



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

UM PÉ NA ALDEIA E OUTRO NA CIDADE

Nathanael Sampaio

Rio de Janeiro / RJ

2018

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

UM PÉ NA ALDEIA E OUTRO NA CIDADE

Nathanael Sampaio

Relatório técnico de graduação apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Fragozo

SAMPAIO, Nathanael.

Um pé na Aldeia e outro na cidade / Nathanael Sampaio – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2018.

41 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2018.

Orientação: Fernando Antônio Soares Fragozo

1. Curta-metragem. 2. Metalinguagem. 3. Videoarte. 4. Experimental

I. FRAGOZO, F. A. S. II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Um pé na Aldeia e outro na cidade

UM PÉ NA ALDEIA E OUTRO NA CIDADE

Nathanael Sampaio

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Aprovado por

Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo, ECO/UFRJ – orientador

Prof.^a Dr.^a Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos, ECO/UFRJ

Prof. ^a Dr. Fernando Souza Gerheim, ECO/UFRJ

Aprovado em:

Grau:

UM PÉ NA ALDEIA E OUTRO NA CIDADE

Nathanael Sampaio

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

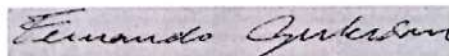
Aprovado por



Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo, ECO/UFRJ – orientador



Prof.^a Dr.^a Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos, ECO/UFRJ



Prof.^a Dr. Fernando Souza Gerheim, ECO/UFRJ

Aprovado em:

Grau:

Rio de Janeiro / RJ

2018

*para Edilene, Nathanielle, Socorro e
Marcondes (In memoriam).
Obrigado pelas mãos dadas durante
a caminhada.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço com muito amor e carinho a *Socorro Sampaio e Marcondes Sampaio (In memoriam)*, pelo amor incondicional, puro afeto e coragem nos momentos difíceis.

A *Othoniel Sampaio, Nathoniel Sampaio e Natucha Sampaio*, meus amores eternos, pelos braços dados ao longo da vida.

A *Edilene Silva*, pela companhia constante, por dividir sua vida, amor, coração, sonhos e suas mãos comigo.

A *Nathanielle Sampaio*, pelo o amor dedicado a mim, risadas, “trollagens” e por me ensinar a te ensinar.

A *Ivanilson Braga*, pelas brincadeiras na infância e as conversas na adolescência e na vida adulta.

A *Lourdes Braga e Conceição Braga*, pelas dificuldades vencidas ao longo da vida ao lado de *Socorro Sampaio*.

A *Sthefany Sampaio, Marie Sampaio, Othoniel Holanda Sampaio, Adrielle Sampaio e Adriane Sampaio e Valdiane Sampaio*, por representarem a nova geração – muito bem-vinda – da nossa família.

A *Ticiane Silva e Cristiane Silva*, por nossa amizade fraterna e amorosa.

A *Filipe Santos*, pela terna amizade e excelentes conversas.

A *Andressa Maia*, pela colaboração, sempre doce, paciente e amigável.

A *Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*, pela excelente acolhida enquanto instituição e políticas de acesso e permanência.

A *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj)*, pela bolsa de iniciação científica 2014/2015 sob orientação de Fernando Gerheim.

Ao *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ)*, pela bolsa de iniciação científica 2018/2 sob orientação de Fernando Fragozo.

A *Secretária de Cultura do estado do Rio de Janeiro*, que através do *Editais Elipse 2018* proporcionou a criação do curta-metragem

A *Guiomar Ramos*, pela afetuosa disposição de seu tempo fora da universidade para contribuir com ótimas discussões sobre cinema brasileiro durante o percurso da graduação e aceitar carinhosamente o convite para a banca.

A *Fernando Gerheim*, pela orientação sensível na iniciação científica, amizade e pelas excelentes conversas, observações sobre cinema, videoarte e por aceitar participar da banca.

A *Fernando Fragozo*, pela carinhosa orientação na iniciação científica e no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), aceita muito antes de ser solicitada, pela parceria e incentivo constante, pelo afeto de indicações precisas.

*“No hay banda! There is no band! Il n’est pas de orchestra! Isso é só... uma gravação.
Não há banda! Mas, mesmo assim... ouvimos uma banda...”*

The Magician em Cidade dos Sonhos (2001) de David Lynch

RESUMO

SAMPAIO, Nathanael. *Um pé na Aldeia e outro na cidade*. Orientador: Fernando Antônio Soares Fragozo. Rio de Janeiro, 2018. Relatório Técnico (Graduação em Comunicação Social / Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. f.

Este relatório apresenta o processo de produção em suas várias etapas assim como os elementos teóricos e conceituais que embasam o trabalho audiovisual. *Um pé na Aldeia e outro na cidade* é um curta-metragem que passeia pelo nada acontece da realidade ficcional. Uma metalinguagem sobre o processo de um cineasta que se dispõe a concentrar-se no momento qualquer. Na tentativa de colocar para fora da tela o que acontece durante um processo de criação. Numa dinâmica de hibridação entre processos da videoarte, performance, cinema experimental e a artificialidade da cena. Trabalhando na borda da ficção. Onde a estória nem sempre é o que esperávamos. Incorporando o experimento e a liberdade do processo de criar dentro do próprio processo de realização da obra. Expondo a quebra da linguagem e da narrativa. Gerando, assim, um ruído que acaba entregando ao espectador elementos para se pensar a obra, o dever audiovisual e os artificios da cena, através de fissuras narrativas durante o percurso proposto pelas imagens do curta.

Palavras-chave: curta-metragem, metalinguagem, videoarte, experimental

ABSTRACT

This report presents the production process in its various stages as well as the theoretical and conceptual elements that support audiovisual work. *Between village and city* is a short film that strolls through nothingness happens from the fictional reality. A metalanguage about the process of a filmmaker who is willing to concentrate at any moment. In an attempt to put off the screen what happens during a creation process. In a dynamic of hybridization between video art processes, performance, experimental cinema and the artificiality of the scene. Working on the edge of fiction. Where the story is not always what we expected. Incorporating the experiment and the freedom of the process of creating within the very process of accomplishing the work. Exposing the breakdown of language and narrative. Generating, thus, a noise that ends up giving the viewer elements to think about the work, the audiovisual becoming and the artifice of the scene, through narrative fissures during the course proposed by the images of the short.

Keywords: short film, metalanguage, video art, experimental

INTRODUÇÃO	15
Contexto do trabalho e escolha do tema	15
Objetivo e organização do relatório	17
Justificativa	18
1. O ROTEIRO, A ESCRITA DISSOCIADA DA IMAGEM	19
1.1 Quando comecei a pensar na estória	19
1.2 A escrita dissociada da imagem e de outros processos audiovisuais	20
1.3 Começar pelo personagem principal	22
1.4 Fim do roteiro e uma estória trivial	24
Se o roteiro de um pé na Aldeia e outro na cidade fosse uma estória	
1.5 linear (entendendo o enredo)	25
2. A DIREÇÃO, O AUTOR E A PRODUÇÃO	26
2.1 Como traduzir palavras em imagem, a interpretação do roteiro	26
2.2 O autor imprime sua marca	28
A tentativa de metalinguagem em um mundo onde todo mundo se	
2.3 grava	30
Não sou o primeiro a fazer um filme e nem serei o último: as	
2.4 influências do cineasta	31
2.5 Fugindo da estória, ação, personagens, e o costumeiro <i>happy end</i>	32
2.6 A Produção	33
2.6.1 Como produtor: o que fazer com o roteiro pronto?	33
2.6.2 Planilha Orçamentária	34
2.6.3 Equipamentos e locação	35
2.6.4 Cronograma de gravações e Planejamento de Produção	36
Equipe com um diretor, uma diretora de fotografia e duas câmeras	
2.6.5 fumegantes	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
REFERÊNCIAS FILMICAS	41
LINKS	41

INTRODUÇÃO

Contexto do trabalho e escolha do tema

Tudo começou com algumas indagações sobre como se faz um filme. O que é necessário para se construir um projeto audiovisual? Como se chega a ser um cineasta? Um autor? Ou ainda, qual o percurso, processo necessário à realização de um filme? Chegando no ápice de se tentar entender o que é uma obra de arte? O que faz de um filme uma obra de arte? As implicações contidas na “simples” vontade de expressar um entendimento do mundo por imagens. De comunicar um ponto de vista particular. Essas questões apareceram pela primeira vez quando ainda trabalhava em uma locadora em Fortaleza/CE e depois num curso para formação de exibidores cineclubistas na Vila das Artes em 2010. O que, posteriormente, me levaria até a graduação afim de tentar encontrar respostas à essas questões e a esse momento de reflexão sobre minha forma de filmar ou, ao menos, conseguir uma aproximação maior delas pelo contato com o devir audiovisual prático e teórico.

