

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE
PERNAMBUCO CENTRO ACADÊMICO DO
AGRESTE NÚCLEO DE DESIGN E
COMUNICAÇÃO CURSO DE
COMUNICAÇÃO**

THIAGO HENRIQUE DE SOUZA MUNIZ

O PESO DO SER: Projeto e desenvolvimento de curta
metragem autoral

**Caruaru
2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO

RELATÓRIO CIENTÍFICO

O PESO DO SER: Projeto e desenvolvimento de curta-metragem autoral

THIAGO HENRIQUE DE SOUZA MUNIZ¹

Caruaru

2022

¹ Graduando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco Campus Agreste. E-mail: thiago.henrique.m.souza@gmail.com

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Muniz, Thiago Henrique de Souza.

O PESO DO SER: projeto e desenvolvimento de curta-metragem autoral /
Thiago Henrique de Souza Muniz. - Caruaru, 2022.
86p.

Orientador(a): Iomana Rocha de Araújo
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2022.
Inclui referências, apêndices.

1. Cinema. 2. Curta-metragem autoral. 3. Linguagem cinematográfica. I.
Araújo, Iomana Rocha de. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

Dedico este trabalho à minha falecida avó, aquela a quem eu devo tudo. Antes mesmo de eu ter lido um único livro, ela me ensinou que o mais importante na vida é o desenvolvimento do nosso caráter frente às dificuldades; e que sejam quais forem as circunstâncias, devemos fazer o que tem de ser feito.

E ao meu avô, que me amou incondicionalmente e me proporcionou tudo aquilo que estava ao seu alcance.

Por uma trágica coincidência, minha vó e meu avô morreram nos anos em que fiz meu primeiro e segundo filme, respectivamente, mas ficarão para sempre marcados tanto em minha arte quanto em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Ronaldo Muniz e Ana Paula que me dão apoio e suporte. Agradeço a minha irmã Bruna Muniz, que é minha eterna princesinha. Agradeço a meu tio João Henrique, que sempre me ajudou no que fosse preciso. A meus tios Ary e Maria e meus primos, que sempre foram minha segunda família. Agradeço até a meu cachorro Amigo, que há 16 anos me enche o saco e me livra dos momentos de solidão.

Agradeço a todos os professores do Curso de Comunicação Social do CAA que fizeram parte da minha jornada acadêmica, Ana Cristina, Daniela Bracchi, Fabiana Moraes, Juliana Leitão, Ricardo Sabóia, Teresa Lopes, Izabela Domingues, Geovana Mesquita. Agradeço a Amílcar Almeida, que me ensinou que tudo o que é sólido desmancha no ar. Amanda Mansur, que me apresentou a bela história do Cinema Pernambucano. Eduardo Cesar Maia, com quem eu aprendi que eu sou eu e minhas circunstâncias. Diego Gouveia, que me explicou o que significava um sutiã. Sheila Borges, que me mostrou o poder do rádio. Gustavo Alonso, que me falou que um cachimbo não é um cachimbo. Marcelo Martins, que me apresentou o lado belo da Semiótica Francesa.

Agradeço aos meus amigos feitos na universidade que sempre estiveram comigo nos momentos de alegria e perrengue e de quem guardarei um carinho especial pelo resto da vida. A todos aqueles que ajudaram a fazer esse filme e a toda a equipe do curta O Peso do Ser, que com grande vontade e disposição puseram seu suor e trabalho brilhante em um projeto de um estudante.

E, acima de tudo, agradeço especialmente a Iomana Rocha, que não apenas me orientou nesse projeto, mas que me apresentou um novo caminho desde sua chegada, pegando-me pela mão já no meu primeiro curta-metragem, realizado em sua disciplina, e me guiando através do desconhecido sempre com boa vontade, tal qual Virgílio tirando Dante da escuridão.

“És tu aquele Virgílio, aquela fonte que expande do dizer tão vasto flume? [...]Tu és meu mestre, tu és meu autor.”

A Divina Comédia

RESUMO

Este trabalho busca refletir e registrar a produção de um curta-metragem autoral realizado na cidade de Caruaru-PE, além de buscar compreender a atividade do cineasta. Nesse sentido, o trabalho encontra-se dividido em duas partes: a pesquisa escrita e a produção do curta-metragem autoral. Como base teórica do trabalho, recorre-se a autores que refletiram e viveram o cinema, principalmente Bordwell e Thompson (2013), Tarkovski (1998) e Marcel Martin (2005). A partir desses autores, de outras referências artísticas e memórias pessoais, foi possível realizar o curta-metragem e refletir sobre a linguagem cinematográfica, seus elementos e sua realização prática.

Palavras-Chave: Curta-metragem; autoral; cinema; linguagem cinematográfica.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	A GÊNESE	9
3	O ROTEIRO.....	10
3.1	O ROTEIRO DO PESO DO SER.....	13
4	LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	16
4.1	A FORMA FÍLMICA.....	20
4.2	MISE-EN-SCÈNE.....	25
4.2.1	A Mise-en-scène de O Peso do Ser	29
4.2.2	Atores e personagens de O peso do Ser	31
4.3	CINEMATOGRAFIA.....	36
4.3.1	Linguagem e decupagem técnica de O Peso do Ser	40
4.4	MÚSICA.....	44
4.5	TEMPO, RITMO E MONTAGEM	47
5	O PESO DO SER.....	49
5.1	O PESO DO SER – A PRÉ-PRODUÇÃO	49
5.2	O PESO DO SER – PRODUÇÃO	52
5.2.1	Dia 1	52
5.2.2	Dia 2	59
5.2.3	Dia 3	61
5.3	O PESO DO SER – A PÓS-PRODUÇÃO	69
6	CONCLUSÃO.....	72
	REFERÊNCIAS	74
	APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA	75
	APÊNDICE B – ROTEIRO.....	76

1 INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte que sempre esteve presente em minha vida. Cresci vendo filmes com o meu avô, de gêneros não tão variados assim. A regra eram filmes que continham violência, sangue, aventura, suor, pancadaria, algumas piadas e, às vezes, uns romances — estes vistos com minha avó. Meu avô era tão assíduo locador de fitas que sempre que a locadora recebia um novo 007, um novo filme de guerra, ou um novo Jackie Chan, o telefone tocava. Às vezes recebíamos a fita lacrada. Quantos filmes de Jackie Chan, os meus preferidos na época, já não abri? Foi por meio do cinema que iniciei a formação do meu imaginário. Nós não líamos livros, nem conversávamos muito sobre a vida; nossa relação foi construída por meio dos filmes.

Já na adolescência eu conheci um outro mundo e troquei as fitas e os DVDs pelo Torrent. Esse cinema atingia menos os sentidos, mas agredia mais a alma. Uma palavra em um filme de Bergman possui mais violência do que um soco em um filme de Van Damme ou um tiro em um filme do Rambo. Mas todos tem o seu valor. Porque seja qual tema for, o único requisito para atingir o espírito e deleitar os sentidos é conter verdade; essa é a magia do cinema.

Na faculdade, outra porta se abriu. Aqui, descobri que não era possível apenas se deleitar com filmes, mas que eu também poderia fazer e viver o cinema. Nesse sentido, esse trabalho se trata da união de um amor antigo a uma prática nova. A cada grande filme que eu assisto, eu me aproximo mais do belo, eu me aproximo mais de Deus; e isso também se aplica à criação.

Para fazer esse filme e esse trabalho, utilizei parte do que aprendi com alguns grandes cineastas, minha família, e meus mestres da faculdade. Porque no fim, somos apenas isso: a somatória das obras marcantes que consumimos e das grandes pessoas que deixam algo em nossa vida.

No capítulo 2 falo sobre a gênese, a fagulha que fez surgir a ideia para contar essa história e fazer esse curta. No capítulo 3 abordo o poder da história e sua onipresença em nossa vida, além disso, também apresento alguns dos principais métodos para o desenvolvimento de um roteiro. Exponho também meu processo de escrita, parte do meu método criativo e a descrição de como a história e os

acontecimentos foram surgindo e se formando na minha mente até ganhar vida nas páginas. Já no capítulo 4, abordo aspectos teóricos da linguagem cinematográfica apontando fatores como a formação do filme e de onde surge essa capacidade mágica que nos envolve ao longo de décadas e décadas. Além disso, em tópicos posteriores comento sobre cada um dos elementos que formam essa unidade fílmica, além de abordar como pensei e os fundamentei, descrevendo minhas escolhas artísticas. Mise-en-scène, personagens, cinematografia, música, tempo, ritmo e montagem são os elementos apresentados. Por fim, no capítulo 5 apresento o relatório e a vivência prática do trabalho. Toda a agrura, alegria e satisfação que é dar vida a um filme.

Espero que esse relatório ajude a criar desejo e estimular ainda mais todos os interessados na magnífica arte do cinema. Boa leitura e bons filmes.

2 A GÊNESE

Na manhã de 5 de janeiro de 1889, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche saiu de sua casa em Turim, como sempre fazia desde que chegara na cidade. Ao passar por uma praça lotada de cavalos velhos, cansados, atados a carroças, Nietzsche se deparou com um cocheiro espancando seu cavalo de forma impiedosa. Então desabou. “Dominado pela compaixão, chorando diante daquela visão, abraçou o pescoço do cavalo para protegê-lo e desmaiou” (PRIDEAUX 2019, p. 5740). Foi levado para casa, e lá ficou trancado no seu quarto sem deixar ninguém entrar; dançando, cantando, delirando durante vários dias, até o levarem para o sanatório. O que aconteceu com o cavalo, ninguém sabe. Mas depois daquela manhã na praça de Turim, o mundo não recebeu mais nada novo da mente brilhante do discípulo de Dioniso.

Em 2011, Béla Tarr e Ágnes Hranitzky usaram o episódio do colapso de Nietzsche como ponto de partida para seu filme de despedida do cinema “O Cavalo de Turim (2011)”. Em uma entrevista feita no lançamento do filme, Tarr afirma que o filme parte da pergunta “O que aconteceu com o cavalo após o incidente?”. Porém, vão além disso, e criam uma história sobre o peso da existência humana por meio de um registro do fim do mundo.

O filme é dividido em seis partes, que representam 6 dias. O que ocorre nesses dias são apenas atividades cotidianas de dois personagens, o cocheiro e sua filha, em uma pequena e pobre fazenda. Eles cortam batatas, lavam, costuram, fazem couro, dão comida ao cavalo, sentam na janela enquanto um vento forte sopra do lado de fora, tudo de forma repetida, sobre ângulos diferentes, por meio de uma narrativa circular, em uma espécie de “eterno retorno”. Pouco a pouco os recursos vão se esvaindo em uma decadência progressiva, até o ponto em que não há mais luz, ou seja, no apagar do primeiro elemento da criação.

Tirando a primeira cena do filme, que é um voice-over narrando o incidente de Nietzsche, não existe mais nenhuma menção ao filósofo ou ao seu colapso. Segundo Kovács (2013, p. 146), a relação do filme com o filósofo está na conexão entre o nível mais abstrato e alto da esfera poética e filosófica e o mais baixo e desolador da existência humana, representado na narrativa.

Nesta história, Nietzsche é o representante da filosofia visionária mais poética de uma nova existência humana, e o cavalo derrotado representa a existência sub-humana mais humilhada, indefesa e miserável.

Não só os dois se encontram, mas seu encontro é a única conexão humana que ocorre [...] no filme. E como a última conexão humana é a manifestação do colapso mental final, o apocalipse que ocorre na história pode ser interpretado como uma metáfora para o colapso mental de Nietzsche, como se esse colapso fosse uma premonição, o primeiro sinal deste apocalipse. (Kovács, 2013, p. 146)

Um dia, passando de carro por uma rua de Caruaru, presenciei uma cena muito parecida com aquela da manhã de 1889. Um cavalo raquítico estancou, então um homem desceu de sua carroça e o espancou incansavelmente em pleno movimento do tráfego. Ao me deparar com aquela cena, logo me veio à mente a história de Nietzsche e o filme de Tarr, e como esse acontecimento possui um caráter universal e atemporal. Assim como em Turim, ali estava um homem rústico, em meio ao tráfego moderno de Caruaru, com seu transporte “arcaico” agredindo o animal.

Após presenciar isso, em vez de se perguntar sobre o cavalo, como fez Tarr, comecei a me questionar sobre quem era aquele homem. Por que ele estava fazendo aquilo? Isso faz parte do seu cotidiano? Será que ele estava praticando o mal em nome do bem? O mal em nome do mal? Ou um mal inconsciente? É um movimento interior ou condicionado pelo ambiente em que vive? Existe algo que relaciona ele com um italiano de mais de cem anos atrás?

Nesse contexto, essas referências surgem como um grande ponto de partida da busca por esse carroceiro, cuja personalidade e vida fora se formando para mim durante a realização do filme.

3 O ROTEIRO

Adoro histórias. Aquelas clássicas, as que você se envolve intensamente, as que te mostram coisas que sempre estive na sua frente, mas você não era capaz de enxergar. Histórias são poderosíssimas. E a minha única ambição, atualmente, é saber contá-las da melhor maneira possível.

É por meio das histórias que os seres humanos, desde os primórdios, compreendem o mundo. Peterson (2018), afirma que nossos antigos ancestrais retratavam o mundo como um teatro, passando assim conhecimentos de como o

homem deveria agir por meio de histórias orais, nas quais os personagens principais eram a ordem e o caos.

Nietzsche (1992) vai além, e afirma que os gregos criaram seus mitos por uma necessidade profunda, uma necessidade de se livrar de sua tragédia dionisíaca e suportar a existência através da energia apolínea.

O mesmo impulso que chama a arte à vida como complementação e plenificação da existência, que seduz a continuar vivendo, deu origem também ao mundo olímpico, por meio do qual a “vontade” helênica pôs diante de si um espelho transfigurador. Assim os deuses justificam a vida dos homens ao vivê-la eles mesmos.” (Nietzsche, 1992, p. 37)

As histórias nunca perderam seu poder, e continuam presente massivamente na vida do ser humano até hoje. Os filmes narrativos, aqueles que contam histórias, são os filmes que predominam nas salas de cinema. Quando pensamos em “filme”, a maioria das pessoas está pensando em um filme narrativo. De acordo com Bordwell e Thompson (2012, p. 144) “Podemos considerar uma narrativa como uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço”. Causalidade e tempo são elementos essenciais de uma narrativa. Compreendemos um filme narrativo à medida que identificamos e entendemos esses elementos na história.

Para que a história se transforme em um roteiro, é preciso seguir alguns passos. Muitos teóricos defendem de forma efusiva a importância dos elementos do processo de desenvolvimento como storyline, argumento, escaleta, etc. Porém, em um processo criativo individual creio que isso não seja uma lei, mas apenas uma possibilidade, um ponto de partida. No entanto, há duas que para mim são leis: a escaleta e o argumento.

Antes de tudo, para escrever um roteiro, é preciso ter uma ideia, que pode surgir de qualquer situação — já falei no segundo capítulo como surgiu a minha. Pela minha experiência até aqui, eu nunca posso parar de consumir arte, é daí que surgem meus insights. Um livro, uma pintura, um momento em uma música, tudo pode disparar gatilhos de onde surgem histórias, situações, ou lembranças do meu passado enterradas no subconsciente; pois a arte é um grande estimulador do imaginário, alguns acreditam até que é uma forma de dar sentido à existência, aprender a viver — e a morrer. Tendo a seguir por essa linha de pensamento.

Através da arte o homem conquista a realidade mediante uma experiência subjetiva. [...] Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieróglifo de absoluta verdade. Ela surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, todas as leis deste mundo – sua beleza e sua feiura, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações (Tarkovski, 1998, p. 40)

Se quiser seguir os teóricos ao pé da letra, depois da ideia, é preciso escrever a *logline* e *storyline*. A *logline* é uma descrição objetiva, na qual a premissa do roteiro deve ser contada de forma clara e direta, em até duas linhas. Isso é importante para quando for preciso transmitir a ideia a outras pessoas, sempre que me perguntam sobre o que é o filme, conto a *logline*. Já a *storyline* é uma descrição mais longa, de até umas cinco linhas. Essa eu nunca fiz de forma prática, não vejo necessidade, só fiz na disciplina de roteiro da faculdade, pois geralmente eu vou anotando as cenas que vão surgindo a mim de maneira separada, formando assim a escaleta.

Essa sim considero extremamente útil. Sua função é dividir toda história em blocos, seguindo a ordem dos acontecimentos. Também é preciso inserir uma descrição objetiva do que acontece em cada bloco. Alguns roteiristas optam por colocar em cartões e os colam na parede, para uma ampla visão das partes, outros colocam apenas no papel. Ter esse “esqueleto” da história é de grande ajuda para pensar a estrutura, ter uma visão do todo. Sentir se as peças se encaixam e formam uma unidade é crucial.

Depois disso é o argumento, que deve ser todo escrito em forma de prosa. Sempre imagino que estou escrevendo um conto literário, de forma bastante visual, ao escrever o argumento. Não é necessário desenvolver as cenas e os diálogos, apenas indicá-los. Nos diálogos, escrevo de forma geral, sobre o que vai ser conversado. Se houver uma frase muito forte ou imprescindível para a cena, no entanto, coloco-a entre aspas. Aqui no argumento, a história deve ser contada inteira; é necessário, portanto, ter tudo muito bem estabelecido e construído aqui nessa fase. Alguns teóricos estipulam um certo número de páginas para o argumento, para mim, no entanto, isso é desnecessário: o argumento terá quantas páginas a história pedir.

Feito tudo isso, resta partir para o roteiro.

3.1 O ROTEIRO DE O PESO DO SER

“Quando você faz uma obra artística você é levado por suas ideias. E o seu passado colore suas ideias.” David Lynch

O Peso do Ser possui um roteiro essencialmente narrativo. Neil Gaiman uma vez disse que “Escrever um romance é como estar na neblina com apenas um farol vermelho aceso”, para mim, essa frase pode ser adaptada para um roteiro. Lembrem-se, quando eu tive a ideia para o filme, eu tinha apenas uma cena. A primeira cena, o homem que espanca seu cavalo. O resto era neblina. No momento no qual surgiu a ideia para esse curta, o prazo do Funcultura já estava batendo à porta, a água já estava molhando a traseira. Eu também não tinha experiência quase nenhuma; até esse ponto, só havia escrito uma única história de ficção, o roteiro do meu primeiro curta-metragem feito na faculdade, que, para ser sincero, não era lá essas coisas. Estava sendo pressionado para escrever o roteiro e desenvolver a história para que pudéssemos tocar o projeto, mas a neblina continuava. Comecei a ver e rever diversos filmes, filmes que já gostava, de diretores que admiro, ou que tivessem algo a ver com a história que eu queria contar. Nesse momento, eu descobri o meu primeiro “gatilho criativo”.

Veza ou outra, durante o filme, aparecia algum elemento que minha mente ligava a algo do meu passado, ou ao que eu queria para aquela narrativa, e automaticamente encaixava na história. E isso também acontecia com livros. Fui anotando essas preciosidades raras, e enfim, o roteiro foi se materializando.

