma questão fundamental de seu trabalho. Com a possibilidade

de acompanhar a *mise en shot* com qualidade, no momento de sua captura, tanto em relação à imagem quanto ao som, raramente o diretor observará a cena desenvolvendo-se no espaço, mas mesmo assim o lugar onde ele está durante a captura não deixa de ser importante. Minha orientação ao responsável pelo monitoramento no set no primeiro dia de filmagem foi que eu gostaria de estar sempre o mais próximo possível do local da ação. Naquelas situações onde era impossível colocar o monitor grande com todos os seus aparatos a poucos metros da câmera, utilizávamos dois monitores portáteis, um fixo à própria câmera e outro que poderia ser manipulado por mim ou por algum assistente. Com o passar das diárias de filmagem, consolidamos uma sistemática de trabalho em que eu começava a montagem do plano ao lado do diretor de fotografia e do assistente de câmera, definindo com eles a posição, óptica e os movimentos em relação aos atores. Eu permanecia nesta área até o final dos ensaios, eventualmente correndo até o monitor grande para ver o que estava sendo feito naquele momento ou para rever com mais qualidade o que foi gravado pelo *videoassist*. Eventualmente eu optava pelo monitor pequeno ao lado da câmera durante os *takes*, principalmente quando se tratavam de planos curtos ou quando não tínhamos tido a oportunidade de ensaiar o suficiente.

Seja como for, acredito que é importante que o diretor se movimente pelo *set* de filmagem e que fale pessoalmente com as pessoas sempre que possível. Qualquer outro tipo de comunicação, seja intermediada por um assistente ou por algum equipamento, não é tão eficiente quanto a conversa em voz baixa, olhando para a pessoa com quem se está falando. Embora esta postura seja importante em relação a toda a equipe, é fundamental para o trabalho com os atores, tanto na marcação e preparação da *mise en geste* quanto na sua correção durante as repetições.



Fotos tiradas do monitor na preparação ou ajuste entre um *take* e outro da captação da cena da prova do concurso de ingresso na PM (à esquerda) e da primeira conversa entre Rogério e Marta na cozinha da sua casa

Estas imagens, captadas por diversas pessoas da equipe fotografando os monitores, registram momentos de trabalho bastante próximos entre a direção e os

atores. Estas conversas em voz baixa, eram importantes não apenas para a marcação ou a correção da *mise en geste*, mas também para criar e/ou manter a atmosfera da cena.



Foto tirada do monitor durante a preparação para a captação da cena do treinamento da entrevista, que termina na discussão com Tunico.

Normalmente, as conversas do diretor com os atores no cenário eram feitas em voz baixa, o mais próximo possível, mas quando era necessário que outras pessoas da equipe participassem, ela tomava outra dinâmica. Na foto acima, que retrata um ajuste na marcação da cena da discussão com Tunico, atores e equipe se misturam para entender a minha proposta de movimentação e, ao mesmo tempo, de decupagem. Além disso, era uma cena muito menos intimista que a maioria das situações do filme, com mais atores e o tom de voz dos diálogos mais elevado. Naturalmente a maneira de trabalhar se modifica para uma dinâmica muito mais expansiva que as conversas ao pé do ouvido das cenas mais intimistas.

Mas, nas cenas de Rogério dirigindo seu carro, a questão da comunicação era bastante crítica e exigia a criação de estratégias que pudessem superar as dificuldades de acompanhar a captação ou orientar a equipe e os atores. A maneira mais simples de resolver esta questão era acompanhar o plano de dentro do carro, com o monitor pequeno nas mãos. Assim, era possível falar com os atores, com Jacob e com Guido imediatamente, fazendo todos os procedimentos normais do diretor na filmagem sem muitos problemas além do desconforto de estar sentado no porta-malas ou encolhido no banco para não aparecer no plano. Eventualmente, até podia comunicar-me com

Anderson por toques, durante o plano, o que era fundamental em situações menos controladas, como quando estávamos no meio do trânsito normal da cidade.



Foto tirada durante a preparação da captação de cena no interior do carro de Rogério, nas ruas da Lapa, em São Paulo. No porta-malas, Guido Berenblum e Marcelo Muller. Fora do carro, Kimie Koike.

Quando não era possível estar dentro do carro, o acompanhamento da captação era feito pela transmissão sem fio das imagens e sons ao equipamento que estava preparado dentro de um dos veículos da produção. Neste caso, o controle e a possibilidade de ajuste das performances era menor e mesmo com o uso de rádios, era necessário realizar paradas constantes para que eu ou qualquer um dos profissionais que estava em um dos veículos pudesse reunir-se com os que estavam no outro.



Foto tirada durante a captação da cena da discussão entre Cris e Rogério, no interior do carro.

5.6 A Filmagem Como Processo em Evolução:

Se no final da pré-produção tínhamos muita dificuldade para lidar com a previsão do resultado em preto e branco dos elementos em cores que estávamos disponibilizando para construção da *mise en scène*, com o decorrer do trabalho, tanto eu quanto a equipe fomos treinando o olhar a esta característica visual, até o ponto que, no final da filmagem, imediatamente eu associava as cores aos seus respectivos tons de cinza.

Da mesma forma, muitas das dificuldades iniciais, quando passam a fazer parte da rotina de trabalho, tornam-se naturais com o passar do tempo. O processo de tentativa e erro tende a consolidar algumas opções que passam a ser consideradas melhores ou mais eficientes do que outras. Isso se aplica a qualquer tipo de experiência, mas fica evidente ao observar a realização de um longa-metragem no tempo. No caso de “Eu te Levo”, sinto a diferença entre a *mise en geste* de Rogério nas cenas captadas nos primeiros dias em relação ao que foi feito no final, quando sua movimentação e maneira de falar já estavam consolidadas. O mesmo aconteceu, de certa forma, com todos os atores, tanto por seus próprios processos de depuração dos personagens quanto pela consolidação de uma abordagem mais adequada para cada um deles. Em filmes com períodos curtos de ensaios, é importante considerar esta questão, pois quase sempre o processo de construção dos personagens não estará concluído antes do início da captação, obrigando tanto a escolha das cenas mais adequadas para realizar em cada uma das diárias, quanto para não perder a unidade gestual do personagem.

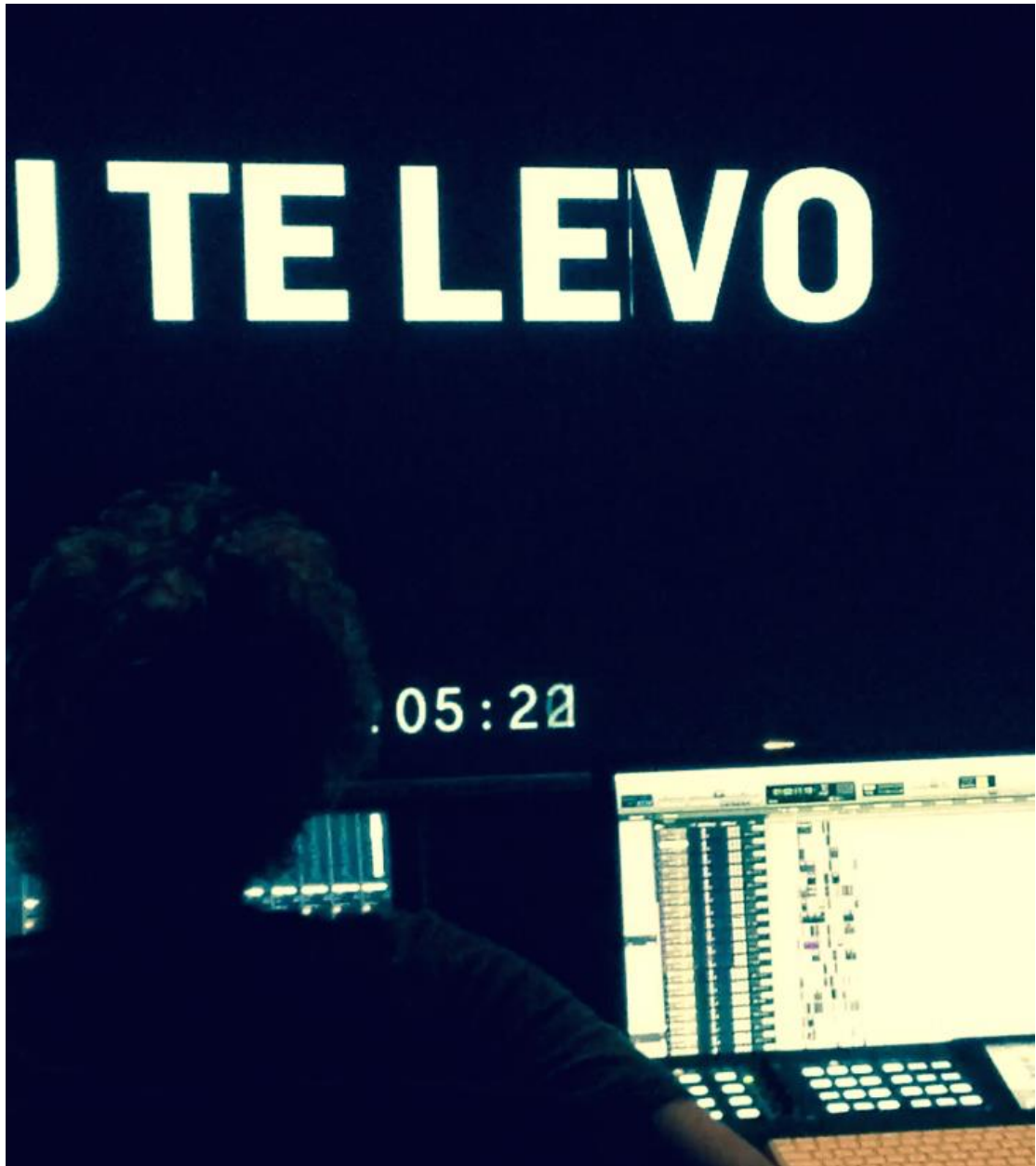
5.7 A *Mise en Scène* Efêmera

Se pudéssemos contar as horas de ensaios e captação para compara-las com o total do tempo trabalhado durante os vinte e quatro dias de filmagem de “Eu te Levo”, seria evidente que a maior parte das atividades realizadas nesta etapa estão muito mais relacionadas com a preparação do que será visto e ouvido do que, propriamente, com a captura da *mise en cadre*. Embora a atividade fim deste momento do processo seja essa, mesmo neste momento é fundamental que se considere a direção como um conjunto de ações que supera o momento em que o diretor está sentado em frente ao monitor durante um *take*. A captura de um plano apenas diminui a quantidade de outros planos que devem ser preparados e filmados na continuidade do trabalho, neste longo e intenso processo de decisões que vai consolidando materialmente as tendências desenvolvidas até então.

Mas, esta pequena parte do processo de filmagem, que é o momento da captação, também nos leva a refletir sobre qual das diferentes *mise en scène* estamos falando quando nos referimos ao cinema. Ver a *mise en scène* no cenário não é o mesmo que ver a *mise en scène* em uma tela e nem sequer se assemelha a ver uma representação teatral. A presença de um suposto expectador no *set*, ao lado da câmera, no momento da filmagem não significa que este expectador está vendo o que será visto no filme. A *mise en scène* cinematográfica não existe sem a mediação tecnológica da câmera e dos microfones. O trabalho do diretor vai além da organização dos corpos no espaço.

Além disso, as operações de filmagem tendem a fragmentar o tempo da cena. Se, antes da produção dos elementos da *mise en scène* sua precariedade estava na ausência dos corpos físicos, agora ela está relacionada ao tempo, que acaba de sofrer um longo processo de fragmentação pela decupagem. Com exceção das cenas feitas em planos-sequência, todas as demais estão desmontadas, repetidas diversas vezes com diferentes possibilidades de performance e de duração.

Mas, tal e qual o roteiro prepara a construção do universo material, a encenação no espaço é quem guia a reconstrução do tempo e do espaço na próxima etapa do trabalho. Do ponto de vista da realização, nem mesmo quando a *mise en cadre* acontece diante de seus olhos, é possível estar seguro de que esta seja a sua forma mais verdadeira.



Mixagem de “Eu te Levo” nos estúdios da Cinecolor Digital, em São Paulo. Pela primeira vez o processo se dá com o filme projetado em tela grande.

6 - A *Mise en Scène* Posta à Prova pela Tela

Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. Nem sempre é fácil perceber o padrão de relações, as articulações entre as tomadas, principalmente quando a cena não foi bem filmada; neste caso, será necessário não apenas colar as peças com lógica e naturalidade na moviola, mas procurar laboriosamente o princípio básico das articulações. Aos poucos, porém, manifestar-se-á, lentamente e com clareza cada vez maior, a unidade essencial contida no material. (TARKOVSKI, 2002, p. 136)

Foram captados aproximadamente um milhão, oitocentos e vinte e três mil, duzentos e vinte e três fotogramas para as vinte e uma horas, sete minutos e trinta segundos de imagens em movimento com som sincronizado, mais uma quantidade imensurável de tempo em sons adicionais, ambientes, *wild tracks* e efeitos gravados nas locações. Este material era tudo e nada ao mesmo tempo. Em formato cinematográfico, substituía tudo o que tínhamos feito sobre o papel ou qualquer outro suporte até a filmagem, mas enquanto não fosse organizado, não significava nada daquilo que pretendíamos com o filme.

A característica física do material que será manipulado, finalmente é a mesma que a do produto final, imagens e sons em movimento. Não estamos mais falando da planificação, da construção ou da captura de uma *mise en scène*, mas da organização de fragmentos da *mise en cadre* no tempo, de tal maneira que a relação entre cada uma dessas partes, acrescidas da música e do trabalho sonoro da pós-produção, permita ao espectador criar um sentido e acompanhar a narrativa não só racionalmente, mas também com as suas emoções. Por outro lado, esta etapa permite muito poucas alterações internas a estes fragmentos de *mise en cadre*. O que foi captado permite apenas pequenos ajustes, nem sempre viáveis ou convenientes, como a dublagem ou a intervenção digital sobre a imagem. Fora isso, o trabalho na montagem está limitado ao que foi captado previamente, a não ser que o processo de realização preveja de antemão uma reserva de recursos para diárias adicionais durante a pós-produção. Mas, “Eu te Levo” não previa nenhuma destas possibilidades.

Depois de meses trabalhando em lugares muito variados e relacionando-se com muitas pessoas, o ambiente do diretor volta a ser parecido ao do início do processo. A pós-produção acontece em salas de montagem e edição variadas, mas sempre espaços

controlados e escuros. As colaborações continuam, mas estão muito mais focadas em uma ou duas pessoas por vez: o montador, o desenhador de som, o mixador. O roteirista, que se afastou um pouco durante a filmagem, volta a ser um olhar próximo e uma companhia nas decisões da dramaturgia, que afloram novamente com toda a força.