Então, no início da graduação tinha uma leve noção de cinema. Mas apenas do ponto de vista de uma pessoa que assistiu muitos filmes e leu um bom conteúdo não teórico sobre cinema. Conhecimento que fui adquirindo durante o período na locadora. Contudo, só isso não era suficiente para chegar a conclusão alguma. Ainda estava sem saber que caminho seguir para criar um filme. Foi na graduação que tive a oportunidade de incorporar uma camada teórica mais densa e o estudo bem aprofundado sobre filmes e cineastas assim como dos movimentos cinematográficos internacionais e nacionais, videoarte e as outras funções que fazem parte de uma equipe de cinema. Além, é claro, de conseguir realizar alguns trabalhos práticos para desenvolver o conhecimento e de ter tempo e local reservado para refletir sobre os resultados desses trabalhos. Ou melhor, como cheguei nesses resultados. O ciclo que atravessei até a conclusão do trabalho. O interesse nesses procedimentos levou-me a adicioná-los como artifício para criar o curta-metragem *Um pé na Aldeia e outro na cidade*.

A menos que se tenha certeza absoluta de como se faz uma determinada obra, seu processo de realização passa a ter uma importância fundamental para o artista em início de carreira. A principal proposta colocada pelo curta-metragem *Um pé na Aldeia e outro na cidade* é uma reflexão do processo de feitura de um projeto audiovisual. Mais especificamente, do percurso realizado até chegar ao curta finalizado. Na fragmentação inerente ao audiovisual. Da escrita do roteiro passando pela produção até chegar na direção cinematográfica e suas idiosincrasias. Colocando em xeque escolhas artísticas que determinam um resultado específico

e que, geralmente, podem indicar a qualidade e o nível de assertividade nas decisões tomadas durante o transcurso desse processo.

Mais que isso, na realização da obra encontram-se a reflexão do artista e suas influências. Sua tentativa de levar o público a lugares estranhos e poucas vezes visitados. Um modo de pensar o curta-metragem através de sua exibição. *Um pé na Aldeia e outro na cidade* busca realizar um procedimento ousado e sofisticado para entreter o público enquanto o faz “caminhar” por uma estrada insólita de final desconhecido. O curta é influenciado pelo Cinema Marginal e por alguns filmes brasileiros isolados, como: *Limite* (1931) de Mário Peixoto, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, *Santiago* (2007) de João Moreira Salles e *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho. Além de contar em certos aspectos com influência de alguns outros filmes estrangeiros que explicitarei durante a escrita do capítulo sobre direção deste relatório técnico. Filmes que propõem novos caminhos para às imagens em movimento.

E, nesse ínterim, de forma até certo ponto inconsciente, vão se aprofundando questões identitárias indígenas e suas mudanças ao longo do tempo. Inconsciente, pois não me dei conta que essas questões foram radicalizadas a partir do momento em que comecei a utiliza-las como instinto de defesa. Para não ser devorado enquanto estudante de origem indígena na graduação de uma das maiores universidades do país. Em 2013, me deparei com uma situação insólita na exibição de dois curtas-metragens *Aldeia Maracanã* (2013) e *Aldeia Maracanã Resiste e Existe* (2013), do gênero documentário, que realizei como trabalho final das disciplinas, respectivamente, Antropologia e Comunicação e Linguagem Audiovisual II. Os filmes se passavam na Aldeia Maracanã e mostravam a vivência indígena no meio da cidade do Rio de Janeiro. Um de forma documental mais próxima da estrutura clássica que se convencionou chamar por essa nomenclatura e o outro embaralhando ficção e documentário. Onde trabalhei numa chave tentando criar um documentário ficcional na Aldeia Maracanã.

Para meu espanto, alguns estudantes da minha turma começaram a falar em voz baixa, mas completamente audível, sobre os índios utilizando smartphones, celulares, notebook, as roupas e de sua desenvoltura ante a câmera. Coisas, no meu entender, já superadas há um bom tempo. Já que vivemos na mesma sociedade nano-tecno-digital-informacional de brancos, negros, asiáticos, árabes, indianos entre várias outras etnias. Além de termos os mesmos direitos aos bens materiais produzidos pela sociedade capitalista de consumo. Mas essa situação me mostrou o quanto estava enganado. E, mais ainda, me expôs a dificuldade de algumas pessoas da cidade, principalmente pessoas brancas, em aceitar a convivência com as populações indígenas e o fato dessas populações possuírem os mesmos direitos que elas. A situação me fez sempre optar por retratar um indígena tecnológico. No meio da modernidade e utilizando objetos

tecnológicos. E também representar um descendente indígena que não foi criado necessariamente na aldeia convivendo com sua população, mas que nem por isso perde sua identidade indígena.

Objetivo e organização do relatório

O processo de aprendizagem artística do ponto de vista do cineasta é a força motriz para o desenvolvimento do projeto. Passando inicialmente por um modo de aprendizagem autodidata antes da faculdade, que amadureceu durante o período estudantil na graduação em Comunicação Social e, parece cristalizar-se no curta-metragem proposto para apreciação da banca. Desde o começo da graduação venho tentando entender o processo necessário para se criar uma produção audiovisual. A realização deste curta-metragem me proporcionou por um lado o desenvolvimento de um processo e por outro a análise desse procedimento. Me levando a um amadurecimento no fazer audiovisual pela criação e pela exposição de como ela foi realizada.

O relatório foi pensado para transmitir a experiência de realização fílmica através de três funções que desempenhei no processo de produção do trabalho: roteiro, produção e direção. Com os capítulos delineados dividi-os ainda mais em algumas categorias. O primeiro capítulo que trata do roteiro foi dividido nos subcapítulos que versam sobre quando comecei a pensar na história. A visão da escrita dissociada da imagem e de outros processos audiovisuais. Por onde começar para ter como escrever um roteiro. O fim da escrita e a identificação da história e a explicação do roteiro de um pé na Aldeia e outro na cidade como se fosse uma história linear. No segundo, discorro sobre a produção do ponto de vista do produtor e suas iniciativas para a realização do projeto. O que o produtor tem que fazer com o roteiro pronto e sua busca por financiamento. A confecção da planilha orçamentaria. O trabalho com relação aos equipamentos e a locação. A criação do cronograma de gravações, planejamento de produção e a condição de garantir o cumprimento dos prazos. Trabalhando com uma equipe pequena e as preocupações no set e algumas lembranças do que foi o trabalho na produção do curto. No terceiro, a direção foi destrinchada em como traduzir palavras em imagem, a interpretação do roteiro, o autor imprime sua marca, a tentativa de metalinguagem em um mundo onde todos se gravam, as influências para o projeto, a tentativa de fuga de uma história, ação, personagens e do *happy end*.

Justificativa

O trabalho produzido para a conclusão do curso foi importante para a trajetória acadêmica do estudante por permitir uma análise teórica e prática sobre o processo de criação audiovisual. Garantindo uma certa liberdade de experimentar na realização e proporcionando, assim, o seu amadurecimento intelectual e criativo do mesmo. Já que fora da universidade a situação que se apresenta ao cineasta é a de que terá pouco ou nenhum espaço para realizar experimentações e muito menos para refletir sobre. Para além disso, existe a possibilidade de afirmação de uma identidade indígena na cidade. Que busca por projetos que de alguma forma destaquem pessoas indígenas na frente da tela ou que questionem a falta de representatividade indígena no audiovisual. A conclusão do projeto traz consigo a possibilidade de alguém com identidade indígena se graduar numa das melhores universidades federais do Brasil, sendo a primeira pessoa com um diploma universitário na sua família. Num país com baixos índices de escolaridade para pessoas indígenas.

O curta-metragem produzido também tem sua importância em abordar o fazer audiovisual de maneira experimental e seguindo os passos deixados por um certo cinema autoral auto reflexivo. Onde o filme fala de si. Abrindo espaço para abstrações e criações da cena que levam o curta a outro patamar. Diferentemente do que é atualmente proposto nos filmes. A prática é o importante momento no qual o estudante tem a possibilidade de expressar seu pensamento sobre o modo de fazer audiovisual. O que tem se constituído como crescimento do seu aprendizado e qualidade de suas propostas. O estudante que encerra essa produção chega num nível de aprimoramento de suas propostas e conceitos bem acima da média, com total domínio de linguagem, estéticas e formas de fazer. Misturando gêneros e linguagens, se utilizando de experimentações para chegar ao seu ponto de vista sem ser chato, pretensioso e nem muito menos maçante.

