



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

***ECO DE UM SOCO NO OSSO: PROCESSO DE CRIAÇÃO E MODO DE PRODUÇÃO
DO CURTA-METRAGEM.***

Gabriela Giffoni Leal de Souza

Rio de Janeiro/RJ
2019

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

***ECO DE UM SOCO NO OSSO: PROCESSO DE CRIAÇÃO E MODO DE PRODUÇÃO
DO CURTA-METRAGEM.***

Gabriela Giffoni Leal de Souza

Relatório técnico 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. Paulo Guilherme Domenech Oneto

Rio de Janeiro/ RJ
2019

De Souza, Gabriela Giffoni Leal

Eco de um soco no osso: Processo de criação e modo de produção do curta-metragem.
Gabriela Giffoni Leal de Souza – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2019.

89 f.

Relatório técnico (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2019.

Orientação: Paulo Guilherme Domenech Oneto

1. Curta-Metragem. 2. Processo de criação. 3. Imigrante. I. ONETO, Paulo Guilherme Domenech (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Eco de um soco no osso - Processo de criação e modo de produção do curta-metragem.

ECO DE UM SOCO NO OSSO: PROCESSO DE CRIAÇÃO E MODO DE PRODUÇÃO DO CURTA-METRAGEM.

Gabriela Giffoni Leal de Souza

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 Radialismo.

Aprovado por

Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto – orientador

Prof. Dr^a Anita Matilde Silva Leandro

Prof. Dr^a Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/RJ

2019

DEDICATÓRIA

Às ocupações, às resistências e às brechas;
Aos rituais, aos povos, às terras;
A todes que lutam contra o fascismo nesse ano de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço

À minha mãe, Claudia, pelo papel na minha cinefilia, nos passeios por locadoras desde que eu era criança; por chorar todas as vezes que vemos "As Pontes de Madison" e gargalhar todas as vezes que vemos "Quanto mais quente melhor".

À minha avó Tania, por ser uma casa onde força e afago transbordam.

Aos meus avôs, Evando e José Carlos, meus Borges e Rosa particulares, pela grandeza e humor das suas histórias infinitas e o gosto de contá-las.

Ao meu pai, Leonardo, que me fez gostar de ler e pelas coisas que escreve - sejam em palavras ou em imagens.

À Nanda, por estar por perto.

Ao Paulo Oneto, por ter aceitado ser meu orientador neste trabalho; por falar de duas coisas que gosto tanto: a filosofia e o cinema; pelas boas conversas ao longo desse percurso e o olhar atento.

A Guiomar Ramos e Anita Leandro; como professoras, pelas aulas marcantes dentro da ECO; como realizadoras, por realizarem; e, nessa reta final, por terem aceitado fazer parte da banca e pela leitura deste trabalho.

À equipe do curta "Eco de um Soco no Osso", pela confiança e parceria;

A Cecília Galindo, Yuri Firmeza, Acauã ElBandidx, Maia Gama, Carol Rodrigues e Nina Botkay por tornarem Lisboa um lugar para estar junto;

À Aline Belford, pela linda fotografia do filme; e ter tornado nosso breve encontro, rapidamente, uma amizade cheia de trocas; E ao Bruno Garcez, por ter entrado no projeto e ter feito tudo o que fez com tanta calma e serenidade;

Ao Ian Capillé, pelo curry que todo mundo repetiu;

Aos amigos e encontros pela ECO: São muitos. Rubens Takamine, Deborah Gago, Fernanda Volchan, Mariana Cavalcanti, Lorrán Dias, Caio Casagrande, João Carlos, Douglas Farias, Ana Clara Mattoso, Daniel Gonçalves Salgado, Carla Villa Lobos, João Gila, Helena Dias;

Em especial, Aurélio Aragão, Bárbara Tavela Costa e Mauro Reis pela oficina de roteiro e direção que mudou tudo;

Luana Koslowski, pelos conselhos nessa jornada final da faculdade;

e Lucas Millecco, pela generosidade e pelos reencontros ao longo da nossa amizade.

Aos amigos, pelas histórias que criamos, por tudo que se transforma e pelo o que fica. Sem vocês não há.

Ao Vitor Medeiros, por ter me passado sua tese de mestrado para consulta neste trabalho, mas principalmente pela amizade e os projetos em comum;

Ao Rafael Spinola e Gabriel Maria, pelos porres brabos e poemas de baleias, pelos causos e corações de monstros nas salas de roteiro e nas mesas de bar;

Ao Deivid, pelo companheirismo - de longe ou de perto. Por me fazer rir e pela sobriedade;

À Ju Muniz, por tantas águas e pelas bobagens. Por inspirar cuidado e calma;

Ao Lucas Abreu, pelo imensurável, devir boi tolo da amizade;

Ao Sut, pela inquietação, por ter tanto pra conversar e para ouvir, por ter tantas refs., e uma gargalhada inconfundível que deixa a gente mais feliz;

À Luiza, pela magia e pelos anos e anos de bruxarias;

À Lilia, por dividir comigo sonhos e a coragem para fazê-los. Há tanto tempo;

À Maíra, por sempre topar mergulhar de cabeça em mares revoltos e enxergar os tubarões comigo. Pela intensidade compartilhada;

Ao Ian, por cada planeta habitado, pela imensidão; por ser o inventor da parceria, por nossos cataclismas e todos carnavais, por ser feliz caminhar junto, pelo que der e vier comigo.

À Claire Denis, Miranda July, Chantal Akerman, Lucrecia Martel, Grace Passô, Alice Guy, Marguerite Duras, Barbara Loden, Vera Chytilová, Angela Schanelec, Norma Bengel, Adélia Sampaio, Helena Ignez, Carmen Santos, Rita Azevedo Gomes, muitas e mais, por serem quem são e terem feito o que fizeram.

À Agnés Varda por ter traduzido tantas formas de carinho em imagens.

À minha avó Mariza, pela alegria - mesmo na saudade.

"Você sempre tem respostas; é engraçado, eu sempre tenho perguntas..." – diz Cléo, a personagem-título do filme "Cléo de 5 às 7", de Agnès Varda.

DE SOUZA, Gabriela Giffoni Leal. ***ECO DE UM SOCO NO OSSO: PROCESSO DE CRIAÇÃO E MODO DE PRODUÇÃO DO CURTA-METRAGEM***. Orientador: Paulo Guilherme Domenech Oneto. Rio de Janeiro, 2019. Relatório técnico (Comunicação Social - habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

RESUMO

Este trabalho relata o percurso de criação do curta-metragem *Eco de um soco no Osso*, que, por possuir características políticas e estéticas específicas de composição de roteiro, produção, direção e montagem, procura escapar de um modo industrial de produção. Para tanto, traça-se o mapeamento de alguns processos criativos de realizadores com ênfase no trabalho de composição dos atores e na relação da trama ficcional com o espaço da cidade e seus acasos. A partir disso, é apontada a influência de uma dramaturgia “pós-dramática” no seu roteiro. Com base nessas concepções, é realizado o projeto prático do filme, cuja narrativa gira em torno de experiências e o “entre-lugar” de uma imigrante brasileira em Lisboa.

Palavras –chave: Curta-Metragem; Processo de criação; Imigrante.

ABSTRACT

This paper reports the creative process of the short *Eco de um soco no osso*. The film has specific political and aesthetic characteristics of script composition, production, direction and editing, and seeks to escape an industrial mode of production. Therefore, the mapping of some creative processes of directors is traced with emphasis on the work of composition of the actors and on the relation of the fictional plot with the space of the city and its chance. From this, the influence of a “post-dramatic” dramaturgy in its script is pointed out. Based on these conceptions, the practical project is a realized film, which narrative revolves around experiences and the “inter-place” of a Brazilian immigrant in Lisbon.

Keywords: Short film; Creative process; Immigrant.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	12
2. CONCEPÇÃO DA OBRA.....	14
2.1. Processo criativo.....	14
2.1.1. Processos no cinema pós-industrial.....	16
2.1.2. Questões que permanecem.....	18
2.2. Dramaturgia pós-dramática e roteiro.....	23
2.3. Referências.....	26
2.3.1. A contrapelo de Hollywood: Cassavetes e os irmãos Safdie.....	28
2.3.2. O cinema "avulso"de Hong Sang-Soo.....	32
3. FAZER FILME.....	34
3.1. Enredo básico.....	35
3.1.1. Uma Lisboa em transformação.....	35
3.1.2. Locações.....	40
3.1.3. A atriz.....	42
3.2. Eco de um soco no Osso.....	43
3.2.1. A escrita (contínua) do roteiro.....	44
4. RELATÓRIO SOBRE A REALIZAÇÃO E A FINALIZAÇÃO DO CURTA.....	47
4.1. Equipe e elenco.....	47
4.2. Decupagem e fotografia.....	49
4.3. Ensaios.....	54
4.4. Roteiro.....	57
4.5. Cronograma.....	62
4.6. Gravações.....	63
4.7. Montagem.....	76
4.8. Som e mixagem.....	78
4.9. Trilha sonora.....	78
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
ANEXOS.....	81
BIBLIOGRAFIA.....	88

1. INTRODUÇÃO

Este relatório é sobre o processo de criação e realização do curta-metragem *Eco de um soco no osso*. O filme tem como fio narrativo a história de uma mulher que mora há dois anos fora de seu país e recebe um convite inesperado para passar alguns dias na sua cidade natal por conta de um trabalho numa função que também tinha deixado para trás. Num jantar entre amigos, também imigrantes, a personagem roga, a título de brincadeira, uma praga para si mesma para que a viagem não aconteça - já que ela não sabe exatamente se quer viajar. O desejo se torna realidade quando, no dia da viagem, ela perde seu passaporte numa rua movimentada da cidade de Lisboa e gasta seu dia tentando reverter esse acontecimento.

O trabalho se concentra em clarear os processos e políticas que escolhi para guiar a criação e composição do curta. Em tempos em que o trabalho se confunde com a vida, numa era pós-industrial¹, relaciono como o modo que se faz cinema pode operar para formar pensamentos menos determinados sobre a própria realidade - desde o processo até os temas abordados no filme. Nesse caso, os encontros, as porosidades identitárias e as relações numa Lisboa em transformação.

Assim, o relatório está dividido em cinco partes, incluindo esta introdução. A segunda parte trata da concepção do filme. Nela, faço uma análise sobre como os modos de produção afetam diretamente a natureza geral de um filme. A partir de um mapeamento de processos de outros curtas que dirigi, são discutidas as limitações de um roteiro clássico narrativo e da hierarquização de etapas filmicas quando se pensa em processos em que a composição dos atores e da equipe com o próprio filme se dá ao longo da própria experiência de fazê-lo. É então sugerida a influência de características de uma dramaturgia dita “pós-dramática”, conforme delineada por Hans-Thies Lehmann², na escrita do roteiro do curta. Essa análise é articulada ao abordar o trabalho de diretores que desenvolvem um método de realização em

¹ Quando o "centro de gravidade do acúmulo capitalista muda e a centralidade do valor é imaterial" (BOUTANG apud. MIGLIORIN, 2011), ou seja, "no capitalismo pós-industrial não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modular uma inteligência coletiva. (...) Mais do que criar objetos, é preciso criar mundos onde esses objetos habitem."(MIGLIORIN, Cezar; 2011)

² Em seu livro "O Teatro Pós-dramático", publicado no Brasil em 2007 pela Cosacnayfy, e, originalmente, em 1999. No livro, são mapeados procedimentos e estilos de diversas modalidades cênicas sob o inovador conceito de 'teatro pós-dramático', que abrange múltiplas e heterogêneas obras encenadas entre os anos 1970 e 90. O autor demonstra que nesse teatro há uma utilização criativa das modernas tecnologias audiovisuais e uma intensa incorporação de elementos de outras formas de arte, como artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance.

que os atores e o espaço onde o filme é feito são importantes na criação da própria narrativa e na produção.

A terceira parte é sobre o desenvolvimento dos temas do filme e como eles tecem à sua dramaturgia. Para tanto, destrincho os pontos que em acúmulo - 1) a própria experiência de brasileira morando em Lisboa, 2) ensaios com a câmera em uma rua frequentada principalmente por imigrantes e turistas, 3) a percepção de ecos de histórias e sensações divididas sobre viver na capital portuguesa - traçam uma abordagem sobre o “entre-lugar” e certa porosidade identitária de uma imigrante brasileira em Lisboa no filme. E aponto como foi formulada a narrativa que forma a ficção do curta ao lado das histórias pessoais que participam de improviso no filme e acasos que surgem no processo.

A quarta parte consiste na descrição detalhada do modo de produção do filme, que acontece ao mesmo tempo em que a própria criação e estabelece outras regras para as etapas filmicas, em contraposição a um formato de tipo industrial. Por fim, na quinta parte, ao concluir a análise sobre o processo, coloco que esse tipo de realização, um tipo de ficção ensaística, depende de uma comunhão de todos envolvidos no processo. E o filme feito não é menos do que um traço de realidade sobre esse cosmos de pessoas, tempos e espaços de uma cidade, aberto para ganhar contornos e significados por quem assiste a ele.

O principal objetivo deste trabalho é o exercício criativo - presente tanto na realização prática do curta-metragem, quanto na concepção de seu processo destrinchado neste relatório. Também são objetivos deste trabalho: a experiência de produção de uma peça audiovisual, aplicando os conhecimentos adquiridos ao longo da graduação; o entendimento não do comparativo, mas do diálogo entre características do roteiro clássico e da dramaturgia pós-dramática; traçar, através da obra, a composição de um imaginário coletivo que permeia a experiência de um grupo de imigrantes em Lisboa; discutir as formas de representação e os conceitos de realismo em cena, estimulando uma investigação não limitada, ao enxergá-los, mas como constantes construções; experimentar a associação entre o conteúdo ficcional, documental e o performático num mesmo ambiente de ampla imersão.

2. CONCEPÇÃO DA OBRA

2.1. Processo Criativo

Descrever o processo de criação do curta-metragem *Eco de um Soco No Osso* envolve muitas linhas concomitantes de influência recíproca. Neste relatório, eu não saberia dizer que parte do processo, da escrita ou da narrativa veio primeiro ou o que veio depois. Assim, o melhor parece ser tratar essas linhas como engrenagens sem hierarquias que vão gerando aos poucos o que será a produção do filme. É desse emaranhado sem centro e contagiante que emana *um primeiro traço dramaturgico*. E isto gerará outros traços mais adiante. Até o fim do processo. Essa engrenagem de produção não vem nem é formada por acaso, mas como afirmação de concepções e políticas sobre fazer filmes hoje.

A ideia geral deste trabalho surgiu de experiências vividas por mim, realizadora do filme, nos últimos tempos, em relação a estar vivendo em Lisboa. Algumas linhas se formaram ao lado de pessoas com quem eu convivi durante a realização do curta, nas ruas por onde passávamos, nos assuntos de que falávamos e através de relatos diários - muitas vezes envolvendo a experiência imigrante. Tudo isso se refletia nos corpos de todos os envolvidos e se repetia de formas variadas.

São muitas as narrativas e imagens que ficaram registradas no corpo-cidade de Lisboa e na relação desse corpo com nossos corpos-imigrantes, tudo em acelerada transformação. Nesse sentido, um "clique" em relação ao que veio a tornar-se o filme nasceu de quão comum era reparar como o traço da história de cada um se compunha com os traços das histórias dos outros.

A estética do filme caminha com a ideia original e com os meios de produção fílmica. Já faz um tempo que pesquiso processos com atores e dispositivos de criação, até que me debrucei especificamente sobre o processo de alguns diretores que trabalhavam a partir de uma relação particular com os corpos dos atores e o espaço da *mise-en-scène* para conceber seu roteiro. Ao entrar em contato com essas influências - em especial John Cassavetes³, os irmãos Safdie⁴ e Hong Sang-Soo⁵ -, comecei a pensar em como algumas ideias poderiam ser

³ Realizador estadunidense, nascido em Nova York. Frequentemente chamado de "pai do cinema independente dos Estados Unidos". É uma referência, dentro e fora de seu país, por conta do seu estilo autoral e quase artesanal de trabalho, o qual incluía orçamento reduzido, produção independente e a mesma equipe de técnicos e atores - geralmente amigos do cineasta.

⁴ Os irmãos Benny e Josh Safdie. Diretores norte-americanos, cuja carreira, até então, é marcada por ser parte do cinema independente de seu país, herdeiros da onda do Mumblecore e do cinema independente de Cassavetes.

efetivadas numa realização. Foi vendo o filme *The Pleasure Of Being Robbed* (2008) dos irmãos Safdie fiquei com a primeira sequência do filme na minha cabeça: uma mulher caminhando com pressa na cidade e uma câmera que a segue, sem instabilidade e, por vezes, perdendo-se da própria personagem. Esse corpo de mulher logo se transformou no corpo de alguém conhecido, alguém que eu via passar pelas ruas próximas de Lisboa. Existia um desejo de, então, filmar aquelas pessoas, contando suas histórias. E existia um desejo de filmar um corpo caminhando com pressa, na contramão de uma Lisboa à todo vapor. Como essas ideias poderiam ser conectadas? A partir dessas duas forças cênicas, comecei a estruturar alguns planos narrativos e possíveis dispositivos para gerar mais material que pudesse ir compondo o filme.

O modo de produção era limitado pelo orçamento e pelo tempo. Da ideia à realização foi pouco mais de um mês. Desse modo, eu só poderia fazer um filme com orçamento baixíssimo, com os equipamentos disponíveis, atores disponíveis, locações disponíveis e com uma equipe do tamanho que eu pudesse arcar com a alimentação e transporte ao menos. Para isso não se tornar um problema, esses elementos deveriam vir também como elementos base do filme, como parte fundamental dele.

O processo criativo foi construído conforme as pessoas eram agregadas ao filme, com as locações que foram sendo dispostas e definidas e a partir dos possíveis dispositivos narrativos, que ganhavam, passo a passo, contornos mais elaborados. Ao lado disso, as escolhas de produção eram tomadas.

Cezar Migliorin e Isaac Pipano, em seu livro *Cinema de Brincar*, em que discorrem sobre o papel do cinema na educação, descrevem a expressão "mafuá" como facilitadora para um procedimento de criação a partir dessa complexa igualdade entre diversos fatores:

Um mafuá. Uma bagunça de ordens momentâneas. O mafuá é uma bagunça que não para de encontrar ordens passageiras, acoplamentos momentâneos e instáveis. (...) O mafuá está em toda parte, conectando o inconectável, fazendo do encontro o princípio para o acontecimento. O mafuá é a própria operação do pensamento; não um lugar, mas o que se constitui nas

⁵ Diretor, produtor e roteirista sul-coreano, lança, em média, um filme por ano. Suas obras são dotadas de características bem particulares, que tendem a se repetir em cada novo filme, e circulam em festivais de cinema do mundo inteiro.

aparições quando algo é pensado, quando uma ordem qualquer se estabelece, quando uma forma se materializa.

De alguma forma o "mafuá" encontra uma linha com a "bricolagem", expressão usada por Vitor Medeiros para falar do processo de Hong Sang-Soo. O diretor sul-coreano fala que a criação de suas histórias está nos recortes de experiências vividas, trazendo para própria concepção do roteiro do filme essa força das matérias ao seu redor. Esses "*acontecimentos são vistos como místicos e inexplicáveis, desde a escrita das cenas até o registro das performances.*" (MEDEIROS; 2018. p.18). O processo criativo do filme consistia mais em disponibilizar cruzamentos de disposições - de atores, espaços, fragmentos de histórias, possíveis interações, jogos cênicos - para poder surgir um filme dali. Meu trabalho, então, consistia em construir e escolher essas disposições e depois re-construir o jogo de direção do filme com elas.

Ao pensar nesse tipo de produção, eu já estava pensando o filme como um todo. Como escreveu Dellani Lima no catálogo Mostra de Cinema de Garagem (2012): "*Os modos de fazer também são modos de ser. Os processos de produção nos falam de forma privilegiada de vários pressupostos estéticos e éticos da obra. No cinema contemporâneo, isso é vital.*"

2.1.1. Processos no Cinema Pós-industrial

O tipo de processo que foi elaborado ao longo da realização do curta-metragem *Eco de um Soco no osso* vem na mesma onda do que Cezar Migliorin define como "cinema Pós-industrial". Este tipo de processo tornou-se cada vez mais possível com o barateamento dos equipamentos técnicos, mas também por conversar com demandas e desejos de produção que não se limitam ao pensamento de cinema industrial em que as etapas de produção são setorializadas e divididas padronizadamente. Nesse tipo de cinema dito *alternativo*, no coração da era pós-industrial, "*o trabalho que se confunde com a vida pode ser estimulado em sua força dissensual e democratizante.*". Ou seja, pode-se usar da mesma base que hoje rege o capitalismo, onde "*o trabalho imaterial tende finalmente a se confundir com um trabalho de produção de si*" (GORZ, 2003, p.20, *apud MIGLIORIN*), para estrategicamente desarticular essas forças e formar estratégias para afirmar espaços para algo diferente.

