

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Marcos Antonio Neves dos Santos

***TATUAGEM: DE DENTRO PARA FORA, UM ESTUDO DO PROCESSO DE
CRIAÇÃO A PARTIR DO ROTEIRO DO FILME***

Recife

2014

MARCOS ANTONIO NEVES DOS SANTOS

***TATUAGEM: DE DENTRO PARA FORA, UM ESTUDO DO PROCESSO DE
CRIAÇÃO A PARTIR DO ROTEIRO DO FILME***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho.

Recife

2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

- S237t Santos, Marcos Antonio Neves dos
Tatuagem: de dentro para fora, um estudo do processo de criação a partir do roteiro do filme / Marcos Antonio Neves dos Santos. – Recife: O Autor, 2014.
171 f.: il.
- Orientador: Paulo Carneiro da Cunha Filho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2014.
Inclui referências e anexos.
1. Comunicação. 2. Lacerda, Hilton - Crítica e interpretação. 3. Roteiros cinematográficos - História e crítica. 4. Tatuagem - Filme cinematográfico. 5. Criação (Literária, artística, etc.). 6. Cinema - Pernambuco. I. Cunha Filho, Paulo Carneiro da (Orientador). II. Título.
- 302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015-201)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Marcos Antonio Neves dos Santos

Título: “Tatuagem: de dentro para fora, um estudo do processo de criação a partir do roteiro do filme”

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Professor Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho.

Banca Examinadora:

Paulo Carneiro da Cunha Filho

Maria do Carmo de Siqueira Nino

Cecilia Almeida Salles

Recife, 30 de maio de 2014

Aos meus amados pais, por me doarem o
melhor de si e por fazerem de mim o que sou
hoje.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por se fazer presente em minha vida em todos os momentos e por ter colocado em meu caminho não só companheiros, mas um verdadeiro exército de anjos com quem eu tenho contado, mesmo antes de entrar no Mestrado, mas principalmente quando dei início a esta pesquisa.

Agradeço aos meus pais, seu Antonio Joaquim dos Santos e dona Marta Elizabete Neves dos Santos, por serem a minha maior referência de amor, carinho e afeto, e o meu porto seguro. Obrigado por me fazerem ser tudo o que eu sou!

Agradeço ao meu irmão Marcos Alessandro por ser a maior ligação que eu tenho com o meu passado e comigo mesmo.

Agradeço a Alessandra Guimarães por acreditar em mim quando eu mesmo já não mais acreditava. Obrigado por me orientar pela caminhada dos encontros e desencontros.

Agradeço ao meu orientador Paulo Carneiro da Cunha Filho por apontar as direções certas, por ser um parceiro e por acreditar na força desse projeto, apoiando incondicionalmente nas batalhas mais decisivas. Meu muito obrigado!

A minha gratidão a Jerônimo Lemos por ter dado o pontapé inicial dessa pesquisa junto comigo, fazendo todas as pontes de ligação para mim.

Um agradecimento mais do que especial a Hilton Lacerda por toda a confiança depositada em minha pessoa, por não só permitir que eu realizasse a pesquisa tendo acesso aos roteiros, *set* de filmagem e a tudo que foi necessário para a realização do trabalho, mas por atender meus mais inusitados pedidos com muita doçura e delicadeza. Obrigado por todos os ensinamentos e por ser um entusiasta do meu trabalho.

A todos que fazem a REC Produtores Associados: Chico Ribeiro, Ofir Figueiredo, Nara Aragão, Tarsila Tavares e especialmente a João Vieira Jr, por toda a sua atenção e cordialidade em atender aos meus mais variados pedidos, sendo um verdadeiro colaborador e viabilizador de minha pesquisa.

Agradeço a toda a equipe do *Tatuagem*, que é bastante grande, mas não poderia deixar de citar alguns nomes, como Danilo Carvalho, Ivo Lopes de Araújo, Renata Pinheiro e Marcelo Caetano. Obrigado por serem tão atenciosos e cuidadosos ao me fornecerem vários detalhes da produção, me explicando cada pormenor.

A Rútlio de Oliveira (*in memoriam*) que, juntamente com Jerônimo Lemos, me deu toda a atenção possível dentro do *set*.

Agradeço às pessoas queridas e que fizeram toda a diferença nesse processo, como a minha namorada Natália Dantas, por estar comigo até os 49 do segundo tempo me dando todo o apoio possível e imaginável. Molinha muito amada que sempre está a me impulsionar, a ouvir as lamentações, irritações, sonhos, devaneios e a partilhar as dores e as delícias dessa caminhada.

Grato à família Girão – Washington, Vaninha, Flávia, Felipe e André Luís Souza – por estar sempre sonhando junto a mim.

Ao queridíssimo homem de todas as fontes e pontes, Jomard Muniz de Britto, por me dar o prazer de sua companhia e amizade e ser uma grande referência, me esclarecendo inúmeros detalhes tanto sobre a produção superoitista, quanto sobre a produção cultural dos anos 70.

Agradeço a Guilherme Coelho e a Ivonete Melo, ex-membros do Vivencial Diversiones, por sua atenção e gentileza ao conversarem comigo, me fornecendo detalhes e histórias sobre o grupo.

Ao querido casal Diogo Max e Andréa Maciel Aquino pela amizade.

A Leonardo da Silva Cabral e Érika Albuquerque, meus irmãos não de sangue, mas de caminhos cruzados.

À Dr^a Coeli e a Ana Karlla Albuquerque, amiga e fisioterapeuta, por cuidarem de mim e de minha tendinite, deixando-me pronto para o trabalho.

Aos amigos e companheiros da UFPE.

A Alice Gouveia e a Amanda Mansur, por me fazerem enxergar possibilidades na pesquisa acadêmica.

Minha gratidão a João Maria, por me ensinar bastante sobre montagem e me revelar os processos da montagem do copião.

A Márcia Larangeira por toda a partilha.

Um agradecimento mais do que especial a Georgia da Cruz Pereira, ou simplesmente Geo, por ser uma verdadeira co-orientadora e coautora deste trabalho e da vida, pela partilha com doçura e pelos puxões de orelha sempre que necessário, segurando a barra nos momentos mais críticos.

Aos amigos e funcionários do PPGCOM, Zé Carlos, Cláudia e Lucy, por toda a torcida, amizade e pela atenção em atender aos meus inúmeros pedidos.

Aos professores que muito colaboraram com a minha pesquisa, principalmente aos componentes de minha banca Cecilia Almeida Salles, Maria do Carmo de Siqueira Nino, Rodrigo Octavio D'Azevedo Carreiro, Marcelo Coutinho.

Agradeço à Facepe pela bolsa que possibilitou o desenvolvimento dessa pesquisa. E a todos que de alguma forma contribuíram para a realização desse trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise do processo de criação do filme *Tatuagem* (2013), do roteirista e diretor Hilton Lacerda. Tal análise tem como ponto de partida as seguintes indagações: Como ocorre a transposição do roteiro para o filme? Como um filme é feito? Para responder essas indagações, percorremos o percurso empírico da transposição. Na busca por essa compreensão, procuramos refazer parte dos caminhos trilhados pelo realizador, analisando os rastros ou vestígios deixados pelo mesmo durante a feitura de sua obra, tais como o roteiro, anotações técnicas, e até mesmo os diferentes cortes do filme. Assim, a pesquisa se divide em duas etapas: a primeira se deu pela observação e catalogação dos documentos de processo, a partir de visitas ao *set* de gravação e à ilha de edição, onde foi realizada uma etnografia na tentativa de dar conta das particularidades desse processo. A segunda etapa consiste na reflexão teórica sobre esses materiais e experiências, tendo como base os estudos acerca do processo de criação realizados pela pesquisadora Cecilia Almeida Salles (2008) e Michael Baxandall (2006), dentre outros teóricos que vêm a contribuir com a pesquisa.

Palavras-Chave: Roteiro. Processo de Criação. Tatuagem. Redes da Criação. Cinema Pernambucano.

ABSTRACT

This research presents an analysis on the creation process of the movie *Tatuagem* (2013), written and directed by Hilton Lacerda. This analysis begins with some questions: How does a script turn into a movie? How a film is made? To answer those questions we will go through the empirical path of transposition. In order to understand it, we'll seek through some choices taken by the director, analyzing the traces and vestiges left by him during the making of his work, such as the script, technical notes and even the different cuts of the film. So, the research is divided in two stages: the first deals with the observation and cataloging of process documents, from visits to the film set and editing room, where an ethnography was conducted in an attempt to account for the peculiarities of this process. The second step consists of a theoretical reflection on this material and those experiences, based on creation process studies conducted by researchers Cecilia Almeida Salles (2008) and Michael Baxandall (2006), among other authors who come to help with this work.

KEYWORDS: Screenplay. Creation process. *Tatuagem*. Networks of creation. Cinema from Pernambuco.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 SOBRE AS IDEIAS	17
2.1 ESTUDOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA APRESENTAÇÃO	17
2.2 DA CRÍTICA GENÉTICA ÀS REDES DA CRIAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO, A OBRA E SUA PROCESSUALIDADE	22
2.3 OS PADRÕES DE INTENÇÃO DE BAXANDALL, OS VESTÍGIOS INFERIDOS SOBRE A OBRA	34
2.4 VESTÍGIOS INFERIDOS E VESTÍGIOS MATERIAIS, CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NO ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO	40
3 DA RETOMADA DO CINEMA PERNAMBUCANO AO <i>TATUAGEM</i>: A CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA, ANTECEDENTES E REFERÊNCIAS AFETIVAS DA OBRA	42
3.1 SEQ 01 – ABERTURA – O CINEMA DE PERNAMBUCO: DE ONDE ELE VEM? UM BREVE HISTÓRICO. (PERNAMBUCO – INT – DIA & NOITE – P&B/COR)	42
3.2 SEQ 02 – O CENÁRIO DA RETOMADA, UM CINEMA AFETIVO E EFETIVO. (PERNAMBUCO E O MUNDO – INT & EXTE – NOITE & DIA – COR)	46
3.3 HILTON LACERDA	50
4 ANTECEDENTES OU REFERENCIAIS AFETIVOS DO FILME <i>TATUAGEM</i>	54
4.1 A ORGIA	56
4.2 O HOMEM DA PONTE, O SUPER 8 E O VIVENCIAL DIVERSIONES	58
5 RELATOS CRÍTICOS	71
5.1 BREVE COMENTÁRIO E APRESENTAÇÃO DOS RELATOS QUE SE SEGUEM	71
5.2 TENTATIVAS, ERROS E ACERTOS: RELATO DA ILHA DE EDIÇÃO E O 1ª CORTE DO <i>TATUAGEM</i>	72
5.2.1 Segunda-feira, 30 de Abril de 2012	75
5.2.2 Terça-feira, 1º de maio	80
5.2.3 Quarta-feira, 2 de maio	84
5.2.4 Quinta-feira, 3 de maio	85
5.3 ROTEIROS, ORDEM DO DIA, DIÁRIOS DE CAMPO: UMA HISTÓRIA CONTADA DO <i>SET</i> DE FILMAGEM DO <i>TATUAGEM</i>	88
5.4 DOS OUVIDOS AOS OLHOS DO <i>TATUAGEM</i>	120
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	130

REFERÊNCIAS	136
ANEXO A – ENTREVISTAS	139
ANEXO B – ORDEM DO DIA	157
ANEXO C – FILMOGRAFIA BÁSICA	169

1. INTRODUÇÃO

SEQ 01 – A descoberta

(Sala do PPGCom – int – dia/cor – som direto)

Em uma pequena sala com dois janelões enormes, pelos quais entra uma luz branca de uma tarde chuvosa, encontramos duas pessoas: um jovem pardo, com não mais que 25 anos, de cabelos longos, vestindo um jeans bastante surrado e uma camisa branca. Ele está sentado à frente de um computador, em um dos dois birôs que estão na sala. Pastas, canetas e papéis estão dispersos sobre a mesa bagunçada. Sentado ao seu lado, em uma típica cadeira de escritório, segurando um papel como quem estava ditando algo para o jovem digitar, está um homem com cerca de 50 anos. É negro, tem um rosto bastante amistososo, os cabelos crespos e usa óculos, um modelo bem próximo do aviador. Os dois conversam de forma amigável e pouco formal, como se fossem velhos conhecidos.

Rapaz: (o rapaz, com uma expressão de surpresa e curiosidade, pergunta)
Cara, e onde é que ficava mesmo esse Vivencial Diversiones?

Homem: (como se estivesse fazendo um esforço e puxando pela memória, o homem responde)

Rapaz, ficava ali onde hoje é um casarão cor de rosa... Se eu não me engano, é uma escola de música¹ atualmente. Eu era muito jovem, né!? E isso já faz muito tempo, então as lembranças vão se misturando... Mas, rapaz, parecia uma favela (risos). Era uma casa, até onde me lembro, com aquelas telhas tipo Brasilit, o chão era de terra batida, umas paredes de madeira. Na rua, era mato de um lado e de outro... Tudo aquilo ali era aterro, né!? Mas ainda tinha um pouco de mangue... Quando chovia ficava um lamaçal da porra!

Rapaz: (rapaz com encantamento estampado no rosto)
E era bom?

Homem: (homem responde com um sorriso, há uma nostalgia em sua forma de falar)

Era muito massa! Um recanto de liberdade mesmo. Os caras eram muito bons e muito irreverentes, rolava de tudo lá! Aí tinha as peças, que sempre aconteciam, depois uma apresentação musical, show de travestis, a casa vivia lotada! Eram estudantes, que nem eu naquela época, jornalistas, gente do circuito cultural alternativo, sabe!? Sempre via por lá Paulo Cunha², Amin Stepple³, Ana Farache⁴, Jomard Muniz de Britto⁵... uma porrada de gente!

Essa poderia ser uma das primeiras sequências de um roteiro de um filme qualquer. Contudo, a sequência acima descrita não é ficcional, tampouco documental. Trata-se de uma

¹ José Carlos se refere ao Centro de Educação Musical de Olinda.

² Professor Doutor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), fez cinema experimental (sobretudo curtas em Super 8 e em 16 milímetros).

³ Jornalista, roteirista e cineasta, realizou diversos filmes durante o ciclo do Super 8.

⁴ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. É formada em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco. Trabalhou em jornais, revistas e emissoras de televisão como repórter, editora e fotógrafa. Realizou várias fotografias do Vivencial Diversiones, muitas delas serviram de inspiração para a composição do Chão de Estrelas e de seus personagens;

⁵ Jomard Muniz de Britto é escritor, realizador de filmes em Super 8 e agitador cultural. Participou intensamente do movimento tropicalista no Nordeste dos anos 70 e manteve estreita ligação com o Vivencial Diversiones.

conversa que realmente existiu entre mim, o rapaz de cabelos longos, e meu amigo e chefe na época, José Carlos Gomes da Silva. A conversa se deu em meados do ano de 2009. Na época, eu era estagiário na secretaria do curso de Pós-graduação em Jornalismo e Crítica Cultural da UFPE e ele, provavelmente, deveria estar ditando as notas dos alunos para que eu as pusesse na planilha. Por algum motivo, do qual não me lembro, ele tocou no assunto do Vivencial.

Na época de nossa conversa, José Carlos era assistente administrativo do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) e ao mesmo tempo era também mestrando do programa. Zé, como é costumeiramente chamado, havia vivido intensamente a vida cultural do Recife durante a década de 70. Assuntos relativos a isso eram pauta certa entre nossas conversas. Nessa mesma época, meu interesse sobre o período estava ainda mais aguçado, já que eu estava realizando pesquisas sobre Lula Côrtes⁶ para a realização de um documentário.

Apesar de ter ficado fascinado pelo Vivencial, chegando até a realizar algumas pesquisas, meu foco estava voltado para a pesquisa do que viria a ser o documentário *Lula em cortes*⁷(2010). Após esse trabalho, cheguei a trabalhar como roteirista e diretor de uma série de programas que foi veiculada pela TV Universitária. Contudo, em tal ocupação, não tive nem a vivência profissional de um *set* de gravações de um filme, nem tampouco de um roteirista.

Quando iniciei os estudos sobre roteiros, comecei de uma maneira simples: assistia a sequências de um filme e tentava roteirizá-las, depois comparava com a versão original. Ou lia os roteiros antes de ver os filmes e posteriormente tentava realizá-los imageticamente em minha cabeça. Não raro esses roteiros eram de autoria de Hilton Lacerda. Tal contato aumentou ainda mais a minha admiração pelo roteirista. Ao comparar o filme com o roteiro, e vice-versa, inúmeras indagações surgiram e uma delas era: como um roteiro vira filme? Como ocorre esse processo?

Nesse período, já havia um grande interesse de minha parte em realizar uma pesquisa sobre isso e também um interesse grande pelo cinema realizado em Pernambuco. Por intermédio de um amigo, Jerônimo Lemos, soube que Hilton Lacerda iria realizar o seu primeiro longa-metragem, o qual seria gravado em Olinda. O filme se chamava *Tatuagem* e se passava nos anos 70. Era uma história de amor entre um soldado do exército e um líder de uma trupe de teatro.

⁶ Cantor, compositor, pintor e poeta pernambucano. Foi um dos primeiros a fundir ritmos regionais nordestinos com o *rock and roll*, juntamente com Zé Ramalho e outros artistas.

⁷ Com direção e roteiro de minha autoria, o documentário intitulado *Lula em cortes* participou da mostra Pernambuco do Cine PE em 2010.

Foi a partir disso que cheguei à conclusão de que uma das formas de compreender como se daria essa passagem do roteiro para o filme seria indo ao *set* e acompanhando o processo ocorrer diante dos meus olhos. Não demorou muito para que eu lançasse a ideia de acompanhar o filme para o professor Paulo Cunha, que viria a ser, mais à frente, o meu orientador no mestrado, e que me deu todo o apoio para que eu me lançasse na empreitada, e também para Jerônimo Lemos, que coincidentemente é sobrinho de Hilton Lacerda e estava trabalhando como terceiro assistente de direção no filme. Jerônimo foi responsável por fazer uma verdadeira ponte de ligação entre mim e Hilton Lacerda, que prontamente apoiou a minha ideia. Ele me forneceu o roteiro do filme e foi aí, no momento da leitura do roteiro, que vim saber que o filme tinha como referência afetiva o *Vivencial Diversiones*.

Melhorou? Hum? Agora voltou. Bem, como eu ia dizendo, aqui no reino do espetáculo, todo mundo faz parte dessa alegria. Por isso nossa arma é o deboche... Olhe, hoje vamos ter muita coisa. Vamos ter Paulete Beirinha, Suzana Estylo de Gata, a apresentação de Marquinho Odara e o sensacional concurso Membro de Ouro. (aplausos) Gostam, não é? E eu! Com as mais de quinhentas máscaras da mais notável noite do Recife. A noite que abala o quarteirão e faz tremer toda forma de autoridade. O Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o Stúdio 54 da Favela. Bem vindos ao **Chão de Estrelas**. (Trecho retirado do roteiro do Filme *Tatuagem*).

Esse é um fragmento retirado de uma das sequências iniciais do roteiro, essa é a fala de Clécio que abre o filme e apresenta o *Chão de Estrelas*.

O filme *Tatuagem* traz em uma primeira camada, se assim podemos dizer, a história de um romance ambientado na cidade de Olinda, Pernambuco, no ano de 1978. A história de amor é entre um soldado do exército que tem dezoito anos – Soldado Araújo, apelidado de Fininha – e um agitador cultural, Clécio Wanderley, que é líder de um grupo de teatro anarquista, o *Chão de Estrelas*.

Confrontos e reflexões de uma geração são analisados a partir da periferia, em pleno contexto da ditadura militar brasileira, que já dá sinais de esgotamento. Os personagens são guiados por uma crença de que o futuro será um lugar melhor, livre de preconceitos. Isso é o que os inspira e os faz acreditar que a *revolução futurística* – expressão presente no roteiro e aludida pelos personagens – não se dará apenas no âmbito tecnológico, mas no filosófico, político e cultural, como se percebe na seguinte passagem extraída do roteiro:

Com quantos olhos vamos nos desvigiir depois de abolido o sexo, pergunta o argonauta tonto e envelhecido. E só restará um símbolo, que representará igualdade. Paraíso. E a heráldica da pobreza terá sido varrida para baixo das ideias mesquinhas das divisões comuns. E ali, no olho do futuro, começa a nossa não história. Aqui

começamos a fazer a pintura rupestre de um novo tempo. (Trecho retirado do roteiro do filme *Tatuagem*).

Contudo, inicialmente falamos que o filme *Tatuagem* (2013) traz em uma primeira camada narrativa um melodrama baseado no romance entre Clécio e Fininha. Essa é a espinha dorsal do filme, que vai, a partir daí, abrir um leque para várias discussões que vão sendo implementadas ao longo da obra, como a discussão sobre o futuro, por exemplo, ou a própria questão acerca da realização cinematográfica. Uma discussão metalinguística, tendo em vista que um dos personagens do filme está sempre com uma câmera Super 8 fazendo um filme que chega, de fato, a ser exibido.

Dessa maneira, o universo do Super 8 perpassa toda a história. O Super 8 é uma linguagem marginal que foi utilizada em determinado momento da história do cinema para driblar uma indústria cultural. Se prestarmos atenção, é justamente essa uma das propostas do filme, como podemos observar na própria fala de Clécio: “É parte do acordo com o futuro. A gente entra com a navalha e mais tarde o povo vem com a gramática. Tem anarquia e pedagogia. Idílio e litígio. Bichas e bonecas... Independência ou solidão”. Assim, toda a perspectiva do *Tatuagem* nasce do pressuposto de se criar uma utopia no passado que tentava revelar como seria o futuro, e as expectativas daquele universo de pessoas a respeito desse futuro.

Diante dessas considerações, no primeiro capítulo da dissertação realizaremos uma exposição teórica acerca do processo de criação. No segundo capítulo, faremos uma contextualização histórica e, de certa forma, biográfica do realizador do filme. No capítulo três, abordaremos os antecedentes do *Tatuagem*: as obras e o universo que inspiraram o autor. No capítulo quatro, realizaremos a análise propriamente dita, tendo como base os documentos de processo. Por fim, no quinto capítulo, teceremos as nossas considerações finais.

Embora o título do trabalho seja *Tatuagem: de dentro para fora, um estudo do processo de criação a partir do roteiro do filme*, não tratamos, aqui, unicamente do roteiro, tampouco fazemos uma análise deste, mas nos utilizamos dele como ponto de partida da produção cinematográfica e como documento de processo, já que estão contidos nele inúmeros vestígios do ato criador e indicativos direcionados para os profissionais envolvidos na produção, atores e equipe técnica. Realizamos aqui uma análise do processo de criação da obra, a partir do roteiro, mas que também terá como embasamento a vivência no *set* de filmagens, na ilha de edição, e sobre os diferentes cortes do filme. Temos como base os diários de campo produzidos por mim e os vestígios deixados pela produção, tais como ordens do dia, decupagens técnicas, dentre outros.

2. SOBRE AS IDEIAS

2.1 ESTUDOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA APRESENTAÇÃO

O presente capítulo tem como objetivo apresentar as teorias que se dedicam a refletir sobre o processo de criação. Para além disso, abordaremos, aqui, exemplos ilustrativos das teorias propostas, tendo como objeto o filme *Tatuagem* e a análise de seu processo de criação.

Estudar o processo de criação de uma obra não significa fazer um retorno ao instante criador, uma vez que este momento é demasiadamente único e intimista e seria impossível compreender o que se passa na cabeça do autor da obra, ou acessar o momento em que o artista cria. Trata-se, portanto, de refazer os caminhos percorridos pelo artista no decorrer da construção da obra, a fim de melhor compreender as suas escolhas, decisões e como se deu o seu processo de criação.

Tal estudo é viável tanto sob a perspectiva da crítica genética e dos estudos da crítica de processo, quanto pela análise acerca da intencionalidade do realizador – estudo esse desenvolvido pelo historiador da arte Michael Baxandall, em sua obra *Padrões de intenção – A explicação histórica dos quadros* (2006).

Contudo, antes de tecermos quaisquer considerações acerca do processo de criação segundo os autores citados, se faz importante abordarmos, ainda que de uma forma sucinta, algumas questões sobre o que seria o ato de criação, o processo de elaboração de uma obra e o surgimento das ideias.

A fim de evitar conceitualizações acerca do ato de criação que apontem para a genialidade do artista, ou para a inspiração, fazemos questão de frisar que uma ideia não surge do nada, ou simplesmente é fruto de uma inspiração divina. “Ter uma ideia não é algo genérico. Não temos uma ideia em geral. Uma ideia, assim como aquele que tem a ideia, já está destinada a este ou àquele domínio” (Deleuze, 1986⁸). Nessa perspectiva, o que o autor nos diz é que a ideia não surge do nada e não é em geral, ela comumente é canalizada para alguma área. Dificilmente estaremos pensando em matemática e teremos uma ideia em cinema, assim como o criador, para ter uma ideia, necessariamente deve estar trabalhando em função de resolver uma determinada problemática.

Segundo Baxandall (2006), a obra de arte é a solução de certo problema que o artista designou-se a resolver, como, por exemplo, construir uma ponte, pintar um quadro ou realizar um filme. Isso posto, podemos dizer que o criador não trabalha ou cria pelo prazer; o autor de

⁸ Documento online, não paginado.

uma obra a realiza porque tem a estrita necessidade da criação. Dessa forma, podemos dizer que a ideia surge quase que como uma resposta a um problema, é uma necessidade para o criador e aparece, muitas vezes, independente de sua vontade. Assim sendo, concordamos com Deleuze que a criação é uma necessidade do artista.

É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema. (DELEUZE, 1999, p.3).

Ainda em relação à questão da criação, no que diz respeito ao surgimento da ideia, Deleuze irá dizer que a criação ou a ideia ocorre em blocos. Assim como a filosofia trabalha com blocos de conceitos — pois seria essa a sua realização, a de inventar conceitos —, a ideia no cinema surgiria a partir dos blocos de movimento/duração. Esses blocos, por sua vez, serão os elementos que interagem dentro da linguagem cinematográfica.

Podemos dizer, então, que as criações ocorrem dentro destes blocos. A inventividade do pintor, porém, será distinta tanto da do filósofo, quanto da do cineasta. O primeiro irá compor em blocos de cores e linhas, já o artista plástico e o cineasta irão, cada um, inventar outros tipos de blocos adequados às suas necessidades. Assim, a ciência não seria menos inventiva que a arte.

Queremos dizer que a inventividade e o processo de criação das diferentes ciências e artes trilham os seus caminhos específicos, mediante as suas necessidades. Não estamos afirmando que o processo cognitivo seja distinto, uma vez que essa processualidade é canalizada para um tipo específico de criação. Dessa maneira, não há tanta oposição entre o processo de inventividade das artes e da ciência.

Ainda dentro do que se refere à criação, sabemos que ter uma ideia em cinema não é a mesma coisa de tê-la em outro assunto. No entanto, podemos perceber que existem certos pensamentos que parecem convergir para um ponto em comum e poderiam ser adaptados para outras formas de expressão artísticas. Por exemplo, uma criação literária que converge para uma ideia cinematográfica. Estamos diante, nesse caso, do que poderia ser tido como uma possível adaptação. É claro que estamos cientes das questões que envolvem as diferentes linguagens da literatura e do cinema, contudo essa possibilidade tanto é plausível, quanto serve de inspiração dentro do processo de criação de uma obra.

Tomaremos aqui o caso de uma das fontes de inspiração para a criação do filme *Tatuagem*, do diretor e roteirista Hilton Lacerda. O realizador do filme tornou público, em entrevista, que sempre teve vontade de realizar algum trabalho que envolvesse o grupo Vivencial Diversiones⁹ e o escritor e realizador Jomard Muniz de Britto¹⁰. A ideia inicial tratava de um documentário, intitulado *O homem da ponte*, que envolvia os dois temas citados. No entanto, em conversas com amigos, principalmente com o escritor João Silvério Trevisan, Hilton Lacerda decidiu que deveria realizar um outro trabalho sobre o Vivencial Diversiones – não um documentário, mas um filme ficcional onde teria maior liberdade poética em sua criação.

Dentre os vários materiais que iriam servir de inspiração para o filme estavam os filmes do Movimento Super 8 pernambucano realizados por Jomard Muniz de Britto – principalmente os que tinham o Vivencial Diversiones como pano de fundo –, além de filmes da segunda geração do Cinema Novo, como *A Lira do delírio* (1978), de Walter Lima Júnior. Entram também nessa lista o livro *Orgia - Os diários de Túlio Carella, Recife 1960* (1968), de Túlio Carella, e as obras *Em nome do desejo* (1983) e *Devassos no Paraíso* (1986), de João Silvério Trevisan.

O que queremos salientar, aqui, é que muitos dos materiais que serviram de inspiração para as ideias de Hilton Lacerda surgiram de blocos de criação diferentes dos blocos de criação cinematográfico, mas que, apesar disso, eles ecoaram no pensamento do diretor. Isso foi o que o levou a tomá-los como inspirações e o que leva, em outros casos, um cineasta a querer adaptar uma obra. Esmiúçar tais paradigmas é realizar uma viagem através do processo de criação de uma obra. E para que serve o estudo do processo de criação de uma obra?

No caso da presente pesquisa, estudar o processo de criação do filme *Tatuagem* nos permite adentrar não apenas no pensamento do realizador do filme, mas conhecer as etapas de sua realização, que vão desde a sua idealização e construção do roteiro, passando por sua produção no *set* e o posterior processo de edição. Quais as inspirações para que essa história fosse contada? Como podemos localizar a obra e as escolhas de realização dentro de uma conjuntura espaço-temporal do cinema pernambucano que vem sendo desenvolvido na contemporaneidade, e fez com que a o filme tivesse determinadas características em sua

⁹ O Vivencial Diversiones foi um grupo teatral que existiu em Olinda (PE), entre os anos de 1974 e 1981, com uma proposta cênica bastante revolucionária para os padrões da época, tanto no que diz respeito à estética, quanto aos temas abordados. O grupo era influenciado pela contracultura e pelo tropicalismo, sendo regido por uma espécie de cooperativa e por um processo de criação coletivo. O Vivencial tornou-se um marco de irreverência e transgressão na capital pernambucana daquela época.

¹⁰ Jomard Muniz de Britto é escritor, realizador de filmes em Super 8 e agitador cultural. Participou intensamente do movimento tropicalista no Nordeste nos anos 70 e manteve estreita ligação com o grupo Vivencial Diversiones.

realização? Como um roteiro vira filme? O que se perde e o que se ganha dentro desse processo? Afinal de contas, como um filme é feito?

A presente pesquisa poderá responder a essas arguições e apontar um direcionamento a outras perguntas que podem ser formuladas acerca da realização cinematográfica. O cerne da pesquisa não passa por uma mera tentativa de analisar a obra entregue ao público, mas sim de compreender os caminhos de sua realização. Além de fornecer embasamento para pesquisas posteriores e de realizar um material crítico que possa vir a contribuir com outras pesquisas do gênero.

Além disso, o estudo acerca da processualidade criativa de uma obra vai além de uma mera curiosidade “voyeurística” sobre o processo, uma vez que tal análise nos revela o porquê de a obra ter chegado até nós da maneira que chegou. Tal análise perpassa a discussão de que não existe uma obra final, mas sim uma obra que foi entregue ao público, sendo esta uma variante dentre muitas possibilidades.

A crítica genética aprofunda, em seus estudos, a discussão acerca não só da processualidade da criação, mas também tece uma consideração bastante importante: não existe uma obra final. A obra não tem fim, ela está mais para um trabalho que encontra um ponto de aceitação por seu artista e depois é abandonada. Partindo desse pressuposto analítico, podemos dizer que a própria versão entregue ao público pode ser considerada um documento a ser analisado, tal como os demais documentos de processo. Ainda neste tópico teceremos algumas considerações preliminares sobre a crítica genética – o seu arcabouço teórico será mais bem discutido no tópico subsequente.

A obra não é o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação. [...] A crítica genética tem dado passos que talvez apontem na direção aqui assinalada. Essa modalidade crítica, já mais que centenária, parte tradicionalmente de uma obra pronta (literária, mas não necessariamente) e trabalha sobre manuscritos, anotações, versões, variantes, rasuras etc., no sentido de compreender e analisar o processo de escrita. Trata-se de “compreender o nascimento das obras” ou o “itinerário de produção” [...] Paul Valéry, quando escreve que não existe poema acabado, já que este é sempre passível de retoques, e existe poema abandonado pelo autor; “o fazer como principal e tal coisa feita como acessório, eis minha idéia” (1926). [O poeta e crítico] Júlio Castañon Guimarães escreve: “Francis Ponge não só faz de seus textos uma permanente reescrita, como também transforma seus rascunhos em texto, do que dão testemunhos seus últimos livros, que apresentam os dossiês textuais, expondo todas as etapas da produção do texto, um texto que muitas vezes não chega a se concluir, existindo apenas como produção”. (BERNARDET, 2003, p.4-5).

A crítica genética, inicialmente, se constituía em uma metodologia analítica do processo de criação literária, tendo como base os manuscritos e rascunhos deixados pelos autores dessas obras. Esses materiais eram verdadeiros vestígios, rastros deixados pelo artista,

através dos quais o crítico genético realizaria inferências acerca dos “caminhos” escolhidos pelo autor da obra no decorrer de sua produção.

Apesar de inicialmente ter o seu foco voltado para os estudos literários, a crítica genética já trazia a possibilidade de explorar novos campos. Tal propensão levou a pesquisa a uma expansão de seus paradigmas, o que de certa forma já parecia previsível, uma vez que a verdadeira definição de seu propósito encontrava-se na compreensão dos processos de constituição da obra, fosse ela literária ou audiovisual. Neste caso, os objetos de estudos passaram a ser não apenas os manuscritos, mas todo e qualquer material que revelasse algo sobre o processo de criação. A esses vestígios foi dado o nome de *documentos de processo*.

Com essa expansão, e tendo como base os documentos de processo, seria possível conhecer os procedimentos da criação de qualquer manifestação artística. Na relação entre a obra entregue ao público e os vestígios deixados pelo autor, podemos dizer que existe um pensamento em construção. Tal pensamento é o que guia os nossos estudos, e compreender a sua organização se torna um dos objetivos do analista de processo.

É válido salientar que não existe um pensamento crítico linear e uniforme o qual será o fio condutor do pensamento do artista. Dessa forma, tais ideias também se encontram em processo, fazendo parte de um complexo sistema de redes que estabelece ligações entre os dados contidos nos documentos e o pensamento do artista que se relaciona com o mundo ao seu redor. Essas conexões serão chamadas pela pesquisadora Cecília Almeida Salles de *redes da criação* (cf. Salles, 2006).

Outra metodologia de análise de processo foi desenvolvida por Michael Baxandall em seu livro *Padrões de Intenção - a explicação histórica dos quadros* (2006). Nele, o historiador da arte propõe uma nova forma de compreensão das obras, partindo do pressuposto de que é possível explicá-las a partir de algumas conjecturas. A primeira seria considerar não apenas o momento histórico em que a obra foi produzida, mas também a história intrínseca ao objeto que se está analisando, numa tentativa de inferir como e por que aquele objeto foi realizado. Em segundo lugar, tentar inferir a intencionalidade do autor, como já foi dito. Em seus pressupostos, Baxandall propõe que é possível explicar objetos históricos considerando-os como soluções de problemas que surgiram em determinados contextos de produção da obra.

Desse modo, a obra surge como a solução de um problema e, por sua vez, é fruto da intencionalidade do artista. Apesar de compreender que suas teorias são baseadas na análise de quadros, é com base em sua metodologia analítica que acreditamos ser perfeitamente possível utilizar as prerrogativas do historiador da arte para analisar o processo da construção

fílmica, uma vez que ele propõe analisar obras de arte do ponto de vista histórico, considerando-as como soluções a problemas que surgiram em determinadas situações.

O pensamento de Baxandall busca o entendimento dos processos históricos não apenas sob a perspectiva do contexto biográfico e particular de seus agentes, mas também a partir da compreensão do contexto político, social e econômico nos quais as obras foram criadas. Essa busca resulta na construção de um painel que tenta remontar na crítica a complexidade da construção histórica da obra. Tal concepção está além de tecer uma mera análise biográfica dos estudos acerca de um quadro, ou de uma ponte, como se presta o autor em sua obra.

É possível verificarmos pontos de ligação entre a metodologia de Cecília Almeida Salles e a de Michael Baxandall, tendo em vista que ambos pesquisam o processo de criação das obras de arte. Na realidade, não é difícil identificar teóricos que realizaram verdadeiros estudos genéticos sem saber, ou sem nomeá-los como tais. Contudo, uma das principais diferenças entre os estudos realizados por Baxandall e por Salles é que o primeiro parte da análise de desenhos isolados. Em sua crítica não há documentos de processos, tampouco vestígios a serem analisados – deixaremos mais claro subsequentemente como se procede o modelo de análise de Baxandall.

Percebe-se que os dois teóricos realizam análise de processo, entretanto Baxandall realiza uma crítica dedutiva com base em vestígios inferidos através dos padrões de intenção e da processualidade histórica da obra. Já os estudos empreendidos por Cecilia Salles realizarão uma análise indutiva com base nos vestígios materiais da obra: manuscritos, rascunhos, anotações, enfim, seus documentos de processo.

2.2 DA CRÍTICA GENÉTICA ÀS REDES DA CRIAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO, A OBRA E SUA PROCESSUALIDADE

A crítica genética é oriunda dos estudos literários. Seu surgimento deu-se em virtude da necessidade de agrupar os manuscritos deixados pelos escritores e poetas, de modo a tentar compreender o processo da criação artística a partir dos registros deixados pelo criador da obra. Esses apontamentos auxiliam no mapeamento do percurso trilhado pelo artista, pois se parte do pressuposto que, entre a obra entregue ao público e os seus vestígios, pode-se encontrar um pensamento em curso.

Esse processo será desmembrado adiante. Antes, contudo, faz-se necessário ressaltar o fascínio que o ato criador exerce sobre o público que “consome” essas obras, assim como os

próprios artistas. Reforça essa tendência o grande número de entrevistas, depoimentos dos artistas, festivais dedicados aos *making offs* e até mesmo a comercialização de roteiros após o lançamento dos filmes. Para além de um olhar meramente curioso, atraído pelo fetiche que os rodeia, estes documentos podem ser considerados como os indicadores de um pensamento em processo, e oferecem uma nova abordagem das obras aos que visam observar os caminhos da criação. Além disso, a crítica genética oferece formas para ler os referidos indícios dessas construções.

Os vestígios dessas obras – denominados no início dos estudos de crítica genética como manuscritos – deixaram de ser considerados meros objetos de coleção e passaram a ser vistos como índices que documentavam o trabalho do artista. Dessa forma, os críticos podiam partir da obra que eles tinham em mãos e realizar um caminho de “volta”, numa tentativa de aproximar-se do ato criador, tendo os manuscritos como guias do processo. Contudo, se faz necessário ressaltar que as pesquisas pautadas nos manuscritos literários, por exemplo, são bastante antigas, assim como o estudo de partituras musicais. E qual seria a diferença entre os estudos realizados anteriormente e os desenvolvidos pela crítica genética?

Acreditamos que essa diferença se deu a partir do momento em que os documentos passaram a ser vistos como índices de um processo de criação, revelando-nos, assim, os registros de uma memória criadora. Além disso, a crítica genética nos trouxe a possibilidade de organizar metodologicamente esses materiais, para que possamos ter um maior conhecimento acerca do percurso trilhado pelo autor da obra.

Mais tarde, com o que Cecília Almeida Salles (2008) irá denominar como *crítica genética em expansão*, veremos que os estudos que antes eram dedicados apenas às obras literárias sofrem, de fato, uma expansão para outras áreas do conhecimento, tais como música, artes plásticas e cinema. A questão do manuscrito como fonte única que documenta o processo também é revista, uma vez que é discutida a imaterialidade desses vestígios. O próprio nome manuscrito cederá lugar ao que é chamado, hoje, de *documento de processo*. Portanto, qualquer objeto que seja índice de um pensamento em curso será tido como documento de processo, independentemente de sua materialidade.

Processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam. É possível, portanto, conhecer alguns procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, na compreensão dos rastros deixados pelos artistas. Já estava, portanto, na própria natureza da crítica genética a possibilidade de se estudarem manuscritos de toda e qualquer forma de expressão artística (assim como de produções científicas) e não só da literatura. E foi isso que aconteceu. Logo começaram a surgir pesquisadores interessados em estudar esboços e cadernos de

artistas plásticos, roteiros de cineastas, anotações de coreógrafos e esboços de arquitetos. Hoje, os estudos genéticos abarcam os processos comunicativos em sentido mais amplo, a saber, artes plásticas, cinema, dança, teatro, música, arquitetura, literatura, fotojornalismo, publicidade, jornalismo, etc. (SALLES, 2008, p.30).

Ainda em uma tentativa de definição do propósito dos estudos da crítica genética, podemos dizer que esse tipo de estudo se interessa por uma maior compreensão dos modos pelos quais as formas artísticas se desenvolvem. A partir do momento em que os pesquisadores tentam enxergar a obra de arte “por dentro”, eles tendem a participar do desenvolvimento do seu objeto de estudo. Surge, assim, uma nova forma de experiência no que diz respeito à apreensão daquela obra.

Dessa forma, o crítico genético procura nos documentos, também, os princípios que conduzem o processo no âmbito da produção. O estudo da crítica genética visa transportar o público para dentro do processo da construção da obra, não de uma maneira meramente passiva ou contemplativa, mas de uma forma que entre em contato com os documentos do processo trazidos pelo pesquisador e que possam também, de certo modo, ajudar na realização de uma análise.

Assim sendo, podemos dizer que nosso objeto de estudo não é a obra em si, mas ela também. O nosso maior interesse repousa sobre o caminho percorrido pelo artista, em uma tentativa de enxergar a obra por dentro, abandonando, assim, a condição de um olhar passivo que nos sugere a obra pronta “acabada”. Assim, passamos para um olhar ativo, tendo como perspectiva o processo, que nos dará uma outra compreensão da obra. Dentro do âmbito dos estudos genéticos fica evidente a importância dos documentos de processo e, em virtude dessa importância, se faz necessária uma maior explanação a esse respeito.

Na maior parte das vezes, o próprio artista tem a necessidade de reter alguns dados que podem vir a ser possíveis concretizações da obra. Como no caso de um roteiro cinematográfico, por exemplo, em que o roteiro poderá sofrer várias alterações realizadas pelo próprio roteirista ou pelo diretor, em virtude das mais diferentes questões. Esses tratamentos¹¹ trazem consigo a documentação de uma obra em seu *vir a ser*. Uma cena que foi modificada ou até mesmo cortada e que não sobreviveu à última versão do guião, ou quem sabe uma sequência que estava no roteiro, mas por algum motivo não foi gravada. Esses exemplos mencionados têm como base a própria dinâmica de realização de um filme.

¹¹Em linhas gerais, “tratamento” é o nome dado às várias revisões que um roteiro sofre antes de ganhar a sua forma definitiva.

Admitindo o roteiro como documento de processo, poderíamos falar do caso de cenas que estão desde o primeiro tratamento, cenas que são realizadas no *set*, mas que não “sobrevivem” à edição. O que queremos dizer aqui é que, de posse dessas informações, podemos tecer as mais diversas considerações a respeito do processo de criação e compreender melhor o porquê de um filme, no caso aqui ilustrado, ter chegado até nós da maneira que chegou.

Importante deixar claro que não temos a ilusão de que daremos conta de todo o processo e que teremos a explicação dos mínimos detalhes dos meandros da criação, mas o fato de acompanhar o pensamento em evolução, assim como o crescimento e o aperfeiçoamento das ideias, é de grande valia para a nossa pesquisa. Tendo em vista que os caminhos e descaminhos que os documentos nos relegam conduzem não só o artista, mas o pesquisador às várias possibilidades de uma obra tida como final, se faz necessário perceber que essa obra é parte de algo bem maior – o percurso.

Dessa forma, podemos dizer que os documentos de processo são registros materiais do percurso criador, são fotografias que revelam a temporalidade da gênese da criação. Entretanto, é necessário saber dos limites de tais documentos enquanto “prova viva” dos acontecimentos, uma vez que esses documentos isolados não são responsáveis pela reconstituição do processo. Ao invés disso, esses vestígios estarão sujeitos à interpretação do pesquisador, quando postos dentro de um determinado contexto.

Assim sendo, não seria correto considerar todo e qualquer registro como documento, uma vez que esses necessitam conversar entre si dentro de um determinado contexto. Podemos falar, ainda, que o documento de processo carrega em si o registro da experimentação. Se tomarmos como exemplos os rascunhos da obra, tal característica deixa transparecer a natureza indutiva da criação e, então, podemos dizer que esses rascunhos atestam um certo dinamismo do processo de realização. Assim, é preciso considerar, antes de mais nada, que o nosso objeto de estudo está em constante movimento, principalmente no que diz respeito à incompletude da obra, reforçando assim o seu caráter de eterno inacabamento.

Ao abordarmos o trabalho do crítico de processo, podemos dizer que o pesquisador segue um caminho que é trilhado da obra ao instante criador – ou ao menos tenta aproximar-se desse instante –, e que os documentos de processo são os guias desses “caminhos” ao mesmo tempo em que são os próprios caminhos, uma vez que eles são verdadeiros instantâneos do processo de feitura da obra e fornecem um direcionamento ao olhar do crítico sobre os instantes de criação da obra. O que queremos ressaltar aqui é a multiplicidade desses caminhos e de suas conexões.

Se levarmos em consideração que os vestígios atestam a obra em movimento, e que, por sua vez, não existe uma obra final, e sim uma obra entregue ao público, podemos concordar então que esse objeto está em movimento, sendo possível contemplá-lo por diversos ângulos.

O objeto de estudo do crítico genético, pode-se dizer que é a rede formada por todo o conjunto de documentos do qual ele está de posse, caracteriza-se por estar sempre em construção. São índices do artista em ação, uma criação em processo, um pensamento em movimento.[...] O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao que vem antes quanto ao que vem depois. É a mobilidade complexa e a estabilidade precária das formas. O objeto de estudo da Crítica Genética permite-nos ver os diversos componentes do ato criador na combinação de suas relações, responsáveis pelo movimento da criação. (SALLES, 2008a, p.50).

Para além disso, podemos afirmar que mesmo depois de a obra ser entregue ao público haverá uma reativação do processo, não no sentido da criação, mas na apreensão dessa obra, partindo do princípio de que o olhar do espectador pode ser conduzido pelo autor da obra, mas admitindo também que o alcance desse direcionamento está sujeito ao repertório cognitivo e à questão espaço-temporal de quem apreende determinada obra.

Por exemplo, a relação de uma pessoa que frequentou o Vivencial *Diversiones* ou que conviveu com o grupo e que de alguma forma está sendo transposta para dentro do filme *Tatuagem* (como é o caso de Jomard Muniz de Britto na figura do Professor Joubert) será completamente diferente da experiência de uma pessoa que não vivenciou tal período, ou até mesmo de uma pessoa que não mora em Pernambuco e que não estabelece as pontes de ligação que o diretor realiza com o estado e com a cidade na qual a trama se passa. Queremos deixar claro aqui a reativação do seu processo de feitura, reativação que a obra sofre a cada vez que ela é apreendida.

Diante dessa perspectiva, reafirmamos junto com Cecília Almeida Salles a ideia de que não existe uma obra final, a obra é algo inacabado. O que existe é uma obra entregue ao público, tanto no que diz respeito à reativação do seu processo por parte do espectador, quanto pelo completo vir a ser de uma obra, característica essa apontada pelos documentos de processo. Dentro desse âmbito, percebemos não uma mudança, mas uma expansão nos conceitos da própria metodologia de trabalho e nas discussões abordadas na crítica genética. Algumas nomenclaturas apontam para tais mudanças, como “obra entregue ao público”, conceito que relativiza a ideia de obra pronta, acabada, abrindo precedentes para o caráter dinâmico da obra, bem como para o seu vir a ser.

É importante que se diga que o inacabamento ao qual fazemos menção tem a ver com o inacabamento que é peculiar a todas as obras. Isso é perceptível mais claramente ao nos determos em uma obra e termos a consciência de que o que temos diante de nós é apenas uma variável de muitas outras possibilidades. Isso em qualquer âmbito, seja na literatura, um capítulo que por algum motivo o editor e o escritor acharam por bem retirar do livro, ou a fala de um ator que não ficou a contento do diretor no filme. Portanto, a nossa ideia de inacabamento traz consigo a ideia de que a obra sempre poderá ser “retocada”, modificada. É isso que nos atestam os documentos de processo, é isso que nos revelam os tratamentos do filme *Tatuagem*, por exemplo, assim como os diários da continuísta do filme.

Assim, compreendemos que o conceito de crítica genética cede lugar à crítica de processo, nos dando a ideia de que o cerne desse estudo não é a gênese, mas o movimento que há na feitura dessa obra. Da mesma maneira que os vestígios deixados pelo artista apontam para esse caráter dinâmico do processo, o que nos interessa são o movimento e as relações que existem entre os documentos de processo e a obra.

Um importante conceito que abordaremos agora diz respeito à criação como um sistema integrado em uma rede. Esse conceito é de vital importância para a pesquisa, pois nos traz características bastante peculiares sobre o processo, tais como a sua isonomia, seus documentos, a simultaneidade das ações, as inúmeras conexões e associações do pensamento criador e, principalmente, o modo como o contexto sociocultural influencia o artista em seus processos. Mas o que seria de fato uma rede?

Podemos dizer que a ideia de rede está intimamente ligada à incompletude do processo, a partir da interrelação dos vários elementos de interação que permeiam o universo da criação. Segundo Salles (2008), a rede da criação é formada por diversos pontos de interação, os quais se unem através de inúmeras conexões, que por sua vez formam um complexo sistema que se refere tanto à cognição do artista quanto à feitura da obra de arte. Os elementos de interação aos quais se refere Salles (2008) são pontos ou nós que se ligam entre si, formando um conjunto instável, ou seja, passível de sofrer interações contínuas.

Essas interações são ações mútuas que modificam a natureza dos elementos que constituem a rede. Assim, partimos do pressuposto de que o encontro entre esses pontos é caracterizado por uma certa oscilação, descoordenação, toda uma inter-relação que dará origem a uma nova organização ou reorganização. No fim, podemos perceber que esses pontos agem de uma maneira mútua, se organizam e reorganizam constantemente, e assim a junção desses pontos forma uma rede. Essa, por sua vez, só existe mediante a movimentação desses pontos. Tal caráter dinâmico dos pontos de interação vem reafirmar a condição

dinâmica da obra, uma vez que, pode-se dizer, cada ponto dessa rede é um pensamento ou elemento em curso, o qual irá repercutir e influenciar tanto no pensamento do artista quanto na feitura da obra.

Talvez não seja tão simples imaginar a criação como esse complexo sistema de redes no qual tudo interage entre si, inclusive sofrendo influência do meio em que está inserido, em meio ao qual a obra está em profunda mudança sempre. Também não é tarefa das mais fáceis ilustrar tal modelo com simples palavras. Contudo, compreendemos que a dificuldade de dar conta de tal pensamento reside em nossa formação educacional, que tem como alicerce um pensamento cartesiano e mecanicista, que tende a separar determinados objetos de estudo para que possam ser compreendidos isoladamente.

Ao retiramos os elementos de seus contextos com a intenção de estudá-los de uma forma isolada, nos esquecemos de que eles partilham laços uns com os outros, ao mesmo tempo em que interagem entre si. Assim, o caráter singular e individual de cada objeto na realidade não existe.

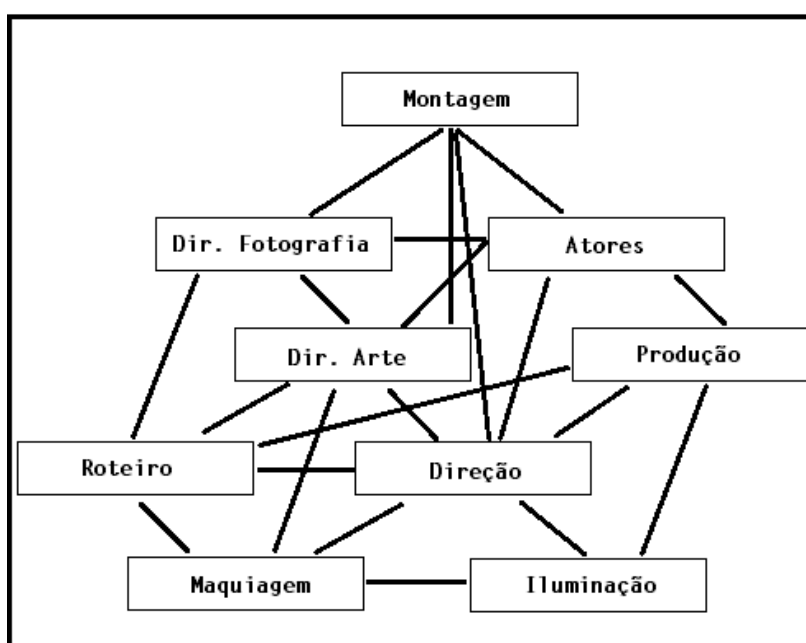
Podemos tomar como base a questão da rede de criação e a forma como os seus elementos interagem e compõem esse complexo sistema, não só para ilustrarmos, mas para aplicarmos dentro do processo da construção fílmica. Sob essa perspectiva, podemos dizer que os diversos elementos que compõem um filme, assim como os profissionais envolvidos nesse processo, são os pontos de interação dessa rede. Por exemplo: o roteiro ou o roteirista, a direção de fotografia, a direção de arte, o editor, o produtor e os demais elementos e profissionais que compõem a realização de uma obra audiovisual. E como esses elementos interagiriam dentro dessa construção fílmica?