Justifico a motivação desse projeto pela incessante busca por formas de fazer. Numa sociedade que está em avançado processo de transformação um artista tem que realizar percebendo essas mudanças na realidade e de alguma forma tentando integra-las no trabalho. Isso é estar à frente do próprio tempo. É produzir arte pensando e entendendo essas mudanças. Se colocando na brecha e diagnosticando os sintomas para o coletivo, mesmo que de imediato não consigam captar a ideia.

2. O ROTEIRO, A ESCRITA DISSOCIADA DA IMAGEM

2.1 Quando comecei a pensar na estória

Em 2013, um grupo de estudantes de cinema realiza entrevistas nas gravações de um curta-metragem na Aldeia Maracanã para a disciplina Linguagem Audiovisual II. Um índio da etnia Kokama, dá o seguinte depoimento:

“Hoje em dia o índio tem que está (*SIC*) com um pé na aldeia e outro pé na cidade. Então a população indígena tem que tratar, também, de fazer a faculdade. Nós temos em todo Brasil 1% de faculdade indígena. Com 1% de faculdade indígena, como é que a população indígena vai para a sociedade urbana?”

O povo Kokama habita a Amazônia do alto do Rio Solimões, onde se encontram a Área indígena Évare I e Terras Indígenas Igarapé Acapori de Cima e Sapotal até o médio Solimões, na Área indígena Kokama, no estado brasileiro do Amazonas. A fala foi precisa, já que cada vez mais as populações indígenas tendem a serem empurradas para a cidade. A partir daí o trecho “um pé na aldeia e outro na cidade” não saiu dos meus pensamentos. Tanto que virou o título desse roteiro e do curta-metragem realizado como trabalho final para a conclusão de minha graduação em Comunicação Social com habilitação em Radialismo.

Fiquei tentando criar uma estória em que um descendente indígena já na cidade e cercado por objetos tecnológicos pudesse desenvolver sua vivência e conhecimento; tanto o adquirido na aldeia como na cidade. Atrélendo os dois conhecimentos na cidade, como um híbrido meio índio meio tecnológico. Uma espécie de índio tecnológico ou futurista. Isso por si só já gera uma problemática. Que vem mais da forma como as pessoas não indígenas enxergam as populações indígenas e acabam não entendendo a proposta. Isso para toda uma descendência das populações indígenas brasileiras é muito complicado por nos colocar num limbo. Muito por não se identificarem e não serem identificados como descendentes indígenas. Talvez, por isso, o roteiro final tenha ficado com uma ideia de limbo muito forte. Materializada no curta pelo sofá, como prisão em que a personagem do cineasta amador só sai para criar alguma imagem. São questões que vão se alargando com a reflexão sobre essa cisão de um ser humano. Que com certeza, no final das contas, gera um desentendimento de si. Uma contradição. Um ser com duas direções. Comecei a escrever o roteiro com esse conflito em mente, com essa divisão.

2.2 A escrita dissociada da imagem e de outros processos audiovisuais

Antes de iniciar a escrita do guião do curta-metragem, li alguns livros que discorriam sobre roteiro. Em seguida, pesquisei alguns scripts na internet para ler antes de começar a pensar em desenvolver a ideia. Ao longo desse procedimento, anotei tudo que me ocorria e acabava por guiar em determinada direção. A primeira coisa decidida antes da escrita do roteiro foi a questão de escrever sem pensar em enquadramentos, luz, figurino, atores, montagem, equipamentos ou qualquer outra parte do fazer audiovisual que de alguma forma poderia interferir no fluxo da escrita. O ideal para o projeto foi pensar o roteiro como uma forma particular de escrita literária. Isso implica dizer que de forma alguma o que está escrito no roteiro se traduz automaticamente em imagem, narrativa ou linguagem audiovisual.

Essa forma de encarar a escrita do roteiro de *Um pé na Aldeia e outro na cidade* ficou clara quando comecei a ler os roteiros que separei durante a pesquisa. Esses roteiros, não raro, me deixavam entediados ainda no início da leitura. Quando comecei a me dar conta que o principal “problema” não estava nos roteiros, mas nos filmes. Geralmente, comecei a ler os roteiros de filmes que havia assistido várias vezes. Portanto, imageticamente falando, filmes que já admirava há um certo tempo. E só depois de ver as imagens parti para a leitura dos roteiros. Nessa inversão, algo se perdeu. Alguns roteiros pareciam mal escritos, truncados ou continham informações que não estavam nas imagens. Chamando a atenção para duas coisas: o dinamismo da imagem e a decisão do diretor de como filmar o que está escrito. E, mais ainda, uma dinâmica própria de escrita do guião, totalmente diferente e distante da dinâmica dos filmes já realizados.

Institivamente, a primeira coisa que observei nos roteiros é a não indicação de elementos de figurino, arte, luz, câmara, fotografia, paleta de cores, interpretação ou direção. O roteirista concentra toda sua escrita na criação da estória. No modo de apresentar os personagens e no mundo que os rodeia e seu desenvolvimento. “O roteiro é uma história contada em imagem, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática”, diz Syd Field. Nesse pensamento substituiria a palavra imagem por palavra. O roteiro conta uma estória em palavras. O filme conta a estória do roteiro em imagem. Um script é constituído primariamente por letras e palavras, passagens descritivas e diálogos, entrecortados por um indicativo de tempo e espaço com algumas rubricas de intenção e a indicação de corte temporal entre uma cena e outra.

Depois dessa primeira experiência na leitura dos roteiros voltei minha atenção para livros sobre a escrita do roteiro. Entre eles estavam *Story – Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro* de Robert McKee, *Manual de Roteiro* de Syd Field e *Como Contar um*

Conto de Gabriel Garcia Marquez. Todos de alguma forma me deram elementos para pensar o processo, a forma e a estrutura da escrita. O que aproveitar e o que deixar de fora da criação literária de um curta-metragem. Muitas vezes por motivos autorais. Mckee e Syd Field, por exemplo, dizem que o personagem principal tem que ter um desejo, mas não utilizei essa regra. Sem falar que a duração de um curta-metragem não comporta três atos. O fato é que saber desses procedimentos me ajudaram a escolher o que utilizar, o que daria certo para *Um pé na Aldeia e outro na cidade* e o que não. Mesmo que ainda precisasse de algo para escrever. Já que ainda não conseguia ligar um roteiro escrito a um filme pronto. E, assim, estava completamente travado em relação à escrita.

Mas, o ponto de virada nessa situação veio com mais investigação sobre como escrever um roteiro. O que me levou a descoberta da Script to Screen, uma página de Facebook e canal no Youtube. A Script to Screen basicamente retira uma cena em particular de um filme e monta com as linhas do roteiro passando logo abaixo das imagens.



Nicolas está fotografando da janela do quarto.
BRENA, sua namorada, aparece na porta. Ela fica observando do lado de Nicolas.
(Basicamente como funciona a ideia da Script to Screen. A imagem em movimento da cena com o trecho correspondente do roteiro logo abaixo.)

Esse procedimento simples me ajudou a visualizar os roteiros que havia lido com as respectivas cenas dos filmes. Ao mesmo tempo em que me ajudou a entender a separação que hoje faço entre o roteiro e filme. Um é uma forma de literatura e o outro é essa forma transposta para imagem. O filme depende muito mais do roteiro e o roteiro em nada depende de um filme. Daí o nível de importância de um roteiro para um filme, seja ele longa ou curta-metragem.

Antes da graduação, ouvia muito falar do roteiro como apenas um guia. Colocação que desfavorece completamente o processo ligado à criação de um roteiro. Que diminui de certa maneira o trabalho do roteirista. Dando pouca importância da escrita na criação da imagem. Da

ideia inicial até a escrita da última palavra, um roteiro é um alicerce de uma obra audiovisual, mesmo que em alguns casos não vá ser utilizado em todas as suas palavras, que seja escrito nos dias em que serão filmados ou na hora da sua filmagem. Na escrita do roteiro de *Um pé na Aldeia e outro na cidade*, pude constatar a dificuldade e o trabalho criativo que estão impregnados no andamento da forma de escrita, no desencadeamento das ideias até a chegada ao primeiro tratamento e sua reescrita. Sem esquecer da pesquisa investigativa que me fez entender e separar o roteiro do filme. Mesmo entendendo que o roteiro é parte estrutural do filme. E, contraditoriamente, o roteiro é o filme.