Migliorin relembra que o cinema surge quase colado à Revolução Industrial. No rastro dessa influência, e diante também de um caro aparato técnico para realizar-se, seu modo-de-fazer tornou-se logo vinculado a técnicas, linhas de concepção e produção associadas aos orçamentos altíssimos. Logo foi sendo compreendido que, para contar histórias no cinema, era necessário muito dinheiro. Assim, essas histórias tinham que atingir grandes públicos para "valerem a pena" para os estúdios e produtores e, para isso, fazer cinema foi naturalizado como um processo de etapas bem distintas e com uma gramática cinematográfica bem estabelecida. Logo no primeiro cinema, surge a forma como deveriam ser feitas as narrativas ficcionais. Ficava a cargo do documentário a possível experimentação.

Essas divisões e estabelecimentos, inclusive, operaram em separar o que é documentário do que é ficção, categorias que servem mais à indústria audiovisual do que ao cinema em si.⁶

As delimitações de fronteiras entre um cinema documental e um cinema de ficção são cada vez mais borradas e tensionadas, em particular no anos 1960⁷, durante a chamada *nouvelle vague francesa*, e sua contaminação pelo mundo⁸. Décadas depois, os modos

⁶ Em seu livro *Espelho Partido*, Silvio Da-Rin irá problematizar essa questão de delimitar conceitualmente o documentário no campo da arte cinematográfica. Em suas palavras, "o termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas." (DA-RIN, 2004, p.18). Da-Rin vai preferir traçar o documentário como um domínio, entendido como âmbito de uma arte. Dessa forma, o autor aproxima-se do teórico Bill Nichols que evita analisar o documentário numa perspectiva totalizante. "Nichols procura reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas." (idem, p.19). A complexidade do termo vem desde o considerado o primeiro filme documentário, "Nanook, o esquimó" de Robert Flaherty feito em 1922. "Nanook" marcou uma "novidade radical" por promover uma abertura de um novo campo de criação situado entre os filmes de viagem e as ficções. Principalmente ao romper com a tradição dos filmes de viagem, que eram centralizados na figura do viajante, e recorrer a uma montagem narrativa, dotada de manipulação do espaço-tempo e construção para identificação do espectador com o personagem e dramaticidade do filme. "Em 'Nanook, o esquimó', pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados." (idem, p.23).

⁷ Um grande exemplo dessas fronteiras cinzentas do documentário seria o cinema de Jean Rouch. "Seu filme 'Chronique d'un été' (Crônicas de um verão, 1960), realizado com Edgar Morin, pode ser considerado o protótipo de uma nova configuração do documentário: o modo interativo de representação." (DA-RIN, 2004, p.149). No artigo "Pour un Nouveau Cinéma-Vérité", escrito por Morin, o autor desenvolve os conceitos colocados em prática no filme e escreve: "O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida." Segundo Da-Rin, "a expressão 'intervenção ativa' define o essencial do modo interativo de representação, em que a presença do realizador é potencializada, ao invés de dissimulada" (idem, p.152). É possível, então, usando uma expressão de Jonas Mekas, "comunicar a sensação de estar ali" (apud. MEKAS, 1961, p.16).

⁸ Nessa época, um movimento plural surge, no Brasil, reerguendo ideais deixados pelo Cinema Novo: as realizações que formaram o Cinema Marginal. Segundo Fernão Ramos em seu livro *Cinema Marginal - A representação em seu limite*: "Seus diretores rejeitaram sistematicamente aderir ao cinema comercial, levando até as últimas consequências os limites que existiam entre a exibição de seus filmes e o que seria o objeto natural de sua ação, o povo."

alternativos de produção ganharam crescente ênfase nos movimentos recentes com a dinamização da circulação de filmes com a internet e com o barateamento dos instrumentos cinematográficos básicos - ecos que disparam em todo mundo, trazendo novos agentes como referências, desconcentrando do eixo Europa-EUA e reverberando na China (quinta geração), Tailândia, Coréia do Sul (Novo Cinema Coreano), Chile, Argentina e Brasil.

Dessa forma, mesmo não sendo novo o discurso elaborado por Migliorin , e já refletindo atualmente em inúmeros desdobramentos na cena de cinema contemporâneo brasileiro - com a realização de mais festivais de cinema pelo país, revistas críticas, novas instituições etc -, ainda temos forças difíceis de serem quebradas dentro da padronização do pensamento dos processos filmicos, desde a formação na universidade até os editais.⁹

2.1.2. Questões que permanecem

"O sistema clássico cinematográfico definiu como cânone da representação da realidade um dispositivo estrutural assentado na ideia de linearidade temporal, sustentada pela ideia de causalidade. Tudo o que alterar essa característica faz ressaltar a resistência do real à própria representação: a força do real é de tal ordem que a tentativa de o enclausurar num modelo representacional artístico resulta na exacerbação das suas qualidades. A sua força vital fará surgir, com a energia que o caracteriza, a resistência do real à representação.". (ROSÁRIO; 2017, p.67-68)

Antes do processo de *Eco de Um Soco no Osso*, realizei três curtas metragens que exigiram uma elaboração de modos de produção “alternativos”, os quais fragilizam uma ideia de divisão de etapas bem definidas na produção de um filme e, principalmente, o modo industrial de pensar a estrutura do roteiro. Todos esses filmes colocavam, à sua maneira, problematizações a um estilo de atuação, enredo ou de enquadramento que visavam ser condizentes com uma *representação da realidade*, sem distanciamento ou comentários sobre a mesma. Assim, cada vez mais, os processos cinematográficos se encontravam com experiências comuns aos processos teatrais, em que a composição final varia a cada ensaio, e

⁹ No Brasil, ainda, quanto mais próximos ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo, contaminado pelas grandes produtoras e onde há maior circulação de recursos voltados ao mercado, menos são promovidos os pólos alternativos de produção como se viu despontar, por exemplo, em Recife, Fortaleza e Belo Horizonte nos últimos anos por conta de financiamentos municipais e estaduais.

tem aproximação com uma concepção de estrutura mais próxima do que poderíamos chamar de “dramaturgia pós-dramática”¹⁰, ao retirar do drama um protagonismo na estrutura, do que pelo roteiro cinematográfico clássico.

a) *O Poste* (2015) - O traço dos atores.

Quando escrevi o roteiro do filme *O Poste*, tive como principal influência estética os filmes do realizador Roy Andersson¹¹ pela captura *clownesca* das personagens, fundada, em seus filmes, a partir de um tipo ensimesmado de homem moderno europeu. Nos filmes de Andersson, as encenações são feitas para uma câmera praticamente imóvel, em que é composto um jogo com as camadas geométricas e a profundidade do plano cinematográfico. Essa disposição traz um aspecto bastante teatral para as cenas, que acrescidas de um teor beckettiano em seus acontecimentos, comunicam - através do absurdo - camadas invisíveis do cotidiano.¹²

O Poste, assim como os filmes de Andersson, era dividido em algumas esquetes com causalidades desconectadas entre si, que se uniam por conta de um elemento cotidiano e fantástico: um poste que surge na rua onde os personagens moram. Cada cena era palco de um micro-acontecimento, de certo modo autônomo, mas que compunha uma linha na unidade dramática do enredo principal. A ação se concentrava nos personagens debruçados sobre algum tipo de questão de seu cotidiano levada ao absurdo e fadados a irem aos limites dessa condição.

Ao buscar humor nas cenas e principalmente o humor físico, burlesco¹³, como diretora, eu deveria localizar em cada ator o que constituía as bases do seu humor. O processo, então, se deu em idas e vindas em relação ao material previamente escrito. Primeiro, o roteiro

¹⁰ Termo difundido pelo teatrólogo alemão Hans-Thies Lehmann ao traçar uma cartografia dos processos multifacetados que caracterizam o teatro dos anos 70 aos anos 90.

¹¹ Diretor dos filmes: "Um pombo pousou num galho a pensar sobre a existência", "Vocês, os vivos", entre outros; <https://www.imdb.com/name/nm0027815/>

¹² C.F.: "A estética da imobilidade no cinema de Roy Andersson.", Natália Flávia Maia Lima e Sylvia Beatriz Bezerra Furtado. - <http://www.periodicos.ufc.br/ea/article/view/35315>

¹³ Importante destacar o que Bernadette Lyra escreve sobre o burlesco no cinema. Bernadete defende em seu artigo "O movimento no cinema e os filmes burlescos" que os filmes burlescos atestam que o cinema, sendo um aparelho de reprodução técnica das imagens em movimento da realidade, permite mostrar aquilo que não está ainda automaticamente determinado nessa realidade. Para tanto, ela analisa as obras de Chaplin, Keaton, Tati, até Manoel de Oliveira em relação a história do cinema narrativo clássico. Segundo Lyra: "o movimento expresso nas gags, denuncia assim que é vã a pose de tudo que quer parecer ordenado e natural, quando na verdade não passa de puro artifício." - http://www.compos.org.br/data/biblioteca_722.pdf

apontava traços definidores dos personagens, gerando uma procura por determinados tipos de atores. Depois, ao definir esses atores, eram iniciadas as composições, onde os personagens e situações eram refundados. Esse trabalho não era padronizado, variava com o que cada ator tinha de experiência, como fazia suas conexões e agenciamentos. Se o humor estava na fala, que tipo de fala era esta. Ou se estava na relação com o espaço, que tipo de relação seria. Juntos trabalhávamos na construção de personagens *estranhos*, pouco convencionais, pouco encaixáveis em óbvias ações e reações e mais contraditórios.

Normalmente, essas composições cênicas eram guiadas por mim a partir de exercícios mais físicos, com dinâmicas mais voltadas para a construção do próprio corpo do ator e da relação com os objetos de cena. Por exemplo, ao iniciar o trabalho com o elenco, minha primeira indicação foi para os atores pensarem uma parte do corpo do personagem que fosse disfuncional e que isso refletisse externamente em seu comportamento. A partir dessa engrenagem corporal "defeituosa", o personagem se relaciona de modo específico com o resto: numa velocidade alterada que desnaturaliza a ação executada. A partir disso, tínhamos um primeira imagem da personagem e o motor para o resto ir se construindo ao longo dos ensaios. Com isso, a memória ou função psicológica não era mais importante do que o que o corpo mostrava.

Foi necessário construir com a equipe um entendimento quanto ao filme em que valia mais a atmosfera que englobava todas as situações, do que um apego às situações em si antes do fim do processo de ensaio com os atores. Os elementos para a arte e para o figurino eram desenvolvidos ao longo dos ensaios. Isso retomava um processo de criação similar aos das salas de ensaio, e as cenas eram definidas a partir de dinâmicas que iam sendo criadas conforme íamos entendendo o que estávamos construindo. O que retirava do roteiro no filme o papel de ser registro de onde toda a produção será erguida, pois negava a ele um fim antes do fim do próprio processo.

b) *Vão* (2017) - Performances para filmar os espaços.

Vão é um curta que co-dirigi com Ian Capillé em 2017. Numa atmosfera de futuro distópico, partíamos de três locações para filmar três tipos de relações com o espaço diferentes. A partir de um enredo ficcional, eram compostos dispositivos cênicos que gerassem performances captadas pela câmera de modo mais improvisado. Ou seja, por mais

que uma ficção operasse no filme, existia uma camada documental envolvendo a direção, a atuação, a fotografia e a captação do som que era tão importante quanto a própria narrativa.

A primeira parte é uma longa sequência de paisagens naturais da região dos lagos no Rio de Janeiro, na cidade de Arraial do Cabo. Entre vastos chãos de areia, lagunas, salinas, praias e vegetação: uma fábrica abandonada e um coelho. A única ação desses primeiros minutos do filme é a do coelho que corre, dorme e cava entre essas paisagens. A segunda parte se passa num apartamento fechado semidecorado para uma festa, meio *bunker* em que, entre garrafas, seringas, pó, poeira, strobo, nebulizadores, ventiladores, a maioria dos convidados está morta por conta de uma doença fatal transmitida pelo ar. No meio disso, uma garota animada comove pelo celular pessoas a irem encontrá-la, ainda acreditando que o problema do "fim da humanidade" terá solução. A terceira parte é concentrada nas ruas do centro do Rio de Janeiro, onde um casal caminha, calado, resignado ao fim. No caminho, encontram uma matilha de cachorros inabalável com o "fim do mundo" e deixam surgir o seu mais profundo "devir-cão" a fim de tornar possível alguma outra existência, alguma transformação física e racional antes de morrerem.

A partir desses locais e de uma pequena linha de história como dispositivo, iniciamos tanto a concepção da arte do filme, quanto a construção das performances dos atores. Não só a equipe, mas também os locais eram importantes componentes do que iríamos filmar.

Na primeira parte do filme, a inclusão de um coelho, não adestrado, numa vasta paisagem era uma surpresa a cada *take*. Na segunda parte do filme, convidamos Mayara Yamada, que é atriz e *Youtuber*, para fazer a personagem principal da sequência encarnando sua efusiva personagem virtual, Marara Kelly. Por fim, eu e Ian Capillé faríamos a terceira parte que tinha dois momentos: uma longa caminhada e uma gradual transformação em humanos-cães, que exigia um tipo de atuação mais guiada pelo jogo de cena físico entre os dois personagens do que por uma lógica racional ou psicológica.

Assim, por fim, dois traços desse processo criaram contornos que acompanham meu trabalho até a realização deste curta. 1) A elaboração de um processo mais documental dentro de uma narrativa de ficção. E, nesse sentido, o dispositivo ficcional servindo ao real não para representá-lo, mas a fim de criar novos contornos e possibilidades para dispor de um meio. 2) Num filme com uma narrativa menos fechada, mais aberto ao acaso, cada traço "acidental" que entra no filme pode reelaborar a sua estrutura inteira. A cada traço, a narrativa se move junto. As imagens e suas velocidades internas redistribuem o roteiro. E, nesse sentido, na

direção, menos que uma linha de história, tentamos disponibilizar um cosmos, que não cessa de operar nem de se atualizar dos *sets* até a pós.

c) *Killing me Softly* (2018) - Como filmar o tempo?

Killing me Softly é meu primeiro curta-metragem realizado em Lisboa. Era o começo de 2018 e a crescente imigração de brasileiros para a capital portuguesa estabelece para a cidade um outro ritmo, funcionamento e logística. A realização de *Eco de um Soco no Osso* vem como uma continuação de pesquisa em relação a este curta.

A questão principal a ser tratada no filme era o tencionamento de uma concepção de destino causal que tanto consumimos, colocando como contraponto a própria experiência do tempo entre os personagens. O filme queria cruzar as diferentes qualidades que cada personagem pode experimentar uma aparente mesma situação. Os pequenos desencontros e encontros que operam nas relações com o outro. Nesse sentido, o ponto conectivo da narrativa desgarrar-se do drama e encontra-se no estilo: a partir do acúmulo de uma atmosfera, da repetição de signos e de certa abertura para a entrada de esferas não totalmente programadas - interferências da cidade, do meio - como parte do filme. Para disso, o ponto de partida era os fragmentos de histórias de amigos que viviam uma mudança para Lisboa naquele momento. O confronto de cada um de nós com a nossa condição de imigrantes e também essa mesma condição como geradora desse encontro de pessoas. Queria por essas apreensões em ênfase no filme. Sublinhando a tensão da vivência tão discrepante das pessoas a respeito das mesmas situações, lugares, espaços, etc. Era uma tentativa de filmar esse traço mágico da realidade, composto por diversas linhas de verdade e apreensões do mesmo real.

O roteiro do filme parte então de três dispositivos básicos:

1) Em cada cena seria suscitada a ideia de tempo de alguma forma diferente. Como se os personagens estivessem vagando pelos mesmos espaços, mas em tempos que não parecem se encontrar de alguma forma.

2) Cada cena seria gravada em um espaço diferente da cidade, por onde esses personagens se cruzam.

3) As situações principais do filme se repetem entre os personagens, alternando-se entre eles.

Formulei esse roteiro, que mais se parece com um mapa ou esquema, e ao pensar em realizá-lo, decidi que ele não era só inspirado como também deveria ser feito por aquelas pessoas com quem eu estava convivendo. Seria a partir delas que os personagens e seus conflitos seriam delineados. Um traço importante desse filme é que o conflito dos personagens é sempre urgente, mas é articulado de forma mais porosa, para não ser mais que o conflito geral do filme que transcende o individual de cada personagem.

Ou seja, não existe um ponto fundamental do filme em questões individuais dos personagens. É o todo, o plano que abarca que está no filme e que acaba sendo o gerador de sentido. Ou seja é armada uma estrutura que, ao fim do filme, força o público a criar uma metanarrativa que não é mostrada na tela. Um jogo que se dá nas superfícies e que "libera" o espectador de ficar restrito à progressão narrativa ou a uma abordagem interpretativa da obra. Por fim, o sentido será composto em parceria com o espectador.

Pra mim, então, ao realizar esse curta, apesar de ter um roteiro, novamente aproximo-me de certa dramaturgia contemporânea pós-dramática em que o texto como "drama" perde seu lugar centralizado no processo, abrindo espaço para que todas engrenagens criativas e os personagens abordados no filme possam ir se transformando ao longo do processo.

2.2 Dramaturgia pós-dramática e roteiro

Ao longo dessas realizações, o lugar do "roteiro clássico"¹⁴ - conforme aprendemos nos manuais¹⁵ e nas escolas de formação - foi se tornando extremamente limitador e carente de recursos para dar conta das formas como os filmes, principalmente nessa logística de processos menos hierarquizados, são feitos ou necessitam ser compreendidos. Dessa forma, torna-se extremamente estratégica a forma como esse roteiro é constituído e apreendido para iniciar um processo. Ao longo desses filmes, detectar a ligação entre atores-direção-texto com o ambiente proposto para realização era o núcleo de onde as outras funções iriam partir para se desenvolver. Esse tipo de pensamento comunica esse "outro roteiro" com a forma da dramaturgia, ou melhor, dramaturgia pós dramática, é pensada e articulada no teatro e na performance.

¹⁴ Marcado pela tradição arquetípica da "jornada do herói" e pela estrutura dramática em três atos.

¹⁵ Como "Story" de Robert McKee ou "Manual do roteiro" de Syd Field.

No livro *O Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thies Lehmann traça uma cartografia de diferentes processos que marcam o teatro dos anos 70 e 90, que se distanciam da órbita do dramático. Para o autor, teatro dramático é "todo aquele que obedece ao primado do texto e preserva as categorias de imitação e ação, responsáveis pela instituição de um regime fechado". Essas obras de teatralidades fragmentárias contemporâneas, então, são marcadas por rejeitarem a totalização e por se localizarem em territórios miscigenados das artes (ou seja, misturando-se com as artes plásticas, o cinema, a dança, a performance, etc.).

Ainda segundo o autor, Lehmann: "A teoria do teatro pós-dramático reúne uma grande diversidade de formas e estéticas cênicas, razão pela qual não se pode falar sobre *uma* estética pós-dramática, nem mesmo sobre o papel dos atores *no* teatro pós-dramático, ou da questão do texto *no* teatro pós-dramático. Todas essas questões só podem ser respondidas de acordo com a forma específica com que cada experiência teatral é trabalhada." (LEHMANN; 2007). Ou seja, cada processo criativo varia de acordo com seus componentes e conceitos, sendo impossível ser estabelecida uma técnica, mas, talvez, constelações a partir dessas experiências.

Esse tipo de processo situa-se, muitas vezes, como um posicionamento político dos artistas envolvidos na concepção do projeto diante da massificação e formatação limitadora empregadas pelo mercado hegemônico. Silvia Fernandes, na apresentação do livro de Lehmann, suscita esse posicionamento também na "virada do pós-dramático", de forma similar: "É para se contrapor à forma-mercadoria que esse teatro adota uma estratégia de recusa e de afirmação da própria materialidade, oscilando entre presença e representação, performance e mimese, real sensorial e ficção, processo criativo e produto representado. No vai-e-vem dessas polaridades, o espectador se vê na posição instável de responder esteticamente ao que se passa em cena, como se assistisse a uma ficção teatral, e ao mesmo tempo de reagir a ações extremas, que não raro lhe exigem uma resposta moral." (FERNANDES; 2007)

Em suma, se no roteiro clássico o drama - como foi desenvolvido e apreendido no audiovisual hegemônico - favorece um tipo de resultado que faz sentido para o campo industrial, por outro lado, essa mesma peça, ao ter objetivos claros de onde e quem quer alcançar, não tem a força experimental e formal que uma peça dramatúrgica tem.

Ao assumir de modo mais fluido o conceito e a narrativa que quer se colocar em composição com o próprio processo pelo qual escorrem, os possíveis "erros" que

eventualmente ocorrem podem se tornar elementos fundamentais da criação do filme. A dramaturgia pós-dramática não parte de regras estabelecidas à priori, mas cada obra funda sua própria linguagem e engrenagem. Isso quer dizer uma busca não pelo certo, mas pelo melhor. Assim, num roteiro mais próximo da dramaturgia pós-dramática não haveria "erro" à priori - a não ser que esteja errado.