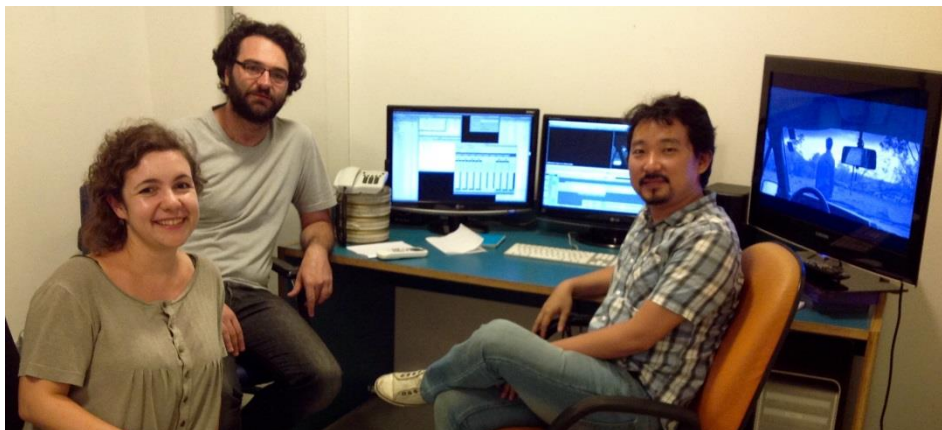
Embora este capítulo irá discutir diversas questões sobre a montagem e o desenho sonoro do filme, é importante lembrar que estamos atrelados diretamente ao ponto de vista do diretor sobre o processo. Da mesma maneira que nas outras atividades da realização de um filme, em que um especialista se ocupa com autonomia de uma tarefa, o diretor tem acesso apenas a uma parte do trabalho, aquela que ele vê ou que é mostrada para ele. Portanto, este capítulo, tal qual os anteriores, não trata da montagem ou da finalização do som, mas de como o diretor se relaciona com essas etapas.

6.1 O Novo Olhar: a Sala de Montagem, o Montador, as Emoções

Leopoldo Joe Nakata, com quem eu já tinha editado um curta-metragem documental anos antes, iniciou o trabalho na montagem de “Eu te Levo” em janeiro de 2015, em uma plataforma *Avid* na produtora Academia de Filmes. Quando conversamos sobre como queríamos desenvolver nosso trabalho, a decisão foi por repetir a nossa experiência anterior e permitir que ele pudesse relacionar-se com o material sem muitas intervenções e oferecer sua primeira visão sobre a montagem das cenas em uma proposta de “corte zero”. Pelas eventuais visitas à ilha durante as duas ou três semanas que durou esta etapa, sei que ele começou vendo e anotando suas considerações sobre cada plano de cada uma das cenas, mas nunca presenciei o momento da seleção e do primeiro ordenamento de cada um dos fragmentos da *mise en cadre*.

Refletindo retrospectivamente sobre o processo, é curioso notar que esta opção por não presenciar/participar do momento da manipulação da obra por outra pessoa, aconteceu também durante a escritura do roteiro, ressaltando algumas diferenças. De fato, quando trabalhei com Iana, raramente escrevíamos juntos, no mesmo ambiente ou ao mesmo tempo. Da mesma maneira que com Leopoldo, o método de trabalho se baseava em ler/ver a proposta feita pelo outro e desenvolver um diálogo de onde resultaria a forma do filme. Com a diferença de que eu não editava efetivamente como escrevia o roteiro, ambos os processos se organizavam pela depuração dos elementos da obra em sucessivas versões, que eram discutidas exaustivamente antes de uma nova sessão de trabalho. O movimento da construção da obra tanto na etapa de roteiro quanto

de montagem se alternou entre sucessivos momentos de manipulação direta do texto/montagem com momentos de pausa para ler/ver e discutir novas mudanças. Talvez seja uma opção bastante pessoal, que tem relação com a minha personalidade e a dos meus colegas Leopoldo e Iana, mas há também uma estratégia de criação que justifica esta maneira de desenvolver o processo. Ao escrever, embora eu possa e goste de fazer isso com outra pessoa, muitas vezes a concentração sobre as possibilidades internas da obra necessita de um ambiente de intimidade, como se fosse criado um ambiente interno de diálogo com os personagens e as situações do filme. Mesmo quando escrevi “Infância Clandestina” com Benjamin Ávila, que sempre escrevíamos juntos, a quatro mãos, havia momentos em que tanto eu quanto ele passávamos horas trabalhando sozinhos tanto na análise da escaleta quanto na reflexão sobre os objetivos do filme. Em “Eu te Levo”, tanto Iana quanto Leopoldo prezavam muito por estes momentos de diálogo privado com a obra e o resultado criativo destes momentos de autonomia eram evidentes a cada vez que eu olhava novamente para a obra. Além disso, tanto no roteiro como na montagem, a duração do processo e a quantidade de vezes que vemos o texto/corte do filme tende a causar uma sensação de saturação emocional que dificulta a análise e a continuidade do desenvolvimento criativo. Portanto, a alternância das mãos que estão manipulando o filme pode ser positiva também para preservar o olhar do diretor e permitir uma mirada fresca sobre cada uma das versões sucessivas do filme.

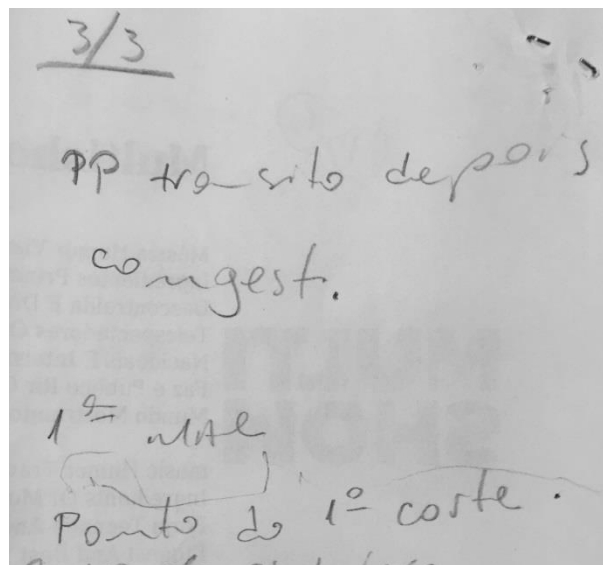


Da esquerda para a direita: Iana Cossoy Paro, Marcelo Müller e Leopoldo Joe Nakata, após exibição do primeiro corte de “Eu te Levo” em janeiro de 2015.

Datado de 19 de janeiro de 2015, o corte mais antigo de “Eu te Levo” dura uma hora e quarenta e cinco minutos. Tem todas as cenas do roteiro montadas, mas eventuais cortes sobre textos e ações. São raras as músicas de referência e, mesmo as cenas que

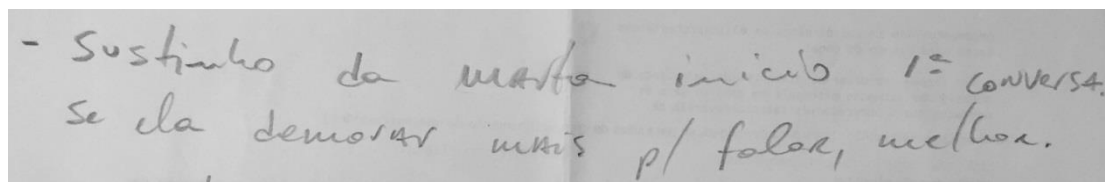
tinham indicações de música diegética, elas ainda estavam montadas apenas com o som direto. Com a nossa opção pela autonomia do montador em fazer a primeira versão da organização interna de cada uma das cenas, obedecendo à estrutura do roteiro, finalmente fui convidado a passar um longo período na ilha de edição. A primeira vez que vi as cenas montadas foi, ao mesmo tempo, a primeira vez que eu vi um corte do filme completo. Assim, mais que observar a dinâmica interna da cena e os cortes entre um plano e outro, minha atenção principal estava em sentir como o que estava na tela me transmitia emoções, quase da mesma maneira que quando estou assistindo a qualquer outro filme pela primeira vez. Era uma ocasião especial, cercada de expectativas e questões difíceis de descrever com precisão, mas a memória mais presente deste momento é a conversa com Leopoldo e Iana após o filme, quando compartilhávamos a sensação positiva de nos ter encontrado com o filme depois de tantos anos de planejamento. Porém, era evidente que muitas das cenas não funcionavam por problemas em relação ao conjunto do filme, como a percepção de que duas ou três cenas eram redundantes, ou por questões internas relativas à *mise en scène*, como a interpretação pouco convincente de algum dos atores. A única cena que ainda não tinha sido editada nesta versão era a primeira vez que Rogério toca a bateria. Naquele momento, ainda não tínhamos claro como monta-la, se a música seria construída a partir das imagens captadas ou se faríamos a gravação de uma guia sonora como referência para a organização das imagens. Esta cena esperou mais algumas semanas até que fosse tomada a decisão de editá-la a partir das imagens, com a construção dos um a um dos golpes da bateria, a partir de fragmentos do som direto e de uma música instrumental dos Melvins. Em relação a todo o restante do filme, decidimos retirar algumas cenas completas e testar algumas mudanças no interior de outras, mas não voltamos mais para a ilha de edição naquele dia. A proposta era que Leopoldo passasse mais um período trabalhando sozinho e me chamasse quando uma nova versão estivesse pronta para ser vista. Desta maneira, estabeleceu-se a relação da direção com o filme completo e não com a escolha e organização dos fragmentos da *mise en shot* e o processo de montagem se organizou como uma sucessão de etapas que iam depurando os sentidos do filme e retirando dele tudo o que nos parecia acessório. A tendência à economia dos artifícios que nos orientou desde o início seguiu na montagem, pois o primeiro critério para manter ou cortar uma cena no filme era a força e a potência da sua relação com a trama ou com o universo do personagem.

A partir do segundo corte passei a anotar minhas observações. Na sala escura, sem interromper o filme, mas tentando não tirar a concentração da tela, os garranchos basicamente indicavam momentos que mereciam atenção especial, mas não descreviam a questão. O que não era mencionado não tinha chamado a atenção negativamente, ou pelo menos não tinha criado nenhuma interferência no meu fluxo de sensações e emoções ao assistir ao filme e provavelmente não seria alvo de ajustes na próxima versão, a não ser que outra mudança causasse alguma consequência neste ponto ou Leopoldo decidisse fazer uma nova proposta.



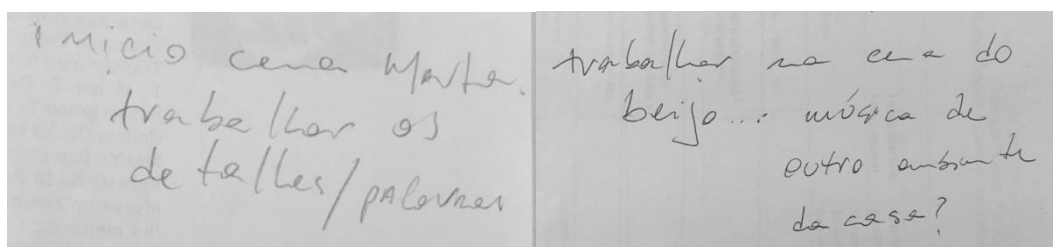
Anotações feitas durante a exibição do corte de “Eu te Levo” no dia 3 de março de 2015. As indicações se referem a momentos ou cenas, mas não detalham o que deve ser alterado.

Com o tempo e o avanço do processo de montagem, estas anotações ficavam mais detalhadas. Tanto pela necessidade de ajuste mais específica e que, portanto, precisava ser mais detalhada na anotação, quanto pela consolidação das cenas o que permitia dividir a minha atenção entre assistir ao filme e refletir sobre ele.



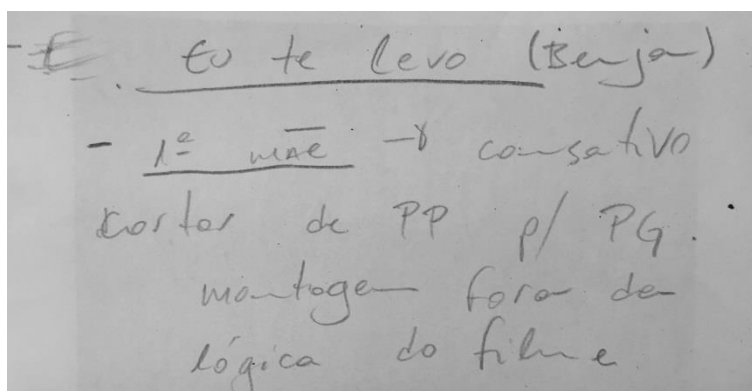
Anotações feitas durante a exibição de corte de “Eu te Levo”. Documento sem indicação de data.

A construção da *mise en scène* que se vê na tela agrega outros elementos, como a música diegética e alguns efeitos sonoros, que eventualmente eram alvo das anotações e das conversas com o editor.



Anotações feitas durante a exibição de corte de “Eu te Levo”. Documento sem indicação de data.

Por outro lado, gradativamente meu envolvimento emocional diminuía, enquanto o exercício de análise mental das possibilidades de desenvolvimento do filme se ocupava cada vez mais dos detalhes. Até que surge uma sensação de saturação emocional provocada pela repetição do processo de ver o filme, discuti-lo, ver as alterações em seu conjunto, para voltar a testar novas possibilidades. Por isso, em diversos momentos sentimos a necessidade de interromper o trabalho para mostrar o filme a outras pessoas e colher novas impressões. Recebemos diversos tipos de devoluções sobre o filme, desde conversas pessoais a longas análises por e-mail, que motivavam novas abordagens sobre a montagem e, eventualmente, mudanças profundas no filme.



Anotações feitas durante conversa por Skype com Benjamin Ávila, que viu o corte em Buenos Aires, por um link de Vimeo.

Acredito que as exibições mais importantes durante esta etapa foram as três projeções organizadas para pequenos grupos, em situações especiais. A primeira delas, no dia 10 de março, foi realizada no estúdio de gravação da produtora, para os colaboradores da empresa e alguns convidados. O público foi bastante diversificado e

nesta projeção pude ver pela primeira vez as imagens projetadas em tamanho grande. Mas, o mais importante, na realidade, era a expressão reflexiva das pessoas ao final da sessão. Tive a sensação de que o filme tocava em algum lugar do emocional das pessoas e isso confirmava de alguma maneira o meu próprio sentimento ao ver a obra.



Convite interno da Academia de Filmes para a projeção do corte de “Eu te Levo” em 10 de março de 2015. À direita, foto da projeção no estúdio.

Na conversa com os convidados depois da projeção, o consultor de roteiro da etapa de desenvolvimento do telefilme, Aleksei Abib, constatou uma mudança importante na dramaturgia do projeto desde seu último contato com a obra. Na sua opinião, a questão principal do filme deixara de ser a definição individual de Rogério sobre o rumo da sua vida, mas a criação de uma relação entre ele e sua mãe depois da morte do pai. Embora estivéssemos trabalhando no fortalecimento desta tendência desde o roteiro, ela não era consciente para mim. A partir da percepção de que isso era importante, a centralização da história no conflito familiar de Rogério passou a ser uma questão importante para as próximas versões da montagem de “Eu te Levo”.

Quarenta dias depois, durante uma viagem para a EICTV, realizamos a segunda projeção da montagem em processo. Na apresentação prévia, disse que aquele era o corte final, pensando apenas em substituir as músicas de referência pelas que estavam sendo compostas ou em licenciamento para o filme.



Cartaz fixado no totem da EICTV anuncia a projeção em 21 de Abril de 2015. À direita, foto da apresentação prévia à projeção.