Em um livro que estava lendo na época, me deparei com algo que era exatamente a personalidade do personagem, esse trecho fez uma parte da neblina ir embora, a partir desse pequeno trecho, construí todo o personagem principal e seu arco.

Um homem assustador, todo de cinzento áspero, com um grande ferro na perna. Um homem sem chapéu, com sapatos estourados e um trapo velho amarrado na cabeça. Um homem que estava encharcado de água, coberto de lama, coxeando machucado por pedras, lanhado por lascas, picado por urtigas, rasgado por espinheiros; que mancava, tremia, rosnava, fitava feroz, com os dentes batendo quando me agarrou pelo queixo. Há algo de animal ou inumano nessa aparição medonha. Mas é também a inumanidade do puramente humano – de um homem

despido dos ornamentos da civilização – que faz um apelo desprotegido à humanidade de Pip." (Como ler literatura: um convite, Eagleton e Bottmann, p.145)

Esse homem, a quem dei o nome de Jorge, é um animal preso em seus instintos e sua incapacidade de deliberar corretamente, mas que carrega uma imensa sensibilidade. Porém, tratarei mais disso no tópico de personagens.

As cenas 2 e 7 ¹surgiram diretamente de gatilhos de filmes. Estava revendo “Harmonia Werckmeister” (2000), meu filme preferido de Bela Tarr, quando me ocorreu a ideia para a cena 2 no encontro de Valuska com a baleia gigante. Aquele personagem inocente, que carrega uma pureza nos olhos, na primeira vez que vê o ser aberrante empalhado, reage completamente diferente dos outros habitantes da cidade. A pureza, a doçura do encontro, a contemplação do bizarro como se fosse belo, por um momento, me fez até pensar que a baleia estava viva e era a coisa mais bonita que eu poderia ver. Aquela cena, na verdade, se tratava de uma das coisas mais bonitas que eu poderia ver, naquele momento. Tentei levar esse sentimento, contextualizado, para uma cena em que Jorge pede “desculpas” ao animal, por meio de um afeto desajeitado e terno. Essa cena no dia da gravação não funcionou nem de longe como eu imaginava, mas isso será comentado adiante.

A outra cena é a da caixinha de música. Estava revendo “Vergonha” (1968), de Bergman, e em determinado momento, um personagem secundário apresenta uma caixinha de música. Em meio à guerra, com o caos reinando lá fora, a música como uma espécie de contemplação do belo no epicentro do horripilante. Ao ver essa cena, logo me veio à mente uma caixinha que habitava a última gaveta de um guarda-roupa antigo da minha vó. Era pequena, desgastada, mas eu adorava voltar ali e abri-la. Devia ter algo em torno de uns 6 anos quando a descobri, e ficava bastante tempo admirando aquela bailarina rodar enquanto tocava uma música doce. Inseri essa cena no curta como uma espécie de conexão do personagem com o belo, um momento de contemplação e suspensão no tempo de seu espírito sensível.

A última cena, realmente, veio por último. Eu tinha quase todo o filme, mas o que fazer para eliminar a neblina mais importante, aquela derradeira, a do fim? No mesmo dia que tive a ideia da cena da caixinha, já procurei uma música nesse

¹ Na cena 2, Jorge desata a carroça do seu cavalo e faz um carinho afetuoso após o ter agredido. Na 7 Jorge abre uma caixinha de música e a contempla como se tivesse vendo aquilo pela primeira vez

timbre e achei “Aria na corda sol de Bach. Foi o primeiro resultado que encontrei, mas sabia que era ela, já conhecia a música e me apaixonei por aquele timbre hipnotizante. Achada a música, ouvi diversas vezes e sentei para escrever a escaleta e o argumento do curta, mesmo sem ainda ter a última cena. À medida que fui organizando as cenas e a história foi se formando na minha cabeça, lembrei de “A Morte de Ivan Ilitch” de Tolstói, que eu tinha lido em um período recente, no qual existe um trecho bastante imagético que ficou extremamente vívido e marcado na minha mente.

“Até mais ou menos três da manhã ele ficou entorpecido em um sofrimento inconsciente. Tinha a impressão de que ele e a sua dor estavam sendo empurrados para dentro de um saco negro, estreito e profundo, mas, por mais força que fizessem, ainda não conseguiam empurrá-los até o fundo. E essa sensação terrível vinha acompanhada de grande agonia. Ele estava apavorado e ainda assim queria cair para dentro do saco. Debatia-se e ao mesmo tempo cooperava. E eis que então, subitamente, rompia o saco, caía e recuperava a consciência. Lá estava Gerassim, ainda sentado aos pés da cama e pacientemente, enquanto ele jazia com suas pernas inúteis descansando nos ombros do rapaz. Viu a mesma vela com sua chama e sentiu a dor que não lhe dava sossego. [...] Tirou suas pernas dos ombros de Gerassim, virou-se de lado e começou a sentir pena de si mesmo. Esperou até que Gerassim entrasse no outro quarto, controlou-se um pouco e pôs-se a chorar como uma criança. Chorou por sua solidão, seu desamparo, pela crueldade do ser humano, a crueldade de Deus e a ausência de Deus.” (Tolstói, 2007, p.916)

Era aquilo que faltava. Depois disso, toda a neblina saiu de baixo dos meus olhos. Escrevi a escaleta e o argumento nesse mesmo dia. No outro, era hora do roteiro. Tinha a ideia do que eu queria em todas as cenas, mas não sabia como construir, principalmente, como desenvolver a maioria dos diálogos. No entanto, na hora da escrita, já sabendo o que eu queria, tudo fluiu. Consegui desenvolver todo o roteiro em algumas horas – não me lembro o tempo exato.

Na primeira vez que li o resultado, tive uma certa surpresa. Aqueles personagens tinham muito da relação e personalidade dos meus avós, principalmente nos diálogos. Claro, já tinha a intenção de colocar uma coisinha aqui e outra ali no comportamento, mas não da forma que saiu. Por isso, dei o nome de Jorge (o nome do meu avô é João) e Ana (que é realmente o nome da minha avó).

No entanto, o roteiro é apenas o primeiro passo de um filme, a base do edifício. Ter um roteiro, mesmo que seja bom, não significa ter um bom filme. Um filme deve ser pensado como uma unidade, como uma ideia principal que articula todos os elementos da mise-en-scène. Um diretor deve pensar por meio de imagens e se manter fiel à sua concepção original durante o processo. Como disse Tarkovski:

A concepção original corre sempre o perigo de degeneração em meio ao tumulto que cerca a produção de um filme, o perigo de ser deformado e destruído durante o processo da sua própria realização. [...] a concepção e o objetivo de um filme, bem como sua realização, devem ser em última instância da responsabilidade do diretor-autor; de outro modo, ele perderá o controle das filmagens. (Tarkovski, 1998, p. 150)

O enredo do filme gira em torno da dicotomia, da agonia. A luta e contradição está sempre latente. O personagem bate no seu animal em um momento de fúria e descontrole, mas logo depois se arrepende e mostra seu afeto. Briga com a mulher, e mesmo sem jeito, se desculpa de sua maneira. Possui de momentos de fúria, mas se encanta com uma simples caixinha de música. Vive uma vida tranquila cheio de elementos tradicionais, mas deseja o pragmatismo e as facilidades modernas.

Brutalidade x sensibilidade. Loucura x sanidade. O caos e a ordem sempre disputando o protagonismo no centro do seu ser. Esse é o grande dilema do enredo.

Terminado o roteiro, é hora de manipular as outras peças desse belo e complexo quebra-cabeças que é uma obra audiovisual.

4 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

O cinema está em todo lugar. Não há como ignorar. Como disse Marcel Martin (2005), o cinema é a arte mais importante e mais influente de nossa época. Mas isso nem sempre foi consenso. O cinema carrega vários aspectos que pesam contra sua importância. De acordo com Martin, a própria natureza do cinema oferece armas contra ele:

Ele é fragilidade porque no início os filmes estavam presos a um suporte material extremamente delicado e suscetível aos estragos por anos. E ao bem querer dos proprietários. Em nenhuma outra arte as contingências materiais têm tanta influência sobre a liberdade dos criadores. [...] É futilidade, porque é uma arte massiva de reprodução mecânica, porque a

maioria do público a considera uma simples diversão, porque os produtores e estúdios se sentem livres para cortar o filme a vontade e porque todo mundo se julga autorizado e se sente uma autoridade quando se fala de filme. [...] É facilidade por consagrar uma grande parte da sua produção ao triunfo da estupidez, porque os poderosos fazem do cinema “uma fábrica de imbecilização”. (Martin, 2005, p. 17)

Mesmo tendo sido menosprezado por alguns nos seus primórdios, o cinema já surgiu como arte. Para Martin (2005), o papel do cinema como arte ficou claro com Méliès, a quem utilizava o cinema como meio de experimentação para suas criações ilusionistas. “Existe arte desde que haja criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès enquanto inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da sétima arte.” (MARTIN, 2005, p.21)

Méliès podia ser o mestre da estilização e criação de novas realidades oníricas, mas em outro polo, estão os irmãos Lumière, que já continham uma originalidade, uma certa magia, porém disfarçada de registro cru do real. Há uma história de que nas primeiras apresentações da “Chegada do Trem a Estação”, as pessoas saíam correndo aterrorizadas achando que o trem pudesse chegar até elas. Ora, o que seria isso se não uma prova da magia do cinema?

Ao fazer seus primeiros filmes, Lumière não tinha consciência de fazer uma obra artística, mas simplesmente de reproduzir a realidade: no entanto, vistos em nossos dias, seus pequenos filmes são surpreendentemente fotogênicos. O caráter quase mágico da imagem cinematográfica aparece então com toda clareza: a câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade. (Martin, 2005, p. 22)

Seja como um registro de um espetáculo, ou duplicação do real, o cinema caminhou rapidamente com destino a ser uma linguagem, uma linguagem que vai além de conduzir relatos e vincular ideias, algo nunca visto antes na história da humanidade, “uma linguagem não só nova, mas também universal: um antigo sonho” (Carrière, 2015, p. 18)

Nunca vista antes porque a linguagem cinematográfica possui o incrível poder de captar o real não apenas em um pequeno fragmento congelado no tempo, como conseguia a fotografia, mas em todas as nuances. “Com ele, de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação. À

primeira vista parece que toda representação coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula.” (MARTIN, 2005, p. 24)

Porém, de forma objetiva, ela é um simulacro da realidade, o que abre a janela para várias possibilidades de manipulações estéticas.

O cinema oferece uma imagem artística da realidade, ou seja, se refletirmos bem, totalmente não realista e reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. [...] A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. (Martin, 2005, p. 32)

Nesse sentido, a imagem ganha outras camadas, ela sai do campo literal do juízo de fato, e adquire um caráter mais rico, metonímico, ultrapassando as barreiras de uma mera representação do real, tomando posse de um caráter sensorial e emotivo. Com o cinema, choramos por seres que sabemos que não existem, nos fascinamos com filmes que não vão de acordo com nossos valores, e até torcemos por personagens que se existissem na realidade, desprezaríamos. Como nos diz Martin, “Ficamos mais comovidos com a representação que o filme nos oferece dos acontecimentos do que pelos próprios acontecimentos.” (MARTIN, 2005, p. 32)

Outro elemento importante é o significado. Além de sentirmos, somos seres atentos, procuramos saber o porquê das coisas. Segundo Martin (2005), a imagem apenas mostra, não demonstra. Ela é carregada de ambiguidade quanto ao sentido, de polivalência significativa. Há uma dialética interna da imagem. Os sentidos podem mudar de acordo com os elementos presentes na cena. Assim, é possível fazer surgir um sentido preciso do que à primeira vista não passa de uma simples reprodução da realidade.

Os filmes têm significado porque atribuímos significados a eles. Não podemos, portanto, tratar o significado como simples conteúdo a ser extraído do filme. Algumas vezes, o cineasta nos guia na direção de determinados significados e, outras vezes, encontramos significados que o cineasta não planejou.” (Bordwell e Thompson, 2012, p.124)

Encontrar essa significação presente na imagem não é tarefa tão fácil, Martin nos diz que:

“É preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e dos conceitos, a compreender

as sutilezas da linguagem cinematográfica. Por outro lado, o sentido das imagens pode ser controverso, tal e qual como o das palavras e poderá dizer-se que cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores.” (Martin, 2005, p. 34).

Nesse contexto, o filme ganha tanto uma exatidão figurativa, quanto uma espécie de flexibilidade e ambiguidade interpretativa. Assim, tanto Martin (2005), quanto Bordwell e Thompson (2012), alertam que é preciso ter atenção a essa subjetividade interpretativa, porque:

[...] se o sentido da imagem existe em função do contexto fílmico criado pela montagem, ele também existe em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo de acordo com os seus gestos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias. Por outro lado, o espectador pode deixar escapar o essencial, deixando atrair a sua atenção para um pormenor pitoresco mas insignificante: conhece-se, através de numerosas experiências, que os povos primitivos pouco evoluídos e as crianças agarram-se a pormenores sem importância que se encontram fortuitamente no campo de filmagem e negligenciam o principal. (Martin, 2005, p. 34)

É preciso ter um certo equilíbrio entre essa objetividade e os significados mais amplos, do contrário entraríamos em uma espécie de “superintepretação”, extrapolando por completo os limites do sistema fílmico, ficando submersos em um império da subjetividade ou se atentando a pormenores sem importância.

Quanto mais abstrata e gerais nossas atribuições de significado, mais nos arriscamos a perder nossa compreensão do sistema formal específico do filme; portanto, ao analisarmos um filme, devemos equilibrar nossa atenção a esse sistema concreto com nossa urgência em atribuir a ele um significado mais amplo. (Bordwell e Thompson, 2012, p. 124).

Martin (2005), concorda com esse pensamento e ainda acrescenta que: “[...] a personalidade do realizador e sua concepção do mundo podem indicar *a priori* o sentido da sua mensagem” (2005, p. 34).

Assim, Tanto Martin (2005), quanto Bordwell e Thompson (2013), afirmam que neste último nível, o intelectual, a imagem pode se tornar veículo de ética e ideologia.

Esse percurso corresponde ao que Martin (2005) chama de “atitude estética”. Para ele, só é possível atingir esse ponto ultrapassando a experiência

puramente sensorial. Se você assiste um filme e não consegue decifrar o porquê das coisas, não consegue assimilar ideias, sentimentos e sensações ao se deparar com imagens e sons, ainda está no nível afetivo. Só é possível atingir uma atitude

estética mantendo um certo distanciamento, tendo consciência de que está diante de uma representação. Quando nos envolvemos nessa atitude estética, nossa sensibilidade se desenvolve cada vez mais. Um simples gesto em um filme de Woody Allen, uma dança em um filme de John Ford, e um Olhar em um filme de Tarkovski ganham uma dimensão extraordinária.

“Não se deve deixar conduzir à passividade total perante o fascínio sensorial exercido pela imagem, nem deve alienar a consciência que tem de se encontrar diante de uma realidade em segundo grau: com esta única condição, a de salvaguarda da *liberdade na participação*, a imagem é verdadeiramente apercebida como uma realidade estética e o cinema surge na sua afirmação de arte e não de ópio.” (Martin, 2005, p. 36)

Definidos alguns conceitos gerais, é hora de partir para o sistema geral do filme: a forma fílmica.

4.1 A FORMA FÍLMICA

Toda obra de arte possui uma forma. E um filme, não é diferente. Ele é composto por diversos elementos que se relacionam entre si de maneira específica e deliberada com o intuito de atingir um determinado efeito em quem assiste.

“[...] obras de arte nos envolvem porque engajam os nossos sentidos, sentimentos e mente num processo. [...] isso acontece porque o artista cria um padrão, e as obras de arte despertam e gratificam o desejo humano pela forma. Os artistas projetam seus trabalhos – dão forma a eles – para que possamos ter uma experiência estruturada. Por essa razão, a forma tem uma importância central em qualquer trabalho artístico, independente do meio. (Bordwell e Thompson, 2012, p. 109).

As boas obras de arte nos fornecem pistas não aleatórias, organizadas em sistemas, onde existem elementos que se afetam mutualmente. Ora, se esses

elementos fossem aleatórios, desconexos, teríamos uma espécie de Frankenstein. Portanto, as peças do sistema formal devem estar alinhadas para assim formar uma boa *unidade*. Essa unidade é dividida entre elementos narrativos e estilísticos.

“Em *O mágico de Oz*, o espectador pode perceber muitos elementos específicos. Existe, de maneira mais óbvia, um conjunto de elementos narrativos que constituem a história do filme. Dorothy sonha que um tornado a leva para Oz, onde ela vive suas aventuras. A narrativa continua até o ponto em que Dorothy acorda do seu sonho e se dá conta de que está em sua casa no Kansas. Podemos perceber um conjunto de elementos estilísticos: a forma como a câmera se move, os padrões de cor no quadro, o uso da música e outros dispositivos. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 111)

Assim, são esses princípios narrativos e estilísticos que constituem a unidade de um filme. Nós nos relacionamos com a história e ao estilo enquanto nossa mente une os elementos. Nesse sentido, a narrativa está totalmente ligada aos padrões estilísticos. Como afirma Bordwell e Thompson:

“Cores identificam determinados território, como o Kansas (em preto e branco) e a Estrada de Tijolos Amarelos. Os movimentos da câmera chamam nossa atenção para a ação da história, e a música serve para descrever determinadas personagens e situações: é o padrão geral de relações entre os vários elementos que compõem a forma de *O mágico de Oz*.” (2013, p. 112)

Quando se fala de forma, muita gente logo pensa nesse sistema como algo que habita o lado oposto ao conteúdo. A velha luta dos conteudistas vs formalistas. Porém, sendo a forma apenas um recipiente, algo que contém o conteúdo, não se pressupõe que esse conteúdo poderia estar em qualquer outro recipiente? Para Bordwell e Thompson (2013), não se pode pensar o conteúdo separado da forma. Os dois existem como uma simbiose, elementos ligados que fazem parte de um mesmo sistema. Não se pode pensar no que se diz separado de como se diz.

“Cada componente *funciona como parte do padrão geral* que envolve o espectador. Por isso, consideraremos como formais muitos elementos que outros consideram conteúdo. Do nosso ponto de vista, tanto o tema quanto as ideias abstratas fazem parte do sistema total da obra de arte. Eles podem dar pistas que geram determinadas expectativas ou levam a certas inferências, e o espectador relaciona

esses elementos de maneira dinâmica. Como consequência, tema e ideias se tornam um tanto diferentes do que poderiam ser fora da obra. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 112)

Nesse sentido, o tema é moldado pela forma do filme. Cineastas diferentes podem tratar de um mesmo tema de maneiras completamente distintas, será o seu estilo que determinará o aspecto geral da obra. É por esse motivo que o roteiro é apenas um esboço do filme. Um bom roteiro absolutamente não define que existirá um bom filme. Um bom diretor deve pensar na história mediante a uma ideia por trás, pela forma com que ele quer se expressar. Ele deve ser capaz de alinhar a técnica e o conteúdo de maneira criativa para favorecer a unidade. De acordo com Bordwell e Thompson (2013), sendo a forma fílmica um sistema, ou seja, um conjunto unificado de elementos interdependentes relacionados, deve haver alguns princípios que ajudem a criar relações entre as partes. Não há princípios *a priori* em uma obra de arte, aqueles que devem ser seguidos por todos. Na arte, o artista segue (ou desobedece) as normas - conjuntos de convenções, não leis. Dentro das convenções, cada obra de arte tende a definir seus próprios princípios gerais que percebemos ao analisar o sistema formal de um filme: função, similaridade e repetição, diferença e variação, desenvolvimento e unidade/não unidade.

