



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SAMUEL ALVES MOREIRA BRASILEIRO

BIQUINI PARAÍSO

FORTALEZA-CE

2014

SAMUEL ALVES MOREIRA BRASILEIRO

BIQUINI PARAÍSO

Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Me. Diego Hoefel de Vasconcellos

FORTALEZA-CE

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B83b Brasileiro, Samuel Alves Moreira.
Biquini paraíso / Samuel Alves Moreira Brasileiro. – 2014.
37 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2014.
Orientação: Prof. Dr. Diego Hoefel de Vasconcellos.

1. Encontro. 2. Cotidiano. 3. Mise-en-scène. I. Título.

CDD 791.4

SAMUEL ALVES MOREIRA BRASILEIRO

BIQUINI PARAÍSO

Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Diego Hoefel (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Beatriz Furtado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me. Yuri Firmeza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos meus pais, Ladyjane e Samuel.

AGRADECIMENTO

Aos meus pais, Ladyjane Brasileiro e Samuel Brasileiro Filho, e minha irmã, Lais Brasileiro, pelo apoio que tive e sempre terei.

À Natália Maia, minha companheira de vida e de trabalho, que fez esse projeto ser possível para além de tê-lo corroteirizado comigo.

Ao Diego Hoefel, meu orientador, que me acompanha desde o começo e é a principal pessoa a me fazer pensar criticamente o ato de filmar.

Ao Leonardo Mouramateus, que sempre me instigou com os meus projetos e com quem pude partilhar importantes experiências no cinema e na vida.

Ao Wellington Fonseca e Loreta Dially, os protagonistas, pois acreditaram no filme e fizeram-no se tornar melhor do que eu esperava.

Ao Felipe de Paula, a Clara Monteiro, o Chico Alencar e a Bruna Pessoa por terem aceitado entrar em cena e abrilhantarem o processo.

Ao Wislan Esmeraldo, Leonardo Mouramateus, Victor Costa Lopes, Pedro Diógenes, Rodrigo Fernandes, Chico Alencar, Guto Parente, Érico Paiva, à Natália Maia, Clara Bastos, Juliane Peixoto, Adriele Freitas, Dayse Barreto e Bianca Benedicto que não somente foram a melhor equipe que poderia ter, mas são meus amigos e companheiros de vida e criação.

Ao Yuri Firmeza e à Beatriz Furtado por terem aceitado participar da minha banca e por serem importantes pilares na construção do meu pensamento crítico e estético.

À todos os meus professores de Cinema e Audiovisual pela paciência e dedicação para a criação e fortalecimento do curso.

À Universidade Federal do Ceará e ao Instituto de Cultura e Arte por terem me possibilitado um novo escopo de discussão e reflexão acerca do mundo.

“Duas pessoas que se olham dentro dos olhos
não veem seus olhos, mas seus olhares”
(BRESSION, Robert).

“O que falta ao cinema moderno é a beleza, a
beleza do vento passando pelas árvores, o
pequeno movimento nas floradas das árvores”
(GRIFFITH, D. W.).

RESUMO

O questionamento apresentado nesse trabalho reflete acerca da construção da *mise-en-scène* e as suas devidas repercussões para a filmagem de um breve encontro. Utiliza-se o processo de criação do curta-metragem “Biquini Paraíso” para basear a discussão construindo relações entre espaço e personagens com conceitos ligados às poéticas do cotidiano e do comum dentro do Cinema Contemporâneo.

Palavras-chave: Encontro, Cotidiano, *Mise-en-scène*

ABSTRACT

The question presented by this work deals with the reflection around the process of construction of the *mise-en-scène* and its respective implications for the filming of a brief encounter. It is used the process of creation of the short-film “Biquini Paraíso” to base the discussion while constructing a relationship between space and characters with concepts related to the poetics of the daily actions and the ordinary within the Contemporary Cinema.