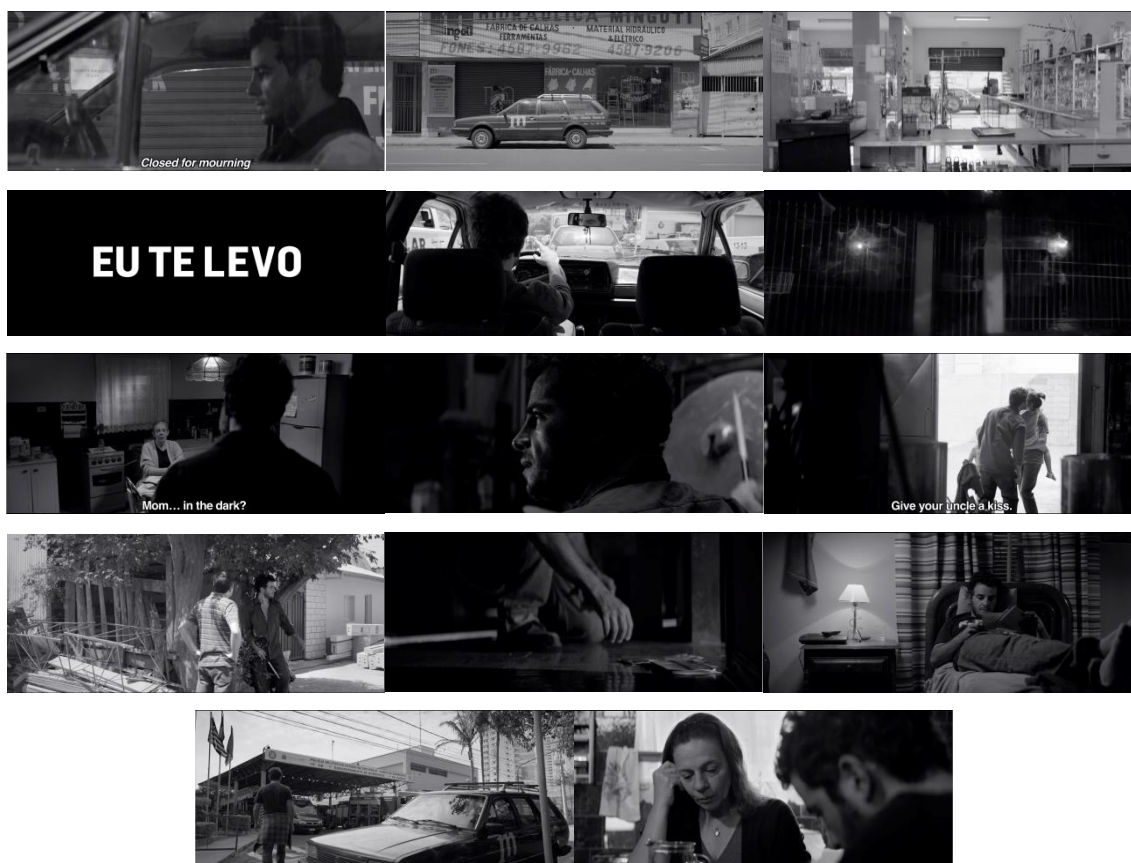
Infelizmente, a cópia projetada estava sem legendas e como a maioria do público não entendia perfeitamente o português, parte da discussão posterior ao filme ocupou-se em preencher lacunas de compreensão da história, principalmente sobre as informações que estavam presentes nos diálogos. Mas, o comentário mais marcante entre todos foi o de um estudante argentino, durante o almoço do dia seguinte. Provavelmente ele não esteve na apresentação do filme ou não prestou atenção quando eu disse que aquela era a versão final da montagem do longa e especulou naturalmente sobre os próximos passos, a escolha das músicas novas e a maturação das ideias durante o processo de finalização. Preferi não explicar meu sentimento real e escutar as suas propostas, mas o que realmente importava era a constatação evidente de que aquela não era a montagem final e que eu não sabia exatamente o que fazer para continuar o desenvolvimento da obra.

Durante o período entre a projeção em Cuba e a projeção da primeira versão em DCP⁶ no auditório do departamento de cinema da ECA/ USP em 16 de julho, muito pouco mudou na imagem de “Eu te Levo”. Nos ocupamos com as músicas novas, a edição de diálogos e a pré-mixagem, necessárias para a entrega de uma versão obrigatória à Cinemateca Brasileira. Embora eu não soubesse o que modificar na montagem do filme, sabia que teria a oportunidade para isso antes de começar a mixagem definitiva, em setembro. A melhor maneira de definir estas mudanças seria abandonar a montagem por um tempo, para recuperar a capacidade de interagir com outras possibilidades em um futuro próximo.

⁶ DCP é a sigla em inglês para *Digital Cinema Protocol*, padrão estabelecido para as projeções digitais em salas de cinema.

A grande maioria das minhas anotações durante esta projeção foram feitas na primeira meia hora de filme. Lembro da sensação de detestar o que via na tela, mas de começar a gostar muito a partir do envolvimento de Rogério com Cris, tanto que praticamente não parei de assistir o filme para escrever. Nas conversas, ficou evidente a necessidade de mudanças estruturais que nunca tínhamos pensado até aquele momento. O início do filme deveria ser completamente modificado.

A montagem do primeiro ato do filme até aquele momento era composta pelas seguintes cenas: 1- Rogério estacionado em frente à loja, 2- desce do carro e 3- abre a loja, para fecha-la logo em seguida. 3- Título do filme, 4- Rogério dirige pela cidade, 5- chega em casa pela noite, 6- encontra Marta, 7- toca bateria, 8- é interrompido por Lucas, 9- e discute com ele. 10- Rogério encontra as fotos, 11- olha para elas, 12- visita o Corpo de Bombeiros e 13- mente para Marta sobre o curso em São Paulo.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo”

A duração total até o início da cena de Rogério e Marta sobre o curso era de treze minutos e cinquenta segundos, tempo que o espectador passava sem entender do que se tratava o filme. Mas, pensando que não era necessário detalhar tanto o que acontecia com o personagem e propor mais elipses narrativas, o caminho para encontrar

uma forma melhor de começar a história era testar novas possibilidades de organização das cenas, incluindo a possibilidade de descartar parte delas. O problema era que Leopoldo não estava mais disponível para ocupar-se integralmente da montagem do filme. Mas, aproveitando a possibilidade de enviar pela internet e discutir opções de montagem com ele, comecei a testar novas possibilidades no computador da minha casa, em um programa de edição amador, utilizando as versões anteriores da montagem e parte do material bruto do *videoassist*. Voltei a ver algumas partes do material bruto do filme, procurando por outras opções para as cenas de Rogério dirigindo pela cidade e fiz oito diferentes opções de montagem num período de dez dias.

Todas as versões excluía a cena de diálogo de Rogério e Lucas. Os dois primeiros testes exploravam a possibilidade de iniciar o filme com a cena da bateria, e os dois segundos com a cena de Rogério desistindo do sexo no porta-malas do carro. A partir de então, essas quatro possibilidades que foram exploradas seguiam sendo muito parecidas com a estrutura anterior, embora já adiantassem alguns minutos da demora em começar a jornada de Rogério com as viagens à São Paulo. Mas a experiência tinha sido muito importante para ver que existia a possibilidade de descartar alguns momentos menos importantes, como a chegada de Rogério em casa durante a chuva, ele derrubando as fotos no chão e o fragmento da cena de Rogério abrindo a loja que se vê do lado de fora. Além disso, o maior problema destas versões era que a cena que antecedia a entrada do título do filme sempre parecia uma introdução: tanto o nascer do sol na serra quanto a descarga de Rogério na bateria não ajudavam a contar a história.

Depois de conversar com Leopoldo e discutir o que ele tinha visto, na quinta versão finalmente provamos uma nova possibilidade de articulação das cenas do centro do primeiro ato, que foram reorganizadas na seguinte ordem (numeração do corte exibido na ECA): (6)- Rogério encontra Marta, (11)- olha para as fotos, (12)- visita o Corpo de Bombeiros e (13)- mente para Marta sobre o curso em São Paulo.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo”

Embora ainda utilizássemos a cena da bateria como abertura do filme, tínhamos percebido que ela já não era necessária para explicar nenhuma questão do filme naquele momento. A percepção de que abrindo o filme ela funcionava apenas como uma introdução também nos fez ter certeza de que era possível descartá-la. Ou melhor, preservar o material bruto utilizado nesta cena para aproveitá-lo na correção do problema de *mise en geste* na outra cena de bateria, quase uma hora de filme depois. Assim, foi definida a nova abertura do filme como uma sequência de planos de Rogério dirigindo pela cidade, que terminava com ele estacionando diante da loja fechada por motivo de luto e era sucedida pelos créditos. Foram feitas três novas versões que exploravam diferentes planos de Rogério com alternativas de dinâmicas musicais, sempre repetindo as quatro cenas do meio do primeiro ato na mesma ordem.

Depois de quase duas semanas elaborando e conversando sobre estes testes, Leopoldo fez a nova versão da montagem do início do filme em algumas horas. A versão final ficou com seis minutos e quarenta segundos até o início da cena da segunda conversa de Rogério com Marta, uma redução de sete minutos, incluindo o deslocamento dos créditos iniciais para o fim do filme. A estrutura final ficou da seguinte maneira: 1- Rogério dirige pela cidade, 2- para em frente a loja fechada por luto, 3- título do filme, 4- Rogério conversa com Marta, 5- vê as fotos, 6- visita o Corpo de Bombeiros e 7- conversa com a mãe pela segunda vez.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo”.

A versão final de montagem, entregue com atraso durante o início da edição de som do filme, tinha setenta e quatro minutos, sem contar os créditos finais. Durante os quase oito meses do processo de montagem, reduzimos o filme em aproximadamente trinta minutos, entre o primeiro e o último corte. A partir da análise desta experiência, acredito que é possível reunir as atividades do diretor durante a montagem em dois sentidos principais: a organização do tempo/espço pela montagem dos fragmentos da *mise en shot* no interior das cenas e a organização da narrativa pelo ordenamento das cenas no interior do filme. Ressaltando que, da mesma forma que em todo o processo de trabalho, nenhuma destas atividades se realiza individualmente. O montador, a quem o diretor deriva as tarefas de manipulação da obra e com isso muitas das decisões desta etapa, tem uma importância fundamental. Mas, no processo de trabalho de “Eu te Levo”, enquanto a abordagem do diretor sobre a montagem parte da percepção do filme completo e se desenvolve até o interior das cenas, no caso do editor é exatamente o contrário. Uma das primeiras tarefas de Leopoldo, como já mencionado, foi a de selecionar e organizar fragmentos da *mise en shot* para a composição contínua dos tempos e espaços de cada uma das cenas, para só depois ordená-las na estrutura do roteiro e ter a primeira experiência de ver como estas cenas se relacionam entre si no filme.

Portanto, depois de descrever a metodologia que nos orientou no processo criativo da montagem e a execução das suas principais etapas, passamos a analisar estes dois sentidos do trabalho do diretor, em contraste ao movimento na ordem inversa realizado pelo editor. Nossa atenção será dada especialmente a algumas das decisões

críticas deste processo de construção e depuração da cena e da narrativa do filme, realizadas na sala de montagem.

6.2 A Organização da Narrativa

Ao abordar a narrativa do filme de fora para dentro, ou seja, começando pela percepção do funcionamento da história como um todo para aproximar-se gradativamente do interior das cenas, vejo alguma semelhança entre esta etapa e o momento em que analisávamos o roteiro a partir da sua escaleta para fazer a primeira versão do roteiro de filmagem. A observação está centrada no sentido principal de cada cena e na maneira como as informações da narrativa se relacionam na construção da história pelo espectador. Neste processo da análise das reações emocionais causadas pelo filme, como mencionado anteriormente, o primeiro critério estava na identificação das minhas próprias emoções enquanto via os sucessivos cortes. A primeira ação foi atacar aqueles momentos que causavam algum tipo de frustração, começando pelo descarte das cenas que prejudicavam ou não agregavam sentido ao filme.

6.3 Descartar para Fortalecer

Nos processos de montagem que acompanhei, era comum que a maior parte do tempo fosse dedicada a um cuidadoso processo de subtração de cenas completas ou de fragmentos pouco significativos. Em “Eu te Levo”, como mencionado, o processo de montagem do ponto de vista da direção funcionou como uma longa depuração dos sentidos do filme, principalmente pela escolha das situações realmente significativas e o descarte do que nos parecia acessório ou inadequado, em um processo de consolidação das tendências mais fortes em detrimento das menos importantes, não apenas em relação ao seu sentido dramático, mas também da construção de uma unidade de estilo ainda em construção. Ao observar todas as cenas filmadas justapostas no primeiro corte do filme, notávamos que determinadas decisões sobre a *mise en scène* ou a *mise en cadre* violavam algum dos princípios das restrições que afetavam o restante do material. A exceção à regra foi testada diversas vezes durante a filmagem, mas nem sempre funcionava na ilha de edição, como por exemplo em uma cena criada durante a filmagem, com o objetivo de desenvolver um pouco mais a aproximação de Rogério com Ana.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 44A - <https://goo.gl/cBkn7e>

A cena foi captada sem um roteiro prévio, em dois *takes* de um plano único, feito no final da diária em que gravamos a festa na Casa de Ana. Foi construída a partir de uma proposta de *mise en jeu*: seduzidos pelas diferenças de um com o outro, os personagens desenvolviam uma longa conversa para conhecerem-se. Falavam livremente, até que Rogério percebia que ela estava com frio e colocava sua blusa sobre seus ombros, como um cavalheiro do interior. Mas como a improvisação livre de diálogos não foi feita em nenhuma outra cena, a maneira de Rogério falar no restante do filme era bastante enigmática, ao contrário da franqueza desta cena. Ao perceber isso durante a captação, minha única possibilidade na montagem seria descartar o som dos diálogos e editar apenas a imagem dos personagens conversando com o som que vinha da festa. Porém, esta possibilidade de separação da imagem com o som tão pouco pertencia ao universo de opções do filme, estabelecido desde a primeira proposta de direção. A cena, embora tivesse utilidade para a narrativa, não podia ser utilizada, pois a escolha dos elementos da *mise en scène* não condizia aos critérios visuais e sonoros que organizavam as decisões e davam unidade ao filme. Mas esta certeza só veio ao testar a cena dentro do filme e sentir que sua presença, embora contribuísse para o envolvimento do público com o personagem, o prejudicava em outros aspectos, menos definidos.

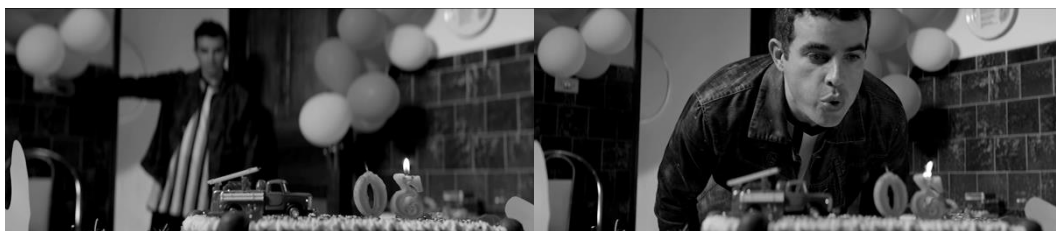
Outro critério importante era o equilíbrio da contenção da informação sobre os sentimentos e pensamentos dos personagens. Como Rogério foi construído a partir da sua dificuldade para expressar-se, algumas cenas filmadas para o final do filme foram imediatamente eliminadas depois de vistas no primeiro corte. Nestas cenas, tínhamos a

sensação que tudo o que estava desorganizado no interior dos personagens tinha tomado forma e poderia ser falado, exteriorizado.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 81

A sequência final de reconciliação tinha três cenas, que sucediam ao bolo de aniversário de Rogério. Na primeira delas, Marta olhava pela janela da casa, como se estivesse vendo os convidados irem embora. Rogério entrava na sala e tentava conversar, mas não conseguia. Como parecia ser um costume da família, Marta foge da discussão, sai da sala e vai para o jardim.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 82 (<https://goo.gl/9GKrix>).