2.3 Começar pelo personagem principal

Em 2013, no segundo período, quando comecei a pensar, mais por precisão que por vontade, em dirigir um filme, não fazia ideia de por onde começar. De um modo intuitivo, escrevi à mão numa folha de caderno algumas frases indicando o que queria. Já com as observações de enquadramentos e movimentos para a câmera ao lado. Isso tudo, sem nenhum rubor, foi apresentado ao professor da disciplina Linguagem Audiovisual II, Fernando Fragoso, que com toda razão ficou sem esperança de que isso desse certo. Mas, de forma polida, “disse se você consegue pensar assim vá em frente”. Segui seu conselho e de forma a quase ignorar o roteiro realizei o curta. Bom, de certa forma, deu certo e um documentário de curta-metragem foi realizado com esse esboço de “roteiro”. O título do documentário era *Aldeia Maracanã Existe e Resiste*. Dessa experiência lembro fortemente de duas escolhas que funcionaram: o prédio onde se localiza a Aldeia Maracanã como um personagem e a experiência de gravar o local como a “aventura” do roteiro (essa experiência de gravar vai voltar no capítulo sobre a Direção).

Ou seja, nessas escolhas existe um gap imenso entre o que estava escrito e o que realmente aconteceu. Também é onde aparece com força pela primeira vez a questão indígena, de forma bem inconsciente até. Inicialmente, o prédio onde fica a ocupação desde de 2006 de várias etnias da população indígena brasileira estava em situação precária de manutenção. No roteiro, existia a preocupação de documentar o prédio intercalando com depoimentos dos índios. Apesar das indicações de enquadramento e movimentos para a câmera, não havia nada sobre gravar quase que ininterruptamente o local e toda ação que lá acontecia. Mas como diretor me pareceu uma coisa interessante de se fazer. Foi a minha interpretação do roteiro, sem ele me dizer isso. Vamos voltar nesse assunto mais adiante.

Por força de outros compromissos, no dia em que fomos gravar na Aldeia Maracanã não tinha nenhum índio. A parte dos depoimentos ficou comprometida. De imediato tive que pensar em como resolver isso. Foi quando reescrevi no roteiro mais cenas de documentação do prédio, do Maracanã recém reformado numa obra faraônica e criei uma pequena estória dos colegas da turma procurando algo nas salas e andares dele. Na intenção das pessoas entenderem que o que estávamos procurando eram os índios. Quase ninguém entendeu assim, mas tirei ótimas experiências dessa primeira tentativa de escrever um roteiro. A primeira foi começar a pensar o desenvolvimento da ideia com um personagem já determinado. Antes de chegar a isso, tentei abordar de outras formas a questão. Desde só com depoimentos até como uma ficção, mas não conseguia progredir com a ideia.

Quando estabeleci o personagem, mesmo sendo um prédio, vieram as outras ideias. Parece que se abriu uma forma de iniciar a criação do roteiro, caso em que faz sentido a colocação de Syd Field diz: “A função do roteirista é revelar aspectos do personagem ao leitor e público”. Ao começar a revelar aspectos do prédio vieram as ideias do entorno dele, de procurar algo, subir os andares, descer e ir embora sem encontrar nada. Só uma foto na parede. Faz parte do início da estruturação de um roteiro ter um bom personagem. A partir daí, começa-se a pensar em todo o resto.

No segundo roteiro que escrevi também para uma disciplina no quarto período (2014), essa questão de começar pelos personagens já aparece junto com a pergunta: sobre o que trata esse filme? Dois jovens filmam colegas e a si mesmos durante uma tarde e acabam revelando segredos para a câmera que talvez não revelariam se não estivessem sendo gravados. Houve uma naturalidade maior na forma como as ideias foram tomando forma. Definindo os personagens, as situações foram chegando com mais clareza e incorporando-se ao processo da escrita. Existiu espaço para escrita na hora da gravação e algumas alterações como no roteiro anterior. *Apenas um Filme* foi o título desse trabalho.

Tudo que foi exposto até aqui dá uma ideia da importância para *Um pé na Aldeia e outro na cidade* do desenvolvimento dos personagens principais para a elaboração do roteiro. Pensei nas personagens, no que faziam, seus desejos e em que mundo poderiam existir. Criei os nomes, mas depois desisti de usa-los. No roteiro, vemos seus nomes, mas as personagens não se chamam pelos nomes. Já que eles se conhecem não precisam chamar um pelo nome do outro. A personagem que no roteiro recebe o nome de Nicolas, nos créditos do curta recebe o nome de homem misterioso é um cineasta amador. A personagem feminina que no script é Brena, é

creditada como mulher misteriosa no curta. Ela interpreta uma atriz que é uma espécie de musa que posa para suas cenas do cineasta amador.

2.4 Fim do roteiro e uma estória trivial

No final da escrita do roteiro tudo que havia tentado evitar até ali, aconteceu. Acabei com uma estória trivial. Com direito a narrativa clássica e o personagem com um desejo e lutando obstáculo após obstáculo para concretiza-lo. Tudo como rezam os manuais de Syd Field e Robert McKee. Tudo muito simples. Sem profundidade e complexidade. Ou seja, muito batido. Careta. A única coisa que me deixou feliz naquele momento era o fato de pelo ter um roteiro. Com ele poderia fazer as alterações que precisava (do ponto de vista do produtor) e as que queria (do ponto de vista criativo de um escritor). Ainda assim, deixando a possibilidade de escrita e reescrita de cenas ou diálogos para as gravações.

Passei para uma fase de reescrever o roteiro e reestruturar a estória. O script terminou com 4 pessoas. Isso era demais (tanto para escritor como para o produtor). Além de diluir a ideia de divisão. Por isso cortei dois e restaram dois. Também foi eliminada uma questão com a televisão, que achei um pouco ultrapassada como objeto tecnológico. Substitui pelo smartphone, notebook e câmera. A câmera tendo uma função principal na tentativa de delinear uma metalinguagem. Ainda, tinha uma cena final com índios dançando na casa. Foi retirada e em seu lugar entrou a tomada da pose da atriz e da personagem do cineasta amador enquanto grava e dirige a cena. A garrafa de cerveja com a “marca” Kafka *The Metamorphosis* serve para indicar o confinamento no sofá. Contido na obra citada do autor e em *O Processo*. Em *Metamorfose*, o confinamento vem de fora para dentro (Gregor começa no trabalho para o espaço familiar até chegar ao quarto). Em *O Processo*, Josep K. está preso enquanto livre. Tinham maior tempo no roteiro a cena da atriz colocando a chave na porta e a cena dela sozinha no meio da plantação de mamoeiros. Foram encurtadas na nova estrutura da estória.

Por fim, acho que decidi pelas mudanças mais drásticas na estória por último. A ideia do sofá como uma prisão ou um limbo. A questão do pensamento do cineasta nas cenas que ainda acontecerão. A inversão de papéis da atriz no lugar do cineasta. E o final, onde ela pergunta: E aquele filme ficou bom? Essas cenas, deram um novo sentido ao roteiro e uma cara mais experimental ao projeto. Trouxeram novas sensações e um desentendimento do filme.

Foi uma experiência interessante escrever e reescrever o roteiro. Encontrar o tom para a estória foi o que achei mais trabalhoso, junto com os diálogos. Os diálogos em si falam do filme

e de outras coisas, como quando a atriz fala: odeio cortar esse mato! É como se dissesse: odeio falar o óbvio. O roteiro também tem uma intenção bem mais sutil e subentendida para o público na questão metalinguística. Que é ser uma brincadeira onde as personagens por vezes assumem o papel do público que é levado em certa direção. Seja quando a atriz dorme, a cena da pose ou quando a atriz diz que não sabia que na casa do cineasta dava para plantar uma árvore grande. Como? Aparentemente ela mora lá. São passagens que a personagem se comporta como o público, que está vivenciando as situações mas não sabe bem do que se trata.

Na questão indígena, o fato de o protagonista ser índio já é dado a priori. Na cena de abertura é uma indicação que ele veio da aldeia e agora está na cidade. E outras cenas, indicam que ele tem hábitos tecnológicos da aldeia e hábitos tecnológicos da cidade. Como plantar e admirar a natureza e fotografar e ficar no notebook e no smartphone, respectivamente. E não é o fato de viver na cidade, tomar cerveja, ler Kafka e estar rodeado por objetos tecnológicos que irá tirar o pertencimento e a identidade indígena, como algumas pensam.

