



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PAVILHÃO 21:
PROCESSO DE CRIAÇÃO DE DOCUMENTÁRIO IMERSIVO

Victor Carvalho de Oliveira

Rio de Janeiro/RJ

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PAVILHÃO 21

Victor Carvalho de Oliveira

Relatório técnico submetido à Escola de
Comunicação da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de bacharel em Comunicação
Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro/RJ

2021

PAVILHÃO 21

Victor Carvalho de Oliveira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Rádio & TV.

Aprovado por

Prof^a. Dr^a. Anita Matilde Silva Leandro - orientadora

Prof. Dr.^a Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos

Prof. Dr. Lucas Murari

Aprovado em: _____

Grau: _____

Rio de Janeiro/RJ

2021

Aos trabalhadores

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por me dar um coração mineiro que pulsa forte e gentil. À equipe deste filme por confiar em mim. À Anita Leandro pelo direcionamento preciso na criação do filme. Aos amigos, por estar vivo.

CARVALHO, Victor. Pavilhão 21: Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro. Rio de Janeiro, 2021. Relatório Técnico (Graduação Em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2021.

RESUMO

Pavilhão 21 é um filme sobre os bastidores da cadeia de produção alimentícia fluminense, uma experiência sensorial imersiva, que mostra a beleza em meio ao caos visual e sonoro de um lugar, cujo cotidiano envolve, diariamente, centenas de trabalhadores. A obra, realizada no âmbito desse TCC, tem o formato de um curta-metragem documental. Neste relatório, apresentamos os resultados dessa investigação artística e detalhamos questões relacionadas ao processo de criação do curta, desde a sua concepção até as escolhas estéticas efetuadas na montagem.

Palavras-Chave: documentário, curta-metragem, cinema experimental

ABSTRACT

Pavilion 21 is a film about the behind-the-scenes of the Rio de Janeiro state food production chain, in an immersive sensory experience that shows beauty amongst the visual and sonic chaos of a place, whose daily routine involves hundreds of workers. The work, carried out within the scope of this undergraduate thesis, is a documentary short film. In this report we present the results of this artistic investigation and detail issues related to the creation process of the film, from its conception to the aesthetic choices made in the assembly.

Keywords: documentary, short-film, experimental cinema

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 CONTEXTO DO TRABALHO	9
1.2 JUSTIFICATIVA	11
2 PLANEJAMENTO DE FILMAGEM	13
2.1 REFERÊNCIAS	13
2.2 CÂMERAS DE AÇÃO	15
2.3 ESTUDO DO ESPAÇO	17
2.4 EQUIPE	19
2.5 ORÇAMENTO	20
3 FILMAGEM	22
3.1. EQUIPAMENTO	22
3.2 PRIMEIRAS DIÁRIAS	23
3.3 ADEVALDO	24
3.4 ÚLTIMAS DIÁRIAS	26
4 MONTAGEM	31
4.2 ESTRUTURA DO ROTEIRO DE MONTAGEM	35
4.1.1 Prólogo	36
4.1.2 Introdução do filme	36
4.1.3 Corpo do filme	38
4.1.4 Bloco final	39
4.1.5 Encerramento	41
5 SOM	42
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
ANEXOS	47

1 INTRODUÇÃO

1.1 CONTEXTO DO TRABALHO

Em meados de 2018 minha irmã se aventurava em seu novo empreendimento: comercialização de café mineiro no Rio de Janeiro, vindo direto de fornecedores locais da Serra da Mantiqueira, sul de Minas Gerais. A logística do transporte das sacas de café de Minas Gerais era facilitada pela presença de minha família na região, mais especificamente na cidade de Bueno Brandão, onde reside Marcio, um primo caminhoneiro que, na época, realizava o transporte semanal de hortigranjeiros da Serra para o Rio de Janeiro. Marcio aproveitava uma entrega para encaixar as sacas de café em sua caçamba, e economizar no custo do transporte da mercadoria. As entregas eram sempre realizadas na Ceasa-RJ, central de abastecimento e comercialização de produtos agrícolas do Estado do Rio de Janeiro, localizada no bairro de Irajá. O recebimento da carga era realizado por nós - minha irmã e eu - essas visitas ao local sempre despertavam em mim um forte interesse.

A Ceasa-RJ me chamou a atenção esteticamente pelo aspecto brutalista¹ de seu espaço, seus grandes pavilhões de concreto que, pela aparência rude, áspera, parecem prolongar a dureza de seus trabalhadores. Dentre caminhoneiros e carregadores, a forte presença de figuras masculinas embrutecidas pelo trabalho domina o ambiente, a observação do cotidiano destes homens me instigou a pensar sobre essa classe de trabalhadores urbanos que, a meu ver, não é abraçada pelo debate político progressista contemporâneo.

Inspirado pelo ambiente, passeios livres pela Ceasa-RJ aconteceram no começo do ano de 2019, com uma câmera Nikon D5000, em busca de um personagem ou local que pudesse servir de inspiração a um roteiro de ficção ou documentário. Na época, a figura masculina me despertava o interesse de trabalhar a discussão sobre a chamada masculinidade tóxica² e suas alternativas.

¹ “Brutalismo” é o nome dado a um movimento arquitetônico surgido na Segunda guerra mundial, popularizado na década de 70. As obras são identificadas pela utilização de estruturas de concreto armado, de forma aparente, o que dá às construções uma aparência de estado bruto.

² “Masculinidade tóxica” é o termo pelo qual é designado um tipo específico de comportamento do gênero masculino, marcado por manifestações de violência, sexismo e outros tipos de brutalidade. *Pavilhão 21* busca desconstruir as tentativas de generalização dessa visão da masculinidade.



Fig. 1 – Registro do estudo de câmera feito no Ceasa-RJ (2019)

Dentre os pavilhões nos quais transitei, se destacou o de número 21, pela intensidade do fluxo de pessoas, caminhões, mercadorias e sons em seu ambiente, fui abordado pelo carregador Leonardo, que se interessou pela câmera que eu carregava. Ao descrever o meu projeto, Leonardo me sugeriu voltar ao local durante as primeiras horas do dia, pois seria o momento de maior movimentação. Naquele universo de aparência caótica, descobri a beleza de quadros instigantes, com sua variedade de camadas de texturas, cores, volumes e materiais, presentes nas caixas de verduras e legumes, no ferro e na borracha das máquinas, na pele e no suor dos trabalhadores.

Um interesse pessoal prévio por abordagens documentais experimentais despertou em mim o desejo de produzir um curta-metragem que percorresse o Pavilhão 21 do Ceasa-RJ, colocando o espaço como personagem principal. Na proposta, eu investigaria as formas de vida e de trabalho ali existentes, registrando-as de modo observacional, sem me servir da entrevista ou da voz off, como é de praxe na abordagem clássica de construção de narrativas documentais. Ao contrário, escolhi, inicialmente, a experimentação com os recursos de decupagem, montagem, fotografia e som, a exemplo das técnicas de composição do cinema idealizado pelo Construtivismo russo, como se vê nas sinfonias cinematográficas sobre grandes cidades, realizadas nos anos 1920, e no contemporâneo *Leviathan* (2012), dos diretores Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel. Aos poucos, o método observacional de filmagens foi se tornando permeável às técnicas do documentário participativo, como veremos a seguir.

1.1 JUSTIFICATIVA

Dos temas abordados no filme, direta ou indiretamente, se destacam o sucateamento dos direitos trabalhistas, o embrutecimento do trabalhador marginalizado e a luta de classes. Em um contexto neoliberal de quebra do pacto trabalhista institucional sem precedentes desde o retorno à democracia, após o fim do regime militar, as leis trabalhistas vêm sendo destruídas ou interpretadas, em benefício dos patrões e do capital. A reforma trabalhista de 2017 alterou diversos pontos da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), diminuindo o poder dos sindicatos, delegando ao contratante as decisões referentes a direitos trabalhistas.

Nesse filme, procuro assinalar a importância desse debate político-econômico por meio da exposição do ponto de vista de carregadores do Ceasa-RJ, com câmeras acopladas em suas cabeças e peitos. Isso nos oferece o ponto de vista interno do trabalhador que carrega a câmera consigo, durante suas atividades, e nos faz sentir o peso do seu trabalho. As câmeras acopladas nos carrinhos de mercadoria nos levam com o carregador em sua jornada diária e nos permitem penetrar em seu ambiente de trabalho a partir um olhar interno sobre o ambiente, ou seja, um olhar do próprio trabalhador.

A figura do caminhoneiro é também presente nas Ceasas e ela faz parte do filme, com um papel tão importante quanto o dos carregadores, embora com função narrativa diferente. Essa categoria de trabalhador possui forte poder sobre decisões políticas, como foi demonstrado na greve dos caminhoneiros de 2018, quando o encerramento de suas atividades, em protesto contra os reajustes do preço dos combustíveis, desabasteceu diversas cidades brasileiras. É um caminhoneiro, filmado num modo participativo, em total cumplicidade com a equipe, que nos transportará – e não apenas as nossas câmeras – para dentro dos espaços da Ceasa de Irajá. A diferença de abordagem entre os dois personagens é evidenciada pela forma com que os filmamos, que será elaborada posteriormente neste relatório.

2 PRÉ PRODUÇÃO

2.1 REFERÊNCIAS

Sem entrevistas ou narração em off, construídas puramente por imagem e som, assim são as muitas obras audiovisuais descobertas durante o curso de Rádio e TV e que me fascinaram. São filmes situados na interseção entre o cinema experimental e o documentário, que assumem uma abordagem formal da realidade filmada, com o uso de técnicas cinematográficas expressivas, normalmente vistas no campo da ficção.