Keywords: Encounter, Daily Actions, *Mise-en-scène*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Primeiro plano do filme | 18 |
| Figura 2 – Cena do beijo de Wellington e Loreta no mar..... | 18 |
| Figura 3 – Cena de “O Mundo” (2000), de Jia Zhangke | 20 |
| Figura 4 – Primeiro Plano do Carnaval | 21 |
| Figura 5 – Loreta e Roberto no carro | 23 |
| Figura 6 - Loreta lavando o cabelo | 23 |
| Figura 7 – Henri e Rodolphe em “Um Dia no Campo” (1936), de Jean Renoir | 29 |
| Figura 8 – Henritte e sua mãe em “Um Dia no Campo” (1936), de Jean Renoir | 29 |
| Figura 9 – Wellington e Rodrigo olhando duas banhistas..... | 30 |
| Figura 10 – As banhista..... | 30 |

SUMÁRIO

| | | |
|------------|------------------------------------------|-----------|
| 1 | APRESENTAÇÃO | 12 |
| 2 | O ESPAÇO | 15 |
| 2.1 | A praia | 15 |
| 2.2 | A casa de praia | 18 |
| 2.3 | O Carnaval | 20 |
| 2.4 | A Direção de Arte | 22 |
| 3 | OS PERSONAGENS | 25 |
| 3.1 | Desenvolvimento | 25 |
| 3.2 | “Um Dia no Campo” | 28 |
| 3.3 | Os personagens e o discurso | 31 |
| 4 | O ENCONTRO | 33 |
| 4.1 | Cotidiano | 34 |
| 4.2 | Minimalismo | 35 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 37 |
| | REFERÊNCIAS | 39 |

1. APRESENTAÇÃO

A busca por uma história de motivações simples norteia esteticamente o projeto “Biquini Paraíso”. A trama do curta-metragem é pontual e efêmera, das escolhas do roteiro ao momento da filmagem. O tempo dos planos e a *mise-en-scène* surgem como fortes ferramentas para a evaporação do drama, mas o projeto cria um processo próprio para chegar nesse mínimo.

O filme narra um pequeno evento na vida de Wellington durante um carnaval que ele passa com os amigos na sua casa de praia. Ele é um personagem sério se comparado com os colegas, que sempre tentam animá-lo, trazê-lo para a festa. Ao oferecer ajuda a um casal de desconhecidos chamado Loreta e Roberto, cujo rapaz está seriamente machucado, ele aproxima-se gradualmente da garota. Da troca de olhares sutil ao encontro sexual numa praia à noite, os dois vivem um breve momento de intimidade. No dia seguinte, Loreta precisa continuar a viagem e Wellington permanece com os amigos.

“Biquini Paraíso” nasce de desejos que se relacionam com minhas vivências e com a auto-crítica de meu trabalho enquanto realizador. Há quatorze anos minha família possui uma casa de praia em Águas Belas, vila que fica no litoral oeste cearense. Sempre foi costume irmos para lá e o lugar me encanta pela formação rochosa que existe no mar e pela possibilidade de modificação contínua do desenho da praia, devido às cheias e secas da maré. Uma das maiores diversões da infância no local acontecia durante o período de carnaval, quando todos vestiam as suas fantasias e nós, as crianças, ficávamos em frente ao bar do Seu Pedro (antigo dono da nossa casa), jogando Maisena e *spray* de espuma nos carros e transeuntes.

Desde então sempre existiu a vontade de filmar algo nesse espaço, nessa casa, lançando sobre ela um olhar que misturasse carinho e reflexão. Porém, nunca havia me surgido uma ideia de projeto concreto e essa vontade hibernou por um bom tempo. Em 2013, quando voltávamos da comemoração do aniversário da Natália Maia (corroteirista do curta-metragem), o pneu do carro de amigos que nos seguiam furou e ficamos ilhados em um posto de gasolina quase abandonado. Nesse dia, a vontade de filmar os amigos na casa de praia ressurgiu, mas com um olhar bem distinto do aqui proposto: a primeira ideia era que fosse um filme de gênero. Um *thriller* no melhor estilo “Pânico” (1994), de Wes Craven, ou “Halloween” (1978), de John Carpenter, com amigos bêbados e um *serial killer* misterioso, que aparentemente conhece todos os segredos das pessoas.

Dentro dessa grandiosidade do filme de terror existia algo que vibrava e que era o real sentimento que me movia para realizar um filme em Águas Belas – reunir os amigos na casa de praia da minha família e fazermos um filme juntos. Uma proposta de *set* em que também poderíamos tomar um banho de mar. Essa essência sempre foi muito clara para mim e, para que ela se potencializasse, percebi que era necessário podar a minha ideia para que ela fosse transposta da forma mais simples possível. O mais importante era que estivéssemos juntos durante um final de semana.