Sendo a forma uma inter-relação entre vários sistemas de elementos, podemos dizer que cada elemento tem uma ou mais funções, ou seja, cada elemento desempenha alguns papéis no sistema todo. Desse modo, é possível investigarmos a função de qualquer elemento no filme. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 127), “As funções são quase sempre múltiplas e tanto os elementos estilísticos quanto os narrativos têm funções. Uma maneira útil de compreender a função de um elemento é perguntar quais outros elementos exigem que esse elemento esteja presente.”

Além disso, é importante estar consciente de que a função do elemento nem sempre depende da intenção do cineasta. Muitas vezes, as discussões sobre filmes se prendem às questões da consciência do cineasta, se ele sabia o que estava fazendo ao colocar o elemento no filme, mas isso não tem muita importância. “Quando investigamos a função, não perguntamos ‘como esse elemento veio parar aqui?’, mas sim: ‘O que esse elemento está fazendo aqui?’ e ‘Como ele direciona nossa reação?’” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 128)

Quando assistimos a um filme, ficamos envolvidos por ele. Seguimos seu desenvolvimento formal momento a momento e ficamos cada vez mais entrelaçados em seu sistema. No entanto, é preciso lembrar que para estudar sua forma geral e como os elementos se relacionam em um nível intelectual, temos de nos afastar, como afirmou Martin (2005).

Bordwell e Thompson (2013), sugerem ainda que outra boa maneira de avaliar como um filme se desenvolve formalmente é comparar o começo com o final. Se olharmos para as semelhanças e para as diferenças entre começo e fim, podemos começar a entender o percurso e o padrão geral do filme.

Já foi dito que o filme, como uma unidade, envolve nossas emoções, expectativas e intelecto de uma forma quase mágica. Agora, conseguimos entender o porquê isso acontece.

O efeito recíproco entre semelhança e diferença, repetição e variação induz o espectador a um envolvimento ativo com o sistema de desenvolvimento do filme. Visualizar o desenvolvimento de um filme em termos estáticos pela segmentação pode ser interessante, mas não devemos nos esquecer de que o desenvolvimento formal é um processo. A forma molda a maneira como experimentamos o filme. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 137)

Mas o que é unidade? E o que acontece quando o filme possui uma “não unidade”? De acordo com Bordwell e Thompson (2013), um filme é construído pelo relacionamento entre os elementos, formando assim o seu sistema total. Ora, sendo assim, se um desses elementos não fizer sentido, parecer que não faz parte daquele sistema, não é possível dizer que não faz parte do sistema total. É como um dedo que nasce duplicado ou um mamilo que nasce fora do lugar. O máximo que podemos dizer é que esse elemento é enigmático, incoerente ou uma anomalia. Ele também pode ser uma falha no sistema total do filme, mas não afetar o filme em sua totalidade.

Quando todas as relações que percebemos em um filme estão claras e parcimoniosamente entrelaçadas, dizemos que o filme tem unidade. Podemos dizer que se trata de um filme bem amarrado porque, aparentemente, não há lacunas nos relacionamentos formais. Cada elemento presente tem um conjunto específico de funções, as semelhanças e as diferenças são determináveis, a forma se desenvolve logicamente, e nenhum elemento é supérfluo. Consequentemente, a unidade geral do filme proporciona à nossa experiência uma sensação de

completude e realização.” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 137)

No entanto, quase nenhum filme é perfeito, a maioria dos filmes deixam alguma lacuna, uma explicação em suspenso. E, perceba, isso não é demérito, de maneira alguma. De acordo com Bordwell e Thompson, como a unidade perfeita arramente é alcançada, devemos esperar que até mesmo filmes muito bem construídos contenham alguns elementos não integrados ou perguntas não respondidas.

Se encararmos a unidade como critério de avaliação, podemos considerar um filme contendo vários elementos não motivados como malsucedido. No entanto, a unidade e a falta de unidade podem também ser vistas de maneira não avaliadora, ou seja, como o resultado de convenções formais particulares. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 138)

Sendo assim, a falta de unidade pode ser usada pelo diretor como recurso para expandir padrões e significados temáticos.

Portanto, Bordwell e Thompson (2013) afirmam que a forma estética é guiada pela concretude. A forma é um sistema específico de relacionamentos padronizados que percebemos numa obra de arte. Assim, até mesmo aquilo que é considerado conteúdo, como temas ou ideias abstratas, possuem funções determinadas em qualquer obra, fazendo parte do todo.

A maneira como vivenciamos um trabalho artístico também é concreta: enxergando pistas na obra, estruturamos expectativas específicas que são criadas, guiadas, postergadas, frustradas, satisfeitas ou desestabilizadas. Comparamos os aspectos particulares da obra com coisas que sabemos da vida e com convenções que encontramos na arte.” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 139)

Assim, o contexto concreto da obra de arte expressa emoções, estimula-as e permite-nos formular diversos tipos de significado. Mesmo quando aplicamos critérios gerais na avaliação das obras, devemos usar esses critérios não como leis absolutas, imperativos avassaladores de uma intelectualidade obcecada, mas sim de forma que eles nos ajudem a reconhecer mais distinções, a penetrar mais fundo nos aspectos particulares das obras.

Como já foi dito, esse grande edifício formal é composto por vários elementos técnicos que se comunicam entre si. Tendo exposto o todo,

apresentarei as possibilidades artísticas de alguns elementos técnicos do cinema, associando paralelamente ao processo do filme “O Peso do Ser”.

4.2 MISE-EN-SCÈNE

“A cortina se abre. A noite se faz na sala. Um retângulo de luz vibra em sua presença diante de nós, e é logo invadido por gestos e sons. Nós estamos absorvidos por esse espaço e esse tempo irreal. A energia misteriosa que suporta com alegrias diversas a enxurrada de sombra e de claridade e sua espuma de ruídos se chama mise en scène.” Michel Mourlet

Mise-en-scène, minha bela inquietação. De acordo com Bordwell e Thompson (2013), a mise-en-scène é utilizada para encenar um evento para a câmera. Para Godard, ela é um olhar. Já para mim, é uma aflição. Desde a escrita do roteiro eu entrei em um certo dilema: utilizar uma mise-en-scène realista ou estilizada? Existe uma certa tendência entre o público de julgar a mise-en-scène pelos padrões de realismo. “O realismo como juízo de valor, no entanto, causa vários problemas. Noções de realismo variam com as culturas, ao longo do tempo, e até mesmo entre indivíduos.” (BORDWELL E THOMPSON, 2012, p. 206). Meu avô, uma vez, ao assistir Matrix (1999) comigo ao lado, eu ainda bem pequeno, se virou para mim e disse “Não gostei desse filme, é muito mentiroso”. Confesso que carreguei por muito tempo comigo um apreço pela verossimilhança, e bem no fundo, ainda carrego. Porém, como afirma Bordwell e Thompson:

Enquanto um filme pode usar a mise-en-scène para criar impressão de realismo, outros filmes podem buscar efeitos muito diferentes: exagero cômico, terror sobrenatural, beleza discreta e inúmeras outras funções. Devemos analisar a função da mise-en-scène no filme como um todo: como é motivada, como varia ou se desenvolve, como funciona em relação às outras técnicas cinematográficas. Limitar o cinema a alguma noção de realismo seria empobrecer a mise-en-scène. (Bordwell e Thompson, 2012, p. 207)

Georges Méliès foi o primeiro mago do cinema que percebeu nessa nova ferramenta uma rica capacidade de transcender o real, criando assim mundos imaginários através da película. Sua inventividade e riqueza fantástica e desejo de criar universos mágicos o levou a dominar todos os aspectos da *mise-en-scène*.

Méliès dedicaria a maior parte de seus esforços aos truques cinematográficos. Para fazê-lo, seria necessária preparação, já que ele não poderia contar com acidentes do acaso. [...] baseando-se em sua

experiência no teatro, Méliès construiu um dos primeiros estúdios de cinema

– um lugar pequeno, abarrotado de máquinas teatrais, sacadas, alçapões e planos de fundo deslizantes. Ele desenhou os planos e projetou os cenários e figurinos de antemão. [...] Primeiro mestre da *mise-en-scène* demonstrou o grande leque de possibilidades técnicas que a *mise-en-scène* oferece. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 208)

Bordwell e Thompson (2012) afirmam que a *mise-en-scène* engloba quatro áreas de possibilidades: cenário, figurino e maquiagem, iluminação e encenação. No cinema, o cenário tem um papel muito mais ativo do que nas outras artes, e isso foi notado pelos teóricos desde o início. Segundo o crítico André Bazin:

O ser humano é indispensável no teatro. O drama na tela pode existir sem atores. Uma porta batendo, uma folha ao vento, as ondas batendo na praia podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras-primas do cinema usam o ser humano apenas como acessório, como um figurante ou em contraponto com a natureza, que é a verdadeira protagonista. (apud Bordwell e Thompson, 2012, p. 209)

Cenários de cinema sempre ficam gravados na nossa mente, como se fosse um lugar que conhecêssemos tão bem como nosso próprio quintal. O que dizer da beleza da Nova York de Woody Allen? Até mesmo os sertões nordestinos, lugar do qual eu estou bem perto, eu só conheço por meio do cinema. Existem várias maneiras de utilizar os cenários. De acordo com Bordwell e Thompson (2013), ele pode aparecer em primeiro plano, sendo um participante ativo na ação narrativa. Pode vir como acessório, um mero recipiente onde os outros elementos se destacam mais. Pode ser utilizado por uma locação, um lugar que já existe, ou, por uma construção de estúdios, pequenos simulacros que podem se transformar em qualquer lugar do mundo, ou do universo.

Também podemos dividir em algumas categorias, como o cenário realista, aquele que enfatiza a autenticidade e verossimilhança. O cenário impressionista, aqueles que ressaltam um aspecto subjetivo, refletem os sentimentos e atmosfera e não são totalmente subjugados pela realidade. E o expressionista, que também é subjetivo, porém essa subjetividade altera o espaço diretamente, como em *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), onde “tal representação dos telhados das casas certamente não está de acordo com nossa concepção de realidade normal. [...] Dr. Caligari empresta convenções da pintura expressionista e do teatro, atribuindo a tais convenções a função de sugerir uma ilusão.” (BORDWELL E THOMPSON,

2013, p. 207)

O figurino também é outro elemento da *mise-en-scène* que possui funções específicas no sistema formal do filme. Ele pode ser voltado à verossimilhança, como conta Bordwell e Thompson “Erich von Stroheim, por exemplo, foi tão apaixonadamente devotado à autenticidade do figurino quanto à do cenário, [...] teria criado uma roupa íntima que inspirava o espírito adequado a seus atores, mesmo que nunca fosse mostrada no filme.” (2013, p. 216).

Bordwell e Thompson (2013), afirmam que o figurino também pode ser muito estilizado, voltado para suas características gráficas e chamativas. Ou possuir funções causais e motivacionais na narrativa. Como parte de uma unidade, ele pode ser usado em coordenação com o cenário:

Tendo em vista que, normalmente, o cineasta deseja dar ênfase às figuras humanas, o cenário pode fornecer um fundo mais ou menos neutro, enquanto o figurino ajuda a destacar as personagens. Nesse caso, o design de cores é particularmente importante (Bordwell e Thompson, 2012, p. 2018)

Outro componente importantíssimo da *mise-en-scène* é a iluminação. Em um meio visual como o cinema, a iluminação tem o poder de nos fazer enxergar as ações e ainda orientar nossa atenção para o que é relevante no quadro através da manipulação da luz e sombras:

Um ponto iluminado pode chamar nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez, pode esconder um detalhe ou criar suspense sobre o que pode estar presente. A iluminação pode também articular texturas: a curvatura de um rosto, a textura de um pedaço de madeira, o rendilhado de uma teia de aranha, o brilho de uma joia. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 221)

Podemos dividir as sombras em dois tipos básicos: a sombra própria e a sombra projetada. De acordo com Bordwell e Thompson, “a sombra própria ocorre quando a luz não ilumina parte de um objeto devido à forma desse objeto ou às características de sua superfície. (2013, p. 222). Já a sombra projetada, é aquela que ocorre quando é adicionado outro elemento.

Se uma pessoa se senta perto de uma vela numa sala escura, pontos de seu rosto e de seu corpo ficarão na escuridão: mais obviamente, o nariz geralmente cria pontos escuros nas bochechas. Esse fenômeno é o sombreamento ou a sombra própria. Mas a vela também projeta a sombra do corpo humano na parede atrás de si e essa é uma

sombra projetada porque o corpo bloqueia a luz. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 222)

Sendo assim, luz e sombra nos ajudam a nos direcionar e obter uma noção de espaço no quadro fílmico, moldando a composição geral de um plano. Uma técnica que sempre me chamou atenção, a qual evidencia esse jogo de luz e sombra, é a da iluminação em low-key, que possibilita criar um forte contraste e obter sombras mais escuras. De acordo com Bordwell e Thompson “muitas vezes, a iluminação é concentrada, e a luz de preenchimento é reduzida ou eliminada completamente. O efeito é de claro-escuro [chiaroscuro], ou seja, regiões extremamente claras e escuras dentro da imagem.” (2013, p. 229).

A luz é a mestre quando se trata da aparência de um plano. Através dela, o cineasta pode direcionar a experiência do espectador, manipulando os diversos fatores para chegar a um determinado resultado. Como disse Bordwell e Thompson: “nenhum componente da mise-en-scène é mais importante do que aquele que Sternberg chamava de ‘o drama e a aventura da luz’”. (2013, 231)

E quanto a encenação? Essa também é controlada pelo diretor na mise-en-scène. Como os outros elementos, a atuação é posta em cena para ser registrada pela lente da câmera.

A interpretação de um ator é composta de elementos visuais (aparência, gestos, expressões, expressões faciais) e som (voz, efeitos). Às vezes, é claro, o ator pode contribuir apenas com aspectos visuais, como no cinema mudo. Da mesma forma, a interpretação de um ator pode, por vezes, existir apenas na trilha sonora do filme. (Bordwell e Thompson, 2012, p. 233)

A atuação, assim como os outros elementos, muitas vezes é julgada pela perspectiva do realismo, e, pela grande maioria se tratar de seres humanos na tela, essa situação se torna ainda mais delicada. A atuação, assim como os outros elementos do filme, deve respeitar apenas o seu papel na unidade. Isso significa que não deve seguir nenhuma regra de realismo ou seja qual for.

Muitas vezes quando as pessoas dizem que uma interpretação é irreal, elas a estão avaliando como ruim. Mas nem todos os filmes tentam ser realistas. “Uma vez que a interpretação que um ator cria faz parte do conjunto da mise-en-scène, os filmes contêm uma grande variedade de estilo de atuação.” (BORDWELL E THOMPSON, 2012, p. 234)

Ou seja, existe uma imensa gama e possibilidades de atuação, e o diretor é

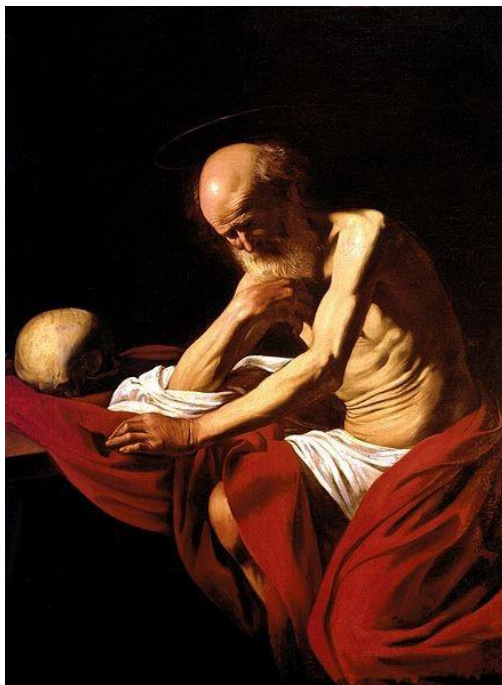
o responsável por guiar e utilizar o talento do ator. Ela pode ser bastante exagerada, como na maioria dos filmes de Jim Carrey. Ou reduzida aos mínimos gestos, como nos filmes de Bresson. Pois no cinema, a única regra é atingir a verdade através da sua ideia alinhado a um bom uso da técnica.

421 A Mise-en-scène de O Peso do Ser

A luz é tudo. Ela expressa ideologia, emoção, cor, profundidade, estilo. Ela pode apagar, narrar, descrever. Com a iluminação correta, o rosto mais feio e a expressão mais idiota podem irradiar beleza ou inteligência. Federico Fellini

O conceito da locação ideal eu já possuía desde o início da criação do roteiro. Queria uma casinha simples, com um grande espaço na frente de chão de barro, do estilo das que eu sempre via viajando à Palmares – cidade em que nasci e morei a maior parte da vida. No entanto, eu precisava definir os outros elementos da *mise-en-scène*. Ao assistir e reassistir o curta na minha cabeça, a única forma de representação possível que conseguia conceber era a barroca, misturado, com elementos da minha memória de infância. Desde que conheci um pouco de arte, nutri um carinho especial pelo barroco. Aqueles corpos rústicos de Caravaggio, velhos feios de testas enrugadas, demasiado humanos, com uma aura divina iluminados por sua luz áspera e ofuscante em contraste com sombras profundas, me fascinam de forma avassaladora. Essa composição é agonia. É o feio retratado de uma maneira direta que, em um giro paradoxal, se atinge o belo em sua unidade. É impossível encarar uma pintura de Caravaggio ou Velásquez e sair incólume.

Figura 1 - São Jerônimo em meditação - Caravaggio



Fonte: google imagens

Ora, essa era a única maneira que eu poderia conceber essa mise-en-scène. O personagem principal está submerso em luz e sombras, principalmente sombras. Há muitas coisas por trás que não podem ser vistas de forma clara. Seu consciente é como uma pequena lanterna em meio a um grande oceano negro de inconsciente. Ele é impulsivo, intenso, performático. Sua vontade de potência grita por todos os poros, o que pode ser desesperador. O ponto de ordem é ela, Ana, a doçura, aquela que é centrada e detém o predomínio da consciência, mesmo tendo que aguentar seu marido. Talvez, sua vida inteira seja um sacrifício. Por isso, na cena final, a inspiração é a Pietá. Mas não a de Michelangelo, ápice da beleza e das formas, e sim a de Anibale Carracci, a barroca. Nessa pintura, a morte do Cristo está amenizada por uma suavidade da composição. Nessa pintura, é a mulher quem agoniza, é ela quem chora, é ela quem sofre.

Figura 2 – Pietá - Anibale Carracci



Fonte: Google imagens

A escolha por uma mise-en-scène barroca, ao meu ver, torna o drama mais denso e carregado. O lado ruim é o risco de pesar na estetização e a obra se tornar um pastiche. Mas isso é a vida. Tudo é uma agonia.