Assim ao usar dos conceitos da "dramaturgia pós-dramática" pra pensar o "roteiro" no filme *Eco de um Soco no Osso*, estou falando de:

- Um roteiro que disponibilize ações ou dispositivos cuja experiência, ao ser filmada, é maior ou tão importante quanto uma possível narrativa que se crie dela.
- Possíveis encaixes imagéticos ou escolhas narrativas que não se fecham completamente. (evocando, já que não serão explicados, uma co-criação de sentido com quem assiste);
- Uma composição para uma cinematografia que se estabelece à princípio como crítica a qualquer sistema homogeneizador, padrão.
- Possibilidade que a escritura seja feita antes, durante e depois da realização. Compondo com os elementos que vão aparecendo durante o processo.
- Trabalho que promova atuações no limite do improvisado e do tom documental;
- Tratar mais de uma cosmologia dos personagens (ao invés de trajetória do herói, moralismos ou psicologismos, em que o drama do personagem é o fio condutor da história);
- Criação de ficções para filmar o meio;
- Estratégias de elaboração do roteiro, que exigem um corpo de quem o realiza em composição com o corpo da obra e, assim, demandam conceitos dramaturgicos;
- Por fim, de um texto que gera certas demandas ao espectador, que é convidado a abrir mão de uma passividade ao assistir o filme;

A realização de um cinema a partir de uma força dramaturgica convoca um processo audiovisual que desafia o(s) roteirista(s) e realizador(es) a estarem com o corpo imerso naquele processo de escrita, pois a escrita ultrapassa o papel, as palavras, e tem a ver com o espaço, com os corpos, com as relações que se criam.

No caso da dramaturgia que opera na construção de *Eco de Um Soco no Osso*, tento disponibilizar uma "coleção" de elementos que vêm durante o processo e integram,

redistribuem os possíveis sentidos de uma narrativa principal. Existe um drama operando sobre uma das personagens, mas ele não é maior que tudo, não é a única fonte de engajamento. O filme é um convite para olhar para um estado de coisas que formam planos e relações em movimento dentro de um microcosmo.

2.3. Referências

Os principais objetos de estudo para pensar o processo específico de *Eco de um Soco no Osso* foram os filmes e pesquisas sobre os métodos dos diretores John Cassavetes, dos irmãos Safdie e de Hong Sang-Soo. Estes diretores inventaram, com seus filmes, modos de realização quase à margem do cinema industrial. Com diferenças e confluências, todos têm os atores e a atuação como um dos principais elementos de construção de suas obras. Também compartilham um pensamento que deixa os modos de fazer do filme, seus processos, tensionar a narrativa - algo também presente no filme que proponho. E, analisá-los em paralelo, revela, justamente, que esse "mesmo" caminho pode chegar em resultados muito distintos.

Ao falar do cinema de Cassavetes, Filipa Rosário, compara o corpo do "diretor" ao de um *maestro de improviso de jazz* ao compor com aqueles instrumentos, músicos e espaço. E seu método como "jazzístico" na medida em que seus processos partem de um mote simples que se desenvolve a partir de exercícios de improvisação que acabarão por criar e, numa fase posterior, fixar esse mesmo desenvolvimento. Dessa forma, toda composição exige de todos os envolvidos um estado de atualização constante, aberto às transformações ao mesmo tempo que ligado a um fio constituinte da obra.

O filósofo francês Gilles Deleuze fala de Cassavetes, ao analisar o *gestus* brechtiano como "*o desenvolvimento das atitudes nelas próprias*" efetuando "*uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independente de qualquer papel.*" (DELEUZE; 1990, 231). Neste mesmo sentido, Filipa Rosário remete a outro filósofo (Walter Benjamin) para falar da possível comunicação entre Brecht e Cassavetes e conclui: "*A ideia de distanciamento entre palco e público, em Brecht, permite que o segundo se aperceba da dinâmica instalada na sala de espetáculos: essa distanciamento beneficiará a auto-consciencialização do espectador como tal, e ele, agora de forma consciente e*

voluntária, esforçar-se-á por compreender, de fato, o significado da encenação". (ROSÁRIO; 2016; p. 71)

A partir disso, o filósofo francês discorre que a "*grandeza da obra de Cassavetes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou ação, mas até mesmo o espaço, para chegar às atitudes como às categorias que introduzem o tempo no corpo, tal como o pensamento na vida. Quando Cassavetes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos. (...) As personagens constituem-se gesto a gesto e palavra por palavra, à medida que o filme avança, elas se fabricam a si próprias, com a filmagem agindo sobre elas como um revelador, cada progresso do filme permitindo um novo desenvolvimento de seu comportamento, a própria duração delas coincidindo exatamente com a do filme.*" (DELEUZE, 1990, p. 231-232)

Essa "base" do cinema de Cassavetes, analisada por Deleuze, reverbera - ao lado de outros, como determinados filmes de Chantal Akerman, Jacques Rivette ou Jean Luc Godard - numa mudança de abordagem em relação ao drama. Não se trata de subtrair do cinema o elemento dramático, mas de assumi-lo como uma faceta, uma *estilização*. Mais recentemente, autores como Bennie e Josh Safdie, herdeiros americanos de um cinema independente *cassavetesiano*, partirão dessa desnaturalização da construção dramática clássica - e do trabalho com não-atores - para tratar de personagens disfuncionais dentro da lógica que rege o espaço que os envolve. A qualidade de dramaturgia pós-dramática, que inspira a composição do roteiro de *Eco de Um Soco no Osso*, coloca o drama principal sem "protagonismo" para que a obra aconteça.

Ao analisar a carreira e método de Hong Sang-Soo, Vitor Medeiros em sua dissertação, relaciona o *gestus* suscitado por Deleuze a uma ferramenta com a qual o diretor coreano irá se relacionar, de modo a chacoalhar o próprio gênero empregado em seus filmes (muitas vezes, comédias românticas) "*ao trazer diversos procedimentos caros ao cinema moderno: a mesclagem irregular da cena com o mundo "real", a maneira centrípeta de enquadrar e a disposição teatral dos corpos (dos atores e da câmera) no espaço.*" (MEDEIROS; 2018; p.71)

Ao tensionar o drama clássico, Cassavetes retira-o de um lugar naturalizado. Hong Sang-Soo, por sua vez, dispõe o drama quase como se o destacasse para apontá-lo como uma criação humana e, ainda, elaborado de forma individual. Dessa forma, o drama não é o meio

por onde a narrativa se encontra, mas sim onde ela escorre, trazendo outros lugares a se observar. Além desses aspectos, também os métodos com atores, em um, e a forma de organizar a narrativa, no outro, foram essenciais como base de estudo para o filme que proponho.

2.3.1. A contrapelo de Hollywood: Cassavetes e os irmãos Safdie.

John Cassavetes declara numa entrevista a Ray Carney:

Os meus filmes são representativos de uma cultura que tem tido oportunidade de obter realização material, enquanto que, ao mesmo tempo, se apercebeu de que não consegue concretizar algo tão simples quanto conduzir vidas humanas. Venderam-nos uma lista de produtos que são substitutivos de vida... Neste país, as pessoas morrem aos 21. Morrem emocionalmente aos 21, talvez mais novos. A minha responsabilidade como artista é ajudá-los a ir para lá dos 21..."

Apesar do estilo cassavetesiano não ser, hoje, novidade como referência para um cinema independente, foi extremamente necessário retomar um contato com as obras do diretor norte-americano Cassavetes - do fim dos anos 50 até os anos 80 - para pensar aspectos fundamentais desde a política de produção até a política da *mise-en-scène*.

Cassavetes lança seu primeiro longa-metragem, *Shadows* (1959), num tempo em que a produção de filmes em larga-escala era mais assunto dos produtores em busca de grandes estreias do que dos próprios realizadores. Com isso, os princípios narrativos estabelecidos e a técnica - tanto dos atores, quanto da equipe - garantiam a manutenção de uma indústria de filmes milionários. Nessa época, o método de atuação desenvolvido pelo russo Constantin Stanislavski era difundido como regra para bons atores pelo grande centro de formação de celebridades, o *Actor's Studio*. Os estudos de *construção do ator* e *construção da personagem* se tornam um instrumento para o *star system*, transformando uma teoria que nasce no coração do socialismo, do trabalho em conjunto e de pesquisa individual, em um grande apanhado de regras para formação desses aspirantes à Hollywood.

Cassavetes surge, então, tendo como motor das suas realizações enquanto diretor usar de todas as contra-regras ao *mainstream* possíveis, transgredindo-as principalmente no que

diz respeito ao trabalho com os atores. Essa forma de trabalho não só elabora um tipo de atuação e filmagem próprias, como torna-se o núcleo de onde deriva boa parte da sua criação. A pesquisadora portuguesa das obras e da trajetória artística de Cassavetes já mencionada (Filipa Rosário) analisa em seu livro *O Trabalho do ator da obra de Cassavetes* (2016), os pilares do trabalho do diretor e roteirista e como isso reverbera na própria composição de personagens e narrativas desencaixados de uma redoma segura do drama clássico. "*Ao contrário da prática do mainstream, Cassavetes fragmenta a individualidade de cada personagem ao proceder a uma realocação inexata da mesma. A individualidade expressa-se através de performances cujo início e fim são indetectáveis: a personagem está constantemente a representar porque não conhece outra maneira de "ser".*" (ROSÁRIO; 2016; p. 41-43)

Para isso, segundo a autora, os roteiros partiam - de forma geral - de uma ideia central, normalmente trazida pelo diretor, que era trabalhada ao longo do processo. As particularidades, o conteúdo, os diálogos eram criados a partir do corpo, na relação do diretor com os atores. Da relação com os atores desenvolvem-se as narrativas. E, dentro do processo, os atores criam corpo na relação com o roteiro. Um transformando o outro.

Assim, ao falar sobre a construção de diálogos nas obras de Cassavetes, Rosário diz: "*Ao contrário dos diálogos do cinema clássico, aqueles tendem a não adiantar informação sobre o enredo, não o fazem avançar; não seguem uma linha direta que faz com que uma personagem triunfe e uma outra seja derrotada; não servem de canal de comunicação entre personagens. Não são apresentados fluidamente, nem parecem ter sido pensados e redigidos de antemão. A palavra não serve a economia da narrativa. Serve a personagem.*" (ROSÁRIO; 2016; p. 57)

É criada, dessa forma, uma lógica de interação a cada projeto entre a palavra escrita/roteiro e a palavra dita/corpo, que consegue quebrar a monotonia e previsibilidade das atuações. Cria-se uma melodia própria e, dessa forma, a performance é enriquecida pela dinâmica criada entre as forças que a compõem. Neste processo, a relação entre o ator-personagem-narrativa está sempre em definição. Com isso, o diretor consegue explorar a linha entre "ficções" e "reais" como parte da sua criação e como criações que surgem a cada circunstância. Segundo Rosário:

No universo cassavetesiano, as fronteiras entre a ficção e o real - o estatuto da máscara - dificilmente são detectáveis porque precisamente ela, a máscara, é uma presença constante nos dois mundos. Ao retirar ao cinema a lógica mainstream, Cassavetes vai ao encontro da tendência performativa da expressividade humana e torna-a instrumento e objeto de análise nos seus filmes. (ROSÁRIO; 2016; p.48)

Cassavetes concebia que o resultado "final" de um filme vinha como fruto de um trabalho coletivo, e é só nessa perspectiva que justificava seu cinema. Para isso demandava dos atores essa construção intensa das personagens, num caminho distante da "clareza" narrativa do cinema *mainstream*. Não à toa, muitos de seus trabalhos feitos com orçamentos bem abaixo do mercado, contavam com a atuação de amigos, alunos, "não - atores", atores que se tornaram uma "família cinematográfica" por trabalharem juntos em muitos dos filmes feitos pelo diretor.

Mas, se por um lado, a pesquisa de Cassavetes no que diz respeito ao drama irá destituí-lo do jogo de consequências e poderá desenvolvê-lo sem que se precise saber narrativamente tudo que o explica, que o moraliza; por outro lado, ainda não conseguimos respirar da centralidade antropocêntrica¹⁶ nas questões e imagens do filme. A obsessão de Cassavetes é atrelada a experiência da realidade nas máscaras e rostos humanos.

Ao iniciar o processo de *Eco de um Soco no Osso*, percebi que a influência da metodologia de Cassavetes demandava também uma atualização. Outras questões de *mise-en-scène*, pra além do trabalho com atores, eram caras para mim, pois poderiam tirar essa centralidade dos dramas individuais como o coração de um filme. O tempo, o espaço, o percurso interno das próprias imagens, entre outros aspectos também se tornam elementos fundamentais para concepção de uma cosmologia que envolve o filme. Essa diferença fica mais latente no processo de filmagem e escolhas na montagem, que não permanecem atreladas aos personagens a todo tempo. Apesar da *personagem-humana* ser também parte dessa cosmologia, ela não é o único corpo possível para entrar no jogo.

Nesse sentido, até a concepção deste trabalho, pouco se tem escrito teoricamente sobre o trabalho dos diretores Benny e Josh Safdie, mas esses "novos diretores" norte-americanos herdam marcas do cinema cassavetesiano e atualizam-nas, de certo modo, retirando os personagens de seus ciclos sociais íntimos, de seus dramas tão indivíduo-corporais e

¹⁶ Dramas relacionados ao homem moderno.

colocando-os na rua. Nos filmes dos irmãos Safdie, mantendo-se na contramão da própria indústria, lidamos com personagens - marginais, imorais, irracionais - dissolvidos nas grandes cidades, marcados pelos encontros mínimos com os outros e motivados por forças estranhas e contraproducentes. Há, tanto no devir desses personagens, quanto na distribuição cênica dos elementos narrativos, uma energia anárquica que coloca o espectador numa posição de descontrole em relação ao que pode esperar do que seguirá no filme.

Essas características tornaram a dupla também uma grande referência para pensar a personagem com mais destaque em *Eco de um Soco no Osso*, principalmente na relação dessa personagem com a cidade. Numa entrevista à Vasco Câmara para a revista portuguesa "O Público", ao falar do filme *Traga-me Alecrim*, Josh Safdie cita o diretor Jean Vigo como uma grande referência nesse tipo de construção de relação: "*Jean Vigo, por exemplo. Não tanto as personagens, mas o mundo em que elas vivem. É isso que domina os filmes, que controla os filmes, não há tempo para reflexão. Como se o filme tivesse vida própria, energia própria. Há muitos realizadores que são melhores do que os seus próprios filmes, que ditam o estilo dos seus filmes. Isso, quanto a nós, mata os filmes.*"

Ainda nessa mesma entrevista, Josh Safdie complementa, ao falar de Nova York, cenário participativo de muitos de seus filmes que "*O que falta a muitos filmes que se passam em Nova Iorque hoje é a espontaneidade de acontecer algo de imprevisível numa esquina. Como uma cidade quarteirão a quarteirão. O nosso cinema existe quarteirão a quarteirão, literalmente. Numa esquina filmamos uma coisa, na esquina seguinte outra diferente.*" Exatamente essa camada documental incontrolável que pode atravessar as ficções dos personagens era algo importante para mim ao realizar esse filme em Lisboa. Numa outra entrevista dos diretores também dada à Vasco Câmara, é usado o termo "a expressividade do caos" como componente importante para construção do próprio filme e não algo a ser evitado.

2.3.2. O cinema "avulso" de Hong Sang-Soo

Talvez eu quisesse filmar algumas cenas como se fosse uma peça de teatro. Pessoas entrando e saindo, entrando, saindo, muito longas. Há alguns momentos em que nada acontece e eu deixo assim, sem cortar. - Hong Sang-Soo¹⁷

¹⁷ LEE Sun-kyun. *Korea Today - NOBODY'S DAUGHTER HAEWON*, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xxmMZONIjIM>>

Hong Sang-Soo é um diretor sul-coreano, que realiza, em média, um ou dois filmes por ano. Para tanto, teve que elaborar sua própria maneira de financiamento e produção dos filmes. A maior parte de seus filmes são realizados com baixíssimos orçamentos e contêm narrativas muito parecidas umas com as outras, que giram em torno de histórias banais sobre encontros e desencontros nas relações. Ainda assim, tais filmes feitos de modo tão "precários" circulam ao lado de produções milionárias, por festivais do mundo inteiro. Em sua dissertação de mestrado sobre o diretor, "Amores Interessantes: Processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-Soo" (2018), Vitor Gurgel de Medeiros salienta a especificidade do diretor, sendo difícil enquadrar suas obras em alguma tendência ou conjunto de procedimentos formais pré-determinados. Sang-Soo se movimenta entre o popular e a "alta arte", num *limbo* no cinema contemporâneo.

A influência de Sang-Soo para pensar o processo de *Eco de um Soco no Osso* está principalmente nesse interesse no encontro estranho entre as narrativas específicas das tramas embaralhadas dos personagens com algo que escorre pra além delas, que paira quase como uma natureza "mística"¹⁸ e que se dá no choque entre a naturalidade dos recursos da cena¹⁹ e a artificialidade da cena teatral²⁰. No processo de Sang-Soo essas camadas são enfatizada pelo estilo e o dispositivo cinematográfico. Para chegar a tal efeito, o diretor investe tanto em suas obsessões estéticas, como no seu método de trabalho com os atores e equipe.

Nos filmes de Sang-Soo, as ações não se encadeiam seguindo uma lógica de causa e consequência direta, com claras motivações psicológicas. As coisas simplesmente se dão, acontecem, sem grandes explicações e sem que a instância mediadora entre diegese e o espectador convoque uma adesão a um personagem ou outro. Dessa forma, é notável no cinema de Sang-Soo o embaralhamento de diferentes regimes do real e a inserção de

¹⁸ Um caráter inexplicável que é acentuado em cada camada do filme. Num artigo para revista "Multiplot", Pedro Lovallo escreve: "Hong não é propriamente um cineasta do onírico, mas a forma como ressignifica a banalidade cotidiana tem um quê de sonho; ou pelo menos busca captar a excentricidade inerente ao dispositivo de narração. (...) Hong embaralha a trama para operar a partir dessa confusão (...). Não se trata (...) de construir um quebra-cabeças a ser desvendado segundo uma chave narrativa inequívoca; mas de estabelecer uma organização que possibilite o funcionamento desses universos. A trama emaranhada não é um truque simplista pedindo para ser desmascarado, mas a lógica possibilitadora da livre encenação das ideias."

¹⁹ "Sem grandes efeitos de luz e sombra, com uma certa distância entre os atores e a câmera e uma paisagem sonora que privilegia os sons oriundos de objetos visíveis no quadro." (MEDEIROS, 2018, p.79)

²⁰ "No cinema de Hong, encontramos uma recorrência de planos de longa duração, quase todos com câmera fixa em um mesmo eixo, efetuando apenas movimentos de panorâmica, tilt e zoom. Os enquadramentos são predominantemente abertos, dando a ver os corpos dos atores e as interações entre eles, dispostos diante da câmera com relativa frontalidade." (MEDEIROS, 2018, p.79)

estranhas repetições de objetos, frases, gestos ou enquadramentos. Esse tipo de organização demanda uma participação ativa do espectador na construção da narrativa. Medeiros defende em sua dissertação que as obras do diretor partem de um tipo de geometria e fragmentação como estruturas base para que o restante dos elementos se disponham.

O caos em Sang-Soo se dá menos por dispersão do que por uma frustração que vem à tona na tentativa de encontros e alinhamentos de concepções sobre *a verdade das coisas*. Nesse sentido, Medeiros escreve que "*Contar uma história, seja ela uma anedota pessoal ou um grande evento histórico, é um ato performativo e os filmes de Hong fazem questão de reafirmar essa condição tornando impossível discernir o que aconteceu de verdade e o que se passa em outra dimensão (seja na imaginação de um personagem, em uma realidade paralela, uma história inventada, um sonho, etc.)*." (MEDEIROS; 2018; p.13)

Medeiros cita o livro "*Crystallizing time - fragmentary narratives in the films of Hong Sang-Soo*" de Aleksander Koren (2017) para analisar o caráter ambíguo e intercambiável entre o atual e o virtual dentro das imagens dos filmes de Sang-Soo. Koren associa o tipo de estrutura narrativa de Sang-Soo ao conceito deleuziano de imagem-cristal:

'A Virgem Desnudada' e 'O dia em que ele chegar' são exercícios de imagens-cristal. (...) O atual e o virtual são intercambiáveis. O atual se torna o virtual e, em seu lugar, o virtual se torna o atual. Os personagens, as relações e histórias nos filmes de Hong são sempre intercambiáveis entre o atual e o virtual. As imagens estão para sempre presas no cristal, ou, pode-se dizer, Hong está cristalizando o tempo.