O processo de criação de *Pavilhão 21* se deu simultaneamente à elaboração de uma linguagem, inspirada por obras que convergem em termos estilísticos e quanto ao seus métodos investigativos. Refiro-me a filmes como *Chuva* (1929) de Joris Ivens, que retrata a chegada da chuva na cidade de Amsterdã, sem focar, porém, no fenômeno climático em si, mas em como ele altera a paisagem da cidade em seus detalhes; *Lu Tiempo di Li Pesci Spata* (1955) de Vittorio De Seta, que registra o trabalho de pescadores italianos na procura de peixe-espada, com um ritmo de montagem que transmite de forma imersiva a tensão do ato da pesca, se servindo de recursos característicos do cinema de ação (diferentes planos, cortes rápidos, montagem fluida); ou *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, que compila imagens de diferentes filmes rodados em Guiné Bissau, Cabo Verde, Islândia e Japão, subtraindo-as de seu sentido original para construir, com elas, uma nova narrativa.

Tais filmes alcançam em sua narrativa uma abstração próxima à música instrumental, que sempre me instigou, devido à sua capacidade de associação livre de sentimento e linguagem. Em relação ao tema, os filmes citados acima têm em comum com o *Pavilhão 21* o fato de retratar em um cotidiano urbano, sem depender de uma narrativa clássica. Tal abordagem pode ser encontrada nas sinfonias das cidades, grupo de filmes dos anos 1920 que convergem em estilo, e que Paul Rotha denomina como “Realismo Continental” em seu livro “Documentary Film”, citado por Da-Rin:

(..) produções realizadas à margem da grande indústria francesa e alemã, inspiradas pela avant-garde, que minimizavam o enredo e privilegiavam as potencialidades plásticas da imagem e da montagem. (DA-RIN, 2004, p.79)

Rotha classifica a montagem destes filmes como possuidora de um caráter “sinfônico”, seus efeitos dramáticos não dependem de um enredo, são atingidos pelo fluxo orquestrado de imagens. Dentre os filmes desta corrente cinematográfica, se destacam os filmes *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (1927) de Walter Ruttmann; *Um homem com uma Câmera* (1929) de Dziga Vertov; e *Nada Como o Passar das Horas* (1926) de Alberto Cavalcanti.

Inspirado pelos filmes aqui descritos, cheguei à conclusão pessoal de que documentários amplamente baseados em entrevistas e narrações podem, às vezes, colocar em segundo plano a capacidade do cineasta de interpretar uma realidade a partir de outros recursos únicos da linguagem cinematográfica, me senti tocado pelo purismo do cinema direto que exaltava o uso da montagem e câmera na criação do documentário, numa abordagem estritamente não intervencionista sobre o tema do documentário. Tal ideia foi posteriormente questionada durante o processo de criação da obra, perpassado por questões éticas, estéticas e práticas definidoras no meu desenvolvimento como realizador.

O cinema documentário compartilha a forma da entrevista com a reportagem e o debate televisivo. Mas a quantidade de entrevistas filmadas tanto no cinema como na televisão, e a inflação e a repetição da fórmula não significam apenas o recurso fácil a uma figura cômoda, banal, sem desafios. (...) Colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma conexão particular que passa por uma máquina, isso tem sentido, envolve uma responsabilidade. (COMOLLI, 2008, p. 86)

Assim como observado por Jean-Louis Comolli, a importância do formato de entrevista foi um tema discutido no processo de criação do filme. Foi levantada a questão da responsabilidade para com os trabalhadores presentes no registro e nos perguntamos como poderíamos permitir que o ponto de vista do trabalhador fosse respeitado, sem que se estabelecesse uma relação de entrevista dirigida e fria, baseada no sistema de perguntas e respostas, como normalmente se vêem reportagens televisivas.

Dentre os filmes que serviram de norte para a criação de *Pavilhão 21*, em termos de abordagem do real, se destacou o projeto estético do documentário *Leviathan* (2012), dos

diretores Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, pesquisadores do Laboratório de Etnografia Sensorial da Universidade de Harvard. Este longa-metragem sobre a indústria da pesca foi quase inteiramente gravado com as chamadas “câmeras de ação”.³ Elas foram distribuídas pelo ambiente, acopladas em superfícies, trajes de trabalho e redes de pesca lançadas ao mar, captando assim as imagens sem a presença de um cinegrafista. A perda do controle do que está sendo captado é incorporada no processo de criação do filme que, em sua montagem, conta com a perspicácia na análise do material bruto obtido. O registro de tais câmeras é cru, sujeito a impactos e movimentos do ambiente em que a câmera é acoplada, evidenciando em seus movimentos a fluidez do ambiente aquático retratado no documentário.

O modelo observacional de *Leviathan* tem por objetivo a investigação antropológica. Em termos estéticos, ele pode ser relacionado à uma das propostas formais desenvolvidas no início do cinema direto, a partir de meados dos anos 1950. Nesse período, com o desenvolvimento do gravador portátil e da fita magnética, foi possível, finalmente, o registro do som sincrônico fora dos estúdios. As equipes de filmagem passavam a se relacionar de forma direta com o mundo vivo, que podia agora ser observado pela câmera, sem a necessidade da entrevista ou da voz off gravadas em estúdios. O teórico de cinema estadunidense Bill Nichols, em seu livro *Introdução ao documentário*, resume assim a recusa de alguns pioneiros do cinema direto em controlar as situações filmadas.

Todas as formas de controle que um cinema poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem, pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário e voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem restituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (NICHOLS, 2001, p. 146-147)

³ Uma câmera de ação é projetada especificamente para fotografar em um ambiente hostil. Ela tem características específicas e são concebidas para serem resistentes a impacto, umidade e sujeira.

A perda do controle do que se está sendo captado pode ser interpretado como uma busca pelo registro purista da realidade, vista nos dispositivos desenvolvidos por filmes do cinema direto e na produção do *Leviathan*. No cinema direto, tal dispositivo foi utilizado como uma resposta ao cinema expositivo, que até então recorria, sobretudo, ao uso da convencional voz-over e da trilha, direcionando a recepção da obra pelo espectador. Mais tarde, o controle da recepção pelo cineasta foi também exercitado nas reencenações de situações e acontecimentos, como no docudrama. Em *Leviathan*, ao contrário, a perda do controle do registro é o resultado de escolhas técnicas e estéticas que aceitam correr o risco de se expor ao real.

No *Leviathan*, a formalidade é utilizada para direcionar um registro pós-humanista⁴, não centrado na figura humana. No filme não é dada a oportunidade ao espectador de definir os trabalhadores como indivíduos, dando-lhes pouco tempo de tela e optando por não valorizar a voz em relação aos demais sons do ambiente. Nos créditos finais do *Leviathan* também são creditadas as espécies de animais presentes no filme, explicitando a inexistência de hierarquia entre personagens humanos, não humanos e demais elementos cênicos.

É importante ressaltar que o formato utilizado em *Leviathan* faz parte de um estudo alheio às questões aqui presentes, fruto do desenvolvimento de antropólogos em pesquisa sobre etnografia sensorial. Me apego apenas às suas escolhas estéticas.

2.2 CÂMERAS DE AÇÃO

Como no cinema direto, movimento que se propunha a reduzir a intervenção do cineasta e da equipe para capturar a realidade tal como ela é, nos lançamos num caminho diferente daquele do documentário clássico e, com as novas possibilidades tecnológicas de captação de imagem, nos propusemos a ir além do modo observacional “mosca na parede”, que apenas observa o ambiente à distância, minimizando a interação com o objeto de estudo. Assumimos a existência da equipe técnica, do dispositivo de registro de imagem, interagimos e nos fundimos com os personagens que registramos.

⁴O pós-humanismo pode ser entendido como uma forma de designar as correntes de pensamento que aspiram a superar o humanismo renascentista no sentido mais amplo do termo, que se caracteriza pelo antropocentrismo: o ser humano como centro de tudo.

O principal e o essencial é a cine-sensação do mundo, Nós assumimos então, como ponto de partida, a utilização da câmera enquanto cine-olho muito mais aperfeiçoado que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço. O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, reúne e fixa as impressões de uma maneira diferente do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que nós percebemos em tal ou qual fenômeno visual, não condicionam a câmera que, quanto mais aperfeiçoada, mais e melhor percebe (VERTOV, 1972 *apud* DA-RIN, 2004, p.113)

Dziga Vertov pensava no cinema como um meio de obter novas percepções da realidade através de um tratamento criativo da mesma (DA-RIN, 2004). O estilo cinematográfico idealizado pelo cineasta russo partia do pressuposto de que a câmera era capaz de realizar um registro superior ao do olho humano, sem precisar mimetizar o mesmo.

No documentário *Leviathan*, as câmeras foram acopladas ao uniforme dos trabalhadores da pesca, redes de pesca, casco do navio e máquinas, assim registrando imagens incomuns ao gênero documental. A perda do controle sobre o que se é captado produziu um registro mais realista do que os que seriam feitos por um cinegrafista alheio ao ambiente de estudo.

O uso de câmeras de ação (GoPro) marca a estética idealizada para o *Pavilhão 21*. Evitamos o dispositivo de entrevista, análise e narração, e buscamos ângulos que traduzissem a experiência de imersão no cotidiano dos trabalhadores ali presentes, seja no chacoalhar de uma caixa de verdura, na cabine de um caminhão ou acopladas no corpo dos jovens carregadores que se lançam no trânsito intenso de carrinhos de carga.