Rogério então volta para a cozinha e apaga a vela do bolo de seu aniversário, que ainda estava acesa. Autoconfiante, é como se estivesse resolvendo uma pendência para preparar-se para o que vem a seguir:



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 83 - <https://goo.gl/9GKrix>

Ele oferece o primeiro pedaço de bolo para ela. Sentados no jardim de casa, Rogério e Marta se reconciliavam abertamente, expõem sonhos e planos como nunca em suas vidas, até que se abraçam como mãe e filho. Mas a reconciliação de Rogério com o mundo não terminava com a mãe. Como presente de aniversário, Marta dá a Rogério as chaves de um carro antigo, descrito pelos diálogos como algo muito estimado pelo falecido seu pai.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 84 - <https://goo.gl/9GKrix>

Depois de um diálogo sorridente, os faróis do carro acendem diretamente para a câmera, produzindo um efeito óptico que transformava gradativamente a imagem em uma tela branca, que poderia ser a base dos créditos finais. Esta possibilidade de final, descartada imediatamente na edição, propunha uma jornada otimista para Marta e Rogério, em um final feliz que parecia pertencer a outro filme, mas não a “Eu te Levo”.

Olhando retroativamente, tanto o conteúdo dos diálogos da cena quanto o efeito visual do seu final, estavam fora do conjunto de opções utilizadas até aquele momento no restante do filme. Neste caso, cercado de questões envolvendo o final da história, que iam desde a sugestão da produção em ter um final mais claro ao desejo de utilizar o carro que era de meu avô paterno em alguma cena, decidir pela realização e não a omissão da cena foi a única maneira de ver efetivamente se ela poderia estar no filme. Dentro deste contexto, não tive clareza para definir o que realmente fazia parte da obra e o que eram os desejos que pertencem ao universo de fazer a obra.

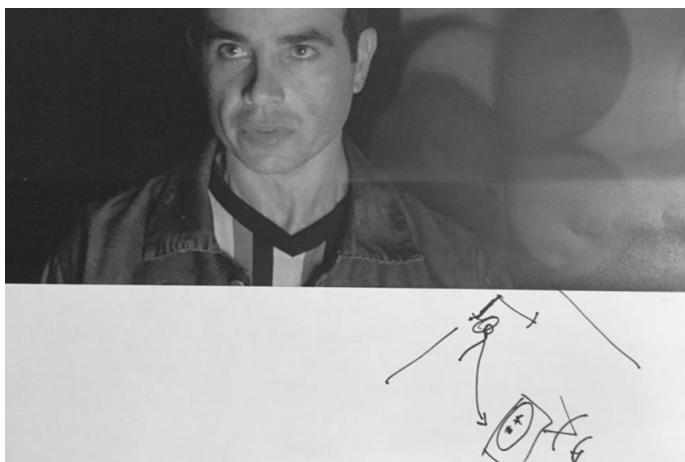
Deste conjunto de cenas, o único fragmento que foi preservado entre o primeiro e o segundo corte foi o final da conversa e o abraço de Rogério e Marta, no jardim. Mas tratava-se de uma solução provisória, enquanto não encontrávamos uma maneira de terminar o filme na cena anterior, logo depois de Rogério assoprar as velas do bolo de aniversário.

A insatisfação com o final do filme nos levou a reorganizar o orçamento disponível para refazer o plano de encerramento do filme, no único movimento de retroatividade sobre a imagem já captada que experimentamos em todo o processo. Para que os recursos realocados para este fim fossem os mínimos possíveis, fizemos um estudo com o material captado que nos aproximava da ideia da cena, com Rogério revelando a sua verdade aos convidados do seu aniversário e apagando a velinha do bolo logo em seguida, para que a imagem ficasse completamente escura. Mas como estas duas ações nunca tinham sido filmadas em um mesmo plano, cortávamos do Primeiro Plano de Rogério nesta cena para um plano fechado dele assoprando a vela duas cenas depois, quando as luzes da cozinha já estavam acesas. Apenas para o efeito de indicação, escurecemos a imagem com os efeitos da própria ilha de edição.



Montagem de referência para a compreensão da proposta de refilmagem: <https://goo.gl/GdSW1C>

A proposta se resumia a um único plano, que substituiria o material feito na filmagem a partir do corte entre o Plano Geral da família com Rogério entrando em quadro, de costas e o seu Primeiro Plano. Entre os diversos materiais gerados para a preparação desta refilmagem, a fotografia abaixo pode sintetizar perfeitamente o que pretendíamos: um plano semelhante, mas com outro texto e que terminasse com a vela sendo apagada. Para realiza-lo, não precisávamos nos deslocar até a locação, uma vez que a única parte visível do cenário era o espaço superior das paredes do fundo com algumas bexigas de festa de criança. Este fundo cinza e pouco iluminado foi reproduzido facilmente no estúdio da produtora, tal e qual a mesa com o bolo.



Scanner de documento utilizado na preparação da refilmagem. O esquema desenhado pelo diretor descreve a posição e movimento de Rogério e da câmera no cenário improvisado por *tapadeiras* no estúdio da produtora.

A captação foi simples e demorou menos de uma hora. O único problema foi o comportamento imprevisível das velas, que não se mantinham acesas durante toda a cena. Na impossibilidade de trocar o modelo da vela por uma questão de continuidade com os planos anteriores, a solução viável passava por uma pequena mudança na *mise en cadre*. Depois de terminar de falar tudo o que precisava, Rogério se abaixa para apagar a vela, mas a câmera não acompanha o seu movimento até o final. Ele assopra a vela que está fora de quadro, inteiramente consumida, mas o efeito acontece da mesma maneira, pois a iluminação se apaga de maneira sincronizada.



Final do filme com o novo plano de Rogério: <https://goo.gl/5uOKhc>

A cena teve duas versões de montagem, uma aproveitando o plano completo⁷ e outra reduzindo um pouco o tamanho dos diálogos, tanto de Rogério quanto de Marta. A maior qualidade e eficiência deste novo final comparado a qualquer outra possibilidade que tivemos é visível.

6.4 A Depuração das Subtramas, da Redundância e do Confuso:

É neste processo de rever sucessivamente o filme e ajustá-lo é que ficam claras como as tramas secundárias afetam a atenção sobre as questões principais do filme. A subtrama que envolvia a relação de espelho e confiança entre Rogério e seu amigo

⁷ Versão com o plano todo: <https://goo.gl/XG2eTu>

Lucas sempre nos causou certas dificuldades. Durante o desenvolvimento do roteiro, este personagem mudou de nome, de sexo e até de função na narrativa. Finalmente encontramos o seu espaço no filme durante a montagem, limitando o personagem a intermediar a chegada de Cris e aparecer como um espelho distante, que Rogério rechaça. Para isso, não precisávamos do longo diálogo no quintal da loja, nem da discussão entre os dois depois da revelação de Rogério na festa de aniversário.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo”. Cena completa em <https://goo.gl/B5XEqT>

Ao mesmo tempo em que a redução da quantidade de cenas melhorava o personagem, também melhorava a clareza do que estava acontecendo na trama, criando uma relação mais direta entre o filme e o espectador. Diversas cenas foram contestadas no processo de montagem a partir de comentários de espectadores da montagem que demonstravam certa confusão sobre momentos que não estavam justificados para o público, embora nos parecessem claros para o personagem. Mas, na falta da compreensão do sentido de determinadas ações do personagem, o público poderia imaginar qualquer coisa, ou perder o interesse pelo filme.

A cena inicial do roteiro, em que Rogério está com uma garota no porta-malas do seu carro, mas não consegue concentrar-se no sexo, chamou a atenção diversas vezes. A força do plano-sequência, a beleza da composição das imagens, do cenário e do nascer-do-sol dificultavam a decisão de descartar a cena, mas como a informação de que Rogério estava lá, ao mesmo tempo que sua família enterrava o seu pai era dada a posteriori, as imagens perdiam sentido dramático e não contribuíam efetivamente para o filme.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cenas 01 e 02 - <https://goo.gl/cl54uK> e <https://goo.gl/okUFjK>

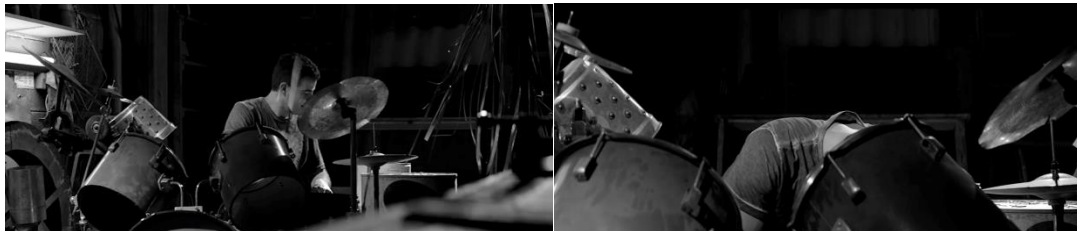
Por um motivo parecido, o vazio de sentido que permitia qualquer tipo de interpretação sobre as cenas noturnas de Rogério dirigindo pela cidade a esmo e passando em frente da sua casa sem parar, que foram feitas com muita dificuldade em situações reais de chuva, precisaram ser cortadas.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cenas 09 a 11 - <https://goo.gl/yOeyN7>

Outra questão que motivou muitos cortes no filme se referia a imprecisão da *mise en geste*. Quando não havia alternativas que pudessem solucionar este tipo de

problema pela substituição da cena ou do fragmento em questão por outro *take*, a única possibilidade que tínhamos era suprimir a ação completa ou parte dela. As duas cenas de Rogério tocando bateria tinham este problema de inadequação do gesto do ator com o do personagem. Anderson Di Rizzi não sabia tocar bateria e como a disponibilidade de tempo para o treinamento prévio à filmagem foi muito pequena, não era possível para o ator reproduzir os gestos de um personagem que, embora não fosse bom, era um baterista. Mas este elemento era muito importante para o filme e não poderia ser cortado. A solução foi diferente para cada cena: a primeira, quando ele monta a bateria e descarrega energia sobre ela, foi montada a partir de planos isolados dos elementos e a reconstrução total do som do instrumento. Mas a segunda cena era um longo plano-sequência que começava distante, com Rogério visto entre os objetos da oficina da loja de materiais de construção. A câmera aproximava-se em *travelling* até um primeiro plano do personagem, exausto, caindo sobre o instrumento. A substituição do som direto da bateria por um profissional executando as mesmas ações que o personagem funcionava muito bem enquanto Rogério estava parcialmente coberto pelos elementos que estavam entre ele e a câmera, mas quando o plano-sequência aproxima-se, não havia como ocultar a dificuldade do ator com as baquetas.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 72. <https://goo.gl/UPTDyQ>

A solução definitiva só foi encontrada na reestruturação do início do filme feita entre a projeção no auditório da ECA e a edição de som, quando a cena da bateria do início do filme foi cortada e o material bruto das duas cenas foi unificado para a montagem da segunda vez que Rogério toca a bateria. Mas, tanto para ocultar a imprecisão da *mise en geste* quanto para não revelar a falta de continuidade de figurino, barba e cabelo do personagem, utilizamos apenas o início do *travelling*. Com os planos fechados de Rogério montando a bateria entrando apenas na última parte do filme, tanto a cena quanto a bateria ganham um novo sentido, de busca por um último recurso do passado e a constatação de que já não funciona tão bem no presente. A descarga de Rogério sobre a bateria não deixa de conter uma grande dose de frustração.

Finalmente, a percepção da redundância foi determinante para eliminar algumas cenas que diminuían o ritmo narrativo do filme. Não queríamos dar a sensação ao espectador de receber duas ou mais vezes a mesma informação, pelo contrário, a proposta de restrição tinha o objetivo de estimular a sua imaginação e surpreender o público com a percepção do que estava acontecendo. Assim, se algumas cenas foram cortadas por falta de conteúdo, outras deixaram de fazer parte do filme por repetir parte das informações que poderiam ser supostas pelo espectador a partir de outras cenas.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cenas 77 e 78 – <https://goo.gl/sZ9auY> e <https://goo.gl/kRVsiO>

Entre estas cenas, estavam as duas despedidas de Rogério a Ana e a Cris, entre a sua desistência da viagem e a partida dos dois para o Uruguai. Com a decisão durante a filmagem de que Rogério escreveria “Jundiaí” no mapa na cena imediatamente anterior a despedida, já era possível imaginar que ele não viajaria e aquelas situações não necessitavam mais serem vistas. Além de redundar a informação, tudo o que estivesse entre esta cena e o regresso do personagem a Jundiaí estaria atrasando a resolução do filme e contrariando o meu desejo como espectador e diretor do filme.

6.5 A Morte dos Tempos Mortos: de Dois Filmes, Sobrevive Um

Ao perceber que o alongamento dos tempos não funcionava como pretendíamos, principalmente pela ausência de informações que pudessem motivar a imaginação do espectador para preencher de sentido estes longos momentos de Rogério em silêncio, finalmente percebemos a desarmonia de duas tendências que tinham sido muito importantes no desenvolvimento do filme, mas que depois da depuração feita até aquele momento da montagem, revelavam uma grande irregularidade entre o início do filme e seu desenvolvimento. Tal como nas primeiras quinze páginas do roteiro, os primeiros quinze minutos de “Eu te Levo” apresentavam um personagem errático, sobre quem sabíamos muito pouco, mas que circulava por ambientes descritos detalhadamente, em ações que não conseguiam gerar um interesse legítimo de quem assistia pelo personagem. No projeto, estes tempos seriam preenchidos por um drama silencioso do personagem, mas este objetivo parecia não ter sido alcançado. Durante a

projeção na ECA, quando tive a sensação de que não gostava de Rogério até o momento em que ele se envolvia no universo da mentira de Cris e que discutimos exaustivamente sobre a necessidade de reduzir o início do filme, na verdade estávamos falando deste equilíbrio. Se o filme continuasse até o final desenvolvendo este personagem errático, em cenas solitárias, o ritmo provavelmente seria correto. Mas Rogério rapidamente adquire um objetivo, quer passar no concurso, e com a falência deste, adquire outro e logo em seguida outro, ir ao Uruguai com Ana e Cris. O personagem, pelo menos exteriormente, deixa de ser errático, mesmo que no final do filme descubra que nenhum destes objetivos fazia sentido para ele. As cenas passam a ter mais diálogos, mais cortes e inclusive mais movimentos dos corpos dentro do quadro. Mas, sobretudo, era possível criar relações de empatia com o que Rogério pretendia.