A metodologia cinematográfica de Sang-Soo é estruturada sobre o constante tensionamento entre o acaso e o planejado, entre o controle e o descontrole, ordem e desordem, entre a intenção subjetiva de um "artista-autor" e as contingências reais e concretas do mundo ao seu redor, no presente. Detectei também na metodologia de Sang-Soo algumas características que foram caras ao defender o próprio modo de produção que vinha formulando. Entre elas: a) a compressão das etapas de desenvolvimento, preparação e gravação. Sang-Soo não trabalha com períodos bloqueados no qual se dedica exclusivamente a cada etapa e desenvolveu um jeito próprio de conduzir a realização de seus filmes; b) Narrativas que partem de pessoas e locais. O diretor em entrevista disse que antes mesmo do roteiro ficar pronto, tem que haver a escolha de boa parte das locações e dos atores; c)

Trabalho com atores conhecidos, com quem já trabalhou ou pessoas próximas. d) A escrita do roteiro concomitante a essas decisões e aberta para as influências que são permitidas nesse período - objetos dos lugares, figurinos que os atores trazem, etc.

3. FAZER FILME

[T]udo depende da hora tudo depende da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de reles de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um começo em eco no soco de um começo em eco no oco eco de um soco no osso e aqui ou além ou alguém ou láacolá ou em toda parte ou em nenhuma parte ou mais além ou menos alguém ou mais adiante ou menos atrás ou avante...

Haroldo de Campos, poema “Galáxias”

3.1. Enredo básico

3.1.1. Uma Lisboa em transformação

a) Questões gerais - Imigrantes em Lisboa

Não só nos gráficos e manchetes publicados pela imprensa²¹, mas também pela experiência/percepção de quem vive esse trânsito, é notado, a cada dia, um aumento do número de brasileiros na capital portuguesa. Há dois anos que vivo entre duas grandes cidades de países diferentes, porém historicamente comprometidas uma com a outra: Rio de Janeiro e Lisboa, e a produção do curta-metragem *Eco de um soco no osso* reflete ao mesmo tempo que

²¹ <https://oglobo.globo.com/mundo/numero-de-brasileiros-em-portugal-cresce-23-bate-recorde-de-sete-anos-23770214> ;
<https://www. hojeemdia.com.br/primeiro-plano/em-m%C3%A9dia-seis-brasileiros-por-hora-ganham-autoriza%C3%A7%C3%A3o-para-morar-em-portugal-1.724292> ;
<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2019/06/29/interna-brasil,766654/mais-brasileiros-vaio-para-portugal.shtml>

se mistura com a experiência da maioria das pessoas da equipe e elenco quanto brasileiros em processos de imigração e/ou de constante locomoção entre locais tão diferentes.

Ao ser filmado em Lisboa, o filme ambienta-se nesse espaço e tempo da cidade em que novas relações vão sendo - intensamente - disponibilizadas, descobertas, impostas, experienciadas. Essas relações ganham novos contornos a cada dia, ao passo que chegam mais imigrantes e Lisboa, agora com mais dinheiro, se transforma também numa capital de turismo, cada vez mais cara e com todos aqueles problemas de gentrificação, aumento da xenofobia, etc. Se temos, a princípio, como brasileiros, uma língua que nos facilita a comunicação com os portugueses e alivia alguns problemas, esse tipo de facilidade tem sua fragilidade no choque cultural e choque de poderes historicamente construídos, que há tempos - mas principalmente hoje em dia - desafiam uma hierarquia que coloca os brasileiros abaixo dos portugueses. Não coincidentemente, com o crescimento de imigrantes brasileiros no país, e imigrantes em geral, os debates sobre feminismo, racismo, colonialismo, etc. são pautas, cada vez mais, frequentes no país. Seja nas atividades culturais, seja na própria experiência diária nas ruas com os chamados empoderamentos e a continuação de lutas por direitos²² - das mulheres, dos negros, dos imigrantes de diversas origens. Assuntos que já extrapolam suas comunidades, e ganham visibilidade de forma mais ampla, trazendo para Portugal mudanças sociais, ideológicas e políticas.

Além dessas complicações culturais, do outro lado, estão as preocupações em resolver todas as burocracias de imigração, tensionadas com esse aumento de estrangeiros vivendo no país e que geram as histórias mais kafkianas em torno dessas exigências para estar num país que não o seu.

E, ainda, vive-se um país de longe. "*O Brasil é, no mínimo, impossível de ser ignorado hoje.*" é uma das falas da personagem principal do filme. As notícias que vêm de todos os tipos de dispositivos tecnológicos, junto com o perturbado momento político no país, afetam uma grande maioria que está vivendo fora e distribuem de modo cinzento essa aparente distância. Assim, coleciona-se relatos sobre a insegurança de voltar, a necessidade de reação *versus* estar longe, e da busca por espaços onde é possível discutir *o-que-está-acontecendo* - como se *o-que-está-acontecendo* não estivesse acontecendo totalmente ali. Essas experiências, cada uma, e como um todo no seu acúmulo, reescrevem as lógicas até então

²² Um exemplo disso é o "Festival Feminista", idealizado em 2018 majoritariamente por mulheres brasileiras que vivem em Lisboa e que traz visibilidade a mulheres de diversos setores artísticos. <https://festivalfeministadelisboa.com/manifesto/>

conhecidas e estabelecidas de colônia versus colonizados, mas também desafiam a percepção de qual identidade se tem. Como estrangeiros, ao mesmo tempo que afirmam uma identidade, transformam-se em outra. E, por fim, transformam o próprio local onde estão.

Essa fricção entre uma suposta percepção concreta do que está acontecendo e realidades que se cruzam e são criadas a todo tempo encontra no cinema um bom campo para ser explorada imagetivamente. Ao pensar um filme em Lisboa, queria tratar de uma esquizofrenia identitária incessante: personagens que ainda estão entendendo sua condição social de imigrante, ao mesmo tempo em que já não fazem parte do lugar de onde vieram. Essas personagens respondem às situações descobrindo, em si, vozes que desconheciam, com respostas provisórias, improvisadas, erguidas sobre o limbo da própria individualidade em transformação. Ou seja, são incapazes de fixar uma só identidade para si.

Ao trazer isso no filme, não se propõe explicar cada uma dessas individualidades num viés psicologizante ou analítico, pelo contrário, é a partir de suas superfícies, pelo que escoa de cada um desses processos individuais num meio social, que podemos captar um circuito de afetos de um determinado grupo. Assim foi concebida a ideia da primeira parte do curta: uma reunião de amigos, que conversam depois de um jantar e contam suas histórias sobre experiências como brasileiros em Lisboa.

b) Movimentos

Antes de formular a ideia total do filme, fui até a rua principal do bairro do Intendente, local de grande movimento de turistas, imigrantes e portugueses, para filmar pessoas andando naquelas ruas. Pensando que, provavelmente, filmaria lá, queria pesquisar um movimento, com a câmera, de acompanhar e perder pessoas na multidão.



Figura 1 - Frame do ensaio com a câmera



Figura 2 - Frame do ensaio com a câmera

Essas imagens (FIGURA 1 e FIGURA 2) foram capturadas nesse ensaio com a câmera. Esse exercício me fez entender, que ao querer filmar aqueles espaços, me importava menos capturar um drama para compor as imagens e mais flagrar aquele movimento de dissolução dos corpos que vão e vêm naquela rua. Buscava com a câmera entender o que Denilson Lopes²³ evocará como a figura do *flâneur*²⁴ - personagem que mergulhava na multidão sem dela se distinguir.²⁵ É em busca de uma "percepção aberta e fragmentada"²⁶ que

²³ No artigo "Encenações pós-dramáticas e minimalistas do comum" no livro "No Coração do Mundo".

²⁴ Termo de Walter Benjamin.

²⁵ Ainda sobre o *flâneur*, Denilson escreve: "Exacerbando a experiência da indistinção, o anônimo, que não precisa ser necessariamente parte da multidão, das massas, foi encenado, no expressionismo, sob o signo da solidão e da perda da identidade. Tratava-se de um indivíduo esmagado diante da monumentalidade, da grandiosidade da cidade (...)." (LOPES, 2012, p.111)

²⁶ LEHMANN, apud LOPES, 2012, p. 121.

esse personagem encarnado na câmera atua sobre as imagens e distribui suas importâncias sem hierarquias. O sentido que busquei disso, talvez se encontre bem descrito no que Lopes escreve: "Quando o conceito da ação se dissolve de tal maneira em favor de um acontecimento de metamorfoses contínuas, o espaço da ação é como uma paisagem continuamente modificada por variações da luz, por objetos e formas que surgem e desaparecem, num palco pós-antropocêntrico numa dramaturgia visual que 'não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria.'"(LEHMANN apud. LOPES, 2012, p.123).

Essa pesquisa e conceito gerou uma cena: a personagem com pressa no seu dia de viagem, anda por uma rua comum até perder seu passaporte. Quando se dá conta da perda, ela retorna pela mesma rua à procura do objeto perdido. A ficção surgiu para que, a partir dela, pudéssemos filmar de modo documental: também acompanhar outros transeuntes, o movimento daquelas ruas. Ou seja, o fluxo do filme segue acompanhando e se perdendo do seu objeto central - a personagem principal - ao mesmo tempo. Esse efeito, ao mesmo tempo que diluiria a personagem no meio daquele fluxo de pessoas - em maioria: turistas ou outros imigrantes de diversas nacionalidades - , poderia causar uma inquietação no espectador, que procura e perde a personagem junto com a câmera. Essa construção ajuda a não hierarquizar as forças dramáticas das imagens - contradizendo alguma ideia de existir uma história central - e, ao mesmo tempo, tensionar a força da cidade e a força da personagem principal.

c) Primeiros traços da protagonista

Dentre essas histórias de amigos em condição de imigrantes, nessa diáspora contemporânea, uma acabou sendo importante pois ecoava muitas das questões-chaves, pra mim e para o filme. Uma amiga, que mora há dois anos em Portugal, estava às vésperas de retornar ao Brasil e já não conseguia dormir durante alguns dias por estar aflita com essa volta e estar tendo pesadelos. Sua aflição era dupla. Aflição em relação a voltar a "ser quem era"²⁷ quando voltasse para o país e a cidade natal. Ou seja, medo de repetir os mesmos comportamentos, traçar uma mesma sina já conhecida. E a aflição de perder o voo, não viajar. Essa colocação dúbia esbarrava no sentimento de uma identidade porosa que ganha

²⁷ Suas palavras.

complexidades densas ao estar estrangeiro, ser imigrante. Querer voltar e não querer voltar ao mesmo tempo. Tudo isso, também, sob contornos quase trágicos, suscitados por essa amiga, numa concepção angustiada e fatal dos seus movimentos, que tornavam qualquer mudança um fantasma.

Era, então, sobre esse fantasma de um “não-lugar” - estabelecido entre estados de coisas, do lugar movediço ou “entre-lugar” - o filme que eu viria a fazer. Essa era a questão que movia todo o resto. Esse "entre-lugar" acontece na composição de vários encontros de forças diferentes. Essa disposição de tensões é gatilho desde o conceito até os dispositivos geradores das histórias do filme e do modo como eram captadas as imagens. Assim, busquei compor um filme com traços trágicos, mas que não era apoiado numa estrutura comum de um filme trágico. E ser um filme que se compõe com o banal, com o fugidivo, mas, ao mesmo, estabelece uma narrativa. Busquei colocar no filme a tensão de uma atuação a partir de uma representação "naturalista" ao lado de rompantes de uma atuação teatral, voltada pra câmera, que aponta a sua artificialidade.

O "entre-lugar" é também presente nas histórias dos personagens, ao passarem por essa condição de serem estrangeiros no lugar onde vivem. Com isso, esses personagens contam histórias sobre suas novas composições, que exigem uma atualização que trai de algum modo o que se era no seu lugar de origem, ao mesmo tempo em que não se esquece e muitas vezes se reforça quem se é a partir da sua origem. É por tratar de personagens que estão em Portugal, sem, de fato, terem deixado o Brasil, mantendo vínculos imediatos com quem quer que seja - por celular ou internet - com quem está lá e o que está acontecendo. É o "entre-lugar" de quem está em estado de ir viajar, mas ainda não foi. Quando não há mais nada para ser feito no local onde se está, mas ainda não se partiu para onde se quer ir. Um descompasso de presença com o corpo, de desejo de escape com a ação contínua. O entre - lugar do próprio ato de ir sendo, ir se tornando alguma coisa. Uma lisboa que vai se tornando outra. Uma personagem que vai se tornando outra. Tornar-se, nesse caso, não como uma linha, uma trajetória, tal qual o roteiro clássico tenta delinear. Mas lidando com o caos, com os extratos que se acumulam, com as irrupções. Assim, o entre - lugar como uma condição constante.

Dessa forma, consegui delinear as características que iriam constituir bases para a personagem principal: uma brasileira, imigrante em Portugal, às vésperas de voltar para o Brasil e que tem medo dessa volta. Da boca pra fora, essa personagem roga uma praga a si

mesma, num jantar entre amigos, desejando que algo a impeça de voltar ao seu país de origem. No dia seguinte, antes de viajar, seu desejo se realiza: ela perde o passaporte e a personagem fica presa num limbo, no qual iremos acompanhá-la.

No filme, pretende-se suscitar um pensamento sobre destino. A ideia de causalidades ou fatalidades tensionada pela força de aleatoriedade ou dissenso. Uma personagem que fala que quer que algo aconteça e esse algo acontece. E quando acontece, não era bem o que ela queria, colocando-a para lidar com a própria ambiguidade dos fatos.

Aliando a narrativa dramática da personagem com uma forma de filmar num contexto pós dramático - ou seja, numa recusa de acentuar "uma grande história" em diálogo "com a ausência de motivações psicológicas fundadoras e determinantes" (LOPES, 2012, p. 130) para os personagens -, era formada essa tensão essencial para tratar os temas que queria explorar no curta. Assim, uma camada do filme em que era trabalhada essa ideia de "esquizofrenia identitária", ao trazer esse entre-lugar das identidades dos personagens e do próprio local em que a história se passa, desfaz a cada novo movimento o que poderia ser determinado como um "destino". Ou seja, o espectador tem que lidar com a falta de ligação entre causa e consequência dos fatos que ocorre no filme.

3.1.2. Locações

A escolha das locações foi concomitante à escrita do roteiro. A escolha desses espaços interfere radicalmente no tipo de cenas que eu poderia fazer, nas relações que um desses lugares poderia estabelecer. Escolhê-los jogava com, novamente, um ping-pong em relação ao que acontecia no filme. Eu tinha uma ou outra ação clara, que levaram à busca de determinados perfis de locações, mas várias ações seriam definidas de fato a partir dessas escolhas.

Ao tratar de uma narrativa sobre o espaço com relação a uma personagem brasileira em Portugal, queria filmar as ruas dos bairros em que esses circuitos de imigrantes, turistas e portugueses são bem aparentes e se cruzam. O bairro do Intendente, por exemplo, com seu comércio majoritariamente pertencente a chineses, indianos e árabes, dentro de uma das principais avenidas do centro de Lisboa. O bairro, considerado parte de uma área bem menos movimentada da cidade até cinco anos atrás, hoje, é central para o comércio e abriga parte da cena noturna da cidade. Além de, pelo dia, também funcionar como uma alternativa rota

turística, um pouco mais *underground*, mas já ocupada por *tuk-tuks* e lojinhas de artesanato para turistas.

Na "entrada" deste bairro, também tem a Praça Martim Moniz, onde, pela manhã, senhoras chinesas vão dançar seu K-POP, antes de irem abrir suas lojas comerciais perto dali. Além delas, homens chineses praticando tai-chi, e alguns indianos que esperam os turistas chegarem para darem um tour em seus tuk-tuks. Queria muito colocar essas presenças de cotidianos tão contrastantes que se engendram na mesma praça no filme.

Outra locação é o comboio que passa pela Ponte 25 de Abril, que liga Lisboa a Almada sobre o Rio Tejo. A ponte é um dos cartões postais da cidade, quis tirá-la, no filme, deste lugar de monumento. No filme, a ponte é filmada de dentro do comboio, na perspectiva de quem está vivendo a cidade, fora da euforia do turismo. Filmar no trem ainda tinha esse aspecto estético de um movimento incessante, corrido e, também, estático em relação ao personagem. Além da possibilidade de filmar Lisboa se distanciando e ficando longe, traço que gera alguma tensão para o personagem no contexto que foi se intensificando ao longo dessas escolhas.

Por fim, tinha escolhido filmar a primeira cena do filme num lugar chamado Academia Recreativa Artística. Um espaço onde acontecem diversos eventos culturais e aulas de dança, capoeira, esportes e que, por vezes, abrem para festas ou eventos particulares. É a parte de cima de uma loja e funciona a partir da contribuição de sócios. Numa das salas principais do lugar, a decoração remete a um salão dos anos 20. Teto alto, lustres de cristal, papel de parede. No fundo, um palco com luz. E do outro lado, tem um quadro enorme que ocupa toda uma parede, cujo desenho é uma bailarina sendo segurada por um soldado numa enorme paisagem. Esse lugar gerou outras ideias para a elaboração do filme, como uma possível encenação da personagem principal no meio do jantar e a relação entre o personagem de Acauã - bailarino contemporâneo, repleto de discursos políticos - morador de Lisboa com o quadro de bailarinas clássicas. A locação acabou caindo, mas as ideias que vieram da relação com ela permaneceram.

3.1.3. Atriz

Ao começar a pensar nessa personagem que conduziria parte do filme, era importante a escolha da atriz. Tal como, de certa forma, Filipa Rosário descreve, ao falar do trabalho de

Cassavetes na construção de personagens e no trabalho com os atores em seu primeiro filme, *Shadows* e gatilho para o que iria desenvolver ao longo da vida: "A individualidade do ator é, para Cassavetes, o factor mais importante a interferir na construção da personagem, porque garante que a personalidade dela surge enquanto única, exclusiva e, também por isso, verdadeira." (ROSÁRIO, 2016, p.35). Ao definir a atriz principal importava, não a interpretação psicológica da personagem, mas como a partir daquela atriz, a personagem passa a se relacionar com o meio. Não queria submeter a personagem ou o ator a qualquer molde determinado e limitado de interpretação dramática.

Pensando num leque de possibilidades de pessoas que eu conhecia em Lisboa, pois deveria ser, fundamentalmente, alguém próximo e acessível, logo me veio a ideia da Nina Botkay. Sabia que Nina trabalhava com dança e performance, o seja, tinha experiência de corpo, ensaio, composição, etc. E tínhamos tido algum convívio, para eu entender alguma coisa ou outra sobre aquela presença como o humor de Nina, a expressividade corporal, por exemplo.

Nina, de um lado, aumentava o enigma dessa personagem. A princípio, a personagem imaginada estaria desnorteada e desesperada em boa parte do filme, e, era ótimo que a atriz fosse alguém que não pudesse ser contaminado por esses estados, trazendo outras camadas. E também era alguém que trazia humor para a presença da personagem, facilitando, por exemplo, a elaboração de cenas com piadas físicas e pensar o caráter disfuncional da personagem.

Outro fator importante dessa escolha é que os problemas iniciais da personagem não eram dramas distantes da própria Nina ainda que não fossem retirados diretamente de suas experiências. Não era biográfico, mas não era desconhecido, pois eram questões que, de alguma forma, circulavam por nós todos naquele momento. Isso facilitava a composição.

Ao mesmo tempo, não foi construído um processo para que fosse uma auto-atuação, não era Nina fazendo o papel de Nina, mas sim algo que pudesse ser ora atuado e ora não atuado. Lehmann, em seu livro sobre o teatro pós - dramático cita Michael Kirby²⁸ para fazer a distinção entre "atuação" e "não atuação". Segundo Kirby, a não-atuação se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua atividade. Nas palavras de Lehmann: "*Não estando vinculado à matriz de um contexto de representação, ele se encontra aqui numa situação de 'atuação sem matriz'. (...) Para a performance, assim*

²⁸ Michael Kirby, *A Formalist Theatre*, Pensilvânia, 1987

como para o teatro pós-dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem." (LEHMANN, 2007, p.224-225)

Então, a partir da escolha de Nina para fazer a personagem, eu passava a saber com que canais expressivos e físicos estaria lidando. E quando a parceria foi firmada, várias camadas foram adicionadas às cenas, à personagem a partir daquela presença no filme. O tipo de diálogos possíveis, certo humor que pairava nos gestuais e nas relações...

3.2. Eco de um soco no Osso

O título do filme *Eco de um soco no osso* é um trecho do primeiro texto do livro *Galáxias* do poeta concretista Haroldo de Campos²⁹. Nesse livro, Haroldo de Campos escreve de modo experimental, no limite entre a prosa e a poesia, para falar sobre o próprio ato de escrita. O livro é todo escrito sem pontuações em um só fluxo. Conta com cacofonias, embaralhamentos e repetições - elementos estéticos que também tentei trazer para o filme. Assim, o que é lido pode mudar a cada leitura, já que é o leitor que "escolhe" as imagens e os sentidos que as palavras formam. Nesse sentido, não existe uma narrativa maior que outra.