422 Atores e personagens de O peso do Ser

Tive muita sorte em relação aos atores. Nunca tinha dirigido, de verdade, atores antes. No meu curta anterior, deixei a barca tocar, era tudo novo, ninguém estava sendo pago ou mesmo tinha havido qualquer ensaio. Apenas descrevi como era o personagem e definir o tom, tudo isso no dia da gravação. Porém, nesse aqui não, eu precisava ser um verdadeiro diretor de atores. Nessa questão, também sigo a linha de raciocínio de Tarkovski (1998) quando diz que tudo, em última instância, é responsabilidade do diretor, até o desempenho dos atores. Se o ator for horrível, a culpa é minha.

Escrevi este roteiro já com o ator Luciano Torres em mente. Tinha visto trabalhos anteriores dele, sabia o que ele podia entregar. Seu perfil é rústico, seu corpo e rosto transmitem tudo aquilo que eu imaginava para Jorge. O convidei e ele aceitou. Já falei anteriormente sobre a fagulha que me levou a construir esse personagem, eu queria um homem que representasse sua instabilidade psíquica

também no corpo. Ele teria que ter uma postura inadequada, um jeito de andar característico, não muito habitual. Para transmitir isso a Luciano, procurei uma referência, porque acredito que a melhor maneira de fazer com que as pessoas apreendam, é mostrando para elas. Lembrei então do personagem de Joaquim Phoenix em “O Mestre” (2012). Freddie Quill é totalmente fora da casinha, e se movimenta como uma besta.

Figura 3 - Freddie Quill



Fonte: O Mestre (2012)

Foi fácil transmitir isso, como se tratava de um bom ator, nem precisei me preocupar e fazer muitos direcionamentos.

Para o personagem de Jorge, eu queria um tom exaltado. Esse personagem está vivendo na linha tênue entre a razão e a bestialidade, qualquer coisa faz com que ele perca a cabeça e reaja de uma forma bruta e incontrollável. Esse era o estado de espírito que eu deveria ser capaz de transmitir.

O diretor tem de induzir nele o estado de espírito ideal e fazer com que ele seja mantido. Isso pode ser feito de várias maneiras – depende das circunstâncias do set e da personalidade do ator com quem se trabalha. O estado psicológico deste último deve ser tal que não lhe permita fingir. Nenhuma pessoa que esteja desanimada é capaz de ocultar inteiramente este fato – e o que o cinema exige é a verdade de um estado de espírito que não se pode ocultar. (Tarkovski, 1998, p. 167)

Esse estado psicológico que eu queria transmitir ao personagem estava cravado no meu ser. Convivi a maior parte da minha vida com uma pessoa assim. Eu conhecia todas as nuances. Por isso, nem precisei pensar muito sobre o personagem, na verdade, eu nem pensei. Todas às vezes que estava fora do tom, eu logo sentia inconscientemente.

E quanto a Ana? Essa foi mais difícil de encontrar. Enquanto a atuação dele deveria ser feita de dentro para fora, a dela deveria ser de fora para dentro. Ana é uma mulher extremamente forte, mas afetada pela brutalidade, sem deixar transparecer. Uma mulher contida, onde os sentimentos só deveriam aparecer a pontinha do iceberg, estando lutando o tempo todo contra seu turbilhão de emoções interior. Lembro que um dia, eu perguntei a minha avó como ela aguentava passar por certas situações. Ela me respondeu que não teve escolha, que prometeu a si mesma que iria aguentar tudo o que podia e nunca iria desistir, aprendendo assim a lidar com seus sentimentos e suas lágrimas, aconteça o que acontecesse. Fiquei chocado. Aquelas palavras nunca saíram da minha mente. Um sacrifício autoimposto mais ou menos na adolescência e carregado por toda uma vida. Sempre a tive como uma espécie de santa, nunca vi alguém com tanta bondade e resistência em toda a minha existência. Como eu iria conseguir transmitir esse estado psicológico a alguém que nunca passou por isso? Fiquei por um bom tempo com essa indagação.

Lá em meados de março fiz alguns testes com algumas atrizes, todos sem sucesso. Elas não conseguiriam chegar nem perto do que eu desejava. Conhecia uma atriz de Recife, com quem já tinha realizado um trabalho publicitário, e pedi para me enviar um vídeo. Foi a que chegou mais próxima. Mandou dois vídeos, com tons diferentes, e notei que com a direção correta, poderia chegar lá. Corta para outubro de 2021. Houve alguns problemas em minha vida pessoal, alguns problemas na produção, e a pré-produção só foi iniciada de forma oficial nessa época. Desde lá, não tive nenhum contato com a atriz. Quando falei com ela novamente, sua agenda já estava cheia. Eu estava de volta à estaca zero. Porém, agora, a produção estava atenta, as coisas estavam caminhando com boas pernas depois da chegada de Iomana e Hellen às rédeas, assim, logo iniciamos uma campanha de teste de elenco.

Houve uma primeira fase onde vários vídeos foram enviados, e apenas duas se encaixavam no perfil, porém uma não aparentava a maturidade que eu

desejara. Na semana de dar o resultado, surge Hellen afirmando que o e-mail de uma candidata tinha caído na caixa de spam, ocultando-se assim da seleção dela. Ela me pediu para dar uma chance, eu neguei. Estava atarefado com outras coisas e só faltavam apenas quatro dias para dar o resultado e informar do teste presencial. No dia seguinte, Hellen continuou insistindo, e eu acatei, contanto que ela tocasse tudo e passasse todas as informações, e que o vídeo fosse enviado em dois dias.

Ao assistir o vídeo, logo vi que a atriz era ótima, tinha um domínio e representava com uma certa verdade. Porém, o tom do vídeo dela era completamente diferente das instruções que havia passado para as candidatas através do texto. Sua personagem era irônica, desafiadora, e detentora de uma certa malícia que me fez ter um certo receio e quase rejeitar seu vídeo.

No cinema, não se admite essa elaboração introspectiva do personagem; não cabe ao ator tomar decisões sobre a ênfase, o tom e a modulação da sua interpretação, pois ele não conhece todos os componentes que farão parte da composição do filme. Sua tarefa é viver! – e confiar no diretor. (Tarkovski, 1998, p.170)

Porém, resolvi dar uma chance e acreditar no potencial que tinha visto ali. “Se ela atender os direcionamentos sem invencionices”, pensei eu “É uma das melhores candidatas”. Seu nome era Priscila Ferraz.

No dia do ensaio presencial, logo descartei a que não se encaixava no aspecto físico, realmente, era impossível conceber ela no papel, apesar de atuar bem. Priscila foi a seguinte. Ela era de Recife, e ao chegar, disse que quase não conseguia transporte. Sua carona tinha cancelado em cima da hora. O que ela fez? Saiu em plena praça do Derby perguntando quem iria para Caruaru. Encontrou um motorista que esperava um passageiro atrasado, e insistiu e o persuadiu até que ele cedesse e a levasse. Ponto para Priscila. A vontade é uma grande diferenciadora do joio do trigo.

Na audição, mesmo com a indicação inicial, ela manteve aquele tom sarcástico. Instrui, repeti mais duas vezes e nada. Na cena da varanda, eu queria uma atuação moderada. Uma redução de qualquer cacoete, qualquer malícia – a não ser em uma parte específica – apenas um movimento interior, presente em pequenos gestos. Fiquei um pouco incrédulo de que poderia dar certo, sua personalidade própria estava muito atada a atuação, seu estado psicológico

natural era muito diferente do desejado. Porém, gostei de sua disposição, de me ouvir de peito sempre aberto e sempre tentando chegar lá. E, pouco a pouco, ela conseguiu chegar perto. Não era um ideal, mas tocou a borda. Então encerrei.

A outra candidata, minha favorita desde o vídeo, chegou aparentemente tensa. Sua desenvoltura era travada, seu estado era de não saber o que estava fazendo, ou ter medo do que estava fazendo. O estado psicológico dela era mais próximo do que eu queria, porém, ela parecia possuir uma certa incapacidade de modular. Mesmo com todas as indicações, nunca conseguia mudar sua forma própria de atuar, além de estar em um desconforto visível. Lembrei de Tarkovski novamente:

A única coisa que um ator de cinema tem de fazer é expressar em circunstâncias específicas um estado psicológico peculiar apenas a ele próprio, sendo fiel à sua estrutura emocional e intelectual, e fazendo-o da maneira que melhor se ajusta a ele. Não tenho o menor interesse em saber como ele o faz, ou de quais recursos lança mão: acho que não tenho o direito de impor a forma de expressão que a sua psicologia individual deve adotar. (Tarkovski, 1998, p. 172)

Já ali, sabia que Priscila havia levado essa. Perguntei a opinião de Luciano, que estava presente, e ele disse o mesmo.

No primeiro ensaio, que foi online, já na semana anterior às gravações, aconteceu uma coisa que eu não esperava. Eu não havia tido nenhum contato com Priscila desde a audição. Porém, sempre que eu dava uma indicação, ela conseguia atingir de primeira. E muito melhor do que eu imaginara. Todos os detalhes, todas as nuances, todas as expressões estavam ali. Até mesmo Luciano, que já estava no espírito do personagem, demorou um pouco para pegar o espírito no online. Priscila, logo de cara, se mostrou uma escolha acertada.

Nesse ensaio, inclusive, eu percebi de verdade que se o filme ficasse ruim, toda a culpa seria minha. Meu filme é um filme de mise-en-scène, de performance, e eu possuía ótimos atores em mãos. A química entre os dois foi maravilhosa. Conseguiram atingir estados psicológicos bastante exigentes, mesmo estando online. Eu mesmo não acreditava que isso iria acontecer, não da forma que eu queria. Mas aconteceu.

Houve outros dois ensaios, estes na locação interna, antes da gravação. Continuaram atingindo o estado psicológico exigido, com uma expressividade idiossincrática maravilhosa. “Expressividade original e única – eis o atributo

essencial do ator de cinema, pois nada menos que isso pode tornar-se contagiante na tela ou expressar a verdade.” (Tarkovski, 1998, p. 172).

No entanto, cometi um erro. Confiando naquilo que estava vendo, não ensaiei as ações. Nem pude ensaiar e fazer a marcação da cena com o animal na locação, a qual era um plano longo. Isso viria trazer uma grande dor de cabeça. Mas disso falarei mais para frente.

4.3 CINEMATOGRAFIA

“A história da técnica cinematográfica pode ser considerada em seu conjunto como a história da liberação da câmera”. Alexandre Astruc

Após ter estabelecido os aspectos daquilo que é posto para ser filmado, é hora de falar do seu complemento, afinal, não existe cinema sem a captação dos acontecimentos através do meio técnico. Também é papel do diretor conhecer as particularidades técnicas do cinema para encontrar a melhor forma de favorecer a história. Como afirma Bordwell e Thompson “O cineasta também controla as particularidades do plano – não apenas o que é filmado, mas também como é filmado” (2013, p. 273). Para uma melhor delimitação, irei focar em dois aspectos fundamentais do papel criador da câmera: o quadro fixo e o quadro móvel.

Enquadrar é selecionar uma parte do real, daquele elemento que se deseja filmar. Nesse sentido, um quadro sempre está submetido ao ponto de vista daquele que enquadra. Segundo Marcel Martin, os enquadramentos:

[...] Constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, quer dizer, da maneira como o realizador planifica e, eventualmente, organiza o fragmento de realidade que apresenta à objetiva e que se reencontrará de forma idêntica na tela. (Martin, 2005, p. 47)

Bordwell e Thompson (2013) também seguem o mesmo raciocínio e acrescentam que “No cinema, o quadro é importante porque define ativamente a imagem para nós”.

O poder do enquadramento já podia ser visto desde os primórdios do cinema, com os irmãos Lumière, os primeiros a construir uma câmera “portátil”, o que permitia que a carregassem e montassem rapidamente. Assim, filmavam operários saindo da fábrica, trens chegando à estação, almoços em família, já

escapando da prática teatral, e captando a realidade de ângulos novos. Como afirma Bordwell e Thompson:

[...] Mesmo em uma etapa inicial da história do cinema, Lumière era capaz de usar o enquadramento para transformar a realidade cotidiana em eventos cinematográficos. Considere um dos filmes mais famosos de Lumière, *A chegada do trem na estação* (1887). Se Lumière houve seguido a prática teatral, poderia ter enquadrado o plano colocando a câmera perpendicularmente à plataforma, deixando que o trem entrasse no quadro pelo lado direito, com o flanco voltado para o espectador. Em vez disso, ele posicionou a câmera em um ângulo oblíquo. O resultado é uma composição dinâmica, com o trem vindo da distância em diagonal. [...] Simples como é, esse primeiro filme de um único plano, com menos de um minuto, ilustra adequadamente como a escolha de uma posição para a câmera faz uma diferença drástica no enquadramento da imagem e na maneira como percebemos o acontecimento filmado. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 298)

Esse plano fixo, o mais simples, possui apenas uma perspectiva, mas já carrega a possibilidade de dizer muito com uma pequena escolha de posicionamento.

Podemos segmentar os enquadramentos em: ângulo, nível, altura e distância. Se falarmos de ângulo do enquadramento, podemos chegar ao infinito, pois é possível colocar a câmera em qualquer lugar. No entanto, como convenção o cinema categoriza três formas: “O ângulo horizontal (na altura do olho), a câmera alta (*plongée*) e a câmera baixa (*contraplongée*). (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p. 308).

O quadro fílmico também pode ser dividido em duas categorias em relação ao nível: nivelado ou oblíquo. O ângulo nivelado, paralelo ao horizonte, é de longe o mais utilizado. No entanto, alguns cineastas usam o oblíquo de forma criativa visando um efeito específico.

Quando falamos de ângulo, câmera baixa, alta, nível dos olhos, dá a entender que estamos falando também de altura. Porém, de acordo com Bordwell e Thompson “a altura da câmera não é simplesmente uma questão de ângulo de câmera. Por exemplo, o cineasta japonês Yasujiro Ozu filma de uma altura baixa com ângulo horizontal, dando ao seu trabalho um estilo visual distinto” (2013, p. 309)

Quanto estamos diante de um enquadramento, estamos longe ou perto daquela mise-en-scène do plano. E é essa distância que nomeia

convencionalmente o enquadramento. O nome do plano pode variar de acordo com cada teórico. Portanto, as nomenclaturas usadas aqui serão as dadas por Bordwell e Thompson.

No plano geral, é enquadrado uma vasta área, a figura humana fica muito pequena nesse plano.

Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral reintegra-o no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”. daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas as vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica (Martin, 2005, p. 48)

No plano conjunto, ficamos um pouco mais próximos das figuras do enquadramento, porém, o ambiente ainda domina. Já quando o ser humano é enquadrado mais ou menos no joelho, dar-se o nome de plano americano. Plano médio enquadra da cintura para cima, tornando mais nítido os gestos e expressões. O primeiro plano nos aproxima mais um pouco, enquadrando do peito para cima. O primeiro plano já chega a uma distância bem próxima, enquadrando apenas uma parte do corpo como cabeça e mãos ou objetos próximos. De acordo com Martin:

O primeiro plano constitui uma das contribuições específicas mais prestigiosas do cinema. É no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é nesse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior. A acuidade (e o rigor) da representação realista do mundo pelo cinema é tal, que a tela pode fazer viver sob os nossos olhos os objetos inanimados. Mas, sobretudo, a câmera sabe esquadrihar as fisionomias, lendo nelas os dramas mais íntimos, e essa decifração das expressões mais secretas e fugazes é um dos fatores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público. O rosto, máscara nua, sempre exerceu sua magia. (2005, p. 48)

Chegamos, por fim ao primeiríssimo plano, ou plano detalhe, no qual destaca para nós uma parte do rosto ou amplia um objeto. Devemos ficar atento para essas convenções, pois:

O tamanho do material fotografado dentro do quadro é tão importante quanto qualquer distância da câmera. A partir da mesma distância da câmera, você poderia filmar um plano de conjunto de uma pessoa ou o ombro de King Kong em primeiro plano. [...] Ao julgar a distância da câmera, a proporção relativa do material enquadrado

determina como identificamos o plano. As categorias do enquadramento são evidentemente questões de grau. Não existe nenhuma medida universal de ângulo de câmera ou distância. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 309)

Todas essas características do quadro fixo estão presentes em outras artes visuais. Porém, existe algo que é exclusivo do meio audiovisual: o quadro móvel.

Enquadramento móvel significa que o enquadramento do objeto muda. O enquadramento móvel muda o ângulo, o nível, a altura ou a distância da câmera *durante* o plano. [...] Usando tal enquadramento, podemos nos aproximar ou nos afastar do objeto, circundá-lo ou passar por ele.” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 314)

Existem alguns tipos de enquadramento móvel, como a panorâmica horizontal (pan), que é como a câmera virasse “sua cabeça” para a esquerda ou direita. Panorâmica vertical (tilt) como se a câmera virasse “sua cabeça” para cima ou para baixo. Travelling, movimento que se assemelha a um passeio da câmera, podendo ir para frente para trás, para um lado ou para o outro. Ou plano com Grua, quando a câmera sobe ou desce e vai para frente ou para trás, aparelhada por uma espécie de braço mecânico.

Visualmente, os movimentos de câmera tem vários efeitos cativantes. Muitas vezes, eles aumentam o volume de informações a respeito do espaço da imagem. Os objetos tornam-se mais nítidos e mais vívidos do que nos enquadramentos estacionários. Novos objetos ou figuras geralmente são revelados. Planos com travelling e grua fornecem perspectivas em contínua mudança de objetos de passagem, enquanto o quadro muda de orientação. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 315)

Existem duas formas comuns no cinema de movimentos onde a câmera percorre o espaço: a Dolly e a Steadicam. A Dolly é um carrinho, geralmente montado sobre trilhos, onde a câmera é colocada. Já a Steadicam é um estabilizador, comumente acoplado ao corpo, no qual a câmera ganha uma capacidade de movimentação e fluidez ainda maior. Hoje em dia existem estabilizadores “portáteis”, conhecido como Gimbal, no qual a câmera é segurada na própria mão do operador e a estabilidade ocorre de forma artificial por meio de um mecanismo do equipamento.

O quadro móvel afeta de forma profunda nossa relação com o espaço. Tendo a ter um apreço especial por esse tipo de plano. Com estilos diferentes de movimentos de câmeras, vivenciamos formas diferentes de relações espaciais. Os

movimentos de câmera também podem manipular nossas expectativas e sentimentos, dependendo da sua velocidade e da duração do plano.

Aliás, a duração da imagem também é um fator importantíssimo da cinematografia:

O plano longo pode apresentar, em um corte individual de tempo, o complexo padrão de acontecimentos que se movem rumo a um objetivo, e essa capacidade mostra que a duração do plano pode ser tão importante para a imagem quanto o são as qualidades fotográficas e o enquadramento. (Bordwell e Thompson, 2013, p. 339)

O que mais me chama atenção em um plano longo é o efeito causado de sensação de participar daquele espaço. Quando não há cortes e a câmera está parada, parece que você está ali, contemplando aquele acontecimento, vivenciando e sentindo o que passa na tela. Claro, se você não estiver imerso na atmosfera do filme, pode se tornar terrivelmente chato. Além disso, alinhado ao movimento de câmera, mover-se pelo espaço durante um plano longo pode potencializar ainda mais esse sentimento.