Podemos estimar que de diversas maneiras. Entretanto, pode-se dizer que esses diversos elementos que constituem a feitura de um filme terão o roteiro como seu ponto de partida. O roteiro, que pode ser considerado a primeira forma de um filme, é por um lado uma obra, que traz o enredo da história, e por outro um guia técnico, onde os mais diversos profissionais envolvidos no trabalho encontrarão indicações e direcionamentos para o seu trabalho.

Tomando o roteiro como base, cada envolvido no processo irá abordá-lo a partir de sua perspectiva de trabalho. Podemos dizer de uma maneira bem resumida que o diretor de fotografia irá ler determinada sequência escrita no roteiro com um olhar voltado para a construção da fotografia e da iluminação. Terá a preocupação, junto ao diretor do filme, de construir os enquadramentos, pensar na movimentação da câmera e até na “cor ao filme”.

Da mesma forma, o diretor de arte irá encarregar-se da composição da cena em si, dos objetos que lá estarão, de uma maneira que ajudem não só a ilustrar a cena, mas a compor a história. Todos esses elementos unem-se a fim de construir o filme. Tais resoluções e intercâmbios entre as partes que compõem a realização de um filme ocorrem na decupagem do filme, na qual todos esses elementos irão interagir na complementação e até mesmo na criação da obra. Usaremos a ilustração a seguir na tentativa de exemplificar melhor a rede de criação de um filme.

FIGURA 1- Ilustração da rede da criação de um filme.



Fonte: elaborado pelo autor.

Faz-se necessário ressaltar que a figura acima não pretende dar conta de todo o processo da construção de um filme, mas ilustrar como os pontos de interação funcionam dentro de uma rede, e como podemos aplicar esse modelo ao que seria a rede de criação de um filme. Como já foi dito, a rede da criação não é um modelo estanque, mas dinâmico, uma vez que os pontos estão em um constante movimento de interação uns com os outros e podem também interagir com outras redes. No presente modelo vemos como o roteiro liga-se à fotografia. Essa união, por sua vez, não é uma via de mão única, tendo em vista que a fotografia também irá se ligar ao roteiro.

Ao compreendermos que o roteiro é uma peça importante para a construção audiovisual no que diz respeito à realização de um projeto que dará origem a uma obra, não

seria uma inverdade dizer que de certa forma o roteirista, na maioria das vezes, escreve pensando em diversos pontos práticos, já prevendo elementos de fotografia, montagem, direção de arte, tendo em mente o uso que esses e os demais profissionais envolvidos na feitura fílmica poderão fazer do seu guia.

Dessa mesma forma, os pontos de interação de uma rede sofrem influências mútuas, e os diversos aspectos envolvidos na realização do filme também irão ter, em maior ou menor medida, uma influência na produção do roteiro. Seja inicialmente, quando o roteirista tem em mente a realidade orçamentária da produção e incorpora tais aspectos à sua escrita, ou até mesmo nas futuras decupagens em que o produtor hipoteticamente diz que não haverá dinheiro para a realização de determinada sequência.

Cabe ao roteirista pensar em uma forma de adaptar o seu roteiro a essas condições, de uma forma que a retirada dessa cena não prejudique a narrativa. Ressaltamos que esses são exemplos hipotéticos, mas que servem para ilustrar como os pontos de interação, aqui representado no que podemos chamar de redes da criação cinematográfica, sofrem influências mútuas na realização de um filme.

Essas interações podem, ainda, surgir no momento da escrita do roteiro, seja no que diz respeito à construção da narrativa, seja na tentativa de imprimir uma determinada estética ao filme. No caso do filme *Tatuagem* (2013), percebemos que uma das discussões que permeia o filme é justamente sobre a questão da produção cinematográfica, que se dá sob a perspectiva de referência do movimento Super 8 pernambucano. Essa referência aparece por meio de um personagem, o professor Joubert Mauritz, que está realizando um filme o qual tem como foco o grupo de teatro Chão de Estrelas.

Para além da questão da metalinguagem impressa dentro do filme, a estética marginal do Super 8 dialoga com a atmosfera do Chão de Estrelas. Podemos perceber também que essa discussão não é só estética, mas também política, uma vez que boa parte daqueles que realizavam os filmes em Super 8 não eram necessariamente cineastas, mas agitadores, intelectuais ou artistas plásticos que se utilizavam da bitola como arma para romper com os padrões impostos pela indústria cultural da época.

Assim, na busca de imprimir essa discussão estética e política dentro do filme, Hilton Lacerda procura elementos que venham a se aproximar da estética do Super 8 para contar a sua história. Tal atitude pode ser verificada ainda dentro da construção do roteiro, e até mesmo na escolha do diretor de fotografia, na movimentação da câmera e na definição da paleta de cores do filme.

De uma forma mais prática, essas definições irão refletir na forma de filmar, que por sua vez aparentará certa restrição técnica. Essa restrição por sua vez está longe de ser algo negativo, pois, na realidade, o que existe é uma tentativa de deixar o *Tatuagem* (2013) com um aspecto de “cinema de guerrilha”, se assim podemos chamar. Segundo o próprio realizador do filme, para transmitir esse aspecto, para retirá-lo do roteiro e transportá-lo ao filme, foi muito importante a escolha do diretor de fotografia, Ivo Lopes.

Nas palavras de Lacerda, Ivo é um profissional bem reconhecido no meio e cuja técnica tem sido elogiada por seu refinamento estético, mas que aparentemente tem uma postura anárquica em sua fotografia. Essa postura ajudou a transmitir uma ideia de liberdade, que se almejava na fotografia. Contudo, é preciso ressaltar que essa “liberdade” é resultado de uma decupagem de cena e de inúmeros ensaios, tudo refletindo a intenção de criar sensorialmente um universo anárquico e livre, mas que ao mesmo tempo foi profundamente ensaiado e controlado dentro de suas possibilidades. Há nessas imagens um diálogo entre as questões libertárias e o período no qual se passa a história, que sofreu influências do movimento superoitista e da segunda fase do cinema novo.

Assim, podemos compreender que, quando Hilton escreve o roteiro fornecendo determinados direcionamentos à composição imagética do filme, possivelmente estava pensando em um profissional com as características de Ivo, uma vez que os trabalhos previamente desenvolvidos por Lopes, inclusive com roteiros escritos por Hilton Lacerda, já serviriam como portfólio para uma previsão de suas contribuições com a formação estética do *Tatuagem* (2013). Tais exemplos nos remetem às condições de atuação que as diversas redes podem ter uma na outra, tendo em vista que tanto Hilton Lacerda quanto Ivo Lopes possui, cada um, seus universos cognitivos próprios.

No âmbito das redes e dos seus pontos de interação, podemos falar das microestruturas e dos pontos que as formam. Tomando como exemplo as redes que compõem uma obra audiovisual, podemos dizer que a iluminação, a produção, a montagem, o roteiro, assim como os outros elementos de uma obra cinematográfica, são os pontos de interação que compõem esse sistema. Entretanto, se analisarmos separadamente os pontos de interação, podemos perceber que eles são compostos por microestruturas que formam a sua rede “particular”. Por exemplo, o roteiro é um dos pontos de interação que forma a rede do filme. Dentro do roteiro, existem pontos de intercâmbio que formam a rede de criação do roteiro. Esses pontos por sua vez, correspondem aos antecedentes que dialogam entre si na construção do roteiro.

Em relação à construção dos objetos artísticos, percebe-se que o intercâmbio entre os pontos de interação são uma das características mais importantes da rede e que devem ser

muito bem observados, uma vez que o ato de criação ocorre dessas inter-relações. Diante da ideia que estamos construindo, podemos dizer que o ato de criar depende necessariamente desse processo relacional, seja nas grandes redes das criações conjuntas como no cinema, ou nas microrredes da cognição de um pintor, que seria, teoricamente, um criador solitário.

Partindo do pressuposto de que a criação é um processo inferencial e que as mínimas ações que ocorrem dentro do sistema das redes podem resultar em uma nova reconfiguração das mesmas, chegamos à conclusão de que não há uma hierarquia entre esses pontos de relações e que, dentro desses movimentos, podemos inferir os modos de desenvolvimento da criação. É necessário, contudo, levar em consideração que a obra em criação é um sistema aberto e que irá interagir com o seu meio ambiente.

Por intermédio das referências que carrega o seu criador ou criadores, as conexões são pautadas nas relações espaciais, temporais e culturais nas quais está imerso o artista. Não estamos querendo dizer que tais fatores serão determinantes para a produção da obra, mas que a criação irá alimentar-se dela e acima de tudo dialogar com os aspectos socioculturais do seu tempo.

Esses aspectos também podem ser vistos sob a perspectiva de rede, o que nos remonta à ideia das redes culturais (SALLES, 2008), nas quais o artista também está inserido e é influenciado, onde a multiplicidade de ideias, confrontos e concepções interage a todo instante. Nesse âmbito ocorre uma intensa troca entre as redes do artista e as redes da cultura com as quais ele está em contato. Um exemplo de como essas redes culturais se articulam pode ser visto no caso da retomada do cinema pernambucano, no que é chamado costumeiramente de *brodagem*¹².

Dentro desse contexto podemos verificar que a articulação dos grupos dá-se por meio de uma estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1999). Tal estrutura nos remete à ideia de rede, na qual os diversos elementos que constituem essa cena cinematográfica irão interagir nas produções que fazem parte desse contexto e que se encaixam nessa rede.

Desta forma, se faz necessário abordar os processos de criação de uma obra como parte integrante, e ao mesmo tempo responsável, por uma cena ou uma rede cultural, principalmente no que diz respeito à obra de Hilton Lacerda, que tem se destacado como um dos principais roteiristas da retomada do cinema no contexto pernambucano. Mas como se dá a construção desse diálogo entre o artista e o seu contexto cultural?

¹²Derivação, utilizada em Pernambuco, do substantivo inglês *brother* (irmão) que remete à partilha de interesses comuns e tem como alicerce um conjunto de relações que partem quase sempre do pessoal para o profissional. O termo é muito empregado quando se procura caracterizar um modo de produção cinematográfica que marcou a retomada do cinema pernambucano.

Acreditamos que esse envolvimento do pensamento criador com a cultura se interconecta como um dos pontos de interação de uma rede (SALLES, 2008b), seguindo determinadas vertentes ou linhagens que podem ser digeridas de uma forma deliberada ou até mesmo inconscientes pelo artista. Desse modo, temos a necessidade de conhecer os pontos que formam essa rede e como eles se influenciam, pois só assim podemos compreender a relação do artista com a cultura. É necessário ter em vista que cada obra estabelecerá interlocuções com a história da arte, com os movimentos estéticos antecessores, com a ciência e os padrões culturais e tecnológicos que estão à sua disposição.

Michael Baxandall (2006) propõe uma análise do processo de criação dos objetos artísticos considerando não só o momento histórico no qual a obra foi produzida, mas a história intrínseca do objeto que se está analisando. Numa tentativa de inferir como e por que aquele objeto foi realizado. Para tanto, ele parte do pressuposto de que o autor teria realizado a obra daquela determinada maneira em virtude das condições materiais e históricas do seu tempo. Dessa forma, Baxandall propõe analisar as obras de arte do ponto de vista histórico, considerando-as como soluções a problemas que surgiram em determinadas situações.

Podemos contemplar não só o artista, mas também a sua obra, ambos imersos na rede cultural, através dos documentos de processo e até mesmo por aquilo que Baxandall (2006) irá chamar de antecedentes, que por sua vez são as referências do artista. Ter acesso a esses antecedentes pode ser tão importante quanto dispor dos documentos de processo, uma vez que eles podem oferecer uma boa compreensão da construção da obra. No caso específico do filme *Tatuagem* (2013), o próprio realizador do filme nos revelou, por meio de entrevistas, os seus antecedentes, as leituras e os filmes que fizeram parte de suas referências, desde a construção do roteiro até o momento de sua realização no *set* de gravações.

No que se refere à realização do roteiro e da narrativa temos como alguns dos antecedentes o livro *Orgia - Os diários de Túlio Carella, Recife 1960*, de Túlio Carella; *Em nome do Desejo*, de João Silvério Trevisan; o grupo teatral *Vivencial Diversiones*, que serve de referencial afetivo para o filme; os filmes em Super 8 de Jomard Muniz de Britto; o filme *A Lira do Delírio*, de Walter Lima Júnior; bem como a segunda fase do cinema novo como um todo.

As pesquisas passam a ser mais um meio condutor de diálogos externos, que trazem para dentro do processo outras vozes, muitas vezes chamadas de influências. Do modo como estamos tratando esses diálogos, aqui, não vemos essa questão com o peso negativo da falta de originalidade, mas da diversidade de referências, que constitui a trama de que é feita a história de cada artista.[...] As conversas com amigos, que podem tomar várias formas como cartas, e-mails ou registros em anotações ou diários, parecem cumprir um papel importante como espaço de articulação e troca de idéias com contemporâneos. (SALLES, 2008b, p.44-47).

No que se refere às construções da criação a partir das conversas com os amigos, um bom exemplo que ilustra essa perspectiva deu-se quando Hilton Lacerda comentou com João Silvério Trevisan sobre o desejo que ele tinha de realizar um filme baseado na obra de Túlio Carella (*Orgia...*). Juntamente com esse desejo, havia a ideia de realizar um documentário sobre Jomard Muniz de Britto, provisoriamente intitulado de *O homem da Ponte*, que seria o homem que fez a ponte entre o mundo da cultura acadêmica e o mundo de uma cultura marginal. Foi durante essa conversa que Trevisan sugeriu a Hilton realizar um trabalho que tivesse o *Vivencial Diversiones* como pano de fundo. Surgia assim o *Tatuagem* (2013).

2.3 OS PADRÕES DE INTENÇÃO DE MICHAEL BAXANDALL, OS VESTÍGIOS INFERIDOS SOBRE A OBRA

Em seu livro *Os Padrões de Intenção – A Explicação Histórica dos Quadros* (2006), o historiador da arte Michael Baxandall visa realizar uma análise inferencial acerca dos padrões de intenção que fizeram o artista construir uma determinada obra da maneira tal qual ela foi realizada. Nessa busca, o autor acaba por desenvolver uma metodologia analítica do processo de criação, partindo do princípio de que certos fatores históricos e individuais podem auxiliar na compreensão do porquê de certas decisões tomadas pelo artista durante a feitura de uma obra.

Desse modo, o historiador da arte acredita que podemos vislumbrar a trajetória do pensamento do realizador até chegar à obra finalizada. Contudo, não se trata de desvendar o pensamento do artista, ou suas intenções psicológicas, mas tentar mapear a trajetória da realização da obra, estabelecendo uma ligação entre o objeto e as circunstâncias de sua produção. Contudo, antes de tecermos tais considerações, se faz necessária uma explanação acerca de um dos termos-chave utilizados por Baxandall em suas análises, a *intenção*. Mas o que seria de fato a intenção?

O teórico, em diversas passagens do texto, tece comentários acerca do termo e nos revela uma preocupação no que diz respeito aos problemas que uma interpretação equivocada do conceito pode acarretar.

Quando falo em intenção, não me refiro a um estado psicológico real ou particular, nem sequer a um conjunto de acontecimentos que tivessem se passado, em determinado momento, na mente de Benjamin Baker ou de Picasso[...] A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito

- ou um intento ou, por assim dizer uma “qualidade intencional”. Nesta acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro. Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. (BAXANDALL, 2006, p. 81).

Fica claro, neste caso, que a intenção não se refere ao desejo, ao intento ou à finalidade do autor em construir a obra. O termo intenção se refere, sim, ao que ocorre no ínterim da realização da obra, sob a perspectiva das circunstâncias que envolvem a construção da mesma. Assim sendo, embora tenhamos o depoimento do artista sobre a sua motivação, tais relatos têm pouca validade para que possamos explicar o objeto artístico. Dessa forma, o termo “intenção” irá se aplicar mais à obra do que ao artista, de modo que a metodologia de Baxandall dá-se no campo da explicação histórica, não da hermenêutica, uma vez que, para tecermos considerações acerca do processo, a pergunta que temos que fazer à obra não é *o que* significa, mas sim *como* significa. A busca, aqui, não é pelo significado do quadro, se esse for o objeto da análise; o verdadeiro intento é compreender como tal quadro foi construído.

O princípio da metodologia desenvolvida por Baxandall (2006) leva em consideração que a obra de arte é, na realidade, uma resposta dada pelo artista a um determinado problema que surgiu em uma situação específica. Situação esta que, por sua vez, encontra-se em um determinado momento, em um determinado contexto. Portanto, a tentativa de reconstituir essa temporalidade se faz crucial para analisar a obra.

Muito dessa reconstituição passa por um processo de descrição da obra, uma vez que, segundo Baxandall (2006), a descrição e a explicação de um determinado objeto histórico se interpenetram. Dessa maneira, seria imprescindível descrever a obra na tentativa de buscar a sua história e, ao mesmo tempo, explicá-la. Grande parte da importância dessa descrição diz respeito também à compreensão e à montagem do que viria a ser o *triângulo da reconstituição*, sobre o qual nos deteremos mais adiante.

Nós não explicamos um quadro: explicamos as observações sobre um quadro. Dito de outra forma, somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou especificação verbal dele [...] Toda explicação elaborada de um quadro inclui ou implica uma descrição complexa desse quadro. Isso significa que a explicação se torna parte de uma descrição maior do quadro, ou seja, uma forma de descrever coisas nele que seriam difíceis de descrever de outro modo. A explicação serve para descrever coisas que seriam difíceis de falar de outro modo que não fosse explicando, mas se é verdade que a “descrição” e a “explicação” se interpenetram, isso não nos deve fazer esquecer que a descrição é mediadora da explicação. (BAXANDALL, 2006, p.31-32).

A descrição de um quadro, ou de qualquer outra obra, seria antes de qualquer coisa uma explicação sobre o que se descreve, da mesma forma como uma explicação elaborada

implica em uma complexa descrição dessa obra. Contudo, é importante considerar que essa explicação ou descrição está restrita ao que conseguimos enxergar e, por consequência, descrever desse quadro.

Uma descrição, por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. Em segundo lugar, muitos termos cruciais numa descrição são um pouco indiretos, porque em vez de se referirem, antes de tudo, ao quadro como objeto físico, referem-se ao efeito que ele produz em nós. Em terceiro lugar, a descrição é um ato de demonstração – através do qual indicamos um aspecto que atrai nosso interesse. (BAXANDALL, 2006, p.44).

Desta forma, podemos compreender que a elucidação sobre um quadro estará à mercê de três fatores: da descrição, da linguagem e de nossa percepção. Não obstante, é preciso ter em mente que a descrição é, muito mais, uma representação do que pensamos do quadro, do que o que realmente conseguimos ver na obra. É necessário saber, também, que a linguagem não poderá, muitas vezes, dar conta do que percebemos quando nos dispomos a fazer uma análise, tendo em vista que para descrevermos algo necessitamos de uma linguagem, e que certos termos podem não corresponder àquilo que percebemos.

Admitir tais prerrogativas é fundamental por dois motivos: primeiro, para dessacralizar a apreciação do crítico como sendo a única maneira de enxergar a obra. Em segundo lugar, para estarmos cientes das limitações da análise proposta e, acima de tudo, para compreendermos que estamos trabalhando com uma metodologia que está aberta. Ou seja, outro pesquisador, dispondo dos mesmos referenciais, pode ter uma análise que difere da nossa. Nesse caso, podemos dizer que a consideração tecida aqui, além de estar aberta, compreende que inúmeras causas possam fazer parte da intenção do autor na constituição de um produto artístico.

Sabemos, portanto, que o cerne de nossa pesquisa não é investigar o que se passa na cabeça do autor da obra, mas investigar o seu processo de realização. Entretanto, se soubermos os objetivos que o artista deseja atingir mediante uma contextualização histórica da época em que a obra é realizada, podemos inferir algumas questões que dizem respeito à constituição da obra, considerando-a como fruto de um momento histórico e ao mesmo tempo resposta a um problema ou necessidade do artista de atingir um determinado fim. Assim, poderíamos formular algumas perguntas: como definir os objetivos de um autor? É possível interpretar a ligação entre o artista e a cultura na qual ele está imerso, considerando que esta exerce certa influência sobre a obra? É partindo de tais indagações que Baxandall irá

desenvolver os conceitos de *encargo* e *diretriz*, numa tentativa de dar conta de responder a uma pergunta: Por que a obra chegou até nós da maneira como chegou?

O encargo diz respeito a um problema que deve ser resolvido pelo artista. Em seu livro, Baxandall (2006) toma como objeto de análise – além dos quadros *O Retrato de Kahnweiler*, de Picasso; *Uma dama tomando chá*, de Chardin; e *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca – a construção de uma ponte sobre o rio Forth, na Escócia. O historiador da arte, nesse caso, define facilmente o encargo do construtor que levantou a ponte como tendo sido ligar as duas margens de um rio para a passagem dos trens. Não obstante, nem sempre a resposta é tão simples, se, por exemplo, pensarmos sobre qual é ou até mesmo quem formulou o encargo de um poeta dadaísta ou de um pintor.

Tomando como referência o nosso objeto de análise, a construção do filme *Tatuagem* (2013), o encargo seria a realização de um filme que conta uma história ambientada em Olinda, Pernambuco, no final dos anos 70. A narrativa deve girar em torno do relacionamento entre um soldado do exército (Fininha) e um agitador cultural (Clécio). A história tem como referencial afetivo um grupo de teatro conhecido como *Vivencial Diversiones*, que no filme é chamado de Chão de Estrelas.

Podemos dizer, ainda, que o encargo tanto pode ser definido pelo autor da obra, o roteirista e diretor Hilton Lacerda, quanto por alguém que está pagando para que a obra seja realizada, o produtor. O encargo é, então, o problema central para o qual um autor irá buscar a sua resolução, por isso, a obra seria a resposta a esse problema (BAXANDALL, 2006). Assim, podemos dizer que esse “problema”, termo utilizado por Baxandall, é na realidade o projeto poético do autor, que segundo Cecília Almeida Salles (2008, p.56), “são os princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras”.

Compreendemos que, na maioria dos casos, partimos de pressupostos numa tentativa de inferir o encargo, uma vez que não temos o contato direto com o artista. Em virtude de tais dificuldades, Baxandall (2006) irá canalizar a maior parte dos seus esforços para o que ele passa a chamar de *diretriz*, que nada mais é do que os termos que são peculiares às condições técnicas, culturais ou locais da atividade que o artista exerce.

Segundo Baxandall (2006, p.84), o encargo em si não tem forma. Consideramos aqui a forma como o jeito de se fazer algo, diferentemente da *diretriz*, que está intimamente ligada não só à questão da temporalidade, mas à cultura e à técnica da qual dispõem o autor. No caso da construção da ponte, exemplificada por Baxandall em seu livro, o autor considera o fundo argiloso do rio, a necessidade de facilitar a navegação debaixo da ponte e os ventos laterais como termos da *diretriz*. Cada um desses termos é responsável, de certa forma, por influenciar

e, até mesmo, direcionar as escolhas do construtor no que diz respeito a edificar a ponte. Assim, é ao estudarmos as diretrizes de uma obra que podemos vislumbrar, em parte, as suas configurações, uma vez que elas irão nos relegar pistas da conjuntura na qual a obra foi pensada.

Dessa maneira podemos inferir como e por que a obra ganhou determinada configuração. Entre as diretrizes podemos encontrar os fatores que irão direcionar uma obra. É claro que essas diretrizes e os questionamentos que surgem a partir delas aparecem em diferentes níveis, como: o que leva um artista a realizar uma opção para a construção de sua obra dentre tantas outras escolhas possíveis? Ressaltamos, aqui, que estamos levando em consideração os casos em que não temos acesso direto ao artista, diferentemente da nossa situação. Assim, podemos fazer algumas inferências sobre o que levou o autor a realizar certas escolhas, como as influências ou o movimento artístico no qual o autor está inserido e com o qual dialoga.

No caso do nosso objeto, podemos considerar que o autor de *Tatuagem* (2013) está inserido no contexto da retomada que é denominado como *novo cinema pernambucano*. Hilton Lacerda dialoga, ainda, com os outros autores e filmes que estão inseridos na mesma cena. Além disso, devemos levar em conta que o próprio realizador tem as suas referências pessoais. Não podemos deixar de comentar também que o autor busca realizar algo que não se restrinja às suas próprias referências, mantendo um diálogo com seus trabalhos anteriores, mas tentando ir além.

Remetendo-nos ao exemplo cinematográfico, tais características podem estar na iluminação, na textura da imagem. Direcionando nossa lente para o *Tatuagem* (2013), foi uma decisão do diretor realizar a gravação do filme utilizando-se da bitola de 16mm, ao invés do padrão costumeiramente adotado de se gravar em 35 mm. Tal escolha pode ter sido feita com o objetivo de ressaltar as características imagéticas da época em que o filme acontece – a narrativa se passa no final dos anos 70 e tem bastante influência da contracultura, do movimento Super 8 e do Cinema Novo.

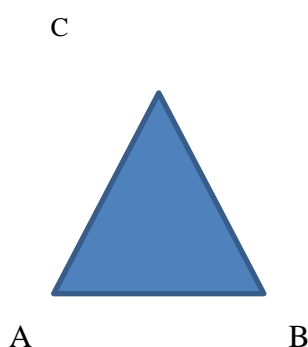
Ao vermos o filme temos a sensação estética de que estamos diante de uma obra com inspirações cinemanovistas, não só por conta da imagem, mas também pela temática e pela construção de sua narrativa. As inferências sobre o fato de o filme ter sido gravado em 16mm, como uma escolha material que tivesse uma aplicação visual no resultado final do filme, nos fazem pensar que esse é apenas um dos elementos, dentre vários que podem ser cogitados, para tecermos considerações sobre as diretrizes.

Assim, pensar em cada elemento da diretriz pode ser um trabalho improdutivo, uma vez que nem sempre eles podem se constituir em elementos relevantes na compreensão de uma obra. Além disso, impera um questionamento: por que o autor da obra escolheu determinados elementos ou diretrizes dentre tantos outros oferecidos? Acreditamos que, se nos guiarmos pelo que Baxandall (2006) denomina triângulo de reconstituição, o nosso esforço em compreendermos as diretrizes pode ser mais bem aproveitado.

Nosso modo de proceder na análise dos Padrões de Intenção parece indicar que vemos em X (o agente ou artista) um misto de racionalidade, cultura e caráter essencial. Isso significa, entre outras coisas, que só poderemos aplicar o esquema analítico que vai do problema à solução se tivermos a solução diante de nós, porque a quantidade de informações que temos sobre X é insuficiente para levar a cabo o modelo; em vez disso usamos a solução como um dado ao qual nos referimos constantemente. (BAXANDALL, 2006, p.73-74).

Baxandall (2006, p.71) propõe com X (o agente ou artista) um jogo conceitual que ele irá chamar de triângulo de reconstituição. Tal triângulo tentará reconstituir, de um modo simplificado, as motivações que levaram o artista a realizar uma escolha individual dentre os outros recursos que lhe eram disponíveis. Mas como seria esse triângulo? As suas bases seriam representadas pelo encargo e a diretriz, já o seu vértice seria composto por uma descrição do seu objeto.

FIGURA 2 – Triângulo das reconstituições.



Fonte: elaborado pelo autor.

Acima, ainda que de uma forma resumida, observamos que a base do triângulo é formada por (A) e (B). Na ilustração, (A) representa o encargo, os termos do problema. No nosso caso, como já foi dito antes, realizar um filme que se passa no final dos anos 70 na cidade de Olinda, Pernambuco. No ponto (B) está a diretriz, que diz respeito aos termos culturais nos quais as condições técnicas, os conceitos teóricos, as referências e os níveis

cognitivos do autor estão imersos – no caso, como se dá a produção cinematográfica do novo cinema pernambucano e suas relações estéticas.

No ponto (C) temos a descrição do objeto. Podemos compreender, dessa maneira, que o padrão de intenção não pretende contar a história de uma narrativa, mas refletir os meandros da construção de uma obra a partir da intenção, analisando a produção da obra e o seu contexto.

2.4 VESTÍGIOS INFERIDOS E VESTÍGIOS MATERIAIS, CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NO ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

O presente tópico pretende abordar os pontos de convergência e de divergência entre as teorias propostas por Cecília Almeida Salles (2008) e por Michael Baxandall (2006). Compreendemos que ambos desenvolveram metodologias analíticas no sentido de responder a uma pergunta: como a obra foi realizada? Embora haja uma certa similaridade entre os dois teóricos, no sentido de compreender o processo de feitura de uma obra e de partilharem certas perspectivas, seus caminhos para a compreensão desse processo diferem não só no método, mas também na maneira como o olhar de ambos é dirigido para o objeto de análise e para o seu processo de criação.

Contudo, a abordagem desses dois teóricos é necessária por percebermos um importante diálogo em suas maneiras de abordarem a obra e principalmente devido ao fato de que os pensamentos de ambos se complementam em vários aspectos. É válido ressaltar, porém, que a obra de Baxandall (2006) está mais vinculada à crítica genética do que à crítica de processo, mas ainda assim podemos ver correlações dos seus estudos no que se refere às redes da criação.

Muitos outros críticos fizeram estudos genéticos sem receber o nome de crítica genética. Rudolf Arnheim (6), por exemplo, que publicou, em 1962, *The genesis of a painting. Picasso's Guernica*, onde são esmiuçados os esboços da *Guernica* para conhecer o nascimento, movimentos e relações das personagens de Picasso. Italo Calvino (7), em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, vê os manuscritos de Leonardo da Vinci abrindo uma fresta para o funcionamento de sua imaginação. Não se pode esquecer, também, do texto de Roman Jakobson (8), *Yeats "Sorrow of Love" através dos anos*, publicado em 1977. (SALLES e CARDOSO, 2007, p. 45).

É com base em tais pressupostos que acreditamos que Baxandall, em sua obra *Padrões de Intenção* (2006), realiza uma espécie de análise de processo, uma vez que ele parte da obra propriamente dita rumo a uma tentativa de explicar sua feitura. É muito provável que o autor

não tenha ciência de que está realizando um estudo muito próximo da crítica genética. Preferimos dizer que é um estudo adjunto, uma vez que ele não utiliza em sua metodologia a perspectiva de manuscrito, vestígio ou mesmo de documentos de processo.

Nessa análise não há vestígios que guiem o olhar do Baxandall pelos meandros do processo de produção, uma vez que, na maioria dos casos, tudo de que ele dispõe é a obra. De posse desta, e através de pesquisas sobre o contexto histórico e cultural, o pesquisador tentará realizar inferências acerca da processualidade da obra em questão. Concluímos, então, que o historiador da arte realiza uma crítica do processo de criação com base nos vestígios inferidos a partir de uma descrição por ele realizada da obra que está sendo analisada. Por sua vez, o trabalho desenvolvido por Cecília Almeida Salles (2008) se filia aos estudos de crítica genética e crítica de processo de criação, uma vez que é focado nos vestígios materiais, ou seja, nos documentos de processo, nos rastros deixados pelo autor na construção da obra.

Ao longo deste trabalho, temos feito menção tanto à crítica genética quanto à crítica de processo de criação., ambas são desenvolvidas por Cecília Almeida Salles (2008) e visam compreender o processo de criação através dos vestígios materiais. Porém, as duas metodologias não são idênticas. A crítica genética tem como ponto de partida a obra entregue ao público e parte desta para tentar responder não o porquê, mas *como* essa obra foi feita. A crítica genética considera o manuscrito como base documental para o processo e está mais aplicada aos estudos de obras literárias.

Já a crítica de processo de criação pode ser considerada como uma expansão da crítica genética. Nesta perspectiva expandida, considera-se como documento de processo os registros que vão além do manuscrito: roteiros, partituras, entrevistas e *making offs*. Uma outra diferença da crítica de processo de criação em relação à crítica genética é que o ponto de análise daquela não parte mais obrigatoriamente da obra entregue ao público, mas de qualquer estágio em que a obra esteja.

Assim sendo, enquanto Baxandall (2006) realiza uma análise da obra de arte em si, em busca de seu processo, considerando o contexto histórico, a crítica de processo de criação desenvolvida por Salles (2008) irá dar um suporte maior no que diz respeito às possibilidades de análise dos materiais recolhidos nessa pesquisa, uma vez que ela irá considerar os manuscritos do autor, roteiros, fotos, diários de campo e demais materiais.

No que se refere à análise fílmica propriamente dita, se considerarmos estritamente a metodologia desenvolvida por Baxandall (2006), deveríamos ter acesso ao filme e sermos conhecedores dos fatores históricos que compõem os aspectos culturais da vida do autor. Esta

proposição metodológica, porém, não está sendo desprezada, uma vez que faremos uso da mesma no que tange a uma análise contextual e histórica da produção.

No entanto, partindo do fato de que temos à disposição dois tratamentos do roteiro do filme, as ordens do dia¹³, os diários de campo realizados por nós durante visitas ao *set* de filmagem e à ilha de edição e entrevistas com o diretor, produtor e membros da equipe, a metodologia da crítica de processo de criação se mostra como uma forma mais enriquecedora de lidar com esses materiais, aproveitando melhor seu potencial revelador do processo.

Contudo, gostaríamos de ratificar aqui a importância que as duas metodologias têm em nossa análise. Se Baxandall (2006) não oferece as respostas a respeito do objeto, ele fornece as perguntas através da metodologia do encargo e da diretriz, assim como do triângulo das reconstituições. Há ainda uma ligação entre a análise histórico-cultural proposta por Baxandall (2006) e as redes da criação de Salles (2008). Por sua vez, o aporte da crítica de processo dá a possibilidade de responder às indagações elaboradas.

3. DA RETOMADA DO CINEMA PERNAMBUCANO AO *TATUAGEM*: A CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA, ANTECEDENTES E REFERÊNCIAS AFETIVAS DA OBRA

3.1 SEQ 01 – ABERTURA – O CINEMA DE PERNAMBUCO: DE ONDE ELE VEM? UM BREVE HISTÓRICO. (PERNAMBUCO – INT – DIA & NOITE – P&B/COR)

Desde o início do século XX, Pernambuco demonstra ser um terreno fértil no que diz respeito à prática cinematográfica. Essa produção contou com inúmeros percalços, interrupções e ressurgimentos, “cinematograficamente, nascemos e morremos tantas vezes. Recomeçamos” (FIGUEIRÔA, 2000, p. 8).

Pernambuco atualmente vive um momento bastante peculiar no que diz respeito à produção cinematográfica: nos últimos 15 anos mais de 30 longas-metragens foram realizados no estado, para não citarmos os curtas-metragens. Esses filmes não só percorreram e foram premiados pelos mais diversos festivais nacionais, mas também festivais internacionais, como é o caso de *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis. Esse foi o primeiro longa-metragem brasileiro a receber o prêmio Tiger Award, maior prêmio do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam (2007), e Melhor Filme (Júri Oficial) no Festival de Cinema de Brasília (2006).

¹³ A *ordem do dia* é um documento geralmente elaborado pelo assistente de direção no intuito de organizar as atividades diárias de uma filmagem. Neste documento constam quais os atores e/ou figurantes que irão trabalhar em cada cena, os objetos e cenários necessários, o figurino, os horários de cada equipe, dentre outras informações.

Outro exemplo de grande sucesso, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, participou da seleção oficial da mostra *Un Certain Regard* (Um certo olhar) do festival de Cannes, na França, em 2005. Recebeu o prêmio de "melhor filme Iberoamericano", no Festival Internacional de Mar del Plata, na Argentina, em 2006. Mais recentemente temos o percurso bem sucedido de *O Som ao redor* (2012), de Kléber Mendonça Filho, escolhido para ser o representante brasileiro para concorrer a uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, o que acabou não acontecendo, mas o filme obteve premiações em diversos festivais internacionais como International Film Festival, em Rotterdam, Festival de Cinema da Polônia, dentre outros.

Diante dessa profícua produção contemporânea, pode-se pensar que a mesma iniciou-se nas últimas duas décadas. No entanto, a história do cinema pernambucano tem suas origens nos primeiros anos da década de 20 do século passado, com o Ciclo do Recife.

O Ciclo do Recife foi um curto, porém intenso período na produção cinematográfica em Pernambuco, quando, em um espaço de oito anos, foram realizados 13 filmes, que envolveram oito diretores e cerca de trinta jovens oriundos das mais diversas classes sociais e profissões, fato que configurou esta produção como a mais fértil dos ciclos regionais do século XX (CUNHA, 2006, p.7). Soma-se a esse cenário nove produtoras. Foram elas: Aurora Filme, Planeta Filmes, Iate Filme, Veneza Filme, Liberdade Filme, Olinda Filme, Spia Filme, Goiana Filme e Vera Cruz. A atividade cinematográfica ainda revelou nomes como Gentil Roiz, Ary Severo, Jota Soares, Edson Chagas e Almerly Steves.

A maior parte dos filmes eram produzidos com recursos dos próprios realizadores, os quais tinham outras atividades profissionais, tais como Edson Chagas que era ourives, outros eram gráficos, comerciários etc. A inspiração desses jovens, tanto no que diz respeito à estética, quanto ao enredo dos filmes, eram os clássicos da ficção americana, que tinham em sua essência a montagem clássica. Histórias de amor recheadas de percalços, cheias de bandidos e mocinhos, como *Retribuição* (1925), filme de Gentil Roiz, e que contava com a fotografia de Edson Chagas. O filme foi um sucesso e chegou a passar oito dias em cartaz no Cine Royal, fato bastante significativo para a época.

Assim, os membros do ciclo logo convenceram os comerciantes da cidade e a elite recifense não só a financiar os filmes, mas a participar das produções, muitas vezes como meros figurantes (Cf. CUNHA, 2006). Uma grande característica dessas produções estava pautada na união dos esforços dos próprios membros do ciclo, que contavam com laços de amizade e parentesco, somando recursos próprios com os de profissionais liberais. Desse modo foram produzidos os clássicos do ciclo, como *Jurando Vingança* (1925), de Ary Severo;

Aitaré da Praia (1925), de Gentil Roiz e Ary Severo; *A filha do Advogado* (1926), de Jota Soares, entre outros.

Entretanto, com o advento do cinema falado, assinala-se o declínio da produção cinematográfica do Ciclo do Recife. O processo de realização dos filmes mudos era todo feito na capital pernambucana, desde as filmagens à revelação e montagem (FIGUEIRÔA, 2000, p.26). Contudo, em Recife ainda não havia condições para a realização de um filme sonoro e, pouco a pouco, as produções americanas desbancaram as produções locais.

Nas décadas seguintes, ainda seriam realizadas espaçadas obras cinematográficas como *Coelho sai* (1942), de Newton Paiva e Firmo Neto; *Terra sem Deus* (1962-1963), de José Carlos Burle, dentre outros, mas nada que tivesse uma real continuidade de produção, como o Ciclo do Recife. Entretanto, algum tempo depois, com o surgimento e popularização de uma nova bitola denominada Super 8 (S-8), o cinema pernambucano conheceria um novo ciclo.

As câmeras de S-8 chegaram ao estado através de pessoas que viajavam aos Estados Unidos ou à Europa e adquiriram o dispositivo com a finalidade de realizar filmagens domésticas para registrar o cotidiano e o convívio familiar. Entretanto, ao cair nas mãos de pessoas interessadas na prática cinematográfica como expressão artística, o S-8 foi ressignificado e os usos iniciais que visavam apenas ao registro de cenas caseiras deram espaço para a criatividade dos superoitistas.

O grande atrativo da bitola, além de sua facilidade de manuseio, eram os baixos custos que envolviam a produção, bem inferiores aos de uma produção em 35 mm. Dessa forma, a bitola foi de uma grande popularidade entre os realizadores, filhos da classe média recifense, que tinham a possibilidade de arcar com os custos da produção e realizá-la de uma forma caseira, desde as filmagens, passando pela revelação e chegando à montagem.

Assim, durante toda a década de 70, Pernambuco seria palco de mais um ciclo cinematográfico, o ciclo do Super-8. Entre 1973 e 1983, foram realizados mais de 200 filmes que contavam com as mais variadas propostas estéticas. No entanto, essa produção era dividida em filmes experimentais, que tinham como eixo narrativo temas existenciais urbanos e de crítica da cultura, filmes ficcionais, que tinham bastante influência de filmes clássicos, apesar de todas as limitações técnicas da bitola e da falta de recursos, e documentários, que abordavam a cultura nordestina (Cf. FIGUEIRÔA, 2000). Essas linhas divisórias, contudo, são muito tênues, uma vez que as correntes se interpenetravam e interagiam a todo o momento.

Os filmes desses realizadores podem até ser classificados de ficcionais, mas apenas para diferenciá-los dos que recebiam a designação de documentário, pois eles não seguiam os padrões de um filme de enredo, como esclarece Geneton Moraes: “Não nos interessava fazer um cinema narrativo, contar uma história certinha com ator e tudo mais. Os filmes super 8 que se via em festivais e tentavam ser uma cópia dos exibidos nas salas comerciais eram mal feitos ou caricatura de um cinema brasileiro que já era ruim. Até utilizávamos atores, mas noutro sentido, como elementos de cena ou para recitar textos”. (FIGUEIRÔA, 2000, p.73).

Dessa forma, podemos dizer que a união desses realizadores, de uma forma quase que cooperativista, eram os laços de amizade, afinidades culturais, ideológicas e políticas, as quais consequentemente apareciam em seus filmes.

Pernambuco tinha uma das maiores produções de Super-8 no Nordeste e os filmes realizados aqui chegaram a participar de vários festivais, sobretudo da Jornada Nordestina de curta-metragem, na Bahia, em 1972. Porém, os recifenses só viam esses filmes na capital pernambucana com a Primeira Mostra Recifense do Filme Super 8, e com a fundação do Grupo de Cinema de Super 8 de Pernambuco, em 1977, que chegou a promover festivais de cinema de Super 8 em Pernambuco (Cf. ARAÚJO, 2000). Entre os filmes mais significativos dessa produção estão *O Palhaço degolado* (1976), de Jomard Muniz de Britto, *Esses Onze aí* (1978), de Paulo Cunha e Geneton Moraes Neto, *Valente é o galo* (1974), de Fernando Spencer, *Robin Holywood* (1977), de Amin Stepple, *El barato* (1972), de Kátia Mesel, *Propaganda*, de Celso Marconi, *O coração do Cinema* (1980), de Paulo Cunha e Geneton Moraes Neto, *Estética de camelô* (1982), de Paulo Bruscky e Daniel Santiago, e *Morte no Capibaribe* (1983), de Paulo Caldas. Este último foi considerado o último filme do ciclo.

Aos poucos o ciclo foi enfraquecendo, e por vários motivos, dentre eles a questão com a Kodak, empresa que demonstrava um profundo desinteresse em fazer a revelação dos filmes e vendê-los, uma vez que o mesmo era muito barato e não compensava os custos. Não demorou muito para que a empresa parasse de trabalhar com a bitola. Em 1976, a Cacex, Consultoria e Assessoria em Comércio Exterior, colocou os equipamentos em super 8 na lista de produtos supérfluos, proibindo a sua importação. Em 1977 passou-se a exigir um depósito compulsório de 100% da mercadoria a importar, o que elevou os custos de maneira assustadora (FIGUEIRÔA, 2000, p.59). Assim, realizar um filme em super 8 estava quase tão caro quanto filmar em 16 mm. E pouco a pouco o espaço cedido ao super oito nos festivais foi ficando cada vez mais raro e os superoitistas foram perdendo o interesse na atividade.

O filme do jovem Paulo Caldas, *Morte no Capibaribe* (1983), assinala o fim do ciclo do Super 8 (NOGUEIRA, 2009). Curiosamente, 14 anos depois, o mesmo Paulo Caldas,

junto a Lírío Ferreira, lançaria o filme que marcaria a retomada do cinema Pernambucano: *O Baile Perfumado* (1997).

3.2 SEQ 02 – O CENÁRIO DA RETOMADA, UM CINEMA AFETIVO E EFETIVO. (PERNAMBUCO E O MUNDO – INT & EXTE – NOITE & DIA – COR)

Tatuagem é o afeto, o amor e a amizade. “Estou muito feliz. Queria agradecer a essa equipe incrível que trabalhou no filme. Cinema se faz com amizade e muito amor. E eu só sei fazer cinema com essas pessoas. O nosso filme é uma homenagem à liberdade e à amizade.” Esse trecho foi retirado do discurso de Hilton Lacerda, na ocasião em que o *Tatuagem* recebeu o Kikito de melhor filme no Festival de Gramado. Tal discurso revela que uma das grandes marcas do cinema feito em Pernambuco é a afetividade, os laços de amizade. Isso ocorre desde o Ciclo do Recife, passando pelo Ciclo do Super 8, sendo a grande característica do Cinema da Retomada, como pode ser visto no discurso de Hilton e como veremos a seguir.

Não seria exagero dizer que um dos embriões da retomada do cinema pernambucano encontra-se no grupo *Vanretrô*. Esse grupo surgiu no Centro de Artes e Comunicações (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco, em 1985, com o intuito de realizar um filme. As pessoas que faziam parte desse grupo costumavam ir a mostras de filmes de arte nos cinemas da cidade e participavam de discussões acerca não só dos temas relativos à cinefilia, mas também à produção cinematográfica.

Não raro muitas discussões acabavam em bares próximos à UFPE, como era o caso do Bar do Abacaxi e Bar do Bigode. O grupo era composto por Adelina Pontual¹⁴, Lírío Ferreira¹⁵, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Andréa Paula, André Machado, Samuel Paiva, Solange Rocha e Cláudio Assis¹⁶.

O nome do grupo dá-se da contração do nome Vanguarda Retrógrada, e isso representava bem o posicionamento do grupo, que acompanhava as produções das gerações passadas dos cineastas pernambucanos, mas ao mesmo tempo flertavam com propostas

¹⁴ Adelina Pontual é diretora, roteirista e continuísta. Realizou diversos curtas dentre eles *Cachaça* (1995), *Retrato* (2013), *Rio Doce CDU* (2013). Foi continuísta de filmes como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles; *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco; *Abril Despedaçado* (2002), de Walter Salles; e *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, entre outros.

¹⁵ Lírío Ferreira foi co-diretor de *Baile perfumado* (1997), dirigiu *Árido movie* (2005), *O homem que engarrafava nuvens* (2009), entre outros.

¹⁶ Cláudio Assis, um dos grandes parceiros de Hilton Lacerda, dirigiu vários longas-metragens que tiveram o roteiro assinado por Hilton Lacerda, como é o caso de *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011).

estéticas inovadoras no que fazia em termos de produção cinematográfica. Paulo Caldas¹⁷ não se denominava como membro do grupo, mas participava de suas reuniões cinematográficas.

O grupo chegou a realizar um projeto de um filme, o *Biu degradável*, entretanto esse projeto nunca saiu do papel, mas o aprendizado foi de grande valia quando Cláudio Assis teve o projeto do curta metragem *Henrique um Assassinato político* (1986) aprovado pela Embrafilmes. Os cargos mais técnicos, como fotografia, montagem e som direto, ficaram a cargo de profissionais ligados à Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, dentre eles estava a montadora Vânia Debs, que viria a trabalhar em vários longas pernambucanos. O Vanretrô participou em peso dessa produção, o filme viria a ser o projeto de conclusão de curso de parte dos membros do grupo, em 1986 (Cf. NOGUEIRA, 2009).

Os interesses e gostos comuns na música e no cinema acabaram aproximando os membros do Vanretrô a outros estudantes de diferentes cursos e até mesmo de outras instituições, como foi o caso de Hilton Lacerda e Marcelo Gomes, estudantes de jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco. Hilton atuaria como assistente de direção no filme *O crime da imagem* (1988), de Lírío Ferreira. Já o contato de Marcelo Gomes com o Vanretrô deu-se através do cine clube que o mesmo havia criado, em 1987, *Jurando Vingar*, as sessões ocorriam no Cinema da Fundação Joaquim Nabuco. Em virtude de ter recebido uma bolsa para estudar cinema, Marcelo Gomes parte para Inglaterra. Após a sua volta, fundaria junto com Adelia Pontual e Claudio Assis a Produtora Parabólica Brasil.

Em meados na década de 1980 e 1990, não havia escolas de cinema em Recife, então todo o aprendizado passava por uma questão empírica, da prática cinematográfica. Parte do grupo Vanretrô havia se desarticulado após a formatura dos seus membros na UFPE, outra parte continuava em Recife insistindo em realizar filmes e videoclipes a duras penas para as bandas que estavam surgindo com o movimento *manguebeat*¹⁸.

Foi a partir dessa insistência que Paulo Caldas realizou *Nem tudo são flores* (1985) e *Chá* (1987). Cláudio Assis filmou *Henrique* (1986). Contudo, essa conjuntura de penúria estava prestes, senão a mudar, a ser facilitada através de uma série de medidas em prol do audiovisual, tanto no cenário nacional quanto regional.

¹⁷ Paulo Caldas dirigiu junto com Lírío Ferreira o *Baile perfumado* (1997).

¹⁸ O *manguebeat* é um movimento contracultural que surgiu em Recife no início dos anos 1990, e tinha como proposta a fusão de ritmos e gêneros musicais da cultura popular regional, como o maracatu, o côco, a ciranda, a embolada e o caboclinho, com o rap, o rock alternativo e a nova música eletrônica. O movimento tem como principais críticas o abandono econômico-social do mangue e a desigualdade social. As bandas e músicos mais atuantes desse movimento foram: Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Cascabulho, Mestre Ambrósio, Sheik Tosado, dentre outros.

Os anos 1990 são tidos como a retomada do Cinema Nacional, ao menos do cinema ficcional. E esse retorno, em grande parte, deve-se a duas leis: a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Criada em 1991, a Lei Rouanet dá a possibilidade de empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoa física) aplicarem uma parte do imposto de renda devido em ações culturais. Essa lei é mais voltada para o incentivo à cultura de uma maneira geral, enquanto que a Lei do Audiovisual, criada em 1993, visa a um investimento específico na produção e co-produção de obras cinematográficas e audiovisuais, além de infraestrutura de produção e exibição.

Enquanto isso, a pressão dos realizadores pernambucanos frente ao Governo do Estado de Pernambuco e à Secretaria de Cultura da Cidade do Recife, levou o governo local a pensar mecanismos de incentivo à cultura que fomentassem a produção audiovisual no estado. A partir disso, foram realizados concursos de roteiro para cinema. Esse fato parece ter sido o estopim para que o movimento fosse impulsionado e para que tivéssemos uma produção mais regular. Foi nesse contexto que surgiram filmes como *That'a Lero-Lero* (1995), de Lirio Ferreira e Ammin Stepple; *Cachaça* (1995), de Adelina Pontual; *Maracatu, Maracatus* (1995), de Marcelo Gomes, *Simião Martiniano- O Camelô do Cinema* (1998), de Hilton Lacerda e Clara Angélica, *Clandestina felicidade* (1998), de Beto Normal e Marcelo Gomes, *O pedido* (1999), de Adelina Pontual, *Conceição* (1999), de Heitor Dhalia, *A visita* (1999), de Hilton Lacerda, dentre outros (Cf. NOGUEIRA, 2009).

Contudo, a maior conquista desse período foi a realização do filme *Baile Perfumado* (1997), de Lirio Ferreira e Paulo Caldas. Não apenas pelo sucesso no âmbito regional e nacional do filme, mas pela consolidação de um grupo de realizadores que se iniciou ainda nos anos 1980. O longa contou com a participação de Paulo Caldas, Lirio Ferreira, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Adelina Pontual, Valéria Ferro, Hilton Lacerda, dentre outros. É considerado o marco do ressurgimento do cinema em Pernambuco. Tal fato se deve não apenas à repercussão obtida pelo filme, mas também por ter sido um projeto que propiciou a rearticulação do grupo de realizadores (NOGUEIRA, 2009, p.42). Após o lançamento do *Baile perfumado* (1997), uma série de filmes foi realizada, contando com uma produção, financiamento e com uma equipe parcialmente pernambucana.