O título, como parte do filme, reforça esse conceito de algo que pode ir sendo composto ao longo do seu desenvolvimento. Ao mesmo tempo que evoca a memória, Haroldo evoca um *dever da língua*³⁰, matéria sobre a qual se debruça. Dentro de decisões dramáticas e de direção a serem tomadas o tempo todo, minha proposta era navegar entre essas possíveis delimitações e transformações de sentidos ao longo da produção e que isso reverberasse também no resultado final do filme.

Além disso, a imagem do próprio fragmento do poema, *eco de um soco no osso*, traz sensações que reverberam intenções do filme. Como a ideia de repetição e diferença suscitada pelo movimento do eco e a evocação de uma sensação física, e não mental. Ao mesmo tempo, ao dar forma a um eco de um soco no osso é algo que só acontecer pra dentro e não pra fora. Ou seja, ser vivido internamente, podendo ser reconhecido intuitivamente, mas ser intransponível.

²⁹ Poema de Haroldo de Campos: <https://www.youtube.com/watch?v=veY2T6S30rw>

³⁰ C.F.: "Leitura finita de um texto infinito: Galáxias de Haroldo de Campos.", de Inês Oseki-Dépré.

3.2.1. A escrita (contínua) do roteiro

a) Estrutura do roteiro

Foi somente depois da decisão quanto à atriz que faria a personagem principal e os espaços que iríamos filmar que foi fechado um roteiro a ser usado para o processo e as gravações. Esse tratamento foi criado porque era importante uma base em comum, tanto para organizar o fluxo dramático/narrativo que existia no filme, quanto para que as outras partes criativas do filme pudessem trazer novos acoplamentos e sentidos para a criação do filme. Não era feito então um roteiro para conter todas questões fechadas nele. As cenas continham dispositivos e pequenos objetivos, tanto para os atores, quanto para a equipe. Por exemplo, ao invés dos diálogos serem escritos, era descrito que teria uma conversa em torno de alguns possíveis assuntos e palavras-chave. Ou na hora de descrever a ação da protagonista colocava ao lado o que veríamos com exemplos de outras imagens (captadas no ensaio com a câmera) - sendo que o visto era, por vezes, desconectado dessa ação que acompanhamos por mais tempo, assegurada por uma narrativa da personagem.

O sentido/objetivo da narrativa importava menos do que o ritmo, os padrões, os cortes e a criação conjunta que viriam no processo, e, principalmente nas filmagens ao lidar com o lado "documental" do filme. As atuações, assim como a fotografia, o som e o que pudesse vir de figurino ou arte deveriam estar mais dispostos em relação à forma do filme do que a narrativa. Assim, ao produzir esse roteiro, se colocavam dois desafios ao ter que dispor duas camadas de construção: uma narrativa e outra experiencial. Para a primeira, era necessário ter um material descritivo que dispusesse dos elementos cruciais a esta camada superficial do filme, para a segunda era necessário produzir lacunas, jogos para uma participação ativa da equipe nessa camada "invisível".

Dessa forma, optei por procedimentos que são transgressões quando relacionados à um método clássico de escrita de roteiro. Por exemplo, a) ao invés de dividir por cenas, dividi por dois blocos de sequências. Pois, o curta-metragem tem, pelo menos, duas partes bem delineadas de formas diferentes e isso demandava um tipo de texto diferenciado para cada parte. (Um exemplo: Uma parte é toda em uma locação fechada, com vários personagens centrais. A outra parte é toda por lugares em Lisboa (e Almada) e tem uma personagem que traça todo esse percurso.); b) Ao invés de diálogos, os atores tinham direcionamentos à

respeito do todo da cena. Quase como regras de um jogo com algum objetivo. Mas que a cada partida pode ser diferente; c) Havia partes que deveriam ser construídas durante o processo, que derivariam essencialmente do que aconteceria nas filmagens, então colocava indicações do que deveria ser trazido ou feito conceitualmente.

Ainda havia outro detalhe. Nina, que não tinha muitas experiências como atriz, tinha dificuldade em decorar textos grandes (principalmente no tempo de produção em que o filme foi feito). Então, percebi que teria que escrever o roteiro com indicações secas e objetivas; e que qualquer diálogo - mesmo que mais ou menos delineado de antemão - seria melhor na forma de prosa do que disposto em falas.

b) As especificidades da narrativa

Ao construir a narrativa queria tensionar - num jogo com o espectador - a própria concepção do plano de realidade em que o filme opera. Essa questão se espelhava em várias "estranhezas" da personagem, do roteiro e da própria construção das cenas que reforçam certas ambiguidades entre o espontâneo, o automatismo e o teatral. A intenção era não se comprometer com os códigos do realismo, mas sim, afirmar sua artificialidade. Dessa forma, a construção desse roteiro continua nas outras camadas de produção do filme - direção e montagem - para construir certa indiscernibilidade do que esses personagens de fato viveram ao mesmo tempo em que um deslocamento na construção dramática, frustrando as construções psicológicas prontas.

Sang-Soo é uma referência, nesse sentido, pela maestria nesse tipo de construção narrativa que sempre coloca em cheque a questão do "real". Em seus filmes, a questão do "o que é real?" torna-se menor do que "qual a importância do que é real?" quando vemos os personagens imersos nos próprios sonhos de realidade. Como Medeiros irá escrever: "*Suas narrativas são encadeadas de uma maneira que nos leva a desconfiar se qualquer noção de realidade conforme a conhecemos existe mesmo, sendo difícil precisar onde os sonhos começam e onde terminam, por exemplo..*". (MEDEIROS, Vitor. 2018; p. 31)

Para tanto, em *Eco de um soco no osso* foi criada essa personagem que ganha mais destaque do que os outros no fim da primeira parte, quando se declara ex-atriz - *identidade* que nunca se perde, da qual não dá para se livrar, mas que ela quer deixar pra trás e não consegue - e encena uma cena para seus amigos, abrindo uma linguagem de cena dentro da

própria cena instaurada. Para a construção desse tensionamento do real, queria pensar um jogo de cena entre a personagem e o espectador, que, logo na primeira cena, romperia com a atuação em vigência. A primeira cena é quase um registro documental até que surge um novo plano de relação e a personagem rompe a quarta parede - olhando para câmera - encenando uma ficção.

Ao continuarmos com essa personagem, outras dobras sobre ela são reveladas ao longo do filme, como o fato da personagem mentir a todo tempo aproveitando estar numa cidade em que poucos a conhecem e ter oscilações repentinas de humor ao longo do filme, que radicalizam essa não permanência identitária dela. Essas características foram criadas para serem construídas ao ponto do espectador mesmo ficar confuso em relação ao que essa personagem quer, o que está sentindo, quem ela é. Ou seja, a personagem tem uma tendência mais porosa, sendo construída a cada circunstância.

As questões levantadas pelos personagens também não se fixam em respostas óbvias. Querer voltar, mas não saber quem volta de si, quem de si fica. Esse tipo de sentimento/emoção não é novo, mas, ao mesmo tempo, é atualizado dentro dessa diáspora contemporânea. No filme, a ida (ou volta) para seu país ameaça uma mudança pela qual a personagem não quer passar. E para colocar esse assunto em suspensão, a provável mudança é antecipada, a fatalidade muda de lugar, e acontece pela própria pequena irreversibilidade: a personagem perde o passaporte antes de viajar e fica num limbo, até o momento em que deixamos de acompanhá-la. A mudança não está na viagem em si, mas sim no que agora obriga a personagem andar de um lado pro outro, sem solução. Só que, como diretora, não queria apresentar isso como um drama, mas como algo que está ali acontecendo ao lado da cidade que não cessa. Isso provocava uma rarefação da própria dramaticidade.

Essa rarefação é resultado de uma operação em conjunto com a forma de dirigir as cenas, que visava esgarçar os elementos, a priori não importantes para a narrativa principal. A partir disso, abre-se espaço para que a cidade invada o drama principal e horizontalize os atravessamentos da protagonista com o próprio ritmo exterior a ela. Mas ainda assim a personagem protagoniza uma aventura pessoal que acompanhamos, mesmo distantes de sua emoção. A narrativa principal já não é mais sobre alguém, mas sobre um movimento de cidade, através de choques do tempo, extratos de histórias, tropeções no próprio teor "realista" da cena.

4. RELATÓRIO SOBRE A REALIZAÇÃO E A FINALIZAÇÃO DO CURTA

4.1. Equipe e Elenco

A escolha da equipe e do restante do elenco veio em sintonia com o que já estava sendo pensado em relação ao filme e ao processo. Precisava ter uma equipe próxima, disponível na medida do possível e reduzida. Como a ideia era filmar parte do curta em externas, ou seja, em ruas, estações de trem e dentro dos comboios, menos pessoas e equipamentos facilitaram para que isso fosse possível.

a) Equipe

O primeiro a entrar na equipe foi o Ian Capillé, com quem trabalho junto há tempos na produção de filmes e que estava imerso nessa pesquisa de processos e dramaturgias cênicas tanto quanto eu. Ian participou desde a elaboração do roteiro e tornou-se o outro lado da minha cabeça para pensar a produção daquilo tudo. Ele trazia as perguntas que eu não conseguia me colocar em todos os lados do filme, da narrativa ao processo criativo, das escolhas estéticas a produção executiva. Por fim, Ian entrou como montador do filme ao meu lado.

Para fotografia, a Aline Belfort veio como indicação de uma outra fotógrafa. Aline tinha acabado de chegar em Lisboa, vindo de Fortaleza, depois de ter passado anos em Moscou e agora iria ficar, pelo menos dois anos, num mestrado pela Europa. Ela já tinha trabalhado em diversos filmes, curtas, e tinha experiência naquela produção mais improvisada, ou como ela diz: "bem daquele jeitinho", tendo trabalhado com diretores brasileiros que também levantam suas produções de modos bem próprios e muitas vezes improvisados como Leonardo Mouramateus, Kiko Dinucci e Tavinho Teixeira. Foi decisivo para sua entrada no filme, um jantar em que pudemos conversar como pensávamos num cinema que fazia sentido pra nós hoje - horizontal, processual, inventivo - aliado ao tema dessa condição movediça, imigrante da protagonista, que também conversava muito com a própria experiência vivida por mim e Aline. E, Aline, mesmo com a agenda apertada, resolveu que iria fazer a direção de fotografia do curta.

Para operar o som, precisava de alguém que já tivesse o material disponível, pois eu não tinha equipamento disponível em Lisboa. Cheguei ao nome do Bruno Garcez pela indicação de um outro operador de som que havia feito outro curta comigo antes. Bruno tinha bastante experiência em televisão, mas buscava também trabalhos com cinema e se interessou pela ideia do filme. Foi o único português da equipe.

Era essa equipe inteira.

b) Elenco

A escolha do restante dos atores veio a cargo das histórias que eu gostaria que fossem contadas na primeira cena do filme e também acolhendo quem quisesse e pudesse participar. Ou seja, existia a expectativa de que cada artista envolvido trouxesse algo de pessoal durante o processo. Melhor ainda que estivessem por perto, podendo, de um lado, concentrar essa produção, do outro fazer da produção um acontecimento produzido em grupo, pensado por todos. Assim, o elenco foi composto por amigos próximos, que ao confirmarem a participação também davam um rosto e dispunham certas potências para as cenas. Marquei a gravação em conjunto com um jantar e um dia para conversarmos sobre o que iríamos fazer.

As pessoas que vieram fazer parte da primeira cena, além da protagonista, foram Acauã ElBandidx - performer e bailarino, de Fortaleza, - Cecília Galindo - artista plástica de Recife, amiga mais antiga do grupo, com quem já tinha trabalhado no filme anterior, e que conhecia um pouco como eu estava buscando fazer os filmes -, Yuri Firmeza, artista plástico de Fortaleza, mora há um ano em Lisboa, um grande contador de histórias - , Maia Gama, amiga, pesquisadora, que tinha acabado de chegar do Rio para fazer mestrado em Portugal e trazia esse corpo "recém-chegado" que era interessante dentro de um grupo de pessoas que já moravam em Lisboa há tempos - e, Ian Capillé, que era ator e, ao estar ao meu lado na direção, sabia bem como me ajudar a conduzir de dentro de cena os dispositivos que criamos para fazer a cena acontecer.

Essa combinação de pessoas gerava alguns efeitos que eu buscava com a primeira cena do filme. O fato de todos terem histórias comuns entre duas ou três pessoas do grupo era muito rico para podermos contar a mesma história em perspectivas diferentes, caminhos diferentes antes ou depois dos encontros. Essas contradições e pequenos desvirtuamentos da história de um para história de outro era uma qualidade que eu queria para a primeira cena.

Outro fator que enriquecia o povoamento da primeira cena eram os diferentes sotaques presentes naquele encontro. Era importante nessa composição entre brasileiros que tivessem ancestralidades diferentes. A força da cena vinha desse grupo de diferentes. Não do embate, mas da composição.

Por fim, precisava de algumas participações pontuais no filme. Uma pessoa para avisar a Nina que a mochila estava aberta e outra para perguntar uma informação turística. Para a primeira situação, convidamos a Talita Caselato, com quem Ian dividia apartamento, e assim adicionamos características para essa aparição, aproveitando que Talita falava romeno. E para segunda participação, escolhi fazer eu mesma, pois era num dia em que iríamos filmar no comboio e não podíamos chamar muita atenção.

4.2. Decupagem e fotografia

A fotografia, feita por Aline Belfort, foi construída ao longo do breve processo que tivemos. Usamos a câmera da própria fotógrafa, uma *Sony A7S2*, que além de ser excelente, não é tão pesada e tem a opção de filmar em 4k, o que ajudava ao pensar que poderíamos fazer ajustes nas imagens sem tirar sua qualidade na montagem dos planos em movimento e feitos na mão. A lente era 24-70mm *Cannon F2.8*. A primeira escolha foi gravar todo o filme com a câmera na mão. Tanto pelo efeito de uma sensação menos controlada do plano que essa escolha proporciona, quanto pela facilidade ao gravar na rua - por não ter que levar tripés, etc.

Quanto à iluminação, o filme era praticamente dividido entre duas partes decisivas para a luz, uma noturna interna e outra diurna externa. E, na primeira parte do filme, utilizamos as luzes que tínhamos disponíveis nas nossas casas - abajures, luminárias ou pequenas fontes de *led* - e gelatinas de tons mais quentes (amarelo, laranja) para armar a iluminação da cena. Em dado momento dessa sequência, a luz mudava de aspecto trazendo uma camada mais artificial, proposital. Até mesmo essa camada foi produzida com o que tínhamos disponível ali. Na segunda parte do filme, optamos pela luz natural. Essa escolha demandou um estudo sobre a iluminação de cada local onde iríamos gravar, analisando a posição do sol e os melhores horários para atravessar determinadas locações.

Parte importante desse processo era trazer ao filme um aspecto mais documental. A fotografia, nesse sentido, tinha abertura para deixar irromper na cena fagulhas inesperadas do que estava ao redor da, então, parte objetiva da cena. Ou seja, a fotografia podia se perder da

protagonista e acompanhar os transeuntes na rua ou algum acaso da cidade, ou, em outra circunstância continuar filmando um improviso dos atores. Esse aspecto foi o mais trabalhado e desafiador no processo da fotografia, pois, ao mesmo tempo em que tínhamos uma trilha narrativa a ser capturada e um prazo minúsculo de dias de gravação, gostaríamos de deixar a rua invadir o corpo do filme. Denilson Lopes ao falar da influência do teatro pós-dramático no cinema evoca alguns traços estilísticos que podem ser apontados aqui como escolhas que eu e Aline tomamos ao pensar a fotografia (e, em consequência, também a direção e montagem do filme). Nesse caso, conversávamos sobre uma "desierarquização dos planos cinematográficos e a autonomia dos elementos dentro de cada plano, onde 'não há lugar para culminância e a centralização típicas da representação dramática, com a separação de assunto principal e assunto secundário, centro e periferia" (LEHMANN apud. LOPES, 2012, p. 121).

O processo de concepção da fotografia foi pensado concomitante a própria definição de pontos importantes de direção e do roteiro. Ao preparar a decupagem do filme, estudamos alguns filmes dos realizadores que eram a principal influência na concepção do curta. As principais referências para fotografia, principalmente em termos de movimentação em locações externas, foram os filmes *The Pleasure of Being Robbed* dos Irmãos Safdie, principalmente a primeira sequência em que a protagonista é apresentada na rua, e a sequência do filme *Buffalo 66* de Vincent Gallo, em que o protagonista pega o ônibus e depois atravessa alguns locais em busca de um banheiro.



Figura 3 - Frame de *The Pleasure of Being Robbed* de Josh e Benny Safdie



Figura 4 - Frame de *The Pleasure of Being Robbed* de Josh e Bennie Safdie

Ao fazer a decupagem da sequência dos Safdie, descobrimos coisas interessantes para nossa própria decupagem. Como a) a forma que eles escolheram para filmar os outros personagens - que não a personagem central - acompanhando-os por alguns planos, mesmo que não estivessem em relação à personagem principal a princípio. Isso trazia "vida" e importância ao que poderia ser somente captado como figuração (FIGURA 4); e b) o uso da câmera na mão/em movimento. No filme também, eles escolhiam manter na maior parte dos casos um distanciamento em relação à personagem principal que contribui para sensação de um aspecto mais documental (FIGURA 3).



Figura 5 - Frame de *Buffalo 66* de Vincent Gallo



Figura 6 - Frame de *Buffalo 66* de Vincent Gallo

Para sequência de *Eco de um soco no osso* em que a protagonista caminha pela rodoviária, usamos como referência a cena do filme de Gallo (FIGURA 5). A câmera anda rente ao personagem, às vezes em planos médios, às vezes em planos abertos, às vezes em planos mais fechados. A cena em que a protagonista fala ao telefone na estação de trem também teve como referência o filme, principalmente pela opção de filmar em planos bem fechados, próximos ao rosto, que possibilita cortes na montagem. Não era intenção utilizar um plano sequência nesse momento, mas sim intercalar a fala da personagem no telefone com *takes* das intervenções ao redor, das pessoas na própria rodoviária.

A sequência do filme *Husbands* de Cassavetes (FIGURA 7), em que os personagens saem para beber depois do enterro do melhor amigo, foi importante para pensar a fotografia da primeira cena do filme. Uma fotografia mais atrelada aos rostos, mas que nem sempre está presa ao personagem que está com a fala. Às vezes permanecendo com o personagem que está em silêncio, observando.



Figura 7 - Frame de *Husbands* de John Cassavetes

A sequência que iríamos filmar dentro dos comboios foi apoiada na decupagem com material do próprio ensaio com a câmera que fizemos durante a visita à locação. Aline sugeriu essas possíveis composições entre o reflexo da paisagem com o rosto da personagem na janela (FIGURA 8 e 9), além de filmar diferentes ângulos da personagem que pudessem também agregar outros passageiros e dimensões da cena.



Figura 8 - Frame do ensaio de foto feito por Aline Belfort nos comboios de Lisboa.



Figura 9 - Frame do ensaio de foto feito por Aline Belfort nos comboios de Lisboa.

4.3. Ensaios

Todos os ensaios trouxeram elementos que vieram constituir o filme. Fossem as possibilidades descobertas com os ensaios com a câmara, fossem os elementos trazidos pelos atores em conversas antes do filme na criação das dinâmicas ou ao pensar os figurinos e objetos de cena. De alguma forma, minha vontade era conduzir a direção como a produção de um experimento em comum, pois nem tudo tinha um motivo justificado ou "lugar de chegada" óbvio ou dado de antemão. Com isso, o roteiro que foi utilizado nas filmagens era escrito um dia antes de irmos pro *set* e era aberto a modificações, pois durante a própria execução do filme acabavam entrando ou saindo situações antes planejadas. Assim, o caráter ensaístico perdura até a finalização do filme.³¹

a) Ensaio 1

O primeiro ensaio com a Nina foi um encontro para conversar sobre o roteiro. Momento em que pudemos pensar sobre a personagem e sobre como poderíamos desenvolver aquele microprocesso. Antes desse encontro, Nina teve contato com o que era o filme quando eu expliquei o enredo para convidá-la. A partir dali, tínhamos conversado virtualmente sobre vários aspectos do filme, práticos e subjetivos. Agora, ela deparava-se com um curta dotado

³¹ Hoje, em tempos de montagem do filme, poderia ainda escrever um outro roteiro final a partir das escolhas que são feitas diante de um material abundante de possibilidades.

de uma estrutura um pouco maior. Mas, a personagem foi pensada no roteiro quando já sabia que Nina a faria, o que facilitava ao explicar alguns tipos de nuances da personagem, pois eram rapidamente absorvidas pela atriz. Ficava mais à cargo de Nina propor qualquer história pra personagem fora das ações apontadas no texto. Eu, por outro lado, pensava sobre que ações ainda podíamos construir para aumentar o caráter disfuncional da personagem. E quando falamos sobre isso, Nina demonstrou uma forma de andar mais largada, que trazia o tônus do que estávamos pensando. - E em um filme que a personagem anda de um lado pro outro, a forma de andar é muita coisa.

b) Ensaio 2

Depois de um ensaio "de mesa", mais teórico, queria trabalhar como poderia dirigir Nina para acessarmos estados mais emocionais, sem que isso tendesse à uma dramaticidade ou interpretação mais óbvia. Essa construção também influenciava na composição do texto falado da personagem. Para isso, formulei um ensaio com a atriz em que, a partir de jogos cênicos, ela atingiria alguns estados corporais para poder chegar no texto. Buscando essa relação com a palavra a partir de uma fisicalidade, ao invés de querer fundamentá-la por uma lógica dramática ou interpretativa.