4.3.1 Linguagem e decupagem técnica de O Peso do Ser

Como já dito, o roteiro é apenas o esboço de um filme. Após a concepção do roteiro, é preciso tirá-lo do âmbito literário e transformá-lo em imagens, e isso ocorre através da decupagem. A decupagem é a forma que o diretor divide o roteiro em planos. É aqui que se define quais enquadramentos serão feitos e quais movimentos de câmera se deseja utilizar. Podemos dizer que é através da decupagem que o diretor define sua perspectiva sobre o roteiro.

Há aqueles que gostam de usar mais planos e outros menos, optando por planos mais longos. Eu, até agora, sou do time que gosta de poucos planos, com boas motivações.

Tenho o costume de escrever já decupando o filme em minha cabeça. Sendo nesse quesito influenciado por Bordwell e Thompson (2013), penso que a forma e o conteúdo devem estar alinhados sempre, como um único sistema, uma unidade absoluta, e imaginar a decupagem já na escrita do roteiro me ajuda a seguir essa filosofia. Preciso conhecer o filme, mesmo antes dele ter vida, do primeiro frame ao último, se não o meu caos interior poderia infectar a obra, fazendo com que eu perdesse todo o controle. Uma vez ouvi uma frase de Béla

Tarr na qual ele dizia: “Godard uma vez disse que o verdadeiro diretor edita enquanto filme. Ele esqueceu isso, eu não.” Talvez essa frase seja a que mais influência meu processo de pensar um filme atualmente. Não me vejo, por hipótese alguma, cobrindo várias cenas e decidindo o corte final apenas na montagem. Woody Allen conta que Sven Nykvist, famoso diretor de fotografia, confessou para ele que não gostava de fazer filmes americanos por que lá os diretores sempre filmavam um plano-sequência e a cobertura de cada personagem. Isso para mim também parece ser meio chato. “Vamo fazer isso e isso e depois a gente vê no que dá”. Isso não soa um pouco genérico? Onde está o estilo? A intenção? Pelo menos no meu momento atual, eu preciso saber o começo, o meio e o fim antes de chegar ao set. Eu preciso ter o filme todo decupado e ensaiado, de preferência, se as condições técnicas permitirem, com o mínimo de cortes possíveis, apenas aqueles que a narrativa e dramaticidade exigem de forma direta. Claro, dando uma certa margem para as boas ideias que surgirem no set.

“Durante o processo de elaboração de um roteiro, eu sempre tentava obter em minha mente um quadro exato do filme, e até mesmo dos cenários. Atualmente, porém, estou mais propenso a trabalhar uma cena ou tomada apenas em termos muito gerais, para que elas surjam espontaneamente durante as filmagens, pois a vida característica do lugar onde se desenvolve a ação, a atmosfera do set e o estado de espírito dos atores podem sugerir novas estratégias, surpreendentes e inesperadas. A imaginação é menos rica que a vida. É preciso saber abandonar-se à atmosfera da cena e lidar com o sete com a mente aberta.” (Tarkovski, 1998, p. 151)

Pode ser para Tarkovski, um gênio indiscutível. Mas para mim, um projeto de cineasta neurótico que engatinha no mundo da arte, o ideal ainda é ter o filme todo decupado, de preferência já durante a escrita. Mas qual o problema disso? Todos! Pois a vida é muito mais atroz que a imaginação.

Assim, elaborei uma decupagem na qual era pautada pelo rigor formal, planos mais longos, movimentos sutis de pan, tilt e travelling. Porém, com alguns momentos de câmera na mão, momentos onde os demônios interiores do personagem escapam de forma mais clara para a superfície. Essa dicotomia, essa agonia interior, a disputa entre caos x ordem, deveria motivar a cinematografia. Além disso, pensei em uma profundidade de campo alta, com ponto de foco ditado

pelas cores e expressão dos personagens. Esse enquadramento com profundidade de campo daria espaço ao claro-escuro, e o cenário haveria vários objetos, passando assim a impressão de que há muita coisa nas sombras que não podem ser vistas de forma clara. Na imaginação, tudo lindo. Mas é no mundo concreto que a realidade começa a se impor.

Na cena inicial, em que o cavalo caminha sobre o asfalto, inicialmente pensei em utilizar quatro planos. O primeiro plano sendo totalmente inspirado no Cavalo de Turim. Porém, aqui só veríamos o cavalo, a câmera viria à frente dele, flutuando por sua lateral, sem nunca mostrar o rosto do carroceiro. No segundo plano, o cavalo estancaria, então a câmera continuava um pouco para trás parando em um plano conjunto enquanto revelava o carroceiro junto ao cavalo. O próximo seria de uma visão subjetiva do cavalo, no qual Jorge o açoitaria. E por fim, seria o de Jorge caminhando com o cavalo para casa. Após uma mudança, imposta pela realidade, de um cavalo por um jumento, acrescentei dois planos. Agora, haveria cortes na cena do cavalo. Um plano filmando suas patas e outro o seu perfil.

A segunda cena seria composta de um plano geral, quando ele chega em casa e tira as coisas do cavalo. Um primeiro plano na cena em que “se desculpa”, sendo o primeiro gesto de afeto do personagem. E um plano conjunto, quando entra em casa.

Na terceira, a da cozinha, apenas um plano. Na qual a câmera fica fixa e enquadra os dois personagens. Assim como na quarta, a cena do banheiro, onde a câmera ficaria observando, criando um quadro dentro do quadro através da porta.

Já na volta à cozinha, cena cinco, haveria o mesmo plano fixo das três, na maior parte do tempo, com acréscimo de um plano médio perto do fim da cena. No set, durante a filmagem, me surgiu outra ideia, que, pelo menos em teoria, acrescentaria uma certa tensão a cena que eu não tinha imaginado ao escrever – como ainda não peguei o material para editar, espero que dê certo.

Cena da varanda, o maior diálogo do filme. Essa aqui, para ser sincero, sempre tive dúvida de como filmar. Sabia, desde o começo, que a mise-en-scène seria dois personagens sentados lado a lado na varanda. Minha dúvida era: uma câmera que viesse de um plano conjunto e fosse se aproximando pouco a pouco sem cortes, ou utilizar raccords? Fui ao set com essas duas opções.

A cena oito seria uma referência bem direta a *Stalker* (1979) de Tarkovski. Na época, pouco após ter começado a pensar na decupagem do curta, eu estava fazendo um curso e conhecendo de forma mais profunda seu cinema. Ao rever *Stalker* (1979), percebi que havia uma cena que se encaixava como uma luva. Logo nos primeiros minutos do filme, há um plano no qual a câmera está em um plongée focando um banquinho, então desliza lentamente para a esquerda, passando por uma mulher na cama, uma menina, e chegando a um homem, com o rosto um pouco desconfiado. Nessa cena, meu desejo era mostrar a tensão do homem que não conseguia dormir por estar com a cabeça atormentada, repleta de pensamentos e ansiedade. Assim, esse movimento de travelling da direita para a esquerda, revelando todos os objetos da cena em um único plano era tudo o que eu precisava. Obrigado Tarkovski! No entanto, não fazia ideia de como realizar isso. Mas ora, eu não precisava saber. Afinal, também é para isso que serve um bom diretor de fotografia. E eu possuía um excelente.

Na primeira conversa que tive com Breno Cesar, o diretor de fotografia, ele me indicou que as cenas de travelling só ficariam boas com uma Dolly, pois um Gimbal – ferramenta mais barata e prática – transmite um ar de filme publicitário. Eu não poderia concordar mais! Sempre tive essa sensação nesses vídeos que vejo no Instagram, um certo sentimento de afastamento devido a fluidez artificial, uma certa estetização exagerada das imagens, mas não sabia que o motivo disso era o Gimbal. Ao decupar, imaginei que uma Dolly fosse impossível para um orçamento do tamanho que nós tínhamos, orçamento esse já afogado até os últimos suspiros. No entanto, ele me informou que seu eletricista de confiança – que Iomana conseguiu contratar sei lá eu como (explicarei essa questão no tópico de pré-produção) – já possuía uma no seu equipamento. Que alívio! Na minha concepção da decupagem, duas cenas eram extremamente importantes haver um travelling para frente. Uma é a da caixinha de música, onde seria um momento de contemplação do belo, uma certa suspensão do real, e queria que a câmera fosse de um plano aberto para um close, sem cortes, sem nada brusco, pouco a pouco ir se aproximando e entrando de forma fluida no interior daquela alma. A outra era a última cena, a da Pietà, na qual a mulher canta uma música de ninar enquanto aquela alma se desmorona. Esse movimento de câmera seria uma repetição, um paralelismo, deveria ser o mesmo para ligar os sentimentos em situações diferentes. Parte de um plano aberto para um fechado de maneira que quem estivesse envolvido na cena não percebesse, uma invisibilidade da técnica, uma retirada da costura do vestido. Ora, com a Dolly, não teria como dar errado!

A desilusão veio quando fui informado a uma semana do início das gravações de que não seria possível ter a Dolly para realizar os travellings. O equipamento, de fato, é muito pesado, e para trazer de Recife seria um outro transporte e muito mais dinheiro, dinheiro esse que nós nem possuíamos mais. Conversei com Breno sobre o que fazer diante desse imperativo do real, e retornamos à ideia inicial de utilizar o Gimbal ou, se não desse certo, utilizar câmera na mão.

A câmera na mão é um instrumento muito usado, principalmente para gerar um aspecto mais realista, ou tenso, como um bom recurso dramático. Alguns diretores são mestres nisso: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Mas não eu. Não gosto daquele negócio tremendo, aquele movimento marcado da respiração do operador que parece que existe um predador observando a presa. É como atirar; na hora de mirar e efetuar o disparo, o Sniper deve segurar a respiração para que a arma fique estável, fluida, sem balanço. Na maioria do tempo, tirando cenas que pedem por uma maior crueza, gosto da câmera contemplativa, de movimentos suaves.

Quanto ao Gimbal, na minha cabeça eu só imaginava que o filme se transformaria em um clipe de estética espertinha de Instagram. Vivemos dois extremos: de um lado temos o foco todo voltado aos temas, ao imperativo da ideia, seja em qual recipiente for. Já no polo oposto temos os esteticistas de parque de diversão. São os donos dos movimentos de câmera de grande pompa, das viradinhas e transições que causam suspiros nos incautos, dos “amei a fotografia”; do estímulo, estímulo e mais estímulo, apenas com intenção de impressionar. Nunca pela história, nunca pela atmosfera, nunca pelo verdadeiro sentimento. Mas, quem sou eu para falar algo? Meu curta se encaixaria na segunda opção. Nesse momento, as palavras de Tarkovski apareceram de um lado do meu ouvido, sussurrando que no cinema “não há outra saída: tem de ser tudo ou nada”. No entanto, do outro, também apareceu a de Iomana, que uma vez me disse que o cinema independente é a arte de fazer o impossível com o possível. Fui pelo caminho de Iomana, segui em frente e suplantei qualquer sentimento ruim de perfeccionismo que tentou afetar minha mente.

4.4 MÚSICA

Desde que comecei a gostar de arte, sou obcecado na música. Em minha concepção mais romântica e idealista, acredito que há na música uma característica que se difere de todas as artes. Para mim, música é a forma mais pura de expressão que o ser humano pode alcançar. Não é necessário ter uma cultura prévia. Não é

necessário pensar. Nem mesmo é necessário ter o básico de interpretações de símbolos. É preciso apenas um bom ouvido e uma alma aberta. Os sons saídos de uma grande obra tem o potencial de tocar qualquer espírito humano.

Levo essa concepção para o cinema. Não enxergo a música como um elemento secundário que está lá para aumentar a tensão ou salvar alguma cena que não deu certo, mas sim como algo extremamente importante capaz de elevar a níveis extremos ou arruinar o sentimento de uma cena.

[...] a música no cinema é aceitável quando usada como um refrão num poema, nós voltamos (já tendo assimilado o que lemos) à causa primeira que estimulou o poeta a escrever os versos. O refrão faz renascer em nós a experiência inicial de penetrar naquele universo poético, tornando- o próximo e direto, ao mesmo tempo que o renova. Voltamos, por assim dizer, às suas fontes.” (Tarkovski, 1998, p. 190)

Quando li essa citação pela primeira vez, não pude concordar mais. Já sentia isso, mas nunca teria a capacidade de transmitir em palavras essa sensação instintiva. No meu curta, o personagem tem uma relação especial com a música, quase espiritual. Quando existe música, é como se seu estado primitivo, bastante latente, se escondesse, como se a flauta encantasse a cobra e a deixasse suscetível, tranquila e extremamente dócil. Não tive uma intenção clara sobre isso na hora de escrever, apenas imitei a vida. Creio que esse olhar e essa sensação seja fruto das minhas memórias de infância. Meu avô era um homem bruto, tomado de momentos bárbaros, capaz de espantar qualquer um. Também não tinha educação formal, contava histórias – nunca de forma ressentida – de que começou a trabalhar muito cedo, repetira a quinta série umas cinco vezes, e só ira à escola apanhar dos professores ao errar as perguntas sobre a tabuada. Porém, vez ou outra, antes mesmo de tomar a sua cachaça diária matinal, colocava uma fita de Pavarotti e ficava ali, imóvel, apenas admirando e ouvindo. Dependendo do dia, lágrimas escorriam pelos seus olhos. Perceba, ele não entendia nada do que estava sendo dito; não entendia nada de ópera, muito menos sabia o que era um tenor. Mas aquele som, aquela melodia, aquele conjunto que atingia uma espécie de beleza espiritual, tinha o poder de levar aquele homem as lágrimas. Na época, eu bem pequeno, não entendia nada. Por que alguém pode chorar com algo que nem mesmo consegue compreender? Eu me perguntava.

Como já disse, escrevi a cena da caixinha de música com o intuito de ser essa suspensão no tempo, a contemplação do belo, o nível mais alto de sensibilidade e abertura de espírito atingido por um homem que não aparenta ter nenhuma. Quando Jorge abre a caixinha de música e começa a tocar Bach, penetramos pouco a pouco

dentro da alma daquele ser que contempla aquele objeto como se fosse uma criança, como uma novidade renovada diariamente.

A música pode conferir ao material filmado uma inflexão lírica, nascida da experiência do autor. Em *O Espelho*, por exemplo, que é um filme autobiográfico, a música é introduzida muitas vezes como parte do material da própria vida, da experiência espiritual do autor, sendo, portanto, um elemento vital do universo do herói lírico do filme. (1998, p. 190)

Sendo a música esse elemento vital do personagem, ela aparece novamente em seu momento de maior vulnerabilidade, na última cena, quando ele desmorona nos braços da mulher. Aqui, não lembro se tive a intenção clara de fazer esse paralelismo na hora de escrever, talvez sim. A cantiga de ninar que Ana canta nessa cena, funciona como o afago primordial. Poucos dias antes de iniciar a gravação, eu

estava lendo um ensaio de Miguel de Unamuno no qual ele descreve em uma passagem um sentimento inesquecível que ele vivenciou na presença de uma imagem, sem grande valor artístico, da Virgem Maria no dia de São Bernardo.

Ianua coeli! – gemiam – ora pro nobis! Era uma cantiga de ninar, um acalanto para a morte. Ou melhor, para o “des-nascimento”. Parecia que sonhavam com ir voltando a viver – porém ao contrário – sua vida; com a ir “des-vivendo”, com retornar à infância, à doce infância, com sentir nos lábios o gosto celestial do leite materno, e voltar a entrar no protegido e tranquilo claustro materno, para então dormir em sonho pré-natal pelos séculos dos séculos. E isso, que tanto parece ao nirvana búdico – concepção monástica –, é também uma forma de agonia, ainda que pareça o contrário. (Unamuno, 2017, p. 213)

Ao ler essa passagem, fiquei completamente perplexo e encantado. Transmitia um lado de tudo aquilo que tive a intenção de filmar ao pensar na decupagem e na concretização da cena, transmitia o sentimento do meu personagem de uma forma magnífica. Porque, no fundo, creio que esse curta se trata da agonia, e é essa agonia que a canção de ninar carrega na voz de Ana na cena final.

Agonia é, pois, luta. [...] Poder-se-á dizer que a paz é a vida – ou a morte – e que a guerra é a morte – ou a paz –, pois é quase indiferente assimilá-las a uma ou a outra respectivamente, e que a paz na guerra – ou a guerra na paz – é a vida na morte, a vida da morte e a morte da vida, que é a agonia. (Unamuno, 2017, p. 193).

Assim, na forma, o refrão no qual Tarkovski (1998) falava é importantíssimo para trazer esse sentimento à tona. Se na cena da caixinha penetramos no espírito em um

momento de suspensão e contemplação, na cantiga de ninar encontramos este homem desnudo, desvanecendo, massacrado por todo o peso do seu ser, enquanto a mulher representa toda a bondade e sacrifício no seio da agonia.

4.5 TEMPO, RITMO E MONTAGEM

A montagem está bem próxima da decupagem. É como se fosse uma espécie de “lapidação” dos elementos decupados. Segundo Bordwell e Thompson “Pode-se pensar na montagem como a coordenação de um plano com o seguinte” (2013, p. 350). Nesse sentido, o montador seleciona e organiza os planos filmados com o intuito de obter um corte final do filme.

Ela pode ser narrativa, quando segue os acontecimentos do roteiro de acordo com o ritmo definido pelo diretor, mas também pode ser experimental, quando segue um certo fluxo, um ritmo baseado no sensorial, sem muita preocupação com os acontecimentos lógicos de uma história. Marcel Martin (2005) divide a montagem em dois gêneros: a narrativa e a expressiva. A primeira apresenta a progressão prática e dramática. Já a segunda foca em passar uma certa sensação por meio dos cortes. Uma tem uma decupagem linear, te situa no meio da ação e na progressão dela. A outra está na atmosfera, no sentimento, na sensação, pode te induzir ou te confundir.

Nesse sentido, o montador no cinema é uma espécie de mestre artesão do tempo.

A montagem possibilita uma relação altamente refinada entre o tempo e a duração. Um segundo do filme compõe-se de 24 quadros, e os montadores dizem que, em certos casos, um quadro, um simples quadro (quer dizer, a vigésima quarta parte de um segundo), pode mudar o ritmo de uma cena e quase alterar a história que ela conta. (Carrière, 2015, p. 88)

Muitos consideram a montagem o principal componente do filme, o elemento que diferencia o cinema das outras artes. Tarkovski (1998) discorda um pouco dessa ideia. Para ele, todas as formas de arte possuem montagem, já que todo artista seleciona e ajusta as partes de suas obras transformando em uma unidade.

A montagem é, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. (Tarkovski, 1998, p. 136)

Nesse sentido, ele discorda dos que colocam a montagem como ponto central do

cinema. Para ele, o que torna o cinema único é o ritmo “que expressa o fluxo de tempo no interior do fotograma” (TARKOVSKI, 1998, p. 134).