Ao observarmos essa rápida retrospectiva que realizamos acerca da história do cinema feito em Pernambuco, ressaltamos que uma das características centrais da produção cinematográfica pernambucana está baseada em laços afetivos, como foi dito pelo próprio Hilton Lacerda ao proferir: “eu só sei fazer cinema com essas pessoas”. Sobre essa questão da afetividade, é indispensável remeter-se ao trabalho da pesquisadora Amanda Mansur

Custódio Nogueira, mais precisamente à sua obra *O novo ciclo do cinema em Pernambuco - a questão do estilo* (2009), em que a autora irá abordar a questão não só das formações dos grupos, mas também da estrutura de sentimento que une essas pessoas.

Entre os cineastas oriundos de Pernambuco, não há orientação teórica clara ou uma proposta comum assumida. Seu reconhecimento como grupo deve-se, sobretudo, aos vínculos existentes (amizade, econômico, ideológicos, preferências estéticas, laços afetivos e de parentescos) entre eles desde a época que eram estudantes universitários, que se formaram juntos com “a mesma vontade de fazer cinema” como relata o cineasta Marcelo Gomes. A estrutura de sentimento configuradora desse grupo parece estar associada, antes de qualquer coisa, à disposição de “brigar” para legitimar a possibilidade de se fazer um cinema a partir de Pernambuco, contrapondo-se à histórica concentração da produção audiovisual no sudeste. (NOGUEIRA, 2009, p.48).

O conceito de estrutura de sentimento ao qual se refere a autora foi elaborado por Raymond Williams, e podemos encontrá-lo em vários trechos de suas publicações, dentre eles o trabalho sobre a fração *Bloomsbury*, em que o autor discutirá a importância da análise sociológica de grupos culturais. No caso específico do Grupo de *Bloomsbury*¹⁹, segundo o autor, a identificação desses grupos dá-se através de valores compartilhados, afeições pessoais, além da partilha de um prazer estético.

Assim, um dos fatores de união de diferentes pessoas na formação de um grupo seria a estrutura de sentimento, a qual, segundo o autor, é um conjunto de experiências vividas por um determinado grupo em uma determinada conjuntura histórica e social, que na maioria das vezes fogem do pensamento hegemônico. Assim, se trouxermos essas ideias para o âmbito da realização da obra de arte, mais especificamente para o seu processo de criação, podemos inferir que a obra poderá ser também uma resposta a determinadas indagações ou problemáticas do artista, e que as mesmas serão fruto do contexto técnico, social e cultural vivido pelo autor da obra.

Tais relações da obra e do autor com o contexto, como já vimos, foram abordadas também por Baxandall (2006). Portanto, além de analisarmos o processo de criação da obra de arte, no nosso caso específico, o filme *Tatuagem*, tomando a metodologia da crítica genética e a crítica de processo (SALLES, 2008a), além das redes da criação (SALLES, 2008b), acreditamos também que seja possível traçarmos algumas considerações sobre as intenções, os encargos e as diretrizes do filme tomando como base as referências, os

¹⁹ Foi um grupo de artistas e intelectuais britânicos que existiu entre 1905 e durou até o fim da II Guerra Mundial. Fizeram parte desse grupo nomes como: a romancista e ensaísta Virginia Woolf, o biógrafo e ensaísta Lytton Strachey, o economista John Maynard Keynes, os pintores Duncan Grant, Vanessa Bell e Roger Fry, o crítico literário Desmond MacCarthy, o crítico de arte Clive Bell e o jornalista Leonard Woolf.

anteriores e o contexto em que o autor está inserido, no caso o novo cinema pernambucano. Dessa maneira, a afetividade observada nos filmes pernambucanos, em especial no caso de *Tatuagem*, em conjunto com as demais características que abordamos nessa pesquisa, compõem os caminhos do seu processo de criação.

3.3 HILTON LACERDA

“O ano de 1978 é um ano muito emblemático pra mim, foi o ano meio que eu virei gente, comecei a entender um pouco do mundo, comecei a beber e a fumar também. Não é à toa que a história do Tatuagem se passe nesse ano”. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa).

Neste tópico, teceremos algumas considerações acerca da biografia de Hilton Lacerda. Acreditamos que tais apreciações são de fundamental importância não só para conhecermos melhor a pessoa que é tida como um dos grandes roteiristas do cinema nacional contemporâneo e um dos principais roteiristas do cinema da retomada pernambucano, mas para que possamos tecer melhor as nossas considerações acerca de suas referências estéticas e afetivas, bem como a influência do cenário da retomada do cinema pernambucano na construção de suas obras.

Hilton Lacerda nasceu em Recife, Pernambuco, no ano de 1965. Passou parte da sua infância e da adolescência na cidade de Bauru, São Paulo, mais precisamente entre os anos de 1974 a 1980. Após essa temporada, o pernambucano retornaria para sua cidade natal. De volta à capital pernambucana, chegou a ingressar no curso de Jornalismo, na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), e Educação Artística, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). No entanto, não chegou a concluir nenhum dos dois cursos.

Foi nessa mesma época que Hilton se aproximou de pessoas que faziam parte do cenário musical, figuras que iriam dar origem ao movimento manguebeat. Aproximou-se também de outros jovens interessados em cinema, como Paulo Caldas, Lício Ferreira e Cláudio Assis, com os quais construiria parcerias bem sucedidas de trabalho.

Sempre gostei muito de música, sabe!? Eu tenho essa coisa musical dentro de mim, e acho que isso meio que é transmitido em meus trabalhos e roteiros, principalmente no caso do *Tatuagem*[...] Nunca tive nenhum tipo de preconceito com música, escuto muita coisa variada desde coisas mais antigas como Dolores Duran, Nelson Gonçalves, tanto quanto bandas mais modernas. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

O gosto tanto pela música quanto pelo cinema, a proximidade com pessoas ligadas ao cenário musical e cinematográfico são fatos que renderam algumas parcerias, como o projeto Dolores & Morales, com Hélder Aragão, mais conhecido como DJ Dolores. A dupla Dolores & Morales chegou a realizar diversos trabalhos para as bandas do movimento manguebeat, dirigindo shows e videocliques como *Samba esquema Noise*, do Mundo Livre S.A; *Etnia*, de Chico Science & Lousdal²⁰. Chegaram ainda a assinar a capa do disco *Da Lama ao caos*, de Chico Science & Nação Zumbi. A dupla ainda produziu documentários e programas que foram exibidos pela TV Cultura.

Eu tenho um processo muito solitário. O “Baile [Perfumado]” eu escrevi com outras pessoas, mas tudo que eu fiz foi sozinho. Depois havia uma reunião e tudo era discutido. Grande parte dos diálogos fui eu quem fiz, mas eu e os meninos tivemos a ideia juntos. Então era meio que um trabalho em grupo, mas era um trabalho de concordância também [...] e assim, aquela história foi inspirada naquela coisa de Benjamin Abrahão²¹, mas o contexto é todo uma invenção. Tudo ali é uma invenção, então fomos nós que criamos inspirados em um contexto histórico. Até a forma que as pessoas falavam não teve pesquisa, foi uma invenção, até porque, assim se evita o erro, sabe?! (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

No ano de 1987, Hilton conhece Lírío Ferreira²² em um curso de roteiros que eles ministraram juntos. A partir daí passam a atuar conjuntamente, sendo o primeiro trabalho da dupla o filme *O Crime da Imagem* (1988), trabalho do qual Lacerda participou como assistente de direção, como já foi mencionado (Cf. NOUGUEIRA, 2009). Quase dez anos depois, Hilton iria assinar junto com Paulo Caldas e Lírío Ferreira o roteiro do filme que deu fim a um hiato de quase vinte anos sem produção de longas-metragens no estado de Pernambuco, *O Baile perfumado* (1997). Depois disso, a cena cinematográfica local ganharia um novo fôlego.

Primeiramente eu considero isso um luxo: participar de *set* de filmagem! Não que isso ocorra com todo mundo, mas só com quem eu tenho proximidade, como Cláudio e Lírío, com Mateus também aconteceu. Obviamente eu não ganho nada a mais por isso. Eu gosto de participar por conta da questão da intenção de fala e da ambiência, porque quando ela fica errada é muito ruim. Então, para mim é muito importante conversar com os atores e dar alguns toques do tipo: “não sei se é isso que o diretor quer, mas é importante que vocês saibam que quando isso foi escrito foi com tal intenção, sabe?”. Isso vai desde uma piada local ou de uma ironia, mas isso tem que ser compreendido. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

²⁰ Chico Science & Lousdal foi uma banda a qual Chico Science pertenceu antes de juntar-se à Nação Zumbi.

²¹ Benjamin Abrahão Botto: libanês responsável pelo registro iconográfico do cangaço e de seu líder, Virgulino Ferreira da Silva, o famoso Lampião.

²² Lírío Ferreira ainda trabalharia com Hilton em mais dois filmes: *Árido Movie* (2006), roteiro de Hilton Lacerda; e *Cartola música para os olhos* (2007), roteiro e direção de Hilton e Lírío.

Essa fala de Hilton Lacerda encontra respaldo na fala de Cláudio Assis, um dos diretores com quem o roteirista mais trabalhou no cinema pernambucano: “Hilton vai para o *set* de filmagem, conversa com os atores, cria coisas novas durante a produção do filme, participa ativamente do projeto. Conseguimos estabelecer uma sintonia muito grande” (Cf. FERNANDES, 2013).

O trecho citado acima revela duas coisas: um processo de criação de trabalho bastante dedicado, incluindo as idas ao *set* de filmagens, e a parceria do roteirista com o diretor Claudio Assis. O trabalho dos dois tem início com a feitura do roteiro do curta-metragem *Texas Hotel* (1999). Após essa experiência, o roteirista assinaria mais três longas-metragens para Cláudio Assis: *Amarelo manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011). Mais recentemente tem-se o roteiro de *Big Jato* (Inédito), roteiro baseado no livro homônimo de Xico Sá e que está em fase de pré-produção.

Hilton ainda trabalhou como roteirista com diversos diretores por todo o Brasil, tais como: Kiko Goifman, Toni Venturi, Cecília Amado, Matheus Nachtergaele, dentre outros. Tais trabalhos têm logrado vitórias em festivais nacionais e internacionais, como é o caso de *Febre do Rato*, que ganhou o prêmio de melhor filme de ficção no Festival de Paulínia em 2011, e Melhor Filme de Ficção no Festin (Lisboa). *Amarelo Manga* (2003) e *Baixio das Bestas* (2006) receberam prêmios de Melhor Filme e prêmio dos críticos do Festival de Cinema de Brasília. *FilmeFobia*, de Kiko Goifman, foi o vencedor do prêmio de Melhor Filme do júri oficial do 41ª Festival de Brasília. Hilton Lacerda recebeu ainda o Kikito de Melhor Filme no Festival de Gramado, em 2013, pelo filme *Tatuagem*. Importante ressaltar que a obra marca a estreia do roteirista como diretor de um longa-metragem de ficção.

Apesar de ter um intenso trabalho no cenário do audiovisual, a primeira paixão de Hilton Lacerda não foi pelo cinema, mas pela literatura. Aos 11 anos de idade já havia lido *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e em pouco tempo devorou as obras de Émile Zola. Também gostava de literatura brasileira, especialmente as obras Graciliano Ramos. Segundo o realizador, sempre que lia um livro tentava imaginar cenários, os personagens, as roupas que eles estavam usando. Talvez essa peculiaridade tenha influenciado de forma decisiva a maneira como escreve os seus roteiros, dotados de indicativos de movimentação de câmera, de criação de ambiência e construções de cenários e de figurinos. Muitas vezes é possível ver indicações para os atores, atitude que até contraria algumas “regras” de manuais de construção de roteiro.

A minha forma de escrever, ela tem uma coisa meio literária, às vezes até meio ridícula assim, mas meio literária. Não precisa ser mais ou menos literária. A questão não é ser mais ou menos literária. A questão é: aquilo me serve pro que eu tô fazendo ou não serve? No sentido assim... Eu posso escrever uma coisa extremamente rebuscada, mas o roteiro é uma peça técnica.[...] A questão básica é se isso que eu tô fazendo, essa pauta técnica, tá me servindo pra equipe. Eu quero saber se quando um diretor de arte ler aquele roteiro ele tá entendendo... se o fotógrafo tá entendendo o que ele precisa ter ali. Se o ator tá entendendo qual é a posição dele diante da cena. Então a questão é essa. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Como exemplo desse modo de escrita, podemos destacar uma sequência do roteiro do filme *Febre do Rato* (2011).

Seq 36 - Tempo 1

(Praia Deserta - ext - manhã - cor - som direto)

A espuma branca de uma onda lambe a areia da praia. Céu azul. Estamos numa praia deserta com coqueiral margeando a extensão dos olhos. Ali encontramos Zizo, Eneida, Boca Mole, Rosangela, Bira, Oncinha, Pazinho e Wanessa. Tomam banho de mar e divertem-se como crianças. Gritos e risadas. Falas soltas. Vestem shorts, bermudas, biquínis... Eneida e Rosangela estão sem a parte superior de suas roupas. O poeta é o único que se diferencia da turma. Continua com sua calça jeans enrolada até os joelhos. Está molhado e bastante sujo de areia.

Em determinado momento o encontramos sentado, um pouco afastado do grupo, conversando com Pazinho. Os dois se falam, mas encaram o horizonte - o mar. De início os vemos num plano frontal e depois ficamos na situação inversa e toda a pontuada conversa acontece como se fosse um ponto-de-vista dos dois.

Logo no início do primeiro parágrafo, pode-se perceber que o roteirista faz uso de figuras de linguagem e apela para uma certa sensorialidade para descrever o cenário. Logo em seguida, começa a apresentar os personagens que estão na sequência e fornece indicativos sobre o figurino, informando a forma como eles estão vestidos. No segundo parágrafo, temos uma indicação para a fotografia, dando informações a respeito da composição de plano e da movimentação da câmera.

Não é raro os professores de roteiro dizerem: não se escreve desse jeito, não se faz isso desse jeito... Por quê? Tem alguma lei que proíba? Carece pra mim é isso: não se bota movimento de câmera em roteiro. Me desculpe, eu boto! Às vezes o diretor vai e fica puto porque às vezes ele não pode filmar de outra maneira. Claro que isso também depende um pouco de quem você tá lidando. Tipo, minha relação com

Cláudio Assis é bem direta. Eu deixo bem claro, às vezes, que tal cena só se for desse jeito. Vejo como está escrito e defendo: Oh, Cláudio, se tiver desse jeito vai acontecer isso, isso e isso. Mas ele entende obviamente que aquela descrição de movimento não era obrigando ele a fazer, mas pra entender que aquele movimento levaria a uma compreensão da cena que seria mais interessante. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2013).

Tais fatores, como a influência da literatura em sua escrita e o domínio das linguagens não apenas literárias, mas cinematográficas, permitem que Hilton ultrapasse certas fronteiras de uma linguagem que não se restringe ao roteiro. Essas características são bem mais do que peculiaridades do autor, são verdadeiros atributos do seu processo de criação.

4. ANTECEDENTES OU REFERENCIAIS AFETIVOS DO FILME *TATUAGEM*

Na época eu morava na Avenida São Luiz e meu vizinho era João Silvério Trevisan, ativista do Movimento Gay. E aí ele falou: Por que você não faz a história do Vivencial? É uma história tão incrível... Uma ideia bem boa, me deixou assim bem entusiasmado. Não a, necessariamente, escrever a história do Vivencial, mas me interessou muito como colocar o Vivencial como uma referência afetiva nessa história, entendeu? (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa).

Neste capítulo apresentaremos os antecedentes ou referenciais afetivos do filme *Tatuagem*, como são chamados pelo próprio realizador da obra. Ter conhecimento sobre esse repertório cognitivo, esse arcabouço de referências estéticas e culturais nos faz compreender melhor o processo de criação da obra, uma vez que iremos nos deparar com tais referenciais, sejam eles estéticos, narrativos ou ideológicos, ao longo do filme. Acreditamos que conhecê-los e identificá-los fará com que tenhamos uma compreensão que antecede a obra entregue ao público e remonta ao seu período de gênese criativa, influenciando a maneira como apreenderemos o filme.

Entre os teóricos que se debruçam sobre o estudo do processo de criação existe não uma divergência, mas um pensamento que se complementa acerca das referências da obra. Para a pesquisadora Cecília Almeida Salles (2008), as referências compõem as redes da criação e seus pontos de interação. Na realidade, podemos falar das microestruturas e dos pontos que as formam. Tomando como exemplo as redes que compõem o filme *Tatuagem*, em que a fotografia realizada por Ivo Lopes, a direção de arte feita por Renata Pinheiro, a montagem realizada por Mair Tavares e o roteiro de Hilton, assim como os outros elementos dessa obra cinematográfica, são os pontos de interação que compõem esse sistema.

Todavia, se analisarmos separadamente esses pontos, podemos perceber que eles são compostos por microestruturas que formam a sua rede “particular” e esses pontos são dotados de referências. Tomemos o caso do roteiro. As referências particulares do roteirista, que fazem parte de seu repertório cognitivo, por sua vez irão interagir para a construção da obra. Por exemplo, o roteiro é um dos pontos de interação que forma a rede do filme. Dentro do roteiro existem pontos de intercâmbio que formam a rede de criação do roteiro. Esses pontos, por sua vez, correspondem aos antecedentes que dialogam entre si na construção do roteiro.

No caso do filme com que estamos trabalhando, no qual o roteirista também é o diretor do filme, teremos uma abrangência ainda maior desses pontos que também irão interagir com o momento histórico, social e cultural nos quais a obra de arte está inserida.

Assim poderemos analisar não só o artista, mas também a sua obra, ambos imersos em uma verdadeira rede cultural na qual o autor da obra irá buscar suas referências, ou aquilo a que Baxandall (2006) irá chamar de antecedentes, que por sua vez serão as referências do artista. Ter acesso a esses antecedentes pode ser tão importante quanto dispor dos documentos de processo, uma vez que esses antecedentes irão compor um dos vértices do triângulo das reconstituições em que estão envolvidos os conceitos do autor, as ferramentas das quais ele fez uso ou abriu mão de usar.

Contudo, não estamos querendo criar uma dicotomia entre os antecedentes, documentos de processo e redes da criação, ao contrário, estamos tentando realizar intersecções entre os dois pensamentos, uma vez que, dentro da teoria das redes da criação, a pesquisadora Cecilia Almeida Salles (2008) irá falar que os pontos de interações, os quais compõem uma rede, também irão interagir não só com a temporalidade histórica, na qual está imersa o autor da obra, mas inclusive com as condições socioculturais. Dessa maneira, alguns documentos de processo, dependendo do seu conteúdo, podem nos trazer informações tais como os antecedentes da obra.

Assim, acreditamos que as escolhas realizadas pelo artista estão delimitadas dentro de um espaço cultural e temporal do artista, assim como as referências que o mesmo tinha em seu arcabouço teórico. No caso específico do filme *Tatuagem* (2013), o próprio realizador do filme nos revelou, por meio de entrevistas, os seus antecedentes, as leituras e os filmes que fizeram parte de suas referências desde a construção do roteiro até o momento de sua realização no *set* de gravações.

Tais elementos farão parte deste capítulo, que busca fazer um mapeamento dessas referências e lançar hipóteses, até chegarmos à concepção do *Tatuagem*. Dessa forma

utilizaremos fragmentos da entrevista do realizador do filme para nos guiarmos por esse processo.

4.1 A ORGIA

No princípio de construção do argumento, eu tinha tido a ideia de fazer uma adaptação de um livro chamado Orgia, de Tulio Carella. Um escritor... Escritor não, era um argentino que morou aqui em Recife durante um tempo, em 1962, e terminou fazendo uma obra que Hermilo Borba Filho traduziu e tem até uma reedição muito recente agora. Mas desde a época que ele foi lançado, em espanhol, foi traduzido por Hermilo²³, é a única edição que tem. Eu gostava muito do livro pela leitura que ele fazia do Recife. Você via a leitura que ele fazia do Recife em 62 e é muito parecida com o Recife que a gente conhece hoje. Quando eu via o comportamento, o caráter, a relação das pessoas, que era um certo enigma às vezes... isso meio que te dá uma sacada para um ambientação. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa).

O escritor, poeta e dramaturgo Tulio Carella nasceu na Argentina, mais precisamente em Mercedes, província de Buenos Aires, no dia 14 de maio de 1912. Estudou Belas Artes e Música. Escreveu peças de teatro e roteiros cinematográficos, também escreveu livros de poesia, como *Ceniza Heroica* (1937), *Los mendigos* (1953), *Intermedio* (1955), *Sonrisa* (1964/1965) e *Roteiro Recifense* (1966). Escreveu ainda diversos ensaios sobre a cultura portenha, sendo um dos escritores argentinos mais prestigiados entre os anos 40 e 50.

Nos anos 1960, surgiria uma proposta que teria um forte impacto em sua vida. Cansado do conservadorismo e do ambiente cultural de Buenos Aires, Tulio aceita o convite de Hermilo Borba Filho e do escritor Ariano Suassuna, na época professores da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), para assumir as disciplinas de Direção e Cenografia no curso de Arte Dramática/Formação de Ator da UFPE, em Recife.

As barreiras com a língua, as diferentes visões de mundo e divergências ideológicas com a maioria dos colegas fazem com que o argentino sofra um certo isolamento. Tal condição de solidão o levou a explorar a cidade. A luz e a sensualidade de Recife deixaram Tulio inebriado, a ponto de se entregar por completo às mais diversas experiências sexuais.

Essas experiências o levam a confessar que:

²³ Hermilo Borba Filho nasceu no município de Palmares, Pernambuco. Foi escritor, crítico literário, jornalista, dramaturgo, diretor, teatrólogo e tradutor. Teve uma enorme importância para o teatro brasileiro, tendo fundado, com seu amigo Ariano Suassuna, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), em 1946. Publicou livros de contos, novelas e várias traduções, dentre elas *Orgia*, os diários de Tulio Carella (Recife, 1960).

Embragado pela beleza carnal, sinto que os corpos substituem as ideias; os homens, as mulheres, e o número, a qualidade do prazer. Eu parecia um homem criado para por as bocetas em combustão, mas eis que faço arder as picas como tochas. (CARELLA, 2011, p.113).

Tais experiências, além de vários relatos acerca da cidade do Recife, estão em um diário escrito por Carella em que ele assume o pseudônimo de Lúcio Ginarte, conferindo a Hermilo Borba Filho a alcunha de Hermindo e a Ariano Suassuna o codinome de Adriano. Nesses escritos podemos ver vários momentos dedicados à cidade do Recife:

Um dia terei de falar dos odores do Recife: A carne, o suor, a urina, a sujeira, os excrementos, o iodo, a maresia, os perfumes ordinários; o rio, de repente, cheira a podre, e também de repente a água do mar; os postos de frutas são aromáticos e às vezes dão a impressão de que passamos diante duma pequena selva. E o café que acabou de ser feito, o cheiro quase imperceptível da cana-de-açúcar, os alimentos que são cozinhados na rua... (CARELLA, 2011, p.183).

Sobre a situação de seus habitantes:

A fila é percorrida por uma variedade inesgotável de mendigos com muletas, carros de rodas, corcundas, aleijados, velhas, velhos, meninos, mulheres grávidas. Não falam; tocam no braço da gente, dirigem uma súplica muda e estendem a mão. No Recife, a mendicância é prolífera e ativa, adquirindo os mais variados matizes. (CARELLA, 2011, p.145).

Aborda também as suas experiências sexuais, como podemos ver no seguinte trecho, em que descreve com riqueza de detalhes e imagens sua relação com o jovem apelidado de King-Kong:

[...] mas King-Kong não entende de preliminares prolongadas: quer trepar sem mais espera. Gira-o, para colocá-lo na frente dele, de costas, e sem perder tempo apoia a glândula na carne indefesa. [...] Lúcio rebela-se: Nunca poderá aguentar esse caralho. (CARELLA, 2011, p.121).

Contudo, a sua proximidade com as camadas marginais fez com que o argentino fosse confundido com um contrabandista de armas vindas de Cuba para as ligas camponesas. Tulio foi preso e torturado. A apreensão dos seus diários fez com que o engano fosse desfeito. Mesmo assim ele foi deportado extraoficialmente.

A publicação de seus escritos no Brasil marginaliza o escritor em seu país. Ao retornar à Argentina, em 1962, passa a viver afastado dos círculos culturais. Morre em 1979 por problemas cardíacos, aos 66 anos.

4.2 O HOMEM DA PONTE, O SUPER 8 E O VIVENCIAL DIVERSIONES

Mas eu não sou muito fã da adaptação de obra literária. Na verdade é muito difícil porque você tem um argumento pronto e pode fazer o que quiser. Obviamente que a adaptação de uma obra não é necessariamente transformar a obra em filme, você pode fazer o que quiser com ela. Mas não era o que me mais me interessava. E na época eu também tinha vontade de fazer um documentário sobre Jomard, tinha até título, chamava o Homem da Ponte, que era a pessoa que tinha feito a ponte, entre o mundo acadêmico e esse mundo mais marginal, entendeu? Que rolava na época do Vivencial Diversiones. Nessa época eu morava na av. São Luiz e meu vizinho era João Silvério Trevisan, ativista do Movimento Gay. E aí ele falou: Por que você não faz a história do Vivencial? É uma história tão incrível... Um ideia bem boa, me deixou assim bem entusiasmado. Não a necessariamente escrever a história do Vivencial, mas me interessou muito como colocar o Vivencial como uma referência afetiva nessa história, entendeu? (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa).

O homem da ponte ao qual Hilton Lacerda faz referência é Jomard Muniz de Britto, professor, poeta, cineasta superoitista, filósofo, agitador cultural, escritor, crítico de cinema e de música, tropicalista... Classificar ou encontrar uma definição para enquadrá-lo é uma tarefa bastante árdua. O próprio Jomard resiste a ser definido. Esperneia, corre e muda de direção antes que lhe caiam confortavelmente rótulos.

O pernambucano, filho da pernambucana Maria Celeste Amorim Silva com o paraibano José Muniz de Britto, nasceu na Rua Imperial, bairro de São José, em 1937. Graduiu-se em filosofia pela Universidade do Recife, e integrou a equipe do educador Paulo Freire, no início dos anos 60, durante a fase inicial do programa de alfabetização de adultos.

É autor de uma vasta e variada obra passando pela escrita literária, filmes em Super 8 e 16mm, ensaios como *Do modernismo à Bossa Nova* (1966), que teve o prefácio escrito por seu amigo Glauber Rocha. Ele também é autor de inúmeros manifestos, dentre os mais famosos estão o Primeiro Manifesto Tropicalista feito em Pernambuco – de sua autoria conjuntamente Celso Marconi e Aristides Guimarães em plena ditadura militar, lançado no dia 20 de abril de 1968 –, para não falar em obras mais recentes como *Atentados poéticos* (2004).

Apesar de toda essa diversidade, existe um traço que parece percorrer toda a sua produção, na realidade, um sentido de unidade filosófica, poética e política que traz em seu bojo uma ação cultural, pedagógica, profundamente influenciada por Paulo Freire.

A nossa perspectiva dentro da ação cultural libertadora é a de defender uma cultura experimental, que não é só popular ou erudita. Mas uma cultura que é a da mistura que coloca no mesmo caldeirão dos mitos, como diria Braúlio Tavares, tanto a cultura popular quanto a de classe média, como a mais universitária e a mais universal. Essa é a nossa perspectiva, dentro de uma pedagogia transformadora. (COHN, 2013, p.130).

Tais pensamentos encontram suporte no movimento tropicalista, que, segundo o próprio Jomard, seria a desestruturação de todos os poderes, além de ser um projeto de valorização, verificação e aceitação das diferenças, passando por uma crítica e analítica dos micropoderes. Segundo o filósofo, a verdadeira questão não é a negação do poder, mas reconhecê-lo e injetar nele o veneno do novo (Cf. COHN, 2013).

Dessa forma, o artista tende a criticar duramente em suas obras os cânones de modelos tradicionalistas e regionalistas. Assim, figuras como o sociólogo Gilberto Freyre e o escritor Ariano Suassuna são alvos de suas críticas, como em dois dos seus filmes: *Inventário de um feudalismo cultural nordestino* (1978), em que o poeta realiza uma crítica da cultura a partir de textos de Hermilo Borba Filho, em uma livre adaptação do livro *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre. O poeta ainda aproveita para questionar o papel do Super 8. Participam do filme os atores do grupo Vivencial Diversiones, com os quais Jomard entrou em contato e fez amizade ainda no início dos anos 70, e com eles realizaria outros filmes, como *Vivencial I* (1974), e *Jogos frugais frutais* (1979).

Se a expressão contracultura é problemática, como já disse o professor Jomard Muniz de Britto, pois ninguém era contra a cultura, mas contra a carece e o autoritarismo que dominavam a cena cultural do país, ela ao menos traduzia o sentimento geral de protesto e negação dos valores estabelecidos. De algum modo o termo contracultura revela a essência de uma busca, o desejo de poder ser diferente e de criar uma nova arte para um novo mundo. (FIGUEIRÔA; BESERRA; SALDANHA, 2011, p. 27).

Essa proposta de ruptura é um dos pilares do teatro desenvolvido pelo Vivencial Diversiones, que paradoxalmente nasceu dentro do Mosteiro de São Bento, na cidade de Olinda, Pernambuco, e tinha como líder Guilherme Coelho, que saiu de casa aos 14 anos de idade, depois de brigar com o pai, um conservador dentista das Forças Armadas. Anos depois, Guilherme é absorvido pela ideia fixa de ir ao Nepal e virar monge budista, plano que não foi concretizado em virtude da falta de dinheiro para custear a viagem. Apesar desse sonho frustrado, em 1968, Guilherme decidiu ir para o retiro católico. Cercado pelas ladeiras de Olinda, ele teve a sua primeira experiência na vida monástica, passando quatro anos na completa clausura. Após esse período, e sem ter mais as obrigações com os votos de monge:

Guilherme realizou um trabalho comunitário auxiliando famílias carentes, mendigos e até ensinando linguagem corporal a garotas de programa. Foi nesse trabalho que ele conheceu a Arma (Associação de Rapazes e Moças do Amparo), espécie de braço cultural da igreja, onde comungou do teatro como instrumento de aproximação. (DUARTE, 2014²⁴).

²⁴ Documento online, não paginado.

Esse seria o primeiro passo para a formação daquele grupo que viria a se tornar um marco de irreverência e transgressão na capital pernambucana naquela época.

Em virtude das comemorações dos dez anos da Arma, Guilherme Coelho resolve montar o espetáculo *Vivencial I*. Segundo ele, o nome vivencial vem da ideia da montagem do espetáculo, uma vez que o roteiro era elaborado em cima das vivências dos participantes e atores. Também era resultado das improvisações do grupo, que tinha como base textos de grandes nomes da dramaturgia, filósofos e jornalistas. Assim, na peça havia uma grande mistura e improvisos repletos de nudez, homossexualidade, violência, política, erotismo, tecnologia e massificação.

Essa montagem tão polêmica estreou no auditório do Colégio São Bento, em maio de 1974, e a reação do público foi um *mix* de estranheza e encantamento. Essas misturas entre os clássicos do teatro, como Hermilo Borba Filho e Jean Genet, com intervenções em cenas de nudez, erotismo e o mais puro deboche, além de todas as provocações, seriam algumas das marcas que o Vivencial carregaria por toda a sua trajetória.

Apesar de terem sido desalojados pelos beneditinos, o grupo acabou migrando para o Teatro do Bonsucesso, também em Olinda. Agora tinham um nome como personalidade jurídica – Grupo de Teatro Vivencial Ltda. –, e contavam com Guilherme Coelho, Américo Barreto, Alfredo Neto, Miguel Ângelo e Fábio Coelho. Depois se juntam ao grupo Suzana Costa, Ivonete Melo, Auricéia Fraga, Fábio Costa e Beto Diniz.

Após cinco anos de trabalhos ininterruptos, o grupo economiza dinheiro suficiente para construir a sua sede-teatro em uma favela localizada na divisa das cidades de Recife e Olinda. O novo espaço é batizado de Vivencial Diversiones, uma mistura de teatro, bar, uma espécie café-concerto. Tudo era feito de uma maneira bastante precária com madeirites, lonas. Talvez as palavras de Clécio Wanderley, líder do fictício Chão de Estrelas, defina melhor o que viria a ser esse teatro: o “Moulin Rouge do subúrbio, a Broadway dos pobres, o Stúdio 54 da Favela”.

O teatro era bastante frequentado e passava a diversificar as suas atrações, que nos finais de semana contava sempre com uma peça de teatro, um show musical, um show especial com dublagens e esquetes, um show de variedades que na maioria das vezes apresentava de travestis. Diversas delas, inclusive, passaram a integrar o grupo, profissionalizaram-se como artistas. Contudo, após esse momento, o grupo começa a entrar em declínio em virtude de brigas internas. Em 1983, esses desentendimentos e a falta de investimentos na produção de novos espetáculos fazem o grupo encerrar as atividades.

Hilton Lacerda faz questão de dizer que o filme *Tatuagem* não é sobre o Vivencial Diversiones e que o grupo apenas foi utilizado como uma referência afetiva. Segundo ele, a ideia não era reconstruir a história que foi vivida, mas sim recriá-la. No entanto, não podemos deixar de ressaltar alguns pontos em comum tanto no que diz respeito a dados biográficos e características de Guilherme Coelho e da trupe, quanto à forma de organização do grupo e dos espetáculos.

Tais aproximações já eram perceptíveis ainda na leitura do roteiro, uma vez que estávamos embasando as nossas referências acerca do Vivencial mediante as nossas pesquisas, principalmente tomando como referência o livro *Transgressão em 3 atos nos abismos do Vivencial* (2011), de Alexandre Figueirôa, Claudio Bezerra e Stella Maris Saldanha. Após termos contato com o ex-líder do grupo Guilherme Coelho e com alguns ex-integrantes, como Ivonete Melo, e com Jomard Muniz de Britto, assíduo frequentador do Vivencial e que chegou a realizar inúmeros trabalhos com o grupo, tais referências afetivas tornaram-se ainda mais verossímeis.

Tivemos a oportunidade de assistir a uma seção do filme *Tatuagem* no cinema São Luiz, em Recife, junto a Guilherme Coelho, Ivonete Melo e Jomard Muniz de Britto. Tanto Guilherme quanto Ivonete trabalharam fazendo pequenas participações no filme como um dos espectadores do Chão de Estrelas. Ao ser perguntado sobre possíveis relações entre o Chão de Estrelas e o Vivencial, Guilherme Coelho foi enfático:

Acho o filme muito lindo, é tudo verdade e é tudo mentira! Mas assim, nós, eu e Ivonete, conseguimos identificar muita coisa ali. Não tem um personagem que você diga com certeza que é fulano, mas conseguimos encontrar várias características diluídas por todos os personagens. (Guilherme Coelho em entrevista concedida ao autor desta pesquisa).

Nesse momento, Guilherme foi interrompido por Ivonete: “É, mas Clécio é você!”. Ela se referia a Guilherme, que concordou acenando com a cabeça.

Se nos ativermos ao roteiro, e até mesmo ao corte inicial do filme, podemos perceber que existe um certo distanciamento entre Clécio e seu pai, e que tal distanciamento pode ser em virtude do fato de o pai de Clécio ser militar, como podemos ver nos trechos das sequências abaixo:

Hoje fiquei de almoçar lá em casa. Ui! Papai quem pediu pra gente ter almoço em família. [...] Mamãe vai ficar irritada, mas eu que não vou almoçar lá hoje. Nem por dez cruzeiros e um opala eu vou. Só na cabeça de papai que almoço de família se faz em data cívica.[...]

Ou ainda no seguinte trecho:

Meu pai é militar e achava que servindo ao exército eu ia tomar jeito. Ia virar homem. (pequena pausa) Você já beijou um homem?

Tal distanciamento ocorreu também entre o líder do Vivencial Diversiones e seu pai, também militar. Conforme já citamos, Guilherme, com 14 anos, saiu de casa em virtude de uma briga. De uma maneira não verbal e mais sutil, podemos ver que em vários momentos do filme Clécio Wanderlei segura um terço em suas mãos, como nas cenas abaixo; coincidentemente, o líder do Vivencial, como já relatamos, teve uma vida monástica.

FIGURA 3 – Fotografia do filme *Tatuagem* em que Clécio segura um terço



Fonte: Lacerda, 2013.

Ao conversarmos com Guilherme e Ivonete, eles revelaram que o mesmo questionamento que Paulete fez a Clécio a respeito do dinheiro que o grupo arrecadava com os espetáculos, por exemplo, foi feito por um integrante do Vivencial a Guilherme. Tal passagem pode ser vista no filme e no roteiro, na sequência a seguir:

SEQ 67 - MEIA PAZ

(Quarto de Clécio - int - dia - cor)

Clécio, sentado em sua cama, com os pés e braços cruzados, traz na cabeça um estranho arranjo. Paulete está sentado num banco junto da janela, que está escancarada deixando entrar a intensa luz do sol. A porta também está escancarada, e podemos ouvir as conversas do casarão. Os dois ficam calados por um instante.

Paulete (escovando uma peruca/máscara que carrega na mão):

E então?

Clécio (com carinho):

Vem cá, Paulete. Senta aqui do meu lado. (Paulete obedece e sai do banco até a cama junto a Clécio) Isso! Vamos fazer um trato?

Paulete (seco):

Sim?

Clécio (direto):

A gente é gema de um mesmo ovo, num sabe? E de repente aconteceu de tu correr para um lado e eu pra outro. Tá na hora...

Paulete (cortando):

Mas foi você que...

Clécio (cortando Paulete com veemência):

Tá na hora de acertar o relógio, sabe? Tô achando tu muito desatencioso. A Deusa diz que era ciúme de Fininha.

Paulete (surpreso):

Como é? Oxe! Era só o que faltava. O menino namora com minha irmã, deixa ela e nem avisa, se acoita dentro de teu quarto e eu tenho ciúmes? Pelo amor de deus, né Clécio? Jandira ligando e eu nem posso falar nada para não ser a bicha escrota, filha da puta...

Clécio (com calma e cortando Paulete):

Calma! Calma! (pequena pausa) Paulete, o que aconteceu, aconteceu... Fininha é muito novo, e terminou confundindo tudo, e não soube...

Paulete (com muxoxo):

Um ano mais novo que eu.

Clécio:

Paulete, você sabe que é diferente. Tu foi criado já na confusão, e ele tá começando agora.

Paulete:

Hum! Sei! Começando agora? 'Tás certo, estrela!

Clécio (olhando para Paulete):

Paulete? Psiu? (encara ele) Eu estou chamando você pra gente parar com isso. Pode ser? (silêncio e olhar baixo de Paulete) Estou preocupado com você. Tá sempre doido demais, dormiu na apresentação duas vezes, vive bebo feito timbu. Vai começar nova peça. Vamos agir como gente grande, né? Vamos juntos. Todo mundo. (pausa) E eu não quero mais aquele traficante rondando aqui não. Uma coisa é fazer a cabeça, ficar doidão... Outra coisa é aquele indivíduo aqui dentro. Nem eu nem ninguém quer. O homem é confusão e polícia. E outra coisa: pára de dizer que eu to roubando você, viu?

Paulete (se soltando de Clécio):

Olha aí! Tá vendo? Eu não disse que você tá roubando. Eu disse, e digo, é que a gente não vê o dinheiro aqui, sabe. O negócio cresce e o dinheiro diminui. A gente se lasca todinho aqui e não vê dinheiro...

Clécio:

Se você tomasse menos bolinha e viesse nas reuniões ia saber que eu não estou enfiando dinheiro no meu cu, viu? Todo mundo sabe onde está a porra do dinheiro, menos Paulete!

Os dois ficam em silêncio e param de se olhar.

O que podemos perceber nessa sequência retirada do roteiro é que além da questão do dinheiro, que foi ressaltada pelos antigos integrantes do Vivencial como um dos pontos de semelhança com o Chão de Estrelas, era o tom paternalístico e de cuidado com que Guilherme agia com todos. Segundo Ivonete e Guilherme, havia esse cuidado e essa gestão “familiar” do grupo. Outro ponto de destaque percebe-se justamente na estrutura dos espetáculos do Chão de Estrelas, que dialogava diretamente com a estrutura do Vivencial, como já dissemos anteriormente. Tentaremos, então, fazer uma correspondência com a programação do Vivencial e as atrações do Chão de Estrelas.

Antes disso, contudo, gostaríamos de ressaltar duas questões: não estamos com tais argumentos querendo dizer que o Chão de Estrelas é uma cópia do Vivencial, mas que talvez exista um pouco mais do que uma referência afetiva. Isso se confirma pelas histórias e detalhes do Vivencial que invadem a cognição do realizador da obra, que são digeridas e devolvidas em forma de uma livre inspiração.

O outro ponto a ser ressaltado é que, nessa correspondência imagética que aqui faremos, não apresentaremos espetáculos específicos aos quais *Tatuagem* se remete no universo do Vivencial *Diversiones*, mas abordaremos por meio de exemplos imagéticos a reconstrução dessa atmosfera de cabaré do Vivencial, à qual o Chão de Estrelas faz remissão.

Peça de teatro:

FIGURA 4 – Fotografia de Custódia, Cizânia e Celeuma.



Fonte: Lacerda, 2013.

Um show musical:

FIGURA 5 – Fotografia da interpretação da canção “Volta”.



Fonte: Lacerda, 2013.

Show especial com dublagens e esquetes:

FIGURA 6 – Fotografia de Dolores Del Samba dublando um bolero intitulado “Álcool”



Fonte: Lacerda, 2013.

FIGURA 7 – Fotografia da esquete “O Funcionário Público e o Amor”



Fonte: Lacerda, 2013.

Show de variedades, que na maioria das vezes contava com a apresentação de travestis:

FIGURA 8 – Fotografia que mostra, ao fundo, de vestido vermelho, Dolores Del samba e Sônia, realizando o *strip-tease* das irmãs siamesas



Fonte: Lacerda, 2013.

Existe uma metáfora, que eu sempre chamo de metáfora grosseira, no *Tatuagem...* pra mim é muito clara. Ela tem uma primeira aparência, uma primeira leitura... Que é essa leitura melodramática, da relação de Clécio com Fininha, mas o que interessa no fundo, no fundo é a discussão sobre um monte de coisa que tá ali por trás, principalmente a discussão cinematográfica. Por isso que o universo Super 8 é o

universo que tá pautando aquela história. Porque, o que é o Super 8? O Super 8 é uma linguagem marginal utilizada em determinado momento pra furar uma indústria cultural. Não era quem fazia Super 8 era “cineasta”. Não! Era um agitador muito mais, quem fazia Super 8. Muito pouco era cineasta. A maioria era muito intelectual que usava o Super 8 como arte, que era mais ou menos isso. Toda perspectiva na verdade do *Tatuagem* nascia do pressuposto de você criar uma utopia no passado, uma utopia nesse passado que tentava revelar o que seria aquele futuro, através do Super 8. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

As referências feitas ao Super 8 percorrem todo o filme. Tais alusões são de ordem estética, narrativa e ideológica. Essas referências iniciam-se com imagens feitas por uma *bolex*, uma câmera do início da década de 40 do século passado, que filma em 16mm. Para as filmagens foram utilizados filmes com o prazo de validade vencidos, para que se alcançasse uma textura próxima às imagens feitas por uma câmera de Super 8. Não seria exagero de nossa parte dizer que o filme de Hilton não só faz referência ao uso da bitola, através de uma verdadeira metalinguagem, tendo em vista que existe um filme – o *Ficção e filosofia* – que está sendo realizado dentro da narrativa do *Tatuagem*, sendo o personagem que o realiza o professor Joubert Mauritz.

Essa é mais que uma homenagem que o realizador faz àquele que é não só um dos grandes nomes da cena cultural pernambucana, mas da produção superoitista de Pernambuco, o professor Jomard Muniz de Britto (JMB), de quem já falamos anteriormente. Dizemos que é mais do que uma homenagem porque, na realidade, é uma referência, tendo em vista a estreita relação de amizade e de parceria que existia entre Jomard e os componentes do Vivencial, a qual é transpassada dentro do filme para o professor Joubert e o Chão de Estrelas.

Contudo, as referências se estendem não só à questão da estética, uma vez que as imagens feitas pelo professor Joubert são cheias de movimentos livres e anárquicos. Hilton chega inclusive a fazer uma referência expressa ao filme *O palhaço degolado*, de Jomard Muniz de Britto. Assim, temos uma sequência em que o professor está proferindo um discurso bastante inflamado e temos um palhaço sem cabeça perambulando no palco enquanto o professor fala, e a sequência culmina com a quebra da cabeça do palhaço.

O filme *O Palhaço Degolado*, realizado por Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro, em 1977, é baseado em um poema de Wilson Araújo de Souza. Ele tece uma crítica bastante bem humorada às ideias conservadoras do sociólogo Gilberto Freyre e do escritor Ariano Suassuna. O filme foi realizado na antiga Casa de Detenção, hoje Casa da Cultura. Lá, o palhaço, interpretado pelo próprio Jomard, chama repetidas vezes pelo “Mestre Gilberto Freyre”. Não podemos deixar de inferir que estes elementos estão sugestivamente relacionados à Casa de Detenção, que para eles seria a casa de detenção da cultura.

FIGURA 9 – Fotografia da cena em que Professor Joubert segura a cabeça do palhaço, que está ao fundo.



Fonte: Lacerda, 2013.

Como já foi dito, Jomard Muniz de Britto realizou vários trabalhos experimentais e muitos com a participação dos membros do Vivencial, dentre eles *Vivencial I*. O filme foi feito em comemoração a um ano de trajetória da trupe e tentava recriar o espetáculo do Grupo Vivencial, sendo encenado nas ruas do sítio histórico de Olinda. A performance dos atores é uma exaltação ao corpo e à liberdade sexual. Ao assistirmos a esse filme, pudemos identificar correspondências dele com uma sequência do filme *Tatuagem*, em que, na parede de fundo do palco, a imagem de um Super 8 começa a ser projetada. Na tela um dos rapazes do Chão de Estrelas, Marquinho Odara, está vestido de Bispo. E realiza uma coreografia e dubla o poema que ouvimos em *off*. Podemos ver nas imagens abaixo a correspondência entre as duas cenas.

FIGURA 10 – Fotografias do filme *Vivencial I*.



Fonte: Britto, 1974.

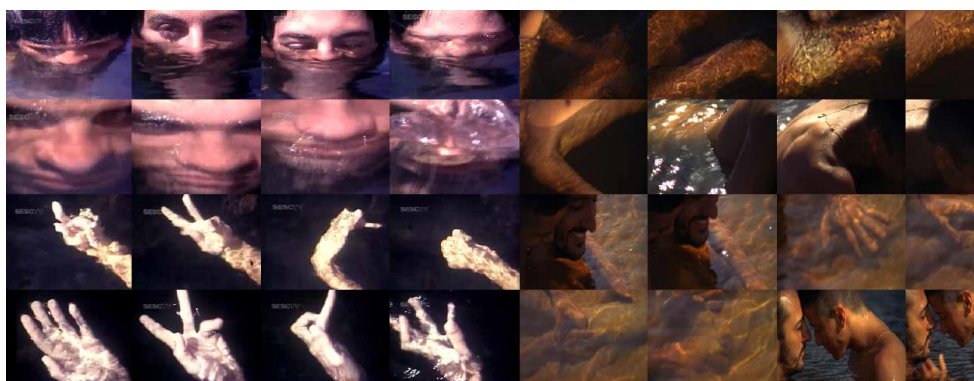
FIGURA 11– Fotogramas do filme *Tatuagem*, trecho inspirado no *Vivencial I*.



Fonte: Lacerda, 2013.

Contudo, as influências do Super 8 não param por aí. Ao nos debruçarmos sobre vários dos filmes assistidos pelo realizador que constavam numa listagem a que tivemos acesso, encontramos inúmeras referências. A que mais nos chamou atenção, no que se refere aos enquadramentos e composição de cena, foi em uma série de filmes de José Agrippino de Paula. Essas imagens foram retiradas de um vídeo do *Youtube* intitulado “Cinema: Ciclo José Agrippino de Paula”. À esquerda temos imagens do filme em Super 8, à direita temos cenas de Fininha namorando com Clécio em um lago.

FIGURA 12 – Comparação entre filme de José Agrippino de Paula e *Tatuagem*



Fontes: Agrippino de Paula, 1978; Lacerda, 2013.

O filme ao qual faremos referência agora foi realizado por Ivan Cardoso e chama-se *Teaserama* (1970/1975). O filme é um *found-footage* montado a partir de várias cenas de filmes americanos do pós-guerra. Aqui temos imagens que lembram bastante a *Polka do Cu*.

FIGURA 13 – Cena retirada do filme *Teaserama*

Fonte: Cardoso, 1975.

FIGURA 14 – Comparação das referências para a montagem das cenas da Polka do Cu



Fonte: Lacerda, 2013.

A influência do cinema novo também se faz presente no filme *Tatuagem*. “A gente quer que essa ideia de cinema novo, que a gente se debruçou um pouco, permaneça ali. E o cinema novo na segunda fase do cinema novo, principalmente, em exemplos de filmes com a *Lira do Delírio*” (Hilton Lacerda). O Cinema Novo surge no país como um modo bem particular de fazer cinema, rompendo com a relação que a produção cinematográfica nacional tinha com os modelos dominantes no que tange à produção e, sobretudo, à expressão e à temática.

Quem primeiro irá cortar tais amarras será Nelson Pereira dos Santos com o filme *Rio 40º*, em 1955. Contudo, a ideia do cinema novo não era apenas romper com as amarras de uma indústria cultural cinematográfica, mas repensar os modos de se fazer o cinema. Assim, a

ideia de um intelectual militante passou a atuar nesse cenário, contrapondo-se ao profissional de cinema. Dessa maneira, o movimento assume uma postura mais política que tenta adequar o cinema à precária realidade da produção brasileira, assumindo o subdesenvolvimento e a pobreza como temática e elementos estéticos. Entre os cineastas de maior destaque do Cinema Novo estão Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, dentre outros.

O filme *A lira do delírio* (1978), de Walter Lima Júnior, é uma das referências declaradas pelo realizadores com fonte de inspiração. Em termo de enredo não tem grandes ligações com o *Tatuagem*, mas acreditamos que a influência dá-se muito mais no campo estético e ideológico, tendo em vista que foi um filme muito importante no final dos anos 70 e, logo depois, começa-se a entrar nesse conflito com o cinema completamente colonizado pelo cinema americano, no sentido técnico. Tanto que essa possibilidade técnica é retroalimentada o tempo inteiro, dentro do *Tatuagem*, seja pelo uso da *bolex*, da estética do Super 8 ou pelo filme ser realizado em 16mm. Assim, acreditamos que tais escolhas técnicas estejam a serviço de uma provocação de um determinado olhar sobre o próprio filme.

5. RELATOS CRÍTICOS

5.1 BREVE COMENTÁRIO E APRESENTAÇÃO DOS RELATOS QUE SE SEGUEM

Quando decidi realizar uma pesquisa sobre o filme *Tatuagem* (2013), antes mesmo de entrar no Mestrado, não tinha uma dimensão muito clara do tipo de estudo que iria realizar, ou até mesmo que já estava realizando sem perceber. O estudo partia de um princípio muito simples: compreender, na prática, como um roteiro se *transforma* em filme, como se dá essa passagem que, ao meu ver, parecia tão complexa. Essa indagação surgiu ainda durante a graduação em Comunicação Social – Radialismo e TV na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Na época, eu escrevia roteiros e dirigia alguns curtas-metragens como forma de obter os créditos necessários para a aprovação em algumas disciplinas.

Havia, nesse período, uma angústia constante em escrever um roteiro e entregá-lo para que outra pessoa o realizasse, não raro comentava com alguns colegas: é como dar um filho seu para que outra pessoa o crie, o modifique. Mais tarde, porém, passei a dirigir os filmes oriundos dos meus próprios roteiros. Contudo, a percepção de não ter o controle sobre o que

se adaptava tão bem àquele guia, mas muitas vezes não se adequava dentro do filme, causava um certo desconforto. Sobretudo ao entrar em contato com pensamentos críticos acerca não só da construção do roteiro, mas do filme, como podemos encontrar nas obras de Jean-Claude Carrière, *Prática do roteiro Cinematográfico* (1996) e *A Linguagem Secreta do Cinema* (2006), dentre outros autores.

Assim, pude ter uma maior compreensão acerca da produção fílmica e do papel do roteiro e do roteirista dentro desse contexto. Na realidade, o roteiro existe enquanto um estado transitório e tende a desaparecer para que o filme surja. Ao debruçar-me sobre os roteiros e assistir consecutivamente aos filmes dos respectivos guiões, tentava decifrar as minúcias da realização das obras em questão, tentava acompanhar a transição do roteiro para o filme. Contudo, mesmo tendo em mente que o roteiro e o filme são obras distintas, mas que ao mesmo tempo se complementam para a realização da obra, era impossível não indagar: como ocorre esse processo? Como o roteiro passa a ser um filme?