Meu primeiro objetivo no ensaio era provocar gatilhos para ver como Nina produzia certa abstração da reação do corpo e supostas emoções que passavam pela personagem. Esse descolamento pode provocar a criação de outras conexões, que não as primeiras que nos vêm, entre (executar uma) ação e (expressar um tipo de) reação. Tentei utilizar algumas técnicas de treinamento *viewpoints*³² que conhecia: exercícios que descolam uma ligação entre repetições de ações (executadas com algum objetivo dado num comando dispositivo) com o corpo do texto que o ator fala (no caso, uma música conhecida, algum texto que seja dominado pelo ator). Foi interessante tentar fazer esses exercícios, de um lado para ver como funcionava a relação com Nina - o que precisávamos para nos entender no trabalho - e de outro para ver como Nina construía um pensamento para a execução de alguns dispositivos que eu propunha.

³² Técnica de composição cênica que atua como um meio de pensar e agir sobre movimentos, gestos e espaço criativo. Originalmente desenvolvido na década de 1970 pela artista e educadora de teatro Mary Overlie, depois tornando-se, a partir de Anne Bogart e Tina Landau, uma articulação conceitual e uma técnica pós-moderna de treinamento. O Viewpoints é estudado e praticado por décadas em teatro e dança.

Não ficamos tanto tempo nesses jogos, pois percebi que Nina estava com dúvidas mais objetivas em relação a algumas cenas do filme e, como não tínhamos muitos ensaios pela frente, precisava de algum tipo de exercício em que pudesse visualizar melhor o que estava em jogo para ela em cada cena. Principalmente as cenas com mais falas, que exigiam uma mescla de improviso com o objetivo de passar algumas informações que constituíam a personagem.

Então, aproveitando o corpo aquecido e o que tínhamos alcançado no exercício anterior, passamos algumas vezes, sempre de formas diferentes, os textos da primeira cena e da última cena. As variações se davam a partir de um assunto aleatório que eu iniciava antes dela revelar o texto combinado. Como os assuntos eram sempre diferentes, o começo do assunto objetivo que Nina tinha que falar também variava e assim a mesma informação sempre vinha de forma diferente. Assim, ao mesmo tempo em que eram criadas mais dobras para o conteúdo dito pela personagem do que havia no próprio roteiro, também era intensificado o entendimento mútuo em relação às informações trazidas pela personagem naquelas cenas e como essas informações podiam ser dadas.

c) Ensaio 3

O terceiro ensaio foi feito na própria locação onde seria gravada a primeira externa. Era um ensaio tanto para câmera, quanto para atriz. Para podermos descobrir como poderíamos fazer aquelas movimentações. Tivemos um imprevisto e a fotógrafa não pode ir, ainda assim, Ian levou a sua câmera para que tivéssemos alguma ideia sobre distâncias, possíveis complicações ao filmar numa rua movimentada, etc.

Em relação ao trabalho com Nina foi ótimo para trazer mais materialidade pra ela. A criação de Nina, nesse sentido, veio muito de entrar em contato com aspectos mais táteis em relação ao que teria que executar. A partir do momento em que era mais claro o que deveria ser feito, ela trazia questionamentos, ideias e propostas cênicas.

Com os demais atores, nosso processo de criação em conjunto se deu mais em conversas pré-filmagem, levantando possibilidades de assuntos a serem abordados na primeira cena e também ao preparar o jantar juntos no dia em que iríamos gravar a cena do jantar do filme. Ao longo do dia, fomos pensando em possíveis objetos para entrar em cena, nos

figurinos, na configuração de arrumação da sala de jantar, o que foi fundamental para que todos sugerissem e entendessem como iríamos jogar para que a cena acontecesse.

4.4. Roteiro

O roteiro não teve um tratamento final, continuou sendo mexido ao longo dos ensaios e a cada diária, conforme algo novo surgia, eram modificadas as cenas. O roteiro abaixo é mais um documento processo, uma guia de ação, do que um tratamento final ou uma dramaturgia que dê conta das minúcias construídas pela direção, fotografia, atuação ao longo de nosso envolvimento com o projeto.

PARTE 1 - JANTAR

Um grupo de amigxs, todos brasileirxs, sentados ao redor de uma mesa, conversam. Já terminaram de comer e agora bebem - uns vinho, outros whisky - e fumam. Um assunto leva o outro: histórias sobre eventos que foram juntos, que se esbarraram em algum momento ou encontraram um outro amigo que não estava lá, também brasileiro. Histórias do dia que alguém chegou, ou da despedida de alguém conhecido. História sobre semi-conhecidos que volta e meia aparecem, pessoas que cumprimentaram com muita intimidade, mas, no fundo, mal sabem quem são.

A cena é bem condensada em volta dessa mesa. A câmera passa e fica um pouco no rosto de cada uma dessas pessoas. A conversa acontece também pra quem escuta entusiasmado pra sua hora de falar, ou pros personagens quando distraídos ou entretidos com alguma ação ou movimento interior à eles.

Falam dos desencontros com portugueses e com a burocracia pra permanecerem em Lisboa. Palavras que entendem errado ou jeitos praticamente impossíveis em filas do CEF ou qualquer tipo de hospital público, entrevista de emprego, tentativa de moradia, etc

O assunto muda de leve, alguém fala das flores que eram roubadas e trazidas pelos portugueses colonizadores das colônias para Portugal, quase como um tipo de prêmio que o colonizador trazia da terra “conquistada” e destruída, e que são expostas no Jardim Botânico de Lisboa até hoje.

Um deles conta uma história de plantas que mudam de formato por conta do meio que estão. Fala de um exemplo que aconteceu com uma planta dele que foi mimetizando de acordo de onde ela estava com a entrada de sol no quarto.

NINA pontua algumas coisas no papo, mas não fala muito. Quando alguém vai servir mais vinho e pergunta o que eles fazem depois, ela diz que não pode nem beber muito porque viaja pro Brasil no dia seguinte. Inicia-se uma conversa em relação a essa viagem da personagem.

A personagem diz que tem um trabalho para fazer. Um trabalho inesperado. Uma participação num filme de um amigo. Mas está nervosa mesmo com o fato de ter que voltar pra sua cidade. Não sabe como vai ser, muita coisa mudou.

Alguém pergunta:

- E tu tem que ir?
- É, é um trabalho. Um filme de um amigo. Uma participação, nada demais, tem fala, e tem uma grana... Queria poder ter uma desculpa muito grande pra não ir mais. Sei lá... Melhor ir.
- Mas tu vai fazer o que no filme?

A personagem revela que é atriz, ou melhor, era. Trabalhava como atriz e outras coisas no Brasil. E quando saiu de lá, focou nas outras coisas. Os amigos não acreditam, ficam animados com a revelação.

- Fez até novela?
- Fiz!

Ninguém acredita!

- Achei que tu fosse só da dança, professora...
- Isso é meio recente, desde que vim pra cá mesmo. Acabou rolando. Mas lá eu sou atriz... tipo desde pequena, sonho de infância. (mudando levemente de assunto) Mas tá batendo estranho isso de volta. Já é outra coisa, tudo que me bate sobre as coisas de lá, saca... como eu vejo as coisas de lá... parece tudo muito frágil isso que a gente constrói da gente. E voltar esfrega na sua cara que as coisas mudaram.

Parte da mesa presta atenção, outra parte já está meio começando outros papos. A câmera aqui está só no rosto de Romina. No meio disso, alguém, mais interessado diz:

- Mostra ai alguma coisa já que tu é atriz!
- Quer que eu mostre? Ué, eu mostro. Tem uma peça que eu adoro... é assim.

Nesse momento, a luz muda, ganhando ares mais artificiais - quase como se um canhão de luz fosse apontado pra Nina - e o papo na mesa emudece. NINA olha diretamente para câmera. Ela olha para câmera por um tempo mais estendido do que o esperado. Tempo o bastante para mudar os contornos do clima em que estava antes e mais.

Nina representa um trecho de um texto que fala sobre desapareção.

Uma frase ou duas que parecem ter sido extraídas de alguma apresentação que fez, pode ser Beckett. Ao fim da fala, ela cantarola uma música, mas esquece parte da melodia. Interrompe.

A luz volta ao que estava antes. Nina, de volta ao estado físico que estava antes na mesa, continua na conversa com os amigos.

CORTA PARA:

Os seis amigos, de pé, mais bêbados, pois já é mais tarde, em roda, depois de ouvirem música, começam uma brincadeira física. A regra é simples e alguém explica. Primeiro, cada um tem que escolher uma pessoa até que todos do grupo sejam escolhidos e tenham escolhido alguém. Depois,

quando começarem, um deve imitar com o seu corpo exatamente o que vê no corpo do outro. A brincadeira conforme continua se intensifica e forma em cada um corpo cada vez mais deformado, improvável.

A mesma brincadeira. Mas cada corpo, destacado, brinca sozinho - ao fundo, um antigo quadro gigante, cujo desenho são bailarinas em volta de um soldado, ocupa a parede inteira.

PARTE 2

2. EXT. PRAÇA MARTIM MONIZ - DIA

De manhã na Praça Martim Moniz, mulheres chinesas, entre 30 e 50 anos, treinam suas coreografias ao som de um KPOP alegre. Elas usam roupas coloridas - no tom rosa e vermelho - e tentam dançar idênticas. A cena é descolada do clima geral da cidade, no meio de uma praça no meio de um centro de comércio, com lojas "lusó-chinesas" ao redor e movimento de mais um dia da semana que começa.

3. INT. TASCAS MARTIM MONIZ - DIA

Um garçom português pergunta a Nina qual é o nome dela que quando o café estiver pronto, ele chama. Ela responde naturalmente Cacilda Becker. (ou o nome de uma atriz famosa, mas não super famosa). Do lado de fora da tasca, Romina está de cabelos molhados como quem acabou de tomar banho. Apoia uma mochila ao seu lado, come uma tosta com café no lado de fora da tasca. Som das chinesas dançando.

4. EXT. AV. ALMIRANTE REIS - DIA

Movimento na rua Av. Almirante Reis. O comércio abrindo, a maior parte lojas de produtos chineses ou tascas de kebab. O trânsito de pessoas cada vez maior. Nina está caminhando, passa pelas pessoas. Acompanhamos e perdemos-na ao longo de seu trajeto. Às vezes, como a personagem, a câmera se distraí e passa a bola para outro personagem transeunte.

Uma mulher ouvindo música em alturas que conseguem ser percebidas por quem passa por ela na rua, vem caminhando, e cantarolando em romeno, na direção contrária de Nina. Nina e a mulher se cruzam. A mulher lhe entrega um objeto que caiu da sua bolsa, um caderninho. Nina agradece e vai olhar a sua mochila, percebe que a mochila está aberta. Agachada, tira as coisas de dentro da mochila. Não acha alguma coisa que estava dentro da mochila. Com raiva, dá um chute na mochila. Tem que catar a própria mochila que chutou. E depois sai catando outras coisas que caíram da bolsa.

A personagem retorna seu caminho pela Almirante Reis parando em cada loja e perguntando se alguém viu seu passaporte caído no chão. Explica para as pessoas - muitas não falam a sua língua - com mímica. Ninguém viu. Em alguma loja arranja um saco plástico preto pra colocar suas coisas.

Em off, uma pessoa portuguesa com pouca paciência, explica que ela tem que procurar um posto de polícia. Ela responde incrédula, não acredita naquilo.

5. INT./EXT. ESTAÇÃO ENTRECAMPOS - DIA

Na estação de Entrecampos, ela vai até o guichê para comprar os tickets, entra no guichê errado. Não dá para entender, à princípio, como funciona a estação. Nina fica cada vez mais impaciente com a demora que aquilo leva. Vai na máquina e tira sua passagem. Volta, porque tem que validar também. Anda toda estação de Entrecampos, que tem muitas escadas, entradas e indicações até chegar na plataforma. Espera o trem chegar na plataforma.

Finalmente, pega o comboio para ir para Almada.

6. INT.COMBOIO - DIA

Dentro do comboio, a paisagem muda lá fora.

Um brasileiro, com roupas de praia, vai lhe pedir informação. Quer saber onde fica a Costa da Caparica. Nina responde em inglês, meio sem paciência que *don't speak your language. I'm so sorry*. Ele continua a pergunta em inglês e ela responde que não sabe, não é dali. *I'm really really sorry*.

Do lado de fora, a ponte de ferro que separa Lisboa de Almada.

7. EXT. ALMADA - DIA

A protagonista sai da estação em Almada. O próximo ônibus vai demorar pra passar segundo alguém no ponto. Mas a localização é uns 15 minutos dali. Nina vai andando. O lado de fora em Almada é bem mais seco, dá pra ver Lisboa do outro lado. Nina anda batido da estação até a delegacia. Passa pela ponte, rotunda, do outro lado, Lisboa.

8. EXT. ALMADA/LADO DE FORA DA DELEGACIA - DIA

Parte de fora da delegacia de Almada. Nada parece acontecer ali fora. Quase nenhum carro passa. De repente, a personagem principal sai batida da delegacia, furiosa.

9. EXT. ALMADA - DIA

Caminho de volta da delegacia até a estação de trem. Tenta chorar, mas não consegue. Chega a fazer uma careta para ver se o choro vem. O choro não vem. Desiste. Resmunga consigo própria.

10. INT.COMBOIO - DIA

Dentro do comboio que volta para Lisboa ela tenta falar no celular com alguém, não pega. Não sabe o que fazer. As pessoas ao redor, se dividem entre turistas que tiram fotos do pôr do sol ou trabalhadores voltando pra casa.

Nina vê um passaporte deixado num banco próximo ao dela.

Vai correndo pegá-lo, como se cogitasse estar vivendo um milagre. Mas depois vê que não é. Claro.

Pensa em roubar, tenta imitar a cara da pessoa do passaporte que achou. Depois se desfaz do passaporte, jogando-o pro outro banco.

11. INT./EXT. ESTAÇÃO ENTRECAMPOS - DIA

Do lado de fora do comboio, na estação, andando de um lado pro outro, a personagem tenta falar com um número.

Consegue falar com quem tava tentando. Fala andando pela estação. Outras pessoas olham para ela.

A ligação é para o próprio pai. A personagem principal está numa fúria nervosa - que aumenta ao falar com alguém. Não consegue explicar muito bem o que aconteceu, confusa nas próprias palavras e sem querer contar a parte que perdeu o passaporte, só revela com mais clareza o resultado final de que não sabe se vai poder ir pro Brasil porque não teria como voltar tão rápido pra Lisboa sem o visto. Imita o "mané" que falou com ela na delegacia, diz que odeia aquele lugar.

Do outro lado da linha, ele pergunta o que ela quer.

Ela não sabe muito bem o que ela está pedindo dele. Diz que foi assaltada, levaram o passaporte. Conta uma história parecida com alguma que ouviu no jantar sobre assaltantes em Lisboa, arma na cara, *uma coisa horrível*. Não tinha falado antes para poupá-lo. Quando é a vez do pai falar, ela se cala. Revela-se o que ele está falando pelas respostas dela. Ela que tinha ligado para dizer que tava fodida, e ele quer mostrar que tá mais fodido que ela. Uma ladainha que ela já conhece. Ele fala que ela não sabe nada o que tá acontecendo no Brasil.

Como dá pra não saber de nada?

Mais frustrada do que com raiva, ela acusa o pai de mais uma vez inverter a situação. Para de andar. Ele continua falando. Até que ela muda de humor, muda o tom de voz, o semblante e diz que tava brincando. Diz que na verdade está ótima, e que a história toda que contou era mentira. Ela tem recebido muito dinheiro. Além de estar namorando uma garota incrível, uma garota que ama ela. Dúvida que alguém já tenha sido amado assim. Ele já foi amado assim? Ela duvida, numa boa. Diz que está feliz como nunca antes, de verdade. Está morando numa casa maneira, faz o que gosta. Tem amigos incríveis.

Por fim, pergunta se o pai lembra da música que tocava no fim da sua peça.

O pai lembra.

CORTA PARA:

A personagem senta-se nas escadarias da estação de Entrecampos. Cabeça entre os joelhos, tenta pensar. Levanta o corpo, ainda sem saber o que fazer. Pessoas passando por ela, luz do fim de tarde lá fora. As luzes que entram penetrando sobre as estruturas de ferro e vidro da estação não são tão quentes como as de fora.

4.5. Cronograma

O cronograma do filme teve que se adaptar às agendas e limitações de tempo de parte importante da equipe. Quando resolvemos que iríamos fazer o filme, eu tinha um mês em Lisboa e depois retornaria para o Rio de Janeiro. Além desse *deadline*, tanto Aline, quanto Nina - respectivamente a fotógrafa e a atriz com mais cenas - tinham limitações de horários por conta de outros trabalhos. Ainda assim, mesmo diante dessas dificuldades, escolhi filmar o curta nessa época por dois motivos: aproveitar que estávamos no verão - com isso o dia durava mais - e porque queria filmar aquela configuração de pessoas específicas que estava por Lisboa naquele momento.

A produção inteira do filme se deu entre os dias 19 de agosto e 16 de setembro. Na primeira semana, do dia 19 ao dia 25 de agosto foi o tempo de convidar as pessoas a participarem e tentar fechar essa agenda. Do dia 25 ao dia 30 de agosto, confirmadas as pessoas que fariam o filme, eu escrevi uma versão do roteiro, acrescentando as camadas que eram disponibilizadas com essas presenças no filme. Nos dias 31 de agosto e 01 e 02 de setembro, visitei as locações com a fotógrafa e fechamos todas as locações externas. A semana do dia 03 ao dia 06 foi reservada para fazer a decupagem com a Aline de parte das cenas que iríamos gravar nesse primeiro fim de semana, organizar os planos de filmagem, as ordens do dia, comprar o que fosse necessário para os sets e encontrar/ensaiar com Nina pelo menos três dias.

A primeira gravação foi no dia 07 de setembro, um sábado, começamos às 8h e fomos até as 20h. A semana entre a primeira e a segunda leva de filmagem, serviu para ver parte do material e ver o que poderíamos aproveitar nos próximos dias de gravação. A segunda diária foi no dia 14 de setembro e a última diária foi realizada no dia 15 de setembro.

A pós-produção do filme sofreu mais alterações, pois ao ver todo material, syncar o som e começar a pensar a montagem percebemos que faltavam algumas imagens importantes e que o tempo da montagem seria maior do que o pensado até então ser necessário. A

gravação dessa parte foi marcada para novembro de 2019 e a montagem está ainda em processo³³, sendo feita desde outubro de 2019.

4.6. Gravações

Quando iniciamos as gravações de *Eco de um soco no osso*, muito já havia sido pensado, mas ainda tudo restava a fazer. Nas condições mais confortáveis, teríamos tido um dia de ensaio com a câmera e outro de gravação para cada cena. O que seria mais sensato a se fazer nesse tipo de processo. Mas não tínhamos essa possibilidade no cronograma. Decidimos abraçar esse caráter ensaístico dentro das gravações, assumindo-as como um trabalho que não precisava dar como finalizado, mas ainda de composição e entendimento mútuo do que estávamos fazendo. De um lado muito foi criado nos dias de filmagem e conseguimos praticamente filmar toda a parte cuja produção é mais exigente; do outro, a adrenalina cumprir certas demandas em pouco tempo, prejudicava o afinamento de todas as pontas de todas as cenas. Ao ver o material depois das filmagens, percebemos não só que precisávamos gravar algumas cenas que faltavam, como principalmente era necessário regravar algumas falas. Mas, em geral, o trabalho desses dias funcionou muito bem. O status atual do filme é em processo. Conseguimos gravar as cenas que faltavam e em dezembro de 2019 serão gravados os áudios que faltam.

a) Primeiro dia

Na primeira diária gravamos a primeira metade da parte externa do curta. Resolvemos começar por ela por ser a que mais demandava uma energia física, colocando primeiro Nina em contato com esse corpo mais ativo em ações simples da personagem para depois alcançarmos as nuances e os desafios das cenas com mais falas e intenções. A ordem do dia operava para facilitar duas coisas, primeiro, a coerência da iluminação do filme; segundo, o trabalho de atuação da Nina. Assim, nos programamos para seguir o itinerário do filme conforme a luz necessária para cada momento. E isso casou em começar com cenas mais simples para atriz e que, ao longo do dia, exigiam mais.