2.5 - Se o roteiro de *Um pé na Aldeia e outro na cidade* fosse uma estória linear (entendendo o enredo)

Se a estória do curta-metragem seguisse a lógica da narrativa clássica, teríamos a seguinte conclusão. Um cineasta amador tenta fazer um filme com a ajuda de uma amiga atriz. O problema é que esse cineasta não sabe como começar e decide filmá-la aleatoriamente em poses ao mesmo tempo em que faz enquadramentos mais precisos e aos poucos consegue desenvolver uma narrativa, que não é aquela que inicialmente pensou. Mas ele prossegue para ver onde acaba.

No meio do caminho, são feitos recortes na estória e as cenas começam a ter uma distância muito grande umas das outras (elipses) com intenção de deixar lacunas para que seja preenchida pelo público. Entram em cena, para o roteiro, a questão do limbo, vivência indígena e urbana, as poses dos personagens e uma certa dualidade. O roteiro, de certa forma, não é auto-explicativo e nem de fácil compreensão. Muito do roteiro não diz do que se trata a estória por palavras. As situações vão se sucedendo como se a narrativa não se desenrolasse claramente em momento algum. Como se ela não pudesse ir para a frente. Ou tivesse algo que a impedisse de seguir. Um fiapo de estória é uma técnica muito utilizada no Cinema Marginal para a narrativa fílmica. Acabamos acompanhando os filmes mais por outras questões que propriamente pela narrativa.

2. A DIREÇÃO, O AUTOR, A PRODUÇÃO

2.1 - Como traduzir palavras em imagem, a interpretação do roteiro

Depois do roteiro pronto. A fase seguinte foi um período de estudo do texto. Que começa com a compreensão da sua escrita como uma literatura específica, passando pelos aspectos da história até chegar a imaginar o script imageticamente. É o processo pelo qual um diretor interpreta o roteiro e começa a traduzir àquelas palavras em imagens. Isso demanda um entendimento particular que cada um deve desenvolver para o próprio trabalho. O procedimento inicial adotado na criação artística do curta-metragem *Um pé na Aldeia e outro na cidade* foi o de cercar o script para chegar a uma maneira de como abordar suas ideias.

Faço uma primeira leitura do texto. Bastante atenta. Buscando entender a história, os personagens e seu mundo. A partir da segunda leitura, começo a fazer anotações de ideias no próprio roteiro ou em uma espécie de caderno de anotações e no bloco de notas no notebook. Ainda com a história como texto, busquei dividi-la em pequenos blocos de ação, por exemplo: cenas a noite, cenas em conjunto, cenas dos personagens sozinhos, cenas importantes, etc. Também busquei dividir em sequências que expressassem a mesma ideia.

Segue a isso o estudo das locações. Não do ponto de vista do produtor, mas do ponto de vista do diretor. Que é o de imaginar como seriam os lugares que as personagens estão e os seus posicionamentos na cena. Além da posição da câmera em relação a eles e vice-versa. A cena escrita, e isso é uma particularidade de um roteiro, não nos dá margem para imaginar – como leitores – o desenrolar descritivo da história, como acontece em qualquer obra de romance literário. Ou seja, um script não nos fornece detalhes da locação, figurino, iluminação, enquadramentos, etc. Por ser uma escrita objetiva, a parte de imaginar/criar com o texto fica a cargo do cineasta. “O trabalho do escritor é dizer ao diretor o que filmar, não como filmar”, diz Syd Field. Senti bem essa diferença. Escrevi o roteiro pensando como um escritor. Tentando criar um senso visual pelas palavras e contar uma história diretamente. E depois, como diretor, tive que imaginar/criar em cima do texto escrito.

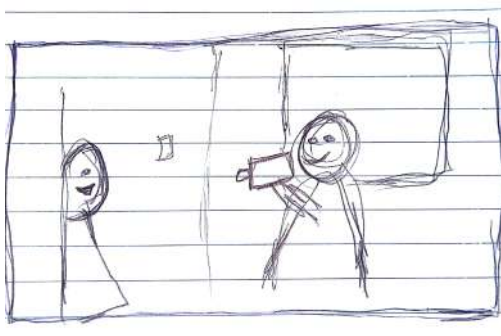
Só então começo a desenhar a mão uns esboços de enquadramentos. Entrando de vez no pensamento dos escritos como imagem, na tradução da palavra na imagem. É o processo de visualizar uma cena sozinho em uma pequena mesa, lendo o roteiro, pensando nas cenas e rabiscando alguns desenhos no papel. Os desenhos não são nada elaborados. Todos são muito simples, mas já dão uma ideia do enquadramento a ser utilizado. Mesmo que não seja preciso

gravar todas as cenas, é um processo pelo qual interpretei as palavras em imagens. A leitura do roteiro e a criação do storyboard são procedimentos que ajudam a entender do que trata a estória. Deixei que o texto me dissesse e depois realizei os desenhos.



Linha do Roteiro: Nicolas fotografa da janela do quarto.

Storyboard da cena da personagem fotografando e still da cena com o ator, abaixo a linha do roteiro correspondente à cena.



Linha do Roteiro: BRENA, sua namorada aparece na porta e fica observando Nicolas.

Storyboard da cena da janela ao lado do still com os atores, abaixo a linha do roteiro correspondente à cena.

Fazer os desenhos e apresenta-lo a diretora de fotografia me deu mais segurança para o dia das gravações e para mostrar o que queria passar para a equipe. Senti que a diretora de fotografia ficou bastante segura na reunião em que discutimos os storyboards. Antes havia lhe enviado em PDF por e-mail. Nos dias anteriores das gravações, diria até em todo processo de realização de um filme, inevitavelmente, acontece um clima de insegurança. Vi nesse processo de decupagem do roteiro uma forma de ficar seguro em relação ao que filmar e passar segurança para a equipe. Esses pormenores do processo de realização filmica acabam por abrir espaços para vermos o que mais conseguimos fazer no set, já que essa parte é o que temos que realizar.

Em seguida, penso em possíveis atores para interpreta-los. Não gosto de realizar audições para escolha de elenco. Prefiro pensar em quem poderia interpretar esses personagens e convidar diretamente o ator ou a atriz para participar do projeto. No máximo, fiz algumas perguntas e entreguei uma cópia do roteiro. Programei algumas leituras em conjunto com a diretora de fotografia e depois alguns ensaios. Onde deixo os atores bem à vontade e não interfiro muito na parte da leitura, só nos ensaios sem o texto. Geralmente, vou dando orientações para que cheguem o mais próximo possível do que quero, não digo de modo direto o que devem fazer. Tentei isso em outras oportunidades e não deu muito certo.

Ainda na pré-produção, costumo selecionar alguns filmes que podem me ajudar na composição da atmosfera que pretendo criar. Me reuni com a diretora de fotografia e assistimos alguns trechos de *Nostalgia* (1983) de Andrei Tarkovsky, *Estrada Perdida* (1997) e *Império dos Sonhos* (2006) de David Lynch. Filmes que me ajudaram a chegar em um clima para o roteiro. Também deixei a diretora de fotografia bem à vontade com relação a fotografia, no máximo dei algumas poucas orientações sobre a luz do que queria antes das filmagens. Minhas maiores conversas com ela eram em relação ao clima da história, sobre os personagens, o que pensavam e como agiam para que ela pudesse pensar uma fotografia para o filme.

2.2 - O autor imprime sua marca

Tentei me dirigir literalmente ao público na condução desse curta-metragem. Para tanto tomei decisões que apontam nessa direção. A posição da câmera foi estrategicamente pensada para gravar as personagens e o ambiente. O campo e contra campo foram quase que retirados das gravações. E quando acontecem na cena da janela e na cena em que a atriz fica posando para a câmera com a outra personagem observando, se a pose está boa, são “artificiais”. A cena da janela foi encenada e gravada de forma não continua inclusive com intervalo de dias. A cena da pose foi gravada separadamente e inicialmente não seria para o fim que acabou incluído no corte. E também não foram filmadas no mesmo lugar nas cenas do homem misterioso. Quando corta, ele sempre aparece em outro lugar e a atriz está sempre no mesmo lugar e posição.

Algumas cenas só existem quando montadas no curta. Fora disso não existem. Nem no roteiro. Optei por fazer algumas improvisações no dia das gravações para inserir ou não no corte final. A cena que criei nessa improvisação foi exatamente da atriz fazendo a pose para a câmera e a outra personagem olhando até começar a ficar tão estranho que só é possível sair dela com algo mais estranho ainda: a tremedeira do canto da boca da personagem que observa. Que leva os personagens de encontro com uma intenção de desenquadra-los. Na cena específica, aparece

apenas um lado da boca da personagem com uma parte do ombro. Mas por todo a projeção vemos apenas olhos, uma mão que pega algo, parte do rosto, uma cabeça no ar e com fundo preto ou enquadramentos pela metade. Raramente temos um plano de corpo inteiro.