A proposta do curta-metragem foi se transformando e, aos poucos, percebi como era importante refletir sobre o lugar no mundo em que você habita ou já habitou. A ação de pôr em crise o seu cotidiano é uma possibilidade tão forte quanto se aventurar em um território desconhecido, pois há o desafio de desconstruir aquilo que é rotineiro para que ele possa ser lido de outras maneiras. Por isso, me interessa falar da minha família em outros trabalhos ou tentar trazer um cotidiano aparentemente banal para dentro da ficção.

Em “Biquini Paraíso” há uma reflexão sobre um momento que vivi no colégio quando meu grupo de amigos próximos possuía um pensamento diferente do meu. Eu habitava o mesmo mundo que eles, mas internamente almejava outra forma de ver o mundo. O filme, portanto, atua dentro dessa dualidade sem fronteiras nítidas da festa como um lugar de diversão ou mera obrigação social. Entre o ficar ou o partir, a casa ou a praia. Tentei construir um ambiente que fosse permeado por essas contradições para que o sentimento surgisse ao máximo dentro da *mise-en-scène* e menos na fala.

O recorte temporal do filme se passa no carnaval, pois esse período sempre me pareceu um momento muito peculiar na vida, principalmente na minha adolescência. Era uma outra forma de se viver os dias – como se a própria separação Gregoriana não servisse e naquele instante tudo valesse, manhãs e noites tornavam-se um só momento. Ao mesmo tempo, havia algo que me incomodava dentro de toda essa folia, uma espécie de padronização das maneiras de se entreter. Isso me distanciava emocionalmente daquele lugar de festa, mesmo que sempre estivesse lá para os meus amigos.

É interessante notar que, durante a semana do carnaval, são permitidos encontros e experiências que dentro de um cotidiano talvez não fossem possíveis, criando laços afetivos não só com as pessoas com quem você divide o ambiente, mas com o próprio lugar. Assim, são delineadas situações que servem de anteparo para a escrita das pequenas aventuras da vida. No momento em que Wellington e Loreta se isolam de todos para irem à praia, o próprio

lugar é cúmplice do que acontece com eles, pois continua acompanhando as vivências do protagonista como é explicitado no início do filme com a situação do quase afogamento.

“Biquini Paraíso” é um filme banal, um momento de reflexão entre um gole de cerveja ou um breve silêncio entre as músicas de forró que tocam no paredão de som. É uma narrativa sobre perceber os sons que nos rodeiam ao nos distanciarmos dos altos decibéis que impedem o fora-de-quadro da vida. Com isso, surge um questionamento no filme. Como filmar um encontro? A pergunta faz com que se pense tanto na construção espacial do filme quanto na de seus personagens.

2. O ESPAÇO

Pensar o espaço é uma tarefa fundamental ao se escrever uma cena. Ele pode ser mais do que um pano de fundo e para alguns cineastas ele ganha um protagonismo como é o caso do neorrealismo italiano, com filmes como “Roma, Cidade Aberta” (1945), de Roberto Rossellini e “A Terra Treme” (1948), de Luchino Visconti, ou o com cineasta iraniano Abbas Kiarostami – diretor de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?” (1987) e “Através das Oliveiras”(1994). Nesses exemplos há a necessidade de mostrar as rachaduras da Itália no pós-guerra ou uma cidade no Irã, que retoma a vida depois de um terremoto. O olhar para o estado do espaço como reflexo de um momento vivido pelas pessoas é um dos principais fatores que transforma a *mise-en-scène* desses filmes num gesto político.

Em “Biquini Paraíso”, tentei construir uma relação com o espaço que fosse se revelando junto da narrativa contada, para que se permeasse das lembranças do protagonista e pelos mistérios que pode se esconder nas reentrâncias da geografia local. Tenta-se construir para o lugar o mesmo olhar que se tem para os corpos, deixando lacunas que não dão todas as informações para o espectador. O espaço se revela com uma ação direta dos personagens, seja nadando ou fazendo sexo, mas também nos olhares, construindo assim uma estrutura geográfica que surge a partir de elementos da forma cinematográfica.

Esse pensamento reflete-se na proposição de decupagem e *mise-en-scène*. Alguns elementos propostos no filme se destacam para se refletir acerca do espaço: a praia, a casa de praia, o carnaval e a direção de arte. Cada um desses pontos possui uma importância fundamental na construção não só da narrativa do curta-metragem, mas principalmente na relação entre os personagens.