³³ Em novembro de 2019.

Começamos pelo plano na tasca do português Sr. João, que gentilmente autorizou que gravássemos lá. A tasca é um ambiente típico do que é imaginário de um local original lisboeta, com seus azulejos antigos, garrafas de bebidas locais e com bifanas fritando logo pela manhã. Conseguimos aproveitar a presença do próprio Sr. João para fazer a cena que tinha um pequeno diálogo entre a protagonista e o dono da tasca em que ele perguntava seu nome e ela respondia com uma mentira. É também uma cena de transição entre a parte interna - do jantar íntimo - com a parte externa do filme. Então, as cenas por simples que fossem, tinham também um respiro, um tempo interno prolongado.

Depois fomos gravar na Almirante Reis a cena em que a protagonista caminha até perder seu passaporte. A principal referência para sequência em que Nina caminha pela Almirante Reis foi o filme dos Safdie (FIGURA 3). Esse movimento de câmera que anda com a personagem que queríamos era um desafio, pois diferente do longa-metragem de referência - que foi gravado em película e provavelmente a câmera estava posicionada num carro - a fotografa do filme estava gravando à mão. Para conseguir um efeito satisfatório em relação a Nina foi necessário algum tempo para entender como deveriam agir os corpos da atriz e da câmera. Ainda tínhamos um desafio a mais de tentar gravar "cenas" na rua, aspectos mais documentais e possíveis cortes em relação a Nina, que não conseguimos executar nessa diária.

Seguimos a diária com a gravação da cena em que uma personagem percebia objetos caindo da mochila de Nina. Eu havia chamado a Talita, uma amiga que, por acaso, fala romeno para fazer a cena. Ao pensarmos na decupagem, resolvemos ampliar o tempo da personagem de Talita, acompanhando-a caminhar na rua, cantarolando uma musiquinha infantil em romeno por algumas quadras até encontrar Nina. A cena seguinte tinha um pequeno desafio para Nina pois exigia uma dramaticidade maior que as anteriores, pois é a cena em que a personagem percebe que seu passaporte não está na mochila. Depois de tirar e colocar tudo na bolsa, ela não acha o passaporte. Em seguida, tínhamos combinado que Nina teria uma reação física de chutar a própria mochila, que, para quem vê de longe, tem um teor cômico. Aqui, a cena também muda em relação à personagem, aproximando-se novamente dela e de sua mochila, acompanhando sua angústia ao procurar suas coisas e não achando. Por fim, tínhamos o desafio de Nina ter que entrar em alguns dos comércios locais em busca do seu passaporte. Optamos por bancar o fingimento da atriz nessa empreitada, captando pelo som a reação das pessoas ao seu desespero. No fim da gravação, explicamos que se tratava de um filme.

Depois do almoço, fomos gravar na estação de trem. Diferente dos ensaios de câmera que tivemos lá, encontramos neste dia o local bastante vazio. Tentamos aproveitar o pouco de situações com poucas pessoas, mas a direção da cena ficou mais concentrada nas ações que Nina deveria executar.

A filmagem na estação de comboios acabava tendo longos planos acompanhando a personagem, em que fizemos alguns *takes* a partir de ângulos um pouco diferentes. Foi pensada dessa forma para possibilitar a utilização desses diferentes *takes* na mesma sequência na montagem. Com isso, poderia ser composta uma sequência mais dinâmica, propondo um pouco mais de ritmo nesse momento do filme com possíveis cortes em *jump-cut* dentro da cena.

Pegamos o comboio para Almada e, - também diferente do que havíamos planejado, ao contrário dos outros dias, - os trens estavam saindo lotados por conta do número menor de carros aos fins de semana e do maior fluxo de pessoas em direção às praias do outro lado do rio. Isso prejudicou que pudéssemos gravar dentro do comboio. Ainda assim, conseguimos um bom resultado de imagens da paisagem do lado de fora, aproveitando que a luz do dia estava baixando.

Em Almada, a missão era filmar o percurso da personagem da estação de trem até a delegacia. Aproveitamos a distância que tínhamos que percorrer à pé para experimentar diferentes ângulos e tempos de *takes*. Na delegacia, tínhamos conseguido autorização para filmar a fachada, mas tínhamos que fazer isso em no máximo 20 minutos, o que reduzia nosso tempo de experimentar para além do que tínhamos combinado.

Ao fim dessa cena, a essa altura do dia, estávamos gravando há aproximadamente nove horas. Ainda tínhamos duas sequências de cenas para serem gravadas: a volta da personagem para Lisboa de comboio e a cena mais para o final do filme em que a personagem faz uma ligação para seu pai. Foi uma aposta de direção, ao pensar no planejamento da ordem do dia, usar do próprio esgotamento de Nina uma fonte de ferramentas para as composições das cenas que ainda faltavam. O efeito do cansaço trazia para Nina menos julgamento à respeito do que estava fazendo e abria espaço para, ao pensar menos nos ligamentos e justificativas das ações, experimentar modulações inesperadas que traziam mais camadas e mais expressões para personagem. Esse trabalho da atriz foi essencial ao gravar a última cena, que era a mais desafiadora do dia - tanto pela quantidade de informações em diálogo que precisavam ser dadas, quanto pela oscilação de humor da personagem nesse momento.

Para ajudar Nina na composição da cena, colocamos Ian para estar do outro lado da linha do telefone na hora em que ela telefonava para falar com o pai. Ian ajudava dando possíveis *deixas*³⁴ que Nina usava para retomar o texto. O texto tinha pontos combinados e outros improvisados dentro do contexto do que tínhamos construído para a personagem. Como não tínhamos um texto fechado, algumas informações apareciam melhor em um plano do que outro. Foi pedido para Aline filmar planos bem próximos ao rosto de Nina e ângulos em que não pudesse ser vista a todo tempo a boca de Nina, podendo na montagem usar falas de um plano em outro plano, facilitando a composição de sentido no final.



Figura 10 - frame do filme *Eco de um soco no Osso* - cena na Tasca do S. João.



Figura 11 - frame do filme *Eco de um soco no Osso* - cena na Av. Almirante Reis

³⁴ Expressão usada para designar quando um ator precisa dar uma fala para que o outro ator possa dar a sua próxima fala.



Figura 12 - frame do filme *Eco de um soco no Osso* - cena na Av. Almirante Reis

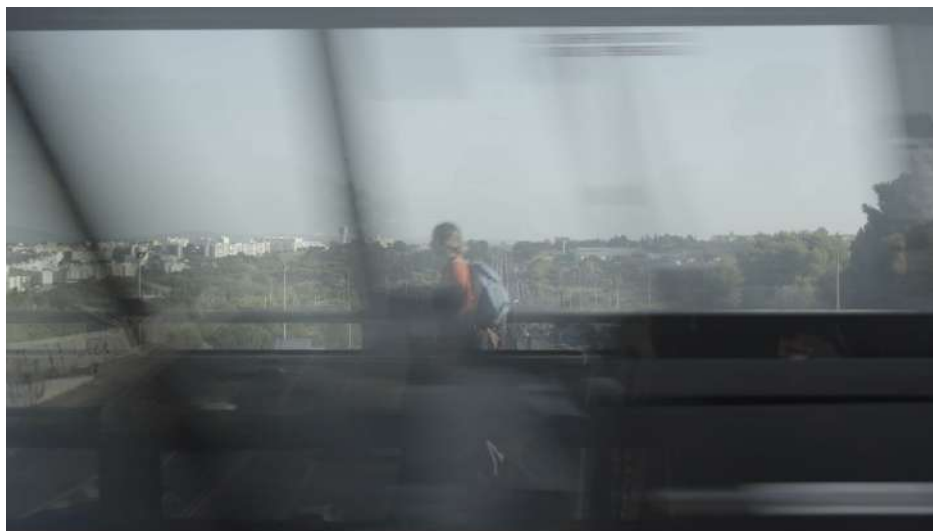


Figura 13 - frame do filme *Eco de um soco no Osso* - cena em Almada.



Figura 14 - frame do filme *Eco de um soco no Osso* - cena final na estação de trem.



Figura 15 - frame do filme *Eco de um soco no Osso* - cena final na estação de trem.

b) Segundo dia

Nosso segundo dia de gravação foi o mais enxuto. Tínhamos como missão filmar os planos dentro dos comboios. Como a agenda de Aline não permitia a essa altura que gravássemos uma diária durante a semana, tivemos que nos adaptar aos horários do fim de semana, fugindo do fluxo dos que iam aproveitar as praias. Por sorte, o tempo estava nublado e isso diminuía ainda mais a quantidade de pessoas nos comboios.

À princípio, queríamos garantir certa continuidade entre os planos e focamos em começar as filmagens enquanto o trem passasse por cima da ponte, para aproveitar aquela paisagem. Mas logo percebemos que a mudança de luz estava acelerada e deveríamos nos

concentrar em gravar planos mais próximos de Nina, garantindo a cena e depois fazer outra viagem para fazer *takes* da parte de fora.

A cena de "ida" nos comboios era mais simples e podia também ser mais inventiva em relação aos planos, trabalhando os reflexos que tínhamos descoberto nos ensaios, por exemplo. Nessa sequência, eu entrei para fazer uma pequena participação atuando como uma turista brasileira que pede informação para chegar em uma praia. No que a personagem de Nina me responde em inglês, fingindo não ser dali.

A cena da "volta" era a que a personagem, já cansada e irritada, quase chegando de volta a Lisboa, encontra um passaporte idêntico ao seu num banco do comboio. Ela avança para cima do passaporte achando ser o seu e depois "cai na real" de que não é. Foi uma cena mais complicada de filmar, tanto pela movimentação de Nina, quanto pela dificuldade em filmá-la com o comboio mais cheio. Então tivemos que *fakear* à altura em que a personagem passa pela situação, esperando para filmá-la nos pontos finais quando tem menos pessoas dentro do comboio. Para tanto, usamos de planos mais fechados, próximos ao corpo da atriz ou dos objetos dentro do comboio, evitando que a janela aparecesse. O efeito de continuidade será construído na montagem ou na edição de som, quando for colocado um som equivalente ao do comboio em movimento no ambiente da cena.

Por fim, gravamos a cena final numa passagem subterrânea que descobrimos em uma das visitas da locação. Como não conseguimos gravar a cena final como gostaríamos na primeira diária, na semana que separou a primeira diária da segunda, resolvemos mudar o que tínhamos pensado a princípio como cena final e aproveitamos essa locação para gerar sentido a essa última cena.



Figura 16 - frame do filme *Eco de um soco no Oso* - cena dentro dos comboios



Figura 17 - Locação escolhida entre as filmagens para gravar a última cena do curta.

Na cena, a câmera acompanha a personagem até um momento e depois a personagem segue desaparecendo no escuro do fim da passagem subterrânea. Ao fazer a decupagem, trouxemos como referência a cena de Hou Hsiao-Hsien em "Millennium Mambo"³⁵ (FIGURA 18), cuja movimentação é similar.



Figura 18 - Still do filme *Millennium Mambo* de Hou Hsiao-Hsien.

³⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0283283/>

c) Terceiro dia.

No último dia daquelas primeiras gravações planejadas, iríamos fazer a primeira parte do filme: o pós-jantar entre amigos. Eu e Ian vimos o material já feito para poder trazer algumas histórias que pudessem se conectar a fragmentos dos elementos presentes ou das falas ditas ou das próprias partes "documentais" que captamos na saga da personagem pelas ruas. Fizemos isso para conseguir o efeito de certa reverberação de uma história na outra história, como se cada movimento fosse, de alguma forma, uma imitação diferente de um movimento parecido anterior a ele.

Foi também durante a semana que Nina e eu escolhemos um fragmento para ser "atuado" pela personagem na cena. O trecho era um pequeno diálogo da peça *Nôma*³⁶, escrita pelos dramaturgos brasileiros Márcio Abreu e Patrick Pessoa. Sugeri pela temática conversar com temas abordados no próprio filme. A peça é centrada em três figuras de mulheres, que ao lidarem com a revolta pela morte de uma amiga, deparam-se com a própria permanência, evocando deslocamentos e desaparecimentos em vários níveis da cena.³⁷ Disponibilizei para Nina alguns trechos e definimos, por fim, um diálogo espelha esse espírito da peça.

Para possibilitar um entendimento de todos quanto a dinâmica do filme, formulamos jogos/dispositivos para ajudar no funcionamento da cena e propomos uma imersão conjunta no domingo antes de gravar a cena para definirmos algumas histórias que seriam contadas.

Assim, cozinhamos e almoçamos juntos naquele domingo. Passando o dia conversando, entre outras coisas, sobre o filme e alguns temas que queríamos trazer nas histórias contadas por eles. Além dos já combinados atores presentes no filme - Yuri Firmeza, Cecília Gallindo, Maia Gama, Acauã ElBandidx, Ian Capillé e Nina Botkay -, ganhamos para o almoço a presença de uma amiga de Cecília que tinha acabado de voltar para Lisboa, Carol Rodrigues. Assim, Carol também foi chamada para estar na cena do filme, entrando para o elenco.

³⁶ Peça que estreou em Junho de 2015, co-criada e atuada por Malu Galli, Andréa Beltrão e Mariana Lima.

³⁷ Os movimentos de deslocamento operava nas atrizes, que ora eram personagens atrizes, ora eram personagens fictícias. E, nisso, traça-se uma narrativa que joga com o desaparecimento de uma importância de discurso individual, mesmo que seja dada por meio de depoimentos. A peça evocava um fluxo a partir da ideia de personagens com "devires sempre múltiplos e, como tais, indefiníveis, não apropriáveis por esse aparelho de captura que é o Estado", como escreve o autor Patrick Pessoa num ensaio sobre a peça publicado no livro junto com o texto.

No fim de tarde, arrumamos a sala juntos pensando no que seria bom estar em cena para o filme. Tanto nesse momento, como conforme escolhemos os figurinos dos personagens juntos, cada pessoa falava um pouco de características que vinham ao vestir as próprias roupas ou pensar algum objeto cênico. Era interessante perceber a composição de cada um diante desse deslocamento que se dava a partir do momento em que se pensava a câmera na soma das próprias atitudes que praticavam no dia-a-dia. A presença da câmera aticava uma autoconsciência da própria imagem e do que ela reverbera, que condicionava aquelas criações e possíveis estados iniciais para os atores.

Enquanto Aline Belfort e Ian definiam a iluminação da sala, eu ensaiava com Nina e Cecília o diálogo que a personagem iria atuar durante a cena. Depois de alguma tentativas, desistimos do nosso plano A de iluminação e optamos em usar um foco de luz geral, mais quente, que vinha de uma luminária. E o único efeito de mudança de luz que teríamos seria manuseado pelos próprios atores em cena.

Ao iniciarmos a cena, meu primeiro comando foi de cada um contar uma história de algo que viveu em Lisboa com alguém que estava na mesa. A dinâmica se daria por um começar a contar e, em dado momento, outro amigo interromper e começar sua história com "não foi nesse dia que a gente fez...", prosseguindo a partir disso com a própria narrativa até ser interrompido. Contava com a ajuda de Ian para iniciar o jogo, contando uma história. A primeira rodada já funcionou porque os atores lembravam das histórias que tínhamos lembrado mais cedo e combinado previamente de serem contadas. Nos intervalos dos *takes* seguintes, as vezes, eu sussurrava para determinadas pessoas o caráter da história que deveriam contar, garantindo a presença de certas histórias que dialogavam com coisas já presentes nas imagens capturadas ou na própria questão do filme.

O trabalho com esses "não-atores" atuando resulta num certo tipo de desnaturalização do que é dado como uma boa atuação. Há uma aproximação do que Deleuze irá descrever³⁸ como um "pensamento que passa pelo corpo", ou seja, um estado menos psicologizado, claramente motivado, e mais presente, atualizado com as modulações da cena. Sem a técnica de atuação imposta, cada ator funciona a partir de certo dispositivo e com isso aumentam as dobras do filme, pois as inflexões, os modos de ação e reação estão sempre em jogo e são, muitas vezes, positivamente inesperadas, incontroladas. Os jogos propostos e as combinações facilitaram, ao longo dos *takes*, a aparição dessas atitudes espontâneas.

³⁸ Em seu livro *Cinema 2. A Imagem-Tempo*, capítulo 8.

Nisso, durante a gravação, alguns papéis foram sendo assumidos pelas pessoas em cena. Por exemplo, Maia tornou-se a figura que era sempre cogitada de estar nos eventos e que não estava pois ainda não tinha chegado a Lisboa na altura em que eles aconteceram. Yuri era o que sempre esquecia a história que estava contando no meio. Acauã era quem, mais animado, puxava a deixa perguntando o que tinha que se fazer a noite para Nina dar seu texto final.

No fim da sequência de histórias, antes que os atores ficassem bêbados, pois estavam tomando vinho ao longo da cena, a personagem feita por Nina contava então quem era - que iria viajar pro Brasil no dia seguinte para fazer um filme e estava assombrada por esse futuro próximo - e, no fim, a pedido dos amigos, mostrava um trecho da peça que mais tinha gostado de fazer quando era atriz em seu país.

Como a cena exigia de Nina mais concentração, dedicamos um tempo para ensaiar como poderia funcionar. Gravamos os primeiros *takes* sem alguns atores na sala, mantendo só os que de fato contracenavam com Nina. A cena também exigia uma operação mínima com a luz que exigia algum ensaio: No meio da fala, Nina direcionava seu olhar para câmera e nesse momento a luz de um abajur que estava em cima da mesa era direcionada - por outra pessoa da mesa, mas fora de quadro - para o rosto de Nina. Tanto a altura com que essa luz operava no rosto da atriz, quanto o tempo sincronizado do olhar e a entrada da luz foram ensaiados.

Por fim, tínhamos a cena que, para mim, é o coração de tudo aquilo que estávamos pensando para o filme. A cena é um jogo que Nina tinha retirado de algum *workshop* de dança e consta em formar um círculo fechado em que cada uma das pessoas escolhe uma para ficar olhando e tem como objetivo, a partir do rosto e corpo neutro do outro, imitar as expressões que vê. Como cada um olha para uma pessoa diferente, o jogo opera em circuito. O efeito que vai se espalhando ao longo do jogo assemelha-se com um espasmo coletivo. Trouxe o jogo para o filme exatamente por esse efeito da mímica do corpo de um por cima da mímica do corpo do outro ser tão violenta e incontrolável. A reação dos corpos retira-os de um comportamento socialmente aceito, criando camadas que saem de uma ordem racionalmente justificadas. É também interessante como a tentativa de imitar um traço de uma outra pessoa ser o que deforma o imitador e assim por diante.



Figura 19 - frame de *Eco de um soco no Osso* - cena do jantar.



Figura 20 - frame de *Eco de um soco no Osso* - cena do jantar, Nina prepara sua encenação.



Figura 21 - frame de *Eco de um soco no Osso* - cena do jantar, Nina olha para câmera.



Figura 22 - frame de *Eco de um soco no Osso* - cena do jantar, o jogo.

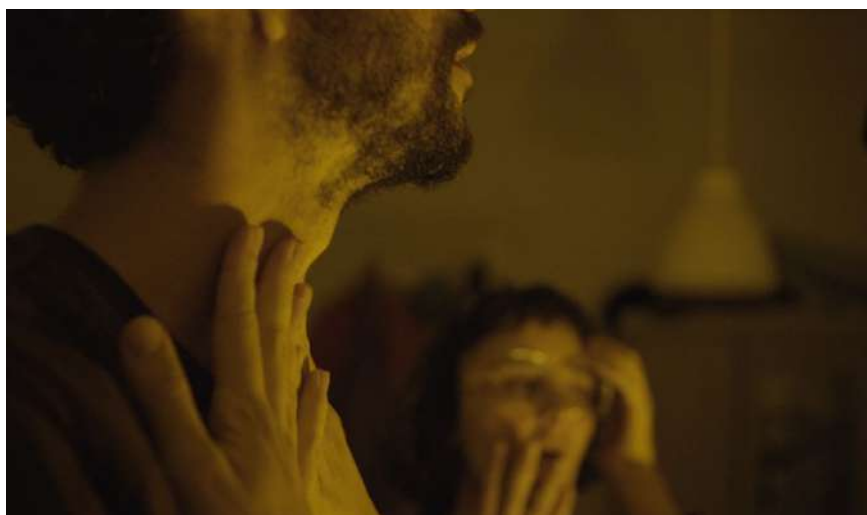


Figura 23 - frame de *Eco de um soco no Osso* - cena do jantar, o jogo.