Três movimentos de câmera são utilizados. Um travelling para trás na cena da cafeteira e um para frente, na cena da pose da atriz, que acaba por enquadrá-la no primeiro plano. E uma panorâmica com uma leve subida, na cena em que a atriz abraça a outra personagem na janela. No mais, câmera fixa com leves movimentos como se alguém tivesse batido na câmera ou gravando. Na cena de um Big Close da atriz tem uma tremedeira na câmera. Na cena em que a personagem corta o dedo tem uma leve subida da câmera e nas dos mamões tem subidas e descidas bruscas.

A quebra da quarta parede, o uso da perspectiva e a interpretação diretamente para a câmera são outros procedimentos recorrentes no curta. Em determinadas cenas, as personagens olham diretamente para a câmera. Em outra, a atriz ou o ator estão interpretando para a câmera. Sem mais ninguém na gravação além da equipe. Em última instância, em cena estão eles e o público no cinema. Nisso, há a intenção de mostrar a fragmentação inerente ao processo de um projeto audiovisual. Claro, para que se concretize esse entendimento, como diretor preciso sempre que o público se pergunte o porquê de determinada cena ser gravada assim ou que ele chegue a sentir que está faltando alguma coisa.

A questão da pose é essencial para esse curta. Pois é através dela que proponho com a maior sutileza possível que se trata de um filme ou uma gravação o que estamos assistindo. Que o curta é narrativa não linear metalinguística. Um jogo, portanto, é iniciado nas questões das poses. A pose denota que existe alguém sendo gravado ou fotografado por uma câmera. Logo, entramos de modo até um pouco inconsciente nesse jogo sem saber, já que falta algo. Nessas cenas que abusam da pose e do tempo de ação a câmera não aparece. A câmera aparece de forma desconexa em outra cena anterior a cena da pose.

Por isso, a importância da cena da janela na qual há uma personagem com a câmera que filma e fotografa seu “mundo”. No início do curta, percebemos a personagem sentada no sofá e afastando a mesa com todas as coisas em cima para pensar na cena da janela. Numa espécie de clarividência, a personagem vê de modos diferentes a cena da janela. É uma indicação para o público de que essa cena é uma chave para entender o filme. O público tem que pensar nela, no que aparece e que na cena da pose está falta. Depois da cena da janela, a personagem vem, toma seu café e pensa novamente em alguém abrindo uma porta. Há um plano detalhe na hora em que a chave encaixa na fechadura e vira, quem está querendo abrir a porta é quem posa e quem está à porta é a personagem que fotografa na janela.

A cena da atriz posando aparentemente para o cineasta é uma tomada que remete fortemente à metalinguagem. Comecei a pensar na questão da pose no roteiro e como poderia fazer-la ser uma espécie de clímax para o curta. Na verdade, como conseguiria que esse tema tivesse força e se transformasse em uma questão para o curta. A partir dessa cena, decidi fazer os enquadramentos mais fixo com câmera no tripé e as atuações mais posadas. Sem muitos exageros no início. Na intenção de que essas cenas parecessem dirigidas, inclusive forçando a barra no tempo de duração da última cena. Nessa cena, estou dando a fala (como diretor) para a atriz que contracena para a câmera. O exagero no tempo no final vem de um entendimento de quanto mais posada a atuação mais o público entra na “ilusão” da imagem e aceita a estória sem se indagar o que está por trás dela. Há uma vontade de não ser um mero manipulador e falar que é um filme através das atuações também.

2.3 - A tentativa de metalinguagem em um mundo onde todo mundo se grava

No curta, houve uma tentativa de falar do filme, de como foi realizado e de certo modo dirigido. Uma metalinguagem mais por imagens do que explicitando equipamentos ou momentos das gravações. A cena central do curta, aquela em que uma das personagens principais fotografa da janela de casa denota duas situações: a tentativa de gravar/fotografar amadoristicamente e ao mesmo tempo as variadas formas de enquadramentos utilizados. Criando uma espécie de eco narrativo que dá o tom no início do filme. Um eco imagético que antevê a cena e acompanha as outras imagens até a hora em que a cena em si se concretize de fato. Liberando a narrativa para o segundo ato.

A estranheza desse eco imagético é que ele aparece antes da cena que o cria ser apresentada. A partir do pensamento do personagem fictício. Um personagem que cria ficção. Geralmente, um eco sonoro só acontece quando, por exemplo, alguém grita numa caverna e podemos ouvir a continuidade do grito depois da ação da pessoa. Esse é o eco sonoro genuíno, que só pode ocorrer como um impulso de uma ação primeira. A subversão do eco imagético é que ele ocorre primeiro e depois vem toda a ação que o desencadeou. Ou seja, o “eco imagético” está na frente da ação. Coloco aspas por que não se trata verdadeiramente de eco imagético que quero falar. Quero trocar agora a palavra por pensamento.

Trazendo para o processo de criação cinematográfica, o que está em jogo é o pensamento do autor, do cineasta. A palavra eco imagético compreende bem o procedimento enquanto imagem em movimento, mas para explicar a situação e trazer-la para o nível de processo é preciso inverter palavras. Como quero trazer para o processo de realização o que tentei realizar

com a imagem, faz-se necessário a troca para denotar a intenção. No processo, o pensamento (que como imagem chamei de eco) está sempre à frente de qualquer ação que envolva a gravação de um projeto audiovisual. Como um eco invertido, que acontece primeiro. Ele não deixa de existir porque as gravações começaram. Porque já existia antes, durante e, talvez, permaneça depois durante um tempo com o cineasta e certamente com parte do público que assistiu a obra. A cena da personagem pensando o filme foi uma tentativa de traduzir pensamento em imagem, com o pensamento sempre um passo na frente da imagem.

2.4 - Não sou o primeiro a fazer um filme e nem serei o último: as influências do cineasta

Com certeza, absorvi muita influência de alguns cineastas no modo de contar minha estória. Alguns mais e outro menos me ajudaram a passar as impressões que desejava nesse curta. Vou começar por um filme que toda vez que assisto me surpreende cada vez mais. Seja pelo período em que foi realizado, não é novidade que até hoje (2018) é difícil fazer um filme no Brasil, imagino no período em que *Limite* (1931) de Mário Peixoto foi realizado. O lirismo, a poética e o ar vanguardista são impecáveis. O espírito de experimento me inveja. Em *Limite*, temos personagens presas num barco à deriva lamentando e rememorando suas histórias. Em *Um pé na Aldeia e outro na cidade* estão presas no sofá condenadas a passarem o resto da vida olhando no celular, sem direito a lamentos ou lembranças.

De *A Aventura* (1960), de Michelangelo Antonioni e *Psicose* (1960) Alfred Hitchcock, a influência é a perda de protagonista. No curta que dirigi não sabemos se existe um protagonista definido. No início temos a impressão que é o homem. Mais com o desenrolar da estória a personagem da mulher misteriosa começa a ter uma presença cada vez maior e finaliza a projeção sozinha. Sem uma explicação plausível para o sumiço do homem. Assim como a personagem Anna (Lea Massari) desaparece sem deixar rastro em *A Aventura*. E o protagonismo é assumido por outros personagens. Em *Psicose*, depois da morte de Marion Crane (Janet Leigh) não percebemos um protagonista e isso se mantém até o final, passando a impressão que o protagonismo ficou a cargo da própria estória.

De *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, retirei a quebra da quarta parede, a falta de linearidade e as elipses cada vez maiores e uma certa reflexividade que gera ação. Do Cinema Marginal a forma contra hegemônica de fazer cinema, em alguns momentos metalinguística e cheia de referências a outros filmes, personagens perdidos ou deslocados e a vontade de não fazer um sentido óbvio. O que amarra os filmes, no Cinema Marginal, passa muito mais por

procedimentos estéticos performáticos do que por uma narrativa linear que gera entendimento. O Cinema Marginal, propositalmente, cria um desentendimento. Uma espécie de contra vontade que vai dar em algum momento em qualquer lugar. Uma tentativa de fazer com que o espectador e até mesmo os novos profissionais de cinema brasileiro venham a “desentender” o que é tido como cinema, na visão euro-americana. Para assim, com o cinema “zerado” possam enfim realizar os filmes desprendidos do “certo e errado” imposto por cinemas realizados em outros países.