2.1 A Praia

Falar do mar ou da praia se torna um desafio quando refletimos acerca da cinematografia nacional. O ambiente marítimo sempre possuiu uma força importante, principalmente depois da tão conhecida frase “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), de Glauber Rocha. Outros exemplos da sua utilização seriam os filmes “Terra Estrangeira” (1996), de Daniela Thomas e Walter Salles, e “Praia do Futuro” (2014), de Karim Ainouz, pois utilizam o mar como símbolo para a libertação. Logo, a imagem do mar é tão recorrente que pode tornar-se um clichê não só por ser um espaço comum e por carregar consigo significados muito fortes.

A principal função da imagem do mar seria a da alegoria. Lúcia Nagib no seu livro “A Utopia do Cinema Brasileiro” dedica um capítulo para refletir sobre o mar, trazendo uma reflexão de Ismail Xavier acerca do mar glauco diz que “Xavier também detalhou a dialética desse processo, capaz de incorporar tanto o mito unificador quanto a fragmentação do discurso e da narrativa, resultando na profecia utópica do sertão-mar que carrega em si a antiutopia” (NAGIB, 2006, p. 26). Por essa incorporação de um conceito preconcebido à imagem da praia, torna-se um desafio encontrar outras maneiras de se refletir sobre esse espaço. Para mim, era importante pensar a imagem do mar a partir das minhas experiências com o próprio lugar. Um conhecimento geográfico que transparece um reconhecimento pessoal. Busquei assim dar um olhar mais pessoal para Águas Belas, buscando nele também essa ideia de cotidiano que é dada ao filme. Cito o texto de Nagib, pois essa preocupação surgiu no início da faculdade quando pensei em um roteiro onde acabava com o personagem se matando no mar. Nesse período, deparei-me com esse texto que me fez não realizar o filme e me ajudou a questionar as imagens que eu gostaria de criar.

A relação que possuo com o mar nunca foi atravessada por metáforas ligadas, por exemplo, ao partir ou à fuga. Muito menos a um pensamento de mudança. O mar, principalmente na minha infância, sempre foi um lugar comum de se habitar seja por possuímos uma casa de praia há quatorze anos seja por simplesmente vivermos em uma cidade litorânea. Minha relação sempre foi ligada à experiência, o que gerou tentativas frustradas com o surf e um quase afogamento quando criança. Esse ponto se reflete diretamente no personagem principal Wellington, que carrega uma experimentação específica com o lugar, construindo também limitações que podem ser quebradas a partir de um pequeno encontro de carnaval.

Lembro-me de um conto do Italo Calvino, que chama “As Aventuras de uma Banhista”, do livro “Amores Difíceis”. Ele narra a história de Isotta Barbarino, que um dia está tomando banho de mar e de repente percebe que perdeu a calcinha do biquíni. A trama se dá na dúvida em sair ou não do mar e isso vai aflorando na personagem por meio das percepções sobre a própria forma em que ela se coloca no mundo. Esse pequeno caso narrado por Calvino me fez repensar o lugar do mar dentro do meu filme como um espaço que transcende a mera função de pano de fundo narrativo. Também nos ajuda a ressignificar o sentimento dos personagens, que o experimentam de diversas maneiras ao longo do curta-metragem. Nunca foi perdido, porém, o *status* do mar de algo físico e material, onde os

corpos se molham e se misturam à areia. Ao final do conto, Isotta consegue ser resgatada por um pai e um filho, que estão de barco. Calvino termina o conto da seguinte forma:

“A senhora Isotta, sentada na lancha com aqueles dois, naquela exagerada roupa verde e laranja, até teria gostado que a viagem continuasse. Mas o barco já apontava a proa em direção à margem, e os salva-vidas estavam levando embora as espreguiçadeiras, e o homem se inclinara em cima do motor voltando-lhe as costas: as costas vermelho-tijolo, atravessadas pelos nós da espinha dorsal, sobre a qual a pele dura e salgada escorria como que movida por um suspiro” (CALVINO, 1992, p.39).

Existe um paralelo entre essa descrição e um olhar que trago para “Biquini Paraíso”. Busca-se dar importância para o corpo e espaço numa tentativa de encontrar um equilíbrio – que se reflete na decupagem com uma maior construção em planos conjuntos – mas também em possibilitar um foco nas microrrelações que se constroem nas situações. Como por exemplo quando Loreta está no carro depois de ser ajudada por Wellington e se mantém em silêncio por um tempo até olhar para ele e agradecer com breve “obrigado”. A troca de olhares estabelece uma relação entre os personagens, que se formaliza no não-dito.