Por essa perspectiva, é o tempo interior da imagem que dita o ritmo do filme e não a montagem. A montagem intelectual, aquela na qual $a+b$ chega ao conceito c , não é o objetivo final da obra de arte.

A interação de conceitos jamais poderá ser o objetivo fundamental da arte. A imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito – talvez Puchkin se referisse a isso quando disse que ‘A poesia tem que ter um quê de estupidez’. (Tarkovski, 1998, p. 136)

Assim, cada imagem possui uma espécie de tempo, as quais só se podem encaixar as que possuem a mesma batida, o mesmo ritmo, como uma espécie de “pressão do tempo”. Esse processo se assemelha ao vir a ser da vida, no qual cada indivíduo possui sua subjetividade e sente as coisas do próprio modo.

Assim como a vida, em constante movimento e mutação, permite que todos sintam e interpretem cada momento a seu próprio modo, o mesmo acontece com um filme autêntico; ao registrar fielmente na película o tempo que flui para além dos limites do fotograma, o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo também estiver vivo nele: este processo de interação é um fatos fundamental do cinema. (Tarkovski, 1998, p. 140)

Nesse sentido, o montador deve obedecer ao ritmo característico de cada filme, definida pela imagem. Cabe ao diretor criar essa pressão temporal das imagens que define o ritmo.

Alguns diretores gostam de um ritmo mais frenético, vários planos, cortes rápidos, *jump cuts* – corte que não muda de plano, apenas mudam a temporalidade do enquadramento. Outros optam por um ritmo mais lento, que busca conduzir as pessoas a um certo fascínio da contemplação da imagem.

Como já disse, até agora, me chama mais a atenção o segundo tipo. Pensar a montagem do filme já na decupagem, assistir ao filme na cabeça antes mesmo de concretizá-lo, é um tanto quanto excitante. Porém, bastante perigoso. Qualquer erro de ritmo, qualquer cena que não encaixa na unidade, pode ser fatal. Quando o filme tem muitas imagens, muita cobertura, ele pode ser salvo na edição. Um filme concebido de uma forma pode se transformar em outro completamente diferente. Mas e quando está tudo lá bem decupadinho, plano por plano, um quebra-cabeças já montado? Ora, você não tem cobertura, você não tem plano b , um único quadro defeituoso pode transformar a unidade em um Frankenstein: é tudo ou nada.

Isso tem me deixado um pouco apreensivo. Até esse momento, ainda não me

debrucei sobre a montagem do curta. No momento da gravação, algumas cenas senti que fluíram bem, algumas tenho dúvida, já uma ou outra não saíram da forma que eu queria.

Espero que os deuses do cinema despejem sua magia e coloquem um pouco de ritmo e verdade nessas imagens.

5 O PESO DO SER

5.1 O PESO DO SER – A PRÉ-PRODUÇÃO

Quando eu comecei a escrever esse filme, estipulei a mim mesmo o objetivo de fazer uma coisa simples, possível de ser executada. No momento em que tive a gênese da ideia, como já expliquei no primeiro capítulo, estava procurando algo para colocar no Revelando Pernambucos, edital do Funcultura que privilegia artistas

iniciantes. Eu tinha algumas ideias para curta, mas nada que me empolgasse tanto. E, quando não estou empolgado, quando não sinto que aquele a ideia pode trazer alguma verdade em seu cerne, nem me dou ao trabalho de me debruçar sobre. Ou

eu já sinto que é boa logo de cara, ou descarto; talhá-la até virar algo que preste não é do meu feitio. No instante seguinte em que surgiu a ideia – lembre-se que todo o fluxo de pensamento inicial surgiu durante uma ida do ponto a ao ponto b por meio de um automóvel – eu já corri para contá-la a uma pessoa próxima, que iria me ajudar a tocar o projeto, pois sou péssimo com burocracias, minha vida inteira é baseada em episódios de “O Processo” de Kafka, nem sei como estou aqui.

Minha ideia foi recebida com alegria e empolgação, e então iniciamos o processo de inscrição. Quando eu terminei o roteiro, a carteira de produtor cultural daquela que iria tocar o projeto foi rejeitada, e então estava de volta à estaca zero. Eu não tinha carteira de produtor cultural – um requisito necessário para colocar projetos no Funcultura – nem havia tempo hábil para requisitar uma. Então lembrei de um amigo da minha turma na faculdade que possuía carteira e estava tendo sucesso em alguns projetos, liguei para ele, em plena terça de carnaval, e ele aceitou. Foi nesse momento que Lunardo entrara como produtor executivo do curta.

Fizemos todo o processo burocrático, papeis e mais papeis – Lunardo com raiva

por minha carteira de motorista estar vencida e ser meu único documento com foto –, orçamentos e mais orçamentos, então chegara à véspera. Fechamos o orçamento, escrevi a justificativa do curta em uma hora – uma baita retórica que deixaria Górgias orgulhoso – e, em uma tremenda correria, conseguimos enviar os documentos pelo correio no último dia de inscrição. Passado um tempo, fomos aprovados na fase de documento – e o coração de Lunardo enfim se acalmou um pouco em relação à minha carteira.

Mais um tempão depois, recebo uma mensagem e fico sabendo que fomos aprovados. Foi uma sensação meio doida. Antes da ideia de colocar o projeto, receber dinheiro do governo para fazer um filme jamais passara pela minha cabeça. Para falar a verdade, antes de entrar na faculdade, eu nem sabia que era possível eu fazer um filme. Sou um cinéfilo de Torrent – na infância assistia muito em VHS e DVD além dos filmes da TV – de Palmares, um matuto do interior de Pernambuco, não tinha nem cinema na cidade; e poucos anos depois, estou eu lá, ganhando um edital para fazer um curta-metragem profissional. Uma mistura de alegria, perplexidade e incredulidade invadiu meu ser.

Ninguém da nossa equipe de produção tinha experiência na produção de cinema – Lunardo tinha aprovado projetos culturais, mas nunca na área de cinema. Tirando Iomana Rocha, minha professora e orientadora que foi a diretora de arte, todos os membros da equipe técnica que reunimos inicialmente também não possuíam experiência em cinema. Resumindo: passaram meses, e meses, e meses, e nada saía do lugar, até a locação parecia ser impossível de encontrar. Nesse meio período também tive alguns problemas pessoais graves, é verdade, mas isso foi apenas um plus. Nesse tempo também houve conflitos. E, em um deles, a diretora de produção pediu para sair – aquela que me ajudou desde o início e a quem sou grato por isso. Após essa saída, chamei Hellen para a vaga, que também não tinha experiência no cinema, mas que eu sabia que possuía muita vontade e responsabilidade; só gosto de trabalhar com quem confio, e em Hellen, confiava inteiramente.

Nesse período de brigas, conflitos e confusões, Iomana entrou na produção para ajudar e colocou ordem na casa; uma atitude na qual serei grato para sempre. Após isso, parece que o caos foi se instaurando e o cosmos pouco a pouco entrou em harmonia. Primeiro consertou o orçamento, que estava uma bagunça pela nossa falta de experiência. Depois foi trocando as peças do tabuleiro, adicionando outras e inserindo uma imensa qualidade no projeto. Tenho certeza de que se não fosse essa

movimentação de Iomana na produção, esse filme não sairia nem perto do que eu tinha em mente.

Ah, também tem o fato de que estávamos no meio de uma pandemia. Algumas pessoas já chegaram a dizer de como somos “heróis” e “corajosos” por realizar um projeto assim nesse contexto terrível. Porém, isso nem me passa pela cabeça. Não somos uma espécie de Ulisses lutando para voltar para seu lugar no cosmos driblando as mazelas dos deuses e do destino. Bem, talvez Hera não estivesse do nosso lado. Enfim, tudo isso para dizer que se tem uma coisa que aprendi – ou relembrei – nessa pandemia é que: devemos fazer o que tem de ser feito, não importam as circunstâncias, tudo não passa de uma obrigação.

Posto isso, volto para o que estava dizendo no começo desse capítulo. Quando pensei esse filme, imaginei criar algo extremamente simples de ser executado. Apenas dois personagens, uma locação, e poucas cenas. No total foram 10, com algumas internas e poucas externas.

Mas o juvenil inocente não poderia estar mais errado. O primeiro obstáculo desse labirinto, como já disse, foi encontrar a locação. Jamais imaginei que uma casa simples, com aspecto interiorano, fosse tão difícil de encontrar disponível para realizar um filme. Foram meses batendo a cabeça na parede e esse obstáculo parecia que não iria ser superado nunca. No entanto, veio a solução. Lunardo conseguiu um sítio que pertence a sua família, um alívio. Porém, a parte da frente da casa não era adequada, havia muito mais pompa do que eu desejava, então faríamos dela a nossa locação das cenas internas. Mas ainda precisávamos da locação externa. Foi então que lembrei que o ator, Luciano Torres, tinha sugerido outrora uma marcenaria, que tinha a parte exterior adequada, mas que fora descartada por seu interior. O problema estava resolvido. Como eu amo a magia do cinema!

Como já dito, Iomana articulou a contratação de profissionais, de alto nível, que jamais imaginei que poderíamos pagar. Quando dei por mim, uma produção que eu imaginava que seria simples, contendo umas cinco pessoas, já possuíam quinze, contando cargos principais e assistentes, todos profissionais.

De toda a equipe técnica do filme, o mais incapacitado, de longe, era eu. Breno Cesar, diretor de fotografia com vários filmes e prêmios no currículo, com seu assistente Leandro, e eletricista Marcos Broa, que possuem vasta experiência no cinema. Guga Rocha, o homem do som com tantos filmes no IMDB que não adianta nem citar. Iomana Rocha, uma diretora de arte excepcional com vasto currículo e que se explica sem necessidade de palavras. E Thiago Henrique Muniz, que fez um filme universitário e tem

milhares de horas de Torrent.

Quando eu penso nesse movimento que foi reunir uma equipe dessas, que investiu em um filme que no início, ao escrevê-lo, parecia uma coisa simples, um filme de mise-en-scène, realizado em um único ambiente para evitar dificuldades, mas que se tornou um projeto ambicioso, de poucos recursos, muita dificuldade, uma certa incapacidade e inexperiência de um diretor, mas contando com um grande espírito da equipe de apostar e querer fazer acontecer. Quando eu lembro disso tudo, o frio da barriga já volta a querer aparecer novamente.

O frio na barriga e a ansiedade me acompanharam por toda a semana pré-gravação. Eu não poderia filmar do jeito que tinha imaginado por um longo tempo. A equipe estava grande – talvez apenas para uma pessoa que só dirigiu uma equipe de três amigos, mas estava grande – Será que eu conseguiria dar conta? E os problemas no set? Será que iria funcionar o Gimbal? Passei umas semanas pensando nessas questões antes de dormir, não sinto saudades.

Na véspera, da gravação, quarta-feira 2 de dezembro, a equipe chegou a Caruaru. A maioria ficara hospedados na própria locação, onde seriam gravados as internas, no sítio do primo de Lunardo. Eu, que *a priori* não iria ficar lá, me

prontifiquei para conseguir. Ora, eu precisava estar no ambiente de todos, eu precisava me estabelecer e me acostumar, com as pessoas, com o clima, com a energia. Minha ansiedade surge sempre do receio do desconhecido, e assim o fiz.

5.2 O PESO DO SER – PRODUÇÃO

521 Dia 1

Chegara o grande dia, o primeiro dia de gravação. De forma inusitada, toda a ansiedade e insegurança prévia foi substituída por uma certa euforia. Porém, começamos o dia com o pé esquerdo – minha perna boa é a canhota, mas ainda assim isso significa mau sinal – o sítio no qual estávamos nem possuía luz própria, a luz estava cortada, além disso, tinha um sistema quase pré-histórico. A mise-en-scène necessitava de alguns Fresnéis, o que significa que requer muita energia. Isto atrasou bastante o início das filmagens, que pela manhã seriam as cenas 3 e 5, cenas da cozinha. Broa, um experiente eletricitista com 36 anos de atividade, depois de algum tempo conseguiu pegar energia de algum poste distante. Estávamos a não sei quantos km da cidade, não havia nem sinal de celular, ainda bem que tínhamos um bom

eletricista, obrigado Iomana! Lembro que quando perguntei ao diretor de fotografia que estava escalado desde o início do projeto, ele me disse que não precisava de eletricista, nem mesmo de luz externa, estava tudo tranquilo. Meu deus, como assim não precisava? Ele iria iluminar o filme com o que, com a lanterna do celular? Mas ainda bem que tínhamos um, e dos bons.

Conseguimos energia e começamos a rodar. Eu não tinha feito marcação de nenhuma cena ainda, tirando a última. Nos ensaios priorizei os diálogos e a interação entre os dois atores. Não tinha coco para cortar, nem tinham as câmeras para decidir os enquadramentos corretos, então foi tudo feito na hora. Inicialmente, na cena três, percebi que era melhor a câmera estar virada para um determinado lugar e, quando Luciano passasse, ela o acompanharia em uma pan suave. Esse simples movimento levou algum tempo, não muito, para ser finalizado. O tripe estava meio travado, e além disso creio que Breno não gosta muito de pan's no tripé, pelo que percebi ele é mais da câmera na mão. Ele, inclusive, sugeriu testarmos a câmera na mão por achar o movimento mais fluido. Tentamos. Detestei. Como já disse, não gosto desse chacoalhado da câmera em cenas que clamam por planos rígidos, parece filme de José Padilha. Uns papas conversando e a câmera tremendo. Ele quer sugerir o que com isso, Parkinson? Não precisei nem falar, Breno notou que não gostei pela minha cara e já voltamos para o tripé. Minha marcação não estava ensaiada, além disso, aconteceram alguns problemas na fotografia e som, então demoramos 11 takes para gravar a primeira cena do dia, Jesus Cristo, Kubrick ficaria orgulhoso.

Figura 4 – Cena da cozinha



Fonte: Making of O Peso do Ser

Na cena 5, os mesmos pequenos problemas, então levamos 7 takes para finalizar o plano mais longo, pelo menos foi uma evolução. Em um desses takes, eu percebi que após Jorge ficar exaltado com Ana e ele colocava a água do coco dentro do recipiente, havia uma poderosa tensão nesse meio tempo na qual eu não tinha percebido. Em um dos takes, crio que o que ficou melhor, o coco cai lentamente por um período considerável, e é como se ele estivesse chorando. Nessa cena, Ana está lutando contra as lágrimas após levar o grito, e para mim naquele momento, o coco pareceu simbolizar seu interior; só não sei se funcionará na tela. Não foi muito fácil como eu achava, porém conseguimos todos os takes da diurna sem grandes dificuldades.

Figura 5 - Cena da Cozinha 2



Fonte: Making of O Peso do Ser

Chegaram as noturnas, e com elas vieram os problemas. Mas antes, preciso dizer que fiquei impressionado com a direção de arte e a iluminação. Durante o dia eu já tinha ficado bastante satisfeito, mas foi a noite que pude ver de forma clara que estava tudo ali, concretizado, melhor até do que eu tinha imaginado; claro, com as devidas limitações da locação, mas posso afirmar que Iomana e Breno são coautores desse curta. Em determinado momento ouvi Broa dizer a Breno “Esse foi o primeiro filme que tive que colocar luz externa, mesmo em cenas noturnas em casa.” Primeiro? Deve haver um pouco de exagero aí. Mas é justamente isso, o ponto técnico do filme: uma mise-en-scène totalmente controlada. O resultado pode ficar ruim, mas não dá para dizer que faltou esmero e refinamento por parte da equipe; se a unidade não funcionar, a culpa é inteiramente minha.

Figura 6 – Breno fazendo teste de câmera com Iomana



Fonte: Making of O Peso do Ser

Estando pronto a iluminação e arte, faltava uma coisa bem importante: a câmera. Lembrem-se, não podemos ter uma Dolly por ser um equipamento de difícil manuseio, então optamos pelo Gimbal, mesmo com sua estética de Instagram. Porém, existem vários outros “poréns” no Gimbal. É um equipamento de difícil manuseio e configuração, exigem-se horas para configurá-lo corretamente. Além disso, o assistente de fotografia não tinha experiência com esse equipamento e estava assistindo tutoriais do YouTube para conseguir configurá-lo. Os minutos foram passando, minutos esses que se transformaram em horas e horas essas que se transformaram e desespero. Durante aquelas horas, eu vi a precisão formal do curta escorrendo pelo ralo, pouco a pouco. Mas outra vez, não se pode colocar a culpa em ninguém da equipe, todos tentaram bastante para atingir o determinado da melhor maneira possível; pena que Hera estava movendo seus pauzinhos e o caos reinou dessa vez. Confesso que fiquei bastante irritado com a situação quando

percebi que não daria certo e teríamos que utilizar câmera na mão. Mudar a forma de filmar esses dois momentos em cima da hora não daria certo de forma alguma. Eram as decupagens mais milimetricamente planejadas, era preciso um certo ritmo e precisão para alcançar a alma e a junção da cena. Porém, câmera na mão também não chega nem perto de um resultado esperado. Um travelling para frente com câmera na mão parece um maquinário enferrujado faltando óleo; não há ritmo, aquele negócio chacoalha para cima e para baixo, os movimentos não são precisos, há soluços abruptos para frente em detrimento de um movimento fluido e contínuo. Espero que eu só tenha essa sensação por ser chato e perfeccionista e o espírito da cena supere essas questões técnicas que me fazem sair da atmosfera estabelecida quando estou vendo um filme. Foram seis takes para alcançar um resultado satisfatório com as limitações estabelecidas. De novo, a equipe, e aqui devo dar muitos méritos a Breno, se esforçou o máximo que pôde para tirar o melhor resultado mesmo com as limitações estabelecidas, nunca terei nada do que reclamar; só se pode encontrar melhores formas de lidar com as circunstâncias, porque as coisas são o que são.