Nostalgia (1983) de Andrei Tarkovsky, serviu de inspiração nas questões das atuações, com os atores sempre como se estivessem posando para a câmera durante todo o filme. Nos filmes de David Lynch, *Estrada Perdida* (1997), *Cidade dos Sonhos* (2001) e *Império dos Sonhos* (2006), fui contagiado pelo fato das histórias serem enigmas de narrativas deslocadas, com personagens de identidades fraturadas junto a uma metalinguagem subversiva que não se contenta em mostrar que é um filme apenas por exibir o processo de fazer um filme ante a câmera, mas por incorpora-lo na história gerando uma desconcertante sensação de estranhamento.

Com *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho e *Santiago* (2007) de João Moreira Salles fui induzido a pensar nos dois pelo alto teor de reflexão contida nas obras citadas. O filme de Coutinho parece tocar em questões mais profundas em relação à direção, ao cinema, a arte, ao saber ou conhecer as coisas. Enquanto que João Moreira Salles trata muito mais da reflexão de decisões na direção audiovisual. Também são referências pela abordagem de temas difíceis com uma facilidade que o próprio fato do realizar audiovisual criou. Isso fica mais claro no *Santiago*, mas também está no *Jogo de Cena*.

2.5 – Fugindo da história, ação, personagens, e o costumeiro *happy end*

Desde o começo da graduação me esforço para realizar curtas-metragens que fujam a uma simples história de determinada ação, de personagens e ao tradicional *happy end* que se encontra no audiovisual. Hoje tratado como um produto de consumo rápido. Os diretores não são mais autores e sim meros “produtores de conteúdo” que servirão durante algum tempo ao mercado e depois serão substituídos, numa nova versão da linha de montagem fordiana. Onde as pessoas são as peças que são jogadas fora se não atenderem ao mercado.

Apesar de saber que temos contas para pagar no final do mês, a forma de funcionamento atual do mercado é propícia a pressionar os diretores por concessões que muitas vezes atrapalham o desenvolvimento de um pensamento sobre a realização audiovisual. Isso piorou com a popularização do streaming, youtube, entre outros. Dificultando inclusive a afirmação de

uma personalidade nas obras, de características que possam definir os trabalhos dos jovens cineastas da atualidade, isso quando eles conseguem realizar seus filmes. O mercado cada vez mais tenta limar projetos com a desculpa de alcançar um grande nível de consumo, mesmo que nada de efetivo possa ser retirado dos novos filmes, séries, curtas que são lançados a cada semana.

Creio que *Um pé na Aldeia e outro na cidade* se enquadra nesses filmes que fogem de narrar uma história, os personagens além de não terem nomes também não tem um desejo identificável facilmente mas mesmo assim vão existindo no curta e a ação inexistente do ponto de vista do mainstream. O final passa longe do *happy end*, além de terminar com uma pergunta para o público.

2.6 A PRODUÇÃO

2.6.1 Como produtor: o que fazer com o roteiro pronto?

Com o roteiro escrito e a intenção da realização do curta-metragem para o trabalho final da minha graduação em Comunicação Social com habilitação em Radialismo, seguiu a tentativa de conseguir financiamento para a realização do projeto. A necessidade de tempo e apoio financeiro para a realização audiovisual eram coisas que sempre me preocupavam desde quando dirigi meu primeiro curta na faculdade. Para isso, comecei a pesquisar alguns editais de apoio ao audiovisual. Depois de analisar alguns editais, decidi me dedicar no processo de inscrição do Elipse – Programa Estadual de Fomento ao Curta Universitário – Cesgranrio e Secretária de Cultura do Estado do Rio de Janeiro 2018. O Elipse que tem em seu subcapítulo 1.1 do edital a seguinte informação:

1.1 – O presente instrumento foi instituído com a finalidade de fornecer apoio financeiro por parte da Fundação Cesgranrio a projetos que contribuam para a formação dos profissionais do setor do audiovisual e para o desenvolvimento de atividades culturais, experimentais e artísticas nas Universidades Fluminenses.



Figura 2: Logomarcas para serem inseridas na abertura dos curtas-metragens selecionados em 2018.

A decisão em participar do Elipse foi fundamentada, principalmente, por ser um edital de apoio ao curta universitário. Em sua proposta, está subentendido o caráter de início de desenvolvimento profissional dos proponentes e por isso o nível de exigência é de acordo. Isso também vai de encontro com a dinâmica de um projeto de conclusão de curso universitário. Já que não demanda a concessão de procedimentos audiovisuais para agradar um público específico e permite um grau elevado de liberdade para a realização do projeto. O que acabou privilegiando *Um pé na Aldeia e outro na cidade*, que pretende ser um curta mais próximo do experimental que da narrativa clássica.

A primeira coisa que fiz foi a leitura do edital, anotando e depois reunindo tudo que seria necessário para a inscrição. Em seguida, fazer o levantamento orçamentário do projeto.

2.6.2 - Planilha orçamentaria

Para elaborar o orçamento utilizei como base a tabela de valores mínimos de prestação de serviços para profissionais de Longa, Media e Curta-Metragem e Documentário da SindCine (Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual). Como o orçamento do edital é pequeno, os valores para cada função são simbólicos e voltados para o pagamento da equipe.

O orçamento foi definido conforme tabela abaixo:

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 Roteiro	1	Cachê	1	1,000.00	1,000.00
1.2 Produtor	1	Cachê	1	370.05	2,000.35
1.3					
Total de Pré-Produção / Preparação					
2 PRODUÇÃO / EXECUÇÃO					
2.1 Direção	1	Cache	1	560.55	1,681.65
2.2 Diretora de Fotografia	1	Cachê	1	370.04	1,110.12
2.3 Atriz	1	Cachê	1	370.04	1,110.12
2.4 Técnico de Som	1	Cachê	1	370.04	1,110.12
2.5 Alimentação	1	Unidade	9	20.00	180.00
2.6 Passagens	1	Unidade	6	4.30	25.80
2.7 Tãxi	1	Serviço	4	40.00	160.00
2.8					
Total de Produção / Execução					
3 PÓS PRODUÇÃO/ FINALIZAÇÃO					
3.1 Montagem	1	Cache	1	370.04	740.08
3.2 Alimentação	1	Unidade	2	20.00	40.00
3.3 HD 1TB	1	Unidade	1	260.00	260.00
3.4 Pen Drive	1	Unidade	2	10.99	21.98
3.5					
Total do Projeto					9,560.22

2.6.3 - Equipamentos e locação

Os equipamentos para iluminação utilizados para o projeto em sua grande maioria foram meus ou da diretora de fotografia e contamos com apoio da Central de Produção Multimídia (CPM) da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ. Os equipamentos utilizados pela diretora de fotografia Andressa Maia foram: Duas câmeras da Canon (60D e T6i), 3 lentes Canon (200mm, 50mm, 18-55mm), um tripé weifeng wf-5316, dois cartões de memória de 60GB, um notebook Dell Inspiron 3542, três extensões, três baterias e dois carregadores. Dois refletores Arri, um soft e um rebatedor foram cedidos pela CPM/ECO.

Os equipamentos de som de minha propriedade utilizados foram 20 pilhas pequenas Duracell, um gravador de som Tascam DR40 e um microfone direcional. Peguei com a universidade um conjunto com dois microfones lapelas, uma vara boom, um microfone

direcional e um cabo adaptador P10 para P2. O transporte do equipamento estava previsto no orçamento e foi realizado pelo serviço de transporte privado urbano chamado Uber.

Não tivemos custos com locação. A locação principal das internas é a casa onde moro no bairro Gamboa e as externas foram realizadas ao redor dessa casa. A alimentação foi incluída no orçamento e comprada no mercado aqui próximo para o lanche e em um restaurante com entrega a domicilio na Gamboa para o almoço e janta.

2.6.4 - Cronograma de gravações e Planejamento de Produção

Antes das gravações fiz quatro reuniões com a diretora de fotografia Andressa Maia para fazer um levantamento de equipamento e para que ela pudesse pensar a fotografia que pretendia criar para o curta. As reuniões foram realizadas duas na Escola de Comunicação da UFRJ e as outras duas na casa que seria a locação principal. Nesse período, já tinha feito o storyboard do roteiro e a diretora pôde fotografar os pontos exatos de internas e externas que aparecem na estória para ter uma ideia da luz durante o dia. Para a fotografia das cenas noturnas, decidi utilizar os dois refletores Arri e o soft. Também assistimos alguns filmes e discutimos aspectos de fotografias dos mesmos. Os filmes foram: *Estrada Perdida* (1997) de David Lynch, *O Estranho* (1999) Steve Soderbergh e *Império dos Sonhos* (2006) de David Lynch.