Diante de tais questões, tive a ideia de acompanhar o processo de realização do filme a partir do roteiro no intuito de ver a obra acontecendo na prática. Acompanhar o dia a dia de um *set* de filmagens para tentar descobrir como se dá o processo de criação fílmica. Assim, o capítulo que aqui se inicia é o resultado de uma etnografia realizada tanto no *set* do filme *Tatuagem* (2013), bem como do trabalho de montagem realizado na ilha de edição.

As anotações realizadas acerca do filme têm como base o copião do filme e as diversas versões da obra, que correspondem aos cortes que o filme sofreu. Assim, os subcapítulos que seguem são uma tentativa de trazer do modo mais natural possível as anotações, os questionamentos e as vivências no *set* de filmagem e na ilha de edição. Tal esforço se reflete no modo da escrita, que vai desde o uso da primeira pessoa, passando por uma forma mais impessoal ao dissertar o texto, até a conservação das notas, considerações e comentários realizados no diário, que foram trazidos para os vigentes tópicos na forma de notas de rodapé e comentários.

5.2 TENTATIVAS, ERROS E ACERTOS: UM RELATO DA ILHA DE EDIÇÃO E O 1ª CORTE DO *TATUAGEM*

O presente tópico é fruto do diário de campo que foi realizado entre os dias 30 de abril e 5 de maio de 2012, durante a minha passagem pela ilha de edição do filme *Tatuagem* (2013). Essa edição acompanhada é referente ao primeiro corte do filme. A primeira etapa desse trabalho foi realizada na produtora Polo de Imagens, em São Paulo. É válido ressaltar

que, antes desse processo de edição ter sido iniciado, foi feito um trabalho pelo editor João Maria que chamaremos de *pré-edição* ou *copião*. Esse trabalho foi realizado ainda no Recife, enquanto o *Tatuagem* (2013) estava sendo gravado.

Segundo João Vieira Júnior, o produtor responsável pelo filme, o trabalho de João Maria consistia em escolher as melhores cenas que foram gravadas e colocá-las em uma ordem cronológica. Tal trabalho foi necessário para que esse material fosse entregue à Petrobras, uma das patrocinadoras do longa. De acordo com Hilton Lacerda, diretor e roteirista do filme, essa atitude foi necessária para que a Petrobrás liberasse a segunda parte da verba que havia sido destinada ao filme.

Precisávamos mostrar para a Petrobras que o filme estava acontecendo, que estava tudo dando certo. Então, mediante a gravação do filme, íamos montado algumas cenas, mas esse material não foi utilizado como princípio para o primeiro corte. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

O material editado por João Maria tem cerca de 3 horas e 25 minutos. Para fins de compreensão e didatismo, chamarei essa montagem prévia de *copião* – nele não há nenhum tipo de correção de cor ou trabalho realizado por um *soundesigner*. Antes mesmo de acompanhar o primeiro corte do filme tive acesso a este *copião* e pude verificar que várias sequências que estavam na última versão do roteiro haviam sido excluídas. No entanto, havia uma certa correspondência, um diálogo, entre o roteiro e o trabalho realizado por João Maria. A mudança não era tão brusca, não havia uma discrepância entre o roteiro e o filme pré-editado.

Apesar de os cortes serem bastante secos, podia-se perceber que havia uma preocupação tanto no que se referia à estética, quanto à narratividade. Antes de acompanhar parte do processo de edição do primeiro corte, perguntei a Hilton Lacerda se o trabalho que estava sendo desempenhado por Mair Tavares²⁵ correspondia ao segundo corte do filme. Fui informado pelo diretor que o trabalho realizado por João Maria não correspondia a um corte especificamente, mas apenas a uma organização cronológica das cenas. Contudo, se levarmos em consideração que o ato de montar um filme refere-se à colagem de seus pedaços, seguindo

²⁵ Mair Tavares iniciou a sua carreira como ator e diretor de produção no filme *Memória de Helena* (1969) do cineasta David Neves. Posteriormente fez assistência de montagem em *Terra em Transe* (1967), montado por Eduardo Escorel e dirigido por Glauber Rocha. Ainda em 1969 teve sua primeira experiência como montador em *O anjo nasceu* de Júlio Bressane. Mair também trabalhou como montador e produtor junto a grandes nomes do cinema brasileiro como Carlos Diegues, Ruy Guerra, dentre outros. A parceria com Hilton Lacerda se iniciou em 1998, quando montou o filme *Simião Martiniano - o camelô do Cinema*, dirigido por Clara Angélica e Hilton Lacerda. Sucederam-se os seguintes trabalhos conjuntos: *A visita* (2001), *Cartola - Música para os olhos* (2007), de Lúcio Ferreira e Hilton Lacerda, e *Tatuagem* (2013), o primeiro longa-metragem dirigido por Hilton Lacerda.

uma ordem pré-determinada, e tendo em vista que essa atividade é desenvolvida por um montador e é supervisionada pelo diretor ou produtor do filme (Cf. AUMOT; MARIE, 2003, p.195-196), é possível que o trabalho desenvolvido nesse *copião* seja uma espécie de montagem não oficial da obra.

Para Hilton Lacerda e Mair Tavares, o trabalho realizado no *copião* não serviu de base para a edição do primeiro corte do filme. De acordo com o diretor, o que mais se aproximou de uma “base de edição” para o filme foi um material claquetado (com os tempos de filmagem aparentes), ao qual não tive acesso no momento da edição que acompanhei.

Embora o trabalho de João Maria tenha cerca de 3 horas e 25 minutos e não possua a maioria dos contra-planos realizados, tampouco conte com a presença dos *offs* que o primeiro corte já traz, é possível perceber algumas proximidades entre o *copião* e o primeiro corte do filme. Principalmente no que tange à sua estruturação narrativa, se tomarmos como base o roteiro, a montagem cronológica das cenas e dos planos, podemos perceber um diálogo entre o *copião* e o primeiro corte do filme. Contudo, tal inferência não é confirmada nem por Hilton Lacerda, nem por Mair Tavares.

A passagem a seguir compõe uma tentativa de entrevista e ilustra bem como foi o trabalho com Mair Tavares, editor do filme, que não se sentiu muito à vontade quando tentei entrevistá-lo formalmente.

Marcos Santos: Posso te fazer algumas perguntas?

Mair Tavares: Claro!

Marcos Santos: Vou gravar, ok?

Mair Tavares: Realmente é necessário?

Marcos Santos: Me ajudaria bastante.

Marcos Santos: Como o roteiro do filme *Tatuagem* chegou até você?

Mair Tavares: Pelo correio.

Marcos Santos: Falo do que você achou do roteiro, por que decidiu aceitar o convite de Hilton para editar o *Tatuagem*? E que relação afetiva você teve com o filme?

Mair Tavares: Já trabalhei com Hilton em outras oportunidades, gosto da forma como ele trabalha, gosto dos filmes dele. Quanto ao roteiro, não cheguei a ler inicialmente... preferi encontrar com Hilton e conversar pessoalmente, é assim que gosto de fazer. Geralmente não leio os roteiros dos filmes que edito, prefiro ir descobrindo o filme aos poucos e, como disse, ir conversando com o diretor.

Assim, grande parte de nossas inferências acerca das escolhas de edição feitas na ilha se deu a partir da observação do trabalho realizado pelo editor e de conversas informais que tivemos.

5.2.1 Segunda-feira, 30 de Abril de 2012

Ao ter contato com o material que estava sendo editado, pude perceber que uma enorme quantidade de cenas e de sequências que estavam no copião haviam sido descartadas, e muitas das que foram utilizadas sofreram grandes ajustes. Quando falo em ajustamentos refiro-me às cenas que passaram por cortes que, de certa forma, promoveram uma alteração na estrutura narrativa do trecho modificado e mesmo do filme como um todo, como é o caso da sequência 74 – Novas²⁶.

Estive presente no *set* de gravação especificamente no momento em que a Seq 74- Novas estava sendo realizada e vi que todo o texto que se refere à fala de Clécio lendo o jornal foi gravado. Contudo, a parte destacada pelo presente comentário não foi utilizada na montagem. A motivação do corte não fica clara, mas não eram incomuns dentro da ilha de edição considerações acerca da necessidade de que o filme ficasse com, no máximo, 1 hora e 30 minutos.

Não é possível afirmar, no entanto, que especificamente esse trecho tenha sido cortado para que a obra tivesse o seu tempo reduzido. Ao analisar o trecho que foi cortado, pode-se inferir que a presença dessa fala não era uma condição necessária para a construção da narrativa. Tal inferência tem como suporte a fala do próprio diretor do filme. Por diversas vezes conversamos a respeito da edição e Hilton Lacerda fez questão de ressaltar a beleza desse processo, explicando que é na edição que o filme se torna outro filme, além de ser um trabalho em que se “apara as arestas da obra”. Ressaltou, também, que o que deve ficar no filme é o estritamente necessário para a história ser contada, o que não é necessário “deve sair”.

Assim, tendo como base a fala de Hilton, podemos inferir que é justamente a partir dos cortes dessas cenas, sequências e subtramas, que a “real” história vai sendo construída, ou seja, a história que o autor deseja contar. Dessa maneira, os critérios de corte parecem surgir em virtude das escolhas e direcionamentos que são tomados pelo autor na ilha de edição. Essas escolhas nos parecem ser baseada em um foco, que está totalmente imerso em questões não apenas de ordem prática, mas subjetivas, e que estão ligadas a questões que são inerentes ao universo do autor naquele determinado momento. Isso posto, podemos dizer que em um

²⁶Para fins didáticos, colocarei aqui a sequência 73-*Procissão* para uma melhor compreensão da sequência 74-*Novas*, uma vez que os acontecimentos dessa sequência estão completamente imbricados com os da sua antecessora. É importante ressaltar que os fragmentos do roteiro apresentados nesse relatório fazem parte do último tratamento do roteiro, ou seja, o roteiro que mais se aproximou da filmagem.

outro espaço temporal o autor da obra poderia fazer outro tipo de escolhas e conduzir a história por diferentes caminhos.

SEQ 73 - PROCISSÃO

(Ruas da cidade velha de Olinda - ext - tarde - cor)

Pelas ruas da cidade de Olinda um inusitado cortejo caminha: O grupo sai pelas ruas distribuindo um santinho, que na verdade é a propaganda da estreia da peça que será encenada por eles. Pessoas da rua acompanham a trupe. E nada disso escapa à câmera "super-8" do professor Joubert, que filma o alegre cortejo. O som pega o ambiente e mistura-se com uma música instrumental bastante pesada neste momento. Há algo de excessivamente carnavalesco. Alguns dos artistas tocam alguns instrumentos. No meio do cortejo começamos a ouvir a voz de Clécio.²⁷

FIGURA 15 – Imagem da procissão



Fonte: Lacerda, 2013.

Clécio em off:

Mafuá em Cena: Mais uma vez, durante uma estreia na nossa cidade, as pessoas que fazem parte do Chão de Estrelas voltaram a expor o público (e a se expor) promovendo os tão temidos happenings para, em cima de trabalhos alheios, promoverem seu teatrinho. Recorrendo à tradicional apelação da sensualidade (alguém encontrou alguma?) os integrantes provocaram algumas poucas risadas, mas no geral o clima era de constrangimento. No teatro Santa Isabel.

²⁷ Clécio é o líder do grupo teatral Chão de Estrelas.

No momento em que se inicia esse *off*, ocorre a última cena dessa sequência, que se fecha com Clécio realizando uma coreografia. Somos transportados, então, para a sequência seguinte.

SEQ 74 - NOVAS²⁸

(Casarão de Olinda - int - dia - cor)

Na sala principal do casarão de Olinda estão reunidos alguns participantes do **Chão de Estrelas** em torno de Clécio, que lê um jornal. Estão ali, além de Clécio, Paulete, Marquinho Odara, Ériko Welch, Mariozinho, Thelminha, Sônia, Depressilvio e mais alguns participantes. Estão adereçados. Paulete está sentado numa cadeira onde Ériko testa uma maquiagem. O ambiente é muito confuso. Figurinos espalhados pelo ambiente.

Clécio (lendo e interpretando a leitura):

Sob a liderança do "extravagante" Clécio Wanderley, a turba pulou, achincalhou, se promoveu. Claro que não tenho nada contra, mas acho que não é justo usar o espetáculo de outros (uma peça de muito bom gosto e profundidade) como trampolim para o anti-profissionalismo. Coisa que parece se perpetuar em nossa cena e que não merece o nome de teatro. Mas nem assim a montagem de Yerma (de Federico Garcia Lorca) foi prejudicada. Uma direção segura para uma atriz contida como Nancy Oliveira foi de exato tamanho para nos revelar um Lorca tão próximo de nós; uma Yerma com nosso sotaque e de rara beleza. O ponto alto: os slides projetados, com fotos de Fátima Fontes, no fundo do palco, representando os sentimentos internos da personagem. O ponto baixo: a já tradicional falta de policiamento em volta do teatro. (fechando o jornal e expressão de sorriso) Ai, ai! Propaganda negativa e de graça. Ou seja: sucesso garantido. (deitando e colocando as mãos sob a nuca) Paulete, preciso conversar com você.

Paulete (sem atrapalhar a maquiagem e fingindo surpresa):

Comigo? Virgem Maria, vai chover bofe bondoso e inteligente por aqui. Milagre, meu deus...

Ériko Welch (irritado):

Pára, frango. Assim não dá pra terminar...

Sônia (arrumando o vestido com seios à mostra):

Tenho que falar com você também, Clécio.

Clécio (sem sair de onde está):

Particular?

Sônia:

E tem nada particular por aqui? (pequena pausa e depois Sônia fala sem afetação e apontando para si mesma) "Ela" tá grávida.

Ériko Welch (parando a maquiagem em Paulete):

Racha, que coisa mais antiga!

Clécio fica sério e se levanta olhando para Sônia, que continua a adequar seu figurino. Todos parecem surpresos com a notícia. Thelminha

²⁸ Essa sequência foi acompanhada por mim. O relatório da mesma pode ser visto no meu diário de campo de produção.

começa a gargalhar absurdamente. Tenta se controlar. As pessoas param de olhar para Sônia e se voltam para Thelminha. Sônia continua a se ajeitar.

Paulete (com ironia):

*Será meu, Soninha? Só brinquei nesse campo uma vez e faz tempo.
Risadas.*

Clécio (atordoad):

Devo ficar feliz ou preocupado?
Sônia nada responde e continua a experimentar seu figurino,
mirando-se no espelho.

Na cena gravada e que compõe o filme, Clécio não se deita, ele continua de pé. A informação aqui fornecida pode parecer um excesso, no entanto, o fato de que o personagem realiza uma outra movimentação pode implicar em um movimento de câmera diferenciado, possivelmente em uma mudança tanto na luz, quanto na captação do áudio. Por que esse movimento não ocorreu como estava no roteiro? Em entrevista, Jerônimo Lemos, estagiário de direção, nos informou que há uma decupagem prévia de todas as sequências e ensaios para as gravações das cenas. Esses ensaios correspondem tanto aos trabalhos dos atores, quanto da fotografia, do som, dentre outros elementos.

Acerta-se tudo o que será feito em relação à gravação da cena. Contudo, existe uma flexibilização nesses acertos. Segundo Jerônimo, Irandhir Santos, o ator que interpreta Clécio, “é muito livre. Na cena em questão, que estás mencionando, pode ter rolado um certo imprevisto” (Jerônimo Lemos em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2013).

A sequência acima é outro exemplo, dentre os muitos existentes, de uma fala que foi gravada e que constava no roteiro, mas que foi cortada na edição, tal qual o exemplo anterior. Há, no entanto, uma diferença entre elas, uma vez que na primeira o corte não acrescentou nem retirou nenhum tipo de acontecimento ou informação da trama. Já aqui, a ausência da fala de Sônia implica diretamente na exclusão da informação a respeito da gravidez da personagem. Tal acontecimento não causa nenhum impacto na trama principal.

É importante ressaltar que o roteiro do filme *Tatuagem* (2013) é “costurado” por uma série de histórias paralelas e de subtramas, muitas das quais foram retiradas, como no trecho selecionado, ou tiveram a sua importância subtraída através dos cortes realizados. Tais histórias paralelas passaram a funcionar como ilustrações dentro do filme.

Ao questionar o realizador sobre esse fato, ele explicou que

o roteiro precisa de *gordura* ou até mesmo de portas que nos levem a outras possibilidades narrativas – essas portas ou gorduras são essas histórias paralelas. Fatalmente haverá a necessidade de enxugar o texto ou o filme, cortar tempo. No caso específico, a gravidez de Sônia, não contribuía para a narrativa. Em outros

casos, o resultado final da cena não é satisfatório como se pensava que seria. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Além das questões acerca das cenas que foram gravadas e que estavam no copião, mas que não sobreviveram ao primeiro corte, conferindo algumas alterações na história do filme, foi perceptível que a questão acerca da duração da obra era algo bastante comentado dentro da ilha de edição. “Acho que o primeiro corte desse filme tem que ficar com uma hora e quarenta no máximo”, dizia Mair Tavares em um dado momento da edição.

Era perceptível que o discurso de Mair, no que se referia a retirar do filme tudo aquilo que não fosse necessário, estava, em certa medida, em consonância com o pensamento de Hilton Lacerda. Havia algumas discussões acerca do ponto de corte de uma determinada cena ou de uma sequência, mas em linhas gerais os discursos do diretor e do montador estavam bastante afinados.

A respeito desse processo, era possível inferir que deveria ter havido algum trabalho, uma conversa, ou até mesmo um plano de edição, algo que serviu de guia para o presente trabalho, para essa etapa do filme a que chamamos de primeiro corte. Tal inferência se fez verdadeira ao conversarmos com Danilo Carvalho, assistente de edição do filme. Segundo Carvalho, eles receberam uma *timeline* que continha todas as sequências que haviam sido pré-escolhidas ainda durante a gravação, junto com o boletim de câmera e o plano de continuidade. Assim, ficava-se sabendo mais ou menos o que deveria ser utilizado para se iniciar o trabalho.

Depois, esse material era telecinado e sincronizado com o áudio do gravador. Nesse material havia todas as sequências e todos os planos juntamente com os *takes* que foram realizados, tudo isso resultava em um material de mais ou menos 12 horas. Segundo o assistente de edição, o que facilitava a escolha das sequências era o boletim de câmera e o plano de continuidade. A partir dessas informações, eles assistiam o material selecionado e havia toda uma discussão, antes mesmo de iniciar a montagem propriamente dita, para que no momento da edição já se soubesse mais ou menos o rumo que o trabalho iria tomar. Assim, a edição do filme *Tatuagem* partiu desse material que tinha cerca de 12 horas de duração, deixando claro que grande parte desse material não chegou nem a ser visto por eles – Hilton Lacerda, Mair Tavares e Danilo Carvalho – uma vez que foram guiados pelo boletim de câmera.

Com base nessas informações, podemos concluir que o copião realizado por João Maria de fato não serviu de base inicial para o trabalho desempenhado por Mair Tavares. Isso,

contudo, não significa que esse primeiro ordenamento cronológico dos planos, a montagem do copião, não tenha servido para dar ao diretor do filme as primeiras noções de como seria a montagem do *Tatuagem*.

5.2.2 Terça-feira, 1º de maio

No segundo dia de acompanhamento do trabalho na ilha de edição, tanto Danilo Carvalho quanto Mair Tavares estavam mais adaptados à presença de uma pessoa “estranha” observando o trabalho deles. O dia da terça-feira foi um dos mais longos no que se refere à edição do filme. Mais do que perguntas, dediquei-me a observar o trabalho do trio Hilton, Mair e Danilo. Pude perceber que a montagem do filme obedecia à ordem cronológica da narrativa expressa no roteiro, o filme era editado a partir das cenas, formando sequências que geralmente dialogavam entre si.

O processo de edição ocorria mais ou menos da seguinte maneira: as sequências e as cenas eram editadas de uma forma mais *grosseira*, menos lapidada, e avançava-se em direção à próxima sequência até chegar ao final do filme. Após essa primeira fase, o filme era reassistido e iniciava-se todo o processo novamente.

O corte realizado nessa segunda vez era mais criterioso, definiam-se melhor quais cenas ou sequências ficariam ou saíam do filme. O processo de edição demonstrou ser bastante intuitivo e experimental, pois se buscava a todo momento uma adequação entre as cenas, as sequências e a narratividade. Era perceptível que existia uma possibilidade grande de arranjos para aqueles conjuntos de imagens e sons. Mesmo que se trabalhasse exaustivamente em uma determinada sequência, ela ainda poderia ser retirada caso “não desse liga”²⁹. Não havia uma ideia de perda de tempo nesse sentido. Na realidade, o que foi percebido nesse processo era que se procurava um ajustamento das partes ao filme.

As arestas das cenas iam sendo aparadas e as sequências pouco a pouco iam sendo lapidadas. Essa lapidação contribuiu para dar um andamento e para a criação de um ritmo do filme, além de reduzir o seu tempo total de duração. O exemplo que será dado agora se refere ao modo como essas sequências eram construídas e como a partir disso o filme ganhava um andamento e um determinado ritmo.

²⁹ Expressão usada por Hilton, quando uma determinada cena não ficava a seu contento ou simplesmente não encaixava-se dentro da narrativa.

Constava, tanto no material bruto do filme quanto no primeiro corte, uma grande quantidade de cenas que se referiam à sequência 17-Mormaço II. A maior parte da sequência, no entanto, foi alterada, como no caso da fala de Paulete, que foi completamente cortada. Já na sequência 15-Mormaço I, grande parte das cenas são mantidas, principalmente as que se referem a Clécio e Paulete quando avistam os rapazes do frescobol. Em Mormaço II há várias cenas que foram gravadas ilustrando a relação que foi construída entre os rapazes do frescobol, Paulete e Clécio. Posteriormente veremos que essas cenas foram gravadas, mas não foram mantidas no último corte do filme. A transcrição das sequências tal como está no roteiro se faz necessária para uma melhor compreensão das ideias que serão expostas.

15 - MORMAÇO I
(praia - ext - dia - cor)

Praia quase deserta, mas no perímetro urbano (lembrar que estamos em 1978). Poucas casas, poucas pessoas, uns poucos guarda-sóis. Uma palhoça grande ao fundo. A mata circunda o ambiente. Paulete e Clécio estão sentados em suas esteiras. As bolsas descansam ao lado. Paulete está bem exposto ao sol, passa bronzeador nas pernas, usa seus óculos escuros. Seu calção de banho é bastante cavado, o que deixa à mostra suas pernas longas e torneadas. Seu corpo é imberbe, e no sol percebemos melhor seus contornos. Clécio, protegido pelo guarda-sol, usa uma bata indiana comprida, deixando seu corpo aparecer sob a transparência do tecido. Está lendo um livro muito compenetrado. O livro é a peça teatral *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Na beira da praia dois rapazes muito jovens, e claramente populares, jogam frescobol. Começamos a ouvir o tilintar de uma sineta, que depois vemos se tratar de um carrinho de picolé. Clécio levanta o olho e chama o vendedor:

Clécio:

Psiiu, picolé! (o homem vai se aproximando) Tem de que?

Vendedor (olhando para os dois com certo espanto):

Tem de "mendoin", morango, cajá, coco, mangaba...

Clécio (cortando o vendedor e colocando a mão dentro da bolsa):

Me dê um de cajá, me dê. (olhando para Paulete) Quer um?

Paulete (saíndo de sua posição e deitando de bruços):

Quero nada, esse picolé feito com a água do canal...

Vendedor (com raiva):

Do canal, não. Meu picolé é pasteurizado.

Paulete (voltando a cabeça sem olhar para o vendedor):

Sei... pasteurizado. Eu sei a água que pobre faz frescos. Quero nada.

Vendedor:

Que frango chato da porra.

Paulete (se voltando para o vendedor):

Frango? Cuidado por não ter me atingido com a ofensa, visse.

Frango... Hum! Esse acha que descobriu o Brasil...

Clécio (parecendo alheio às palavras de Paulete e falando pra o vendedor):

Quanto é?

Vendedor (encarando Paulete):

Um é cinquenta e três é um cruzeiro.

Clécio (entregando uma moeda, pegando seu picolé e tirando o papel que o envolve):

É um somente.

O vendedor se afasta, encarando Paulete. Este se deita e segura sua pélvis com as mãos, ficando com o torso alto. Olha provocante para o vendedor, que se afasta com seu carrinho. Clécio, indiferente, se volta para Paulete:

Clécio (sério):

Eu vou conseguir montar esse texto. Seria um sonho. A práxis do improvável junto à epifania da desordem.

Paulete (deitando o corpo e em tom de indagação):

Práxis e Epifania!

Clécio (se voltando para Paulete):

Práxis é, em vez de pensar, praticar. Fuder em vez de bater punheta. Epifania é dar garrafa a um líquido. Dar corpo à alma. Dar rumo. Fazer acontecer o improvável.

Paulete (sem se levantar):

*Aqueles dois no "**frescobol**" é práxis ou epifania?*

Clécio volta sua cabeça para os dois. Detalhes dos dois jovens jogando "**frescobol**".

As sequências 15-Mormaço I e 17-Mormaço II são entrecortadas pela sequência 16-Pelada, que é passada no quartel em que Fininha, um dos protagonistas, serve. Ela não será transcrita aqui, uma vez que os acontecimentos que ocorrem nela não irão influenciar diretamente nas sequências 15 e 17, às quais estamos nos atendo. Apesar de serem entrecortadas pela sequência 16, o roteirista dá indicativos de que elas têm uma continuidade em sua narratividade. Tais indicativos apresentam-se ainda no nome das sequências: Mormaço I e Mormaço II, e na seguinte frase que abre a sequência 17: "Voltamos para a praia, com Clécio e Paulete". Além disso, há um aviso que diz "dividir em três partes".

SEQ 17 - MORMAÇO II (dividir em três partes)
(praia - ext - tarde/fim de tarde - cor)

Voltamos para a praia, com Clécio e Paulete. Os dois rapazes que jogavam "**frescobol**" estão reunidos a eles. Paulete está imitando uma **miss** a desfilar, dando "**tchau**" para a platéia. Algumas pessoas observam de longe. Paulete começa um discurso emocionado, agradecendo o título, mas não o ouvimos. A música da sequência anterior continua a marcar essa passagem:

Paulete (provável fala e falsa emoção):

Eu gostaria de agradecer a minha mãe e a meu pai, que sempre estiveram do meu lado, me ajudando, me dando força... Esse prêmio é pra vocês. E gostaria de agradecer ao Pequeno Príncipe. Sem ele nada disso seria possível

Depois do discurso Paulete continua seu desfile, sob os risos de Clécio e dos dois meninos. A partir daí vamos acompanhando algumas cenas do grupo: eles dentro do mar, jogando areia um no outro; Clécio enterrado e seu cabelo formando um estranho desenho; jogam uma brincadeira de força dentro da água. Durante essas passagens o tempo corre e a tarde vai ganhando terreno. Por fim os quatro estão sob um cajueiro. Fumam um cigarro de maconha, que Clécio rejeita.

Foi observado que todas as cenas que se referem a “algumas cenas do grupo” e que foram utilizadas para dar ideia de passagem de tempo e para ilustrar a aproximação de Clécio e Paulete com os rapazes do frescobol, foram gravadas e estavam no material bruto do filme. No entanto, apenas algumas delas constavam no material que estava sendo trabalhado no primeiro corte. As cenas que foram utilizadas para dar o efeito de passagem de tempo foram: “uma brincadeira de força dentro da água” e “os meninos plantando bananeira”. Em um dado momento do trabalho, Mair Tavares comentou que o andamento da sequência estava muito rápido, que a ação entre os rapazes estava acontecendo muito depressa. Lacerda concordou com o montador e afirmou que a intenção era mostrar o entrosamento entre eles e que as cenas escolhidas realmente eram poucas para dar essa ideia, assim deveriam ser acrescentadas mais cenas para reforçar essa passagem.

Desta maneira, outras ações dos rapazes foram adicionadas à sequência: “eles dentro do mar”, “jogando areia um no outro” e “Clécio enterrado e seu cabelo formando um estranho desenho”. Aparentemente o problema estava resolvido, no entanto, quando as sequências 15, 16 e 17 foram reassistidas, todos ficaram insatisfeitos com o resultado final. “Ainda tem algo estranho”, falou o diretor do filme. A questão era complexa, uma vez que se acreditava que o possível estranhamento com relação àquelas sequências era causado pela escassez de cenas para ilustrar o entrosamento dos rapazes. No entanto, mesmo acrescentando novas cenas o resultado ainda não era satisfatório. Depois disso, foram acrescentadas mais algumas cenas enquanto outras foram retiradas, e ainda assim o objetivo não havia sido atingido.

Após alguns cortes e ajustes, e depois que as sequências foram vistas por diversas vezes, Hilton teve a ideia de retirar todas as cenas referentes ao entrosamento dos rapazes na praia. Após a fala final de Paulete ao fim da sequência 15-Mormaço I “aqueles dois no frescobol é práxis ou epifania?”, a sequência recebe um corte. Segue-se para a 16-Pelada, e,

logo em seguida, para a sequência 18-Mormaço III, em que temos Clécio, Paulete, e os dois rapazes do frescobol.

Com esse movimento de corte toda a sequência 17-Mormaço II, que mostrava os rapazes se conhecendo, foi retirada do filme. Embora a decisão de Hilton de retirar as cenas parecesse paradoxal, uma vez que inicialmente o problema era a ausência de imagens que demonstrassem tanto a passagem do tempo quanto as brincadeiras dos rapazes, foi perceptível que esse arranjo satisfizesse a todos.

Quando indaguei Hilton e Mair a respeito da resolução do problema, uma vez que a decisão de retirar as cenas foi totalmente contrária ao que eles mesmos esperavam inicialmente, ambos não souberam explicar objetivamente os ajustes, apenas disseram que não havia ficado bom, que estava “estranho” e que a melhor solução foi retirar a sequência inteira.

Hilton Lacerda foi um pouco mais adiante em dizer que estava subentendido que eles haviam se conhecido e que não havia a necessidade de incluir mais imagens para demonstrar isso. “Sabe, não há uma justificativa ou uma explicação pautada em um alicerce teórico da montagem da imagem, a gente vai editando mediante o desenho do filme que temos em mente. É algo bem intuitivo, sabe?” (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Tomando como base a fala de Hilton, podemos inferir que existe algo que está além de qualquer justificativa teórica ou técnica, que não é necessariamente de cunho acadêmico, mas sim de uma teoria e uma técnica implícita, subjetiva, que estão ligadas tanto ao referencial cognitivo do diretor e do montador, quanto ao cinema que ambos desejam fazer, a história que eles querem contar, somadas àquilo que eles consideram como um bom cinema. Assim, as soluções dos problemas vão se apresentando mediante o repertório de Hilton e de Mair, e através das várias tentativas que incluem tanto o erro quanto o acerto, que é inerente a esse processo da montagem fílmica.

Dessa maneira, podemos inferir outro critério de corte, o qual estaria ligado à questão da sugestão e do subentendido, já que o não ver e o sugerido podem ser mais representativos do que o visto, do que o explícito. Além disso, quando o autor da obra decide adotar esse critério, ele dá ao público a oportunidade de completar a sequência, o trecho narrativo, mexendo com a imaginação do espectador, podendo proporcionar-lhes emoções e indagações diferenciadas das representações que são dada completas.

5.2.3 Quarta-feira, 2 de maio

Neste dia aconteceu a exibição do primeiro corte do filme, a mostra foi restrita ao produtor João Vieira Júnior e a alguns outras pessoas, dentre eles patrocinadores da obra. No entanto, estive no local e pude assistir ao filme que deixou todos muito empolgados. Percebi cada vez mais que a questão do tempo de duração da obra era algo extremamente importante para Hilton e Mair. Repeti a pergunta para Hilton, sobre a questão da duração do filme. No entanto, estávamos em um contexto menos formal, desta vez caminhávamos pela rua.

A resposta dada por ele não foi pautada apenas em aspectos estéticos e tampouco sobre uma questão exclusivamente narrativa. Segundo Hilton, quando se pensa em deixar o filme com 1 hora e 30 minutos, essa decisão é pensada também em virtude dos créditos. Nesse caso, a obra, contando com os créditos, deve ficar com 1 hora e 35 minutos, no máximo 1 hora e 40 minutos. Essa preocupação se dá, também, por conta da distribuição do filme e da veiculação em festivais, explicou o diretor da obra. Esse depoimento de Hilton foi após o almoço de exibição do filme, enquanto voltávamos para casa. Desse modo, não houve mais trabalho na ilha de edição na quarta-feira, 2 de maio.

5.2.4 Quinta-feira, 3 de maio

Após a exibição do primeiro corte, Mair, Hilton e Danilo continuaram trabalhando no filme, arrumando algumas sequências para definir melhor algumas cenas. O dia de trabalho teve início com o diretor apresentando filmes em Super 8, esses faziam parte de uma série chamada “Marginália São Paulo”. Foram selecionadas por Hilton algumas cenas dessas obras, a fim de que as mesmas ilustrassem o que o diretor estava querendo. Mais à frente será verificado que Hilton optou por cortar a carta lida por Paulete e quase todas as cenas relativas à sequência Missiva.

Havia em um dos filmes um casal namorando dentro d'água. Hilton utilizou esse trecho para explicar a Mair e a Danilo como ele gostaria que fosse editada uma cena de passagem que se refere a Clécio e a Fininha namorando dentro de um lago. Essa cena ilustra uma passagem de tempo relativa ao relacionamento dos protagonistas, além de servir de pano de fundo para a leitura, feita por Paulete, de uma carta escrita por sua irmã, Jandira. Carta esta endereçada ao próprio Paulete, demonstrando sua insatisfação em relação à conduta adotada por Fininha (Arlindo) em relação ao namoro dos dois. As sequências que se referem a isso são as de número 47, 48, 49, 50 e 51.

Segue abaixo a passagem à qual nos referimos. Esse trecho foi retirado do primeiro tratamento do roteiro. No roteiro de filmagem existem algumas alterações, como a inserção de outras cenas.

47- MISSIVA 01

(salão do Chão de Estrelas - int - dia - cor)

Elipse de tempo. Paulete, sentado num dos cantos do **Chão de Estrelas**, lê uma carta de sua irmã Jandira. Ouvimos a voz dela em off. No quadro restante em que se encontra Paulete podemos observar o ensaio de alguns membros da trupe. Usam máscaras e perucas muito esquisitas. O som da cena fica num segundo plano.

Jandira (em off):

Paulinho, como tem passado? Por aqui as coisas vão mais ou menos. Mãe diz que tem saudade e quer saber quando tu pode aparecer por aqui - a última vez foi em teu aniversário. Painho continua o mesmo. Mas agora fala menos ainda. Gostaria de saber se tem visto o Arlindo. Desde que ele levou tuas encomendas não consegui mais notícias dele. Ele escreveu para Dona Albanita, mas para mim nem uma palavra.

SEQ 48 - MISSIVA 02

(praia deserta - ext - dia - cor)

Numa praia deserta, num final de tarde, Clécio, sentado na areia, observa Fininha jogar futebol com Tuca. Cocos servem de traves onde o filho de Clécio defende os chutes de Fininha. O som direto da cena está em segundo plano.

Continuação de Jandira (em off):

Gosto muito dele, mas acho que ele não gosta mais de mim. Estou certa? Mandeí carta para o quartel, mas nem assim ele me respondeu. Gostaria de ter notícias dele. Telefonei para a vizinha de tia para falar com você, mas a mulher disse que não podia chamar. Ela é chata assim mesmo?

SEQ 46 - MISSIVA 03

(quadra do exército- ext - tarde - cor)

Na quadra de esportes do quartel onde Arlindo serve, um corredor de rapazes está organizado. Um grupo de cinco rapazes tem que atravessá-lo. Fininha está entre eles. Entre os praças que se preparam para a recepção dos que vão atravessar o corredor, está o Soldado Gusmão. Tenente Cortez, com agasalho do Exército, é quem organiza a "brincadeira". Os cinco rapazes começam a travessia e começam a ser espancados. Vê-se que o soldado Gusmão pesa sua mão sobre Arlindo. O som da cena é em segundo plano. Continuamos a ouvir a carta de Jandira.

Continuação de Jandira (em off):

Vou acabando por aqui. Mãe manda a "bença" e diz pra você se cuidar mais. Apareça logo, e quando encontrar Arlindo fala pra ele mandar notícias. Toma cuidado por aí. Gostamos muito de você. Saudades de sua irmã Jandira.

Após os fatos apresentados por Jandira na carta, pode-se perceber um desgaste crescente na relação entre Clécio e Paulete, que até então eram muito amigos e cúmplices. Tal

desentendimento é verificado nas falas dos personagens nos vários trechos selecionados a seguir. É importante ressaltar que as partes transcritas não correspondem às sequências completas, mas apenas aos pontos que atestam o conflito entre Clécio e Paulete.

SEQ 57 - CARGAS E DESCARGAS II
(Casarão antigo - ext/int - dia - cor)

Clécio (para Deusa):
Paulete é que tá um saco.

SEQ 67 - SEGUNDOS CONFLITOS
(Casarão de Olinda - int - noite - cor)

Paulete:
Deram a Elza no meu Creme "Rinse". Vou avisando para quem roubou que é bom esconder bem direitinho, senão a coisa vai feder aqui. (voltando-se para Deusa) Diz, mulher de Deus!

Clécio (voltando-se para seu trabalho):
Vai sair, Paulete? (Paulete nada responde) A estréia tá aí e tu nem quer ajudar a gente?

Paulete (sem dar atenção):
Já dei demais, viu? Agora vou dar outras coisas mais interessantes. Cansei de me fuder e só ganhar cara dura e grito.

Clécio (sem sair de seus afazeres):
Não quero mais esse sujeito rondando por aqui não. Quero ninguém traficando por aqui.

Paulete (sorrindo e se dirigindo à porta):
Ai, ai, meu deus. Mas era só o que me faltava. Tenho direito que nem você... Vai botar quem pra fora? (pausa) Tô pra ver.

SEQ 75- MEIA PAZ
(Quarto de Clécio - int - dia - cor)

Clécio (cortando Paulete com veemência):
Tá na hora de acertar o relógio, sabe? Tô achando tu muito desatencioso. A Deusa diz que era ciúme de Fininha.

Paulete (surpreso):
Como é? Oxe! Era só o que faltava. O menino namora com minha irmã, deixa ela e nem avisa, se acoita dentro de teu quarto e eu tenho ciúmes? Pelo amor de deus, né Clécio? Jandira ligando e eu nem posso falar nada para não ser a bicha escrota, filha da puta...

As sequências que se referem à carta escrita por Jandira foram gravadas e constaram no primeiro corte do filme durante certo tempo. No entanto, Hilton optou por retirá-las durante os últimos acertos, afirmando que diminuindo a presença de Jandira no filme a

personagem ganharia mais força. Assim, as informações contidas na carta, que denotam a infelicidade de Jandira frente ao desinteresse de Fininha por ela, não é passada ao público.

Diante dos trechos que foram transcritos do roteiro, principalmente o que se refere à última fala de Paulete, podemos observar que o mesmo encontra-se bastante incomodado com o relacionamento de Clécio e Fininha, não por ciúme, como foi sugerido por Deusa, mas pelo sofrimento que a indefinição de Fininha vem causando à sua irmã. Entretanto, é possível que a ausência das sequências que fazem menção à carta lida por Paulete confirmem a quem assiste ao filme outro tipo de relação, com a narrativa, uma vez que o espectador não saberá de imediato o que causou o desentendimento entre Clécio e Paulete, já que o desabafo e a insatisfação de Jandira não são mais mencionados.

Apenas na sequência 75-Meia Paz é revelado o porquê da irritação de Paulete. Não estamos fazendo aqui nenhum tipo de julgamento acerca da decisão tomada pelo diretor, mas gostaríamos de ressaltar a edição como um processo de reescrita da narrativa, uma vez que o acréscimo ou a retirada de determinadas cenas pode conduzir o olhar do espectador por diferentes caminhos dentro da narrativa.

5.3 ROTEIROS, ORDEM DO DIA, DIÁRIOS DE CAMPO: UMA HISTÓRIA CONTADA DO *SET* DE FILMAGEM DO *TATUAGEM*

Neste tópico tentaremos apresentar uma espécie de diário crítico das gravações do filme *Tatuagem*, tendo como base a última versão do roteiro, ou seja, o guião que foi usado durante as filmagens. Faremos uso, também, de um diário de campo, realizado por mim durante as visitas ao *set* de gravação. Esse documento contém anotações sobre o processo de filmagem de algumas sequências. Além disso, utilizaremos as “ordens do dia”³⁰, que guiarão o nosso olhar e nos fornecerão por si uma espécie de relato direto da produção, e a decupagem técnica das cenas.

Tudo isso em uma tentativa não só de relatar, mas de refazer os caminhos da criação dentro do *set*. Assim, não se constitui em uma prerrogativa nossa responder o porquê das escolhas dos caminhos, mas como eles foram trilhados. Dessa forma, talvez, possamos

³⁰ A ordem do dia é uma espécie de documento, geralmente preparado pelo assistente de direção, a fim de organizar as diárias de uma filmagem. Neste documento estará contida grande parte das informações a respeito do que será realizado no dia da filmagem, como: quais as cenas que serão rodadas, quais os atores que trabalharão em cada cena, os objetos e cenários necessários que irão compor a cena, o figurino de cada ator em cena, inclusive os figurantes, se houver, os horários de cada equipe, entre muitas outras questões.

compreender por que nem sempre o que está estabelecido de uma forma tão coesa no roteiro consegue ser reproduzido no filme.

Dessa maneira, são indispensáveis algumas explicações acerca do que viria a ser o documento conhecido como ordem do dia. Acreditamos que tal explanação se faz necessária, uma vez que a ordem do dia irá nortear toda a diária de gravação e as ações realizadas dentro do *set*. Segundo o próprio produtor do filme, João Vieira Júnior, a ordem do dia é uma espécie de plano de produção elaborado pela direção de produção e pela assistência de direção, que por sua vez tem o seu trabalho mais diretamente ligado à produção do que à própria direção.

Filmamos durante cinco semanas, seis dias por semana. Na véspera de cada dia tinha que sair uma ordem do dia. Uma hora antes do trabalho no *set* acabar, esse documento era entregue para todas as pessoas da equipe, para que no dia seguinte elas soubessem tudo que iria acontecer. Todo mundo tem um plano de filmagem, mas esse aqui é específico. Ele reúne as informações da fotografia, da locação, traz informações do elenco, da figuração, da arte. A hora da chegada de cada pessoa no *set* [...] que hora que elas comem [...]. Tem também informações sobre as cenas que serão gravadas. O número da cena no roteiro; se é externa, interna, se é dia... Um resumo, a sinopse da cena, a página a que aquilo é correspondente no roteiro e todo o elenco. É possível que haja adaptações de um dia pro outro, mas tudo foi pensado previamente num outro documento, que é a análise técnica. (João Vieira Júnior em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Na citação acima podemos perceber que o produtor faz menção a outro importante documento, o plano de filmagem. Esse, por sua vez, corresponde à ordem de gravação em que as cenas são realizadas, uma vez que há uma sequência a ser filmada que não necessariamente corresponderá à ordem cronológica em que as sequências estão dispostas no roteiro. Tal fato se dá em virtude de uma logística definida ainda na pré-produção.

Assim, procura-se filmar as sequências em uma ordem que seja mais viável sob a perspectiva da produção, a fim de aperfeiçoar o trabalho realizado no *set*. No caso do *Tatuagem*, todas as cenas que ocorriam na locação do quartel foram feitas de uma única vez. Não estamos dizendo que as cenas foram gravadas em um único dia, mas que se gravavam todas as sequências relativas ao quartel para depois partir para outro eixo narrativo. Uma vez que a locação ficava fora dos limites das cidades de Recife e Olinda, seria exigido um esforço de produção muito grande para realizar algumas gravações e depois retornar ao mesmo local. Pode-se ver abaixo um trecho retirado da ordem do dia de número 4, a qual corresponde às gravações realizadas no quartel. Observe que a feitura das cenas não obedece a uma ordem cronológica.

FIGURA 16 – Exemplo de ordem do dia

REC PRODUTORES ASSOCIADOS				"TATUAGEM"			
ORDEM DO DIA # 4 – SEXTA-FEIRA, 28 DE OUTUBRO DE 2011				DIREÇÃO: HILTON LACERDA			
REC PRODUTORES ASSOCIADOS Rua João Ivo da Silva, 249, Madalena, Recife-PE. CEP: 50710-100 Fone: 3073-1650/ Fax: 3073-1651 CNPJ: 02.669.022/0001-74		BASE DE PRODUÇÃO: Rua São Bento, 200, Varadouro, Olinda Fones: 3439-6079 3493-9839.		TELEFONES ÚTEIS: Dir. De Produção – Dedele Parente (81) 9162-4918 / 9956-7747 Coord. De Produção – Lívia de Melo (81) 9234-0768 Platô – Brenda da Mata (81) 8131-7577 / 9779-1885		Dir. Assistente – Marcelo Caetano (81) 8593-2708 / (11) 8263-7372 1a AD – Carol Durão (81) 8155-2058 / (21) 9385-8778 2a AD – Milena Times (81) 8602-4274 / 9782-6787 Estag. Direção – Jerônimo Lemos (81) 8140-8022 / 9120-1595	
CONVOCAÇÃO: 4HS EQUIPE NO SET: 5HS FILMANDO: 6h30 FIM DO SET: 16HS		CAFÉ DA MANHÃ: 5HS (15 MIN) ALMOÇO: 11HS		NASCEM/ PÔR DO SOL: 4h54/ 17h14 TEMPO: SOL COM NUVENS PROB. CHUVA/ LUA: 0%/ NOVA			
LOCAÇÕES: 1) QUARTEL DA PM - PAUDALHO							
CENA	LUZ	LOC	SET	SNOPSE	PÁGS	ID ELENCO	RODANDO
9	EXT/D IA	1	QUARTEL/ QUADRA	Os soldados se apresentam diante do Sgt. Cortez. Dois deles fazem flexões.	2 2/8	2, 18, 19, 20, 44, 45, 46, 47, 48	6h30
14	EXT/ DIA	1	QUARTEL/ QUADRA	Os soldados se preparam para a partida. Gusmão importuna Fininha.	1 6/9	2, 18, 19, 20, 4 4, 45, 46, 47, 48	8h30
16	EXT/D IA	1	QUARTEL/ QUADRA	Jogo de futsal no quartel. Gusmão derruba Fininha.	1	2, 18, 19, 20, 44, 45, 46, 47, 48	10hs
STAND BY							
83	INT/N oite	1	QUARTEL/ ALOJAMENTO	Fininha sentado no beliche, insone, com um curativo no peito.	1	2, 44, 45, 46, 47, 48	13hs

Fonte: Lacerda, 2011.

Outro exemplo que pode ser dado é sobre as gravações noturnas, já que se tende a gravar todas as cenas noturnas de uma única vez, tendo em vista todo o desgaste físico, tanto da equipe quanto dos atores, em alternar gravações noturnas e diurnas. Posteriormente falaremos mais sobre a questão das sequências realizadas à noite. Assim, podemos dizer que a ordem do dia é basicamente um resumo da análise técnica³¹ e do plano de filmagem.

Isso posto, desenvolveremos aqui a seguinte metodologia: selecionaremos algumas sequências do roteiro e suas correspondentes ordens do dia. As ordens do dia, relativas às sequências que aqui serão analisadas, seguirão em anexo ao presente trabalho. No entanto, transcrevemos as sequências do roteiro que foram gravadas no corpo do trabalho por compreendermos que o entendimento da análise pressupõe a leitura integral das cenas.

Começaremos com a ordem do dia número 8, relativa ao dia 1º de novembro de 2011, a mesma também traz as sequências 56, 58, 59, 61, 68. Contudo, optamos por transcrever e analisar apenas as sequências 58, 59 e 61. Essa escolha se dá tomando por base o acompanhamento presencial da gravação das cenas aqui apresentadas. Não pudemos estar no *set* no momento da gravação da sequência 68, já que ela não foi gravada nesse mesmo dia. Já a sequência 56 não foi gravada, pois servia mais como uma base descritiva do espaço cênico do casarão e um guia com indicações para a direção de arte.

SEQ 58 – COMILANÇA
(Casarão antigo – ext/int – tarde – cor)

³¹ A análise técnica é a decupagem geral do roteiro, realizada pela equipe de direção, direção de fotografia, de arte, de produção.

As pessoas estão espalhadas pelo casarão. Comem a feijoada. No quintal umas pessoas tocam violão, cantam e tomam banho de mangueira dentro de uma piscina de plástico. Fininha come junto de Clécio, sentados no chão, numa pequena sacada. Paulete, Depresilvio, Deusa e Tuca estão sentados numa mesa (pequena e única).

O dia já está adiantado e o sol mais brando, mas permanece exageradamente azul. O calor se deixa mostrar pelos rostos empapados das pessoas. Pelos poros dilatados.

Clécio (comendo):

Conversou com Paulete? (Fininha faz sinal negativo com a cabeça, sem parar de comer) Acho que você tem que falar com ele... (Fininha faz sinal afirmativo com a cabeça, e continua a comer, sem falar nada) vamos crescer?(Clécio alisa a cabeça de fininha carinhosamente) Hum?

Neste instante Tuca, agora sem camisa, sai da mesa e vai até onde estão Fininha e Clécio.

Tuca (sorrindo):

Mamãe falou que quando ela viajar eu vou ficar aqui e não mais com a vó Aspásia. (Clécio faz uma leve expressão de espanto) (silêncio) Eu venho pra cá, tá certo?

Deusa se volta para Clécio sorrindo:

FIGURA 17 – Festa no Casarão



Fonte: Lacerda, 2013.

SEQ 59 - CARGAS E DESCARGAS IV**(Casarão antigo - ext/int -dia- cor)**

Paulete, que acabou de comer, sobe na mesa e bate com uma colher num prato:

Paulete:

Atenção, atenção... Pra quem acabou a feijoada é momento do digestivo no primeiro andar. Quem quiser que me siga!

As pessoas aplaudem o chamado de Paulete, que desce da mesa e começa a dançar e organizar uma fila. Deusa se agrega aos que dançam, segurando na cintura de Paulete. Tuca faz menção de quem vai, mas é impedido por Clécio.

Clécio:

Fique aqui que eu tenho que conversar com você.

Tuca (decepcionado):

Mas eu queria...

Clécio:

Querias, mas não vais.

Deusa olha para o grupo onde estão Clécio, Tuca e Fininha e manda um beijo para eles. Fininha sorri com seu prato de feijoada na mão. Levanta-se e vai atrás da trupe, que sobe a escadaria. Muitas pessoas ficam por ali, conversando. Clécio encara Tuca, que parece chateado.

Não pretendemos realizar, aqui, um tipo de análise acerca das sequências ou até mesmo de falas de personagens que foram cortadas. Não estamos nos referindo a diálogos que foram suprimidos em virtude de algum tipo de mudança do diretor, ou até mesmo de improvisos dos atores, mas de falas que ocorriam no roteiro, e que foram ditas na gravação, mas que foram retiradas na ilha de edição.

Ressaltamos ainda que o comentário, ou análise, a respeito de tais falas se dá em virtude de que a retirada das mesmas implica não apenas na supressão de um mero diálogo, mas de eixos narrativos do filme. Podemos citar como exemplo o diálogo acima destacado em negrito, de Clécio e Fininha, em que o primeiro pede para que Fininha converse com Paulete a respeito de sua situação com Jandira. Jandira é a irmã de Paulete, a qual Fininha namorava antes de conhecer Clécio.

A chateação de Paulete dá-se em virtude de seu cunhado ter abandonado a sua irmã sem nada explicar a ela, como pode ser visto na transcrição de um trecho da sequência 75-Meia Paz, na seguinte fala de Paulete:

Paulete (surpreso):

Como é? Oxe! Era só o que faltava. O menino namora com minha irmã, deixa ela e nem avisa, se acoita dentro de teu quarto e eu tenho ciúmes? Pelo

amor de deus, né Clécio? Jandira ligando e eu nem posso falar nada para não ser a bicha escrota, filha da puta...

A supressão do diálogo anterior a essa fala, além de outras sequências em que podemos acompanhar a relação de Fininha com Jandira, como, por exemplo, as sequências intituladas “Missiva” e “Caudaloso idílio”, em anexo, são indicativos ou tendências de cortes que reduzem o tempo de presença da personagem Jandira no filme. Essa diminuição se dá tanto de uma forma direta, quando imagens que mostram a personagem são cortadas, quanto indireta, já que ela deixa de se fazer presente quando outros personagens fazem menção a ela.