As câmeras de ação são aquisições recentes do universo da fotografia, desenvolvidas para o registro de atividades esportivas. São pequenas e resistentes à água e ao impacto, além de possuírem apetrechos próprios para a acoplagem aos corpos e superfícies. Dentre os apetrechos disponíveis para acoplagem existem as *chestmounts*, faixas de polipropileno resistentes e ajustáveis, presas nos bíceps, costas e peito do cinegrafista, mantendo a câmera próxima ao plexo solar; as *headmounts*, que possuem faixas similares, mas que se acoplam à cabeça do cinegrafista; e os suportes com ventosa, que permitem uma fácil fixação da câmera em superfícies planas.

A GoPro desfamiliariza o registro não-ficcional, ou certamente chama a atenção para as suas qualidades formais, não apenas a partir da sua estética digital característica, mas também no posicionar da câmera para criar perspectivas incomuns. (UNGER, 2017, p.8)

A câmera acoplada a um corpo produz um efeito visual único, com um movimento caótico, aliado à presença do corpo do cinegrafista, que interage com o mundo ao seu redor, braços e pernas em quadro e movimentos de cabeça que guiam a visão da câmera. Tal efeito é comum em registros independentes de esportistas que lidam com altas velocidades e impactos, como no surf, mountain bike e skate.

Com o objetivo na ausência de entrevistas e personagens, tivemos como alvo do nosso registro o comportamento coletivo, e nele buscamos as sutilezas das relações humanas no espaço estudado. Podemos notar uma relação de parceria entre os carregadores, que se ajudam ao empurrar os pesados carrinhos pelas rampas de acesso ao Pavilhão. Na camaradagem, sutilmente surgem pequenas demonstrações de afeto em meio ao ambiente embrutecido.

2.3 ESTUDO DO ESPAÇO

Surgidas na década de 60, as Ceasas vieram de uma iniciativa do Governo Federal para articular o sistema de comercialização de hortigranjeiros brasileiros. A Unidade Grande Rio é a segunda maior Central de abastecimento da América Latina, logo após a unidade de São Paulo. É composta de 16 pavilhões e movimentam uma grande quantidade de trabalhadores fluminenses.

São 2.500 produtores cadastrados, 600 comerciantes e uma média de 50 mil pessoas circulando pelo espaço diariamente. Os pavilhões possuem uma área de comercialização de aproximadamente 1900 metros quadrados.

A partir das primeiras horas do dia, na Ceasa-RJ inicia-se uma intensa movimentação de caminhões lotados de verduras, oriundos de diversas partes do estado do Rio de Janeiro e

arredores. No Pavilhão de número 21, começa também a movimentação de carregadores autônomos com carrinhos de carga alugados no local por 10 reais, preparados para descarregar e carregar os caminhões, que chegam por volta das duas horas da manhã, recebendo de 70 centavos a 1 real por carga - como são chamadas as caixas que contêm legumes e verduras. Quanto mais caixas conseguirem carregar, mais rápido pagam o aluguel do carrinho, para começar a receber a recompensa de seu trabalho braçal. Nas “pedras”, pequenos espaços demarcados no chão do pátio do pavilhão, os comerciantes aguardam a luz se acender, momento que marca a abertura oficial de seus negócios, e passam a manhã inteira administrando a compra e venda de cargas para o comércio varejista carioca.

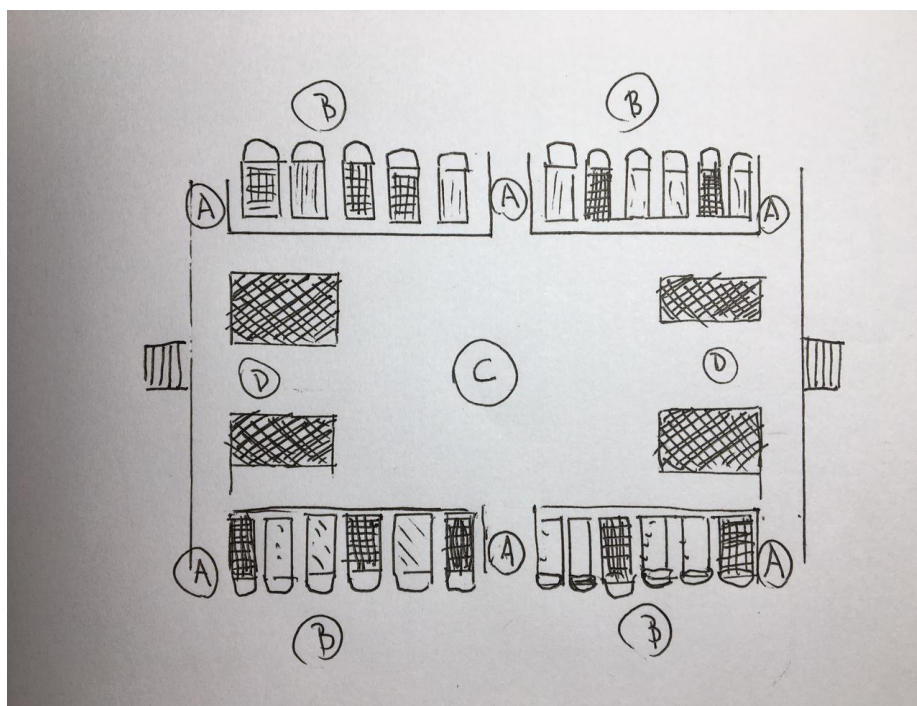


Fig. 2 – Esboço de planta baixa do Pavilhão 21 feita pela equipe na locação

Os planos de filmagem foram elaborados já pensando em uma montagem que respeitasse a cronologia dos eventos registrados no cotidiano do pavilhão 21, levando em consideração os pontos do pavilhão em que se poderia captar uma maior movimentação de personagens relacionados a cada etapa da rotina do trabalho ali presente. Foram definidos os seguintes pontos de interesse: (A) rampas (duas laterais e uma central); (B) caminhões estacionados, constantemente carregados e descarregados, (C) pátio; (D) área de descanso e bar.

As rampas são os pontos de acesso ao pátio do pavilhão para os carrinhos de carga. Antes da liberação da subida dos carrinhos ao pátio, os carrinhos são estacionados nas bases das rampas, formando um labirinto provisório de caixotes de madeira. Alguns carregadores conversam, enquanto aguardam o horário do início oficial dos trabalhos na CEASA-RJ.

A partir da liberação do funcionamento do comércio, o fluxo nas rampas é constante. São formadas filas de carrinhos, carregados com dezenas de caixotes, aguardando a vez de subir para o pátio e descarregar a mercadoria. Dependendo do tamanho da carga, é necessária a ajuda de um ou dois carregadores para auxiliar na subida da carga pela rampa. Eles empurram a parte traseira do carrinho, rampa acima.

A descida da mercadoria pela rampa requer um tipo diferente de atenção, devido à impossibilidade de frear o carrinho com o próprio corpo. Na descida, os carregadores gritam, requisitando a liberação do fluxo, e o caminho é liberado às pressas pelos transeuntes.

Nas laterais do pavilhão se concentram as vagas destinadas aos caminhões que abastecem o pavilhão 21. Muitos dos caminhões pertencem aos donos das “pedras”, pequenas áreas delimitadas no pátio do pavilhão e destinadas ao comércio varejista. Os caminhões chegam entre 1 e 2 horas da manhã e ali permanecem estacionados enquanto são descarregados pelos trabalhadores, que organizam a mercadoria em seus carrinhos de carga. O descarregamento normalmente ocorre em duplas, um carregador no topo da caçamba passa as caixas para o carregador no solo ou em cima do carrinho, que já começa a organizar as caixas para o transporte.

O evento mais esperado pela equipe é o acender das luzes, que ocorre às 3 horas da manhã, pontualmente, marcando a abertura oficial do comércio no pátio do pavilhão e a liberação dos carregadores para o trabalho. O acender das luzes normalmente é acompanhado de gritos de euforia. A área do pátio passa por uma mudança visualmente impressionante quando o comércio é oficialmente aberto. Em poucos minutos, o espaço vazio é tomado por pilhas de caixas, carrinhos, pessoas e animais. O silêncio é substituído por gritos.

Nas extremidades do pátio do Pavilhão 21 se encontram as áreas de comércio, contendo lanchonetes, que costumam servir salgados e café, e um bar com um grande balcão e uma mesa de bilhar. Em frente aos estabelecimentos da área costumam se aglomerar os carregadores mais jovens, que aguardam a oportunidade de serviço de carga ou descarga, trabalho que normalmente é requisitado por algum dono de pedra ou caminhoneiro. A área também é utilizada para

descanso de alguns trabalhadores, que aproveitam o próprio carrinho para se servirem dele como cama.

2.3 EQUIPE

Ao longo de minha graduação construí grandes parcerias artísticas que compõem a equipe técnica do *Pavilhão 21*, que já havia sido definida antes mesmo da concepção de sua idéia.

A equipe foi quase inteiramente composta por alunos de graduação da UFRJ. Todos os nomes abaixo mencionados eram alunos de graduação do curso de Rádio e TV no momento da produção do filme, com exceção daqueles apresentados entre parênteses.

A dupla Pedro Cupolillo e Rodrigo Tancredi (aluno de graduação em cinema - ESPM) me acompanhou na realização do meu primeiro curta de ficção, na parte de fotografia, realizando um plano sequência de 13 minutos que exigiu muito treino e sensibilidade nos movimentos de câmera, cujo resultado superou as expectativas. No Pavilhão 21 eles também assinaram a fotografia, ao lado de Joaquim Lima, que possui um belo trabalho com Still no estilo fotojornalismo. Uma equipe de fotografia robusta era a principal demanda do projeto.

A assistência de direção foi preenchida por Mia Tiziano. Na Produção e Arte arrisquei duas novas companheiras que realizaram um trabalho impecável: Pê Moreira e Beatriz Kucuruza, respectivamente.