Na busca deste equilíbrio, além do ajuste radical sobre o primeiro ato, terminamos de descartar todos os tempos vazios de significado, os chamados tempos mortos. Isso não significava eliminar os silêncios do personagem, embora, em alguns casos, o critério para diferenciar o tempo morto de uma pausa importante para o entendimento do personagem fosse bastante subjetivo.

É significativa a quantidade de inícios, finais de cena e de alongamentos de algumas situações que foram cortados, a ponto de que um breve inventário destes momentos possa ser considerado para a reflexão sobre a objetividade do diretor na hora de escrever e/ou filmar as cenas.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 28, planos 1 e 2 – <https://goo.gl/VnC60G>

A primeira vez que Rogério entrava no cursinho para o concurso da PM começava com um longo *travelling* que acompanhava os olhos do personagem enquanto ele passava pela porta e finalmente entrava em quadro. O Professor interrompia a aula enquanto ele se sentava, ressaltando a sensação de que Rogério era um peixe fora d’água naquela situação. Mas, como já temos informações suficientes sobre Rogério para saber que aquele não é um ambiente confortável para ele, o início da cena é muito menos efetivo para dizer isso do que a imagem do personagem escutando diretamente o que o Professor está dizendo. O lento início da cena não era

necessário, seu sentido era redundante com o conteúdo da cena e o alongamento do tempo não ajudava a narrativa, portanto foi cortado.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cenas 29 e 30 – <https://goo.gl/8xz7Rj>

Na primeira viagem de Rogério com Cris à São Paulo, o garoto se atrasa e Rogério descobre que ele já não está fazendo o cursinho. Mas para aumentar a tensão entre os personagens, o roteiro previa três cenas a mais entre a chegada de Rogério e o encontro com Cris. Rogério chegava com o carro na frente do cursinho e esperava até que era obrigado a sair para que um carro pudesse se deslocar. Depois circulava pelo bairro procurando pelo garoto até que finalmente consegue estacionar. Mas, se não temos elementos para imaginar que Cris está em perigo ou que realmente existe uma grande urgência em encontra-lo, toda esta espera acabou sendo pouco útil para aumentar a tensão. A cena funcionava da mesma maneira, apenas com a segunda parte da espera, que foi conservada até o corte final.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 51

A relação de Rogério com o mapa no escritório da Casa de Ana era ressaltada em uma cena anterior à conversa entre os personagens que termina com o primeiro beijo entre eles. Mas, entre a discussão angustiante de Rogério com sua mãe ocorrida duas cenas antes e a conversa sincera com Ana sobre este tema, não havia nenhum motivo para dispersar-nos com um outro tema entre uma e outra cena, pois, nestas circunstâncias, é inacessível para o espectador imaginar que Rogério está pensando em viajar neste momento.



Fotogramas do material bruto de “Eu te Levo” – Cena 57 - <https://goo.gl/utlFU2>

Um dos planos mais simples e, ao mesmo tempo, bonitos do filme foi feito na última diária, em frente ao Corpo de Bombeiros de Jundiaí. Sua função era mostrar Rogério em dúvida depois que o Professor diz a ele que deveria mentir para passar na entrevista. Mas o que vemos não parece suficiente para gerar a tensão necessária entre o conteúdo da tela e o que estamos vendo. O plano funcionaria muito melhor como a expressão de um desejo no início do filme, mas como Rogério já está barbeado e com o cabelo curto, não pôde ser utilizado em outro lugar e foi descartado.

6.6 Cena 22: a *Mise en Cadre* e os Tempos da *Mise en Scène*

O interior das cenas também passou por um processo que começava na depuração das ações e textos presentes na *mise en cadre* e pela avaliação dramática e do resultado visual/ sonoro de cada fragmento em relação ao conjunto da cena. Como no desenvolvimento da análise de cada uma das cenas em relação ao filme completo, não se trata apenas de descartar, mas selecionar, destacar e potencializar, juntamente com a articulação dos acontecimentos e dos tempos, este jogo de relações entre quem está assistindo e o que está na tela.

A possibilidade de manipulação do tempo interno da *mise en scène* na montagem dependia diretamente das opções de *mise en cadre* geradas durante a captação. Elas eram nulas quando as cenas eram decupadas em um único plano, mas podiam ser diversas quando a estratégia utilizada na filmagem fosse como a abordagem que optamos para a cena 22, analisada no capítulo anterior.

Escolhemos três momentos diferentes da montagem desta cena, que podem nos ajudar a entender o desenvolvimento deste processo de ajuste do tempo interno da *mise en scène* e suas consequências, tanto na imagem e no som quanto na dramaturgia do filme.



<https://goo.gl/LS1NGa>

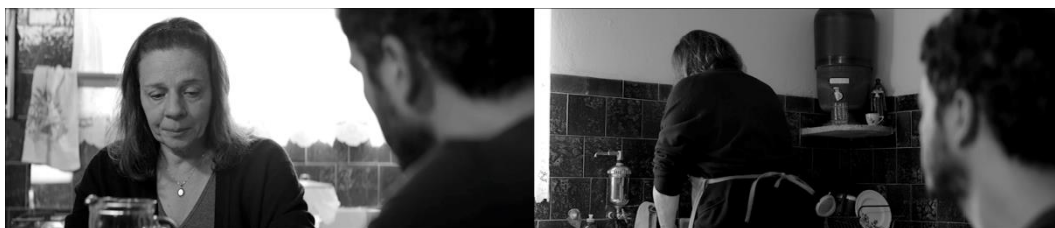
No primeiro corte do filme, a duração da cena era de um minuto e dezessete segundos. Tinha apenas três cortes e se baseava muito no Plano Geral, que começava a cena e durava quase trinta

segundos. O plano final da cena utilizava o *travelling* que começava no primeiro plano de Marta e acompanhava seu deslocamento até a pia da cozinha e também era bastante longo, outros trinta segundos. Com apenas dezoito segundos de outros dois planos, que destacavam os olhares de Rogério e Marta no momento mais dramático da cena, quando os personagens mudam de assunto por emocionarem-se, o tempo da cena editada era exatamente igual ao tempo da cena quando foi realizada com os atores no cenário. Ressalvando um pequeno alongamento da duração do silêncio antes do último diálogo de Rogério, articulado pela inserção do Primeiro Plano do personagem, a primeira abordagem do montador sobre a cena parece ter se focado apenas em organizar as ações e não potencializa-las. Mesmo sem manipular os gestos e diálogos do interior da cena, a seleção dos fragmentos de *mise en shot* e a exclusão de outros será determinante para as próximas versões da montagem. Vale notar que o Plano Detalhe do panfeto e o Plano de Rogério olhando para Marta na pia da cozinha não foram utilizados, mas continuavam dentro do repertório de opções da montagem.



<https://goo.gl/t4XZqX>

Plano Geral: fragmento utilizado destacado em primeira montagem - insert1 (pl1 tk3)



Primeiro Plano de Marta, dois fragmentos utilizados do take 2: primeira montagem - insert2 (pl2 tk2) - <https://goo.gl/4M2iF>



<https://goo.gl/DK01bu>

Primeiro Plano de Rogério, com o destaque do fragmento utilizado na primeira montagem - insert3 (p13 tk1)

A versão intermediária da montagem, vista um mês depois do primeiro corte, testava o uso dos dois planos que tinham sido desprezados anteriormente. Numa tentativa de explicar melhor o curso que Rogério pretende fazer em São Paulo, a cena abre com o Plano Detalhe do panfleto. Este foi o único espaço que encontramos em que as escolhas da sua *mise en cadre* não se contradiziam com o restante dos planos, pois as posições dos personagens e seus respectivos pontos de vista ainda não estavam estabelecidos. Neste sentido, a análise realizada no capítulo anterior sobre o equívoco do posicionamento da câmera para a captação deste plano foi comprovada na edição. O corte também recupera o último plano feito para esta cena, o Primeiro Plano de Rogério olhando para Marta enquanto ela lava as louças, reforçando, pelo silêncio, o mal estar do personagem pela situação da mentira.



<https://goo.gl/SaM3T0>

A duração da cena neste corte é de um minuto e seis segundos, dez a menos que na versão anterior. Grande parte desta diferença de tempo se refere ao descarte de

duas frases dos diálogos que nos pareciam desnecessárias: Rogério justifica a possibilidade de deixar a loja para fazer o curso dizendo que “O Seu Cléber vai ajudar” e Marta que respondia “Eu sei... seu pai sempre falou disso, mas eu que sou preocupada demais”. Mas, a evolução que parece ser mais interessante notar é a introdução de mais um momento de silêncio no interior da cena, com a articulação de três primeiros planos consecutivos em que os personagens ficam longos segundos sem falar. Estes momento é responsável por dois dos seis cortes da cena, ambos com algum tipo de alongamento do tempo em relação a *mise en scène* realizada no cenário.



Montagem intermediária - insert1 (pl4 tk1) - <https://goo.gl/xJC4nN>

O fragmento do Plano Detalhe utilizado na montagem se refere a um momento muito posterior da ação, se considerados os diálogos ditos pelos atores durante a captação. Mas o movimento natural das mãos de Rogério pegando o copo era um dos poucos momentos aproveitáveis do plano, mesmo considerando sua posição inicial na cena.



Montagem intermediária - insert2 (pl1 tk3) - <https://goo.gl/divMi8>

Nesta versão, o Plano Geral foi consideravelmente reduzido em relação à versão anterior da montagem, mas o fragmento utilizado, embora menor, era o mesmo que no primeiro corte. Portanto, em relação a este plano, é provável que estávamos bastante satisfeitos com a seleção da melhor performance entre as opções de repetições de *takes* disponíveis.



Montagem intermediária - insert3 (pl3 tk1) - <https://goo.gl/7Krl2Q>

O Primeiro Plano de Rogério também é articulado a partir da escolha do fragmento da *mise en cadre* realizada para a versão anterior da montagem. Mas, desta vez o plano está dividido em dois, com a inserção de um Primeiro Plano de Marta entre as duas partes. Como já mencionamos, é neste trecho da cena que ocorre a dilatação da duração da *mise en scène* do filme em relação a *mise en scène* realizada no espaço.



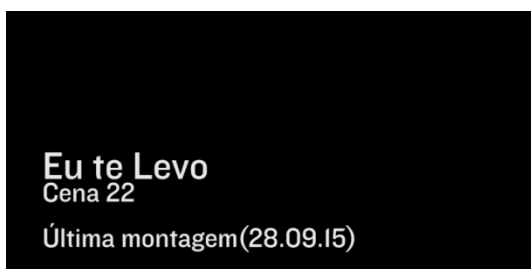
Montagem intermediária - insert4 (p12 tk2) - <https://goo.gl/Y450sm>

Novamente, a seleção do fragmento utilizado na montagem da cena é parecida à versão anterior, mas, da mesma maneira que no Primeiro Plano de Rogério, o fragmento de silêncio entre os dois diálogos é incorporado entre os cortes, para aumentar ao máximo possível a duração deste momento de relacionamento emocional entre os personagens. O *travelling* que corrige a posição da câmera para acomodar o enquadramento ao olhar de Rogério vendo a mãe lavar as louças foi mantido praticamente sem alteração nenhuma sobre a versão anterior.



Montagem intermediária - insert5 (p15 tk2) - <https://goo.gl/1e1c6s>

Depois do longo silêncio do plano anterior, o Primeiro Plano de Rogério que fechava a cena foi escolhido por ser o que tinha menos movimentos de Anderson e sua expressão parecia a mais neutra entre as opções. O *fade out* funcionava como transição para a cena posterior, tentando explorar ainda mais o alongamento dos tempos que acreditávamos preenchidos por sentimentos do personagem. Nesta versão de montagem fizemos diversos testes com *fade outs* e pequenas dissolvências, que foram excluídas das versões seguintes da montagem.



<https://goo.gl/lyFREU>

Se durante a montagem a duração total do filme diminuiu consideravelmente, a cena 22 cresceu entre a primeira e a última montagem. A versão final tem um minuto e vinte segundos, dezesseis segundos a mais que a versão anterior e, mesmo com alguns cortes de texto, é um pouco mais longa que

a duração da *mise en scène* no cenário. Mas as estratégias utilizadas na manipulação dos fragmentos da *mise en cadre* foi a mesma que vinha se desenvolvendo desde o primeiro corte. O trabalho sobre a dilatação do tempo e o descarte de pequenos fragmentos que não contribuíam para o crescimento dramático da cena foram feitos basicamente com pequenos ajustes sobre os mesmos fragmentos dos planos, ressaltando apenas uma substituição de *take* sobre uma das frases de Rogério. Além disso, o teste do Plano Detalhe do panfleto e do Primeiro Plano de Rogério vendo Marta lavar a louça na versão intermediária foi considerado falido, levando ao descarte destes planos.



Última montagem - insert 1.1 (pl2 tk1) -
<https://goo.gl/h3A9nz>

Com o descarte do Plano Detalhe do panfleto, foi necessário voltar ao material bruto para encontrar um novo início para a cena. Esta busca permitiu olhar para uma das poucas repetições que foram interrompidas por Anderson durante a filmagem, em um *take* que estava anotado como ruim na planilha de continuidade, mas que tinha uma ótima performance de Rosi Campos durante os dez primeiros segundos.



Última montagem - insert2 (pl3 tk1) -
<https://goo.gl/iP0uTb>

O Primeiro Plano de Rogério entra em seguida, no meio de uma resposta, acelerando um pouco o ritmo da cena em relação ao que tínhamos antes. Em benefício da *mise en scène* do filme, foi eliminado um fragmento do tempo da *mise en scène* no cenário, em uma operação oposta ao que já vinha sendo desenvolvido com o alongamento do tempo em um ponto mais adiante da cena.

A partir deste ponto e até o momento que Marta se levanta, a montagem não tem nenhuma diferença significativa em relação à versão anterior. Mas o Primeiro Plano de Rogério foi escolhido para substituir o *travelling* do final da cena. Ao eliminar todo o movimento que tínhamos no plano substituído, o final da cena parecia direcionar o olhar

do espectador com muito mais precisão a Rogério. Com esta imagem, tampouco necessitávamos do outro Primeiro Plano, que tinha a referência de Marta.



Última montagem - insert2 (p13 tk1) - <https://goo.gl/iP0uTb>

A versão final, com sete cortes, é ao mesmo tempo a mais econômica em variações de planos e a que mais modificou a *mise en scène* que foi captada. Ao meu ver, é uma comprovação de que, independentemente da simplicidade ou não da cena, a reconstrução da *mise en scène* na montagem é um processo que vai muito além de escolher as melhores opções de *mise en cadre* e ordená-las. Com uma abordagem de captação que permita a edição dos tempos, é possível articular os fragmentos das performances a fim de melhorá-las consideravelmente.

Muitas das cenas com características semelhantes foram captadas e montadas utilizando esta mesma metodologia, mas os resultados foram diversos, pois os fatores que interferem neste processo de construção são tão variados que dificilmente poderíamos observá-los a todos. A montagem oferece infinitas possibilidades de organização do material para a construção da *mise en scène* que será vista na tela do cinema, mas como o processo de ajustes das cenas sempre é disparado pelas sensações vividas pelo diretor, pelo editor ou qualquer outra pessoa que assista ao filme em processo e planteie algo que provoque uma mudança, sua forma definitiva estará relacionada a uma acomodação bastante subjetiva.