Assim, uma vez que o seu tempo em cena é reduzido, acaba por ser diminuída também a importância de sua relação com Fininha, já que nas duas sequências a que estamos nos referindo é abordada a relação dos dois. Em “Caudaloso idílio”, Fininha e Jandira estão namorando na cachoeira, enquanto que na sequência “Missiva”, Paulete aparece lendo uma carta em que sua irmã pergunta pelo soldado, dizendo que o mesmo sumiu e deixou de procurá-la.

No que se refere à conversa de Clécio com Fininha, podemos dizer com base no roteiro que Clécio sabe o porquê de Paulete estar irritado, e tem consciência de que não é uma questão de ciúme. Ao suprimirmos esse diálogo de Clécio, ocultamos o fato de que ele está ciente da raiva de Paulete; transcreveremos abaixo o diálogo entre os dois.

SEQ 58 - COMILANÇA

(Casarão antigo - ext/int - tarde - cor)

As pessoas estão espalhadas pelo casarão. Comem a feijoada. No quintal umas pessoas tocam violão, cantam e tomam banho de mangueira dentro de uma piscina de plástico. Fininha come junto de Clécio, sentados no chão. Paulete, Depresilvio, Deusa e Tuca estão sentados numa mesa (pequena e única).

O dia já está adiantado e o sol mais brando, mas permanece exageradamente azul. O calor se deixa mostrar pelos rostos empapados das pessoas. Pelos poros dilatados.

Clécio (comendo):

Conversou com Paulete? (Fininha faz sinal negativo com a cabeça, sem parar de comer) Acho que você tem que falar com ele... Você viu que ele está todo cheio de não me toques, né? (Fininha faz sinal afirmativo com a cabeça) Então? Vai conversar com ele hoje, certo? (Fininha continua a comer sua feijoada) Não pode ficar assim... (Fininha continua a comer, sem falar nada) Fininha, vamos crescer? Hum!

Ressaltamos que o diálogo de Clécio com Fininha foi mantido no corte inicial do filme que contém 2 horas e 56 minutos³², enquanto que no primeiro, que possui 1 hora e 44 minutos, as sequências e as falas mencionadas na presente análise não mais fazem parte do corte.

FIGURA 18 – Fotogramas que ilustram o namoro de Fininha e Jandira na cachoeira.



Fonte: Lacerda, 2013.

FIGURA 19 – Fotogramas que ilustram a leitura da carta de Jandira, realizada por Paulete.



Fonte: Lacerda, 2013.

Voltando à questão da análise das sequências 58 e 59, estive presente no *set* de filmagem e pude acompanhar a gravação das sequências correspondentes à ordem do dia, com exceção de algumas sequências, como já foi dito. No entanto, dessa vez o meu papel não foi apenas de pesquisador, como na maioria dos dias, mas atuei também como figurante. O desempenho de tal função proporcionou-me um ponto de vista diferente, uma vez que não estava apenas observando o trabalho do diretor e de toda a equipe técnica, mas de certo modo estava sendo comandado por eles e integrando o processo.

Pude perceber que, embora houvesse uma divisão feita no roteiro que dava origem às Sequências 58 e 59, na prática, no momento da gravação, não houve uma separação entre as mesmas, uma vez que elas foram gravadas ao mesmo tempo, dando origem a uma espécie de plano sequência, até o momento em que Paulete convida as pessoas para fumarem um baseado, como pode ser visto na decupagem dos planos apresentada a seguir.

³² Essa versão do filme foi o primeiro corte realizado, não tem correção de cor e em muitas vezes tem-se apenas um plano.

Se nos reportarmos à versão anterior do roteiro, podemos perceber que não há essa divisão. A descrição narrativa das pessoas comendo a feijoada e de Paulete realizando o convite para fumar maconha faz parte de uma única sequência, intitulada 58-Comilança. Quando tive acesso à decupagem técnica da cena, pude ter uma comprovação desse pensamento sobre as sequências estarem fundidas, apensar de terem numerações diferentes. Na fotografia abaixo temos a primeira assistente de direção, Carol Durão, em um primeiro plano, representando o papel de Paulete na decupagem da cena.

FIGURA 20 – Amostra de decupagem de cenas.

Seq. 58/59 - Lateral Cozinha Casarão Ext./Dia

- P1. Plano Geral com pequeno traveling e PAN

Em primeiro plano Clécio e Fininha conversam, ao fundo vem do mesão de feijoada e fala com Clécio. Paulete passa e a camera corrige levemente para a escada onde Paulete convoca todos para um baseado



- P2. Cam. fixa Plongée
Câmera do alto da escada vê o trezinho da galera subindo.
- P3. Bolex
Cam. de Joubert

Fonte: Lacerda, 2013.

Na decupagem podemos perceber que existe uma menção feita ao plano 3 (P3. Bolex Cam. De Joubert). Esses planos, na realidade, são um conjunto de cenas que são realizadas que mostram tanto os integrantes do Chão de Estrelas na feijoada, quanto os convidados se divertindo. Existe algo bem particular nessas imagens, e que se repete ao longo de outras sequências no decorrer filme, conforme comentaremos mais adiante. A peculiaridade desses planos reside no fato de que, em primeiro lugar, eles não são feitos com a câmera Aaton³³, mas com uma câmera chamada Bolex. Essa câmera, tal qual a usada para fazer as demais cenas do filme, também filma em 16 milímetros, mas a principal diferença entre as imagens feitas pelas duas está no fato de que foi usado na bolex pedaços de filmes vencidos, daí explica-se a textura diferente que por vezes se aproxima de uma imagem feita por uma câmera Super 8. Dentro da construção da narrativa, essas cenas realizadas com a bolex que vimos no filme são da câmera Super 8 do professor Joubert que está a todo momento filmando o universo do Chão de Estrelas.

³³ Câmera que foi utilizada para a gravação do filme.

FIGURA 21 – Ivo Lopes, diretor de fotografia do *Tatuagem*, fazendo uso de uma Bolex.



Fonte: Lacerda, 2013.

FIGURA 22 – Professor Joubert filmando com a câmera Super 8



Fonte: Lacerda, 2013.

FIGURA 23 – Cena registrada com a Bolex, que corresponde à câmera Super 8 do professor Joubert



Fonte: Lacerda, 2013.

Outro ponto que deve ser comentado é a aparente liberdade de improviso por parte de alguns atores e a preocupação com a encenação, principalmente no que dizia respeito à construção das sequências analisadas. Era perceptível a tranquilidade de Hilton Lacerda em dirigir a cena, restringindo-se apenas a dar indicativos e a realizar pequenos comentários, nem sempre diretamente com os atores, mas falava bastante com o diretor assistente Marcelo Caetano, o qual transmitia indicações de fala ou um ajuste de direcionamento. Percebi que Marcelo Caetano trabalhava muito com essa interlocução, ajudando Hilton com a direção dos atores.

No momento em que se dava início à gravação, a cena ocorria de um modo muito orgânico e orquestrado, apesar de alguns improvisos de fala, o que reforça o esforço de um ensaio dos atores como um trabalho imersivo realizado com o elenco. Essa intensificação no ensaio e nas marcações de cena encontra respaldo na fala do produtor do filme, que em entrevista ressaltou a necessidade de conformar o calendário de gravação a um período de 5 semanas, uma vez que o orçamento do filme tinha seus limites.

É válido salientar que, antes de iniciar o dia de gravação, fora o ensaio imersivo realizado na fase de pré-produção, logo após a montagem do *set* e da preparação dos atores, havia um ensaio da construção da cena. Esse ensaio era tanto técnico, envolvendo a iluminação, fotografia, som e maquinaria, se houvesse, quanto com os atores. Quando tudo estava a contento do diretor, era iniciada a gravação. No entanto, esse ensaio, tanto da parte

técnica, quanto dos atores, não seria o suficiente para que fizesse a cena transcorrer com tamanha naturalidade, como ocorria.

No que diz respeito à parte técnica, existe, como já foi mencionado, uma decupagem técnica do roteiro. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006), a decupagem técnica seria a última fase de planejamento de um filme. Nesse momento todas as indicações técnicas, tais como: posição e movimentação, no caso mais específico do *Tatuagem*, o tipo de câmera e de lente a ser utilizada, são informações previamente definidas e postas em um papel a fim de organizar e facilitar o trabalho da equipe.

Nessa decupagem também estarão presentes informações sobre os personagens, figurantes, cenografia, dentre outros aspectos. Segue, abaixo, uma parte da ordem do dia e um resumo da decupagem técnica.

FIGURA 24 – Ordem do dia com detalhamento de decupagem.

(A LISTA ABAIXO NÃO SUBSTITUI AS LISTAS INDIVIDUAIS DE CADA EQUIPE)	
<p>ELENCO 1. CLÉCIO 2. FININHA 3. PAULETE 4. MARQUINHO ODARA 5. SÔNIA 6. THELMINHA 7. DOLORES DEL SAMBA 8. ÉRIKO WELCH 9. DEPRESSILVIO 10. BETO VELUDO 11. SUZANA ESTYLO DE GATA 12. VIVECA 13. DEDÊ 15. PROF. JOUBERT 16. DEUSA 17. TUCA</p> <p>ELENCO SECUNDÁRIO 34. SEU NADO 37. RAPAZ FRESCOBOL 1</p> <p>FIGURAÇÃO 6 pessoas na feijoada 10 amigos (turno 1) 10 amigos (turno 2)</p> <p>FIGURINO R1 Seu Nado R10 Clécio R2 Deusa R2 Joubert R3 Dolores R3 Sonia R3 Tuca (Santa Cruz) R4 Beto Veludo R4 Dedê R4 Depressilvio R4 Marquinho R4 Suzana R5 Eriko R5 Thelminha R5 Viveca R6 Paulete R7 Fininha RX Rapaz Frescobol 1</p> <p>CENOGRAFIA adornos almofadas caixas de papelão da mudança esteiras garrafas de bebida mesa com cavalete panelão da feijoada na mesa Seqs 58 e 59 – pratos de arroz/ acompanhamentos meio vazios</p> <p>COMIDA limões legumes e verduras feijoada</p>	<p>OBJETOS DE CENA garrafas de cerveja vazias facas de cozinha aparelho/caixas de som garrafa de cachaça pote de açúcar mangueira caixas de papelão com utensílios de cozinha caixas de papelão da mudança panelas atabaque figurinos/ adereços do teatro pratos/ talheres colchão de Clécio violão copos</p> <p>VEÍCULOS 1 caminhonete da mudança</p> <p>DIREÇÃO Seq 58 - Thelminha toca violão Seq 58 - Marquinho, Eriko, Suzana e Dedê organizam e servem a feijoada Seq 59 - Paulete e trezininho sobem a escada Seq 56 - Beto toma banho de mangueira. Thelminha, Sônia, Viveca, Dolores aguardam o banho. Seq 58 - Sonia, Viveca, Dolores e Beto tomam banho de mangueira Seq 61 - Passagem de tempo. Tuca e Deusa foram embora</p> <p>CONTINUIDADE Seq 58 – Feijoada já no final Seq 56 – Caminhão de Seu Nado em Cont. com seq. 55</p> <p>DECUPAGEM 56.1 – Trvl diagonal/ cam. na mão 56.2 – Frontal da lateral da casa (cam. na mão) 56.3 – Fechados ou médios dos personagens (cam. na mão) 58.1 – PG com Trvl+PAN 58.2 – Bolex (Cam. Joubert) 59.1 – Cam. fixa Plongée (do alto da escada) 61.1 – Plongée do 2o andar; 61.2 – Cam. na mão livre pela casa 68.1 – PG com Bolex</p> <p>FOTOGRAFIA Tripé alto Travelling Bolex Negativo vencido</p> <p>MAQUINÁRIA/ ELÉTRICA Seqs. 56 e 58 - Travelling</p> <p>SOM Seq 59 - Diálogo (Clécio e Tuca/ Paulete) Seq 58 - Diálogo (Clécio e Tuca)</p> <p>PRODUÇÃO Estacionar caminhonete de Seu Nado no quintal da casa</p>

Fonte: Lacerda, 2013.

Assim, podemos concluir o quanto a decupagem técnica é importante para a gravação, e que a organicidade e fluidez do trabalho de uma equipe técnica dependem muito dessa organização e desse ensaio prévio. No que se refere ao desempenho dos atores em cena, não é diferente, tudo é bastante ensaiado previamente.

São seções exaustivas onde tudo é decupado, acordado e definido: os enquadramentos, as intenções de fala. É aí que eu vejo se a coisa funciona ou não sabe? É algo prático mas muito intuitivo também, às vezes não tem um porquê da fala não ficar legal, ou um determinado enquadramento, a gente sente. Aí, mediante esses experimentos eu vou dar uma mudada no roteiro, aí rola de fazer uma alteração

ou outra, onde tudo será passado para os atores, que foram envolvidos nas mudanças, pra equipe, pro diretor de fotografia, enfim... a decupagem geral é feita com a equipe técnica, é lá que tudo é definido, mediante os ensaios e as experiências. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Assim, podemos concluir que a primeira versão do roteiro, ou até mesmo as versões posteriores que não tiveram as suas sequências postas à prova, ou seja, que não tiveram as suas sequências ensaiadas, na realidade são muito mais hipóteses de um filme, que apenas existe no universo de uma narrativa literária. As cenas, as falas, os enquadramentos, assim como a movimentação de câmera, dão certo com exatidão apenas nesse âmbito. Esse é um dos motivos de existirem diferentes tratamentos do roteiro: uma tentativa de ajustar um guia narrativo e literário à necessidade prática e real da gravação de um filme.

Segundo o produtor de elenco Rutílio de Oliveira, o elenco havia sido preparado intensamente pela preparadora Amanda Gabriel, bem antes das gravações. Isso explica o fato de não haver grandes interferências de Hilton junto ao elenco no momento das gravações, uma vez que os trejeitos, as intenções de fala, dentre outras coisas, já haviam sido definidas nos ensaios e na preparação do elenco para que na hora de filmar não se perdesse tempo. Pouco a pouco, podemos perceber a quantidade de pessoas envolvidas com a construção do filme, o que nos leva a reforçar aqui a ideia de que o filme não é a obra de um homem só, é uma questão de criação em equipe, na qual cada um desempenha uma função, e cada umas dessas pessoas traz as suas referências para a construção da obra, podendo ser comparados, assim, aos diversos pontos que compõem a rede de criação (Cf. SALLES, 2008).

O filme não é de um homem só, é uma questão de criação em equipe, é claro que a ideia, a concepção criativa é do diretor que em alguns casos irá chegar para o roteirista e vai falar sobre as suas ideias, este meio que vai dar corpo, formalizar essas ideias, no caso do *Tatuagem*, Hiltinho é dois em um e acumula as duas funções, mas ele passa longe de ser centralizador[...] o filme acaba nascendo disso dessa integração do roteiro e da direção, e tudo é definido antes da gravação, no *set*, ocorre muito mais uma execução de um processo que vem de longe. (Rutílio de Oliveira em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

SEQ 61 – Refestança

(casarão antigo – int – fim de tarde/noite – cor)

Aqui podemos ver o casarão em ebulição. O dia chega ao fim e todas dançam uma música que vem de um aparelho de som, **cuja caixa está voltada para o quintal**. Há um clima de explosão entre os participantes. Uma loucura carnavalesca. **A câmera bastante livre vai acompanhando a festa. Corte repentino de imagem e de som.**

A sequência acima transcrita corresponde ao mesmo dia de gravação das sequências 58 e 59, constando na mesma ordem do dia. Também esteve presente na gravação da mesma como figurante, uma vez que esta é uma continuação da sequência 58 - “Comilança”. Destacamos em negrito dois pontos a serem considerados. O primeiro é: “cujas caixas estão voltadas para o quintal”. Como podemos ver abaixo na decupagem da cena, a festa não ocorre na parte externa do casarão, mas dentro do mesmo. Um outro ponto que é interessante de se ressaltar é com relação à direção de fotografia. Hilton faz indicativos de como se daria a movimentação da câmera: “A câmera bastante livre vai acompanhando a festa. Corte repentino de imagem e de som”.

FIGURA 25 – Decupagem da Sequência 61.

Seq. 61 - Sala Int./Tarde



- P1. Plongée do 2º andar:
Todos dançam, Clécio andando.
- P2 Cam. na mão:
Camera na mão, livre pela casa encontra Clécio andando ao redor - camera vai para um lado e Clécio para o outro. Cam ao redor das pessoas dançando na sala, ao final encontra Clécio sentado na escada meio deprê.

Fonte: Lacerda, 2013.

Outro detalhe, que não consta na decupagem nem no roteiro, é o uso da Bolex no plano 2, que se refere à câmera na mão, uma vez que os registros dessa passagem na festa, dentro da diegese, se refere à câmera de Joubert. Pude perceber isso em virtude da textura da imagem, e porque presenciei Ivo usando a referida câmera, no momento da realização da sequência.

A sequência 47 foi gravada no dia 4 de novembro de 2011, e corresponde à ordem do dia de número 11. A sequência é intitulada de Missiva 01 e seu eixo narrativo se estende por mais cinco sequências que correspondem a SEQ 48 - MISSIVA 02, SEQ 49 - MISSIVA 03, SEQ 50 - MISSIVA 04, SEQ 51 - MISSIVA 05. Na primeira missiva, Paulete inicia a leitura de uma carta escrita por sua irmã Jandira. Na carta, a menina queixa-se do sumiço de Fininha e pergunta ao irmão se ele tem notícias do soldado. Durante toda essa leitura, temos imagens de passagens que ilustram a relação do soldado com Clécio. Tais imagens correspondem às

demais sequências intituladas missivas. Pude acompanhar a gravação da sequência descrita abaixo.

SEQ 47 - MISSIVA 01

(salão do Chão de Estrelas - int - dia - cor)

Elipse de tempo. Paulete, sentado num dos cantos do *Chão de Estrelas*, lê uma carta de sua irmã Jandira. Ouvimos a voz dela em off. No quadro restante em que se encontra Paulete podemos observar o ensaio de alguns membros da trupe. Usam máscaras e perucas muito esquisitas. O som da cena fica num segundo plano.

Jandira (em off) :

Paulinho, como tem passado? Por aqui as coisas vão mais ou menos. Mãe diz que tem saudade e quer saber quando tu pode aparecer por aqui - a última vez foi em teu aniversário. Painho continua o mesmo. Mas agora fala menos ainda. Gostaria de saber se tem visto o Arlindo. Desde que ele levou tuas encomendas não consegui mais notícias dele. Ele escreveu para Dona Albanita, mas para mim nem uma palavra.

FIGURA 26 – Cena da leitura da carta de Jandira.



Fonte: Lacerda, 2013.

Estive presente durante a gravação dessa sequência, e percebi o quanto era importante a construção do ambiente de ensaios e trabalho constante no Chão de Estrelas. Isso fica bem claro, principalmente no momento da leitura da carta, uma vez que está havendo um ensaio do grupo. No roteiro não fica determinado qual é o ensaio. Entretanto, estando dentro do *set*, podíamos perceber que o ensaio correspondia ao número da Chapeuzinho e dos Lobos.

Hilton dividia-se entre as instruções que repassava ao elenco e as problemáticas que surgiam em relação à fotografia. Tais problemáticas não correspondiam ao enquadramento, que era bastante simples, composto por apenas um plano executado com a câmera parada, mas com a questão da iluminação. Na realidade uma incidência maior de luz, segundo o diretor de fotografia Ivo Lopes, fez com que fosse mudado não só o posicionamento da câmera, mas a composição do quadro em relação ao que se havia previsto inicialmente.

Transcrevemos abaixo a decupagem da cena, a fim de se tecer uma melhor análise comparativa entre o que foi planejado e o que foi executado. Paulete não se encontra sentado na porta da coxia, mas na entrada do que seria o camarim, pode-se observar uma arara de roupas por trás dele. Dois dos atores do Chão de Estrelas estão na frente da câmera, deixando o personagem não em primeiro plano, como havia sido previsto, mas em segundo plano.

FIGURA 27 – Detalhe da decupagem técnica do plano.

Seq. 47 - Chão de Estrelas - Porta da coxia Int.Ext./Dia ou Noite (ver plano)

- P1. Cam. baixa - parada:

Paulete sentado na porta da coxia (no chão), está em primeiro plano lendo a carta de Jandira. Ao fundo o elenco está no palco ensaiando - fundo levemente desfocado.

Fonte: Lacerda, 2013.

Como já foi mencionado antes, a sequência em questão foi gravada e consta no corte inicial/base do filme, entretanto, a mesma não consta no primeiro corte oficial nem no corte final do filme.

Para tecermos a análise das próximas quatro sequências, faremos uma pequena adaptação em nossa metodologia. Não realizaremos as nossas considerações seguindo a ordem de filmagem estabelecida pela ordem do dia, mas, ao invés disso, seguiremos a ordem estabelecida no roteiro. As sequências em questão são as seguintes: Seq 88 - Entrave I, Seq 89 - Parecer, Seq 90 - Entrave II e a Seq 91- Elencando. A motivação para tal alteração metodológica dá-se em virtude do uso de uma figura narrativa pelo roteirista, o *Flash forward*.

Apesar de existir uma sugestão explícita, dentro do roteiro, para o uso de tal figura narrativa no início da sequência 91, essa indicação não precisaria estar lá, uma vez que tal decisão poderia ser tomada na ilha de edição. A partir disso, podemos realizar algumas inferências. A primeira delas seria o fato de que, no momento da escrita do roteiro, o

roteirista-realizador já estava visualizando a montagem, e que a decisão pelo uso desse recurso narrativo nada teve a ver com o montador. Além disso, deixar explícita essa indicação no roteiro pode ser um indicativo de que o realizador não queria correr o risco de não fazer uso da mesma, e assim resolveu enfatizar a sua decisão ainda no guião.

O *flash forward*, na realidade, é uma figura narrativa derivada do *Flashback*, que por sua vez é uma sequência que relata acontecimentos anteriores, uma visita ao passado, uma volta no tempo. Já o *flash forward* é uma adição de um determinado ponto dentro da narrativa que relatará eventos posteriores àqueles da sua sequência presente. O *flash forward* é o contrário do *flashback*, uma vez que constitui-se de uma cena ou sequência que revela uma ação futura, após o tempo presente, como uma espécie de *flashback* para frente.

Ressaltamos que tais determinações são seguidas à risca na versão inicial do filme, entretanto, isso não ocorre no primeiro corte nem em sua versão final, ou seja, o uso do *flash forward* cai na ilha de montagem. Esse é um fato bastante curioso, tendo em vista não apenas o nível de detalhamento de construção narrativa, tanto na escrita do roteiro quanto no esforço de realização das cenas, uma vez que são envolvidas quatro cenas diferentes com níveis complexos de execução, principalmente no que tange à cena do censor. Tais questões podem ser vistas abaixo, mediante análise e a transcrição das cenas.

SEQ 88 - ENTRAVE I

(Chão de Estrelas - int - dia - cor)

Dentro do *Chão de Estrelas* encontramos Sônia, Paulete, Mariozinho, Thelminha, Marquinho Odara, Ériko Welsh, Tonho, Jorge e alguns trabalhadores daquele lugar, como os vigias. As atenções estão voltadas para Sônia, que parece acuada.

Sônia (comedida):

Eu falei com ele direitinho. Claro que não tinha problema nenhum.

Marquinho Odara (bastante sério):

Mas ele nem veio assistir a peça, sabe? Você chega e diz que o macho não vinha porque não era preciso... e agora... Olhe!

Sônia (irritada):

Vai te fuder, Marquinho. Antes que eu me esqueça, vai te fuder.

Paulete (se intrometendo):

Peraí, Sônia. É sério. A gente ta lascado. Não adianta ficar mandando Marquinho se fuder não. (pequena pausa) Agora, quero é saber como a gente vai liberar.

Thelminha (direta):

Aí eu acho que tem que ir todo mundo e mexer os pauzinhos.

Neste instante entra Clécio. Tem felicidade estampada no rosto. Olha curioso para os integrantes do grupo.

Clécio (colocando a bolsa sobre uma das mesas que estão no canto):
Que é isso? Motim?

Paulete (agressivo):
Esse é outro. A gente se arrombando e ele lá no seu ninho de amor, se arrombando, "a seu modo".

Clécio (mudando de conduta):
Como é que é, Paulete?

Sônia entrega um ofício para Clécio.

SEQ 89 - PARECER
(Sala do censor - int - tarde - cor)

Flash forward. Dentro de uma sala estão um senhor de bigode e óculos de aro escuro e grosso. Tenta ter uma cara séria, mas há algo de cômico em sua forma de agir. Uma espécie de autoridade caricata. A sua frente está Sônia, Clécio e Marquinho. Todos muito sérios.

Censor (segurando o óculos na ponta do nariz):
Sem mais nem menos, Dona Sônia. O Joubert telefonou, (olhando para Clécio) seu amigo, o delegado, também telefonou... Mas não podemos fazer nada. Ordem de cima. (pequena pausa) Mas vocês exageraram, né?

Clécio (fingindo Calma):
Mas você nem foi ver o espetáculo no dia que marcamos o ensaio.

Sônia (séria e com olhar duro):
Foi isso ou não foi? (pequena pausa) Hein?

Censor (respirando e tomando autoridade):
Que é isso? Hum? Que é isso? Estão me pressionando? Um monte de... sei lá o que como vocês me ameaçando?

Marquinho (com voz alterada):
Ninguém está ameaçando ninguém, porra.
 Silêncio na sala. Constrangimento de Marquinho Odara.

Sônia (retomando a situação):
Calma! (pequena pausa e colocando a mão no ombro de Clécio e olhando o Censor) Olha, o que a gente quer é que vocês assistam a peça e vejam o que é necessário tirar. Nós colocamos tudo na peça porque, por algum ruído de comunicação, um acidente, vocês terminaram não assistindo. Então vocês poderiam... (simpática e segurando a mão do Censor)

Censor (cortando Sônia e tirando a mão):
*Desculpe. Mas a ordem veio de cima e feito bala. O negócio é que não tem mais, sob hipótese alguma, esse espetáculo no **Chão de Estrelas**.*

Silêncio na sala. A primeira fala que ouvimos é a de Thelminha, que pertence à sequência seguinte.

Thelminha em off:
A culpa é de Sônia.

SEQ 90 - ENTRAVE II
(Chão de Estrelas - int - dia - cor)

Silêncio dentro do Chão de Estrelas. Sônia olha fixamente para Thelminha, que tem expressão brincalhona.

Thelminha:
Desculpa, minha gente. Foi só uma brincadeira! Oxeeee!

Paulete (irritado):
Tem alguém brincando, Thelminha?

Clécio (autoritário e batendo palma):
Parou! (pequena pausa, olhando para os presentes) Ok? Vamos resolver isso. É só mais um pepino.

Paulete (irônico):
Só se for mais um pepino pra você.

Clécio (irritado):
Como é Paulete?

Paulete (meio sorridente):
Pepino, pepino. (fazendo determinada medida exagerada com a mão) Sabe, pepino? Desse tamanho.

Clécio (controlando-se e falando baixo para si):
Que bicha mais albarde!

Paulete começa a gargalhar.

Sônia (incisiva):
Peraí, porra! Sério. Temos que ir na polícia federal. Vamos pedir para Joubert telefonar lá. Falar com as pessoas que a gente conhece...
Sônia, que começa a fazer expressão de náusea, e sai correndo da sala.

Thelminha (com um muxoxo):
Pronto! Começou.
Corte rápido para a próxima sequência.

SEQ 91 - ELECANDO
(Sala do censor - int - tarde - cor)

Flash forward. Na sala da polícia Federal Sônia, Clécio e Marquinho Odara continuam sentados de frente ao censor enquanto este lê uma lista para eles.

Censor (com os óculos na ponta do nariz):

"...Atentado contra a família, contra o pudor, a Pátria, as leis e aos costumes. E assim sendo, torna-se público a partir desta data, que a peça Na Ponta da Lança - Chão de estrelas II, de autoria coletiva, tem suas apresentações suspensas de forma irrevogável e sem possibilidade de recorrência, ficando autores, produtores e atores -além de toda sua equipe técnica - sujeitos a lei que por hora vigora caso descumpram este mandato. Recife, no dia 21 de novembro de 1978." (olhando para o grupo) Mais claro que isso, impossível.

Clécio:

Como pode ser se ninguém viu a peça?

Censor:

Como ninguém viu? O lugar tava lotado, saiu em todos os jornais e vocês não tinham permissão... (Clécio tenta falar) Um momento, Clécinho. Estou falando e aprenda a escutar. (ele toma ar e Clécio volta a se encostar na cadeira) Eu sou apenas um Censor e ordem superior é ordem superior.

Os três em silêncio. Sônia, sempre com expressão de enjôo, rói as unhas enquanto Marquinho Odara move negativamente a cabeça.

Existem alguns pontos a serem considerados dentro da análise das referidas sequências. Primeiramente, dentro da estrutura do roteiro, podemos perceber os indicativos não só com relação aos diálogos dos atores, mas às suas intenções de fala como, por exemplo: "Paulete (agressivo)" ou "Telminha (direta)", em que o roteirista e diretor de certa forma já está dando indicações e direcionamentos de como será a interpretação dos atores. Um outro fato interessante a ser mencionado é o fato do enjoo de Sônia, com tal indicação ele reforça a questão da gravidez de Sônia, que é anunciada pela própria personagem na sequência 74-Novas.

As sequências 88 e 90 foram fundidas numa só sequência e as duas foram gravadas de uma única vez. O esquema de gravação obedece ao mesmo ritual: após a montagem do cenário, Hilton tem uma prévia e breve conversa com os atores na qual são repassadas as intenções de fala, além de alguns direcionamentos para situar o ator, uma espécie de contextualização da cena. Ajusta-se a fotografia, ensaia-se brevemente com os atores e com a câmera e finalmente roda-se a cena, que é composta inicialmente por um plano geral, com a câmera em um tripé que filma do pátio para a coxia, nos dando a ideia de que a ação ocorre no pátio do Chão de Estrelas.

Num segundo momento, temos um plano mais fechado composto pela câmera que vai na mão de Ivo Lopes. A câmera tende a acompanhar as tensões da cena, buscando os personagens em suas falas. No corte inicial do filme, temos apenas o plano geral que foi realizado com a câmera no tripé.

FIGURA 28 – Plano geral das sequências 88 e 90.



Fonte: Lacerda, 2013.

No primeiro corte do filme, a sequência inicia com planos-detalmes seguindo a fala dos personagens, a câmera parece mais um componente do Chão de Estrelas a acompanhar os fatos, desde Sônia chegando até mostrar o documento da censura, até Clécio chegando ao Chão de Estrelas e tomando conhecimento dos fatos. Como já foi mencionado antes, o *flash forward* manteve-se apenas no corte inicial do filme. A presente sequência editada no primeiro corte se mantém no corte final do filme.

FIGURA 29 – Fotogramas que ilustram a leitura da ordem da censura..



Fonte: Lacerda, 2013.

As sequências 89 e 91 também sofrem uma fusão tal qual ocorrido com as sequências 88 e 90. As cenas são realizadas com a câmera na mão, numa ação que confere maior mobilidade à sequência, mantendo a tensão necessária. Isso também pode explicar o fato de se

fazer a opção pela realização de um plano fechado quase frontal do censor. Após esse plano, a câmera faz um movimento de “ping-pong”, movendo-se do censor para os três personagens, variando de acordo com o diálogo. Após a execução desse plano, ocorre uma mudança de eixo, em que a rotação da ordem estabelecida para movimentação da câmera no plano é invertida. Enquanto os atores esperavam as mudanças técnicas necessárias para a realização da cena, os mesmos não saíam de seus papéis, e tentavam manter o clima de tensão que a cena pedia.

Procederemos à análise da sequência 74, realizada no dia 5 de novembro, e que corresponde à ordem do dia de número doze. O resumo dessa sequência na ordem do dia é o seguinte: “Clécio lê a crítica do jornal. Sônia revela que está grávida”. A análise dessa sequência se faz imprescindível tanto do ponto de vista da história contada pelo roteiro, quanto da narrativa que é composta pela câmera.

SEQ 74 - NOVAS

(Casarão de Olinda - int - dia - cor)

Na sala principal do casarão de Olinda estão reunidos alguns participantes do **Chão de Estrelas** em torno de Clécio, que lê um jornal. O grupo se diverte. Estão ali, além de Clécio, Paulete, Marquinho Odara, Ériko Welch, Mariozinho, Thelminha, Sônia, Depressilvio e mais alguns participantes. Estão adereçados. Paulete está sentado numa cadeira onde Ériko testa uma maquiagem. O ambiente é muito confuso. Figurinos espalhados pelo ambiente.

Clécio (lendo e interpretando a leitura):

Sob a liderança do “extravagante” Clécio Wanderley, a turba pulou, achincalhou, se promoveu. Não acho que seja justo usar o espetáculo de outros (uma peça de muito bom gosto e profundidade) como trampolim para o anti-profissionalismo. Coisa que parece se perpetuar em nossa cena e que não merece o nome de teatro. Mas nem assim a montagem de Yerma (de Federico Garcia Lorca) foi prejudicada. Uma direção segura para uma atriz contida como Nancy Oliveira foi de exato tamanho para nos revelar um Lorca tão próximo de nós; uma Yerma com nosso sotaque e de rara beleza. O ponto alto: os slides projetados, com fotos de Fátima Fontes, no fundo do palco, representando os sentimentos internos da personagem. O ponto baixo: a já tradicional falta de policiamento em volta do teatro. (fechando o jornal e expressão de sorriso) Ai, ai! Propaganda negativa e de graça. Ou seja: sucesso garantido. (deitando e colocando as mãos sob a nuca) Paulete, preciso conversar com você.

Paulete (sem atrapalhar a maquiagem e fingindo surpresa):

Comigo? Virgem Maria, vai chover bofe bondoso e inteligente por aqui. Milagre, meu deus...

Ériko Welch (irritado):

Pára, frango. Assim não dá pra terminar...

Sônia (arrumando o vestido com seios à mostra):

Tenho que falar com você também, Clécio.

Clécio (sem sair de onde está):

Particular?

Sônia:

E tem nada particular por aqui? (pequena pausa e depois Sônia fala sem afetação e apontando para si mesma) "Ela" tá grávida.

Ériko Welch (parando a maquiagem em Paulete):

Racha, que coisa mais antiga!

Clécio fica sério e se levanta olhando para Sônia, que continua a adequar seu figurino. Todos parecem surpresos com a notícia. Thelminha começa a gargalhar absurdamente. Tenta se controlar. As pessoas param de olhar para Sônia e se voltam para Thelminha. Sônia continua a se ajeitar.

Paulete (com ironia):

Será meu, Soninha? Só brinquei nesse campo uma vez e faz tempo.
Risadas.

Clécio (atordado):

Devo ficar feliz ou preocupado?

Sônia nada responde e continua a experimentar seu figurino, mirando-se no espelho.

Ao compararmos a versão final da sequência que foi transcrita acima com a sua execução no *set*, podemos dizer que há poucas diferenças entre as mesmas. Excetuando-se algumas diferenças na fala dos personagens, a gravação da sequência seguiu de uma maneira bem fiel as ações e os indicativos propostos no guião.

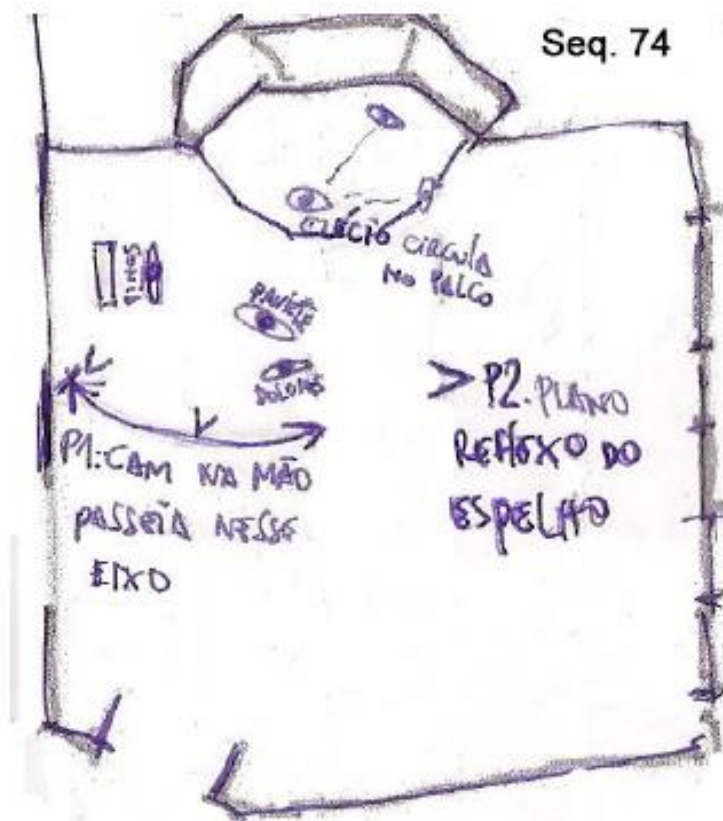
Cheguei bastante cedo ao *set* de gravação e pude acompanhar todo o início da preparação da *mise-en-scène*, passando por um ajuste da iluminação, que no caso dessa sequência fez uso de uma luz quase natural, apesar de ser uma sequência interna, mas havia dois janelões conferindo uma entrada de luz satisfatória para a gravação. A composição da fotografia e a movimentação da câmera, segundo a ordem do dia e a decupagem técnica, consistiam inicialmente em dois planos. Ambos os planos deveriam ser executados com a câmera na mão, o plano 1 é um plano de conjunto³⁴, em que a câmera se movimentaria em meia lua, mostrando Dolores, Paulete e Clécio, que circulava pelo palco e pela sala.

O segundo plano seria realizado também com a câmera na mão, e mostraria o reflexo de Sônia no espelho, com Paulete por trás e Clécio bem ao fundo. Podemos inferir que a execução desse plano se daria em virtude de que a personagem está ajustando o vestido no

³⁴ Plano de conjunto (PC) é composto por um ângulo visual aberto, no qual a câmera revela parte significativa do cenário à sua frente.

corpo, como se estivesse apertado, pois logo em seguida ela anuncia a gravidez. O desenho abaixo foi retirado do plano de decupagem do filme, e detalha bem como os personagens deveriam estar dispersos na cena e toda a composição de movimento da câmera.

FIGURA 30 – Desenho encontrado na decupagem da sequência 74.



Fonte: Lacerda, 2013.

Ao contrário do que foi determinado pela decupagem técnica, tivemos apenas a execução do segundo plano, o qual não foi um plano do espelho, mas um plano de conjunto, no qual aparece Sônia e a sua imagem refletida no espelho ao fundo. Esse plano demorou a ser executado, aparentemente por conta de um problema com a fotometria, que estava dando erro por conta do reflexo do espelho. Após a execução do P2, com a câmera na mão, Ivo realizou planos-detalhes. Esses planos não constavam na decupagem, nem na ordem do dia, acredito que esse imprevisto deve ter sido definido em uma rápida conversa entre Hilton e Ivo, antes da gravação da cena.

Após o término da gravação da sequência, houve um momento de silêncio para que Danilo Carvalho, profissional responsável por fazer o som direto, pudesse gravar a ambiência

da sequência. Todo o ritual descrito desde a montagem da *mise-en-scène* até a gravação da ambiência ocorre em todas as gravações da obra. É importante dizer que, no corte inicial do filme, a sequência 75 é composta apenas por um plano, no caso o plano 2 sobre o qual falamos acima.

FIGURA 31 – Fotografia do plano aberto o qual aparece tanto no corte inicial quanto no 1º e no corte final



Fonte: Lacerda, 2013.

No primeiro corte, podemos perceber que foi mantido o plano 2, como um plano de conjunto em que Sônia aparece ao fundo se olhando no espelho. Entretanto, dessa vez, temos alguns planos-detelhes ou planos médios dos atores, inclusive de Clécio, que não constavam no corte inicial. Outra alteração que foi realizada no primeiro corte do filme foi a retirada da fala de Sônia dizendo que está grávida.

Ao presenciar a gravação da sequência, verificamos vários direcionamentos dados aos atores, como os de Hilton e do diretor assistente Marcelo Caetano. “Pessoal, vocês não devem parar o trabalho que estão fazendo para ver Clécio falar” (Hilton Lacerda). “Se liguem que a relação da casa com a chegada do bebê é uma relação de problema, não é a primeira vez que ela engravida... isso sempre gera um problema, o grupo tem que se juntar para pagar o aborto.”

Tais direcionamentos podem ser percebidos com a reação dos atores na referida sequência e até mesmo na fala de Clécio: “Devo ficar feliz ou preocupado?”; ou de Paulete: “Racha que coisa mais antiga”; e ainda na risada descontrolada de Thelminha. Tudo isso

denota uma certa preocupação não só com a realização da sequência, no sentido de explicar aos atores o que significa aquela gravidez, mas também sobre os impactos que isso teria dentro da narrativa.

Até agora pudemos perceber os cortes de histórias paralelas, e/ou subtramas que haviam dentro da narrativa principal. Algumas vezes por completo, como no caso da gravidez de Sônia, outras vezes com a diminuição de sequências que envolvem o personagem, como é o caso de Jandira. A diminuição do seu tempo em cena ocasionou o corte de sequências que faziam alusão à sua relação com Fininha, uma vez que havia um conjunto de sequências que mostravam o casal namorando, conversando, enfim, convivendo. Poderíamos dizer que também houve uma diminuição no tempo de exibição dos espetáculos que ocorriam no Chão de Estrelas.

Antes de tecermos as seguintes considerações, gostaríamos de afirmar que temos ciência da necessidade da exclusão de cenas, sequências inteiras, e que tais ações conduziram inúmeras mudanças dentro da história, uma vez que nem tudo que é filmado será utilizado no filme. Assim, não nos cabe fazer aqui qualquer juízo de valor acerca das decisões tomadas pelo realizador do filme, mas cabe levantarmos hipóteses acerca dos critérios de corte, analisando as transformações ocorridas dentro desse processo, tendo como base os documentos de processo, e um dos documentos que se enquadra nessa categoria é o diário de campoproduzido por nós. Assim, tendo em vista os relatos aqui apresentados e as recorrências vistas nos cortes, podemos inferir que eles ocorreram com base em ao menos dois critérios. A primeira inferência acerca dos critérios de corte é pautada no fato de que grande parte dos cortes, tanto de cenas quanto de sequências inteiras do material que foi gravado, consiste em ressaltar o romance de Clécio e de Fininha. Essa dedução explicaria a redução do tempo da personagem Jandira em cena. Em uma conversa com o realizador do filme, o mesmo afirmou:

[...] acho que tudo que foi gravado tinha a sua importância para que a história fosse contada, mas chega uma hora que você tem que fazer escolhas, pra onde você vai querer levar aquela história sabe? Aí é inevitável que muita coisa caia, não dá pra fazer um filme de quatro horas... (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

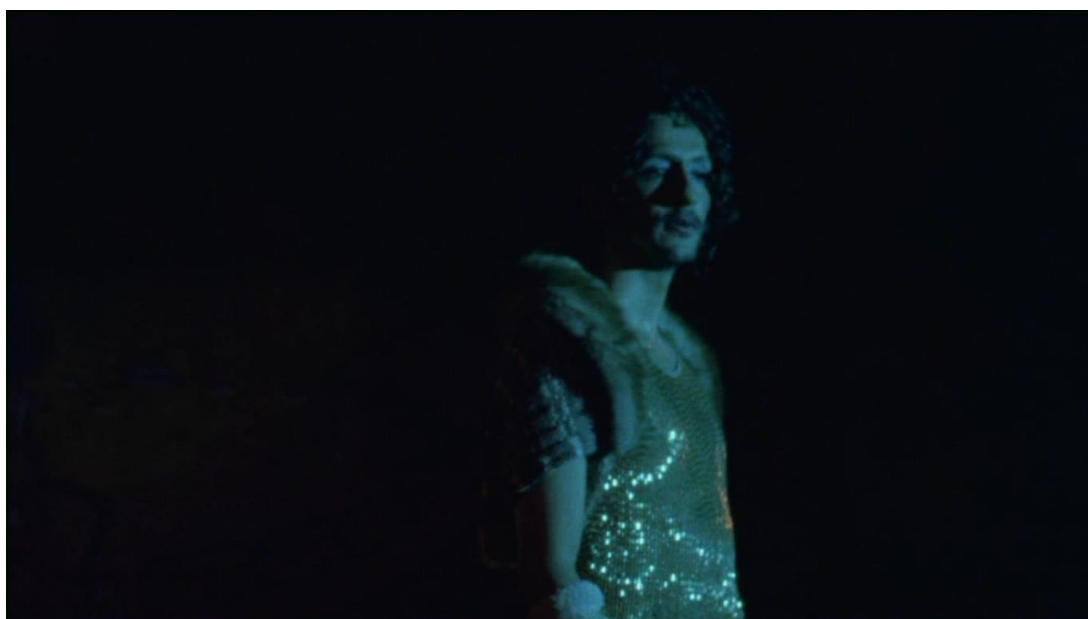
Tivemos acesso ao que se convencionou chamar em nossa pesquisa de copião do filme, o qual foi produzido pelo montador e editor pernambucano João Maria. Em entrevista, o montador nos revelou que foi pedido a ele que realizasse uma pré-montagem do filme, para ser entregue na prestação de contas junto à Petrobrás, uma das financiadoras do filme, e que

ele estaria bastante livre para realizá-la na forma que julgasse melhor, uma vez que a mesma serviria apenas para essa finalidade.

Tenho que confessar que gosto muito da história do filme, aliás, sou muito romântico, gosto de história de amor. Então, como eu tinha liberdade e essa montagem só serviria mesmo para entregar à Petrobrás para que ela liberasse a segunda parte da verba, fiquei à vontade e fiz uma montagem em que eu privilegiava a história do casal. Não que eu tenha colocado cenas do casal em detrimento de outras, mas tive uma preocupação maior com as sequências que ilustravam o romance dos dois, aonde existia uma maior química entre eles, como no caso do encontro deles no Chão de Estrelas, especificamente na cena em que se olham pela primeira vez. Quando mostrei a Hiltinho ele comentou: está lindo, mas acho que está fora de foco. E eu disse: eu sei, mas essa é a única em que a câmera acompanha o movimento do olho de Clécio, até ele encontrar Fininha. É aqui que tudo se inicia. Ok era só uma sugestão, podia ser que nem ficasse, mas ficou. (João Maria em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Concordamos com Hilton Lacerda quando ele afirma que a ideia central do filme está pautada em uma perspectiva utópica de passado, que tentava revelar o que seria o futuro para as pessoas que viviam naquele tempo, na segunda metade dos anos 70. Mas as recorrências dos pontos de corte, a citação acima, dentre outros aspectos, nos mostram o quanto a história do casal é importante dentro da narrativa. Mesmo que ela sirva de fio condutor para a construção de um pensamento e que saia costurando toda a trama apresentada. Assim, o fato de o realizador escolher uma determinada cena, ainda que essa tenha um problema técnico, a falta de foco, privilegiando a força dramática da ação, no caso o encontro do olhar de Clécio com Fininha, nos leva a crer que um dos critérios de corte adotado pelo cineasta foi o de dar prioridade à história do casal.

FIGURA 32 – Imagem em que a câmera capta o exato momento em que os olhos de Clécio encontram os olhos de Fininha.



Fonte: Lacerda, 2013.

Um outro ponto que podemos destacar, tomando a fala de João Maria como referência, é o fato de que de alguma forma o copião feito por João Maria chegou a influenciar o que viria a ser o corte inicial do *Tatuagem*. De certa forma, um esboço de montagem que existe na cabeça do diretor foi materializado nessa espécie de copião, além do fato de João Maria ter afirmado que selecionou as melhores tomadas para a realização desse trabalho. Tal conjectura tem aporte em um pequeno diário realizado pelo próprio diretor do filme durante a montagem da obra: “04,05 e 06/04 “durante esses dias selecionamos, a partir de uma timeline gerada por João Maria, com as opções de melhores tomadas”.

O segundo critério de corte parece obedecer a uma questão temporal, não da narrativa em si, mas do filme propriamente dito. Por diversas vezes durante o tempo que estive na ilha de edição, junto com Hilton Lacerda e Mair Tavares, pude ouvir o último falar sobre a necessidade de que o filme não passasse de uma hora e meia de duração. Essa fala era sempre endossada pelo realizador do filme.

Até então, era bastante difícil visualizar como uma história complexa, composta por várias tramas secundárias e que chegou a ter em seu corte inicial o tempo de duas horas e cinquenta e seis minutos, teria o seu tempo reduzido pra uma hora e trinta minutos. Essa era a estimativa de tempo do primeiro corte, que acabou ficando com uma hora e cinquenta minutos.

Ao assistir ao primeiro corte do filme, Danilo Carvalho, responsável pelo som direto, teceu o seguinte comentário:

Gostei muito do filme, acho que está lindo, mas achei que ele seria um pouco maior, gravamos tanta coisa, principalmente as peças que aconteciam no Chão de Estrelas, mas peças traziam muitas histórias que na realidade ganharam um outro sentido... ficaram mais como passagens ilustrações. (Danilo Carvalho em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Uma hipótese a ser considerada acerca do tempo do filme e das sequências que foram retiradas é que a exclusão das cenas que não contribuem de maneira decisiva para que a narrativa seja contada é uma medida conveniente não só para conduzir o enredo pelos caminhos desejados, mas também para adequar o tempo do filme a algumas restrições dos festivais e as janelas temporais das salas de cinema.

Analisaremos agora as sequências 99, 100 e 102, as quais correspondem à ordem do dia de número 26. As sequências foram gravadas no dia 19 de novembro de 2011. Essas cenas fazem parte de um conjunto de sequências que são chamadas de Noturnas, uma vez que elas tem a sua execução durante a noite.

Geralmente, em uma produção audiovisual padrão, a ordem das gravações obedece a vários critérios de produção, um desses critérios é o turno em que a cena se passa. Assim, na primeira fase temos a gravação das cenas diurnas e após o término dessa fase ocorre a virada, que é uma dia de folga que toda a equipe tem para descansar e se preparar para a mudança de horário das gravações. No caso específico do *Tatuagem* tivemos duas viradas, ou seja, dois desses intervalos, uma vez que parte do filme seria gravado fora de Recife e Olinda, na cidade de Bonito, interior de Pernambuco. A viagem até lá ocorreu após a gravação das cenas noturnas realizadas em Olinda. Assim, houve mais um intervalo para que a equipe pudesse descansar para a viagem.

As sequências 99 e 100 correspondem, na ordem cronológica do roteiro, às últimas cenas do Chão de Estrelas, ocorrendo um pouco antes do momento em que o exército invade o local, e são gravadas de uma única vez. Ambas recebem o nome, pela decupagem técnica, de “número palhaço degolado”. Era a primeira vez que eu acompanhava uma gravação noturna, e que ia ao Chão de Estrelas durante a noite, não só como pesquisador, mas como figurante também, atuando como um dos frequentadores do local.

O Chão de Estrelas, que foi construído no Nascedouro de Peixinhos, em Olinda, durante o dia nos dava uma impressão completamente diferente daquela tida no turno da noite. Uma vez que à noite as cores e os desenhos eram ressaltados pela iluminação do local,

as luzes coloridas destacavam ainda mais as cores dessa espécie de *cabaret*. Nesse sentido, a respeito não só do Chão de Estrelas, mas do conceito geral da direção artística da obra, é interessante transcrever aqui parte da entrevista de Renata Pinheiro, diretora de arte do filme.

Hilton partiu de uma premissa de que não faríamos uma reconstituição, mas as coisas deveriam ter o espírito da época, a questão não era enquadrar o filme e os elementos como peças de museu, as coisas deveriam ter uso, as coisas deveriam ter uma desorganização mais orgânica [...] Então tem muitos elementos que usei para a composição do Chão de Estrelas, e do filme como um todo, que são bem contemporâneos, mas que tem uma textura que dialoga bem com a proposta do filme. Um espectador mais alerta vai perceber o uso de garrafa pet, coisas que não tinham muito uso na época. [...] Acho que o grande acerto do Chão de Estrelas foi a escolha da locação, procuramos em muitos lugares entre Recife e Olinda, mas o que mais me chamou atenção no Nascedouro de Peixinhos é que eu poderia construir em meio às ruínas que existiam o Chão de Estrelas. Era uma coisa muito simbólica isso, aquele grito dos artistas. Simbolicamente as ruínas representariam o governo militar, e o Chão de Estrelas, com o seu colorido no meio daquilo tudo, seria uma célula que poderia transformar, levar vida, alegria, meio que um câncer às avessas. (Renata Pinheiro em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

SEQ 99 - FANTASIAS

(Coxia do chão de estrelas - int - noite - cor)

Na coxia do **Chão de Estrelas** o ambiente é confuso. Na boca de cena, se preparando para entrar no palco, estão Ériko Welsh e Marquinho Odara vestidos com suas fantasias do Sol e da Lua (corpos prateado e dourado). Tensão entre as pessoas. A câmera passeia pelo ambiente e vamos vendo vários integrantes do grupo. Clécio está ao lado de Fininha, que veste um tapa-sexo e tem uma máscara de inseto na cabeça. O reconhecemos quando ele tira a máscara para beijar Clécio. Sua tatuagem está aparente. Agora cicatrizada. Paulete, mais ao fundo, conversa com Sônia e Thelminha. Dolores del Samba fuma um cigarro. Rapazes (Inclusive os dois do frecobol) estão ali, jogados em cadeiras e batentes. Continuamos a ouvir o discurso do Professor Joubert.