Ao final das gravações Jon Thomaz (Graduado em cinema pela Estácio) entrou na equipe realizando filmagens com a câmera 360°. A montagem foi dividida entre Pedro Cupolillo, Joaquim Lima e eu.

Por amor às frequências, assumi o departamento de som, realizando o som direto, desenho de som e mixagem; Lucas Badini (Graduado em cinema pela UFF) finalizou a cor; e Fernanda Leme (Graduada em cinema pela Facha) fez as legendas.

2.4 ORÇAMENTO

O curta-metragem foi planejado visando uma arrecadação de recursos a partir do edital Elipse, projeto do Centro de Seleção de Candidatos ao Ensino Superior do Grande Rio (CESGRANRIO) e da Secretaria Estadual de Cultura que, desde 2015, visa fomentar projetos de curta-metragem universitários. *Pavilhão 21* foi um dos 12 projetos de curta selecionados dentre centenas de projetos de diversas universidades do estado do Rio de Janeiro.

Com a aprovação do projeto no edital ELIPSE, conseguimos a verba necessária para sua realização, o incentivo é uma parceria entre a Cesgranrio, A secretaria de cultura do Estado do Rio de Janeiro e Cine-Odeon. Fomos contemplados na quarta edição do edital, realizado em 2019. Contamos com o apoio de 11.300,00 R\$ após o descontar dos impostos.

Dedicamos grande parte do orçamento para o aluguel de equipamento e cachê. Transporte e alimentação acabaram não pesando no orçamento pela pequena duração da diárias e pequena equipe.

3 FILMAGEM

3.1. EQUIPAMENTO

Como ainda não tínhamos uma linguagem bem definida, as primeiras diárias serviram de experimentação com as DSLR e GoPro. A câmera de ação era um equipamento desconhecido pela equipe até o começo das gravações, aproveitamos as primeiras filmagens para testar os apetrechos de acoplagem em superfícies: ventosa, *chestmount*, *headmount* e garra. Uma mudança de planos foi requisitada pela equipe de fotografia, que optou pelo uso da GoPro Hero 6, de qualidade de imagem muito superior à utilizada nos testes de câmera – GoPro Hero 4. Tal mudança elevou o custo do aluguel de equipamento que havíamos planejado a princípio. Elevamos a qualidade do equipamento e reduzimos a quantidade de câmeras - Foram utilizadas duas câmeras DSLR (Sony A7SII e Nikon D750) e uma GoPro.

O trabalho realizado com o som, desde a sua captação até à mixagem, teve o objetivo de intensificar a experiência imersiva do curta. A gravação de áudio das cenas foi realizada com o microfone embutido das câmeras Gopro e, quando possível, com o microfone estéreo do gravador de mão Zoom H6. Tal microfone permite o registro em “XY”, captando a imagem estéreo do ambiente, dando a sensação espacial mais fiel do que a de um microfone mono, permitindo uma sensação de profundidade mais detalhada. Tal escolha de equipamento foi feita descartando a intenção da realização de entrevistas, o que prejudicou a qualidade de áudio do plano referente ao caminhoneiro Adevaldo, que será mencionado abaixo, quando o mesmo iniciou um relato surpresa em um ambiente ruidoso.

Também foram captadas amostras de som ambiente em diferentes horários no centro do pavilhão. Estas amostras dariam segurança na criação de profundidade de camadas na pós produção. Sempre que uma câmera era acoplada a uma superfície ou carregador, o gravador era acionado para complementar o som captado pela GoPro.

3.2. PRIMEIRAS DIÁRIAS

O planejamento de ordem do dia foi dividido em horário e locação, definindo quanto tempo seria gasto no registro de cada parte do pavilhão. Apesar disso, grande parte do processo foi improvisado de acordo com o que o ambiente nos proporcionou, seja no surgimento de um novo personagem ou dificuldades na captura de planos. O planejamento era guiado pela idéia de realizar uma montagem que respeitasse a cronologia de um dia de trabalho no pavilhão, com movimentos que começam lentos, vão se acelerando gradualmente, atingem o ápice, e repousam.

A chegada no set ocorria às 02:00h, em pouco tempo já estávamos prontos para começar a registrar as primeiras movimentações do espaço. O ponto-chave a ser gravado era o acender de luzes do pavilhão. Em torno deste acontecimento, nos planejamos para registrar o pavilhão no horário com maior movimentação, seja de trabalhadores, cargas ou caminhões. Essa lógica foi aplicada nas primeiras diárias, que aconteceram nas datas: 03/06, 07/06, 10/06 e 28/06. Tais dias foram pensados pela produção em acordo com o departamento de comunicação da Ceasa-RJ, e assim descritos no documento de liberação do uso de imagem que nos foi concedido.

Nas primeiras diárias, o registro com as câmeras de ação pelas rampas se mostrou desafiador. A área possui movimentação intensa, gerando o perigo de se acidentar com algum carrinho em movimento. Por conta disso, o diálogo com os trabalhadores e a acoplagem das câmeras em seus carrinhos deveria ser veloz, de forma que não atrapalhasse o fluxo.

Experimentamos a acoplagem das câmeras nos carrinhos com o apetrecho equipado com uma ventosa, fixando-a nas laterais dos carrinhos ou nas superfícies das caixas. Também testamos a acoplagem com braçadeiras de tecido com velcro e ambas as formas se revelaram ineficazes na fixação. O método mais seguro encontrado foi a utilização da braçadeira “*bongo tie*”, elástico resistente preso por um nó em um pequeno cilindro de madeira, muito utilizado por equipes de fotografia em sets de filmagem, fixando objetos em superfícies de forma firme e não permanente. A acoplagem da câmera foi testada na parte frontal do carrinho, para captar as costas do carregador e a contração de seus músculos; na parte traseira, para registrar a ajuda dos outros carregadores ao empurrar o carrinho; e também experimentamos colocar a câmera dentro das caixas de verdura, para que ela pudesse chacoalhar e confundir a percepção espacial do espectador.



Fig. 3 – Frame do filme Pavilhão 21 – Carregador empurra carrinho de seu companheiro pela rampa.

3.3 ADEVALDO

A partir de um planejamento de montagem que se baseia na cronologia dos acontecimentos do pavilhão, a chegada dos caminhões no Ceasa-RJ foi pensada como uma possível abertura para o filme, imaginando um longo plano sequência do ponto de vista do caminhão, apresentando o espaço. A gravação de tal plano foi desafiadora pela inconstância dos horários de chegada dos caminhoneiros, tal inconstância impossibilitou o encontro com os caminhoneiros anteriormente contatados pela equipe. A solução encontrada foi a de abordar os caminhoneiros que se encontram no lento fluxo da fila de entrada da Ceasa-RJ a partir da Avenida Brasil, requisitando a permissão de adentrar em suas cabines para a realização da gravação. Aconteceram algumas tentativas frustradas antes de conhecermos o caminhoneiro Adevaldo Santos, que recebeu rapidamente a equipe em sua cabine, que conseguiu comportar dois cinegrafistas e eu, com o gravador de som portátil em mãos. Nós esperávamos uma viagem silenciosa, mas Adevaldo começou a dialogar com a câmera, em um monólogo sobre sua rotina, rotas de caminhão, e a realidade dos caminhoneiros e trabalhadores das Ceasas. O estilo do relato de Adevaldo possui uma forte dimensão imagética, e nos deu a inspiração que daria ao filme uma continuidade narrativa.

Trecho do relato de Adevaldo:

“Os meninos do carrinho são sofredores. Ganham uma merreca danada, e os caras sofrem. Sofrem para cacete. Sofre mesmo. Você vê os carrinhos empurrando os caras direto. Em vez do cara empurrar o carrinho, é o carrinho que empurra ele. O peso que eles carregam... Que nem um cavalo. É, mano... Mas se não é nós, o Brasil não roda. Se não é nós, não vira... Que é ladrão, que é crackudo, que é maconheiro, que é tudo, fala que é nós. Mas se não é a gente, o Brasil não roda.”

A intenção de realizar um registro distanciado do trabalhador do CEASA entrou em conflito com a riqueza do relato de Adevaldo. De forma espontânea, o caminhoneiro estabeleceu uma cumplicidade com a equipe, orientando o formato da entrevista e abrindo uma nova gama de possibilidades para que a sua fala fosse trabalhada na montagem do filme.

A partir da fala de Adevaldo, foi feita a experimentação com a acoplagem da GoPro Hero 7 na roda de um carro. O movimento do girar da câmera no próprio eixo já havia sido imaginado pela equipe, mas ganhou força no projeto a partir do relato de Adevaldo, quando ele se refere aos trabalhadores das Ceasas: “Mas se não é a gente, o Brasil não roda.”. À evocação imagética dessa frase, que se alia à proposta de evidenciar a força do trabalhador urbano no cenário político nacional, relacionamos o movimento de giro da câmera. No registro do giro da câmera, realizamos uma volta ao redor da Ceasa-RJ, de forma que o movimento se desacelerasse e se interrompesse exatamente em frente ao pavilhão 21. Encontramos assim, no movimento do giro da roda, uma alusão à engrenagem que move o Brasil e à qual nosso personagem fazia referência.