Da mesma maneira que as cenas, o momento de finalizar o corte é uma associação de fatores que envolvem o sentimento ao ver o filme, a disponibilidade de tempo para novas mudanças e a iminência do início de uma nova etapa. Pessoalmente, eu havia deixado de acreditar no meu sentimento de satisfação pelo filme, pois ele já havia sido superado em diversos outros momentos do processo, quando achei que o corte estava finalizado, mas algum tempo depois percebi a necessidade de mudanças. Com a iminência do início do processo de edição de som, os ajustes foram cessando

gradativamente, até que qualquer mudança se transformaria em um problema sério de sincronia entre a imagem e o som.

6.7 O Som: Construção e Equilíbrio do Espaço e das Emoções

À primeira vista, grande parte do processo de edição de som e mixagem pode parecer inacessível ao diretor, não só pelas especificidades técnicas envolvidas nas tarefas, mas principalmente pelo pouco treinamento dos diretores para perceber grande parte dos pequenos ajustes que estão sendo feitos gradativamente na composição de uma quantidade imensa de pistas sonoras que soam simultaneamente. Para que sua participação seja realmente efetiva, o diretor acaba por limitar sua atuação a ser espectador do filme naqueles momentos em que o filme pode ser visto, entre uma e outra longa sessão de trabalho feita pelos especialistas. Mas, embora o período intenso de trabalho sobre o som do filme esteja demarcado pelas semanas de edição de som, pré-mixagem de diálogos e mixagem final, todas as decisões tomadas desde o início do processo de pós-produção levam as questões sonoras em consideração, tanto pelo que está presente de maneira sincronizada à imagem desde a captação do som direto, quanto pelas possibilidades de construção sonora que se abrem a partir das decisões sobre a dramaturgia durante a edição. Além disso, há uma série de outras atividades em que o diretor tem muito mais atuação em relação à construção sonora do filme, principalmente no que se refere à produção dos elementos sonoros que não foram captados ao mesmo tempo que a *mise en shot*, ou seja, o som direto do filme. Embora a quantidade de sons não sincrônicos à imagem captados durante a filmagem seja muito grande, tanto as condições da captação quanto o processo de montagem demandam a produção de uma extensa quantidade de sons, que vão da regravação de diálogos com os atores (os *ADRs* ou *ADDs* de diálogos), às músicas, passando pela produção de *foleys* e ambientes. Tal e qual todos os outros elementos da *mise en scène*, o diretor está envolvido em grande parte das decisões que se referem à escolha e organização das opções disponíveis para cada um destes elementos.

6.7.1 As Músicas:

O processo de escolha das músicas que estavam disponíveis para licenciamento foi um destes movimentos que envolvia toda a equipe de som, mas o trabalho de

pesquisa e as primeiras decisões foram tomadas pela direção do filme antes da sua pré-mixagem. A mudança das músicas, por si só, significou uma alteração muito significativa no filme, não apenas em relação a cada uma das cenas, mas na sensação geral de que a obra estava muito mais próxima do contemporâneo do que dos anos 1990, época da composição da maioria das músicas que foram utilizadas como referência.

DEFINIR MUSICA TITULOS E INTERIOR CARRO	MELVINS	Produção Will: ETL_Trilha1
DEFINIR MUSICA INTERIOR CARRO	Botas, Fuzis e Capacetes	Zapatista JP
DEFINIR MUSICA EFECTO MIENTRAS ROGERIO ARMA BATERIA	Sound Design	
DEFINIR TOQUE DE BATERIA ROGERIA PARA REEMPLAZAR	GRAVAR/ EDITAR	Bateria de Will + Efeitos da Edição (Will)
DEFINIR MUSICA ROGERIO ESCUCHA POR AURICULARES	MELVINS (instrumental)	Will: ETL Trilha 2 editada
DEFINIR MUSICA INTERIOR CARRO ROGERIO (1a Viagem com Cris)	RDP: Heroína Suicida	Periferia SA: Recomeçar
DEFINIR MUSICA INTERIOR CARRO ROGERIO (Chegada de Cris ao cursinho)	RDP: Mad Society	Periferia SA: Peão/ Tostão
DEFINIR MUSICA INTERIOR CARRO ROGERIO (Volta a Jdi com Cris)	Melvins: Zodiac (?)	VAIN: Time don't stand still
DEFINIR MUSICA INTERIOR CARRO ROGERIO (R deixa C em casa)	VAIN: Time don't stand still	VAIN: 05_GodsMiddleman

Fragmento da planilha de substituição das músicas de referência pelas músicas da pesquisa com disponibilidade de licenciamento. Na coluna da esquerda, o momento do filme (escrito em castelhano por ser um documento de comunicação com Guido). No centro, as músicas de referência e à direita, as substituições. Documento completo no Apêndice.

As novas músicas tinham origem em diversas fontes. Will Geraldo estava compondo e produzindo três temas para o filme, inspirados nas músicas do grupo de Seattle Melvins, que havia sido utilizado nos ensaios como referência para o peso do caminhar de Rogério. Ao mesmo tempo, tínhamos um acordo com uma editora para a escolha de até cinco músicas, por um preço bastante atrativo. Durante a pesquisa para preencher algumas necessidades de música incidental, encontramos o trabalho da banda de anarco-punk francesa “Louis Lingg and the Bombs”, que chamou a atenção tanto pelas letras que se manifestavam contra o sistema quanto pela levada forte, ao mesmo tempo irônica e divertida. A presença do punk brasileiro também facilitava a introdução dos franceses, uma vez que pudemos substituir diversas músicas do “Ratos de Porão” pelas de “Periferia S/A”, uma banda reconhecida no cenário alternativo atual e que era muito mais acessível para nós. Também tínhamos diversas músicas gravadas por bandas contemporâneas de Jundiaí, cuja negociação havia sido intermediada por Will Geraldo e a nossa própria gravação de “Polícia”, das “Mercenárias”, com a voz de

Guilherme Nasraui e os coros meus e de Will Geraldo. Além disso, a “Suicidal 69”, banda de Lucas e Rogério no filme, tinha mais uma música, que era executada na cena da conversa entre Ana, Cris e Rogério no carro. A solução foi encontrada alguns dias antes da gravação, durante a pesquisa, ao encontrar uma música pesada cuja participação vocal era composta apenas por gritos. Assim, no estúdio, pedi a Guilherme que gritasse desaforada e aleatoriamente, finalizando com algumas alternativas de frases, entre elas “vamos fazer um *suicidal sixty nine!*”. Will ordenou os gritos entre sequências de bateria e de guitarra, em quarenta segundos anárquicos que passaram a ser a introdução do *cd* demo da banda, que Rogério conserva em seu carro.

Título: Eu te Levo	Trilha Original: Revolta
Rogério escuta fones	Louis Lingg and the Bombs: Degage Gendarme
1a Viagem com Cris	Periferia SA: Recomeçar
Chegada de Cris ao cursinho	Periferia SA: Peão/ Tostão
Volta a Jdi com Cris	VAIN: Time don't stand still
R deixa C em casa	VAIN: 05_GodsMiddleman
R leva C até casa de Ana	Gasoline Special: 2000 e Foda-se
Chegada de Rogério na festa na Casa de Ana	Perturba: Por quê
FESTA	Brazil em Concerto: Chá Prá Lá
FESTA: ESCRITÓRIO	Brazil em Concerto: MC Gulla
Diálogo com Cris	VAIN: Point of View
R. vai sozinho para SP	Perturba: Cataratas num Barril
Barbearia	Suicidal 69: Polícia
Marta ouve música	Artur Germano: Questo Quella

Fragmento da planilha final das músicas de “Eu te Levo”. Documento completo no Apêndice.

Mesmo com a restrição de que a música no filme fosse apenas diegética, a lista final é bastante extensa e variada, tanto na origem quanto no gênero das músicas. O resultado, do meu ponto de vista, é um ambiente musical rico, que contribui na caracterização dos personagens que têm a oportunidade de determinar em cena as músicas escutadas no filme, como a comunidade que circula a casa de Ana, cuja apresentação é em uma festa com uma banda ensaiando ao vivo e Marta, que tem um momento de emoção ao escutar um disco guardado no quartinho dos fundos. Mas, a música é fundamental na caracterização de Rogério, tanto em seus traços fundamentais, quanto na variação de seu humor em cada uma das cenas. Seu gosto musical é bastante específico, mas se alterna dentro de determinados gêneros do rock contemporâneo, com flexibilidade para que o seu ato consciente de escolher a música, mesmo que nunca seja visto no filme, faça sentido de acordo com cada cena. Em alguns momentos, quando haviam pequenas elipses entre duas cenas de Rogério dirigindo, a música também auxiliava na orientação do espectador em relação ao tempo decorrido na história, mas

não explicitado pela trama. Para isso, escolhíamos duas músicas da mesma banda que, ao serem executadas em sequência, davam a sensação de que havíamos avançado apenas o suficiente para adiantar as músicas dentro do mesmo *cd*, mas não o suficiente para troca-lo.

As estratégias utilizadas na mixagem das músicas em relação ao restante dos sons foi tão variada quanto as situações em que elas foram utilizadas. Nem sequer as cenas que aconteciam dentro do carro de Rogério seguiam o mesmo padrão. A proposta desenvolvida nas conversas com Guido Berenblum e Paulo Gama durante a edição de som era localizar o ponto de vista sonoro na mesma posição onde está a câmera, o que poderia ser reproduzido detalhadamente com o uso dos cinco canais da mixagem. No caso de um plano feito do interior do carro com a câmera posicionada no centro do banco de trás, o mais plausível seria escutar a música vindo de todos os lados, como se o carro tivesse duas caixas de som na frente e outras duas na parte de trás. Porém, este é o mesmo padrão de mixagem utilizado em qualquer outro filme para as músicas não diegéticas, o que causaria no espectador a sensação oposta à que desejávamos. Esta possibilidade foi testada diversas vezes, mas utilizada apenas em dois planos da sequência inicial, antes do título do filme.

6.7.2 Uma Nova Captação: *ADR*, *Dublagens*, *Folley*

Durante a montagem, a alternativa da dublagem para a substituição de determinados diálogos foi considerada diversas vezes para solucionar tanto problemas de interpretação quanto para melhorar a qualidade dos diálogos. Pretendíamos dublar uma série de frases soltas dispersas por todo o filme, às vezes incluindo palavras que dessem um pouco de informalidade à cena ou que explicassem algum gesto, como no primeiro encontro entre Rogério e Cris:

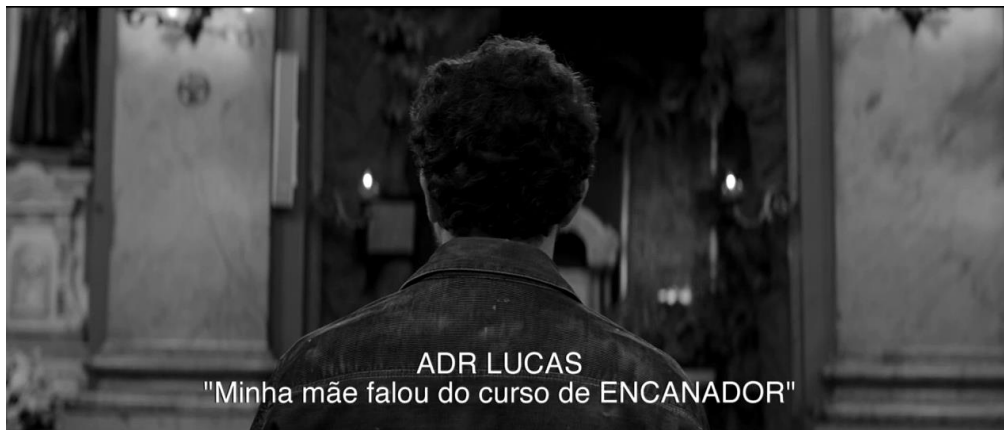
Cena 25- Primeiro encontro com Cris na Loja

Atores: Anderson

Diálogo Original	Novo Diálogo
Rogério: <u>Tamo</u> saindo já, tá!	Rogério: Mó sujeira... mas <u>tamo</u> saindo já, tá!

Fragmento do documento “ADR Eu te Levo.docx”, escrito para preparar a dublagem. Documento completo no Apêndice.

Quando a mudança do texto tinha sido pensada e discutida na ilha de edição, geralmente a cena recebia a inclusão de uma legenda indicando o novo texto, como no encontro de Rogério e Lucas na igreja. Desde que o Plano Detalhe do panfleto tinha sido descartado da montagem da Cena 22, passou a ser necessário aclarar a natureza do curso que Rogério afirmava estar fazendo em São Paulo. O melhor lugar que encontramos para introduzir esta informação de maneira natural foi pouco antes de Lucas entrar em quadro, antecipando sua voz à sua presença em cena. Além da situação propícia, esta cena estava imediatamente depois da conversa com Marta e poucas cenas antes da primeira aula de Rogério em São Paulo, em que confirmaríamos que ele está mentindo.



Fotograma retirado do corte de 12 de março de 2015.

Mas a possibilidade de ajustar os diálogos posteriormente à captação parecia capaz de resolver qualquer problema, ou até melhorar o que já estava bom, mas poderia chegar a ser ótimo, no caso de que a gravação funcionasse perfeitamente. Ao rever as propostas para algumas das cenas, mesmo que os novos textos tivessem sido escritos pensando na escolha de fonemas que fossem parecidos aos do texto original, era quase impossível lograr que os atores conseguissem este nível de sincronia labial e, ao mesmo tempo, interpretações melhores que as que foram conseguidas durante a filmagem.



Fotograma retirado do corte de 12 de março de 2015. <https://goo.gl/iZGPGH>

A comparação entre o texto original e a proposta de novo diálogo pode ser vista abaixo, no roteiro preparado para os atores:

Cena 64: Rogério e Ana conversam na cama

Atores: Gabriela e Anderson

Diálogo Original	Novo Diálogo
Ana: Tá tudo bem?	Ana: Tá tudo bem?
Rogério: É... acho que a discussão lá... foi boa pra mim. Me fez pensar, sabe...	Rogério: É... eu queria sei lá... ser como você assim, sair, viajar, sabe?
Também tô... Tô meio mal com esta história toda daí da...	É que eu tô... Tô meio mal com esta história toda daí da...
Ana: Que história?	Ana: Que história?
Rogério: Ah, da entrevista... não tá muito certo pra mim.	Rogério: Ah, da entrevista. Nunca dá certo pra mim.
Ana: Rogério, posso te falar uma coisa de verdade? ... Você pode fazer o que você quiser.	Ana: Rogério, você quer ir comigo na viagem? ... Você pode ir se você quiser.
Rogério: E se eu não tiver certeza do que eu quero fazer	Rogério: Eles estão precisando de bombeiro no Uruguai?
Ana: Na hora certa você vai saber. Cê vai ter certeza.	Ana: Eu vou adorar se você vier. Cê pode ter certeza.

Fragmento do documento "ADR Eu te Levo.docx", escrito para preparar a dublagem. Documento completo no Apêndice.

Durante o processo de gravação dos ADRs com os atores percebemos que a dificuldade era muito grande para um resultado bastante duvidoso e optamos por não consumir parte do tempo disponível para a dublagem nesta cena. Portanto, os diálogos dos personagens continuavam iguais, mesmo que eu, Iana e Leopoldo achássemos que

o tom das últimas frases fosse excessivamente parecido a muitos clichês de livros de autoajuda.