Joubert em off:

E hoje estamos aqui para perder o juízo juntos com o Carpinteiro, com o travesti, com a menina das pernas finas que vende flores na entrada do Chão de Estrelas. Estamos aqui para perder o juízo e desfazer a ordem. Apostar no acaso do castigo em detrimento a certeza de nossos atos.

SEQ 100 - PALHAÇO DEGOLADO

(Chão de Estrelas - int - noite - cor)

No palco do **Chão de Estrelas** está o Professor Joubert. Ele veste uma roupa de palhaço que tem a estrutura do ombro muito alta, cobrindo-lhe a cabeça. Palhaço encorpado e decapitado. A cabeça do palhaço está em suas mãos, que ele faz de brinquedo. Um **Hamlet** anarquista. Enquanto fala e manuseia a cabeça falsa, executa estranho **balet** com seus pés. No palco seu assistente (manipulando a câmera) filma-o em detalhes. A platéia está mais cheia que o normal.

Percebemos que há um público grande. Pessoas sentadas no chão, em pé... A frequência revela uma reunião muito coesa de vários grupos. Deusa está em uma das mesas da frente, muito agitada. Nos cantos do teatro algumas faixas com frases como "Sem Censura e Sem frescura", "Abaixo o Silêncio", "Todo Mundo Nu No Casamento"...

Joubert em off:

Estamos aqui para ser elo. Corrente, muito - mas muito mais - pra frente. Corrente e corrida ao abismo. Estamos aqui para estrear o fim para inaugurar o futuro. Esgotar a teia preservativa do medo e colocar todos os "cus" na reta. E esses são nossos meios. É esse meu princípio. Será assim nossos fins.

O Professor Joubert começa a realizar uma dança ritual inventada. Vez ou outra parece a imagem de **Chaplin** no filme O Grande Ditador a brincar com o globo terrestre. Um guitarrista o acompanha, tirando sons distorcidos de seu instrumento. A platéia aplaude fora de controle e começam a soltar palavras de ordem. Acorde final de guitarra coincide com a cabeça degolada do palhaço caindo no chão. Percebemos que ela é feita de barro e recheada de moedas de chocolate. As pessoas, ali em volta, avançam anarquicamente. Gritos. Luzes se apagam. Tempo de confusão e começa a peça. Os Spots se acendem e ali estão a lua e o sol. Começam a interpretar o início do espetáculo. Mas nada ouvimos. O som que nos chega é o som de respirações ofegantes e o som do motor de um carro.

Antes de entrarmos na análise das sequências propriamente ditas, gostaríamos de tecer algumas considerações acerca das modificações realizadas na SEQ 100- PALHAÇO DEGOLADO. De início, diferentemente do que consta no roteiro, não é o professor Joubert quem veste a roupa do palhaço, mas um dos integrantes do Chão de Estrelas, o qual não podemos dizer com exatidão quem é, uma vez que a vestimenta de palhaço tem a estrutura do ombro muito alta, e cobre a cabeça do personagem. O professor, por sua vez, está proferindo o que mais parece um discurso bastante inflamado, mas na realidade é o poema intitulado "Palhaço Degolado". Enquanto isso, o palhaço ronda pelo palco de uma forma bastante desengonçada, como se ao mesmo tempo em que estivesse sem cabeça também estivesse embreagado.

Ao chegar dentro do Chão de Estrelas, como mais um dos muitos figurantes que lá estavam compondo a plateia, era perceptível que toda a equipe técnica estava pronta para a gravação, apenas esperando por nós. Hilton procurava explicar todos os detalhes para os figurantes, a fim de que eles entendessem o que estava se passando ali e também para que todos entrassem no clima do Chão de Estrelas. Durante um primeiro momento pude perceber a ausência da câmera dentro do salão onde nós estávamos, alguns sentados às mesas que dispunham de garrafas de cerveja cenográficas, e outras pessoas estavam de pé. Pude apenas

ver Danilo Carvalho e sua equipe de gravação de áudio, que era composta por Moabe Filho e Lucas, ambos fazendo o registro sonoro.

Ao ter acesso à ordem do dia, pudemos compreender a ausência da câmera naquele momento. Na realidade, enquanto nós figurantes respondíamos com gritos de entusiasmos à poesia provocatória do professor Joubert, a câmera de Ivo passeava pela coxia do Teatro em direção à porta lateral ao palco, tal como é sugerido logo nas primeiras linhas da Sequência 99 - Fantasias: “Na coxia do **Chão de Estrelas** o ambiente é confuso. Na boca de cena, se preparando para entrar no palco, estão Ériko Welsh e Marquinho Odara vestidos com suas fantasias do Sol e da Lua”.

Ao assistirmos ao corte inicial do filme percebemos que as indicações foram seguidas à risca, com algumas alterações nos figurinos dos personagens e marcações. Para a gravação dessa sequência, Ivo segue com a câmera na mão, aliás, isso é uma tendência muito forte dentro da constituição da fotografia da obra. Percebemos a recorrência de uma câmera mais flutuante dentro do Chão de Estrelas, um pouco mais descuidada, anárquica, apesar de sabermos que o referido descuido é muito bem pensado, estudado e marcado, haja vista toda a decupagem técnica que foi feita e os ensaios realizados. No entanto, quando esse efeito “livre” chega até nós, a impressão que temos ao assistirmos a essa sequência é de que, por vezes, a câmera é mais um personagem que transita pelo Chão de Estrelas.

Além disso, a decupagem técnica nas sequências 99 e 100 seriam executadas juntas, e foram previstas para terem cinco planos. No plano 1, a câmera seguiria pela coxia até adentrar no palco e se estabelecer atrás de Joubert, mais precisamente faria um *over the shoulder*, dessa maneira teríamos uma imagem da plateia, a qual estava de frente para o professor. Contudo, já no corte inicial não temos essa movimentação, uma vez que no momento em que a câmera chega até a entrada do palco, corta-se para o plano 2, que é um plano americano do professor Joubert, sob o ponto de vista da plateia. Esse plano também é realizado com a câmera na mão, a qual parece aproximar-se e afastar-se do professor, mediante a sua fala como um espectador excitado com o que escuta. O plano 2 vai até o momento em que Joubert pega a cabeça do palhaço, jogando-a no chão. No plano 3 temos os detalhes da plateia emocionada com a fala de Joubert; esses detalhes também são realizados com a câmera na mão.

Para a feitura do plano 4 existe, na decupagem técnica, uma informação bastante interessante: “plano detalhe fechado na cabeça quebrando quando jogado ao chão, chutamos da plateia para o palco. Dois *takes* (só temos duas cabeças), se a quebra da cabeça funcionar em *take* único, faremos o Plano 5. Plano aberto da cabeça quebrando”. Essa passagem é

interessante, pois demonstra uma certa aposta no acaso e uma interdependência na feitura da cena, uma vez que só será realizada caso o plano da quebra da cabeça funcione em *take* único.

Não podemos afirmar com precisão se a quebra da cabeça funcionou em *take* único, mas se levarmos em consideração o corte inicial, o primeiro corte e o corte final, podemos perceber que o plano utilizado para a quebra da cabeça do palhaço foi um plano aberto; assim sendo, podemos inferir que a quebra funcionou.

FIGURA 33 – Fotogramas do Professor quebrando a cabeça do palhaço.



Fonte: Lacerda, 2013.

No primeiro corte, a câmera chega a entrar no palco e revelar parte da plateia, ainda assim não fica sobre o ombro do professor. Há um corte e temos um plano americano tal qual aparece no corte inicial, com a diferença de que temos planos detalhes do professor, do palhaço e da plateia, tudo isso com a câmera sobre o palco, câmera essa que passa por trás do professor e vislumbra a plateia. Quanto à quebra da cabeça do palhaço, percebemos que se mantém o plano aberto.

Já no último corte do filme, a montagem está bem parecida com a proposta da sequência escrita no roteiro, mantendo os planos que foram estabelecidos pela decupagem técnica e mantendo a montagem feita no primeiro corte, com a adição de alguns planos detalhes do palco feitos de Joubert, do palhaço e da plateia.

5.4 DOS OUVIDOS AOS OLHOS DO *TATUAGEM*

Nesse tópico teceremos algumas considerações acerca do processo de realização do filme *Tatuagem*, no que se refere à captação do som direto, feito por Danilo Carvalho, e o processo de gravação das imagens pelo diretor de fotografia Ivo Lopes de Araújo.

Acreditamos que tais considerações se fazem necessárias para uma melhor compreensão não só das escolhas estéticas feitas pelo realizador com relação à imagem e ao som do filme, mas para tentarmos trilhar, ainda que indiretamente, os caminhos da construção dessa obra a partir dos registros sonoros e imagéticos. Assim, podemos entender melhor como esses profissionais representam um dos pontos de interação dentro da rede de construção dessa obra e passam a influenciar na construção do filme.

Um dentre os vários outros pontos que chamam atenção no filme é a fotografia, que no caso de *Tatuagem* é dotada de uma organicidade tão intrínseca à obra que chega a parecer um dos personagens a flunar pelo Chão de Estrelas. Por sua vez, o som é dotado de uma musicalidade narrativa, fazendo com que sejamos guiados não só pelas músicas da obra, mas pelos barulhos, falas, gritos, sussurros, gargalhadas e gemidos, enfim, tudo que se pode chamar *Tatuagem*.

Aqui, quando nos referimos ao som, essencialmente, estamos fazendo menção ao som direto, uma vez que a nossa abordagem está partindo da construção sonora feita do *set*. O profissional responsável pelo som direto foi o piauiense Danilo Carvalho, que trabalha tanto como *sound designer*, como editor de som e técnico de som direto, no caso do *Tatuagem*. O profissional tem em seu currículo filmes como *Praia do futuro* (2014), de Karim Ainouz; *Verona* (2013), de Marcelo Caetano; *Mato Alto - Pedra Por Pedra* (2011), Arthur Leite; *O Grão* (2007), de Petrus Cariry; dentre outros.

Meu primeiro contato com o cinema não foi com o som, mas com a fotografia. Ainda moleque era super incentivado pelo meu avô, tirava fotos e cheguei a realizar pequenos curtas em Super 8, mas assim... A minha formação mesmo é em música, sou formado em música pela Universidade Estadual do Ceará, cheguei a ter uma banda e a gravar com eles, o Realejo Quartet, que é a mesma banda do Cidadão Instigado, sendo que na época o Catatau não estava na banda. Gravamos um disco em 2001, e participei do processo de gravação do disco, eu fiz uns registros de ambiência na casa da minha avó, banheiros e quartos. E a partir daí eu fui começando a me interessar mais por essa coisa da gravação de som. Uma amiga me chamou para fazer o desenho sonoro do filme dela e me disse “poxa, tu tens essa pegada, deveria investir nisso”. Aí com o tempo eu fui começando a ser convidado para fazer desenho de som de alguns projetos, comecei a me envolver efetivamente com o som, fui pra cuba, fiz assistência, para José Louzeiro, aprendi muito e voltei. (Danilo Carvalho em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

O filme *Tatuagem* traz em sua essência, desde o roteiro, uma musicalidade. A música aparece em muitas vezes não apenas como um mero *background*, mas como uma forma de narrar o filme, tanto de uma forma diegética, mas principalmente de uma forma não diegética, quando a música entra no filme quase como um personagem. Isso pode ser visto em vários momentos, desde quando Clécio canta *Esse Cara*, de Caetano Veloso, no momento em que

ele conhece Fininha e que seus olhos se encontram. Se nos ativermos há alguns trechos da música como “Ah! Que esse cara tem me consumido, a mim e a tudo que eu quis, com seus olhinhos infantis como os olhos de um bandido [...] Ele está na minha vida porque quer, [...] ele é o homem, eu sou apenas uma mulher”. Ou na sequência que marca a primeira noite de amor entre os personagens, ao dançarem ao som da música “A noite do meu bem”, de Dolores Duran, sobretudo quando Clécio convida Fininha para dançar, segurando-lhe a mão, podemos ouvir os versos “Quero a alegria de um barco voltando, quero ternura de mãos se encontrando para enfeitar a noite do meu bem”.

Contudo, nas músicas cujas letras são de autoria do próprio roteirista, podemos verificar o quão personificadas são as canções, como no caso do bolero dublado por Dolores del Samba, uma sequência que ocorre logo após Clécio descobrir que Fininha tinha um caso com o sargento. Outro exemplo seria a Polka do Cu, que marca a audácia do Chão de Estrelas ao desafiar o poder da censura:

Tem cu que é brincadeira, tem cu na Tamarineira. Tem cu que dorme pra lua e outro que já tá na rua. Tem cu que é um sucesso, tem cu que é repórter Esso. Tem cu que é bonitinho. Tem cu que é bem raspadinho. Tem cu cheio de cabelo e tem cu cheio de dinheiro.

Apesar da musicalidade ser uma marca do filme e apesar de haver alguns indicativos no roteiro, o filme ganha essa característica realmente no seu processo de pós-produção. Priorizar as canções e dar a elas um papel narrativo foi uma decisão que partiu do montador do filme, Mair Tavares. Com essa decisão, o filme passou a ser guiado pelo fluxo musical e teatral dos espetáculos do Chão de Estrelas e de músicas da trilha sonora, como a cena da dança entre o casal de protagonistas ao som de Dolores Duran. É claro que, para que se chegasse a esse resultado, era imprescindível uma captação de som que fosse direcionada para tal propósito, como foi no caso do trabalho realizado pela captação do som direto.

Danilo Carvalho acredita que um fator que auxiliou na sua sensibilidade para o som no cinema tem a ver com a sua formação musical. Esse fato foi de grande valia para o desenvolvimento das sequências as quais correspondem às cenas em que Fininha vai pela primeira vez ao Chão de Estrelas. Na Sequência 39, o artista Johnny Hooker está no palco apresentando-se com a canção “Volta”; Paulete lê a carta de sua irmã Jandira, e logo após dialoga de forma rápida com Fininha. Essa é uma cena bem complexa de ser realizada sob a perspectiva de captação sonora, uma vez que há várias fontes de som.

Para evitar interferências do amplificador da guitarra nos demais microfones, uma das decisões tomadas foi o uso de mantas de isolamento acústico. Outra estratégia foi acoplar os microfones de lapela nos corpos dos personagens. Segundo Danilo Carvalho, foi necessário grudar o microfone de Rodrigo Garcia em seu rosto com fita crepe, já que a câmera só filmaria o perfil do ator na maior parte das tomadas, e assim o microfone não apareceria. Para captar o som da voz de Jesuíta Barbosa (Fininha), o microfone foi escondido por entre seus cabelos. Essa estratégia foi utilizada em boa parte da cena, só sendo preciso remover os microfones quando havia planos gerais feitos de cima, revelou o técnico de som direto.

Um outro aspecto a ser ressaltado aqui é a forma orgânica como a questão sonora foi pensada e trabalhada dentro do filme, desde as referências até o trabalho desenvolvido dentro do *set* propriamente dito. No entanto, para atingir essa organicidade foi necessário, antes de tudo, uma intensa decupagem do som feita a partir do roteiro de maneira conjunta entre Danilo, Dj Dolores, responsável pela trilha sonora, Hilton, Marcelo Caetano e demais integrantes da equipe.

Eles fizeram um processo de imersão num lugar considerado “neutro” para todos. Durante uma semana eles ficaram num hotel no Rio Grande do Norte discutindo quais seriam as melhores estratégias de som para as proposições colocadas por Hilton no roteiro. Por um lado, tinha-se a compreensão de que o filme não era um filme com um enorme rigor histórico, que poderia ter uma maior liberdade criativa, mas ao mesmo tempo era de interesse do realizador que a obra revisitasse uma época e buscasse inspiração nela.

Foi a partir dessa premissa que surgiu a ideia de que se usasse um gravador analógico, um *Nagra*³⁵, para que se fizesse o registro sonoro, pois assim se alcançaria um “ar” setentista proposto pelo roteiro, mas por questões de logística quanto ao tratamento e digitalização do material essa ideia acabou não se concretizando. De toda forma, em busca de uma sonoridade condizente com os padrões da época em que a história se passa, final dos anos 70, decidiu-se usar microfones antigos, que teriam o “chiadinho” buscado como elemento estético desse som. Conforme declarou Danilo, ainda que toda captação fosse em digital, conseguiu-se um resultado bem satisfatório.

Contudo, as peculiaridades da feitura do som dessa obra dão-se também pelo modo como o trabalho foi estruturado dentro do *set*. É necessário dizer que a fotografia e o som trabalham lado a lado, acreditamos que muito da organicidade da fotografia e do som do filme deve-se ao fato da parceria e da amizade entre Ivo Lopes e Danilo Carvalho, uma vez que os

³⁵ O *Nagra* foi o primeiro gravador portátil de som em fita magnética, esse aparelho foi inicialmente desenvolvido pelo engenheiro de som Stefan Kudelski, na década de 1950.

mesmos já haviam trabalhado juntos em vários outros filmes, além de serem sócios na produtora Alumbramento Filmes, sediada em Fortaleza.

Assim, juntos, desenvolveram uma parceria, um regime de integração entre os dois departamentos, já que a proposta estética mais fluida das câmeras de Ivo Lopes demandava um planejamento ainda mais sofisticado em matéria de captação de som. “Em alguns momentos eu colocava um ponto no ouvido de Ivo para que ele ouvisse o que eu estava captando de som, assim ele poderia sentir o ritmo que a cena estava alcançando e poderíamos realizar um trabalho mais orgânico”, relembra Danilo.

Todas essas idiossincrasias do filme reforçam ainda mais a ideia desenvolvida pela pesquisadora Cecília Almeida Salles, pautada nas redes da criação e nos pontos de interação da obra e principalmente na forma com que eles se relacionam para a construção da mesma. Isso pode ser observado no caso específico da fotografia e do som e em como esses pontos de interação diferentes irão interagir na construção dessa obra. No caso do som, tem-se o universo da música, que conferiu e interagiu diretamente com uma rede maior, a do filme *Tatuagem*, uma vez que o filme tinha bastantes elementos musicais e esses elementos se relacionaram diretamente com os pontos de interação do técnico em som direto.

Podemos ainda salientar o fato de que cada um desses pontos é formado por pequenas redes que também são compostas por pequenos pontos de interação, e que interagem com o repertório cognitivo de cada um desses profissionais que compõe essa rede. Um outro aspecto a ser ressaltado diz respeito às diretrizes, que segundo Baxandall (2006) se constituem a partir dos termos que são peculiares às condições técnicas e culturais ou locais da atividade exercida pelo artista.

No presente caso, temos uma situação peculiar, em que as condições técnicas de um determinado momento histórico (final dos anos 1970) são trazidas à contemporaneidade a fim de conseguir atingir uma maior fidelidade estética. Assim, podemos concluir que no presente caso do *Tatuagem* a diretriz não se resume apenas a realizar um filme de época com recursos técnicos contemporâneos, mas fazer com que esse filme seja captado com alguns recursos tecnológicos da época a qual o filme revisita.

A direção de fotografia do *Tatuagem* ficou a cargo do cearense Ivo Lopes de Araújo, que já trazia em seu currículo diversos curtas e longas-metragens, como: *A amiga americana* (2009), de Ricardo Pretti; *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro; *As corujas* (2010), curta-metragem de Fred Benevides, além de *Girimunho* (2012), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.; e *Eles voltam* (2012), de Marcelo Lordello.

A minha história com o cinema começou igual a de todo mundo, gostando de ver filme, aliás, eu gosto muito de arte, de pintura, de música e esse lance de curtir música me levou para a questão da autoria. Aí eu fui começando a perceber essa coisa da autoria no cinema, da marca do autor. Depois eu comecei a desenhar e a pintar, mas aí chegou a hora de escolher o que eu ia fazer da vida, aí pensei em arquitetura, mas nunca que eu iria passar num vestibular pra arquitetura, aí resolvi fazer cinema, na Estácio de Sá no Rio de Janeiro [...] foi nessa época que eu conheci Luiz e o Ricardo Pretti, depois os dois iriam ser meus sócios lá na Alumbramento, [...] a gente realizou vários curtas ao longo da faculdade e foi lá que eu comecei a ter uma inclinação maior para fotografia, comprei uma câmera péssima, mas era a que a grana dava pra comprar. (Ivo Lopes em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Segundo o próprio Ivo, o convite para integrar a equipe do filme veio através do produtor do filme, João Vieira Júnior. Marcelo Caetano e João já estavam sondando a sua disponibilidade para o trabalho há algum tempo; tal fato encontra respaldo na fala do diretor assistente Marcelo Caetano, ao dizer que havia tido uma conversa com Hilton sobre o trabalho de Ivo, pois ele acreditava que a proposta da obra tinha muitos pontos de ligação com o trabalho do diretor de fotografia Cearense.

A identificação parece ter sido mútua, e não por acaso, uma vez que há várias referências do filme que já faziam parte do repertório do artista, como o Cinema Novo e filmes em Super 8. Segundo o realizador do filme, no que se refere à escolha da equipe, procurava-se atrelar a capacidade e o talento do profissional ao seu repertório, às suas características, ao que ele poderia trazer para contribuir com a feitura da obra.

Ao analisarmos o roteiro do filme, podemos perceber, através das indicações de luz, de movimentação de câmera, de direção de arte, e até mesmo de sugestões de montagem, que o realizador tinha em sua mente uma concepção pronta do seu filme. “Hilton Lacerda é conhecido nacionalmente como um grande roteirista, mas, para além disso, ele é um grande diretor, o filme *Tatuagem* é um filme de diretor. Eu nunca fiz um filme onde o roteiro e todas as falas dele estivessem tão presentes na obra. A maioria dos filmes que eu fiz eram mais abertos, o roteiro era muito mais um guia”, nos revela Ivo. Desta forma, a sua contribuição antes da filmagem deu-se muito mais nas transposições das intenções construídas no roteiro para o filme e na construção de um universo favorável aos atores.

A partir dessa fala, podemos realizar certas inferências a respeito da fotografia do filme, principalmente no que diz respeito à movimentação da câmera. Uma dessas inferências reside no fato de que a câmera, em muitas ocasiões, principalmente quando as filmagens ocorrem no universo do Chão de Estrelas, tende a estar presente onde as pessoas estão, de uma maneira bastante natural, como se a mesma fizesse parte da história, tal qual um personagem que conhece a todos.

É claro que devemos levar em consideração que existe um trabalho um pouco diferenciado entre a fotografia feita no Chão de Estrelas e a que foi realizada no quartel. Tais distinções ocorrem tanto pela questão do espaço, quanto da própria construção da arte e da *mise-en-scène*. Assim, no quartel, temos uma variação menor de cor, e mais momentos de câmera parada, mais decupados. Contudo, não estamos dizendo que no exército só temos câmera parada e que no Chão de Estrelas a câmera está sempre na mão, há momentos de soltura em ambos. Mas o que é certo é que a própria organização do exército propõe uma outra forma de filmar, então há diferenças, mas sem deixar de haver seus pontos de contato.

Você tem um fotógrafo como Ivo, um fotógrafo bastante refinado, mas aparentemente muito anárquico, que imprime isso pras coisas que a gente tá querendo no filme. A câmera tem um comportamento completamente livre. Mas esse livre completamente pensado. Ele não é um livre de acaso. É tudo acertado nos movimentos, na decupagem que foi feita, de quem tá fazendo... tá criando uma armadilha quase que sensorial de criar um universo aparentemente anárquico, mas que essa leitura desse anárquico não seja uma leitura de cara pra você entender: Ah! Eles tão fazendo o filme como se fosse anárquico. (Hilton Lacerda em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Como foi dito pelo próprio realizador do filme, o fato de a câmera ter uma movimentação mais livre não quer dizer que não haja marcações, ensaios e decupagens, tampouco que a cena pode ser realizada de qualquer maneira. Segundo Ivo Lopes, por vezes a maior dificuldade de se filmar reside nessa aparente “liberdade”, uma vez que existe um campo de certa forma demarcado até onde o seu improviso pode ir, e que inclusive essa atitude anárquica deve dialogar diretamente com o filme, com o sentimento que está impresso ali, na ação dramática. Caso contrário, ficará vazio. Tudo tem que ser em prol do filme.

Um dos maiores exemplos desse diálogo deu-se nas primeiras sequências em que temos a ocorrência dos espetáculos no Chão de Estrelas. Há uma recorrência maior da câmera parada apresentando, uma vez que havia a necessidade de mostrar o local. Optou-se, então, por planos abertos. No entanto, isso vai mudando gradualmente à medida que o espectador vai se habituando ao local. Há também uma correspondência direta com os últimos espetáculos, que são mais agitados, anárquicos mesmo, e nesses casos percebe-se um diálogo contínuo dos espetáculos com a movimentação da câmera, como se a energia do público e dos espetáculos alimentasse a mesma e influenciasse em sua postura e movimentação.

A grande sacada era não cortar as apresentações porque a gente sabia que a relação com o público era fundamental, então não rolava de fazer pequenos planos e cortar sabe? Era aproveitar o delírio do público pra que a coisa ficasse bem real. Por isso a gente tenta preservar as apresentações na íntegra, pensava dois, três planos e depois a gente tentava fazer algo mais aleatoriamente dentro da linguagem do filme. Às vezes a coisa fugia um pouco do controle... aí a gente ia se adaptando, mas muitas

coisas legais surgem desse acaso. (Ivo Lopes em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, 2012).

Atualmente, há realizadores que optam por um formato digital como forma de captar os seus filmes, tendo em vista um barateamento dos custos; quando não ocorre assim, a grande maioria faz o uso da bitola em 35 mm. Essa não foi a escolha de Hilton Lacerda e de Ivo Lopes, que optaram por fazer uso da película em 16 milímetros. Para isso, foi utilizada uma câmera *Aaton*, com a qual foi filmada a maioria das sequências, e uma *Bolex*, que foi usada tanto pelo diretor de fotografia, quanto pelo ator Silvio Restife, que interpreta o professor Joubert.

A justificativa para o uso da bitola em 16mm reside em uma tentativa de dar ao filme uma textura que corresponderia a uma produção dos anos 1970, enquanto que, com o uso de uma câmera digital, só se alcançaria esse resultado com uma manipulação da imagem. Essa proposta de deixar a obra menos asséptica e com mais ruídos de imagens dialoga diretamente com a sugestão de Danilo Carvalho de usar o gravador *Nagra* e com o uso da *Bolex*. O uso dessa câmera dá-se em uma tentativa de simular as imagens feitas em Super 8 pelo professor Joubert, que pode ser visto em vários momentos empunhando uma câmera de Super 8, uma vez que ele está realizando um filme que tem como personagens os atores do Chão de Estrelas.

Falar que o professor Joubert está fazendo um filme dentro do filme não se constitui em uma simples força de expressão, uma vez que existia até mesmo um roteiro, ainda que bem simples, e até vários momentos de marcações, e uma encenação própria para o uso da *Bolex*. Porém, em vários outros momentos a movimentação dessa câmera tinha uma constituição mais simples, já que muitas imagens oriundas dessa câmera eram cenas documentais da festa, e para essas não havia roteiro, revela-nos Ivo Lopes.

FIGURA 34 – Fotografia do professor Joubert fazendo uso de uma *Bolex*.



Fonte: Lacerda, 2013.

Contudo, compreendemos as diferenças no que se refere à textura de imagem entre uma câmera *Bolex* que filma em 16mm e uma Super 8 que registra as suas imagens em 8 mm, mas para que a *Bolex* tivesse uma textura similar ao Super 8 foram utilizados filmes com a data de validade vencidos.

FIGURA 35 – Ivo Lopes utilizando a sua *Bolex* 16 milímetros.



Fonte: Lacerda, 2013.

Na imagem acima pode-se ver o diretor de fotografia fazendo uso da *Bolex*; dentro da narrativa, quem realiza essa filmagem é o professor Joubert. Logo abaixo, temos o resultado dessa filmagem feita com a *Bolex*, um *still* retirado de uma das cenas do filme, em que temos o ator Rodrigo Garcia como Paulete.

FIGURA 36 – Rodrigo Garcia como Paulete.



Fonte: Lacerda, 2013.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia central para a realização desta pesquisa teve como ponto de partida uma indagação bastante simples: como o roteiro, sendo uma espécie de manual técnico que orienta a feitura de uma obra, e ao mesmo tempo em que se constitui uma obra literária, vira um filme? Como ocorre esse caminho? Como se dá essa construção? Como ocorre esse processo?

No início da pesquisa havia algumas hipóteses, dentre elas, a de que o roteiro consistia no alicerce de uma obra audiovisual, e que ele seria a primeira forma de um filme. Tais pensamentos eram embasados por teóricos do cinema e pensadores do roteiro como Jean-Claude Carrière, Doc Comparato, dentre outros. Contudo, a última indagação “como ocorre esse processo?” conduziu a pesquisa aos teóricos que estudam o processo de criação, como Michael Baxandall (2006), que realiza em sua obra *Padrões de Intenção - A explicação histórica dos quadros* uma análise da obra de arte em si, em busca de seu processo, visando realizar uma análise inferencial acerca dos padrões de intenção que fizeram o artista construir uma determinada obra da maneira tal qual ela foi realizada. Nessa busca, o Baxandall acaba por desenvolver uma metodologia analítica do processo de criação, partindo do princípio de que certos fatores históricos e individuais possam auxiliar na compreensão de por que certas decisões são tomadas pelos artistas quando da feitura de uma obra.

Contudo, de posse do roteiro e de várias anotações das quais eu dispunha – resultantes de visitas ao *set* de filmagem e à ilha de edição, e de entrevistas com o realizador, produtor e membros da equipe –, me encontrei em uma situação bastante peculiar, não prevista pela metodologia de Baxandall (2006). Na busca de preencher tal lacuna metodológica, tive contato com os estudos da pesquisadora Cecilia Almeida Salles e com os estudos da Crítica Genética, mais precisamente com suas obras *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2008), *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2008) e *Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística* (2012).

Os conhecimentos adquiridos com as leituras dessas obras foram de fundamental importância não só por complementar a teoria de Baxandall, mas por fornecer uma nova perspectiva acerca do processo de criação, uma vez que as suas teorias propõem um acompanhamento teórico e crítico do processo de criação de obras a partir dos vestígios deixados pelo autor. Tais vestígios são não apenas os rastros deixados pelo realizador, mas a documentação de todo esse processo.

Assim, pude verificar que tudo que eu tinha em mãos eram os documentos de processo daquela obra: o roteiro, as ordens do dia, as entrevistas, os diários de campo, dentre outros. Contudo, eu carecia de uma metodologia que me apontasse a forma de utilizar-me de tais documentos, a fim de que eu pudesse refazer o percurso da criação.

O percurso teórico e metodológico desse trabalho foi se construindo a partir do momento em que o filme foi se revelando, quando eu entrava em contato com diferentes tipos de documentos de processo e com as mais variadas entrevistas e relatos. Esse processo foi bastante lento, fragmentado e cheio de percalços, pois estar dentro de um *set* de gravações de um filme sem ser uma pessoa diretamente integrada à equipe consistia em uma verdadeira quebra de paradigmas para os padrões de produção envolvidos. O fato de estar de posse de determinados documentos era uma situação bastante delicada, como ter acesso ao roteiro antes mesmo que o filme fosse realizado.

Assim, o processo de análise e reflexão acerca daquela obra se deu de forma gradativa, tendo em vista que eu tinha de esperar que as diferentes etapas de realização do filme fossem finalizadas para só então pleitear ter acesso a alguns dos materiais de processo, tendo em vista que havia um certo receio no que diz respeito à segurança daquele material, para que ele não fosse perdido, danificado ou qualquer coisa do gênero.

Uma pergunta que era feita com recorrência a mim era: “quem é você que fica com esse caderninho anotando tudo?”. Desse modo, construir uma relação de confiança com os profissionais envolvidos na feitura do filme e explicar-lhes qual era o meu trabalho se constituiu um grande e gratificante desafio.

À medida que tinha acesso a esses materiais, fui trabalhando no preenchimento das lacunas teóricas que julgava fundamentais para lidar com os documentos de processo. Nesse ponto do trabalho, a pesquisa transformou-se em um estudo que visava não só acompanhar o processo de criação do filme, mas em algo que visava estabelecer o método de realizar uma dissertação sobre esse processo em si. Isso se constituiu em um aprendizado e um amadurecimento que tive como pesquisador sem precedentes, uma vez que precisei desenvolver um método próprio para lidar com uma quantidade enorme de informação à qual eu era exposto e, ao mesmo tempo, desenvolver uma forma de catalogar esse material.

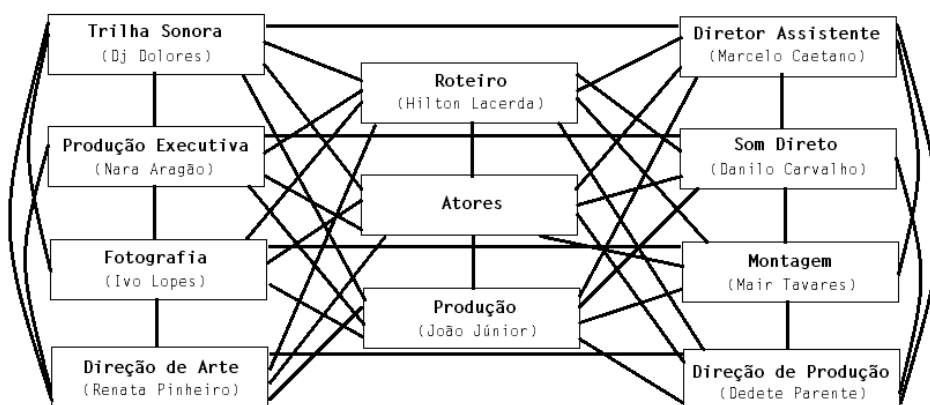
Contudo, tais fatores me deixaram à mercê de uma temporalidade que não era só minha, mas de um tempo bastante orgânico da realização do filme. Tal temporalidade fez-me requerer um tempo extra para finalizar a pesquisa, o que acabou sendo um aspecto bastante difícil, já que eu só tive acesso aos cortes do filme, material de vital importância, nos meses

finais da pesquisa. Esse fato fez com que eu necessitasse de um tempo extra para analisar todo esse material.

Assim, após termos contato com os materiais, pudemos ter uma reflexão acerca do processo de criação com base nos teóricos citados. Tendo como embasamento a teoria já comentada das redes da criação e dos seus pontos de interações, podemos considerar que o roteiro é o alicerce dessa realização cinematográfica, tendo em vista que é nele que os mais diversos profissionais envolvidos no processo de realização de um filme irão encontrar os indicativos para o seu trabalho. É nele que o produtor irá encontrar a viabilidade para que ele seja produzido, como foi dito pelo produtor João Vieira Júnior na entrevista que concedeu a nós. Essa importância do roteiro é ratificada principalmente pelos editais de fomento à cultura como Funcultura, Eletrobrás, Fundo Setorial, dentre outros, que têm como um dos pontos principais de seu projeto o roteiro.

Contudo, não estamos aqui dizendo que este é mais importante do que os demais aspectos do filme: fotografia, direção, arte, som, dentre outros. O que estamos querendo salientar é que ele é apenas mais um dos diversos pontos de interação de uma rede complexa que é a rede da criação do filme. Tal questão pode ser vista no organograma abaixo, que simula uma rede da criação:

FIGURA 37 – Simulação da rede de criação do filme *Tatuagem*.



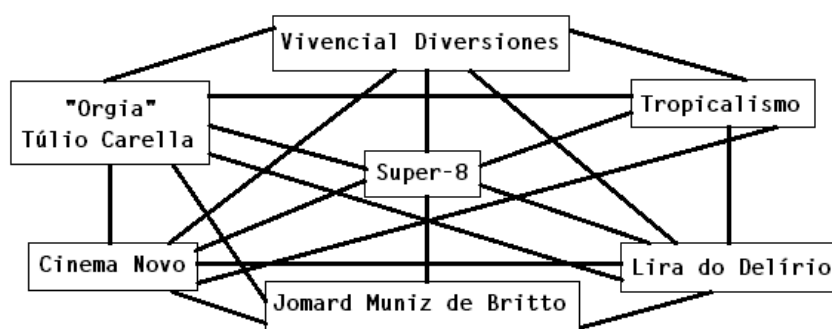
Fonte: elaborado pelo autor.

Esses são apenas alguns dos mais diversos pontos que interagem dentro da construção da obra. É claro que a interação desses pontos é, de certa forma, guiada pelo diretor, que no caso de *Tatuagem* também é roteirista, na medida em que existe uma ideia pré-concebida

desse filme e que os diversos pontos ou profissionais irão interagir para que o filme seja feito segundo a visão do realizador.

Como já foi dito, podemos ainda dizer que a rede da criação não é um modelo estanque, mas dinâmico, uma vez que os pontos estão em um constante movimento de interação uns com os outros e podem também interagir com outras redes. Seria possível, então, falar a respeito das redes no âmbito dos seus pontos de interação e das microestruturas que as formam. Tomando como exemplo as redes que compõem uma obra audiovisual, podemos dizer que a iluminação, a produção, a montagem, o roteiro, assim como os outros elementos de uma obra cinematográfica, são os pontos de interação que compõem esse sistema. Entretanto, se analisarmos separadamente os pontos de interação, podemos perceber que eles são compostos por microestruturas que formam a sua rede “particular”. Por exemplo, o roteiro é um dos pontos de interação que forma a rede do filme. Dentro do roteiro, existem pontos de intercâmbio que formam a rede de criação do roteiro. Esses pontos, por sua vez, correspondem aos antecedentes, que dialogam entre si na construção do texto. No caso do *Tatuagem*, seria composta por:

FIGURA 38 – Alguns dos pontos de interações do roteiro de *Tatuagem*.



Fonte: elaborado pelo autor.

Assim, poderíamos tentar estabelecer as “redes particulares” de cada um dos vários pontos que compõem a rede do filme. Isso nos leva a crer que o processo de criação desse filme pode ser analisado pelos mais variados pontos de interação, podendo-se tecer considerações das mais diversas redes com as quais o filme interage. Dessa forma, pode-se estudar o processo de criação do filme *Tatuagem* a partir de diversos pontos da rede. Como, por exemplo, da fotografia, descobrindo os pontos de interações de Ivo Lopes, levando em consideração os seus antecedentes, a sua formação, o contexto histórico em que o mesmo

realiza os seus trabalhos, enfim, tomando como exemplo o caminho que trilhamos na análise deste trabalho.

É justamente nesse ponto que reside o esforço de nossa pesquisa, que está longe de pretender dar conta de todo o processo de criação do filme, mas que tenta, sim, contribuir apontando os mais diversos caminhos para análise do processo de criação no audiovisual, desmistificando a sacralização da inspiração divina e de certa forma apontando novos direcionamentos para provocar considerações acerca da autoria, na medida em que mostramos o processo de feitura de uma obra como algo fragmentado.

O interesse acerca do processo de criação não se restringe apenas ao mundo acadêmico, uma vez que parece haver uma necessidade tanto do público, quanto dos pesquisadores em debruçar-se sobre o processo de feitura de uma obra. Em seu livro, *Arquivos de Criação - Arte e Curadoria* (2010), Cecília Almeida Salles, além de trazer uma vasta quantidade de arquivo de processos de criação de obras literárias, artes visuais e cinema, trás também uma lista de filmes que contêm em seus *dvds* um vasto material de *making of*, com fotografias, entrevistas com diretores e produtores, além de cenas comentadas pelos roteiristas e montadores do filme.

Para além disso, as livrarias estão cheias de livros que nos trazem um pouco dos bastidores da realização das obras de arte, roteiros de filmes estão sendo publicados, além de livros contendo fotos exclusivas dos bastidores. Dessa maneira, podemos concluir que ao mesmo tempo em que há uma avidez do público em desvendar os meandros do ato criador, há também certo desprendimento por parte de alguns artistas em deixar que se registre, senão todo o processo de produção, ao menos parte dele. É o que atesta não só a existência desses materiais, mas o presente trabalho.

Contudo, apesar dessa “curiosidade” parecer estar mais presente em nossa contemporaneidade, em 1955 o cineasta francês Henri-Georges Clouzot realizou um filme chamado *O Mistério de Picasso*, em que o pintor Pablo Picasso se deixa observar no instante da realização da sua arte, enquanto realiza 20 telas para o filme. Clouzot, que acompanhou a criação de cada uma delas, no filme, não se restringe a documentar apenas o processo de criação do pintor, mas o seu próprio processo, uma vez que em alguns momentos do filme o próprio realizador conversa com membros de sua equipe, em uma espécie de mimetização da criação. Mas o que nos motiva a querer saber sobre o processo de criação de uma determinada obra?

A criatividade pode ser considerada um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades, seja em forma de uma obra de arte ou não. Dessa

maneira, a criatividade não seria uma peculiaridade rara de alguns “escolhidos”, mas uma condição inerente a todo e qualquer ser humano (Cf. Ostrower, 1977). Partindo do princípio de que a criatividade é inerente a todo e qualquer ser humano, ao nos tornarmos conhecedores do processo de criação de uma obra de arte, estamos diante de uma miríade de tentativas, erros e acertos, comuns ao processo de realização de uma obra.

Essa visão acaba por nos proporcionar um olhar crítico e, de certa forma, muito mais palpável sobre a construção de uma obra, e com isso se tende a desmistificar o ato criador. Contudo, não intentamos desmerecer a obra do artista, mas encará-la como o resultado de um duro trabalho, cheio de avanços e retrocessos, erros, acertos e diversos ajustes, sendo o artista, por sua vez, não um ser iluminado, mas alguém que está imerso em um determinado contexto político, cultural e social com o qual a sua obra interage constantemente. Gostaríamos, ainda, de salientar que as redes do filme interagem não só com os pontos de interações de suas próprias redes, mas com outras redes e com o ambiente social, histórico e cultural ao qual elas estão expostas, como no caso do filme em que estamos analisando. Poderíamos dizer que esse filme interage com as redes de outros cineastas que partilham dos mesmos elementos. Podemos dizer, portanto, que o filme *Tatuagem* está inserido na rede da retomada do cinema pernambucano, e assim por diante. Isso torna a análise do processo um estudo nunca finalizado, assim como esta dissertação. Parafraseando o título de um dos livros de Cecilia Almeida Salles, seria o estudo do processo de criação, e a própria pesquisa em si, gestos inacabados? Esperamos que sim.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

_____; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

_____. O Processo como obra. **Folha de São Paulo**, 13 de julho de 2003. Caderno Mais!. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>>. Acesso em: 02 out. 2012.

CARELLA, Tulio. **Orgia** - Os Diários de Tulio Carella, Recife 1960. São Paulo: Opera Prima Editorial, 2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COHN, Sergio (Org). **Encontros** - Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. São Paulo: Summus, 2009.

CUNHA FILHO, Paulo C.(Org). **Relembrando o cinema pernambucano** – Dos Arquivos de Jota Soares. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Massangana, 2006.

DELEUZE, Gilles. O ato de Criação. Palestra de 1987. Edição brasileira: **Folha de São Paulo**, 27 de junho de 1999. Tradução José Marcos Macedo. Disponível em: <<http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>>. Acesso em: 2 fev. 2013.

DUARTE, André. **Deus da transformação**. Disponível em: <<http://aurora.diariodepernambuco.com.br/2014/01/deus-da-transformacao/>>. Acesso em: 5 fev. 2014.

FERNANDES, Fellipe. **Para bem entender aquilo que nos cerca**. Disponível em: <<http://aurora.diariodepernambuco.com.br/2013/06/para-bem-entender-aquilo-que-nos-cerca/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

_____.; BEZERRA, Cláudio; SALDANHA, Stella. **Transgressão em três atos: nos abismos do Vivencial**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2010.

MELO, Marcelo Henrique Costa de. **Análise fílmica de *A filha do advogado* utilizando os padrões de intenção de Michael Baxandall**. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

OSTRAWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação, arte e curadoria**. São Paulo: Horizonte, 2010.

_____. **Gesto Inacabado**. São Paulo: Anna Blume, 2007.

_____. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2008.

_____.; CARDOSO, Daniel Ribeiro. Crítica genética em expansão. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v.59, n.1, jan/mar. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000100019&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 jan. 2012.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton; MEIRELES, Fernando. **Manual de roteiro, ou manual, o primo pobre dos manuais de cinema e tv**. São Paulo: Conrad, 2004.

SANTOS, Marcos. Entrevista com Danilo Carvalho. Recife, 2014.

_____. Entrevista com Hilton Lacerda. Recife, 2011a.

_____. Entrevista com Hilton Lacerda. Recife, 2011b.

_____. Entrevista com Hilton Lacerda. São Paulo, 2012.

_____. Entrevista com Ivo Lopes. Recife, 2014.

_____. Entrevista com João Júnior. Recife, 2012.

SANTOS, Marcos. Entrevista com Jeronimo Lemos. Recife, 2012.

_____. Entrevista com Mair Tavares. São Paulo, 2012.

_____. Entrevista com Marcelo Caetano. Recife, 2014.

_____. Entrevista com Renata Pinheiro. Recife, 2013.

_____. Entrevista com Rutílio de Oliveira. Recife, 2013.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2011.

ANEXO A - ENTREVISTAS

Entrevista com o realizador Hilton Lacerda 22/02/2012

Marcos – Como surgiu de fato a ideia do roteiro do *Tatuagem*?

Hilton – O *Tatuagem*, assim. Primeiro, no princípio de construção do argumento, eu tinha tido a ideia de fazer uma adaptação de um livro chamado *Orgias*, de Tulio Carella. Um escritor... Escritor não, era um argentino que morou aqui em Recife durante um tempo, em 1962 e terminou fazendo uma obra que Hermilo Borba Filho traduziu e tem até uma reedição muito recente agora. Você via a leitura que ele fazia do Recife em 62 é muito parecida com o Recife que a gente conhece hoje. Nessa leitura eu vi o comportamento, o caráter, a relação das pessoas, que era um certo enigma às vezes. Mas eu não sou muito fã da adaptação de obra literária não. Na verdade é muito difícil porque você tem um argumento pronto e pode fazer o que quiser. Obviamente que a adaptação de uma obra não é necessariamente transformar a obra em filme, você pode fazer o que quiser com ela. Mas não era o que me interessava mais. E na época eu também tinha vontade de fazer um documentário com Jomard. O documentário tinha até título, chamava-se o Homem da Ponte, que era a pessoa que tinha feito a ponte, entre aquele mundo acadêmico e esse mundo mais marginal, entendeu? Que rolava na época do Vivencial *Diversiones*. Na época, que eu tava pensando nessas coisas, eu morava na av. São Luiz e meu vizinho era João Silvério Trevisan, ativista do Movimento Gay. E aí ele falou: Por que você não faz a história do Vivencial? É uma história tão incrível... Uma ideia bem boa, me deixou assim bem entusiasmado. Não a, necessariamente, escrever a história do Vivencial, mas me interessou muito como colocar o Vivencial como uma referência afetiva nessa história, entendeu?

Marcos – Em que ano, mais ou menos?

Hilton – Eu comecei a pensar nisso em 2006. Mas aí o que me interessava na verdade primeiro era estabelecer uma época, 1978 era uma época importante pra mim, e a segunda coisa era estabelecer ambiente. Tem uma coisa que eu tenho muita resistência que é esse negócio de você fazer um filme que não se passa na sua época e não é contemporâneo e a demagogia tem que ser contemporânea. Então tudo isso ficou pesando. Na verdade tudo isso é um acúmulo de informações, de teses que foram feitas... foram sendo somadas. O ano de 78 é importante, primeiro porque a minha idade em 78 era 13 anos, tanto que um dos personagens que é Tuca, que é filho de Clécio, tinha 13 anos no filme, que era minha idade nessa época. E 78 foi uma data importante de provável abertura, naquele momento parecia que o Brasil ia dar certo, sabe? Além disso, essa discussão muito contemporânea da questão do gênero, da sexualidade... Impressionante como a moralidade falsa de hoje em dia em detrimento ao que acontecia na década de 70, década de 80. Acho que tinha um sopro de carece muito acentuado nesse sentido. Você fica vendo isso pelo comportamento da imprensa, do próprio movimento que eu acho muito fraco, na verdade, as discussões aqui no Brasil. Essa semana, por exemplo, o ator Marcelo Serrado que faz um gay na televisão aparece nos jornais dizendo que é a favor tal, mas é contra o beijo na televisão porque não queria que a filha dele visse. Eu acho até engraçado. Qual o problema do beijo, cara? A personagem que ele contracena, que eu saiba, vive assassinando as pessoas a torto e a direito. Mata sufocado, mata com veneno,

mata com não sei o quê, e isso parece normal. Um beijo não é normal, mas isso é normal. Então é uma discussão que eu queria pautar a partir do filme. Então a partir daí nasce o *Tatuagem*. Duas coisas muito importantes assim: existe uma metáfora, que eu sempre chamo de metáfora grosseira, o *Tatuagem*... pra mim é muito clara. Ela tem uma primeira aparência, um primeiro viés, uma primeira leitura... que é essa leitura melodramática mesmo, da relação de Clécio com Fininha, mas o que interessa no fundo, no fundo, é a discussão sobre um monte de coisa que tá ali por trás, principalmente a discussão cinematográfica. Por isso que o universo Super 8 é o universo que tá pautando aquela história. Porque, o que é o Super 8? O Super 8 é uma linguagem marginal utilizada em determinado momento pra furar uma indústria cultural. Não era quem fazia Super 8 era cineasta. Não! Era um agitador, muito mais, quem fazia Super 8. Muito poucos eram cineastas. A maioria era intelectuais que usavam o Super 8 como arte, que era mais ou menos isso. Toda perspectiva na verdade, do *Tatuagem*, nascia do pressuposto de você criar uma utopia no passado, uma utopia nesse passado que tentava revelar o que seria aquele futuro, através do Super 8. E mesmo assim essa perspectiva futura é o presente da gente, que a gente vive hoje no Brasil, é contemporânea a partir de uma ótica passada. Então é uma brincadeira de tempo, sabe? Uma brincadeira metafórica com as promessas do passado que a gente faz para essa construção do futuro. Como eu acho que esse futuro, que hoje é nosso presente, se tornou extremamente conservador, eu acho que a provocação é super interessante. E não só no mundo, no universo das ideias. Principalmente até na forma de você filmar e estabelecer um tipo de linguagem onde essa, digamos, essa inanição técnica não seja o fator que seja predominantemente ruim, mas ao contrário. É um procedimento divertido, é procedimento de acabar com as coisas normativamente ou tecnicamente perfeitas, em prol das ideias e em prol da dramaturgia.

Marcos – Eu vou adiantar só um pouquinho o carro, depois eu volto. Você falou sobre essa questão de demonstrar dentro do filme um pouco da inanição técnica. Como é que você vê, dentro do filme *Tatuagem*, essa inanição da época?

Hilton – Tem opções que você faz. A primeira opção é a escolha do seu fotógrafo, nesse sentido. Porque na verdade existe um truque em relação a isso, assim. Você tem um fotógrafo como Ivo, um fotógrafo bastante refinado, mas aparentemente muito anárquico, que imprime isso pras coisas que a gente tá querendo no filme. A câmera tem um comportamento completamente livre. Mas esse livre completamente pensado. Ele não é um livre de acaso. É tudo acertado nos movimentos, na decupagem que foi feita... de quem tá fazendo... tá criando uma armadilha quase que sensorial de criar um universo aparentemente anárquico, mas que essa leitura desse anárquico não seja uma leitura de cara pra você entender: Ah! Eles tão fazendo o filme como se fosse anárquico. Não. A gente quer que isso tenha uma leitura de época. A gente quer que essa ideia de cinema novo, que a gente se debruçou um pouco, permaneça ali. E o cinema novo, na segunda fase do cinema novo, principalmente, em exemplos de filmes com a *Lira do Delírio* ou então *Iracema, uma transa amazônica*, que eram filmes muito importantes ali no final dos anos 70, que é exatamente o momento que a gente tá debruçado. E que logo depois, o real Brasil começa a entrar nesse conflito, com o cinema completamente colonizado pelo cinema americano, no sentido técnico. Tanto que essa possibilidade técnica é retroalimentada o tempo inteiro. Agora, por exemplo, a possibilidade

de falar de cinema 3D é incrível. A não ser que daqui a pouco comecem a fazer filme... a *Terra em Transe* 3D... Mas eu tenho impressão que essa inanição que eu tô falando é mais ou menos também nesse ponto de vista careta. Existe uma preocupação muito grande hoje em dia, que é meio dicotômico isso, porque essas pessoas que fazem a defesa do cinema comercial... Quando eu digo isso, eu não sou contra ao cinema comercial, não. Só que eu acho que o cinema tem uma pluralidade muito grande pra estabelecer como comercial ou plural. Eu acho completamente ridículo esse tipo de nomenclatura que reduz. Ou seja, um cinema que tem um retorno. Eu não tenho nada contra alguém que faça um filme pensando em ter público, que eu acho que também é uma das funções do próprio cinema estabelecer relacionamento com esse público. Agora, qual o público que você pretende atingir? Acho que essa inanição técnica que eu falo é uma forma de provocar um determinado olhar sobre o cinema que a gente faz. Isso vem desde muito tempo.