Fig. 4 – Frame do filme *Pavilhão 21* – Adevaldo na cabine de seu caminhão

3.4 ÚLTIMAS DIÁRIAS

Ao fim da primeira bateria de gravações, a primeira tentativa de montagem aconteceu. Foi uma tarefa desafiadora, devido à diferença técnica do material captado. Foram utilizadas diferentes câmeras, diferentes movimentações de câmera e diversos personagens. Tentativas de montagem variadas ocorreram, e cada uma parecia levar o filme para um novo caminho, seja utilizando uma maior quantidade de imagens decorrentes do registro da câmera GoPro, ou se utilizando majoritariamente do registro da DSLR. Tais versões não conversavam entre si. Optamos, então, pelo reencaminhar do projeto à seu planejamento estético original, e utilizar cada vez menos DSLR e mais GoPros, e compreendemos melhor algumas questões técnicas e estéticas, como os locais mais adequados à captação de imagem e os personagens mais interessantes para a criação de uma narrativa sem entrevistas. Também foi percebida a necessidade de um plano de fechamento para o filme, que amarrasse o conteúdo do material.

Após a primeira parte do processo de montagem, quatro meses depois da primeira bateria de gravações, novas diárias foram requisitadas pela equipe. Estas diárias aconteceram nos dias 01/10, 02/10 e 04/10. Neste segundo bloco de gravações, voltamos sem as DSLR e gravamos por menos tempo e menos quantidade de planos, agora mais direcionados e com uma linguagem mais

estruturada em mente. Nessa segunda fase das filmagens foi captada a maior parte dos planos utilizados no filme.

Contamos com duas GoPros, sendo uma do modelo Hero 7, que demonstrou possuir uma qualidade de imagem superior à utilizada nas primeiras diárias, além de um sistema de estabilização de imagens mais eficaz. Na tentativa de gerar um material que costurasse o filme, e sentindo a necessidade de um olhar distanciado sobre o espaço, utilizamos também um drone e uma câmera 360°, um tipo de câmera que registra imagens com grande amplitude, permitindo que a imagem possa ser manipulada de forma livre na montagem, podendo, com o auxílio de um *software*, passear por todos os ângulos registrados por ela, e, assim mostrar a dimensão do Pavilhão 21, de diferentes formas.

No decorrer das diárias mais direcionadas, focamos no registro da variação de movimentos no antes e depois do acender de luzes do pátio. O registro contou com algumas experimentações, utilizando a DSLR e a câmera 360°. No pátio, realizamos longos planos fixos para exaltar também a paisagem sonora anterior à ação, com ecos de conversas abafadas, gritos e motores.

A falta de luz no pátio antes da liberação do funcionamento do comércio se mostrou um desafio para a captação de imagem. Antes das três horas da manhã a iluminação do espaço conta apenas com os postes distantes, faróis de caminhão e telas de celular dos trabalhadores que aguardam o começo oficial dos trabalhos. O registro do acender das luzes foi testado de diferentes formas. Com o relógio nas mãos para cronometrar o acender de luz e com a câmera DSLR, testamos acompanhar um trabalhador de uma das pedras, captando seu deslocamento no pátio movimentado, para que o acender das luzes acontecesse em meio à duração desse trajeto. Testamos o registro do evento também com a câmera 360° e com as GoPros acopladas aos carrinhos ou aos corpos dos carregadores que subiam a rampa.

Com as luzes já acesas, realizamos registros que exaltam a intensa movimentação de corpos no pátio, aproveitando os planos dos carrinhos que subiam a rampa e continuavam a trajetória até a pedra designada para o descarregamento da mercadoria. Para este movimento no pátio também testamos a acoplagem de câmeras aos pontos mais baixos dos carrinhos, para obtermos uma sensação maior de velocidade.

Para registrar a etapa do trabalho de carregar e descarregar mercadoria dos caminhões, experimentamos a acoplagem da câmera a diferentes suportes e de diferentes formas. Nos

caminhões de caçamba fechada, acoplamos a GoPro às paredes e às caixas, em meio aos legumes, enquanto os trabalhadores subiam e desciam com o carregamento. A estética obtida é próxima de uma câmera de segurança, porém ganhando o movimento do chacoalhar da caçamba do caminhão, que se movimenta com o peso dos homens em seu interior.

Nos carregadores que realizam a carga e descarga dos caminhões de caçamba aberta, experimentamos a utilização da *chestmount*, o efeito obtido neste caso é o do movimento de câmera que acompanha o movimento de corpo dos trabalhadores, também é obtido o efeito da presença dos braços do trabalhador em quadro, que invade a filmagem ao interagir com a carga, colocando em evidência o trabalho braçal registrado. Desta forma foi gravado um plano que ganhou importância na montagem: um plano em que a câmera está acoplada no carregador por meio de uma *chestmount*, nele se pode ver de perto o descarregamento de um caminhão de alfaves, acompanhando de perto a organização de um carrinho de transporte de cargas. A posição da câmera permite que os braços do carregador apareçam e, com o movimento realizado na organização de caixas de verdura, ocorre o efeito do esconder e revelar de quadro, quando a caixa se aproxima da câmera, e tapa a lente da mesma. O plano foi originalmente idealizado para ser gravado pelo carregador que se encontrava em cima do caminhão, onde ganharíamos uma *plongée*, que nos daria um ângulo diferente para ser trabalhado na montagem, o carregador no topo do caminhão, porém, não se sentiu confortável ao vestir o *chestmount*.



Fig. 5 – Frame do filme *Pavilhão 21* – Carregador com câmera no chestmount checa as horas no celular.

Nestas filmagens decorrentes das novas diárias de gravação, também experimentamos a realização de um dos planos pensados para finalizar o filme. Pensando em evidenciar a presença da equipe e dos equipamentos na filmagem do documentário, simuláramos um forte impacto na câmera. Este movimento mostraria que a forma de captura de imagens é feita sem a presença de cinegrafistas, revelando a utilização de GoPros. Estas tentativas acabaram danificando o equipamento e encerrando o seu uso pelo resto da diária. Assim começamos a pensar em uma forma alternativa de finalizar o filme, mais próxima da idéia de uma montagem que respeitasse a cronologia dos eventos, idealizando montar o final do filme com o nascer do sol.

Na sexta diária de gravação utilizamos o drone, foi a parte da gravação em que se sentiu uma maior preocupação com o equipamento. Após a gravação de um travelling aéreo lateral, tentamos adentrar com o drone no pavilhão. Mesmo que grande parte dos trabalhadores do Pavilhão 21 já estivessem habituados com a presença da equipe, e um aviso prévio do levante de vôo do drone ter sido emitido, a chegada do drone gerou uma reação violenta de alguns dos trabalhadores no pátio, ocorrendo a tentativa de derrubar o equipamento. O drone é muito utilizado em investigações policiais em locais com presença de crime organizado, portanto mal visto por muitos dos carregadores, moradores das comunidades que rodeiam a Ceasa-RJ, habituados a esse tipo de vigilância.



Fig 6. – Frame do filme *Pavilhão 21* – Visão do drone

Neste dia também captamos alguns planos chave para a consolidação da narrativa idealizados na montagem, como a visão de dentro da caçamba de um caminhão, começando o plano na escuridão completa, e seguido pelo clarear do quadro com o abrir da porta da caçamba, revelando o pavilhão pela primeira vez, registrando por alguns minutos o leve movimento de carregadores e o diálogo entre eles. Tal plano foi combinado com um dos carregadores do local, que auxiliou a equipe no abrir e fechar da porta.

A sétima e última diária foi dedicada à tentativa de melhorias de alguns planos que se mostraram interessantes na montagem, aqueles que consideramos bons mas que poderiam ser refeitos de uma melhor maneira, tendo ainda em mente um possível encerramento para o filme, que foi experimentado de diversas formas. Na última diária também foram realizadas algumas improvisações com câmera na mão e GoPro.

4 MONTAGEM

Nosso projeto foi pensado visando uma montagem que respeitasse o ritmo diário do Pavilhão 21, procuramos transportar o espectador para o local da ação mediante uma decupagem e montagem próprios da ficção, com senso de continuidade, progressão e conflito, numa montagem “sinfônica” como observado por Grierson e Paul Lotha em sua análise sobre o movimento “Realismo Continental”.

Para Grierson a forma sinfônica se preocupa com a orquestração do movimento, por isso vê a tela em termos de fluxo e não permite que o fluxo seja quebrado. Os episódios e eventos se forem incluídos na ação, são integrados no fluxo. A forma sinfônica tende também a organizar o fluxo dos termos de movimentos diferentes, por exemplo, o movimento para o alvorecer, movimento dos homens que vêm trabalhar, movimento das fábricas em plena atividade, etc. (MARTINS, 2008, p.75-76)

Interpretamos o próprio espaço como um “ser vivo”, composto de diversos elementos necessários ao seu funcionamento (caminhões, carregadores, carrinhos de mão, verduras, animais de rua). O próprio ritmo diário dos acontecimentos no Pavilhão 21 assinalaria ao espectador o ritmo orgânico de um ser humano contemporâneo, nos atos de acordar, trabalhar e dormir, ou seja, uma gradação de aumento de velocidade, um pico de intensidade e repouso.

Traçamos um paralelo com os movimentos que começam nas primeiras horas do dia, com a chegada dos caminhões e dos primeiros carregadores, ainda na penumbra. Segue-se o carregar e descarregar dos caminhões; a abertura do comércio às 3 horas da manhã, marcada pelo acender das luzes; depois, o começo da subida dos carrinhos para o pátio vazio, seguido da intensa movimentação que se estende por várias horas no pátio do pavilhão, preenchendo-o; e, por fim, os caminhões que saem da Ceasa-RJ, se afastando da intensa mistura de gritos e barulhos de motor.

O modelo observacional inspirado no cinema direto não nos contemplou inteiramente como proposta. Partimos do princípio que um registro puro não intervencionista no espaço é impossível, pois a presença da câmera e equipe de filmagem por si só interferem no ambiente. Os

eventos registrados no Pavilhão 21 são relativos à relação que estabelecemos com os trabalhadores. Buscamos na montagem, reforçar o nosso posicionamento ao não esconder as interferências da equipe no registro.