Wellington conhece o espaço e o espaço o conhece. Essa relação continua com o sexo entre Loreta e o Wellington dentro da água. O mar e a areia revelam-se lugares que guardam segredos e mistérios não só nas suas zonas abissais, mas também nas passagens das pessoas por lá. Em dado momento no conto de Calvino, Isotta tenta perceber se a água é translúcida o suficiente para ver se ela está nua da cintura para baixo. Assim como com Wellington, a praia é o espaço da experiência.



Figura 1



Figura 2

2.2 A Casa de Praia

A importância da casa se dá, primordialmente, por ser o disparador da criação já que a vontade de fazer o filme parte da ideia de juntar os amigos na casa de praia e gravarmos juntos um curta-metragem. Embora possua a função de espaço físico, reflete também com cautela a forma com a qual percebo como o lugar chama a minha atenção, ao carregar muito das minhas memórias. Seja o olhar sobre o chão de cerâmica vermelha, que é muito escorregadio, ou sobre os coqueiros, que estão cada vez mais altos e derrubam as telhas da casa. O espaço é sempre indispensável para um filme, mas como, de fato, ele surge em “Biquini Paraíso”?

O espaço é revelado a partir da ação dos personagens, logo só vemos a entrada da casa no momento em que eles chegam ao lugar. É o que acontece no quarto de casal onde Loreta enfaixa o namorado ou no jardim onde os amigos de Wellington se divertem. As divisões da casa existem como potencializadoras da *mise-en-scène*. Um exemplo dessa escolha é o momento em que Loreta tenta conseguir sinal do celular. O ambiente escolhido é escuro e possui uma parede descascada ao fundo, mas não é possível perceber exatamente em que parte da casa ela se encontra. Esse estranhamento foi uma maneira encontrada de pontuar, por meio da *mise-en-scène*, o sentimento de deslocamento em que a personagem se encontra.

O pensamento de uma construção filmica que traz para si uma proposição acerca do espaço é muito comum em cineastas contemporâneos. Um exemplo são os filmes do brasileiro Julio Bressane, que sempre repete a imagem de sua rua em diversas obras cinematográficas. Outro caso é o do francês Jean Claude-Brisseau, que gravou um dos seus trabalhos mais recentes, “A garota de lugar nenhum” (2012), dentro do seu apartamento.

O cineasta chinês Jia Zhangke, conhecido por ter repensado o cinema político a partir da encenação dos seus filmes e não trazendo um discurso falado, unindo cenário que trazem contradições entre a tradição e a modernização com o posicionamento dos corpos, foi entrevistado em 2007 por Felipe Bragança para a revista virtual Cinética. Segundo Zhangke, espaço e personagem têm uma relação intrínseca.

“Eu cada vez mais me acostumo a pensar meus personagens através e nos espaços em que eles vão atuar. Me interessa pensar como as ações humanas todas ficam gravadas, lembradas pelos espaços por onde passam. Esse sentido de atmosfera a ser ocupada e antes já ocupada é que me leva a imaginar o drama de um filme. Como uma arte da ficção, um filme tenta apresentar a realidade e, ao contrário do que se poderia pensar, apresentar a realidade é um ato de imaginação. A realidade não pode causar diretamente o sentimento de realidade. O que um filme meu tenta fazer é não tentar achar a realidade como dado, mas o sentimento dela através dos personagens que nos levam a conhecê-la” (ZHANGKE, 2007).

Ao pontuar a ideia de realidade, Zhangke me faz recordar de André Bazin e a sua ideia da montagem proibida, que resultaria no plano-sequência como um forte potencializador da realidade no cinema. “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991, p. 62). Esse conceito existe em diversos momentos do curta-metragem seja no plano do carro em que o encontro com o casal de desconhecido se dá dentro de um mesmo enquadramento ou na sequência inicial em que o plano muda de proporção ao longo de sua duração. Porém, se pensarmos a fala de Zhangke podemos encontrar uma nova visão para o conceito de realidade, que vai ser muito tratada por André Bazin ao trazer neorrealismo italiano como um dos principais exemplos de uma construção realista do cinema, pois em um primeiro momento, colocavam os seus personagens em locais afetados pela segunda guerra mundial. Assim os espaço realmente estavam danificados potencializando uma experiência realística do cinema para o espectador. Já Zhangke coloca os personagens em planos que constroem uma contradição dentro da imagem. Como, por exemplo, em “O Mundo” (2000) no momento que os personagens visitam uma maquete gigante de Nova York em parque de diversão na China pontuando uma artificialidade na experiência do turismo e como na China essa paisagem é

absorvida e modificada. A *mise-en-scene*, portanto, não retrata a realidade somente, mas a tensão que nela existe.