Marcos – Você meio que acaba filtrando também e direcionando até onde seu público pode ir, seria isso também?

Hilton – No *Cartola* isso já era muito claro, era um documentário... não faz muita diferença as histórias... era muito mais uma linha narrativa. E a linha narrativa do *Cartola* é muito clara nesse sentido. Ela estabelece todos os eus que estão ali presentes como parte da memória afetiva do filme que a gente tá narrando. Tem erros que a gente assume, como material de arquivo estragado, parte que você não escuta como parte do filme, como parte dessa memória que a gente tá vivendo. E a ideia da gente, quando a gente apresentava o *Cartola*, era sempre dizer assim: a gente tá convidando vocês para “deseducar” o olhar. Não vai ser esse olhar mantido por um olhar mais conservador. O que a gente queria era trazer uma frescura e saber que público é esse. Quando a gente imagina, por exemplo, o *Tatuagem*, a gente tem uma ideia muito grande aonde quer atingir pra causar o primeiro impacto. Qual o tamanho desse público? Uma coisa que eu discuto sempre... você botar a dimensão desse público. Não necessariamente colocar cinco milhões de pessoas. Mas é não se satisfazer também com essa média de público que foi perpetuada deliberadamente nos filmes que são filmes mais independentes, no sentido de produção, mas possivelmente de distribuição e exibição que é essa faixa de 150 mil espectadores. Tipo, isso é muito pouco. Obviamente que a gente tá fazendo um filme com poucas cópias, que é sensacional. Quer dizer, o *Amarelo Manga*, com 9 cópias, fez 150 mil espectadores. O *Baile Perfumado* com 9 cópias fez 150 mil espectadores. Então, isso é muito bom. Mas ao mesmo tempo, até quando a gente vai ficar contente só com esses 150 mil? Tem que ter um público mais interessado, mais provocativo, muito maior que esses 150 mil, entendeu? A gente precisa descobrir como trazer essas pessoas pro cinema. Ou, melhor ainda, que raia a gente deve ocupar pra atingir esse público? Não adianta a gente ficar tentando usar a mesma raia, a gente vai se dar mal. Mas a ideia é essa, acho que a ideia desse olhar, dessa inanição técnica é completamente provocadora, o filme é extremamente elaborado e refinado nesse sentido. Mas a ideia é provocar a partir dessa sensação de uma, digamos, pseudo pobreza técnica em prol de uma estética muito pessoal, muito efusiva, quase um musical.

Marcos – Voltando agora para dentro da questão da própria escrita. Como é que ocorreu teu processo criativo do roteiro *Tatuagem*?

Hilton – Com relação à escrita... eu acho engraçado minha forma de escrever, ela nunca segue uma regra muito rígida. Isso na verdade não é assim, fixo, uma regra. Eu fico muito inquieto às vezes pra escrever. Mas, não raro, a primeira coisa que eu tento estabelecer em relação ao filme quando eu tô construindo é o ambiente onde esse filme vai ser construído. A definição desses ambientes pra mim é muito importante. Estabelecer desde o roteiro já como é que isso tá, como é que as coisas acontecem, que cor tem essa história, como é que esses móveis se dispõem em determinado espaço e depois, eu entro numa construção muito aleatória de roteiro de diálogos. Obviamente, se você pegar qualquer pessoa que faça construção de roteiro tem que fazer esqueleto, tem que fazer não sei o quê. Eu nunca fiz... Eu nunca fiz escala, por exemplo, pra construir um roteiro. Não tenho essa prática, assim. Se essa prática é boa ou ruim, eu não sei. É cansativa, porque às vezes você termina abrindo janelas que elas vão se solidificando e depois que você fechar essas janelas compromete muito toda a narrativa. Não sei se um método mais assim, mas é o método que eu trabalho. Eu sei, assim, como o *Tatuagem* acabava. Mas as coisas que iam reger esse processo meio que não tavam muito claras. Eu ia construindo de acordo com as deixas dos personagens. Eu sempre falo que eu adoro botar alguns defeitos nos meus personagens. Eu imagino assim um personagem que tem um problema de dicção. Pode ser que lá na frente eu precise de uma frase que não foi compreendida e esse problema de dicção agora me apareceu como uma possibilidade muito boa de colocar. Então tudo isso tá pautado, assim, coisas que você pensa sobre alguns personagens que já estão na narrativa, na forma de escrever. Como é que se estabelece um cotidiano entre personagens? Mas que você não tem que entregar a narrativa desse cotidiano desse personagem. Você descobre que fulaninho ele é mentiroso a partir do momento que você tá vendo o filme, entendeu? Não eu ter que explicar que fulaninho é mentiroso. Tem uns testes bem engraçados pra isso, que você vai descobrindo, uns filmes bestas, mas eu dou eles como exemplo. É o chamado *Deuses e Monstros*. Ganhou até um prêmio de roteiro original na época. O filme é sobre um cara que dirigiu Drácula. É um velho homossexual e esse velho tenta mostrar onde ele mora, relembrando meio o passado. Início dos anos 80, ou meio dos anos 70, eu não lembro direito. O filme é dos anos 90. 90 a 2000. No começo do filme é ele e um amigo dele sentado, eles tão conversando e o personagem secundário faz: nossa, um Velazquez novo! Você gostou? Gostei, um Velazquez é sempre bonito. Aí a primeira ideia que passa na sua cabeça é que o cara é colecionador de arte, poderoso e rico, e durante o filme você descobre que não, que o *hobby* dele é imitar obras de arte. Ele bota um Velazquez na frente e sai imitando, enquanto o Velazquez que ele tava comentando era do quadro que ele tinha terminado. Isso define muito sobre o personagem. Mas isso você vai descobrindo durante o filme. Ah, ele não coleciona quadros!

Marcos – Então você não se preocupa muito com questões técnicas que geralmente são apresentadas em manuais?

Hilton – Não, acho que aí que tá a questão. Acho que existem referências dos manuais de roteiro, não raro, elas são feitas meio que pra deixar os filmes basicamente feitos da mesma maneira. Pra mim não é isso que faz um filme ser interessante. Agora, obviamente que quando você usa determinadas regras para atingir determinados fins... Isso não tá necessariamente errado. Eu não me preocupo muito não quando eu tô escrevendo. Mas

também os filmes que eu faço eles não tão muito ligados a essa proposta. Eles tão ligados muito mais a outro tipo de leitura. Não essa leitura do plot, do que vai acontecer, que tipo de direcionamento vai ter, se tal personagem tem que ter aquilo ou não. Talvez por incompetência, talvez por não ter necessidade de construir exatamente desse jeito. Vejo gente que é brilhante nesse sentido, mas as pessoas brilhantes são muito rasas também. É muito engraçado, tanto diretor brasileiro que é uma coisa incrível. Muito raro deles também que dizem que fazem filme comercial conseguem disfarçar que é filme comercial. A maioria faz filme que não dá dinheiro nenhum. São filmes que eu nem sabia que eram comerciais, que é muito ruim esse filme. Não é raro alguns chegarem e dizer assim: ah, eu queria fazer um filme que ele fosse bem autoral, mas ao mesmo tempo fosse popular... Procura xxx que ele é ótimo pra isso. É a única pessoa que eu conheço que faz isso muito bem. Xxx é um gênio do cinema, tem essa estrutura de construção bem direta, bem construída de plot que acontece, que muda... E são muito inteligentes os filmes dele. Então uma coisa assim não tá empatando a outra. Não é uma preocupação que eu tenha, não de cara. Por exemplo, é muito normal eu acabar o primeiro tratamento e depois eu ir mais ou menos afinando as coisas que eu vejo que não tão cabendo dentro do roteiro. Pelo menos tá esquisito dentro do roteiro. Principalmente em relação àquelas coisas... Eu tô vendo isso ou eu tô escrevendo isso? A minha forma de crescer ela tem uma coisa meio literária, às vezes até meio ridícula assim, mas meio literária. Não precisa ser mais ou menos literária. A questão não é ser mais ou menos literária. A questão é: aquilo me serve pro que eu tô fazendo ou não serve? No sentido assim... Eu posso escrever uma coisa extremamente rebuscada, mas o roteiro é uma peça técnica. O roteiro ele é todo conjugado no presente, mesmo que seja no passado, ele é conjugado no presente porque as pessoas vão fazer aquilo. Eles estão preparando aquilo. Então você quando lê um roteiro, você lê o roteiro no presente. E aquilo que eu tô escrevendo eu tô deixando claro que aquilo é pra ser visto ou é apenas um dado literário que tem ali no meio. Porque tem que ser uma coisa que as pessoas vejam o roteiro, precisam ver o roteiro. Então não depende de mais ou menos literário. A questão básica não é essa. A questão básica é se isso que eu tô fazendo, essa pauta técnica tá me servindo pra equipe. Eu quero saber se quando um diretor de arte lê aquele roteiro ele tá entendendo... se fotógrafo tá entendendo o ele precisa ter ali. Se o ator tá entendendo qual é a posição dele diante da cena. Então a questão é essa. Você pode até desenvolver formas de escrever pra você que sejam extremamente literárias. Tipo, não é raro os professores de roteiro: não se escreve desse jeito, não se faz isso desse jeito... Por quê? Tem alguma lei que proíba? Caretice pra mim é isso: não se bota movimento de câmera em roteiro. Me desculpe, eu boto! Às vezes o diretor vai e fica puto porque às vezes ele não pode filmar de outra maneira. Claro que isso também depende um pouco de quem você tá lidando. Tipo, minha relação com Cláudio Assis é bem direta. Eu deixo bem claro, às vezes que tal cena só se for desse jeito. Veja como está escrito e defendo: Oh, Cláudio, se tiver desse jeito vai acontecer isso, isso e isso. Mas ele entende obviamente que aquela descrição de movimento não era obrigando ele a fazer, mas pra entender que aquele movimento levaria a uma compreensão da cena que seria mais interessante. No *Tatuagem* quando você pega o roteiro e vê algumas coisas sendo filmadas. Tipo, quando corta de uma cena que tão duas pessoas, tipo emacalhadas, conversando numa rede sobre um filme que é *Laranja Mecânica* e que ela doida não consegue explicar pro outro doido que não consegue entender... Chega Fininha e quando você corta, corta pra uma máscara e depois essa máscara você percebe que é

Fininha, que tá experimentando uma máscara de Clécio. Se você perceber, o personagem de Clécio é completamente *workaholic*, extremamente regionalista. Ele sempre tá trabalhando pra ele o tempo inteiro. E tá discutindo com Fininha sobre a questão das pessoas reclamarem que ele foi visto com um movimento de repressão ali. Mas durante esse tempo ele tá experimentando uma máscara e vê como o som tá saindo da boca da máscara. Então pra mim quando eu corto de um casal na rede rindo emacalhado pra uma máscara extremamente esquisita que você não sabe o que é e tá escrito no roteiro isso, eu tô crescendo mais ou menos assim, tipo, tire a pessoa do lugar comum e depois reestabeleça a normalidade nela. Porque eu tô imaginando a pessoa vendo o filme. Quando ela tá vendo o filme que eu corto pra uma máscara, eu não vou saber exatamente o que tá acontecendo, e logo depois eu recoloco ela dentro do universo que eu tava querendo, que é uma narrativa mais tradicional, digamos assim, do *Tatuagem*. Se você for ver tem um monte de coisa xxxx, mas a narrativa é tradicional. A narrativa é pautada por um romance que tem uma espinha dorsal completamente melodramática. Que é uma coisa que eu adoro: um melodrama como espinha, sabe? Que a partir disso você vai abrindo. Se você olhar nos outros filmes que eu escrevi, a maioria é melodramático. O *Amarelo Manga* é completamente melodramático.

Marcos – Pra você quando é que acaba o roteiro e começa o filme propriamente dito? Como é que ocorre isso no roteiro *Tatuagem*?

Hilton – É bem engraçado, porque na verdade, tipo, como as coisas são muito claras na minha cabeça. Isso até em filmes que eu só escrevo, pra mim existe uma forma de fazer assim... O roteiro é uma peça técnica obviamente. O que a gente vai filmar, não é que ela vai ser diferente do roteiro. Não é questão proximidade ou distanciamento do que tem no roteiro que você fez. Não, são duas coisas bem diferentes. Tipo assim, o que interessa na verdade, dentro do roteiro, dentro de um processo de filmagem, de montagem, é o filme e o filme é uma coisa, é um resultado que você só pode ter no final dele. Mas é a soma dessas coisas que vai dar pra gente esse resultado. Então assim, na verdade, na verdade, um filme ele se estabelece por processos constitutivos. Você quando acaba um roteiro... como se diz, você nunca acaba, você abandona senão você não vai gravar nunca... quando abandona um roteiro, você de certa forma fez um filme. Você quando termina a produção de um filme... filmar o roteiro... você acabou um filme. Quando você termina de montar você acabou um filme. Eu tenho quatro filmes que as pessoas que veem, é outro filme, que a gente não pode morar na cabeça das pessoas. São processos diferentes, mas que no fundo, no fundo, o que interessa é o filme. O filme que você vai fazer, o filme que você queria. Tudo isso faz parte do processo colaborativo e constitutivo do filme. Mas assim, isso é a construção do filme, isso é o processo pelo qual o filme vai ganhando corpo, vai ganhando estrutura.

Marcos – O cinema não é uma arte de um homem só. Mas, e o roteiro? Ele é a arte de um homem só?

Hilton – Tem várias coisas. A concepção do roteiro, assim, se você notar ela é muito solitária. Mesmo quando eu escrevo com alguém. Acho que a única experiência de realmente ficar discutindo o tempo inteiro alguma coisa foi com Lídio na época. Uma pessoa que vive cercada no hotel. É de Nova Friburgo, Teresópolis. Mas o roteiro final não tem nada a ver

com aquilo que tava pronto, a não ser tipo a estrutura, do cara que vai atrás do pai e tinha os amigos que vão atrás dele. Basicamente isso. O resto foi reinventado, os nomes foram recolocados, personagens foram acrescentados. E nesse momento, eu e Lídio, a gente discutiu muito. A gente sentou pra ficar conversando. Tinha todo um ritual de como escrever. Essa experiência, mesmo quando eu trabalhava com outras pessoas, tipo o *Baile Perfumado*, por exemplo. Eu conversava coisinhas assim e depois eu escrevia só. Eu não sei como é a ideia de escrever junto. Ficar discutindo ideia é muito... parece que você tá com dois instrumentos, com duas firmas diferentes. É raro eu escrever junto com alguém. Tem poucos casos assim. Geralmente eu escrevo sozinho, é a forma que eu mais gosto de escrever. É um trabalho solitário? É. Mas é um trabalho também que você se predispõe a ficar só. Mas ele é solitário só na sua execução. Ele um trabalho que é solitário, mas ele tem que servir, via de regra, como instrumento técnico pra construção de um filme. O roteiro é a pessoa pegar o roteiro, sentar assim: vamos fazer uma análise técnica desse roteiro? Vamos. Vamos fazer uma análise financeira desse roteiro? Vamos. Por exemplo, no *Amarelo Manga*, algumas coisas. O roteiro do *Amarelo Manga* ficou pronto em 96. Quando o *Baile* passou em Brasília, o roteiro do *Amarelo Manga* já tava pronto, eu não mexi mais. Mas quando foi filmar, em 2001, setembro/outubro de 2001, Renata até chegou pra mim: Hilton, posso trocar a ficha telefônica por um cartão nessa cena? E eu não entendi. O que Renata? É que aqui você coloca que ela pega uma ficha telefônica e a gente não tá achando orelhão com ficha telefônica... Desculpa, é que em 95 o telefone era de ficha ainda. E essa história é engraçada porque, na verdade, a função do diretor de arte também é essas coisas, tipo, eu posso usar isso em vez disso? Posso fazer isso em vez daquilo? Teve um dia que a filmagem tava pra começar, e a cena que Dira Paes tá esperando alguma coisa lá, quando ela sai do puteiro e o carro passa com Everaldo e as meninas pra pegar ele. E começou a rodar aquela cena era nove e meia, e tava tudo desde 8 horas da manhã. Daqui a pouco chega o carro da produção correndo, o assistente de arte com uma sacola com umas margaridas artificiais feitas de não sei o quê. Aí eu me toquei. A gente teve que ir em Recife comprar, que tá no roteiro que ela tá com uma sacola com as margaridas artificiais. Podia ser qualquer flor artificial, não precisa ser exatamente essa margarida artificial não (risos). Então é coisa que você pode perguntar. Posso trocar essa margarida por qualquer outra planta, que a gente não tá achando? E eu posso dizer: não, tem que ser margarida, porque essa margarida vai representar tanãnnã... Mas como existe uma questão de produção também, que alguém da produção deve ter esquecido das margaridas, então entre eles começa a discussão pra resolver o problema. Vai pegar a porra da margarida lá no Recife e volta correndo.

Marcos – Não tem tempo de chegar pra conversar contigo. Tem que resolver esse problema logo, né?

Hilton – E se perguntar pode trocar por outra? E eu disser não, então vai ficar público que eles esqueceram, então furou. Então é a questão. O que é na verdade o roteiro? O roteiro é isso. Um trabalho solitário, mas um trabalho que tem que ser pensando em equipe. Por isso a leitura com a equipe é super importante, tipo uma equipe de direção que vai fazer a parte de som, a fotografia, a produção... sentar e dizer assim: qual o tamanho do filme que nós temos na mão? Aí depois, o que a gente pode diminuir desse filme dentro do orçamento que a gente

tem? No caso do *Tatuagem*, a gente fez uma escolha bem cara, a arte fez uma escolha muito grande. A construção do Chão de Estrelas foi uma mancada da gente. Renata, todos os locais que ela passou, foi o local que eu mais gostei foi ali. Renata conversou, queria que fosse ali. E a gente construiu tudo. Não tinha nada, só tinha uma parede. E a gente foi lá e bancou. Agora, pra aquilo ser construído era necessário que se abrisse mão de outras coisas da arte. Mas não abrir mão pra fazer mal feito, mas de que forma a gente podia aproveitar os materiais sem gastar tanto...

Marcos – Que ficou muito bom!

Hilton – Ficou. Eu acho incrível. É uma peça muito importante. Toda cenografia era maravilhosa, entendeu? Acho que não existe uma locação do *Tatuagem*, uma direção de arte, que tinha sido tipo arremesso. Tem um casarão, passando pelo Chão de Estrelas, passando pela casa de Clécio, passando pelas coisas do interior, incríveis... Então, eu acho que é um trabalho solitário sim. Agora é um trabalho diferente de um cara que tá escrevendo um livro... ele faz um trabalho solitário depois o público é que vai julgar a obra dele, pode adorar, pode detestar. Na verdade é isso que vai dar um resultado pra ele. E o roteiro não. Você pode até publicar o seu roteiro, mas a meta do roteiro não é ser público, a meta do roteiro é ser filmado...

Marcos – Cabe ao roteirista também não se apegar a isso...

Hilton – Você que tem que ter uma espécie de desapego. Você tem que desapegar, senão você vai enlouquecer. O roteiro é feito pra não ser respeitado. Não é que você não vai respeitar o roteiro, eu tô dizendo assim... Vamos descobrir coisas nesse roteiro. Tem coisas que você descobre. Tem sequências inteiras e o resultado vai ser incrível. Então é exercício. É um exercício solitário que tem um resultado coletivo, senão ele não faz sentido.

Marcos – Quais são as fases do roteiro e quanto tempo você demora entre elas?

Hilton – Eu perco muito tempo às vezes no primeiro tratamento de um roteiro. Eu observo o tempo de fazer a construção do roteiro. Quando eu vou pra um segundo tratamento, as coisas são muito internas dentro da estrutura. Essa história de quando você abre uma janela da forma que eu abro, depois pra fechar é mais complicado, sabe? Basicamente, assim, eu gosto de construir um argumento pra mim identificando como aquilo vai acontecer. Sempre que você faz um roteiro, pra você, pras pessoas que você trabalha, você precisa tá estabelecendo... às vezes entrar num concurso, entrar num edital, então você já é obrigado a construir esse argumento, pequeno argumento. E esses argumentos, assim, eu também escrevo muito de maneira literária. Eu coloco esse argumento de maneira literária. Um conto, uma história que tá ali estabelecido. Depois eu vou pro roteiro. Eu faço um processo, depois do argumento, que é começar a escrever o roteiro. Eu não vou fazer uma escaleta, do que vai acontecer, mesmo que eu bote isso depois. Às vezes eu até tento. Eu penso: vamos tentar fazer uma coisa mais organizada pra não se perder tanto e quando eu escrevo a primeira sequência já mudou completamente, assim, porque quando eu começo a observar o que o personagem tá vendo muda completamente onde eu quero chegar. Eles vão terminar de determinada forma, mas o processo, ele vai sendo alimentado. É muito normal eu ter um argumento, depois fazer um

primeiro tratamento. Vamos dizer que eu levo uns três meses aí pra escrever. Mas o tratamento que você já pode botar em edição, já pode ir fazendo um monte de coisa, mesmo que depois eu vá mudando os detalhes dele, mas ele já tá completamente pré-estabelecido pra ser apresentado como roteiro e também para captação de recursos. E depois vem a segunda parte que é essa parte que é a afinação. Essa parte de afinação ela é mais complicada. Porque primeiro tem aquela afinação mais grossa, eu passo olho em tudo duas, três vezes... isso não impede que a produção vá andando, eu não tô botando gravemente a produção, a não ser que seja uma coisa grande. Como por exemplo, o roteiro de uma primeira versão do *Tatuagem* eu resisti em fazer... eu não queria. Eu não queria, não. Eu fiquei interessado no projeto, mas eu não queria gravar o *take*.

Marcos - Como você lida com as concessões que geralmente tem que fazer, como ter que retirar determinada cena?

Hilton – Dentro do *Tatuagem* aconteceu de uma forma muito mais pensada, mas obviamente que teve coisas que a gente teve... que eu pessoalmente achava que ia melhorar a narrativa e também achava que era um gasto de energia de produção pra realizar uma coisa que provavelmente não ficaria satisfatória. Então na verdade eu não tive que sacrificar nada do que eu achava que fosse super interessante, extremamente bom, por conta disso. Mas por outro lado, assim, tinha que entender como é que era que as coisas tavam funcionando e como é que aquilo não mudava na minha estrutura narrativa. Na história do exército que trava aquela no começo, mas ao mesmo tempo não dizia nada. Eu senti uma energia da produção absurda, pra ver um resultado que pra mim não fazia muito sentido. Então vamos gastar energia e centrar só naquilo que interessa, naquilo que faz sentido pro filme. Eu senti quando você tira, aí o filme muda. A gente podia, ao invés de fazer em Bonito, fazer em um lugar mais perto do Recife e pra mim Bonito era muito importante. E tem uma estrutura envolvida e quando você imprime aquela estrutura, você compreende um lugar, você compreende uma narrativa. Mas assim fechar o quadro pra fazer em outro local não fazia muito sentido pra mim, mas poderia. Mas nada disso foi muito grave, entendeu? Já em outros exemplos, tipo no *Baixio* que é uma coisa que era engraçada. Você pegar o roteiro do *Baixio* você vai ver que tem uma coisa medindo os sábados. Na divisão do filme tá, é porque devia ter escrito nas imagens, sabe? Eu não gosto. Você vai ver que sempre aos sábados vai começar o filme.

Marcos – Como foi a teu diálogo com o produtor do filme, João Junior?

Hilton – Foi muito direto, assim. Porque na verdade a gente trabalhou no projeto em parceria. Quando João colocou que queria dirigir o projeto, os conflitos foram muito poucos, nada pesa no que a gente quer fazer. Eu lembro um pouco em relação às discussões, foi meio que apostando numa coisa. Acho que a grande sacada é o produtor acreditar que aquilo que tá escrito vai ser realizado de uma maneira possível. Tava fazendo um filme que tinha muitos personagens, tinha muitas locações, muitas internas. Talvez fosse maior que o orçamento que a gente tinha. Mas aí a gente brincou com a ideia da criatividade. A ideia não era fazer uma construção muito fiel. Era uma maneira muito particular. Então assim, esse tipo de conflito não houve. Pode ser que apareçam outros até começar a finalização. Você pode se meter, você pode falar. Não é como no esquema hollywoodiano, nos esquemas grandões, que o diretor não

tem direito nem de ler o último corte. Então você imagina o que era, por exemplo, um diretor alemão em Hollywood?

Marcos – O que te influenciou esteticamente pra a construção do *Tatuagem*?

Hilton – Primeiro, assim, tem uma ideia inicial que era: não pode fazer uma releitura do cinema brasileiro a partir do próprio cinema brasileiro. E de que forma, assim, já era uma preocupação desde quando eu escrevi o *Amarelo Manga*, que eu já tinha, que é essa releitura do cinema novo, do cinema marginal, mas trazendo isso pra uma roupagem muito mais contemporânea. Foi bem importante assim uma produção decente enquanto narrativa, enquanto dramaturgia. Não que elas tenham a ver com, mas foram importantes para a leitura que foi feita. Na verdade, assim, a fonte principal de absorção de informação era o cinema novo, enquanto fonte de inspiração. É o cinema que chegava até a ser popular em determinado momento. Eu acho incrível. Eu amo assim fazer o cinema novo. E nesse caso muito especificamente a *Lira do Delírio*. É por isso, por exemplo, que ele foi convidado pra fazer a montagem, sempre montou meus filmes. Montou meus curtas, montou *Cartola*, que é Mair Tavares, é a montadora da *Lira do Delírio*, é um grande montador do cinema novo. Pra mim fazia muita diferença. Um sopro mais cheio de frescor da leitura desse momento. E o filme tratava um pouco assim. É pouco antes da explosão no Brasil. Eu senti um esgotamento ali daquele modelo. Era um modelo que basicamente tava decidido, aquela elite cinematográfica carioca. Chegou quase a amputar Glauber Rocha, sabe, pra o que ele tava fazendo, sabe?

Primeira entrevista com João Junior, produtor do filme *Tatuagem*, dia 23 de fevereiro de 2012

Marcos – João, podemos dizer que o trabalho do produtor é tanto burocrático, no que diz respeito à captação de recursos, custo do filme, planejamento logístico, quanto artístico. Até que ponto é possível equilibrar essas duas visões?

João – Eu sempre costumo dizer que o trabalho do produtor é garantir qualidade técnica e artística, mesmo que ele não seja o artista. Mas ele dá a viabilidade. Então, assim, é um pouquinho maior que se envolver com a burocracia. Porque a burocracia eu acho que ela tem entendimento... eu acho que tem todo um aspecto legal da questão da produção do longa-metragem com a empresa de pessoa jurídica pode representar um longa-metragem. Você tem que ser uma pessoa idônea, você tem que ter todas as suas certidões negativas. Por quê? Porque você tem que fazer acordos, parcerias, vai se relacionar com patrocinadores, com financiadores, investidores... dos mais diversos caminhos. Quer venha de uma captação pública, quer venha de uma captação privada, assinando um acordo de coprodução bilateral com a França, com a Itália ou com a Alemanha. Você tem que ter uma empresa que esteja habilitada pra tudo isso. Então, todas essas questões são maiores que a questão burocrática. O trabalho do produtor é uma questão de gestão, gestão empresarial. Não tem a ver com burocracia. Talvez tenham algumas ações, como eles geram muitos documentos, que tenham a ver com o pensamento da burocracia. Agora, antes da burocracia tem uma questão de gestão de planejamento. Esse que é o trabalho do produtor. É sua organização como empresário para

que essa organização empresarial, ela viabilize a feitura de um orçamento que pode parecer pequeno, mas para um produtor artístico... O preço de um filme mais barato é de dois milhões de reais. Isso é muito dinheiro. E sempre se leva muito tempo. E você tem um prazo maior porque você tem processos, você tem que desenvolver um roteiro. Desenvolvido esse roteiro, você tem que fazer um projeto executivo e sair pro mercado. Quer seja captação internacional, quer seja captação privada, quer sejam fundos internacionais, quer sejam investidores através das leis de incentivo brasileiras, federais, estaduais, municipais. Tudo isso é um leque, assim, muito grande. Então você tem que ter, assim, uma visão macro de gestão pra que essas coisas, inclusive, conversem. Muitas delas se chocam. Às vezes o interesse de um patrocinador se choca com outro, ou pode se chocar com interesses do tema que você tá abordando. Então você tem que se antecipar. Todo mundo se espanta um pouco quando sabe o que eu estudei. Eu estudei Direito e, durante muito tempo, parecia que o fato de eu ter estudado Direito tava muito longe do meu trabalho de produtor. Hoje eu acho que não. No Direito você trabalha muito com o campo da hipótese também. Você tem uma lei, interpreta aquela lei. Você acha que ela se aplica sobre essa ou aquela outra hipótese. Às vezes, um pouco no planejamento da produção, você trabalha um pouco nessa ideia das hipóteses. Tem que escolher esse caminho, essa associação toda. Se eu fico nesse leito e não naquele, se eu chamar tal ator e não aquele outro, se eu trabalhar com esse assistente de direção e não com aquele. Às vezes, na produção ainda, tanto como aquilo se traduz em trabalho, como é que aquilo se traduz emocionalmente. Eu não sei se eu fui claro pra o que você queria...

Marcos – Quando você pega um roteiro, o que é você enxerga primeiro nele?

João – Eu tenho que pensar na viabilidade, não só financeira. Se é possível criar condições pra aquele trabalho, não só no campo financeiro, mas no campo humano, de talentos, da aceitação de mercado, de interesses pra festivais, se eu vou poder criar uma estratégia pra que aquele filme exista. Você pode apresentar um roteiro. Isso é fantástico, mas é impossível filmar isso. Ou então chegam por vezes pessoas que apresentam alguns projetos, documentários, sobre alguém que parece muito interessante. Parece muito interessante no teu campo de interesse. Quando você coloca uma lente... Eu não tô falando só do público, da lente comercial, não. Assim, a lente da viabilidade, de fazer com que aquilo desperte interesse em tantas pessoas quanto aquele roteirista, ou aquele diretor tá me mostrando ter. Você tem que ter a sensibilidade pra isso. O caso do Santiago, do João Moreira Sales, sobre o personagem do mordomo da família que era rica. Na verdade tem outras leituras, várias camadas pra se chegar àquela informação daquela sociedade, do comportamento da elite brasileira, do comportamento do cineasta, da manipulação da imagem. Ele fez um trabalho que é genial, porque ele possibilitou uma série de leituras e tem camadas diferenciadas pra ler essa obra. Eu não sei se eu consigo sempre, mas no momento que você lê o roteiro você percebe assim: eu tenho fôlego pra fazer isso como produtor ou isso é pra outro produtor?

Marcos – **Há uma diferença entre o produtor estar dentro de um ciclo totalmente industrial e estar trabalhando com um cinema mais autoral. É claro que, mesmo em uma produção que não seja tão industrial, pensa-se em um retorno financeiro. Como ter um equilíbrio entre as duas partes?**

João – Eu acho assim muito impossível pra gente e pra essa geração de realizadores que se encontrou nesse momento, nesses últimos 10 anos, e que trouxe tanta visibilidade a esse chamado Cinema Pernambucano, que é um termo que eu nem gosto. Eu acho que a gente faz Cinema Brasileiro. Eu acho que essa visibilidade tá conquistada por dois motivos. Primeiramente, porque eu acho que existiu assim uma geração de diretores bastante talentosos e, ao mesmo tempo, se eles não fossem autorais, essa visibilidade não teria sido conquistada. Acho que num outro momento isso poderia ser corrigido, mas quando isso começou... até essa coisa da gente tá fora do centro financeiro, produtivo, que era Rio e São Paulo, ficaria muito mais difícil fazer o filme. Um cinema muito mais popular, como é o cinema da Globo Filmes, por exemplo, ou de acertar aqueles parceiros. Eu acho que a gente criou uma possibilidade inclusive de ter esse diálogo também, porque como produtor eu acredito que todo cinema é possível. Agora eu acho assim, a gente nunca pode comparar com o cinema de indústria hollywoodiano, porque a dimensão, a distância é tão grande que esse modelo não tem nem no Rio e São Paulo, esse modelo americano. Muito menos ainda em Recife, porque a gente ainda tá se fortalecendo, a gente tá consolidando, assim, uma produção. Uma produção que de fato é autoral, uma produção mais artística, uma produção que ainda tá procurando uma cara. Ela tá em uma mudança constante. Tem uma geração agora de novos diretores, acho que eles já buscam outros diálogos. Eu poderia dizer que essa geração, que veio depois dessa geração que trouxe essa visibilidade, de cara a gente tem Marcelo Gomes, Paulo Caldas, Cláudio Assis, Lírío, Hilton Lacerda, Kátia Mesel. Eu acho que você tem um grupo aí, e que agora você tem Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Daniel Aragão... E tem diferenças assim entre esse chamado novíssimo cinema. Agora, acho que eles se juntam depois, podem sair trabalhos conjuntos dessas duas gerações. Eu acredito, assim, também o que garantiria o crescimento disso, o fortalecimento mesmo, é a conscientização de um papel que antes era pouco explorado, pouco lembrado, que ficava muito em cima do diretor, que é a ideia da empresa mesmo. Da empresa produtora, da empresa de gestão. Por que que uma empresa produtora? Eu tenho que ter pelo menos um longa por ano. Um diretor sozinho ele não consegue fazer um longa ainda, nesse formato assim da gente. Uma empresa tem que ter vários projetos. Hoje aqui na Rec a gente tem três projetos em desenvolvimento, tem um filme começando a pós-produção, um vai ser finalizado e lançado e ainda tem um filme viajando festivais. Então, isso gera uma cadeia, gera uma dinâmica pra produtora. Então eu acho a gente tá num momento de fortalecer essas empresas. Por quê? Porque as empresas sendo fortalecidas, se ela tiver algum sucesso assim comercial, nem que seja assim mediano, ela vai ficar também um pouco livre dessas leis de incentivo. Talvez não pra produzir ainda, mas pelo menos pra desenvolver os projetos. Porque hoje a nossa relação é de total dependência, assim, dos editais, de todos os realizadores nesses estados. Todos são dependentes. Mas o que eu gostaria, por exemplo, de ter um sucesso desses pra que pudesse pelo menos desenvolver projetos. Contratar roteiristas, financiar pesquisas, pra que os projetos tivessem prontos pra que eu pudesse captar, mas tá com um passo a frente.

Marcos – **Você acha que isso influenciaria e mudaria a estética também?**

João – Acho que não. Nesse primeiro momento, não. Porque eu acho que o que se produz também aqui é o que a gente, de alguma forma, também acessa a partir daqui. Pra gente

mudar essa estética, a gente precisa de uma mão de obra que ainda não está assim formada. Porque mudar essa estética pra se aproximar de uma estética americana a gente precisaria ter um equipamento, um efeito especial, um tipo de computador, um tipo de pessoa que prepara isso, que não tá tendo isso aqui ainda.

Marcos – Então você acha que é uma questão mais do pensamento ou uma questão mais voltada pra questão técnica mesmo?

João – Eu acho que é uma junção das duas coisas. Eu acho que a gente tem de fato uma geração, um momento onde os realizadores se expressam pelo seu trabalho e esse pensamento é autoral. E coincidentemente, esse pensamento que é autoral desses diretores, ele se casa e se harmoniza com a qualificação que a gente tem. Porque eu acho que pro diretor autoral o grande triângulo, a triangulação da questão estética, da questão artística de um filme, é o diálogo que ele tem que manter com a fotografia, a montagem e a arte. Os outros quadros técnicos você forma. E eles podem mudar. Agora esses três técnicos têm que pensar sobre o filme junto com o diretor.

Marcos – Como é que se deu essa parceria Hilton Lacerda e João Junior pra produção do *Tatuagem*?

João – Na verdade eu e Hilton a gente se conhece de muitos anos, a gente era amigo antes disso, mas a gente seguiu caminhos diferentes. Ele trabalhou em outras produtoras, outras praças, foi morar em São Paulo, mas a gente sempre acompanhou o trabalho um do outro. Então a nossa relação de amizade e esse interesse que a gente tinha no trabalho um do outro eu acho que quase que naturalmente aproximava a gente pra um dia a gente fazer um trabalho junto.

Marcos – E como é que esse roteiro do filme *Tatuagem* chegou até você?

João – O Hilton já tinha essa ideia que eu desconhecia, mas num determinado momento a gente fez um filme de Cláudio Assis, eu fiz a produção executiva e ele o roteiro do *Baixio das Bestas*. Nós filmamos em 2005, esse filme foi lançado em 2006. Então naquele momento a gente estava convivendo muito e eu sugeri a ele que ele montasse um roteiro. Aí uns dois anos depois ele me apresentou o *Tatuagem*. Mas ele não chegou a escrever especialmente porque eu pedi a ele. Ele já pensava um pouco nessa história e ele achou que de fato ali tinha um campo. Uns dois anos depois ele me entregou o roteiro e começou a captação em 2009.

Marcos – O que te fez aceitar o projeto?

João – Eu fiquei interessado por dois motivos. Primeiro porque eu achei que os personagens tinham uma força e isso despertava o meu interesse. Quando eu vou ler um roteiro, nem sempre eu tenho condições de fazer isso, mas o jeito que eu mais gosto de ler um roteiro de longa é me concentrar. E às vezes eu preciso fazer isso, assim, num domingo de manhã, sentar num local, colocar uma garrafa d'água perto, não criar interrupções pra essa leitura. E aí uma coisa que eu já avalio é se essa leitura flui ou não. Então eu li o *Tatuagem* assim, com um prazer inenarrável. Mas tirando essa questão mais pessoal, emocional, eu fui seduzido pela força que os personagens tinham. Outra que eu acho que esses personagens, eles se

comunicavam muito, então eu poderia alcançar um diálogo com o público que me interessaria alcançar. Em terceiro, os motivos do Hilton quando ele foi ler essa história, como ele gostaria de refletir a sociedade que a gente é hoje. Como é que a gente pensa, como é que a gente se construiu hoje a partir desse reflexo, assim, que tava ali, por conta da ditadura, final dos anos 70, na época contra a cultura, liberalismo, a questão do sexo e tudo mais.

Marcos – Quando você acaba de ler um roteiro, você costuma sugerir alguma modificação na obra? No *Tatuagem* aconteceu isso?

João – Não, nunca aconteceu em nenhum processo. A gente discutia muito assim o tema. Por que vai fazer esse filme, por que quer. O que eu faço nos projetos... quando você manda um projeto pra um edital, pra um fundo, eu presto muita atenção a uma certa conceituação. Eu tento responder alguma coisa. Todo mundo pede uma justificativa, mas eu sempre tento interceder. Qual é a importância de fazer esse filme? Qual a importância de fazer esse filme nesse momento? Por que é que a gente quer fazer esse filme? Um texto do diretor, uma abordagem dele como é que ele pensa fazer esse filme. Qual vai ser a visualidade, quais vão ser as referências que vão existir pra esse filme. Isso eu acho que são questões importantes a serem respondidas. Isso são coisas que eu posso tentar adequar aos editais ou não.

Marcos – Mas jamais mexer na obra?

João – Não. Não faz muito sentido. Isso não quer dizer que no trabalho de um produtor isso não poderia acontecer. Se eu tivesse assim, por exemplo, uma cena e soubesse que iria levar aquele filme a uma censura de 18 anos e mostrasse que isso fosse muito ruim pra que eu pudesse conseguir patrocinadores pro filme, porque as portas fechariam, a gente podia conversar. Qual o sentido disso? Qual importância disso pra obra? Por que essa história tem que ter essa cena? Ou uma outra coisa que eu pudesse em algum momento atuar, mas aí não faria sentido porque eu tenho que conhecer o diretor. Eu tenho que fazer apologia, assim, de alguma coisa que eu acho que fosse questionada do ponto de vista ético, moral. Por exemplo, trabalho infantil. Ninguém pediu dinheiro pra um filme desse, nem eu me interessei em contar isso. Obviamente não é o caso. Você escolhe os seus parceiros pelo perfil que aquele diretor já tem. Sem dúvida alguma, no cinema, o perfil de um diretor humano, que se preocupa com a questão da humanidade, questões humanitárias, isso pra mim como produtor é super importante.

Marcos – E na questão da definição da equipe. É claro que você, junto com Hilton, deve ter definido a partir do que você achava melhor para o roteiro e pra contar aquela história. Como produtor, você também olha por uma questão financeira. Será que a gente tem orçamento pra trazer essas pessoas, como é que a gente vai definir essas locações. Isso aqui fica bonito, mas será que a gente tem orçamento? Como é que você vê isso aí? Como é que você traça um equilíbrio entre essas duas partes, já que você está dos dois lados ao mesmo tempo?

João – Acho que a sua pergunta já tem a resposta. Você tem que equilibrar esses interesses. Os chefes de departamento são escolhidos a partir das reuniões do produtor e do diretor. Aí falam com quem quer trabalhar. Aí a gente analisa de fato os prós e contras daquela

contratação. Pela questão de dinheiro eu não deixaria de convidar uma pessoa, porque sempre pode explicar o tamanho do seu projeto qual é e se aquela pessoa vai caber ou não. Vai decidir. Pode vir de uma forma que ela seja adequada financeiramente pra aquele projeto. Eu vou dizer: não, só suporta até tal preço... dizer tudo logo no começo da contratação, até pra não pintar os ruídos, os problemas um pouquinho mais à frente. Aí cada departamento eu construo a partir do próprio chefe. Às vezes ele já tem uma equipe. Obviamente se você tiver alguma objeção ou se eu tiver alguma preferência eu vou colocá-la. E explicar por que eu tenho uma rejeição ou uma preferência. Agora, acho que é muito importante que isso seja em conjunto, essas responsabilidades sejam divididas.

Marcos – E você trabalha também dentro da parte criativa, não é isso? Sugerindo ideias...

João – Eu faço as leituras junto... Eu acho que isso é do diretor mesmo. Eu posso dizer que faço as leituras em conjunto. Leio junto com a equipe, com o diretor, dou opiniões. Mas talvez eu precise deixar bem delimitadas as responsabilidades de cada um naquele momento, assim, da feitura. Quando a gente tá em pré-produção geralmente eu não dou mais ideia, só dou antes. Eu posso dar assim noutra ordem. Na construção de um cenário eu posso questionar, aquela cor, aquele local, que é melhor outra situação. Eu posso até apresentar uma coisa mais cara, mas ela vai tá fundamentada em alguma coisa, porque como produtor eu consigo dar segurança que as escolhas têm pras questões legais, da integridade das pessoas. Você vai tá numa locação que a sua integridade física pode ser ameaçada... o tempo que os motoristas trabalham, que a alimentação esteja no lugar. Você tem que se preocupar com tudo, agora você tem uma equipe pra isso. Tem que ter diretor de produção, assistente de produção. Pessoas que eu confie no trabalho delas.

Marcos – Você vai delegando poderes...

João – Totalmente. Senão você enlouquece.

Marcos - E qual a liberdade que as pessoas têm, dentro dessas funções que são delegadas?

João – Dou total liberdade, agora sempre dentro do orçamento. E o orçamento inclusive é acompanhado semana a semana, como é que tá o desenvolvimento. Porque você não pode ter surpresas, ele não pode estourar. E você não pode saber que o orçamento estourou só no momento que ele estourou. Você tem que antever que aquilo vai acontecer pra que possa existir uma interferência da produção. E como essa produção interfere? Às vezes dando sugestões mesmo. As pessoas vão construir uma coisa e só pensam de uma forma tal, que às vezes não é a mais viável, mais barata.

Marcos – Aqui eu tenho em mãos um plano de produção, das diárias que vão ser feitas, a chegada de atores. Tudo muito detalhado, quem faz esse trabalho?

João – É feito pela diretora de produção com a assistência de direção. A assistência de direção é mais da produção do que da própria direção. Isso aqui é uma ordem do dia. A gente filmou durante cinco semanas, seis dias por semana. Na véspera de cada dia tem que sair uma

ordem do dia. A gente tá filmando, tá no *set*. Uma hora antes do *set* acabar, esse documento é entregue pra todas as pessoas da equipe, pra que no dia seguinte elas saibam tudo que vai acontecer. Todo mundo tem um plano de filmagem, mas esse aqui é específico. Ele reúne as informações da fotografia, a locação, reúne as informações do elenco, da figuração, da arte. Informações pra chegada no *set* das pessoas. O diretor vai chegar às cinco da manhã, o platô às 4h30. Por quê? Porque ele tem que organizar o local antes da chegada das pessoas. As pessoas quando chegarem têm que saber onde elas vão estacionar, que hora que elas comem, o horário de chegada de cada pessoa, tá vendo? Aí depois aqui as cenas que serão gravadas. O número da cena no roteiro, se é exterior, se ela é dia, se é interna. Um resumo, a sinopse da cena, a página que aquilo é correspondente no roteiro e todo o elenco, todo personagem tinha um número. O número 1 era Irandhir, o número 2 era Jesuíta, o número 4... Isso aqui é uma lista com as pessoas que estarão no *set* naquele dia. Então nessa cena aqui é o ator 1 e o ator 2. Nessa cena aqui, 95, tem 12 pessoas.

Marcos – Então qualquer alteração vai estar aí também para o próximo dia? Eu pensava que vocês anteviam isso, faziam um cronograma antes de gravar tudo. Não, é de um dia pro outro.

João – Não. É porque tem adaptações de um dia pro outro. A ordem do dia que reúne tudo isso, sim. Agora, tudo isso foi pensado antes num outro documento, que é a análise técnica, onde você sabe cada cena, o que é que vai ser necessário pra fazer. Isso aqui é um xxxx do dia da análise técnica com o plano de filmagem. O plano de filmagem é a ordem da filmagem, quais são as cenas que você filma hoje, você filma amanhã. Porque tem que ter uma logística, um pensamento sobre isso. Como você não filma na ordem do roteiro, você filma numa ordem que seja melhor pra você otimizar essas cinco semanas de filmagem que a produção podia pagar. No nosso caso, *Tatuagem*, todas as cenas do quartel foram feitas seguidas, independente do momento que ela vai tá no roteiro. Então no momento você faz todas as noturnas, todas não, dependendo de onde elas estão. Por isso que tem que ter a continuidade pra entender, pra avaliar. Então a ordem do dia é basicamente um resumo desse documento que se chama análise técnica e do plano de filmagem. Isso aqui foi pensado e aprovado, essas duas coisas, pela produção, a direção e a arte basicamente fazem esse documento. E o plano de filmagem a direção e a produção. Às vezes você tem que fazer consultas a outros departamentos, mas é delegado a esses departamentos aqui fazê-los. De qualquer forma, a análise técnica mais a produção e a direção, mas a arte opina muito. Se tiver uma cena com veículos eles identificam o que vai ser necessário. Então é uma radiografia de cada cena. A análise técnica do que consta, de que forma vai constar, quanto vai ser, quantas pessoas vão tá envolvidas etc. Aí, de posse disso, a análise técnica faz uma análise pelo roteiro, pela ordem dela. Aí esse documento aqui vê aquelas necessidades de acordo com o plano. Obviamente que esse dia seguinte a produção tá sabendo muito antes, pra que as coisas sejam liberadas. Se você tem uma locação aqui de uma praia deserta, a produção não vai tirar na véspera, vai ser tirado há muito tempo. Agora todo mundo que tá ali, a maquiadora que não tem nada a ver com a locação, na véspera tem que saber: a praia é deserta. Então tem que levar Sundown pra todo mundo.

Marcos – Antes dessa análise técnica e de um plano de filmagem, claro, é feita uma decupagem ?

João – A análise técnica, digamos, é a decupagem geral do roteiro, mas o que a gente chama de decupagem mesmo é quando assim: a direção vai decupar. É a forma como ela vai filmar. Isso também pensa antes. Ela vai em todas as locações com o diretor, com o fotógrafo. Aqui nessa sala que vai tá João e Marcos falando, a gente vai ter só uma câmera no teto, mais nada. No dia vai ter que ter uma estrutura, quem vai tá aqui e tal.

Marcos – Como ocorre o planejamento de distribuição do filme? Qual é a linha de trabalho que você monta pra distribuição? É um modelo único que você usa para os seus produtos cinematográficos ou é pensando um modelo diferente para cada filme?

João – Tem que ser pensando em cada filme. Você faz um plano... Isso é uma parte bem difícil, sabe? Envolver o distribuidor. Na verdade, o produtor não deveria fazer isso ou pelo menos não deveria fazer sozinho. Ele devia ser apenas um colaborador. Isso deveria ser realmente entregue, eu acho, ao distribuidor. A gente tem que fazer, que você tem que apresentar planos e tal. A gente criou uma determinação de sempre filmar tendo um distribuidor já garantido, porque isso faz uma diferença muito grande nos projetos. Mas não é sempre que se consegue não.

Marcos –Vi as cenas do filme postas numa ordem cronológica. Aí você me disse: a gente não ajeitou cor ainda, a gente não ajeitou som, mas...

João – E mesmo assim, às vezes a gente tem ali uma cena que chama o *master shot*, a cena mestre. A gente poderia ter uma cena mestre aqui, duas pessoas conversando e toda essa conversa que demoraria 10 minutos aí você tem uma câmera que se move lentamente e acompanha esses 10 minutos de conversa. E depois você tem planos, contraplanos, e como tá editado ali é sempre com uma *master shot*. Então não dá pra entender direito se só tá ali. Falta o trabalho de montagem mesmo, entendeu? Ah, isso aqui vai cair, então isso aqui não vai ser *master shot*. Corta essa cena no meio e põe um detalhe dele, põe ele pegando na mão do outro. Essas outras coisas que são filmadas também, que não tão ali porque não deu tempo de fazer. Aquilo tinha que tá pronto no final pra poder liberar uma parcela de um patrocinador. Agora, é uma visão ótima do filme, é um material bruto, bem feito. Mas geralmente, assim, a gente usou *master*, a cena guia, a cena mestre. Sempre pra você filmar você faz isso. Qualquer diálogo que você tem. Você tem uma atriz cantando num palco, aí tem uma câmera fixa e faz ela cantando a música inteira. Depois você pode fazer detalhes ou então você pode trocar de ângulo só na parte final, ou ela tá mais afastada, só a abertura ela chegando, passando, aí você vai montar como você quer.

ANEXO B – ORDEM DO DIA

REC PRODUTORES ASSOCIADOS**ORDEM DO DIA # 8 – TERÇA-FEIRA, 1 DE NOVEMBRO DE 2011****“TATUAGEM”****DIREÇÃO: HILTON LACERDA****REC PRODUTORES ASSOCIADOS**

Rua João Ivo da Silva, 249, Madalena, Recife-PE.
 CEP: 50710-100
 Fone: 3073-1650/ Fax: 3073-1651
 CNPJ: 02.669.022/0001-74

BASE DE PRODUÇÃO:

Rua São Bento, 200, Varadouro, Olinda
 Fones: 3439-6079
 3493-9839.