Na etapa da montagem surgiu o desafio de estabelecer uma coerência, em termos estéticos, entre os registros de diferentes câmeras. As câmeras GoPro possuem uma qualidade de imagem inferior às DSLR, reagindo mal à escuridão do pavilhão, pixelando a imagem. Além disso, essas diferentes câmeras foram utilizadas com diferentes aberturas de diafragma da lente, ou seja, enquanto a GoPro captura todo o ambiente em foco, as DSLR focam no ponto de interesse e desfocam o restante do quadro. Assumimos a baixa fidelidade e textura pixelada da GoPro, aplicando um filtro nas imagens captadas pelas DSLR.

A falta de movimentação dos planos captados com as câmeras de mão também gerou um choque com as imagens de GoPro, majoritariamente captadas pelo dispositivo de acoplagem da câmera aos objetos em movimento. Optamos pelos registros de DSLR onde se ocorre uma movimentação no plano, mesmo com o cinegrafista fixo, como nos travellings feitos de dentro da cabine do caminhão.

Uma primeira montagem foi realizada com o material do teste de fotografia realizado nas primeiras diárias com a GoProHero 4. Nesta experimentação de três minutos não houve a intenção de obter uma estrutura narrativa com as imagens, apenas estudar o que seria possível de ser feito com o material capturado com a câmera de ação. O *raccord* de movimento pelo impacto da câmera se mostrou eficaz na montagem, ao unir duas imagens em sequência pelo corte no momento do chacoalhar intenso da câmera no decorrer de um impacto. Este método de corte foi concordado como uma boa forma de garantir o a fluidez de algumas das sequências, garantindo o fluxo do filme. Também foi percebida a necessidade de melhorias no equipamento utilizado para elevar a qualidade da imagem captada, como citado anteriormente.

Após as primeiras diárias de gravação, decupamos o material obtido e um primeiro corte foi realizado. Nesta versão, o filme se abre com o giro de câmera acoplada à roda de um carro, seguido de uma longa sequência do caminhoneiro Adevaldo. A intenção era a causar um choque no espectador, enquanto se apresentava o recurso da intensa movimentação de câmera que seria explorado no filme, unindo o giro da roda ao som do motor de caminhão. Isso daria também a impressão de que o giro provinha da roda do caminhão que nos levava ao Ceasa-RJ. O giro também foi pensado como sendo uma alusão a um “portal”, como uma abstração referente ao

transporte do espectador ao espaço estudado, onde a formalidade convencional é descartada. Tal estrutura de sequência “giro-Adevaldo” se manteve até o último corte, com poucas alterações. O primeiro corte seguia com mais cenas de DSLR no interior do pavilhão ainda com a luz apagada, carregadores estocando as primeiras pilhas de caixote do dia, em um balé de luzes de celulares ao fundo.

Experimentamos muitas transições em *raccord* de movimento, explorando o entrar e sair de quadro dos carregadores que se movimentam pelo pátio. Um novo tipo de corte foi possível com a luz dos celulares que estouravam a luz captada pelas câmeras, quando apontados para a mesma. O efeito gerado é agressivo, mas gerou uma transição suave entre planos.

Apesar do bom resultado que obtivemos neste corte, o filme seguia para um caminho diferente do idealizado. Utilizamos muitos planos captados com a DSLR, com boa qualidade de imagem, porém, poucos *travellings* caóticos com a câmera, característicos da GoPro. Tal corte ficou visualmente coeso, porém longe da estética esperada. A duração atingida foi de 8 minutos.

Para um segundo corte, testamos uma nova abordagem para a introdução do filme, cortamos parte da sequência inicial, com um plano de uma câmera acoplada à roda de um carro, e testamos começar o filme com um plano do caminhoneiro Adevaldo na balança de caminhões: um plano com a câmera dentro da cabine do caminhão, o caminhoneiro do lado de fora, realizando o pagamento de taxas ao Ceasa-RJ. Tal escolha deixou a nova introdução com um ar de mistério. A câmera que filma por dentro da cabine do caminhão parece estar escondida, como se registrasse uma contravenção, ou como numa reportagem de jornal que realiza uma denúncia, mantendo o espectador em dúvida sobre o que está sendo mostrado e sobre qual seria a relação entre a equipe de filmagem e o caminhoneiro. Apesar dessa possibilidade de introdução misteriosa, a confusão que ela poderia provocar no espectador nos levou a questionar se seria um bom recurso narrativo.



Fig. 7 - Frame do filme *Pavilhão 21* – Adevaldo na pesagem de seu caminhão, filmado pela equipe na cabine.

Neste segundo corte o filme seguia para a sequência de planos de GoPro que se manteve similar até o corte final, foi inserido o plano aberto captado pelo drone, que permite uma contextualização espacial ao espectador. O curta-metragem começou a se estruturar, porém, sentimos falta de um conteúdo; as imagens pareciam vazias de significado, além de não haver uma cena que pudesse concluir as ideias apresentadas e finalizar o filme, costurando a questão trabalhista com o nosso projeto estético.

O terceiro corte foi o último a ser realizado. Assumimos a importância do caminhoneiro Adevaldo como um personagem, aumentamos a sequência inicial e afinamos as sequências de GoPro apresentadas no último corte, de modo a deixar o filme menos confuso e mais coeso. Houveram extensões de alguns blocos temáticos, exibindo os diálogos referentes ao posicionar da câmera nos corpos dos trabalhadores, mostrando as conversas no abrir do bloco em que utilizamos a GoPro, e também no fechar do bloco, quando mostramos a mão de um membro da equipe retirando a câmera acoplada no carrinho. Tal escolha teve relação com a forma de apresentar a dinâmica da equipe com o espaço, evidenciando a presença das câmeras e a manipulação das mesmas pela equipe, certificando o espectador de que a realidade registrada estava sendo alterada com a nossa presença.

Neste corte também aumentamos os planos do caminhoneiro Adevaldo, agora incluindo o primeiro registro de interação que tivemos com ele, assim que o gravador e a câmera começaram a rodar. Na banda sonora, podemos ouvir as conversas da equipe para o ajuste da luz do interior da cabine e o pedido de silêncio para o melhor registro do áudio. Tal adição apresentou melhor o personagem Adevaldo, o espaço da Ceasa e o filme, além de expor o pacto que construímos com ele, um trabalhador que pertence ao espaço estudado, e que nos concede a permissão de adentrar o local, nos mostra o interior da Ceasa a partir das janelas de seu caminhão.

No corte final, aproveitamos as cenas do caminhoneiro para costurar a narrativa do filme e voltamos com o Adevaldo no final do curta, encerrando as sequências gravadas com GoPro, de forma a sugerir que o caminhoneiro nos leva para o CEASA, nos fazendo experienciar um intenso bloco imagético imersivo, e depois nos busca, trazendo o espectador “de volta ao mundo real”, ao formalismo do registro naturalista. A duração final foi a de 19 minutos.

4.1 ESTRUTURA DO ROTEIRO DE MONTAGEM

O curta consiste em longos planos sequência, montados sucessivamente, não se baseando na utilização de diferentes planos na mesma cena. Abaixo, segue a apresentação da estrutura geral do roteiro e a descrição do projeto estético de montagem das sequências do filme.

Duração aprox.	Prólogo (Apresentação)	Cartelas Caminhoneiro Adevaldo Primeiro “giro”
5’		
4’	Introdução do Filme (Ambientação)	Abertura da caçamba Descarregar de caminhão
4’	Corpo do Filme (Trabalho e Movimento)	Câmera nos carrinhos
2’	Bloco Final (Visão ampliada do espaço)	Câmera 360° Drone

2'	Encerramento e Créditos Finais	Segundo “giro” Adevaldo Créditos
----	--------------------------------	--

4.1.1 PRÓLOGO

Após as cartelas, o filme se inicia com uma tela preta, convidando o espectador a se atentar à banda sonora, a se ambientar com o caos dos barulhos de equipamento e ruídos de motor. O plano inicial mostra apenas os braços do caminhoneiro ao volante, o painel, o retrovisor e uma fila de caminhões, em frente. Ouve-se as primeiras trocas de informação entre a equipe e o caminhoneiro. Após a passagem pela cancela, Adevaldo inicia seu relato, detalhando a rigidez de sua rotina de trabalho.

Há um corte seco para o registro da paisagem. Neste longo plano podemos observar o caminhoneiro pagando as taxas necessárias para prosseguir para o destino de sua entrega. Ao voltar para o caminhão, ele diz: “ele não viu vocês aqui, não pode pesar com gente dentro do caminhão”, a frase supõe uma certa cumplicidade entre o caminhoneiro e a equipe.

O áudio do primeiro plano da câmera girando começa a invadir a sequência do caminhoneiro, fazendo a passagem para um novo bloco do filme. Interpreto o plano do giro como o atravessar de um portal, algo que tira o espectador da realidade, confundindo as referências espaciais para dar lugar a um novo olhar. A velocidade do giro começa a se reduzir, parando em frente ao Pavilhão 21 e apresentando o grande personagem do filme.

4.1.2 INTRODUÇÃO DO FILME

Após o giro, no começo do bloco da introdução, o escuro exalta os ecos na banda sonora, o ranger da abertura da caçamba antecipa o movimento da porta da caçamba, sua abertura ilumina o quadro e exhibe o Pavilhão 21, agora mais próximo, e ouve-se a conversa de trabalhadores.