Fotografia da sessão de gravação de ADR com Anderson Di Rizzi.

6.8 A Experiência da Edição de Som e Mixagem:

Durante o processo de edição de som a equipe estava dividida entre São Paulo e Buenos Aires. Enquanto Guido editava as pistas da montagem e gravava o *foley* com sua equipe na Argentina, a edição de diálogos, a gravação de ambientes com vozes e de ADRs eram feitas no Brasil. Mas os contatos eram contínuos, com conversas diárias por *Skype*, não apenas entre Guido e eu, mas também entre as outras pessoas da equipe. Entre uma enorme variedade de necessidades, algumas planejadas previamente, mas também muitas que surgiam do contato com o próprio material que estava em edição naquele momento, passei algumas semanas gravando diferentes ambientes sonoros que encontrava, tanto na minha casa quanto em outros lugares. Entre uma vizinha cantando, um culto distante ou o vendedor de pamonha anunciando seu produto, estes ambientes, quando somados a outros, ajudaram a construir os ambientes sonoros, que funcionam como uma espécie de cenário para os ouvidos, onde está imersa a cena. A maneira como se articulam e se equalizam estes ambientes é a ferramenta mais usada para criar a sensação do tamanho do espaço onde ocorre a cena. Uma das tarefas solicitadas constantemente ao diretor na sala de mixagem é a sua avaliação sobre a sensação de tamanho do espaço criada pelo som. A definição sempre leva em conta a relação com

o espaço que é visto pela imagem, mas geralmente há certa flexibilidade para ajustar esta sensação usando critérios emocionais e dramáticos. De qualquer maneira, é importante ressaltar que em nenhum momento estes ajustes foram utilizados na tentativa de modificar significativamente algo que não tivesse sido trabalhado por outros elementos da *mise en scène*. Pelo contrário, nesta altura do processo de construção do filme, a possibilidade de mudança nos sentidos das cenas sem uma ação de retroatividade é muito pequena. A busca está pelo equilíbrio exato entre as diferentes características sonoras, para que nela se reflita o equilíbrio emocional do filme.

Desde o início do trabalho de mixagem, as relações da direção com a obra passam a ser bastante parecidas com a etapa da montagem em que o filme era visto sucessivas vezes, com sessões de ajustes entre uma e outra versão. Mas, desta vez, o espaço de trabalho era muito parecido a uma pequena sala de cinema, onde a sensação poderia ser ainda mais próxima à de se ver e ouvir o filme da mesma maneira que o público a qual ele se destina. Curiosamente, é quando estamos trabalhando sobre o som que temos a oportunidade de ver pela primeira vez a imagem do filme projetada em tela grande, de maneira sistemática, a ponto de detectar uma série de questões que precisavam ser resolvidas com composições digitais, como sobras e reflexos que não deveriam estar presentes nas cenas.



Fotografia da mixagem de “Eu te Levo” no Estúdio da Cinecolor Digital em São Paulo. À esquerda, Paulo Gama e à direita, Guido Berenblum.

Neste ambiente imersivo, era ainda mais difícil fazer anotações durante a projeção do filme do que na montagem. Para desviar a atenção o mínimo possível sobre o que eu estava escutando, a estratégia adotada foi substituir a caneta e o

lápiz pela câmera fotográfica do celular. Assim, cada vez que algo me chamava a atenção durante a projeção, com apenas um botão eu registrava o momento do plano e seu respectivo *Time Code*, impresso no parte de baixo da tela.



Fotografia tirada durante uma das projeções da mixagem de “Eu te Levo” no Estúdio da Cinecolor Digital, para o registro de um momento do filme que deveria ser discutido posteriormente.

Desta forma, ao conversar depois da projeção, passávamos por cada momento registrado para localizar a questão que foi notada anteriormente. Algumas vezes nunca pude resgatar o motivo da fotografia, mesmo depois de repetir a cena diversas vezes. Mas, em geral os meus registros coincidiam com o que era anotado por Paulo e por Guido e os ajustes eram bastante pequenos ou simples de fazer.



Sequência de fotografias tiradas durante uma das projeções da mixagem de “Eu te Levo” no Estúdio da Cinecolor Digital que registram uma série de momentos que devem ser discutidos posteriormente.

Na base do trabalho de edição de som e mixagem está o desenvolvimento da tendência que propunha a restrição da experiência do filme a um ponto de vista o mais

próximo possível de Rogério, estabelecida no início do processo do roteiro. Buscando o resultado prático desta proposta sobre o som do filme, depois de diversos testes, consolidamos a tendência a vincular radicalmente o ponto de vista sonoro ao ponto de vista da imagem. Assim, se a câmera estiver do lado de fora do carro com a janela fechada, não ouviremos o som da música em seu interior, mas sim o forte ruído do vento e da estrada. Porém, em algumas cenas o resultado desta decisão não era interessante e fomos flexibilizando estas tendências uma versão após a outra. No final, a minha avaliação sobre o resultado do processo de construção sonora de “Eu te Levo” foi um equilíbrio interessante entre uma proposta ousada e o que não provocaria a distração do espectador da história do filme. Com isso, muitos dos códigos e padrões de mixagem são obedecidos, mas sem que o filme perca a sua essência vinculada ao personagem, sua música e seus espaços sonoros.



Fotografia da mixagem de “Eu te Levo” no Estúdio da Cinecolor Digital em São Paulo. À esquerda, Paulo Gama e à direita, Guido Berenblum.

6.9 A *mise en scène* posta a prova pela tela

Com a última decisão tomada sobre a mixagem e os ajustes finais de equilíbrio de luzes da imagem, todas as ações do diretor que interferiam na construção da *mise en scène* já foram realizadas. A partir de agora, suas tarefas estarão vinculadas à distribuição e exibição do longa-metragem, mas suas possibilidades de modificar qualquer elemento da *mise en scène* desde o estabelecimento da versão final de imagem e som passam a ser remotas. É claro que sempre existe a possibilidade de cortar ou agregar algo a partir dos primeiros contatos com o público ou com os distribuidores,

mas estas oportunidades são raras, e foram presenciadas uma única vez por mim, mas por uma questão mais técnica que propriamente narrativa.

Da forma como experimentei em “Eu te Levo”, a pós-produção é um longo processo em que o diretor deve colocar-se no lugar do espectador e sentir o filme através do seu próprio corpo e suas próprias emoções, esperando que estas sensações coincidam com as de seu futuro público. A partir de agora, enquanto o filme começa a ser visto gradativamente por pessoas que não estavam envolvidas na sua realização, ao diretor toca assistir ao filme com os olhos na plateia, observando não mais o que acontece na tela, mas como as pessoas que estão diante dela reagem aos seus estímulos.

7- Conclusões: Uma Poética da *Mise en Scène*

O trabalho do diretor não termina com a geração de uma cópia final, ou quando cessam todas as atividades que poderiam modificar qualquer aspecto daquilo que se vê na tela. A produção é sucedida pelo imenso trabalho de fazer o filme chegar ao público, em que o diretor novamente estará à frente, como a face visível do projeto, diante de todo o universo da distribuição e exibição do filme, seja nos festivais ou nas salas comerciais do circuito de exibição regular.

“Eu te Levo” começa a explorar suas possibilidades concretas de aproximação com o público enquanto esta tese termina de ser escrita. Com a montagem bastante avançada desde o início do primeiro semestre de 2015, o filme tem participado de diversos eventos promovidos pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e pelo Cinema do Brasil, entidade dedicada a apoiar a distribuição de filmes brasileiros no exterior. Nestes eventos, o filme é projetado para selecionadores de festivais, agentes internacionais de vendas ou distribuidores, que são efetivamente o primeiro público do filme que não está relacionado diretamente com a sua produção. A minha primeira participação em uma atividade desta natureza como diretor de “Eu te Levo” foi em dezembro de 2015, no “Boutique do Cinema Brasileiro”, realizado em um hotel em Caraguatatuba. Após a exibição do filme, os organizadores do evento proporcionaram encontros individuais em que pude escutar diversas opiniões especializadas, tanto em relação ao filme quanto sobre suas possibilidades de distribuição e participação em festivais. Entre muitos comentários, na maioria bastante pessoais, foi recorrente a opinião de que apesar de ter um final contundente, o início do filme não fixava a atenção do espectador imediatamente no problema do personagem. Embora o filme fosse avaliado com possibilidades em festivais dedicados ao cinema *Arthouse*, ele poderia ter melhores oportunidades se fossem feitos alguns ajustes nos primeiros minutos.

O sentimento que eu tinha naquela noite, após a minha primeira defesa de “Eu te Levo” como filme pronto, era o de uma enorme confusão. Ao mesmo tempo em que estava feliz com aquela espécie de estreia do filme, que me confirmava a finalização do trabalho e a existência de uma obra que já não seria mais modificada, havia uma enorme inconformidade com a detecção de um problema, algo que poderia ser melhorado em benefício do filme. A noção de que a obra estava destinada a um espectador sempre esteve presente durante o processo, do roteiro à mixagem, mas efetivamente não houve nenhuma experiência concreta com o público que influenciasse

a construção ou o resultado do filme. Como o embate com os problemas do início do filme tinha sido uma das últimas atividades da montagem, minha sensação em relação a obra não era tão distante das opiniões que eu tinha escutado e quase naturalmente iniciei um processo mental de busca por uma solução para este problema.

A ideia era dar alguma informação ao público que o estimulasse a imaginar a enorme angústia vivida por Rogério naquele momento. Seu pai tinha morrido e seu enterro foi no dia anterior à primeira cena, mas como a tendência a ocultar as informações foi muito importante para a construção do filme, nunca consideramos a possibilidade de incluir esta informação de maneira clara e direta em alguma das cenas do início do filme. A única pista que dávamos ao público era um cartaz colado na porta da loja, visto entre os vidros do carro de Rogério, que dizia “fechado por motivo de luto”. Associando ideias livremente, imaginei que Rogério foi quem encontrou o corpo de seu pai, já morto, na oficina da loja de materiais de construção. Mas, como ele tem uma enorme dificuldade em tomar decisões, no lugar de chorar, chamar alguém ou tomar qualquer atitude esperada neste tipo de situação, depois de alguns segundos Rogério simplesmente faria de conta que não o viu e sairia da oficina, para dirigir a esmo pela cidade. Eu tinha, inclusive, imaginado a cena filmada em um único e longo plano, em que nunca veríamos o rosto do pai de Rogério.

Na compreensão da história, as consequências de começar o filme com uma cena dessa dramaticidade seriam enormes. O conflito que envolve o luto de Rogério pela morte de seu pai, que no filme que tínhamos pronto passa pela herança da loja, seria abordado de uma maneira muito mais direta. O personagem teria novos ingredientes emocionais, novas culpas, novos arrependimentos que fariam sua jornada de superação muito mais forte, provavelmente sem ter que modificar nada mais na montagem do filme. Como muito, o acréscimo de alguns planos de Rogério dirigindo, para alongar a fuga do personagem. A nova cena poderia ser feita em um único plano e como não solicitava nenhuma outra mudança mais adiante do filme, os ajustes se limitariam ao primeiro dos cinco rolos em que o filme estava dividido para sua pós-produção. Pensando nos custos desta ação de retroatividade, ela demandaria relativamente poucos recursos para sua viabilidade. Então, por que eu nunca comentei sobre esta questão com ninguém e nem sequer levantei a possibilidade de apresentar esta solução aos produtores do filme? Essa é uma das muitas perguntas em que as respostas dificilmente podem se desvincular das sensações abstratas do realizador com a sua obra. Se continua havendo um enorme sentimento de inacabamento do filme, que

se aflora cada vez que tenho contato com o que me parece que poderia ser melhor, também há uma sufocante sensação de saturação e de acomodação das forças criativas que moviam o processo de construção do filme. Como se a demanda de esforço para romper a inércia e adicionar movimento novamente ao processo criativo do filme fosse ainda maior que o esforço necessário para empreender os ajustes desejados sobre a obra.

Em relação a “Eu te Levo”, ainda há muito caminho a percorrer e a imprevisibilidade pode afetar a obra novamente, embora a tendência do processo seja uma acomodação cada vez maior da obra à sua forma atual. De qualquer maneira, parece que a análise do processo de construção está se encerrando antes que esgotem as possibilidades de desenvolvimento da obra. Tal e qual o filme, este trabalho ainda está vulnerável a um processo de retroatividade, disparados tanto pelas percepções tardias de oportunidades para melhorar a qualidade do trabalho quanto pelas surpresas que nos deparam as atividades que se dispõem no tempo e se sujeitam à reflexão e ao debate.

O desafio de escrever uma poética consiste também em aceitar a precariedade das conclusões que se podem tomar sobre processos que, por sua natureza, são abertos e mutáveis. Neste sentido, poética e criação artística estão alinhados pela mesma tendência à ação reflexiva, que pode conduzir o processo a mudanças inesperadas de sentido. Ao permitir algumas liberdades em comparação aos textos tradicionalmente desenvolvidos na comunidade acadêmica, esta maneira de relatar e analisar um processo criativo associado a uma pesquisa proporcionou a aproximação de um universo pouco preciso, onde muitas vezes é necessário escrever em primeira pessoa ou mencionar emoções e sentimentos pessoais, que seriam vistos como alienígenas em uma tese de doutorado com outras características.

Dentro desta exploração de uma maneira de analisar a *mise en scène* como processo, a maioria dos conceitos úteis para a pesquisa foram resgatados de poéticas, ou de autores que se dedicaram a estudar este tipo de trabalho. Com isso, acreditamos na urgência de que existam mais autores dispostos a articular seus processos de realização com a análise reflexiva, para que possam ajudar na evolução do campo da poética cinematográfica, capaz de articular tanto o conhecimento acadêmico quanto artístico.

Nesta tese, da mesma maneira que durante a realização de “Eu te Levo”, há uma perspectiva difusa de público que orienta algumas das nossas escolhas. O relato, às vezes exaustivo, do processo de realização busca, além de contextualizar as decisões

sobre a construção da *mise en scène*, dar ao estudante de cinema uma perspectiva integral dos desafios que envolvem a direção de um filme. No período de minha formação como cineasta, desejei diversas vezes ler este tipo de relato, que aliasse a reflexão com a prática e pudesse servir de referência, mesmo que fosse daquilo que eu não pretendia fazer em meus projetos. Assim, sempre que houve a necessidade de decidir sobre a relevância ou não de determinado assunto ou sobre o tamanho e a duração de determinadas descrições sobre o processo, as possibilidades eram avaliadas a partir da suposição do que poderia ser importante ou não para um futuro diretor que está em formação.