TELEFONES ÚTEIS:

Dir. De Produção – Dedete Parente
 (81) 9162-4918 / 9956-7747
Coord. De Produção – Lívia de Melo
 (81) 9234-0768
Platô – Brenda da Mata
 (81) 8131-7577 / 9779-1885

Dir. Assistente – Marcelo Caetano

(81) 8593-2708 / (11) 8263-7372
1a AD – Carol Durão
 (81) 8155-2058 / (21) 9385-8778
2a AD – Milena Times
 (81) 8602-4274 / 9782-6787
Estag. Direção – Jerônimo Lemos
 (81) 8140-8022 / 9120-1595

EQUIPE NO SET: 5HS**FILMANDO: 7HS****FIM DO SET: 17HS****CAFÉ DA MANHÃ: 5HS (15 MIN)****ALMOÇO: 11HS****NASCEM/ PÔR DO SOL: 4h54/ 17h14****TEMPO: SOL COM NUVENS****PROB. CHUVA/ LUA: 5%/ CRESCENTE****LOCAÇÕES:** 1) CASARÃO – LADEIRA DE SÃO FRANCISCO, OLINDA

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	RODANDO
56	I-E/DIA	1	CASARÃO/ LATERAL	Casarão em plena mudança. Dedê prepara a feijoada.	2 4/8	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 34	7hs
58	I-E/Tarde	1	CASARÃO/ LATERAL	Todos comem e se divertem. Clécio fala com Fininha.	1	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 37	9h30
59	EXT/Tarde	1	CASARÃO/ LATERAL	Paulete convoca os presentes para fumar um baseado.	1	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 37	10h30
61	INT/ Tarde	1	CASARÃO/ SALA	STBY – Casarão em ebulição. Todos dançam.	2/8	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 37	13hs
68	EXT/ Tarde	1	CASARÃO/ MIRANTE	Vista da parte antiga da cidade. Luz baixa de fim da tarde.	3/8	-	Bolex

ELENCO PRINCIPAL:	ATOR	CENAS	CHEGADA	Fig / Maq	ENSAIO	RODANDO
1. CLÉCIO	Irândhir Santos	58, 59, 61	6h30	6h45	9hs	9h30
2. FININHA	Jesuíta Barbosa	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
3. PAULETE	Rodrigo Garcia	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
4. MARQUINHO ODARA	Erivaldo Oliveira	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
5. SÔNIA	Clébia Sousa	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
6. THELMINHA	Nash Laila	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
7. DOLORES DEL SAMBA	Diego Salvador	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
8. ERIKO WELSH	Arthur Canavarro	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
9. DEPRESSILVIO	Rafael Guedes	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
10. BETO VELUDO	Everton Gomes	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
11. SUZANA ESTYLO DE GATA	Jennyfer Caldas	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
12. VIVECA	Mariah Teixeira	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
13. DEDÊ	Iara Campos	56, 58, 59, 61	5hs	5h15	6h30	7hs
15. PROF. JOUBERT	Silvio Restiffe	56, 58, 59	5hs	5h15	6h30	7hs
16. DEUSA	Sylvia Prado	58, 59	6h30	6h45	9hs	9h30
17. TUCA	Deyvid Queiroz	56, 58, 59	5hs	5h15	6h30	7hs

ELENCO SECUNDÁRIO:	Ator	Cenas	Chegada	Fig / Maq	Ensaio	Rodando
34. SEU NADO	Padre	56	5hs	5h30	6h30	7hs
37. RAPAZ FRESCOBOL 1	Thomaz Aquino	58, 59, 61	5h30	5h45	9hs	9h30

FIGURAÇÃO / TOTAL: 26	Cenas	Chegada	Fig / Maq	No SET	Rodando
6 pessoas na feijoada	56, 58, 59, 61	5h30	5h45	7hs	7hs
10 amigos (turno 1)	58, 59	8hs	8hs	9hs	9h30
10 amigos (turno 2)	61	13hs	13hs	13hs	13hs

VEÍCULOS / TOTAL: 1	Cena	Local	Chegada	Rodando
1 Caminhonete da mudança	56	LADEIRA DE SÃO FRANCISCO, OLINDA	5h30	7hs

CHEGADA NO SET:			
DIRETOR: 5HS	FOTOGRAFIA: 5HS	ARTE: 5HS	FIGURAÇÃO: 5HS
ASSTS. DIREÇÃO: 5HS	SOM: 5HS	FIGURINO: 5HS	MAKING-OF: A CONFIRMAR
PLATÔ: 4HS	ELÉTRICA: 5HS	MAQUIAGEM: 5HS	STILL: A CONFIRMAR
CONTINUÍSTA: 5HS	MAQUINÁRIA: 5HS	VEÍCULOS: 5h30	GERADOR: X

CENAS DO DIA SEGUINTE - QUARTA-FEIRA, 02/11/2011, DAS 5HS AS 17HS – CASARÃO (LADEIRA DE SÃO FRANCISCO, OLINDA)

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO
57	INT/DIA	1	CASARÃO/ SALA	Clécio e Deusa conversam enquanto a mudança continua	2 5/8	1, 2, 3, 8, 9, 16, 17, 34
60	INT/ Tarde	1	CASARÃO/ SALA CONTIGUA	Fininha, chapado, cantarola uma música. Eriko e Fininha se beijam.	1	2, 3, 4, 7, 8, 9, 12, 16
61	INT/ Tarde	1	CASARÃO/ SALA	Casarão em ebulição. Todos dançam.	2/8	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
69	EXT/ DIA	1	CASARÃO/ FACHADA	Marquinho e Thelminha conversam na frente do casarão. Fininha chega. (STBY)	3	2, 4, 6, 9
108 X	EXT/DIA	1	CASARÃO/ MIRANTE	Boneca de gelo derretendo (Bolex)	1/8	-

RESUMO DA ANÁLISE TÉCNICA – DIA #8
(TERÇA-FEIRA, 1 DE NOVEMBRO DE 2011)

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	RODANDO
56	I-E/DIA	1	CASARÃO/ LATERAL	Casarão em plena mudança. Dedê prepara a feijoada.	2 4/8	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 34	7hs
58	I-E/Tarde	1	CASARÃO/ LATERAL	Todos comem e se divertem. Clécio fala com Fininha.	1	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 37	9h30
59	EXT/Tarde	1	CASARÃO/ LATERAL	Paulete convoca os presentes para fumar um baseado.	1	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 37	10h30
STAND BY							
61	INT/ Tarde	1	CASARÃO/ SALA	Casarão em ebulição. Todos dançam.	2/8	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 37	13hs
68	EXT/ Tarde	1	CASARÃO/ MIRANTE	Vista da parte antiga da cidade. Luz baixa de fim da tarde.	3/8	X	Bolex

(A LISTA ABAIXO NÃO SUBSTITUI AS LISTAS INDIVIDUAIS DE CADA EQUIPE)

<p>ELENCO 1. CLÉCIO 2. FININHA 3. PAULETE 4. MARQUINHO ODARA 5. SÔNIA 6. THELMINHA 7. DOLORES DEL SAMBA 8. ÉRIKO WELCH 9. DEPRESSILVIO 10. BETO VELUDO 11. SUZANA ESTYLO DE GATA 12. VIVECA 13. DEDÊ 15. PROF. JOUBERT 16. DEUSA 17. TUCA</p> <p>ELENCO SECUNDÁRIO 34. SEU NADO 37. RAPAZ FRESCOBOL 1</p> <p>FIGURAÇÃO 6 pessoas na feijoada 10 amigos (turno 1) 10 amigos (turno 2)</p> <p>FIGURINO R1 Seu Nado R10 Clécio R2 Deusa R2 Joubert R3 Dolores R3 Sonia R3 Tuca (Santa Cruz) R4 Beto Veludo R4 Dedê R4 Depressilvio R4 Marquinho R4 Suzana R5 Eriko R5 Thelminha R5 Viveca R6 Paulete R7 Fininha RX Rapaz Frescobol 1</p> <p>CENOGRAFIA adornos almofadas caixas de papelão da mudança esteiras garrafas de bebida mesa com cavalete panelão da feijoada na mesa Seqs 58 e 59 – pratos de arroz/ acompanhamentos meio vazios</p> <p>COMIDA limões legumes e verduras feijoada</p>	<p>OBJETOS DE CENA garrafas de cerveja vazias facas de cozinha aparelho/caixas de som garrafa de cachaça pote de açúcar mangueira caixas de papelão com utensílios de cozinha caixas de papelão da mudança panelas atabaque figurinos/ adereços do teatro pratos/ talheres colchão de Clécio violão copos</p> <p>VEÍCULOS 1 caminhonete da mudança</p> <p>DIREÇÃO Seq 58 - Thelminha toca violão Seq 58 - Marquinho, Eriko, Suzana e Dedê organizam e servem a feijoada Seq 59 - Paulete e trezinho sobem a escada Seq 56 - Beto toma banho de mangueira. Thelminha, Sônia, Viveca, Dolores aguardam o banho. Seq 58 - Sonia, Viveca, Dolores e Beto tomam banho de mangueira Seq 61 - Passagem de tempo. Tuca e Deusa foram embora</p> <p>CONTINUIDADE Seq 58 – Feijoada já no final Seq 56 – Caminhão de Seu Nado em Cont. com seq. 55</p> <p>DECUPAGEM 56.1 – Trvl diagonal/ cam. na mão 56.2 – Frontal da lateral da casa (cam. na mão) 56.3 – Fechados ou médios dos personagens (cam. na mão) 58.1 – PG com Trvl+PAN 58.2 – Bolex (Cam. Joubert) 59.1 – Cam. fixa Plongée (do alto da escada) 61.1 – Plongée do 2o andar; 61.2 – Cam. na mão livre pela casa 68.1 – PG com Bolex</p> <p>FOTOGRAFIA Tripé alto Travelling Bolex Negativo vencido</p> <p>MAQUINÁRIA/ ELÉTRICA Seqs. 56 e 58 - Travelling</p> <p>SOM Seq 59 - Diálogo (Clécio e Tuca/ Paulete) Seq 58 - Diálogo (Clécio e Tuca)</p> <p>PRODUÇÃO Estacionar caminhonete de Seu Nado no quintal da casa</p>
---	---

REC PRODUTORES ASSOCIADOS**ORDEM DO DIA # 9 – QUARTA-FEIRA, 2 DE NOVEMBRO DE 2011****“TATUAGEM”****DIREÇÃO: HILTON LACERDA****REC PRODUTORES ASSOCIADOS**

Rua João Ivo da Silva, 249. Madalena, Recife-PE.
 CEP: 50710-100
 Fone: 3073-1650/ Fax: 3073-1651
 CNPJ: 02.669.022/0001-74

BASE DE PRODUÇÃO:

Rua São Bento, 200. Varadouro, Olinda
 Fones: 3439-6079
 3493-9839.

TELEFONES ÚTEIS:

Dir. De Produção – Dedete Parente
 (81) 9162-4918 / 9956-7747
Coord. De Produção – Livia de Melo
 (81) 9234-0768
Platô – Brenda da Mata
 (81) 8131-7577 / 9779-1885

Dir. Assistente – Marcelo Caetano

(81) 8593-2708 / (11) 8263-7372
1a AD – Carol Durão
 (81) 8155-2058 / (21) 9385-8778
2a AD – Milena Times
 (81) 8602-4274 / 9782-6787
Estag. Direção – Jerônimo Lemos
 (81) 8140-8022/ 9120-1595

EQUIPE NO SET: 5HS**FILMANDO: 7HS****FIM DO SET: 17HS****CAFÉ DA MANHÃ: 5HS (NO CASARÃO)****ALMOÇO: 11HS (NA BASE)****NASCEM/ PÔR DO SOL: 4h54/ 17h14****TEMPO: SOL COM NUVENS****PROB. CHUVA/ LUA: 5%/ CRESCENTE**

Locações: 1) CASARÃO – LADEIRA DE SÃO FRANCISCO, OLINDA

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	RODANDO
57	INT/DIA	1	CASARÃO/ SALA	Clécio e Deusa conversam enquanto a mudança continua	2 5/8	1, 2, 3, 8, 9, 16, 17, 34	7hs
60	INT/ Tarde	1	CASARÃO/ SALA CONTIGUA	Fininha, chapado, cantarola uma música. Eriko e Fininha se beijam.	1	2, 3, 4, 7, 8, 9, 12, 16, 37	9hs
69	EXT/ DIA	1	CASARÃO/ FACHADA	Marquinho e Thelminha conversam na frente do casarão. Fininha chega.	3	2, 4, 6, 9	12hs
108 X	EXT/DIA	1	CASARÃO/ MIRANTE	Boneca de gelo derretendo (Bolex)	1/8	-	15hs

ELENCO PRINCIPAL:	ATOR	CENAS	CHEGADA	FIG / MAQ	ENSAIO	RODANDO
1. CLÉCIO	Irândir Santos	57	5hs	5h15	6h30	7hs
2. FININHA	Jesuíta Barbosa	57, 60, 69	5hs	5h15	6h30	7hs
3. PAULETE	Rodrigo García	57, 60	5hs	5h15	6h30	7hs
4. MARQUINHO ODARA	Erivaldo Oliveira	60, 69	5hs	6h30	8h30	9hs
6. THELMINHA	Nash Laila	69	10h30	10h30	12hs	12hs
7. DOLORES DEL SAMBA	Diego Salvador	60	5hs	6h30	8h30	9hs
8. ERIKO WELSH	Arthur Canavarro	57, 60	5hs	5h15	6h30	7hs
9. DEPRESSILVIO	Rafael Guedes	57, 60, 69	5hs	5h15	6h30	7hs
12. VIVECA	Mariah Teixeira	60	5hs	6h30	8h30	9hs
16. DEUSA	Sylvia Prado	57, 60	5hs	5h15	6h30	7hs
17. TUCA	Deyvid Queiroz	57	5hs	5h15	6h30	7hs

ELENCO SECUNDÁRIO:	Ator	Cenas	Chegada	Fig / Maq	Ensaio	Rodando
34. SEU NADO	Padre	57	5hs	5h30	6h30	7hs
37. RAPAZ FRESCOBOL 1	Thomaz Aquino	60	5hs	6h30	8h30	9hs

FIGURAÇÃO / TOTAL: 1	Cenas	Chegada	Fig / Maq	No SET	Rodando
Tássia Cavalcanti	60	5hs	6h30	8h30	9hs

CHEGADA NO SET:			
DIRETOR: 5HS	FOTOGRAFIA: 5HS	ARTE: 5HS	FIGURAÇÃO: 5HS
ASSTS. DIREÇÃO: 5HS	SOM: 5HS	FIGURINO: 5HS	MAKING-OF: A CONFIRMAR
PLATÔ: 4HS	ELÉTRICA: 5HS	MAQUIAGEM: 5HS	STILL: A CONFIRMAR
CONTINUISTA: 5HS	MAQUINÁRIA: 5HS	VEÍCULOS: X	GERADOR: X

CENAS DO DIA SEGUINTE - QUINTA-FEIRA, 03/11/2011, DAS 5HS ÀS 17HS**CASARÃO/ RUAS (RUA SALDANHA MARINHO/ LADEIRA DE SÃO FRANCISCO/ RUA CEL. JOAQUIM CAVALCANTI)**

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO
55A	EXT/DIA	1	RUA OLINDA/ CAMINHÃO	A caminhonete passa por uma rua de Olinda		3, 8, 34
55B	EXT/DIA	2	RUA CASARÃO/ CAMINHÃO	Paulete, Eriko e Seu Nado descem a rua na caminhonete. Encontram Deusa e Tuca.	1	3, 8, 16, 17, 34
72	I-E/DIA	2	CASARÃO/ FRENTE/ QUINTAL	O grupo do Chão de Estrelas se organiza para a "procissão"	7/8	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 33
73/ 108E	EXT/ Tarde	3	RUA DE OLINDA	Super-8 da procissão pelas ruas de Olinda1	1	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 33

RESUMO DA ANÁLISE TÉCNICA – DIA #9
(QUARTA-FEIRA, 2 DE NOVEMBRO DE 2011)

CENA	LUZ	Loc	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	RODANDO
57	INT/DIA	1	CASARAO/ SALA	Clécio e Deusa conversam enquanto a mudança continua	2 5/8	1, 2, 3, 8, 9, 16, 17, 34	7hs
60	INT/ Tarde	1	CASARAO/ SALA CONTIGUA	Fininha, chapado, cantarola uma música. Eriko e Fininha se beijam.	1	2, 3, 4, 7, 8, 9, 12, 16, 37	9hs
69	EXT/ DIA	1	CASARAO/ FACHADA	Marquinho e Thelminha conversam na frente do casarão. Fininha chega.	3	2, 4, 6, 9	12hs
108 X	EXT/DIA	1	CASARAO/ MIRANTE	Boneca de gelo derretendo (Bolex)	1/8	-	15hs

(A LISTA ABAIXO NÃO SUBSTITUI AS LISTAS INDIVIDUAIS DE CADA EQUIPE)

<p>ELENCO 1. CLÉCIO 2. FININHA 3. PAULETE 4. MARQUINHO ODARA 6. THELMINHA 7. DOLORES DEL SAMBA 8. ÉRIKO WELCH 9. DEPRESSILVIO 12. VIVECA 16. DEUSA 17. TUCA</p> <p>ELENCO SECUNDÁRIO 34. SEU NADO 37. RAPAZ FRESCOBOL 1</p> <p>FIGURAÇÃO Tássia (Seq. 60)</p> <p>FIGURINO Seqs. 57 a 61 R1 Seu Nado R10 Clécio R7 Fininha R2 Deusa R3 Dolores R3 Tuca R4 Depressilvio R4 Marquinho R4 Suzana R5 Eriko R5 Viveca R6 Paulete RX Rapaz Frescobol 1</p> <p>Seq. 69 R5 Depressilvio R6 Marquinho R6 Thelminha R15 Fininha</p>	<p>CENOGRAFIA adornos almofadas caixas de papelão da mudança esteiras móveis/ objetos da mudança espalhados Seq. 69 rede terraço frontal do casarão</p> <p>OBJETOS DE CENA Seq. 57 colchão de Clécio poltrona velha caixas de papelão da mudança figurinos/ adereços do teatro Seq. 60 – baseado (vários) Seq. 69 – Pano de fundo "Cidade do Recife" Seq. 108X – Boneca de Gelo</p> <p>CONTRA-REGRA Massarico p/ derreter boneca</p> <p>DIREÇÃO Seqs. 57 e 69 – Travelling</p> <p>DECUPAGEM 57.1 - Trvl cam. na mão + PAN (Fininha e Tuca entram c/ colchão) 57.2 - Plano conjunto Clécio e Deusa na sala 60.1 - PM cam. baixa (Fininha deitado no chão) 69.1 - Trvl diagonal+PAN (da lateral para a fachada) 69.2 - Quebra de eixo para a chegada de Fininha (a confirmar)</p> <p>FOTOGRAFIA Chapéu alto Seqs. 57 e 69 – Travelling Seq. 108X – Bolex e negativo vencido</p> <p>MAQUINÁRIA/ ELÉTRICA Seqs. 57 e 69 – Travelling</p> <p>SOM Seq 57 - Diálogo (Deusa, Clécio, Fininha, Tuca/ Depressilvio) Seq 69 - Diálogo (Marquinho, Thelminha e Fininha)</p>
--	---

REC PRODUTORES ASSOCIADOS**ORDEM DO DIA # 10 – QUINTA-FEIRA, 3 DE NOVEMBRO DE 2011****“TATUAGEM”****DIREÇÃO: HILTON LACERDA****REC PRODUTORES ASSOCIADOS**

Rua João Ivo da Silva, 249. Madalena, Recife-PE.
 CEP: 50710-100
 Fone: 3073-1650/ Fax: 3073-1651
 CNPJ: 02.669.022/0001-74

BASE DE PRODUÇÃO:

Rua São Bento, 200. Varadouro, Olinda
 Fones: 3439-6079
 3493-9839.

TELEFONES ÚTEIS:

Dir. De Produção – Dedete Parente
 (81) 9162-4918 / 9956-7747
Coord. De Produção – Livia de Melo
 (81) 9234-0768
Platô – Brenda da Mata
 (81) 8131-7577 / 9779-1885

Dir. Assistente – Marcelo Caetano

(81) 8593-2708 / (11) 8263-7372
1a AD – Carol Durão
 (81) 8155-2058 / (21) 9385-8778
2a AD – Milena Times
 (81) 8602-4274 / 9782-6787
Estag. Direção – Jerônimo Lemos
 (81) 8140-8022 / 9120-1595

EQUIPE NO SET: 5HS**FILMANDO: 7HS****FIM DO SET: 17HS****CAFÉ DA MANHÃ: 5HS (NO CASARÃO)****ALMOÇO: 11HS (NA BASE)****NASCEM/ PÔR DO SOL: 4H54/ 17H14****TEMPO: SOL COM NUVENS****PROB. CHUVA/ LUA: 5%/ CRESCENTE****LOCAÇÕES:**

1) CASARÃO – LADEIRA DE SÃO FRANCISCO, OLINDA / 2) RUA CAMINHÃO – RUA SALDANHA MARINHO / 3) RUA PROCISSÃO - RUA CEL. JOAQUIM CAVALCANTI

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	RODANDO
108X	EXT/DIA	1	CASARÃO/ MIRANTE	Boneca de gelo derretendo (Bolex)	1/8	-	6hs
55B	EXT/DIA	1	RUA CASARÃO/ CAMINHÃO	Paulete, Eriko e Seu Nado descem a rua na caminhonete. Encontram Deusa e Tuca.	1	3, 8, 16, 17, 34	7hs
72	I-E/DIA	1	CASARÃO/ FRENTE	O grupo do Chão de Estrelas se organiza para a "procissão"	7/8	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 33	9h30
73/ 108E	EXT/ Tarde	3	RUA DE OLINDA	Super-8 da procissão pelas ruas de Olinda1	1	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 33	13hs

ELENCO PRINCIPAL:	ATOR	CENAS	CHEGADA	FIG / MAQ	ENSAIO	RODANDO
1. CLÉCIO	Irândhir Santos	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
3. PAULETE	Rodrigo García	55B, 72, 73	5hs	5h15	6h30	7hs
4. MARQUINHO ODARA	Erivaldo Oliveira	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
5. SÔNIA	Clébia Sousa	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
6. THELMINHA	Nash Laila	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
7. DOLORES DEL SAMBA	Diego Salvador	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
8. ERIKO WELSH	Arthur Canavarro	55B, 72, 73	5hs	5h15	6h30	7hs
9. DEPRESSILVIO	Rafael Guedes	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
10. BETO VELUDO	Everton Gomes	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
11. SUZANA ESTYLO DE GATA	Jennyfer Caldas	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
12. VIVECA	Mariah Teixeira	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
13. DEDÊ	Iara Campos	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
15. PROF. JOUBERT	Silvio Restiffe	72	7hs	7h15	9hs	9h30
16. DEUSA	Sylvia Prado	55B	5hs	5h15	6h30	7hs
17. TUCA	Deyvid Queiroz	55B	5hs	5h15	6h30	7hs

ELENCO SECUNDÁRIO:	Ator	Cenas	Chegada	Fig / Maq	Ensaio	Rodando
33. VIGIA 2	Parrô Melo	72, 73	7hs	7h15	9hs	9h30
34. SEU NADO	Padre	55B	5hs	5h30	6h30	7hs

FIGURAÇÃO / TOTAL: 22	Cenas	Chegada	Fig / Maq	No SET	Rodando
3 pessoas na rua	55B	5hs	5h45	6h30	7hs
9 pessoas cruzam com a procissão	73	12h30	12h30	13hs	13hs
10 amigos	73	12h30	12h30	13hs	13hs
Elaine/ Marcelo	72, 73	-	12hs	13hs	13hs

VEÍCULOS / TOTAL: 1	Cena	Local	Chegada	Rodando
1 Caminhonete da mudança	55B	CASARÃO – LADEIRA DE SÃO FRANCISCO	5h30	7hs

CHEGADA NO SET:			
DIRETOR: 5HS	FOTOGRAFIA: 5HS	ARTE: 5HS	FIGURAÇÃO: 5HS / 12h30
ASSTS. DIREÇÃO: 5HS	SOM: 5HS	FIGURINO: 5HS	MAKING-OF: A CONFIRMAR
PLATÔ: 4HS	ELÉTRICA: 5HS	MAQUIAGEM: 5HS	STILL: A CONFIRMAR
CONTINUÍSTA: 5HS	MAQUINÁRIA: 5HS	VEÍCULOS: 5h30	GERADOR: X

CENAS DO DIA SEGUINTE - SEXTA-FEIRA, 04/11/2011, DAS 5HS ÀS 17HS – CHÃO DE ESTRELAS (NASCEDOURO DE PEIXINHOS)

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO
20/23	INT/DIA	1	PALCO/ SALÃO	Grupo ensaia o 2º espetáculo. Clécio conversa com Paulete sobre o casarão.	5	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
47	INT/DIA	1	PALCO/ SALÃO	Paulete lê a carta de Jandira enquanto o grupo ensaia o 2º espetáculo.	5/8	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
88	I-E/ DIA	1	PÁTIO DA COXIA	O grupo discute após a chegada do ofício da censura.	1 4/8	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
90	I-E/ DIA	1	PATIO DA COXIA	Viveca provoca Sônia, que sente engãos.	1 4/8	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

RESUMO DA ANÁLISE TÉCNICA – Dia #10
(QUINTA-FEIRA, 3 DE NOVEMBRO DE 2011)

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PAGS	ID ELENCO	RODANDO
108X	EXT/DIA	1	CASARAO/ MIRANTE	Boneca de gelo derretendo (Bolex)	1/8	-	6hs
55B	EXT/DIA	2	RUA CASARÃO/ CAMINHÃO	Paulete, Eriko e Seu Nado descem a rua na caminhonete. Encontram Deusa e Tuca.	1	3, 8, 16, 17, 34	7hs
72	I-E/DIA	2	CASARÃO/ FRENTE/ QUINTAL	O grupo do Chão de Estrelas se organiza para a "procissão"	7/8	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 33	9h30
73/ 108E	EXT/ Tarde	3	RUA DE OLINDA	Super-8 da procissão pelas ruas de Olinda1	1	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 33	13hs

(A LISTA ABAIXO NÃO SUBSTITUI AS LISTAS INDIVIDUAIS DE CADA EQUIPE)

ELENCO

1. CLÉCIO
3. PAULETE
4. MARQUINHO ODARA
5. SÔNIA
6. THELMINHA
7. DOLORES DEL SAMBA
8. ÉRIKO WELCH
9. DEPRESSILVIO
10. BETO VELUDO
11. SUZANA ESTYLO DE GATA
12. VIVECA
13. DEDÊ
15. PROF. JOUBERT
16. DEUSA
17. TUCA

ELENCO SECUNDÁRIO

33. VIGIA 2
34. SEU NADO

FIGURAÇÃO

Seq. 55 – 3 pessoas na rua
Seq. 72/73 – 9 pessoas cruzam com a "procissão"

FIGURAÇÃO ESPECIAL

Seq. 72/73
10 amigos
Elaine
Marcelo Caetano

FIGURINO

Seq. 55
R1 Seu Nado
R2 Deusa
R3 Tuca (Santa Cruz)
R5 Eriko

Seq. 72/73

R14 Clécio
R2 Vigia 2
R3 Joubert
R5 Dolores
R5 Sonia
R5 Suzana
R6 Beto Veludo
R6 Dedê
R6 Depressilvio
R6 Paulete
R6 Viveca
R7 Marquinho
R8 Eriko
R8 Thelminha
R9 Paulete

MAQUIAGEM/ CABELO

Seq 72/73 - Maquiagem carnavalesca

CENOGRAFIA

Seq. 55 – caixas de papelão da mudança
Seq. 72 – fachada do casarão

OBJETOS DE CENA

Seq. 55
1 prancha de surf
sacola de Deusa
colchão de Clécio
Seqs. 72/73
trombone de Parrô
santinhos da peça
trombone de Elaine
7 pandeiros
estandarte da procissão
tambor p/ Suzana
violão
câmera super-8
Boneca de gelo + maçarico

VEÍCULOS

1 caminhonete da mudança

DIREÇÃO

Seq 55B - Grip na porta do carona
Joubert não está em cena Seq 73
Beto Veludo é o porta-estandarte

CONTINUIDADE

Seqs. 55 e 56 – Cont. do caminhão de mudança
Seqs. 72 e 73 – Cont. de ação e movimento entre os dois planos

DECUPAGEM

55A.1 - Plano conjunto fixo (caminhão sobe a rua)
55B.1 - Grip lateral (do carona).
55B.2 - Cam. na mão dentro da caçamba (Frontal de Tuca)
55B.3 – Raccord da 55A. Diálogo visto da boleia (cam. na mão dentro da caçamba)
72.1 - Bolex (POV super-8 de Joubert)
72.2 - PG Cam. na mão parada
73 - Bolex livre pela procissão

FOTOGRAFIA

Bolex/ negativo vencido

MAQUINÁRIA/ ELÉTRICA

Seq 55B
Montar Grip Lateral enquanto roda 108X
Colocar prolongador no para-choque do caminhão p/ Tuca subir

SOM

Seq 55B – Diálogo (Paulete, Eriko, Nado, Deusa)
Seq 55B – Barulho engasgado de motor

PRODUÇÃO

Fechamento de rua

REC PRODUTORES ASSOCIADOS**ORDEM DO DIA # 11 – SEXTA-FEIRA, 4 DE NOVEMBRO DE 2011****“TATUAGEM”****DIREÇÃO: HILTON LACERDA****REC PRODUTORES ASSOCIADOS**

Rua João Ivo da Silva, 249, Madalena, Recife-PE.
 CEP: 50710-100
 Fone: 3073-1650/ Fax: 3073-1651
 CNPJ: 02.669.022/0001-74

BASE DE PRODUÇÃO:

Rua São Bento, 200. Varadouro, Olinda
 Fones: 3439-6079
 3493-9839.

TELEFONES ÚTEIS:

Dir. De Produção – Dedete Parente
 (81) 9162-4918 / 9956-7747
Coord. De Produção – Livia de Melo
 (81) 9234-0768
Platô – Brenda da Mata
 (81) 8131-7577 / 9779-1885

Dir. Assistente – Marcelo Caetano

(81) 8593-2708 / (11) 8263-7372
1a AD – Carol Durão
 (81) 8155-2058 / (21) 9385-8778
2a AD – Milena Times
 (81) 8602-4274 / 9782-6787
Estag. Direção – Jerônimo Lemos
 (81) 8140-8022/ 9120-1595

EQUIPE NO SET: 5HS**FILMANDO: 7HS****FIM DO SET: 17HS****CAFÉ DA MANHÃ: 5HS (15 MIN)****ALMOÇO: 11HS****NASCEM/ PÔR DO SOL: 4h54/ 17h14****TEMPO: SOL COM NUVENS****PROB. CHUVA/ LUA: 5%/ CRESCENTE****LOCAÇÕES:**

1) CHÃO DE ESTRELAS – NASCEDOURO DE PEIXINHOS

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	RODANDO
20/23	INT/DIA	1	PALCO/ SALÃO	Grupo ensaia o 2º espetáculo. Clécio conversa com Paulete sobre o casarão.	5	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13	7hs
47	INT/DIA	1	PALCO/ SALÃO	Paulete lê a carta de Jandira enquanto o grupo ensaia o 2º espetáculo.	5/8	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13	10hs
88/90	I-E/ DIA	1	PÁTIO DA COXIA	O grupo discute após a chegada do ofício da censura.	3	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13	13hs

ELENCO PRINCIPAL:	ATOR	CENAS	CHEGADA	FIG / MAQ	ENSAIO	RODANDO
1. CLÉCIO	Irândhir Santos	20, 23, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
3. PAULETE	Rodrigo García	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
4. MARQUINHO ODARA	Erivaldo Oliveira	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
5. SÔNIA	Clébia Sousa	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
6. THELMINHA	Nash Laila	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
7. DOLORES DEL SAMBA	Diego Salvador	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
8. ERIKO WELSH	Arthur Canavarro	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
9. DEPRESSILVIO	Rafael Guedes	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
10. BETO VELUDO	Everton Gomes	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
11. SUZANA ESTYLO DE GATA	Jennyfer Caldas	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
12. VIVECA	Mariah Teixeira	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs
13. DEDÊ	Iara Campos	20, 23, 47, 88, 90	5hs	5h15	6h30	7hs

FIGURAÇÃO / TOTAL: 0	Cenas	Chegada	Fig / Maq	No SET	Rodando
-	-	-	-	-	-

VEÍCULOS / TOTAL: 0	Cena	Local	Chegada	Rodando
-	-	-	-	-

CHEGADA NO SET:			
DIRETOR: 5HS	FOTOGRAFIA: 5HS	ARTE: 5HS	FIGURAÇÃO: X
ASSTS. DIREÇÃO: 5HS	SOM: 5HS	FIGURINO: 5HS	MAKING-OF: A CONFIRMAR
PLATÔ: 4HS	ELETRICA: 5HS	MAQUIAGEM: 5HS	STILL: A CONFIRMAR
CONTINUÍSTA: 5HS	MAQUINÁRIA: 5HS	VEÍCULOS: X	GERADOR: X

CENAS DO DIA SEGUINTE - SÁBADO, 05/11/2011, DAS 8HS ÀS 20HS – CASARÃO / SALA DO CENSOR

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO
74	INT/DIA	1	CASARAO/ SALA CONTIGUA	Clécio lê a crítica do jornal. Sônia revela que está grávida.	2 3/8	1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13
89/91	INT/DIA	2	SALA CENSOR	Clécio, Sônia e Ériko discutem com o Censor.	3	1, 5, 8, 40
86A	I-E/Fim de Tarde	1	CASARAO/ COZINHA	Paulete bate um bife na cozinha, enquanto Dedê enxuga a louça.	4/8	3, 13
66	EXT/Noite	12	CASARAO/ MIRANTE	Paulete e o rapaz do frescobol fumam um baseado fazendo "peruana". (STBY)	4/8	3, 37

RESUMO DA ANÁLISE TÉCNICA – DIA #11

(SEXTA-FEIRA, 4 DE NOVEMBRO DE 2011)

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	RODANDO
20/23	INT/DIA	1	PALCO/ SALÃO	Grupo ensaia o 2º espetáculo. Clécio conversa com Paulete sobre o casarão.	5	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13	7hs
47	INT/DIA	1	PALCO/ SALÃO	Paulete lê a carta de Jandira enquanto o grupo ensaia o 2º espetáculo.	5/8	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13	10hs
88/90	I-E/ DIA	1	PÁTIO DA COXIA	O grupo discute após a chegada do ofício da censura.	3	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13	13hs

(A LISTA ABAIXO NÃO SUBSTITUI AS LISTAS INDIVIDUAIS DE CADA EQUIPE)

ELENCO

1. CLÉCIO
3. PAULETE
4. MARQUINHO ODARA
5. SÔNIA
6. THELMINHA
7. DOLORES DEL SAMBA
8. ÉRIKO WELCH
9. DEPRESSILVIO
10. BETO VELUDO
11. SUZANA ESTYLO DE GATA
12. VIVECA
13. DEDÊ

FIGURINO

Seqs. 20/23

R3 Clécio
R3 Paulete
R1 Beto Veludo
R1 Dedê
R1 Depressilvio
R1 Dolores
R1 Eriko
R1 Marquinho Odara
R1 Sonia
R1 Suzana
R1 Thelminha
R1 Viveca

Seq. 47

R2 Dolores
R2 Sonia
R3 Beto Veludo
R3 Dedê
R3 Depressilvio
R3 Marquinho
R3 Suzana
R4 Eriko
R4 Thelminha
R4 Viveca
R5 Paulete

Seq. 88/90

R10 Eriko
R10 Thelminha
R12 Paulete
R17 Clécio (c/ bolsa)
R6 Sonia
R6 Suzana
R7 Beto Veludo
R8 Depressilvio
R8 Dolores
R8 Marquinho
R8 Viveca
R9 Dede

CENOGRAFIA

Seqs. 20/23

6 palafitas + 2 para serem pintadas na hora
Pano de fundo "Cidade do Recife"

Seq 47

Cenário desmontado/ sem pano de fundo

Seqs. 88/90

Pátio ao lado das coxias

OBJETOS DE CENA

Seqs. 20/23

latas de cola
pincéis, cola, tinta, glitter etc
pedaços de papel
estrutura de caixas de papelão
rodo
pano de chão
tesoura gigante
balde com água

Seq. 47

2ª carta de Paulete
máscaras e perucas

Seqs. 88/90

ofício da censura

DIREÇÃO

Seq 20 - Ensaio do 2º espetáculo (CCC)

Seq 47 - O grupo ensaia o número da Chapeuzinho + Lobos

Seq 90 - Gravar fala completa de Viveca (desde Seq 89)

DECUPAGEM

20.1 - Cam. na mão Clécio em 1º plano

20.2 - Contraplano cam. na mão (Grupo ensaia em 1º plano, Clécio ao fundo)

20.3 - Cam. na mão (Grupo reunido na platéia)

20.4 - Cam. na mão (Fechados da cena completa s/ claquete)

47.1 - Cam. baixa (Paulete em 1º plano, ensaio no palco ao fundo)

88.1 - Cam. na mão acompanha a discussão do grupo

90.1 - PG Fixo do pátio para a coxia

FOTOGRAFIA

Câmera na mão

SOM

Seq 20 - Diálogo entre integrantes

Seq 23 - Diálogo (Clécio, Paulete, Sônia, Marquinho)

Seq 88 - Diálogo (Sônia, Eriko, Paulete, Dedê, Clécio)

Seq 90 - Diálogo (Viveca, Paulete, Clécio, Sônia)

Seq 90 - Gravar fala completa de Viveca (desde Seq 89)

REC PRODUTORES ASSOCIADOS**ORDEM DO DIA # 12 – SÁBADO, 5 DE NOVEMBRO DE 2011****“TATUAGEM”****DIREÇÃO: HILTON LACERDA**

REC PRODUTORES ASSOCIADOS
 Rua João Ivo da Silva, 249. Madalena, Recife-PE.
 CEP: 50710-100
 Fone: 3073-1650 / Fax: 3073-1651
 CNPJ: 02.669.022/0001-74

BASE DE PRODUÇÃO:
 Rua São Bento, 200. Varadouro, Olinda
 Fones: 3439-6079
 3493-9839.

TELEFONES ÚTEIS:
Dir. De Produção – Dedete Parente
 (81) 9162-4918 / 9956-7747
Coord. De Produção – Lívia de Melo
 (81) 9234-0768
Platô – Brenda da Mata
 (81) 8131-7577 / 9779-1885

Dir. Assistente – Marcelo Caetano
 (81) 8593-2708 / (11) 8263-7372
1a AD – Carol Durão
 (81) 8155-2058 / (21) 9385-8778
2a AD – Milena Times
 (81) 8602-4274 / 9782-6787
Estag. Direção – Jerônimo Lemos
 (81) 8140-8022 / 9120-1595

EQUIPE NO SET: 9HS**FILMANDO: 10H30****FIM DO SET: 21HS****CAFÉ DA MANHÃ: 9HS (15 MIN)****ALMOÇO: 15HS****NAScer/ Pôr do Sol: 4h54/ 17h14****TEMPO: SOL COM NUVENS****PROB. CHUVA/ LUA: 5%/ CRESCENTE****LOCAÇÕES:**

- 1) CASARÃO – LADEIRA DE SÃO FRANCISCO, OLINDA
 2) SALA DO CENSOR (BASE) – RUA DE SÃO BENTO, N. 200

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	PREVISÃO
74	INT/DIA	1	CASARÃO/ SALA CONTIGUA	Clécio lê a crítica do jornal. Sônia revela que está grávida.	2 3/8	1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13	10h30
89/91	INT/DIA	2	SALA CENSOR	Clécio, Sônia e Ériko discutem com o Censor.	3	1, 5, 8, 40	12h30
62A	INT/ Noite	1	CASARÃO/ SALA	Clécio e Fininha discutem e vão para o quarto.	1 4/8	1, 2, 4, 6, 13	17hs
86A	I-E/Noite	1	CASARÃO/ COZINHA	Paulete bate um bife na cozinha, enquanto Dedê enxuga a louça. (STBY)	4/8	3, 13	-

ELENCO PRINCIPAL:	ATOR	CENAS	CHEGADA	FIG / MAQ	ENSAIO	PREVISÃO
1. CLÉCIO	Irândhir Santos	74, 89, 91, 62A	9hs	9h15	10hs	10h30
2. FININHA	Jesuíta Barbosa	62A	15hs	16hs	16h30	17hs
3. PAULETE	Rodrigo Garcia	74, 86A	9hs	9h15	10hs	10h30
4. MARQUINHO ODARA	Erivaldo Oliveira	62A	15hs	16hs	16h30	17hs
5. SÔNIA	Clébia Sousa	74, 89, 91	9hs	9h15	10hs	10h30
6. THELMINHA	Nash Laila	74, 62A	9hs	9h15	10hs	10h30
7. DOLORES DEL SAMBA	Diego Salvador	74	9hs	9h15	10hs	10h30
8. ERIKO WELSH	Arthur Canavarro	74, 89, 91	9hs	9h15	10hs	10h30
9. DEPRESSILVIO	Rafael Guedes	74	9hs	9h15	10hs	10h30
12. VIVECA	Mariah Teixeira	74	9hs	9h15	10hs	10h30
13. DEDE	Iara Campos	74, 62A, 86A	9hs	9h15	10hs	10h30

ELENCO SECUNDÁRIO:	ATOR	CENAS	CHEGADA	FIG / MAQ	ENSAIO	PREVISÃO
40. CENSOR	Omar Brito	89, 91	8hs	11h30	12hs	10h30

FIGURAÇÃO / TOTAL: 0	CENAS	CHEGADA	FIG / MAQ	No SET	PREVISÃO
-	-	-	-	-	-

VEÍCULOS / TOTAL: 0	CENAS	LOCAL	CHEGADA	PREVISÃO
-	-	-	-	-

CHEGADA NO SET:			
DIRETOR: 9HS	FOTOGRAFIA: 9HS	ARTE: 9HS	FIGURAÇÃO: X
ASSTS. DIREÇÃO: 9HS	SOM: 9HS	FIGURINO: 9HS	MAKING-OF: A CONFIRMAR
PLATÔ: 8HS	ELÉTRICA: 9HS	MAQUIAGEM: 9HS	STILL: A CONFIRMAR
CONTINUISTA: 9HS	MAQUINÁRIA: 9HS	VEÍCULOS: X	GERADOR: X

CENAS DO DIA SEGUINTE - DOMINGO, 06/11/2011, DAS 9HS ÀS 21HS – APT DE CLÉCIO – AV. NS. DO CARMO, N. 60

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO
10	INT/DIA	1	APT CLÉCIO	Clécio e Paulete acordam e conversam.	2 6/8	1, 3
11	INT/DIA	1	APT CLÉCIO	Clécio e Paulete, arrumados para sair, tomam café e conversam.	1 2/8	1, 3
44	INT/DIA	1	APT CLÉCIO	Fininha acorda e se veste, enquanto observa Clécio.	4/8	1, 2
50	INT/ Noite	1	APT CLÉCIO/ LAJE	Fininha e Clécio olham a vista pela janela do apartamento.	4/8	1, 2

RESUMO DA ANÁLISE TÉCNICA – DIA #12
(SÁBADO, 5 DE NOVEMBRO DE 2011)

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	PREVISÃO
74	INT/DIA	1	CASARAO/ SALA CONTIGUA	Clécio lê a crítica do jornal. Sônia revela que está grávida.	2 3/8	1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13	10h30
89/91	INT/DIA	2	SALA CENSOR	Clécio, Sônia e Ériko discutem com o Censor.	3	1, 5, 8, 40	12h30
62A	INT/ Noite	1	CASARAO/ SALA	Clécio e Fininha discutem e vão para o quarto.	1 4/8	1, 2, 4, 6, 13	17hs
86A	I-E/Fim de Tarde	1	CASARAO/ COZINHA	Paulete bate um bife na cozinha, enquanto Dedê enxuga a louça. (STBY)	4/8	3, 13	-

(A LISTA ABAIXO NÃO SUBSTITUI AS LISTAS INDIVIDUAIS DE CADA EQUIPE)

ELENCO

1. CLÉCIO
2. FININHA
3. PAULETE
4. MARQUINHO ODARA
5. SÔNIA
6. THELMINHA
7. DOLORES DEL SAMBA
8. ÉRIKO WELCH
9. DEPRESSILVIO
12. VIVECA
13. DEDÊ

ELENCO SECUNDÁRIO

40. CENSOR

FIGURINO

- Seq. 62A
R10 Clécio
R7 Fininha
R4 Marquinho
R4 Dedê
R5 Thelminha
Seq. 74
R15 Clécio
R10 Paulete
R6 Dolores
R7 Dedê
R7 Depressilvio
R7 Viveca
R9 Eriko
R9 Thelminha
T2E Sonia
Seqs. 89, 91
R18 Clécio
R7 Sonia
R11 Eriko
R1 Censor
Seq. 86A
R11 Paulete
R8 Dedê

MAQUIAGEM/ CABELO

- Seqs 89/91 - O censor é sudorento, decadente
Seq 74 - Dolores maquia Paulete (maquiagem de época)

ARTE

- Jornal com a crítica teatral

CONTRA-REGRA

- Seq 62 - Bagunça da feijoada

CENOGRAFIA

- Seq. 62A
móveis/ objetos da mudança espalhados
quadros (Rei da Vela, Jesus)
mesa de chá
mesa de madeira quadrada
colchão de Clécio
caixa c/ São Sebastião
Seq. 89/91
2 birôs
Cortina da sala do censor

OBJETOS DE CENA

- Seq. 74
jornal que Clécio lê
maquiagem (de época)
espelho de pé (ver com figurino)
banco alto
figurinos/ adereços do teatro
Seq. 62A
panela com feijoada e farinha
garfo
Seq. 86A
pano de prato
escorredor
batedor de carne
bife
panelas/ pratos/ talheres/ copos
Seqs. 89/91
ofício da censura

CONTINUIDADE

- Seq 74 - Brincadeira com eixos

DECUPAGEM

- 62.1 - PM lateral cam. na mão (acompanha Fininha desde a cozinha)
62.2 - Fechado em Fininha com meia PAN
74.1 - Cam. na mão (movimento em meia-lua);
74.2 - Plano reflexo do espelho de Sonia;
86A - PG Fixo da cozinha
89.1 - Cam. na mão (PM/PP do Censor)
91.1 - Cam. na mão. Ping-pong do diálogo completo
91.2 - Cam. na mão. Ping-pong no eixo oposto

FOTOGRAFIA

- Seq 62A - Luz da cozinha acesa
Seq 62A - Pontos de luz da casa acesos

SOM

- Seq 89/91 - Diálogo (Clécio, Sônia, Ériko, Censor)
Seq 74 - Gravar leitura de Clécio completa (Seq 73)
Seq 74 - Diálogo (Clécio, Paulete, Ériko, Sônia)
Seq 62A - Diálogo (Clécio e Fininha)

REC PRODUTORES ASSOCIADOS**ORDEM DO DIA # 19 – SÁBADO, 12 DE NOVEMBRO DE 2011****“TATUAGEM”****DIREÇÃO: HILTON LACERDA****REC PRODUTORES ASSOCIADOS**

Rua João Ivo da Silva, 249. Madalena, Recife-PE.
 CEP: 50710-100
 Fone: 3073-1650/ Fax: 3073-1651
 CNPJ: 02.669.022/0001-74

BASE DE PRODUÇÃO:

Rua São Bento, 200. Varadouro, Olinda
 Fones: 3439-8079
 3493-9839.

TELEFONES ÚTEIS:

Dir. De Produção – Dedete Parente
 (81) 9162-4918 / 9956-7747
Coord. De Produção – Livia de Melo
 (81) 9234-0768
Platô – Brenda da Mata
 (81) 8131-7577 / 9779-1885

Dir. Assistente – Marcelo Caetano

(81) 8593-2708 / (11) 8263-7372
1a AD – Carol Durão
 (81) 8155-2058 / (21) 9385-8778
2a AD – Milena Times
 (81) 8602-4274 / 9782-6787
Estag. Direção – Jerônimo Lemos
 (81) 8140-8022/ 9120-1595

EQUIPE NO SET: 18HS**FILMANDO: 19h30****FIM DO SET: 5HS****LANCHE: 18hs (15 MIN)****JANTAR: 0HS****NAScer/ Pôr do Sol: 4h54/ 17h14****TEMPO: SOL COM NUVENS****PROB. CHUVA/ LUA: 5%/ CHEIA****LOCAÇÕES:**

1) QUARTEL PM PAUDALHO

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO	PREVISÃO
64/65	EXT/Noite	1	ÁREA ISOLADA	Gusmão conversa com Fininha. Eles se acariciam.	1 3/8	2, 18	19h30
37	INT/Noite	1	VESTIÁRIO	Soldados tomam banho. Gusmão importuna Fininha, que termina de se vestir.	1 1/8	2, 18, 19, 44, 45, 46, 47, 48	22hs
79/81	I-E/Noite	1	ESCADA PVC	Uma mão prepara o peito de Fininha para a tatuagem. Uma agulha começa a fazer o desenho.	7/8	2, 18, 19, 44, 45, 46, 47, 48	1h30

ELENCO PRINCIPAL:	ATOR	CENAS	CHEGADA	FIG / MAQ	ENSAIO	PREVISÃO
2. FININHA	Jesuíta Barbosa	37, 79, 81, 64, 65	18hs	18h15	19hs	19h30
18. GUSMÃO	Ariclenes Barroso	37, 79, 81, 64, 65	18hs	18h15	19hs	19h30
19. SOARES	Alan Tonello	37, 79, 81	17hs	17h30	20h30	21hs

ELENCO SECUNDÁRIO:	ATOR	CENAS	CHEGADA	FIG / MAQ	ENSAIO	PREVISÃO
44. SOLDADO 1	Ramon Milanez	37, 79, 81	18hs	18h15	19hs	19h30
45. SOLDADO 2	Cleyton Melo	37, 79, 81	18hs	18h15	19hs	19h30
46. SOLDADO 3	Renato Macedo	37, 79, 81	18hs	18h15	19hs	19h30
47. SOLDADO 4	Jorge Salsa	37, 79, 81	18hs	18h15	19hs	19h30
48. SOLDADO 5	Filipe Silas	37, 79, 81	18hs	18h15	19hs	19h30

FIGURAÇÃO / TOTAL: 5	CENAS	CHEGADA	FIG / MAQ	NO SET	PREVISÃO
5 soldados	37	18h30	18h45	21h30	22hs

VEÍCULOS / TOTAL: 0	CENAS	LOCAL	CHEGADA	PREVISÃO
X	-	-	-	-

CHEGADA NO SET:			
DIRETOR: 18HS	FOTOGRAFIA: 18HS	ARTE: 18HS	FIGURAÇÃO: 18h30
ASSTS. DIREÇÃO: 18HS	SOM: 18HS	FIGURINO: 18HS	MAKING-OF: A CONFIRMAR
PLATÔ: 17HS	ELÉTRICA: 18HS	MAQUIAGEM: 18HS	STILL: A CONFIRMAR
CONTINUISTA: 18HS	MAQUINÁRIA: 18HS	VEÍCULOS: X	

CENAS DO DIA SEGUINTE - DOMINGO, 13/11/2011, DAS 17HS ÀS 5HS – CHÃO DE ESTRELAS (NASCEDOURO DE PEIXINHOS)

CENA	LUZ	LOC	SET	SINOPSE	PÁGS	ID ELENCO
40A	INT/Noite	1	SALÃO/ PALCO	Projeção de Marquinho Odara vestido de Bispo nos arrecifes.	1 2/8	1
40B	INT/Noite	1	SALÃO/ PALCO	Clécio canta "Esse Cara". Os olhares de Fininha e Clécio se encontram.	1 2/8	1, 2, 15, 28
39	INT/Noite	1	SALÃO/ PALCO	Fininha entrega a encomenda a Paulete e fica para ver o show.	1 4/8	2, 3, 6, 8, 13, 15, 26, 27, 29, 30
41	INT/Noite	1	SALÃO/ PALCO	Elenco e platéia se divertem após apresentação. Clécio conhece Fininha.	3 5/8	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15

ANEXO C – FILMOGRAFIA BÁSICA

Filmografia Básica

Baile Perfumado (1997)

Direção: Paulo Caldas, Lírío Ferreira

Roteiro: Paulo Caldas, Lírío Ferreira, Hilton Lacerda

Simião Martiniano, o Camelô do Cinema (1998)

Direção: Clara Angélica, Hilton Lacerda

Roteiro: Clara Angélica, Hilton Lacerda

Texas Hotel (1999)

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Cláudio Assis, Hilton Lacerda

Amarelo Manga (2002)

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Árido Movie (2005)

Direção: Lírío Ferreira

Roteiro: Lírío Ferreira, Hilton Lacerda, Eduardo Nunes e Sérgio Oliveira

Baixio das Bestas (2006)

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Cartola música para os olhos (2007)

Direção: Lírío Ferreira, Hilton Lacerda

Roteiro: Lírío Ferreira, Hilton Lacerda

A Festa da Menina Morta (2008)

Direção: Matheus Nachtergaele

Roteiro: Hilton Lacerda, Matheus Nachtergaele

FilmeFobia (2008)

Direção: Kiko Goifman

Roteiro: Kiko Goifman, Hilton Lacerda

Estamos juntos (2011)

Direção: Toni Venturi

Roteiro: Hilton Lacerda, Bruno Della Latta

Febre do Rato (2011)

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda.

Capitães da Areia (2011)

Direção: Cecilia Amado, Guy Gonçalves
Roteiro: Cecilia Amado, Hilton Lacerda

Tatuagem (2013)

Direção: Hilton Lacerda
Roteiro: Hilton Lacerda

Verona (2013)

Direção: Marcelo Caetano
Roteiro: Hilton Lacerda