Fig. 8 – Frame do filme *Pavilhão 21* – Pavilhão visto a partir do interior de uma caçamba

No segundo plano que compõe a introdução, demonstra-se novamente o pacto que estabelecemos com os trabalhadores ali registrados, numa conversa sobre a preparação da câmera que se encontra em um *chestmount* no carregador-cinegrafista. Em cima de um carrinho, ele descarrega a caçamba de caminhão e prepara o carrinho, se servindo da técnica de arrumação que chama de “arrumação de quatro”, o que sugere a existência de diferentes técnicas de organizar uma pilha de caixas de verduras.

Neste longo plano contemplativo, vemos um jogo de sombras na caçamba do caminhão, revelando a presença e o movimento do carregador-cinegrafista. A câmera, na altura do peito do carregador, faz com que seus braços apareçam, em quadro, ficando em primeiro plano. Ao mover as caixas de verduras, o carregador aproxima as caixas do próprio peito, bloqueando conseqüentemente a lente e a visão do espectador; ao afastar as caixas, revela novamente o ambiente. Se cria um jogo de esconder e revelar, que se segue ao longo de três minutos de arrumação das caixas.

4.1.3 CORPO DO FILME

O corpo do filme consiste num grande bloco de planos curtos que apresentam o espaço e o gesto do trabalho, registros referentes a câmeras nos carrinhos em movimento pelas rampas e pátio do Pavilhão 21. Divido o corpo do filme em quatro blocos menores.

Primeiramente com uma câmera em um *headmount*, amarradana cabeça de um carregador, passando pela rampa lateral e se adentrando no pátio; no final do trajeto, as luzes artificiais do Pavilhão se acendem, marcando a passagem do escuro para o claro. No segundo plano do bloco, observamos um carregador pela lateral dianteira do carrinho. A posição da câmera, no alto da cabeça do trabalhador, deixa mais clara a força necessária para a realização do trabalho destes carregadores. A presença da fileira de caminhões ao fundo traz a dimensão da grande quantidade de carga que transita pelo espaço de trabalho.

O segundo bloco começa com um *travelling* no pátio, visto de cima, a partir do topo de uma pilha de caixas de verduras em um carrinho em movimento, numa *plongée* que revela o conteúdo de caçambas viradas para a lateral do pátio. Cada uma possui um tipo diferente de iluminação, carga, textura da lataria da caçamba, como um pequeno universo particular no meio do caos do cenário.

O terceiro bloco traz um respiro após a intensa movimentação e intenso ritmo dos cortes no bloco anterior. Uma tela preta chama novamente a atenção a pista sonora, que mostra ruídos das rodas dos carrinhos dos carregadores. Aos poucos, o *black* é interrompido pelo aparecimento gradual da luz dos postes do pavilhão e quando a iluminação se intensifica, é possível ver que a câmera se encontra num carregamento de jilós, em movimento. A câmera na caixa se chacoalha, alternando sua direção ao se debater contra os jilós, eventualmente se fixa numa posição em que é possível ver o teto do pavilhão, o *traveling* permite um passeio pelo padrão das telhas. Ao encerrar o seu trajeto, o carregador que leva os jilós descansa o carrinho no chão e aparece em quadro.



Fig. 9 – Frame do filme *Pavilhão 21* – Plano filmado pela câmera GoPro em uma caixa de jilós.

O bloco se encerra com a câmera capturando a parte traseira do carrinho na subida de uma das rampas, é possível ver de perto os carregadores que ajudam o carrinho a subir a rampa. O bloco segue com uma grande sequência do passeio da câmera pelo pátio do pavilhão, *jumpcuts* são realizados de forma quase imperceptível, aproveitando o movimento de uma corda pendurada no carrinho, que cobre a lente da câmera no seu balançar. O efeito alcançado parece uma compilação de flashes de cenas de movimentação de trabalhadores pelo pátio.

Considero o final deste bloco como o registro da manipulação da câmera pela equipe, que aparece em quadro pela primeira vez, removendo a câmera no final do percurso do carrinho. O capturar da câmera pela equipe sugere um corte e, na montagem, é seguido por um black. Este é o fim do bloco.

4.1.4 BLOCO FINAL

O bloco final sugere uma quebra da realidade apresentada. Emendamos o plano do bloco anterior num registro realizado por uma câmera 360° que, apesar de possuir uma estética próxima a das câmeras GoPro, registram todas as direções e sentidos ao mesmo tempo. Ao converter a

imagem da câmera 360° para o formato fotográfico em programas de edição, podemos manipular de forma livre. A partir do material bruto do registro 360°, é criada a possibilidade de realizar diferentes enquadramentos na mesma filmagem, inclusive distorcer a imagem, simulando um efeito super grande angular “fisheye”, que usamos no curta.

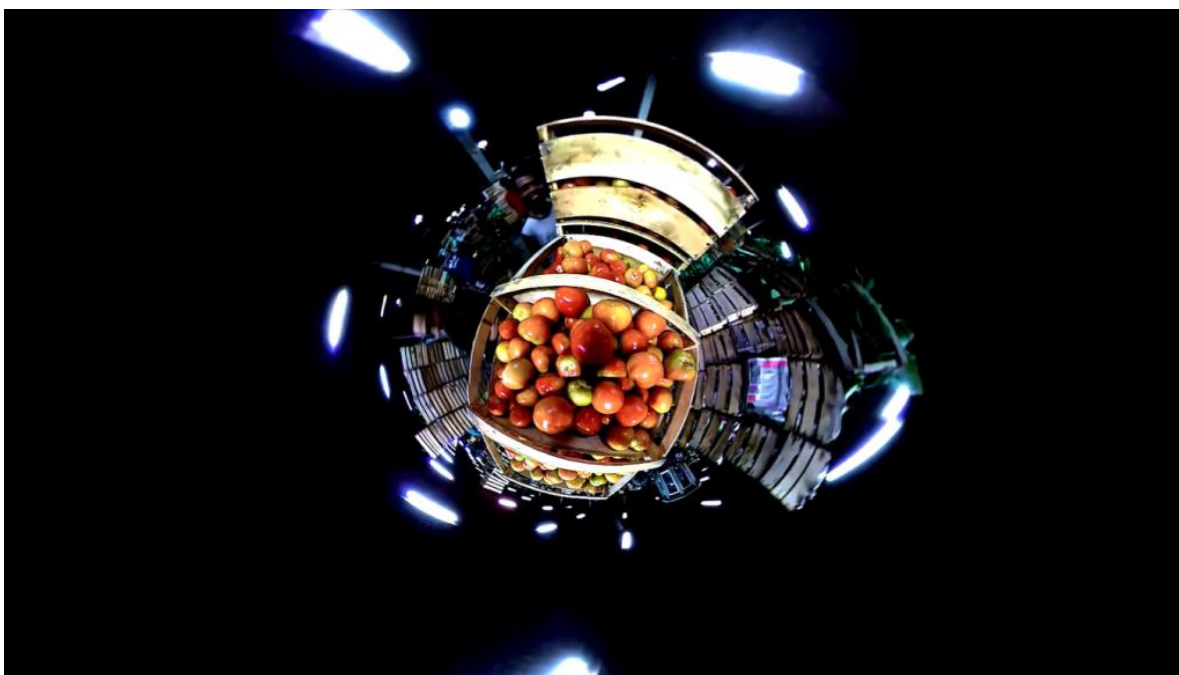


Fig. 10 – Frame do filme Pavilhão 21 – Plano da câmera 360° acoplada a uma caixa de tomates.

O efeito “fisheye” foi usado para assemelhar o espaço do pátio do pavilhão como um globo, um pequeno mundo que se forma nesse espaço, amarrado por essas relações de trabalho que exibimos ao longo do filme. Pela primeira e única vez, utilizo um som alheio ao ali registrado, uma frequência grave que invade o plano num crescendo, gerando uma tensão para essa quebra do conteúdo da montagem.

O plano do drone surge após o plano da câmera 360°, neste plano vemos pela primeira vez o universo do pavilhão a partir de um ponto de vista distanciado, dando noção da dimensão do espaço, e a quantidade de informações ali presentes.

4.1.5 ENCERRAMENTO

Retornamos com o recurso da câmera na roda, o giro que remete a um portal sendo atravessado desta vez, porém, retornando ao mundo externo ao pavilhão, o barulho de motor antecipa a volta do caminhoneiro Adevaldo. Ele agora fala diretamente sobre o trabalhador que o filme acabou de registrar, os carregadores. As frases de efeito do caminhoneiro ilustram a dureza do trabalho nas noites do Pavilhão 21: “Não sei se são eles que empurram o carrinho, ou é o carrinho que empurra eles”.

A fala de Adevaldo se encerra costurando a escolha estética do giro de câmera e a importância do trabalhador marginalizado: “Que é ladrão, que é crackudo, que é maconheiro, fala que é nós, mas se não é nós o Brasil não gira. Se não é nós o Brasil não roda”.

5 SOM

A banda sonora no *Pavilhão 21* é um elemento primário de imersão e precede a primeira imagem do filme, aparecendo ainda na tela preta, logo após as cartelas iniciais. Ela traz para o espectador os ruídos de motor e barulhos do rangido das partes plásticas da cabine de um caminhão. Esse mesmo tipo de paisagem sonora é usado para fechar o filme, acompanhando o espectador na escuridão dos créditos finais, como se carimbasse o espaço no seu imaginário, após o término da projeção.

O som é um importante aspecto na produção da sensação de imersão em *Pavilhão 21*. Os trabalhos de captação sonora, desenho de som e mixagem tiveram a intenção de intensificar a sensação espacial do ambiente, trazendo ao registro sonoro os elementos do espaço que não estão representados no âmbito visual: ruídos, vozes, burburinhos, gritos. Buscamos algo diferente da forma tradicional de relação entre imagem e som no cinema, onde o som é visto como um aspecto auxiliar da imagem, usado para reforçar os elementos captados pela câmera.