Depois de quatro capítulos observando as diferentes formas que a *mise en scène* adquire durante o processo de realização, está claro que na perspectiva deste trabalho, a organização dos corpos no espaço não se limita apenas ao que se faz durante a filmagem ou ao que está presente no suporte cinematográfico. Para quem está realizando, a *mise en scène* é, ao mesmo tempo, algo concreto e abstrato. É o que se vê e se escuta no filme, mas só pode ser visto e escutado depois de um longo processo em que a *mise en scène* é manipulada primeiro como palavras impressas, depois como elementos e ações físicas, para só depois tornar-se imagem e som durante a captação, mas mesmo assim precisa passar por mais um processo de construção na sala de montagem para ter o seu espaço e o seu tempo consolidado, suas cores definidas e seus sons completos. Todas as tarefas de exclusividade do diretor passam, de alguma maneira, por estabelecer o quê e como serão compostas as imagens e sons do filme, mesmo que estas decisões sejam feitas sobre o orçamento ou a ordem das cenas que serão filmadas. Portanto, ao diretor compete, sobretudo, ocupar-se da construção da *mise en scène*, mesmo que suas tarefas eventualmente não se relacionem diretamente aos elementos que irão compor a imagem e o som do filme.

Mas, como tínhamos proposto na introdução deste trabalho, o filme de maneira geral e a *mise en scène* de maneira específica, são o resultado possível de um processo criativo que se desenvolve no tempo, no espaço do artista e pela rede de criação articulada por ele. Muito mais que a concretização de uma obra ideal, a obra é consequência do atrito entre um projeto e um processo (Salles, 2004; 2006). Porém, como pudemos observar, não existe uma ideia pré-concebida de projeto, nem uma realidade pré-estabelecida. O projeto se constrói deste atrito, ao mesmo tempo em que os aspectos da realidade que se relacionam com o filme modificam-se constantemente pelas escolhas do projeto.

Em “Eu te Levo”, embora tivéssemos propostas estilísticas definidas desde os primeiros textos que escrevemos, estivemos nos debatendo entre as diferentes possibilidades presentes no interior da obra até a última decisão, em um claro processo de construção do estilo ao mesmo tempo em que se construía a obra. Estas escolhas, graduais, em geral se refletem nos documentos do processo, mas muitas vezes não podem ser observadas se o pesquisador não participa da realização. A presença de tantos parágrafos escritos em primeira pessoa neste trabalho é consequência desta necessidade de relatar o que não é visto pelos demais, que está no espaço das dúvidas e dos desejos não registrados, como o relato que abre estas conclusões, que jamais foi exposto até esse momento.

Mas, cientes da proximidade do pesquisador com a obra e da impossibilidade de separar as situações observadas e relatadas neste trabalho das situações vividas na realização, nos abtemos da tentativa de traçar generalizações sobre o desenvolvimento que se arrisque a ir além do que chegamos até este ponto. Cada filme tem seu próprio processo de realização e cada diretor estabelece sua própria lógica para respaldar suas decisões. A multiplicidade de caminhos possíveis a partir da integração destas características vinculadas ao projeto e à pessoa que o realiza fazem com que nenhuma possibilidade seja equivocada de antemão, nem que exista um método correto ou errado. É apenas questão de posicionar-se frente ao mundo e enfrentar a aventura da direção.

8 Referências

8.1 Bibliográficas

AUMONT, Jacques. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

- _____. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- BAZIN, André. *O Cinema, Ensaios*. Brasiliense: São Paulo, 1991.
- BERGALA, Alain. *A Hipótese-Cinema*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/ UFRJ: 2008.
- BORDWELL, David. *Eisenstein, Socialist Realism, and the Charms of Mizanstsena*. IN: *Eisenstein at One Hundred- A Reconsideration*. Piscataway: Rutgers, 2001.
- _____. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge/ Taylor & Francis, 2008. E-book.
- CARRIERE, Jean Claude; BONITZER, P. *Práctica del Guión Cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1998
- EISENSTEIN, S. M., *The Form of the Script*. IN: *Selected Works, Volume I- Writings, 1922- 34*. London: BFI: 1988
- _____, *Mise en scene: “mise en jeu” y “mise en geste”*. IN: *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingos Cortizo, 1982
- GIBBS, John. *MISE-EN-SCÈNE, Film style and Interpretation*. London: Wallflower: 2002.
- _____. *Filmmakers’ Choices*. IN: *Close-UP 01*. London: Wallflower: 2006.
- _____. *The Cry of the Owl: Investigating decision-making in a contemporary feature film*. *Movie: A Journal of Film Criticism*, 3: 2011.
- LUMET, SIDNEY. *Fazendo Filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MÜLLER, Marcelo R. M. *Estratégias da Direção. Processos de Realização em Longas-Metragens Brasileiros Contemporâneos*. Dissertação. ECA/ USP: 2010
- OLIVEIRA Jr., L. C. G. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação. ECA/ USP: 2010.
- MARTIN, Adrian. *Turn the Page: From Mise en scène to Dispositif*. *Screening The Past*, 2011. (www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/ acessado em 21/08/2012)
- NIZHNI, V., *Lecciones de Cine de Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral, 1964
- _____, *Lessons With Eisenstein*. New York: Hill and Wang, 1962.

SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: Processos de Criação Artística*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004)

_____. *Redes de Criação: Construção da Obra de Arte*. São Paulo: Horizonte, 2006

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VANOYE, Francis. *Guiones Modelo y Modelos de Guión*. Barcelona: Paidós, 1996.

8.2 Cinematográficas:

“A Mulher Sem Cabeça” (Lucrécia Martel, 2008, Argentina/França)

“A Tragédia da Rua das Flores” (Del Rangel, para a TV Record, 2012, Brasil)

“A Via Láctea” (Lina Chamie, 2006, Brasil)

“Amanhã Nunca Mais” (Tadeu Jungle, 2011, Brasil)

“Antônia” (Tata Amaral, 2006, Brasil)

“Através das Oliveiras” (Abbas Kiarostami, 1994, Irã)

“Children of Men” (Alfonso Cuarón, 2006, USA/UK)

“Cópia Fiel” (Abbas Kiarostami, 2010, França/Itália)

“Estômago” (Marcos Jorge, 2007, Brasil)

“Infância Clandestina” (Benjamin Ávila, 2011, Argentina)

“Mundo Cão” (Marcos Jorge, 2016, Brasil)

“O Outro Lado do Paraíso” (André Ristum, 2014, Brasil)

“Os Amigos” (Lina Chamie, 2013, Brasil)

“Pulp Fiction” (Quentin Tarantino, 1994, EUA)

“São Paulo Railway” (Marcelo Muller, 2010, Brasil, curta-metragem)

“Veó Veó” (Benjamin Ávila, 2011, Argentina, curta-metragem)

“Whisky” (Juan Pablo Rebella, 2004, Espanha)

9- Sumário dos Anexos Digitais:

9.1- Documentos

- Edital de Desenvolvimento e Produção de Telefilmes de 52 minutos da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo. (<https://goo.gl/5tK9x1>)
- Divulgação do resultado do edital, com a classificação de “Eu te Levo” entre os dez escolhidos para o desenvolvimento do roteiro. (<https://goo.gl/BJ8tQ2>)
- Materiais do Concurso de para Soldado Policial Militar de 2ª Classe. (<https://goo.gl/hQ5UNv>)
- Teste de formatos de enquadramento e cores para estudos sobre a possibilidade de utilizar o preto e branco. (<https://goo.gl/tlM0I5>)
- Ficha técnica da equipe de captação (<https://goo.gl/h3d7BI>)
- Projetos Executivos da Direção de Arte (<https://goo.gl/hzaGjM>)
- Scanner do material de referência utilizado pelo diretor na filmagem (<https://goo.gl/cu58ZF>)
- Planilha com lista de músicas de referência e substituições (<https://goo.gl/fo0eiK> e <https://goo.gl/deI2gL>)
- Planilha com lista final de músicas. (<https://goo.gl/aco5sP>)
- E-mail e fotografias enviadas por Benjamin Ávila para explicar a nova proposta de cenário e *mise en geste* a partir do encontro com o carro queimado no bosque. (<https://goo.gl/HwvHDW>)
- Carômetro do elenco de “Eu te Levo” (<https://goo.gl/9L3vKB>)
- E-mails de Monica Palazzo a Marcelo Muller (<https://goo.gl/890bW4>)
- Anotações de decupagem feitas pela assistente de direção Kimie Koike, com descrição técnica dos planos. (<https://goo.gl/94wEs3>)

9.2 Músicas:

- “Polícia” (Gravação para o filme da música original de “As Mercenárias”) (<https://goo.gl/CHAnMG>)
- “Suicidal 69” (Composição original para o filme) (<https://goo.gl/VTsSn7>)

9.3 Vídeos:

- Vídeo de orientação sobre a prova psicológica em concurso para a PM do Estado de São Paulo (<https://goo.gl/kMdGur>)
- Cena das fotos queimadas em “Infância Clandestina” (<https://goo.gl/CwnpuK>)
- Cena das fotos queimadas em “Veio Veio” (<https://goo.gl/kgr1XC>)

- Cena de referência de “Cópia Fiel” para o promo apresentado no pitch para o telefilme
- Cena de referência de “A Mulher sem Cabeça” (<https://goo.gl/97W5A6>)
- Cenas de referência de Whisky (<https://goo.gl/PXoFsM> e <https://goo.gl/8VQn07>)
- Cena de referência de Através das Oliveiras (<https://goo.gl/QPQ8Ph>)
- Cena de referência de Children of Men
- Cena de referência de Pulp Fiction (<https://goo.gl/edcHCZ>)

10 Sumário dos Apêndices Digitais

10.1 Documentos

- “Episódico.doc”- Primeiro texto de “Eu te Levo”. (<https://goo.gl/bORXtG>)
- Sinopse, Argumento e Personagens em desenvolvimento do projeto de telefilme. (<https://goo.gl/CVuYs7>)
- E-mails entre Iana e Marcelo (<https://goo.gl/qvWr6t>)
- Documentos da Inscrição no Edital de telefilmes (Sinopse, Argumento e Personagens, Justificativa) (<https://goo.gl/rEOtM9>)
- Primeira escaleta do telefilme (<https://goo.gl/iZwemx>)
- Troca de e-mails entre Marcelo e Iana sobre a nova estrutura (<https://goo.gl/a9glN1>)
- Primeira versão do roteiro com diálogos. (<https://goo.gl/Ab8FIU>)
- Versão final do roteiro entregue ao edital (<https://goo.gl/qEchF6>)
- Projeto e Roteiro desenvolvidos para a inscrição do Edital de longas-metragens de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura (<https://goo.gl/mVYjz6>)
- Fragmentos selecionados do “Dário de Bordo” da direção (<https://goo.gl/ga8QYx>)
- Troca de e-mails com Monica Palazzo sobre os caminhos para o trabalho da direção de arte em “Eu te Levo” (<https://goo.gl/890bW4>)
- Primeiras análises técnicas para estudos de viabilidade e orçamento (<https://goo.gl/Mlla9N>)
- Fotos antigas da família do diretor na locação da Casa do Rogério (<https://goo.gl/36PM4q>)

- Estudos de Decupagem prévia à filmagem (<https://goo.gl/yXjssg> e <https://goo.gl/wLLRL9>)
- Roteiro (versão utilizada na filmagem) - incluindo ajustes das cenas realizados durante este período (<https://goo.gl/tDhKOD>)
- Scanner das plantas baixas com posicionamento e movimentação dos atores e câmara desenhadas sobre o roteiro durante a filmagem (<https://goo.gl/3NGzYK>)
- Documentos de preparação para a refilmagem (<https://goo.gl/B01SWZ>)
- Roteiro de gravação de ADR (<https://goo.gl/s291yZ>)
- Documento “1a escaleta EuteLevo Telefilme- 13082010.doc” (<https://goo.gl/NazASP>)
- Documento “projetoEuTeLevo Telefilme 1a etapa.doc”, de 01/08/2010. (<https://goo.gl/m7WqkH>)
- Documento “eu te levo12112010- telefilme 1a vrs para aleksey.doc”, de 12/11/2010 (<https://goo.gl/1qgQRc>)
- Documento “Eu Te Levo_Vrs Final edital telefilme- 31012010.doc” (<https://goo.gl/crSE4d>)
- Documento “Proposta de direção final telefilme.doc”, de 03/2011 (<https://goo.gl/I1Bw4V>)

10.2- Vídeos:

- Promo do telefilme (<https://goo.gl/B3IzXk>)
- Testes de novas opções de início do filme
- Cena 3 - plano 1 (<https://goo.gl/cFFT4F>)
- Cena 4 (<https://goo.gl/QXO12q>)
- Cena 5 - plano 1 (<https://goo.gl/QXO12q>)
- Cena 22 - plano 3, take 1. (<https://goo.gl/xLSOVc>)
- Cena 22 - plano 4 (<https://goo.gl/jqRDs8>)
- Cena 22 - plano 5 (<https://goo.gl/d2NR6X>)
- Vídeo com os planos captados para a Cena 22 juntos (<https://goo.gl/bDLBac>)
- Cena 64 (<https://goo.gl/gcS0uj>)
- Cena 82 (<https://goo.gl/9GKrix>)
- Cena 83 (<https://goo.gl/9GKrix>)

- Cena 84 (<https://goo.gl/9GKrix>)
- Montagem de referência para a compreensão da proposta de refilmagem (<https://goo.gl/GdSW1C>)
- Final do filme com novo plano de Rogério (<https://goo.gl/5uOKhc>)
- Cena completa da bateria (<https://goo.gl/UPTDyQ>)
- Cenas 01 e 02 (<https://goo.gl/cl54uK> e <https://goo.gl/okUFjK>)
- Cenas 09 a 11 (<https://goo.gl/yOeyN7>)
- Cena 72 (<https://goo.gl/UPTDyQ>)
- Cenas 77 e 78 (<https://goo.gl/sZ9auY> e <https://goo.gl/kRVsiO>)
- Cena 28 - planos 1 e 2 (<https://goo.gl/VnC60G>)
- Cenas 29 e 30 (<https://goo.gl/8xz7Rj>)
- Cena 57 (<https://goo.gl/utlFU2>)
- Cena 22 – Primeira Montagem (<https://goo.gl/LS1NGa>)
- Cena 22 – Montagem Intermediária (<https://goo.gl/SaM3T0>)
- Cena 22 – Última Montagem (<https://goo.gl/lyFREU>)
- Plano Geral: fragmento utilizado destacado (primeira montagem - p11 tk3) (<https://goo.gl/t4XZqX>)
- Primeiro Plano de Marta: dois fragmentos utilizados do take 2 (primeira montagem - p12 tk2) (<https://goo.gl/4M2IiF>)
- Primeiro Plano de Rogério: fragmento utilizado destacado (primeira montagem - p13 tk1) (<https://goo.gl/DKo1bu>)
- Plano Detalhe das Mãos: fragmento utilizado destacado (montagem intermediária - p14 tk1) (<https://goo.gl/xJC4nN>)
- Plano Geral: fragmento utilizado destacado (montagem intermediária - p11 tk3) (<https://goo.gl/divMi8>)
- Primeiro Plano de Rogério: fragmento utilizado destacado (montagem intermediária - p13 tk1) (<https://goo.gl/7Krl2Q>)
- Primeiro Plano de Marta: fragmento utilizado destacado (montagem intermediária - p12 tk2) (<https://goo.gl/Y450sm>)
- Montagem intermediária: fragmento utilizado destacado - p15 tk2 (<https://goo.gl/1e1c6s>)
- Primeiro Plano de Marta: fragmento utilizado destacado (última montagem - p12 tk1) (<https://goo.gl/h3A9nz>)

- Primeiro Plano de Rogério: fragmento utilizado destacado (última montagem - pl3 tk1) (<https://goo.gl/iPOuTb>)