Figura 7 - Cena da caixinha música - filmagem



Fonte: Making of O Peso do Ser

Quando chegamos à cena 10, a última e de maior carga emocional, a energia do ambiente já estava bem baixa. Nessa cena, eu queria tirá-la de primeira porque exigia bastante dos atores, e se gastássemos a emoção com um erro técnico, seria difícil atingi-la novamente. Então ensaiamos os movimentos de câmera, o som, e tudo o que poderia. Os atores já estavam bem marcados, essa pudemos ensaiar algumas vezes, e nos ensaios, sempre saíra tudo bem, eu sentia a fagulha e o espírito da cena dentro de mim. Estando tudo pronto com os equipamentos, era hora de rodar. Fiquei assistindo fora do quarto. Assim que Priscila colocou Luciano na cama, já percebi que não havia funcionado, não havia chegado nem perto. Ele estava inócuo, vazio. Em todos os ensaios o cara alcança o sentimento pretendido, chega na hora da decisão, no pênalti da final do campeonato, e não consegue? Deus, porque me abandonastes! Deixei correr até o final, e depois falei que precisaríamos repetir. Nesse momento, Guga estava insatisfeito com o barulho da ventoinha do cooler da tela suporte da câmera, então paramos um instante para ver se esse problema poderia ser solucionado; era o tempo que precisávamos para nos sintonizar novamente. Acho que nesse momento fui falar com Luciano e perguntar se estava acontecendo algo, não lembro bem, minha adrenalina já estava em picos alarmantes, ele respondeu que não. Depois de alguns minutos, nos quais, relembrando agora, se pareceram uma eternidade, voltamos. Tensão no ar. Silêncio instaurado. Começa a cena. E de novo, não atingimos. Inacreditável. Nesse momento, chamei Luciano na cozinha para conversar e saber o que estava acontecendo. Estava um escuro pitoresco, apenas conseguia ver traços de sua silhueta, quando indagado – com muita educação de minha parte – ele estourou. Respondeu que estava exausto, que não queria gravar essa cena naquele dia, e disse outras coisas que já esqueci. Percebi que das palavras e gestos dele saíam também uma certa insatisfação com a situação e seu desempenho, mas também fiquei surpreso, porque Luciano sempre se mostrara uma pessoa retida, tímida, que parece ter até receio de falar em vários momentos em que não está atuando. Mas concordei e o dei uma certa razão. Chamei Iomana para conversar lá no escuro daquela cozinha, lhes expus a situação e perguntei sobre a possibilidade de fazer essa cena no dia seguinte. Eu enxergava no rosto dela em letras garrafais “Isso é impossível, não temos tempo, o cronograma é apertado, vocês estão malucos”. No entanto, como sempre, de sua boca e suas ações saíram apenas solicitude e

compreensão. Voltamos para a sala para conversar com a equipe e encontramos Luciano a postos, pronto para gravar “Vamos tentar mais duas, disse ele”. É isso, agora vai, era essa vontade que estava faltando. Nos preparamos, silêncio no set, ação. Vazio. De novo, nada, nem uma sombra de uma alma. Revisei a cena, não sei por que, e durante a revisão tive um insight. Essa cena, no tempo do filme, era uma sequência que ia do quarto à cozinha, da cozinha ao quarto. “Vamos fazer toda a sequência, do início ao fim, mas só gravar o final” Disse eu à equipe. Pensei que assim ele pudesse ter mais tempo para absorver a atmosfera e chegar no sentimento desejado. Estávamos todos exaustos, já era tarde, depois dessa tentativa, não teríamos mais para onde ir, era tudo ou nada. Dessa vez, apenas sentei no sofá da sala, coloquei o fone e fiquei olhando para o chão, eu já não tinha mais nada o que fazer mesmo, gritei ação. Demorou um tempo para ele fazer todo o percurso das cenas. Quando entraram no quarto, deitaram na cama, e começou a música, eu já senti algo dentro de mim. Só pelos sons, o choro, os engasgos de Priscila lutando para não chorar enquanto cantava, eu percebi que a magia do cinema tinha dado finalmente suas caras naquele set. No fim, nem me dei ao trabalho de revisar a cena, apenas perguntei se tinha dado tudo certo com a parte técnica. Recebendo o ok, comemoramos e partimos para o dia seguinte.

Figura 8 - Priscila e Luciano



Fonte: Making of O Peso do Ser

522 Dia 2

O segundo dia foi o mais tranquilo de todos. A cena 4, primeira do dia, conseguimos com dois takes do plano completo e 1 take de cada uma dos apoios de plano detalhes, sem complicações.

Figura 9 - Cena do banheiro



Fonte: Making of O Peso do Ser

Nesse dia, iríamos fazer uma “noite americana”, ou seja, transformar o dia em noite. Todos esses acontecimentos, todos esses artifícios cinematográficos, eu estava me sentindo na Disney – com uma ou outra fila irritante. A próxima cena a ser filmada foi a cena oito, aquela bebida diretamente da fonte de Tarkovski. Na teoria, era um movimento “bem simples”, a câmera faria apenas um movimento deslizando da direita para a esquerda. Como não tínhamos equipamento para fazer do jeito ideal, adaptamos. Estava conversando com Breno de manhã sobre como seria feito, foi aí que surgiu a ideia de colocarmos o tripé em cima da cama e fazer uma Pan suave da direita para a esquerda. Breno, junto a Broa e Leandro, colocaram uma barra de um lado a outro da cama para segurar o tripé e podermos ter segurança.

Figura 10 - Cena 8 plongée



Fonte: Making of O Peso do Ser

Foram dez takes e alguns pick-ups para conseguir um bom material. O tripé emperrava, engasgava, e tudo o mais que poderia fazer. Aqui tive um grande aprendizado: o cinema também é a arte da paciência.

A cena seguinte a ser filmada era a que esperávamos que fosse das mais complexas. Era um pequeno plano sequência que iria do quarto para a cozinha. Na teoria, muito simples. Era preciso, no entanto, ajustar a iluminação durante todo o percurso. Desta também eu tinha a marcação bem ensaiada, só restava decidir como o copo seria quebrado. O ator estaria descalço e a atriz chegaria em meio aos vidros. Como não iríamos filmar o chão, lale, assistente de arte, sugeriu colocar um suporte com um travesseiro para amortecer a queda e colocar o som na pós; excelente ideia! Foram apenas um ensaio e dois takes para conseguirmos alcançar o plano-sequência. A que achávamos que seria difícil, na performance, foi uma das mais fáceis.

Fizemos também outro plano, um close em Ana, com um efeito Vertigo, tanto em zoom in quanto em zoom out. Na hora, pareceu a todos algo meio imperceptível o efeito, mas foi o que deu.

Figura 11 - Efeito Vertigo



Fonte: Making of O Peso do Ser

Além disso, fizemos um plano do copo quebrando. Quando jogamos a primeira vez, o copo não quebrou. Na segunda, no entanto, ele quebrou da melhor maneira que poderia quebrar. Eu nem tinha pensado, na decupagem, em um plano assim para a montagem final; mas quebrou de uma forma tão bela e tão metafórica com o sentido da cena, que me veio à mente algumas ideias. Terminamos o dia um pouco antes do programado; agora era só partir para o último dia.

523 Dia 3

Dia 3, o dia derradeiro, o dia das externas. No momento em que estávamos filmando o travelling para frente com câmera na mão, eu brinquei com Breno “Deveríamos ter arrumado uma cadeira de rodinhas para te empurrar”. Ele respondeu sério, dizendo que uma cadeira de rodas realmente funcionaria. No dia seguinte, solicitei a produção para conseguir uma cadeira de rodas para filmarmos a cena com o jumento. Na concepção original, tinha imaginado um cavalo raquítico para essa cena, assim como havia visto na realidade, e a referência principal O Cavalo de Turim (2011). Quando fui até o contato do cavalo, no entanto, o bicho parecia cavalo de vaquejada. Aquele cavalo disponível para gravação, se Jorge o vendesse, daria para comprar umas duas motos. Havia um burrinho, com quem ensaiamos, que tinha uma cara sofrida. Cada ação dele parecia que era com um extremo esforço, que a última coisa que ele queria era estar carregando aquela carroça. Meu interior relutou um pouco na hora que vi a diferença entre os dois, afinal, foi muito tempo imaginando um cavalo, e cavalos, mesmo magros e fracos,

possuem uma beleza pitoresca. Contudo, o filme não é sobre isso. E, ao mandar as fotos para a equipe, Iomana logo apontou que aquele cavalo era completamente inadequado, o que concordei. O Cavalo de Turim se transformara no jumento Balthazar².

Mas voltando ao último dia. Tomamos café da manhã na garagem do prédio de Luciano, que ficava perto da locação. Lá, eu cometi um erro. Ao terminarmos de comer, alguém comentou que o burrico anda muito lento e era melhor ele ir indo na frente. Então eu, o esperto, tive a brilhante ideia de direcionar o tutor do jumento para a rua da gravação. No entanto, eu esqueci de algo crucial: eu não sei guiar nem a mim mesmo. Ruas para mim são grandes veredas labirínticas dignas de um pesadelo, e nem mesmo tinha estado lá ainda. Chegando lá, ele não estava. Fiquei procurando ele a pé pelas ruas próximas. Broa também o estava procurando e em um determinado momento passou em sua Kombi. Subi e pouco tempo depois o encontramos, em um sinal extremamente movimentado a umas 7 ruas de distância – acho que ele também não possuía um bom senso de direcionamento.

Enfim o encontramos, a equipe chegou e depois começamos a filmar. Como já falei na decupagem, tínhamos que gravar 5 planos. Era preciso uma certa coordenação, pois envolvia um animal e além disso o sol estava rachando todos os meus poucos neurônios, Hellen – grande produtora – me deu um chapéu – daqueles do seu madrugá – que salvou a pátria. Estávamos em uma rua bem movimentada e o burrico tinha de subi-la durante a cena. Conseguimos o necessário em apenas dois takes. No segundo plano, conseguimos em três. No terceiro, depois do primeiro take, a lente sujou, e demorou uma eternidade para limpar; mas isso não foi problema, pelo menos eu estava me divertindo bastante durante esse processo. Conseguimos o terceiro após três takes. Durante o processo, Breno percebeu que o jumento dava uns espasmos musculares quando tocado, então acrescentamos um plano detalhe dele, atingido em um take. Quinto plano, 2 takes, tudo estava correndo às mil maravilhas. Após esse, eu disse a equipe que era o último e já estava comemorando, porém, Bianca, minha assistente, interveio e disse que faltava um, o plano conjunto de Jorge levando o jumento para casa a pé. Fomos trocar a lente para o último plano naquela locação.

Figura 12 - Breno e Leandro limpando a lente



Fonte: Making of O Peso do Ser

Durante esse período, ocorreu algo, digamos, inusitado. Estava eu na calçada tranquilamente esperando, quando um carro prata encosta perto. Dentro havia um ser desesperado “Vocês acham que isso é hora de gravar com um animal?” bradava o grande paladino, com muita raiva, repetidas vezes. Fiquei apenas observando aquele ser espernear. No momento em que ele saiu do carro, eu tive que olhar para cima. Parecia que eu estava diante do Monte Fuji, porém com um adendo: cheio de anabolizantes e trajando uma camisetinha que a gola chegava perto do umbigo.

Ele se aproximou tomado por uma bravura indômita, como se estivesse prestes a entrar no ringue do UFC. Continuei apenas olhando para ele. Em determinado momento ele disse que o animal tava sem apoio. Dei minha primeira resposta: “Velho, não entendo nada de animal.” Eu não estava com medo por estar tomado da adrenalina do set, no entanto, se ele decidisse partir para as vias de fato, seria Golias vs um Davi sem Deus – é possível imaginar que o resultado não iria ser nada parecido com o da Bíblia. Quando foi em direção ao jumento, viu um homem de costas e perguntou, de uma maneira nem um pouco delicada, se era ele o dono; o homem se virou, era Luciano. A partir daí, o tom do grandalhão já diminuiu um pouco, foi ficando mais dócil, começou a elogiar Luciano, dizer que

não se tratava dele, que ele era um grande artista, etc. Nesse instante, Hellen também se aproximou, e começamos a bater um papo em uma certa rodinha.

Era um vereador da cidade de Caruaru, o qual tinha a pauta de defesa aos animais; saía botando pressão nos carroceiros pelas ruas e colocando no Instagram. Em determinado momento, falou alterado “Espero que esse filme não perpetue ainda mais a cultura da carroça”. A-ha, foi aí que encontrei a grande oportunidade de domar a fera dos anabolizantes. Disse a ele que o filme era justamente contra isso; ora essa, estamos em sintonia, meu caro maromba! “Após mostrarmos os maus tratos ao animal, o homem se arrepende do fundo do coração e chega em casa falando que vai comprar uma moto”, “Então aí sim”, disse-me ele, e após isso baixou ainda mais o tom “Vocês devem ir lá na câmara também e aumentar o coro contra isso”, completou. Nessa hora, tive de segurar para não rir. O Schwarzenegger agrestino estava completamente domado pelo discurso. Eu nunca escreveria um filme especificamente com essa intenção. Jamais. Detesto panfletos cinematográficos diretos, e essas coisas não movem muito meu ser, mas escreveria se fosse uma campanha. Não que eu não me compadeça com o animal, nos momentos em que ele está lá carregando aquela carroça para lá e para cá, confesso que uma pena inacreditável invade meu peito. No entanto, cinco minutos depois que ele sai da minha presença, eu esqueço tudo e lembro que a vida é sofrimento.

Após isso, conseguimos fechar a outra cena com um take. A rua estava extremamente movimentada, perdemos muito tempo, e vai que o grandão decide voltar? Revi, o take ficou bom, segue o jogo.

Figura 13 - Equipe na externa cena 1



Fonte: Making of O Peso do Ser

Almoçamos, então passou um longo período antes de começar a filmar de fato, tenho a impressão que poderíamos ter sido mais ágeis. Estávamos no meio da tarde, as filmagens só poderiam ir até o sol. Na hora, cometi esse erro de ir com a maré e ficar apenas esperando as coisas se resolverem, olhando em retrocesso, vejo que poderíamos ter lidado com algumas coisas de forma diferente. Quando cheguei ao set, a única porta que dava acesso à parte interna da casa se fechou; era um presságio de que as coisas não seriam tão fáceis. Gravaríamos a cena 2 e a cena 6. A cena 2 era a única que eu não tinha decupado previamente de forma detalhada nem pensado em nenhuma marcação. Sabia quais planos queria, o que aconteceria, mas não ensaiei, nem mesmo fui antes até o espaço imaginar o que poderia ser feito, e isso foi um grande problema. A cena consistia na chegada de Jorge com a carroça, ele teria que tirar todo o aparato, depois dar água ao bicho, pegar o coco e entrar em casa. 3 planos básicos; 1 plano longo, 1 close, 1 conjunto. Primeiro que a porta estando fechada, não tínhamos como pegar água. Tivemos de ir na casa de uma ex-namorada de Breno para buscar, mais tempo perdido. Não faço ideia da hora que era quando começamos a gravar, mas com certeza não era cedo.

Figura 14 - Iale preparando a externa da casa



Fonte: Making of O Peso do Ser

Quando começamos, foi um show de erros, parecia um filme de comédia, me senti Woody Allen em *Dirigindo no Escuro* (2002). Microfone aparecendo no meio do plano, carroça entrando por um ângulo que escondia coisas que deveriam estar em tela, demora para desatar carroça, burra fugindo após desatada, burra fugindo para tomar água e beber capim, Luciano com medo de chegar no jumento; em suma, o maior desastre do filme. Olhando para trás, eu poderia ter lidado muito melhor com a situação, a partir do momento em que essas coisas foram acontecendo, fui tomado por uma certa fúria que me cegou um pouco nas tomadas de decisões. Sentia que aquela cena não tinha ritmo algum, estava chato, enfadonho, terrivelmente sem graça. Cheguei a perguntar a Breno se ele via alguma solução em tirar aquela cena, substituir por alguma coisa, mas ele negou e eu também sabia que isso não tinha cabimento; como já disse, o filme era extremamente decupado, sem brechas para mudança. Tomado por uma certa raiva, após um take sem sucesso, saí e tirei o balde de água, eliminando aquela ação que estava deixando tudo ainda mais lento; depois disso, ficou um pouco menos pior. Eu deveria ter dirigido melhor Luciano, feito ele ter agido com um pouco mais de dureza, pois parecia que ele estava tirando o manto de cetim de uma donzela e não desmontando a carroça de um jumento. Mas como disse, eu estava meio cego com todo aquele ritmo frenético. Fechei essa, fomos para o close, o primeiro momento em que mostraria o lado mais sensível do personagem; esse, foi um desastre ainda maior. O burrico já tava de saco cheio de tudo isso, se chegasse perto ele reagia de forma negativa, acho que isso fez Luciano ficar com um pouco de receio. Em uma cena que deveria ter um afeto profundo, ele parecia que estava alisando e chegando perto de um rato. O tempo estava passando, o sol estava saindo, e estávamos empacados nessa cena, ainda havia a da varanda, o maior diálogo do filme. Não existe take bom desse plano, disso eu tenho certeza, tenho até receio de abrir a imagem e vê o resultado agora com calma, sinceramente, não sei muito o que tem de ser feito, mas veremos na montagem. O plano conjunto, momento no qual ele pega o coco e entra em casa, foi o único que saiu da forma como eu imaginava.



Figura 15 - Cena 2 chegando com a carroça

Fonte: Making of O Peso do Ser

Fomos para a cena da varanda. A hora já estava bem avançada, estávamos na hora mágica. Uma hora perfeita, justamente a hora que imaginei para a cena ser gravada. Mas existia um porém, nem tínhamos montado os equipamentos e ela já estava lá, radiante e louca para ir embora. Se aferissem minha pressão nesse momento, ela deveria estar uns 18 por 10. Conseguimos gravar dois takes na hora mágica. No primeiro, o boom vazou na imagem. No segundo, estava perfeito, um contraste marcado pelo sol, a luz arrefecendo no meio da cena; só teríamos um plano conjunto – eu queria 4 planos distintos nessa cena – mas pelo menos teríamos algo em uma boa luz.

Figura 16 - Cena da varanda



Fonte: Making of O Peso do Ser

Porém, eu, tomado pela minha ansiedade, cometi um erro e mandei cortar assim que a cena se encerrou, sem tempo para respiro, sem tempo para pegar a reação de Luciano, afinal, só tínhamos essa opção de plano. Refizemos esse plano e os outros em uma luz cinzenta e chapada, com uma certa insatisfação da minha parte e da de Breno. Terminados os takes, as gravações estavam encerradas.

Figura 17 - Equipe de O Peso do Ser



Fonte: Making of O Peso do Ser

Aplausos, euforia por parte de todos, alegria no set, a energia tinha sido excelente no geral. Eu estava feliz e satisfeito, no entanto, não consegui esboçar nenhuma reação genuína. Parecia que eu tinha acabado uma luta de 15 rounds, porém, nesse confronto, o Ivan Drago era eu mesmo e minhas circunstâncias.

Figura 18 - Eu logo após o termino das filmagens



Fonte: Making of O Peso do Ser

5.3 O PESO DO SER – A PÓS-PRODUÇÃO

Só existe uma coisa na qual eu sigo sempre e sou um eterno escravo: a minha intuição. Todo o arcabouço teórico que procuro armazenar, todos os filmes que procuro estudar, são sempre visando afiar meu subconsciente para que minha intuição esteja na melhor forma possível quando chegada a hora. Nas vezes que não a respeito, não consigo colocar a cabeça no travesseiro e isso me atormentou por tempos. Sofro de um problema de autocobrança e eterna busca pela perfeição. Mas essa busca não é pela perfeição ao olhar do outro, e sim a pautada pela minha intuição, o que faço é torcer para que os outros concordem com ela. Um mísero frame fora de lugar torna minha mente um inferno; não consigo pensar em mais nada além daquilo. Se a sigo e a satisfaço, tenho paz. Por isso, acredito que serei sempre escravo dessa que me atormenta.

Mas por que começo esse tópico falando isso? Porque ela também traz benefícios e certos alívios. A cena do filme que mais achava bela, a da caixinha de música, foi cortada na montagem pela minha intuição.

Não sou uma pessoa muito racional. Raramente as coisas que faço são muito elaboradas e deliberadas. Elas simplesmente vêm. Até mesmo essas palavras que estou colocando aqui, vem através do fluxo de consciência. E me dá preguiça até de revisar. Parece que eu apenas transcrevo aquilo que meu

inconsciente separa. Como dizia Nietzsche, "algo pensa em mim", e graças a Deus que esse algo existe, pois se dependesse do meu consciente, eu seria inexpressivo.