A gravação de áudio das cenas foi realizada com o microfone embutido das câmeras GoPro e o microfone estéreo do gravador de mão Zoom H6. Tal microfone permite o registro em “XY”, que consiste em dois microfones apontados para pontos diferentes, em uma angulação cambiável, captando o som estéreo do ambiente.

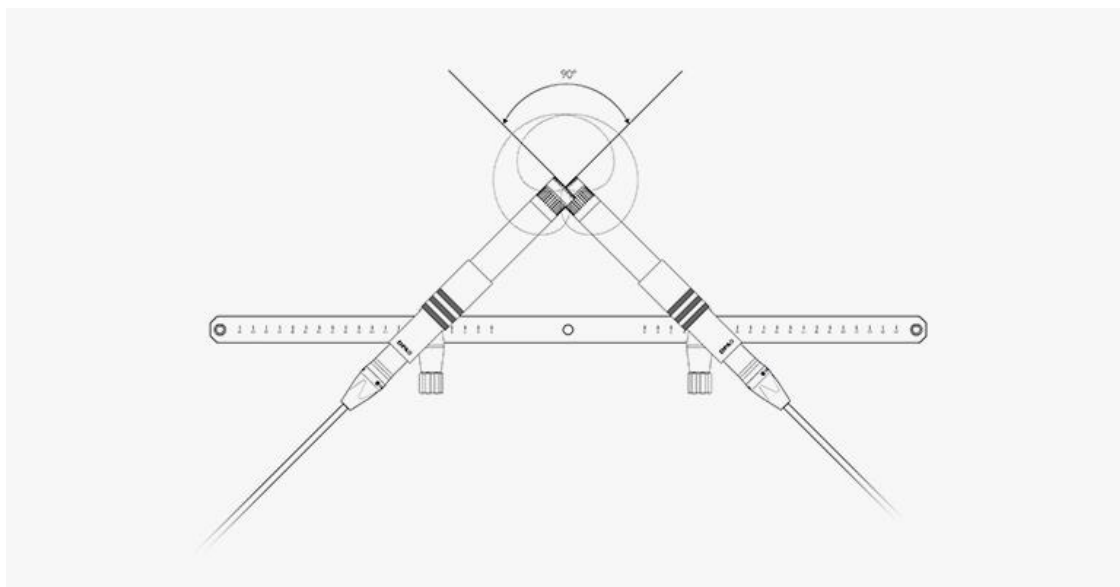


Fig. 11 – Exemplificação da técnica de microfonação XY.

Tal captação evoca uma sensação espacial mais fiel do que a de um microfone mono, registrando uma sensação de profundidade mais detalhada. A microfonação simula o comportamento do ouvido humano, criando uma percepção espacial a partir da diferença com que o mesmo sinal sonoro chega em cada ouvido, desenhando o espaço a partir das reverberações do som no mesmo.

A busca de um registro sonoro mais fiel ao espaço explorado nos levou a depender majoritariamente das técnicas de microfonação do ambiente. O trabalho de pós-produção do som buscou realizar limpezas de excesso de ruído, valorização dos diálogos, aumento da sensação espacial e o “encorpamento” dos sons graves, intensificando-os na mixagem para que preencham a paisagem sonora, a partir do aumento de frequências abaixo de 100hz. Tal efeito foi utilizado em todos os sons de motores presentes no curta, adicionando um peso aos elementos mecânicos.

Com um equalizador, foi realizado um corte nas frequências abaixo de 100hz e acima de 15khz em todas as pistas de som ambiente sem a presença de motores, limpando os ruídos excessivos, comuns aos registros de som em espaços abertos.

Em algumas pistas referentes a registros sonoros onde não foi possível realizar a captação estéreo com o microfone, como nos planos onde a câmera estava presa na roda do carro e girando no próprio eixo, utilizei efeitos processados pelo *software* de mixagem para o aumento da sensação espacial, como o “Stereo Imager”, transformando uma pista mono em estéreo. Esse efeito espalha o sinal de áudio pelas duas caixas de som, a partir da duplicação do mesmo e do cancelamento de fases.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme apresentou como ponto de partida trabalhar com duas instâncias, que entraram em conflito no decorrer de sua realização: levantar o debate sobre a precarização do trabalho e a plasticidade do cinema documental experimental. A proposta gerou um choque de interesses ao abordar a realidade do trabalhador ali presente, porém com uma abordagem distanciada. A escolha de não realizar entrevistas pode sugerir um afastamento do aspecto pessoal do registro, da riqueza que contém o relato humano. Durante as gravações, fui invadido pela voz e sua potência, no relato do caminhoneiro Adevaldo, suas frases de efeito foram ganhando espaço na proposta do documentário. Apesar da intensa admiração pela pureza da abstração da linguagem, hoje acredito que a forma se adequa ao filme, e não o filme que se adequa a forma.

Entender onde me localizo dentro do debate do campo do documentário foi um passo importante no processo. Além de aprofundar minha relação com o estudo presente neste relatório, pude aprofundar minha relação com o cinema e suas ferramentas expressivas. Assim encerro o processo de criação do *Pavilhão 21* inclinado a continuar a procurar novas formas de viabilizar a criação de belas obras audiovisuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COMOLLI, J.-L. Ver e poder. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido – tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

MARTINS, Índia Mara. Documentário animado: tecnologia e experimentação. DOC On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário, Nº 4, 2008, págs 75 – 76. Disponível em : <http://www.doc.ubi.pt/04/artigo_india_martins.pdf> Acesso em 20/04/2021.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Estados Unidos: Indiana University Press. 2001.

UNGER, Michael A. Castaing-Taylor and Paravel's GoPro Sensorium: Leviathan (2012), Experimental Documentary, and Subjective Sounds. Estados Unidos: University of Illinois Press. 2017.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

BERLIM, SINFONIA DE UMA METRÓPOLE. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha. 1927. 65 min. pb.

CHUVA. Direção: Joris Ivens. Holanda. 1929. 14 min. pb.

LEVIATHAN. Direção: Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel. Estados Unidos: The Cinema Guild. 2012. 87 min. son., color.

LU TIEMPODI LI PISCI SPATA. Direção: Vittorio De Seta. Itália. 1955. 10 min. son., color.

NADA COMO O PASSAR DAS HORAS. Direção: Alberto Cavalcanti. França. 1926. 45 min. pb.

SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. França: Argos Films. 1983. 100 min. son., color.

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. Rússia. 1929. 67 min. pb.

ANEXOS

ANEXO 1

Peça de divulgação A.



Peça de divulgação B.



ANEXO 2

Planilha orçamentária.

DESCRIÇÃO	QTD	UNIDADE	QTD DE UNIDADE	VALOR UNITÁRIO (R\$)	TOTAL DA LINHA (Qtd x Qtd de unidades x Valor unitário)
1 PRÉ-PRODUÇÃO / PREPARAÇÃO					
1.1 Transporte					
1.2.1 Visita de locação p pesquisa	1	ida/volta por		16.50	0.00
1.2.2 Visita técnica	1	ida/volta por	5	16.50	82.50
1.2.3 Visita de locação p pré-entrevistas	1	ida/volta por	3	16.50	49.50
1.2 Aluguel de equipamentos					
1.2.1 Go-Pro Hero 4	6	diária	5	110.00	3,300.00
1.2.2 Walkie-Talkie	2	diária	5	80.00	800.00
1.2.3 Chestmount de Gopro	4	compra	1	50.00	200.00
1.3 Compra de suportes p mídia					
1.3.1 HD Externo	2	valor	1	130.00	260.00
Total de Pré-Produção / Preparação					R\$ 4,692.00
2 PRODUÇÃO / EXECUÇÃO					
2.1 Cachê					
Direção, roteiro e som	1	cachê	1	300.00	300.00
2.1.1					
2.1.2 Assistência de direção	1	cachê	1	300.00	300.00
2.1.3 Produção	1	cachê	1	300.00	300.00
2.1.4 Fotografia	3	cachê	1	300.00	900.00
2.1.5 Direção de arte	1	cachê	1	300.00	300.00
2.1.6 Carregadores-Cinegrafistas	2	cachê	1	300.00	600.00
2.2 Transporte					
2.2.1 Equipe; todas as diárias	5	ida/volta por	7	16.50	577.50
2.3 Alimentação					
2.3.1 Lanches e café da manhã da equipe	5	verba por dia	1	150.00	750.00
2.4 Consumíveis					
2.4.1 Pilhas, Fita Crepe, Verduras	5	verba por dia	1	50.00	250.00
Total de Produção / Execução					R\$ 4,277.50
3 PÓS PRODUÇÃO/ FINALIZAÇÃO					
3.1 Finalização					
3.1.1 Montagem	1	cachê	1	300.00	300.00
3.1.2 Correção de cor	1	valor	1	300.00	300.00
3.1.3 Mixagem	1	valor	1	300.00	300.00
3.1.4 Decupagem	1	valor	1	300.00	300.00
3.3 Material para entrega do produto final					
3.3.1 HD Externo	1	valor	1	130.00	130.00
3.3.2 DVD (cd+capa)	1	valor	1	5.00	5.00
3.3.3 Pen drive	1	valor	1	28.00	28.00
3.3.3 Cartão de Memória	3	valor	1	150.00	450.00
3.3.4 Arte Divulgação	1	cachê	1	200.00	200.00
Total de Pós-Produção / Finalização					R\$ 2,013.00
4 IMPOSTOS					
4.1 Valor reservado para desconto de impostos	1	valor	1	4,000.00	4,000.00
Total do Projeto					R\$ 14,982.50