Figura 24 - frame de *Eco de um soco no Osso* - cena do jantar, o jogo.

d) Últimas gravações

Depois que começamos o processo de montagem, ao ver as imagens, percebemos que faltavam mais cenas externas - nas locações da Almirante Reis e da estação de trens - que conseguissem transmitir esse fluxo de imagens da cidade e caráter documental de que tanto falávamos na conceitualização do filme. Eu já tinha voltado para o Brasil, mas consegui combinar com Ian Capillé e Aline Belfort que ainda estavam em Lisboa para a gravação dessas cenas em novembro de 2019. As cenas eram recortes da vida matinal daquela rua à todo vapor. As chinesas que dançam seu KPop pela manhã na praça Martim Moniz, o comércio abrindo, o movimento começando a acontecer e a rápida mudança de luz que se dá a essa hora.

4.7 Montagem

O projeto encontra-se, neste momento, imerso no estágio da montagem. É a fase em que eu e Ian Capillé, montador do filme, ainda estamos lidando com as imagens, cuja captação foi concomitante à própria elaboração de muitas partes das cenas, das falas, etc. O material já foi todo organizado, mas estamos entendendo as escolhas a partir de tantas possibilidades com a calma necessária para entender como compor esse material, essa linguagem. Por exemplo, logo de início, percebemos que teríamos que regravar algumas falas de Nina, que nas filmagens não funcionaram num tom certo para o filme. E isso também imprime um cronograma mais dilatado do que esperávamos, pois dependemos da agenda da atriz.

A montagem em um filme como *Eco de Um Soco no Osso* é uma operação minuciosa, pois para construir o caráter mais poroso do filme é necessário um tipo de uso dessas imagens que foge de um encadeamento óbvio entre ação e reação. Se o roteiro servia como um mapa e a direção - com os atores, a fotografia e o som - trabalhava para delinear fronteiras menos restritas para esses lugares traçados, a montagem é o momento em que se pode, de fato, construir a partir disso as sensações de indiscernibilidade do drama, cacofonia das imagens e diluição de uma narrativa principal. Isso pode se dar pelo dilatamento do tempo de algumas cenas, convidando o espectador a olhar um movimento banal por mais tempo; pela escolha de imagens menos centralizadas na personagem principal - diluindo-a naquele espaço da cidade;

pelo atravessamento de histórias - sejam as histórias contadas na primeira cena, sejam as histórias que se dão nas ruas - e repetição de alguns símbolos, gestos, etc.

Até aqui, nosso trabalho vai em direção à construção de dois blocos de intensidades diferentes no filme. A primeira parte - o jantar entre amigos, gravada dentro de uma casa - e a segunda - toda a trajetória da personagem, a influência do próprio espaço externo, das ruas, nessa construção. O principal trabalho nessa primeira parte é selecionar entre o *takes* as principais histórias e como elas se enlaçam, se complementam. Minha principal direção, facilitando nesse sentido, é que as imagens não sejam concentradas nas personagens que falam, mas às vezes fique com os personagens calados, observando. Trazendo momentos de possíveis interações descoladas da fala. A ideia é que tenha certo ritmo mais acelerado de cortes - confundindo a geografia do lugar, quem ouve, quem fala, as recepções e ligamentos - até chegar na parte final da cena em que não se tem mais falas, mas um destaque para o corpo e expressão dos personagens imersos numa brincadeira. Nesse ponto, a montagem pode ser um pouco mais suave, trabalhando certa continuidade de tipos de imagens. Começando por planos mais gerais e, aos poucos, se aproximando dos personagens com o uso de planos mais fechados.

Na segunda parte, contamos com vários blocos internos. Primeiro, na transição do interior para o exterior, escolhemos cenas com tempos mais dilatados: a rua amanhecendo, os primeiros movimentos do dia na rua, Nina tomando café, o movimento lento da Tasca. Em seguida, passamos para a cena de Nina andando sozinha pela Almirante Reis em montagem paralela aos acontecimentos flagrados no dia e aos transeuntes na rua. Conforme a saga da personagem ganha mais tonalidades, a intervenção da cidade se dá de forma mais bruta.

Penso, então, que o filme opera entre colar e se descolar da figura principal de Nina, observando-a muitas vezes de longe, diluída no espaço com outras figuras ou em ações massivas, repetitivas e longas. A montagem, nesse sentido, opera também para esvaziar o drama, contrapondo-o com dimensões espaciais e outras relações que se fazem na paralela que reforçam esse movimento. Por fim, a cena final retoma um certo movimento mais acelerado quando a personagem fala ao telefone. Pensamos em recorrer a pequenos cortes dentro da cena, provocando a sensação de uma conversa mais longa do que a antes planejada.

4.8 Som e Mixagem

O som foi gravado em cinco canais por meio de um captador direcional e lapelas. Além dos sons diretos terem ótima qualidade, também temos uma abundância de sons ambientes captados pelo Bruno Garcez durante as gravações. Esse cuidado extra em possibilitar o máximo de cobertura, foi feito em vista do caráter ensaístico do filme que tem como o som uma grande fragilidade nesse sentido. Mas Bruno conseguiu tirar o maior proveito desse tipo de processo e garantiu muitas possibilidades para quem fosse editar e mixar o som.

Junto com a montagem, estamos pensando nessa edição de som. Minha primeira direção nesse sentido é apostar nesse embaralhamento, cenas em que a fala está fora da imagem, pairando sobre outras interações da mesa; horas em repetições, cacofonias, atrasos de sons ambientes e falas, captadas nas gravações, ou na entrada de músicas que não se comprometem com um realismo da cena - ou seja, que não precisam ser logicamente justificáveis no enredo ou na imagem.

Provavelmente teremos que captar novamente algumas falas pontuais que num esquema mais improvisado não saíram de um modo claro com o que o filme se propõe a construir. Esse trabalho será feito entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020.

A mixagem será feita por Hugo Rocha, em janeiro de 2020, com quem já trabalhei em outros projetos e que sabe jogar bem com o minimalismo e experimentalismo que sugiro como caminho para mixagem de som.

4.9 Trilha Sonora

A trilha sonora ainda está em processo inicial de concepção. Provavelmente entrará em dois momentos como fundo de cenas do filme e nos créditos finais. A ideia é usar a mesma música de fundo em momentos diferentes do filme, num breve momento da cena da rua e repetindo na cena da estação, tocando no rádio de um outro passageiro, trazendo essa repetição diferente do mesmo registro. Será composta por Rafael Vascon, que também explora composições de caráter minimalista experimental, normalmente feita a partir de teclados sintetizadores e uso de sons retirados de ambientes movimentados, barulhos de rua, fragmentos de falas de pessoas em trânsito.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Termino este relatório, mas continuo e, ainda, com uma porção de questões. Fazer cinema hoje - com a ANCINE³⁹ suspensa, com os inúmeros ataques do governo atual à liberdade de expressão e dos corpos, com o sucateamento de incentivos à cultura, com o desleixo do Governo em relação às universidades e o pensamento, com o descuidado patológico com o meio-ambiente, com a ascensão de diferentes tipos de fascismo pelo mundo todo, com o extermínio e silenciamento de tantos povos, culturas e raças - é desafiador, é nadar contra a maré, é uma sensação de não conseguir dar conta de nada.

Ainda assim, ao olhar daqui esse pequeno movimento filmico realizado ao lado de pessoas amigas e pensantes, a partir das histórias banais sobre nossas experiências imigrantes, dentro de um contexto atravessado pelas discussões e mudanças à respeito de decolonização do olhar e invenções de maneiras de estar no mundo em "reexistência", sinto que menos que dar conta de uma realidade ou solucioná-la, fazer um filme se torna uma invenção de realidade do começo ao fim.

Penso, então, que o filme feito não encerra questões, mas é detonador delas; Não dá conta de um modo certo de fazer filme, mas demonstra que modos de fazer são jogos inventados; Pode ser próximo à vida: exigindo corpo, escuta, generosidade e, principalmente, um exercício de olhar e olhar de novo as imagens que nos rodeiam sem sossegar de que se consegue ver tudo o que tinha que ver ali.

Para tanto, para mim, foi importante suportar o angustiante lugar de deixar receber o sopro da experiência dos que vieram antes de mim, ao mesmo tempo olhar o que ecoa no presente, onde se está e com quem se está, e confiar na intuição. Por isso, não fiz esse processo sozinha. Primeiro, me apoiei em métodos de trabalho que vinha estudando, em que a concepção de cinema e filosofia de vida se esbarram, como é o caso dos realizadores John Cassavetes, Hong Sang-Soo e Irmãos Safdie. E usei isso para poder formar um fluxo imagético sobre as experiências coletadas nesses meses em Lisboa a partir de histórias que fazem parte da transformação de um grupo de pessoas fora de seu país.

O processo não foi construído em etapas claras, abrindo espaço para que o acaso operasse também em sua concepção e materialidade, e persegue - até esse momento de

³⁹ Principal órgão estatal de fomentação e regularização da indústria cinematográfica e videofonográfica nacional.

montagem - um contínuo movimento de entendimento do que é o filme. Esse caráter mais aberto de se compor a narrativa foi possível, nesse caso, por termos dispositivos bem dispostos e abraçados por cada membro da equipe. Penso que, no fim, realizamos um tipo de ficção ensaística, em que o caráter de processo não só é incessante, como é o espírito do filme.

Essa realização depende de uma comunhão de todos envolvidos no processo com esse espírito. E o filme feito, não é um traço de realidade sobre esse cosmos de pessoas, tempos e espaços de uma cidade, aberto para ganhar contornos e significados por quem o assiste. Penso, por fim, influenciada por uma fala do escritor e pensador indígena, Ailton Krenak, que fazer cinema pode ser a criação de uma "comunidade provisória", onde deixamos o papel de "sujeitos sozinhos incomodados com o mundo" e podemos experimentar sermos sujeitos mais coletivos.

O relatório sobre o processo, nesse sentido, serve aqueles que têm interesse em pensar formas de fazer filme que escapem de uma formatação rígida ou um modo de pensar cinema atrelado mais a indústria do que ao próprio filme. Os encontros, agenciamentos e composições que se disponibilizam ao fazer filme podem ser um modo de luta, de resistência, de estar junto; e pude, através do pensamento por trás do fazer *Eco de um soco no osso* disponibilizar algumas bases possíveis para essas realizações. Ao clarear esse lugar de onde o filme saiu e por onde ele caminha até sua finalização, também pude enxergar ferramentas essenciais para minha pesquisa autoral que tem como coração disponibilizar essa criação em conjunto e construir obras que desafiam as tentativas de obter-se uma só verdade sobre o que se vê ou um caminho que tente interpretar a realidade de um modo fechado e restrito.

Diante disso tudo, deste relatório e do material realizado, o que passou e o que está por vir, considero, até aqui, uma gratificante travessia compartilhada de diversas formas; por todos pensamentos e bases filosóficos, sociais, estéticos e cinematográficos que nos atravessaram até aqui, por tudo o que fizemos num curto tempo e pelos caminhos abertos para próximos encontros, próximos filmes.

ANEXOS

- DECUPAGEM E REFERÊNCIAS

TASCA

Nina olhando pra fora, comendo pão. - Plano médio / Câmera o mais estável que puder / Nina de Costas, lateral (escuro dentro, claro fora)



ALMIRANTE REIS

Nina atravessando a Rua da Martin Muniz para Almirante Reis. - plano aberto/ câmara na mão/ frente para Nina



Nina andando pela Almirante Reis - olha para o outro lado da rua. - plano aberto/ câmara na mão/ com movimento / 1/3 em relação a câmara



→ Contra-planos: o que Nina olha do outro lado da rua.



Talita em outro canto da Almirante Reis, cantarolando uma musiquinha e atravessa a rua. - plano aberto / câmara na mão / no mesmo ponto (meio da rua), mas acompanhando de leve.



Talita em outro canto da Almirante Reis, canta uma musica. (anda na direção contrária em que Nina estava, em direção a câmara). - plano médio / câmara na mão / sem movimento



Talita e Nina se cruzam na Almirante Reis - frente Talita. - plano aberto/ câmara na mão/ sem movimento



Talita e Nina se cruzam na Almirante Reis/ Talita acha um cademinho de Nina no chão - frente Nina. - plano aberto/ câmara na mão/ sem movimento



Nina vê que a mochila estava aberta, agacha-se no chão para procurar o passaporte, tira as coisas de dentro da mochila. Não acha o passaporte, chuta a mochila. Tem que calçar a mochila que chutou. - plano aberto - do outro lado da rua/ câmera na mão/ sem movimento



- Como voce está?
- Estou muito bem.

Nina procurando as coisas dentro da bolsa. - plano fechado - da bolsa e do rosto de Nina/ câmera na mão/



Nina voltando correndo atrás do passaporte (no caso, ela estaria correndo pro lado contrário que a personagem no exemplo abaixo) - pensar esse movimento, talvez repetir o anterior

INT./EXT. ESTAÇÃO ENTRECAMPOS

Nina entrando na estação de Entrecampos



Nina esperando na fila



Andi Super 35mm Film 1.78 / Full Frame (24mm x 14.6mm)
Shooting on 2 Sep 2019 10:03 with Arri Alexa Pro Director's Viewfinder
Pos. Camera de Drone, Névoa, Sembrado de Fumo, Lentes, 1000
S&S 30° W 40.8° L (Dial) - 4° E 34.3°
Tilt -17° Bearing 118° (D)

50mm
Generic Spherical Lenses

Nina no guichê para comprar os tickets, entra no guichê errado.



Nina na máquina de comprar os tickets. - plano fechado, lateral, câmera na mão.

Nina meio perdida na estação de Entrecampos, que tem muitas escadas, entradas e indicações até chegar na plataforma. - Ref. Buffalo 66 - a câmera vai acompanhando-a, diferentes planos.

Espera o trem chegar na plataforma. Finalmente, pega o comboio para ir para Almada.



ALMADA

Nina na estação de Almada. - A Câmera sai com a personagem do comboio



Nina passando pela ponte



Sony Alpha 7S II (primeiro modo) 1.781 (14/7)
Taken on 3 Sep 2019 12:05 with Arriova Pro Director's Viewfinder
Arriova Pro 5.0 (Primeiro Modo) 2000
LAT: 38° 40' 22.71" LONG: - 9° 12' 24.84"
Tilt: 0° Bearing: 171° (S)

50mm
Generic Spherical Lenses

DELEGACIA



Sony Alpha 7S II (primeiro modo) 1.781 (14/7)
Taken on 3 Sep 2019 12:15 with Arriova Pro Director's Viewfinder
Arriova Pro 5.0 (Primeiro Modo) 2000
LAT: 38° 40' 22.71" LONG: - 9° 12' 24.84"
Tilt: 1.7° Bearing: 47° (NE)

28mm
Generic Spherical Lenses

Nina saindo batido da delegacia - Câmera parada e quando Nina passa por ela acompanha-a um pouco (plano próximo ao rosto se possível)



Sony Alpha 7S II (primeiro modo) 1.781 (14/7)
Taken on 3 Sep 2019 12:16 with Arriova Pro Director's Viewfinder
Arriova Pro 5.0 (Primeiro Modo) 2000
LAT: 38° 40' 22.71" LONG: - 9° 12' 24.84"
Tilt: 1° Bearing: 82° (E)

35mm
Generic Spherical Lenses

ESTAÇÃO ENTRECAMPOS



15.2 - Nina ao telefone - Plano fechado, diferentes ângulos / Câmera na mão /



Nina sentada na escada.

ECO DE UM SOCO NO OSSO _ referências 14/09

COMBOIO - IDA





Sony Alpha 7S II (online model) / 7001 (24/15)
 Tissue em 3 Sep 2019 11:27 with Antonio Pina Oliveira's Viewfinder
 Operado em Laranja 1/4-1/12 Ponto Branco de Foco, Lentes, 1000
 LAF 38' 48' 38.22" (3842) x 38' 8' 46.21"
 Tilt: 0° Bearing 300° (0)

35mm
 Sistema Spherical Lenses

Do lado de fora, a ponte de ferro que separa Lisboa de Almada.



COMBOIO - VOLTA



- Nina vê um passaporte deixado num banco próximo ao dela. / Nina vai comendo biscoito. Quase se apoia entre os bancos. Abre o passaporte. Não é. Senta no banco onde o passaporte estava.



Sony Alpha 7S II (online model) / 7001 (24/15)
 Tissue em 3 Sep 2019 11:27 with Antonio Pina Oliveira's Viewfinder
 Operado em Laranja 1/4-1/12 Ponto Branco de Foco, Lentes, 1000
 LAF 38' 48' 38.22" (3842) x 38' 8' 46.21"
 Tilt: 0° Bearing 300° (0)

85mm
 Sistema Spherical Lenses

TÚNEL

15. 1. Teto do túnel e Nina aparecendo, depois desaparecendo túnel à dentro.
 Ref: <https://www.youtube.com/watch?v=8VWvAtg>



- **ORDEM DO DIA**

ECO DE UM SOCO NO OSSO _ ORDEM DO DIA 05/09

CENA 5

praça martim moniz
08:30 a 09h.

CENA6

Tasca Seu João
09:15 a 9:50

CENA 7.1

Almirante Reis
Nina andando tranquilo na Almirante Reis
10h a 10:45

CENA 7.2

Almirante Reis
Talita vindo em direção a Nina.
10:50 a 11:15

CENA 7.3

Almirante Reis
Talita e Nina se cruzam.
Talita diz pra Nina que a mochila tá aberta.
11:25 a 11:55

CENA 7.4 e 7.5

Almirante Reis
Nina procura as coisas na bolsa (plano fechado)
Nina procura as coisas na bolsa, na rua, chuta mochila (plano aberto)
12h a 12:25

CENA 7.6

Almirante Reis
Nina indo atrás do passaporte nas lojas
12:35 a 13:15h

ANJOS - ALMOÇO (13:35 a 15h)

CENA 9

Estação de Entrecampos

Nina com pressa para comprar passagem, entra no lugar errado, outra bilheteria, máquina para validar, meio perdida na estação, espera o comboio)
15:30 a 16:20

CENA 11

Almada
Nina anda até a delegacia
16:50h a 17:30

CENA 12

Almada
Nina sai da delegacia
17:40 a 18:00

CENA 13

Almada
Nina voltando pra estação.
18:05 a 18:50h.

COMBOIO, 19:15 -

19:40h takes no comboio de volta

CENA 15

Entrecampos
Nina fala com o pai no telefone.
19:50 a 20:50

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Marcio; PESSOA, Patrick. **Nômades**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015;

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O Livro dos View-Points**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017;

CÂMARA, Vasco. **Os Irmão Safdie voltam a nos trazer alecrim**. Artigo. Revista virtual "O Público", 2017. Disponível em:
<https://www.publico.pt/2017/05/25/culturaipsilon/noticia/os-irmaos-safdie-voltam-a-trazernos-alecrim-1773422>

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: ed. 34, 2004.

CARNEY, Ray. **The films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism and the Movies**. Cambridge University Press, 1994;

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Editora Azougue. 2004;

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A Imagem - Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990;

FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra; LIMA, Natália Flávia Maia. **A estética da imobilidade no cinema de Roy Andersson**. Ceará: Revista encontros universitários da UFC, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/eu/article/view/35315>

KIRBY, Michal. **A Formalist Theatre**. Pensilvânia, 1987l

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnayfy, 2007. Trad. Pedro Süssekind;

LIMA, Dellani. **Catálogo Mostra de Cinema de Garagem**. Rio de Janeiro, 2012;

LOPES, Denilson. **No coração do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012;

LOVALLO, Pedro. **Cosmologia cotidiana: O cinema de Hong Sang-Soo**. Artigo. Revista Multiplot, artigos, 2017. Disponível em:
<http://multiplotcinema.com.br/2017/12/cosmologia-cotidiana-o-cinema-de-hong-sang-soo/>

LYRA, Bernadette. **O movimento no cinema e os filmes burlescos**. SIn: Bernadette Lyra; Gelson Santana. (Org.). CORPO & MÍDIA. 01ed. São Paulo: Arte & Ciência, 2003, v. 01, p. 1-313.

MEDEIROS, Vitor Gurgel de. **Amores interessantes: Processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-Soo**. Dissertação. Rio de Janeiro: UFF, 2018;

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial**. Artigo. Rio de Janeiro: Revista Cinética, 2011.

Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de Brincar**. Rio de Janeiro. Relicário Edições, 2019;

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. **Leitura finita de um texto infinito: Galáxias de Haroldo de Campos**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100008

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal - A representação em seu limite**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ROSÁRIO, Filipa. **O Trabalho do actor na obra de John Cassavetes**. Lisboa: Editora Documenta, 2016.

FILMOGRAFIA

A Virgem Desnudada Por Seus Celibatários. Dir. Hong Sang-Soo. 2000. Arquivo digital.

Buffalo 66. Dir. Vincent Gallo. 1998. Arquivo digital.

Husbands. Dir. John Cassavetes. 1970. Arquivo digital.

Shadows. Dir. John Cassavetes. 1959. Arquivo digital.

The pleasure of being robbed. Dir. Bennie and Josh Safdie. 2008. Arquivo digital.