Apesar de já ter o filme praticamente montado na minha cabeça, chamei um editor para montar comigo na pós-produção. Cesar Caos é o montador do diretor Taciano Valério e já editou diversos curtas e alguns longas.

Esse trabalho, apesar de demorado, se mostrou benéfico. Demorado porque nossa montagem conjunta se deu à distância. Eu em Palmares, ele em Caruaru. Ele me mandava um material editado, eu assistia e mandava umas anotações e correções em uma página de word, então se passava dias e mais dias e eu recebia outra versão, o que também aconteceu com a pós de som.

Na primeira versão que Cesar me enviou, ele fez sem nenhuma indicação minha. Ao me deparar com aquele filme, eu achei uma maluquice sem tamanho. Era algo totalmente diferente do que eu queria naquela narrativa. Ele colocou parte da cena da caixinha de música do começo, parte no meio e parte no final, o que deu um tom feliz ao final do curta.

No entanto, apesar da loucura que era aquele corte, ele me deu uma epifania, algo que eu não estava conseguindo enxergar. Primeiro eu percebi que essa cena não encaixava onde eu a tinha concebido. Um curta-metragem possui pouco tempo para se desenvolver uma história, então devemos ser direto ao ponto. Essa cena era a única cena feliz do filme, e possuía o efeito de quebrar toda a tensão construída antes. Estando ali, ela tinha o efeito negativo de atenuar o peso do clímax, como uma queda de tensão em um momento em que não havia mais tempo para estar novamente naquele lugar do conflito.

Além disso, naquele primeiro corte, percebi o quão bem ficava a transição da cena da varanda para a cena do quarto. Terminando a varanda em um close carregado de tensão no personagem, ele colocou um fade-to-black que passava para a cena do quarto na qual era a pan que culminava em um close em plongée do personagem na cama, ou seja, uma bela rima visual. Tendo percebido isso, cortei a cena de imediato. A partir daí, o dilema se tornou fazer a segunda cena funcionar, aquela já mencionada do jumento que não cooperava e a qual eu tinha a sensação que estava sem ritmo.

Nos vários cortes feitos, ela não encaixava. Ou demorava muito, ou a mudança de plano era feia e sem ritmo. Pedi para Luiz que compusesse uma música melancólica para eu colocar nessa cena, e, após umas três versões, ele fez uma que gostei. A música coincidiu com a chegada de um corte dessa cena que me agradou. Ouvindo a música e vendo a cena, percebi que em um momento de troca de plano, o personagem faz um movimento de se abaixar para alisar o jumento, e em certa altura da música existia um acorde tocado em uma palhetada para baixo de forma mais intensa. Percebendo isso, pedi para Luiz reajustar o tempo da música para encaixar esse momento e o acorde final junto a troca de plano.

Depois de uma 3 tentativas, ele conseguiu chegar a um bom ritmo e tempo, o que culminou em uma cena agradável aos sentidos. Meu maior receio estava finalizado.

A partir disso, a montagem fluiu bem e foi finalizada com sucesso, passando para a fase do som.

Na pós de som, não houve problemas, tirando a demora para as correções na edição. Guga, o editor de som, estava gravando uma série e por isso estava sem tempo. Combinamos prazos de ajuste e entrega, e conseguimos terminar a tempo da estreia do filme no Festival de Caruaru, que ocorreu no dia 23 de agosto de 2022.

6 CONCLUSÃO

Fazer um filme não é fácil. Uma obra cinematográfica é composta por elementos que se relacionam de maneira específica com intuito de alcançar uma determinada sensação, e é a isso que chamamos de forma. Cada um desses elementos da forma possuem diversas possibilidades artísticas, e é papel do diretor uni-las por uma perspectiva própria para criar uma unidade fílmica.

Meu processo na criação desse filme envolveu uma relação direta entre minhas referências e minhas memórias pessoais. Após ter escrito o roteiro, busquei uma maneira de transformar a história em imagens, afinal, no cinema, o modo como se filma é tão importante quanto a história; como diz Bordwell e Thompson (2005). Os dois fazem parte da forma fílmica e estão intrincados tal qual partes do mesmo todo. Isto feito por meio de uma decupagem formalista, com tudo delimitado e pensado previamente, sem uso de coberturas.

Teoria, planejamento, referências e elucubrações me deram uma forte base, mas é no set que tudo ganha vida. No set, pude experienciar situações que todos os cineastas passam, as quais são importantíssimas para o seu crescimento e formação. Nos livros podemos aprender uma ideia geral do que fazer, mas é na realidade, com todas as suas improváveis circunstâncias, que você aprende como fazer. Um diretor precisa saber realizar escolhas, pensar rápido, sentir a atmosfera, gerir a equipe, lidar com problemas, refletir sobre os erros e se aperfeiçoar; e isso só é possível aprendendo no set.

Tentei transmitir todas as situações, experiências e sentimentos dos quais vivenciei, tudo com a máxima verdade que eu poderia comunicar. Espero que o relato daquilo que pensei, vivi e aprendi ajude a ensinar e estimular outros, assim como o de outros um dia me ensinaram e estimularam. Porque fazer cinema é aprender a pensar, viver e compartilhar experiências; e é isso que desejo com esse trabalho.

Se olharmos para o balanço geral dessa jornada, foi uma experiência magnífica. Aprendi muito, tanto a enxergar e sentir a magia das cenas no instante em que acontecem, quanto a lidar com problemas que com certeza irão surgir, além

de como lidar com uma equipe. A equipe, inclusive, foi excelente, sempre com vontade e fazendo o que podia ser feito no intuito de alcançar o resultado desejado.

No final de tudo, senti uma enorme satisfação. No final, experienciei uma sensação que poucas vezes havia sentido. No final, sabia que tinha encontrado a Eudaimonia.

REFERÊNCIAS

Bordwell, David; Thompson, Kristin. **A arte do cinema**: Uma introdução. São Paulo: Editora da USP, 2013.

Carrière, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Kovács, András. B. **The Cinema of Béla Tarr**: the circle closes. New York: Columbia University Press, 2013.

Prideaux, Sue. **Eu sou dinamite**: a vida de Friedrich Nietzsche. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. (E-book Kindle)

Martin, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Tarkoviski, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Unamuno, Miguel de. **A agonia do Cristianismo**. Curitiba: Danúbio: 2017.

APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA

Diretor: **Thiago Henrique Muniz**
Ass. Direção: **Samara Torres**
Dir. fotografia: **Breno Cesar**
Câmera 1: **Leandro Cunha**
Direção de arte: **Iomana Rocha**
Assistente de arte: **Iale Camboim**
Produção Executiva: **Evandro Lunardo**
Produção: **Hellen Gouveia**
Ass. Produção: **Victória Melo**
Direção de Som: **Guga S. Rocha**
Ass. Som: **Bruno Alves**
Montagem: **Cesar Caos**
Música: **Amílcar Almeida e Luiz Ribeiro**
Motorista: **Cid Clei**
Catering: **Silvia Lunardo**
Atriz: **Priscila Ferraz**
Ator: **Luciano Torres**

APÊNDICE B - ROTEIRO

O PESO DO SER

Escrito por

Thiago Henrique Muniz

1 EXT. RUA - FIM DE TARDE 1

Um cavalo magro anda no asfalto, perto do acostamento, carregando uma carroça. Nesta carroça está sentado JORGE, um homem de barba e cabelos negros de 35 anos.

De repente o cavalo começa a andar cada vez mais devagar.

Jorge movimentava o cabresto com força. Sem sucesso.

O animal para de vez. Começa a se agachar, e deita no asfalto.

Jorge sai da sua carroça. Sua expressão carrega uma fúria latente. Em sua mão direita há um chicote.

Começa a açoitar o cavalo. Uma pancada atrás da outra, sem tempo para pensar.

O cavalo relincha. Jorge continua. O animal ameaça levantar. Jorge para.

Já com o cavalo em pé, Jorge pega a alça da cabeçada do bicho e caminha até sua casa o arrastando.

2 EXT. FRENTE DA CASA - FIM DE TARDE 2

A casa de Jorge é pequena, mas na frente há um lugar espaçoso.

Ao chegar, ele amarra a corda no tronco que fica em frente a sua casa, entre ela e a calçada.

Ele desvincula a carroça e tira todos os acessórios do cavalo.

Pega um balde d'água e coloca na frente do bicho.

O animal bebe com uma sede voraz.

Jorge fica ali parado. Apenas observa.

Após o cavalo terminar, ele passa a mão na cabeça do animal.

Depois aproxima sua cabeça a do cavalo em um gesto afetuosamente.

Jorge se afasta, tira um cacho de coco da carroça e entra em casa.

3 INT. COZINHA - FIM DE TARDE

3

Jorge entra na pequena cozinha. Sentada na mesa está ANA, uma bonita, mas um pouco descuidada, mulher cabelos castanhos ondulados, que aparenta ter algo em torno de 30 anos.

Ana está virada de costas para a entrada da cozinha cortando legumes. Percebe a chegada de Jorge e levanta a cabeça quando este passa em direção à pia.

ANA

Oi pra tu também. Como foi teu dia?

Jorge deixa o cacho de coco no chão perto da pia. E responde sem se virar para Ana.

JORGE

Mesma coisa dos outros.

Jorge vai ao banheiro que fica colado à cozinha.

Ana apenas olha ele passar.

4 INT. BANHEIRO - FIM DE TARDE

4

Em um pequeno banheiro, Jorge tira a camisa e joga em um grande cesto ao lado da pia.

Pega um recipiente cheio d'água que está em um balde que fica abaixo do chuveiro.

Na pia, despeja água sobre sua cabeça.

Pega uma barra de sabão desgastada que está sobre a pia e ensaboa o cabelo e depois a barba.

Enche o recipiente. Joga novamente a água sobre sua cabeça e tira todo o sabão.

Pega o recipiente e um pano que está em um gancho ao lado de uma camiseta.

Enche o recipiente. Coloca o pano dentro. Passa o pano sobre seus braços e tronco. Insere novamente na água e o espreme.

Pendura o pano de volta no gancho e pega a camiseta que está ao lado. Veste a camiseta.

Retorna à cozinha.

5

INT. COZINHA - FIM DE TARDE

5

Jorge vai em direção aos cocos.

ANA

Foi o que?

Jorge pega dois cocos e coloca sobre a pia. Pega o facão.

Jorge começa a cortar o coco calado.

Após um minuto, solta o que estava guardando.

JORGE

Vou comprar uma moto.

ANA

Como é?

Jorge se vira para Ana

JORGE

Oxe. Tá môca?

ANA

Tô não. Só quero que explique isso que tirou do nada.

JORGE

Tirei do nada nada não. Vou comprar uma moto e pronto. Não dá mais pra ficar andando com um bicho no meio da rua. Ninguém mais faz isso. A gente já tá no século vinte um, O mundo é cheio de tecnologia. Até carro que carrega na tomada já tem.

ANA

E tu vai comprar isso com que dinheiro?

JORGE

Fábio disse um dia desses que sabia onde tinha umas baratas.

ANA

Eu sabia que tinha alguém botando coisa na tua cabeça. Tu sabe que Fábio é um trambiqueiro. Inventa de arrumar coisa com ele que tu vai ver. Vai dá certinho.

JORGE

(exaltado)

Pare de se meter no que tu num sabe. Deixe que quem cuida dessas coisas sou eu. Faça o café aí queta vá.

Ana fica calada. Sua expressão muda do nada. Seus olhos ficam vermelhos. Ela está lutando contra as lágrimas que insistem para sair, mas ela resiste.

Jorge termina de cortar o segundo coco. Pega uma jarra. Ele olha para Ana e vê sua expressão. Enche a jarra. Pega dois copos. Os coloca sobre a mesa. Chega perto de Ana. Acaricia seus cabelos.

JORGE (CONT'D)

(Voz mais calma)

Bora lá pra frente tomar coco e levar um vento que o calor tá grande.

Ana nada responde.

Jorge beija seu rosto.

JORGE (CONT'D)

Vamo simbora. Deixa isso aí.

ANA

(Voz embargada)

Vá lá que eu já vou

Jorge pega a jarra e os copos e sai da cozinha.

Ana fica sentada se recompondo.

6

INT. VARANDA - FIM DE TARDE

6

Jorge está sentado em uma cadeira de balanço.

A jarra está aos seus pés junto com dois copos já cheios.

Jorge coloca o copo no chão. Tira um maço de cigarro junto com o fósforo do bolso.

Tira um cigarro. Coloca na boca. Devolve o maço ao bolso. Tira um palito de fósforo de dentro da caixa. Risca-o. Acende o cigarro. Devolve a caixa de volta ao bolso.

Ana chega e senta na cadeira ao lado.

Jorge pega os copos, dá um para Ana. Dá um trago em seu cigarro.

JORGE

Aguento mais viver desse jeito não.

ANA

Que jeito?

JORGE

Essa vida de miséria.

ANA

Oxe. Tá doido é?

JORGE

Não nasci pra ficar catando lixo todo dia. Já tô cansado disso. Eu te contei o que aconteceu? Aquele doutor veio me perguntar se eu queria dez conto pra limpar o mato da casa dele. Dez conto pra limpar mato...

Jorge dá um trago no seu cigarro

JORGE (CONT'D)

Na hora deu vontade de aceitar. Mas eu não tô cachorrando pra ficar aceitando osso. Eu sou a PORRA de um homem.

ANA

Jorge, não existe problema em trabalhar, seja no que for. O que importa é que seja um trabalho honesto. Acho que ele só queria ajudar.

JORGE

Ajudar? Que merda de ajuda é essa? Eu sei que a gente tá na miséria, mas querer me humilhar já é demais.

(MORE)

JORGE (CONT'D)

Ser pobre é a pior coisa que tem no mundo mesmo. O povo acha que pode te tratar do jeito que quer.

ANA

Deixa dessa conversa de que tá na miséria. A vida da gente não é ruim não. Quem dizer que a vida da gente é ruim tá errado. Não é todo mundo que tem o privilégio de ter saúde, ganhar o próprio dinheiro e ter comida dentro de casa não. Graças a Deus a gente não passa necessidade e tem tudo que precisa. Isso é vida ruim onde? Ruim é morrer.

JORGE

Eu não aguento isso. Vive na miséria e acha que tá bem. A gente tem comida dentro de casa? Ontem só tinha ovo na janta.

ANA

E isso não é comida?

JORGE

(Exaltado)

Porra de ovo, Ana.

ANA

A gente não tinha carne porque tu não quis pegar e matar a galinha que tia Terezinha ofereceu. Ficou foi com medo. Bicho mole.

Jorge olha para Ana surpreso com o que ela disse.

JORGE

Eu não vou ficar matando bicho por aí pra comer. Não sou homem das cavernas. E também já tô abusado de galinha.

Ana o olha pra ele, mas dessa vez não fala nada.

JORGE (CONT'D)

Eu vou comprar uma moto e a gente vai ganhar dinheiro de verdade. Aí vamo sair dessa miséria e dessa porra de cidade.

ANA

Deixa disso. Só pode ser o diabo que tá colocando essas cosias na tua cabeça.

JORGE

Oxe, agora deu. Que negócio é esse de diabo? Eu tô preocupado é com as coisas do mundo. Não me agoure mais do que já tô não.

Ana toma seu coco. Fica uns segundos calada. Olha em direção ao copo que está em suas mãos.

ANA

Jorge, as vezes quando tô aqui sozinha em casa, eu fico triste. Não sei porquê. Acho que é só por tá sozinha mesmo. Ou porque não tenho um filho. Mas aí eu penso na gente. Penso que sou feliz com nossa vida. Que mesmo sendo simples, é boa. Depois disso passa tudo.

Jorge fica calado. Apenas fuma seu cigarro e olha para frente.

Ana bota o copo no chão. Levanta de sua cadeira.

Senta no colo de Jorge. O abraça. Olha para o céu -que está em um belo crepúsculo.

ANA (CONT'D)

A gente não precisa de mais nada.

Jorge fica olhando para o céu.

Ana levanta do colo e vai fazer o jantar.

7

INT. SALA - NOITE

7

Jorge está sentado em uma mesa de madeira segurando algo que parece uma caixa de música.

Ele abre a caixa. Então começa a tocar "Ária na Corda de Sol" de Bach.

Jorge observa aquela bailarina rodar.

Nos aproximamos dele lentamente.

Nos seus olhos há um certo encantamento. Ele sempre assiste aquilo como se fosse a primeira vez.

Ana chega ao seu lado.

Jorge não tira os olhos da caixa. Continua vendo e ouvindo como se estivesse em transe.

JORGE

O homem nunca inventou nada mais bonito que a música, parece que Deus tá falando com a gente.

Ana sorri. Passa a mão nos cabelos negros de Jorge.

ANA

Deixe de ser besta. Vamo dormir que já tá na hora.

8

INT. QUARTO - NOITE

8

Ana e Jorge estão deitados na cama.

Há apenas o barulho do ventilador.

Ana está dormindo.

Jorge está acordado. Virado para cima. Com o braço atrás da nuca, ele olha para o teto fixamente. Na sua cabeça parece passar vários pensamentos que o impedem de pegar no sono.

Jorge levanta da cama e vai em direção à cozinha.

9

INT. COZINHA - NOITE

9

Jorge pega um copo de vidro. Caminha em direção ao filtro e enche seu copo de água.

Ele está inquieto. Um calafrio percorre seu corpo.

A sua respiração fica ofegante. Seu coração parece querer sair pela boca.

Sentido cada vez mais dificuldade em respirar, e com as mãos tremulas e dormentes, Jorge deixa o copo cair no chão.

Os estilhaços ecoam no silêncio noturno.

Com o barulho, Ana chega na cozinha com pressa.

ANA

Que foi isso?

Jorge não responde. Está tomado em seu desespero.

A sua respiração esta pesada, parece que correu vários quilômetros.

Ana se aproxima dele. O abraça.

ANA (CONT'D)

Respira.

Ana pega sua mão e leva ele em direção ao quarto.

10

INT. QUARTO - NOITE

10

Ana encosta suas costas no arco da cama e deita Jorge na altura dos seus seios. Alisa seus cabelos.

A respiração de Jorge se acalma aos poucos. Mas as lágrimas agora teimam em sair dos seus olhos.

Jorge luta contra elas.

Seus olhos estão marejados. Vermelhos.

A luta de Jorge é injusta. Ele perde rapidamente. Desaba em choro.

Ana alisa sua cabeça e sussura uma música.

Uma música tênue, com uma melodia melancólica, porém suave e aconchegante.

ANA

O vento e o coqueiro

Namoram com o luar

Ele dorme no sereno

Ela canta devagar

Gota de chuva pequenina

Beija o cabelo do meu bem

Leva meu sonho de menina

Para marolar no vai e vem

FIM

O PESO DO SER: projeto e desenvolvimento de curta-metragem autoral

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de relatório científico, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel/licenciado em Comunicação.

Aprovado em: 29/09/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Iomana Rocha de Araújo (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Amanda Mansur Custódio (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Miguel Muniz Forlin (Examinador Externo)
Crítico de Cinema