As gravações começaram no último final de semana de agosto/2018. Na sexta à noite, sábado e domingo e seguiram nos finais de semana de setembro mais precisamente nos dias 8, 9 e 15, 16. No total foram 7 diárias. Alguns imprevistos ocorrem durante as gravações. Um dia estávamos gravando a cena da abertura da porta e estava ventando muito. Numa das vezes em que abri a porta a ventania derrubou um refletor Arri e queimou a lâmpada. Prosseguimos com o outro refletor. Ao reposiciona-lo para recomeçar a gravar a cena, Andressa deixou cair e acabou queimando a lâmpada desse também. O que encerrou precocemente as gravações no meio da tarde de sábado e acabando com a possibilidade de gravação no domingo, pois não havia mais lojas abertas naquele horário. Ainda entrei em contato com amigos para verificar se alguém teria aquelas lâmpadas para emprestar, mas não deu certo. Perdemos aquela diária e meia com os equipamentos, a atriz, a diretora de fotografia, etc. Foi uma das poucas situações que não havia previsto. A substituição de lâmpadas para os refletores. Remarcamos para outro final de semana. Mas ficou a lição para o planejamento de produção. O fato de não ter incluído a substituição das lâmpadas dos refletores no relatório de equipamentos, saiu mais caro que a compra das duas.

Perdemos um dia e meio de trabalho. Causando, assim, atraso no cronograma de gravações, na pós-produção e problemas nas agendas de cada um dos envolvidos no curta.

2.6.5 - Equipe com um diretor, uma diretora de fotografia e duas câmeras fumegantes

Quando saiu o resultado do edital e caiu a ficha que meu projeto havia sido selecionado, achei que seria mais fácil montar a equipe por existir a garantia de orçamento. Pequeno, mais de qualquer forma daria para pagar um cachê. E nem pensei em uma equipe muito grande. Queria contar com a diretora de fotografia, um técnico de som e, talvez, uma direção de arte. Mas apesar de ter chegado a fechar com algumas pessoas, os dias das gravações se aproximavam e não tinha confirmações de comparecimento. O que não me fez desistir de continuar com o cronograma e explicar para a diretora de fotografia que possivelmente a equipe seria eu e ela. Já que mesmo com os contatos realizados ninguém havia me confirmado nada.

Apesar de ter sido mais trabalhoso as gravações foram ocorrendo de uma forma bem divertida e integrada. Muito por já ter trabalhado antes, praticamente da mesma forma, com a diretora de fotografia em outro projeto. A diferença é que no trabalho anterior ela também dirigiu e ficamos a maior parte do tempo andando. Nesse tinha a questão das poses e uma cena mais parada. Para a inscrição do projeto fiquei responsável pela direção, produção, montagem e captação de som. Além do roteiro que já havia escrito e a Andressa Maia na direção de fotografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de realização do curta-metragem *Um pé na Aldeia e outro na cidade* acabou me levando a um amadurecimento nas propostas e no entendimento do fazer audiovisual. Algumas intenções perpassam a simples estrutura de linearidade da narrativa clássica. A truncagem das imagens, da montagem e das performances visavam alcançar certos níveis de pensamento filosóficos que trabalham em última instância com a vida e a criação artística. Os diálogos referem-se ao fato de corta mato, não conhecimento do tamanho de árvores que cabem no quintal, a plantar algo e a sonhos esquisitos. O voyeurismo de algumas cenas se mistura com a sensação de que tudo é uma gravação e que estamos, na verdade, vivendo no vídeo ou observando pessoas viverem na tela. As performances e cenas forçadas vão de encontro a tentativa de explicitar uma tênue linha metalinguística que deixa no ar se estamos vendo um filme ou apenas uma tentativa de filme.

Não consegui a clareza que desejava para algumas questões. A indígena, por exemplo, aparentemente se perde nesse emaranhando ou fica ilusoriamente “menor”, muito mais por enxergar as populações indígenas como iguais e participantes da sociedade brasileira que qualquer outra coisa. Mas poderia ter deixado as conexões mais expostas. O curta não consegue evidenciar que se trata de alguém filmando ou fazendo um filme. Algumas imagens comunicam pouco do fiapo que é a estória. Essas colocações me mostraram que o tempo de maturação das ideias também tem uma importância fundamental no processo de criação fílmica. Achei interessante o modo de encarar os três processos destacados no relatório, tratando-os de maneira individualizada. Onde cada um designa seu papel em prol do conjunto e sem atravessar muito para a outra área.

O curta funcionou em alguns aspectos e outros não. O importante é que como experiência me ensinou muitas coisas. Me deu confiança para continuar tentando realizar meus projetos, mesmo que todo dia de manhã passe pela minha cabeça desistir do audiovisual. Cada vez mais tenho a convicção que não só consigo fazer, mas também sei como fazer. Posso dizer que encontrei um caminho durante a graduação e na realização desse projeto audiovisual.

Não tinha mais expectativas de realizar um curso de graduação e muito menos na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Não por dúvida em relação a capacidade de estudar em qualquer universidade do país, mas por verificar certas engrenagens que até pouco tempo atrás giravam para colocar em segundo plano as demandas de pessoas pretas e indígenas. O que parece querer retornar agora com a eleição de um presidente abertamente racista, iletrado

e inculto (e se orgulha disso), violento e demagogo. Graças a políticas educacionais do governo do Partido dos Trabalhadores pude concretizar o sonho que é da minha mãe e meu e era de meu pai (falecido em novembro de 2017). Sou filho de um pedreiro e uma técnica de enfermagem e a primeira pessoa com um diploma universitário da família.

Fico feliz de ter encontrado na Universidade pessoas brancas interessadas em resgatar pessoas indígenas e pretas de um limbo criado por anos de exploração escravocrata e de uma falsa liberdade, capitaneada pelo capitalismo e depois pelo neoliberalismo-capitalista. Entrei acreditando que o coletivo, as artes e a educação são capazes de transformar o mundo e saio com a convicção reforçada nessa ideia. Acredito no respeito a todas as diferenças. E estarei na linha de frente para defender os professores, a educação e saúde de qualidade e gratuita, defender os direitos dos trabalhadores, da criança, das mulheres, indígenas e pretos.

Por fim, vim para a UFRJ para me dedicar aos estudos e saio muito grato pela maravilhosa experiência de aprender com excelentes professores pensadores. Grato pelas políticas de acesso e permanência estudantil, com a criação recentemente de uma Pró-Reitoria de Políticas Estudantis (PR-7). Quando cheguei, não fazia ideia de que seria tão bem acolhido pela universidade enquanto instituição. Pude me dedicar aos ensinamentos do curso e obter excelentes resultados nas disciplinas e na graduação como um todo. Isso me deu segurança para realizar os experimentos necessários e a encontrar um caminho para desenvolver meus projetos. Pretendo prosseguir minhas investigações teóricas e práticas experimentais no audiovisual durante o mestrado e realizar cada vez mais e melhores filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000.

LUMET, Sidney. *Fazendo Filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MUNCH, WALTER. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Como contar um conto*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2015.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 19

REFÊRENCIA FILMICA:

Limite de Mário Peixoto. 120 min. BRA, 1931
A Aventura de Michelangelo Antonioni. 90 min. ITA, 1960.
Terra em Transe de Glauber Rocha. 106 min. BRA, 1967.
Dragão da maldade contra o santo guerreiro de Glauber Rocha. 100min. BRA,1969.
O Anjo Nasceu de Júlio Bressane. 90 min. BRA, 1969.
Matou a família e foi ao cinema de Júlio Bressane. 78 min. BRA, 1969.
Sem essa Aranha de Rogério Sganzerla. 98 min. BRA, 1970.
Bang, Bang de Andrea Tonacci. 80 min. BRA, 1971.
Nostalgia de Andrei Tarkovski. 125min. ITA/URSS, 1983.
Estrada Perdida de David Lynch. 135 min. EUA, 1997.
Cidade dos Sonhos de David Lynch. 146min. EUA
Império dos Sonhos de David Lynch. 180 min. EUA/Polônia/França, 2006.
Jogo de Cena de Eduardo Coutinho. 105 min. BRA, 2007.
Santiago de João Moreira Salles. 80 min. BRA, 2007.

LINK'S:

Script To Screen: <https://www.facebook.com/ScripttoScreen.film/>
<https://www.youtube.com/channel/UCIloUPKmfntWxiNQVBszHBQ>