Figura 3

O lugar não fala somente de si, mas também do personagem. Wellington possui uma relação de longa data com a casa e com a praia e isso se configura no momento em que ele tem a autoridade de convidar Loreta e o namorado para dormirem lá. Essa aproximação com o espaço também surge no diálogo do carro com Rodrigo, seu amigo, quando Wellington demonstra saber como eram os carnavais anteriores.

2.3 O Carnaval

Ao mesmo tempo em que o espaço – de alguma maneira – pertence a Wellington, há também uma invasão dos seus amigos que se apropriam do lugar. O carnaval é outro, os tempos são outros. Essa reconfiguração de um espaço em que Wellington já possui relações anteriores cria um lugar onde o personagem divide-se entre a diversão e o desconforto. A ocupação dos amigos é um dos fortes aspectos para a construção do carnaval.



Figura 4

A trama do curta-metragem se passa durante o carnaval. O feriado, entretanto, não é o foco, mas o catalisador e criador de tensões para as situações em que os personagens estão inseridos. O carnaval surge então a partir de elementos de cena, que nos ajudam a pensar o fora-de-quadro. Desde o início da criação do roteiro de “Biquini Paraíso”, uma construção extracampo do carnaval era fundamental, pois ela dialoga com as relações de presença e ausência de Wellington. Assim, o feriado e as suas construções estéticas nos ajudam a pensar não só uma construção espacial, mas também o personagem.

As festas de carnaval – especificamente nas praias cearenses – são ocasiões interessantes, remetendo a memória da minha adolescência. A lembrança da farinha e da bebida, dos amigos se metendo em briga, dos paredões de som ensurdecedores, trazem em mim sentimentos contraditórios: de nostalgia, mas também de alívio de não habitar mais esse espaço. Dessa maneira, o carnaval cria um ambiente de contradições da intensidade e da fugacidade das relações. São nessas situações que aprendemos a viver.

O carnaval surge como elemento de afirmação de existência de Wellington, pois ele não é apenas um personagem naquela casa de praia, mas uma pessoa com quem seus amigos se divertem numa festa muito peculiar que, por vezes, parece violenta. Ele habita um ambiente contraditório que nem todos conseguem fazer parte, como é o caso da personagem de Loreta, literalmente expulsa do ambiente ao ser atingida por um *spray* de tinta laranja. As fronteiras de distinções se definem tanto pela diferença espacial quanto pela proposição de

experiência do momento ao colocar os dois personagens principais da trama na mesma situação, que reagem de maneira antagonica: diversão e o deslocamento.

Uma importante camada para a criação do ambiente carnavalesco e para o fora-de-quadro é a música, pois ela permeia toda primeira sequência dentro da casa criando um contraponto com a noite na praia. Pontuando desta forma esses dois ambientes diferentes construídos dentro do filme, a praia torna-se o isolamento absoluto dos personagens de Wellington e Loreta, onde o carnaval é momentaneamente esquecido e a noite se prolonga para os dois. O carnaval invade boa parte do filme seja pela imagem ou pelo som do extra campo. Ele se torna presente e cria uma relação espacial de onde a festa está seja com o som muito alto ou somente com as pessoas falando. O espaço assim como algo que rodeia Wellington e que sempre tenta invadir a imagem, a história.

Os corpos e os objetos são postos em cena – seja com o cenário de guerra do mela-mela ou com a Jéssica dançando em cima da caçamba da caminhonete estacionada no jardim – mas é o próprio evento que clama por essa encenação. Retomando a fala de Jia Zhanke, constrói-se uma realidade que nos ajuda a pensar em questões abstratas e não somente concretas.

2.4 A Direção de Arte

Para construir as imagens presentes em “Biquini Paraíso”, a direção de arte possui uma força tão importante quanto a da fotografia. O pensamento de encenação é permeado pelas escolhas de objetos de arte e de cena, que nos ajudam a criar contradição e também um ambiente permeado e afetado pelas diferentes camadas do filme: o carnaval, o isolamento e os diferentes mundos habitados pelos protagonistas.

A direção de arte foi fundamental para criar um sentido de unidade fílmica, conectando espaços que, por sua vez, são mostrados de uma forma fragmentada. Um elemento que permeia quase todo o filme de uma maneira muito discreta, por exemplo, é o confete, trazendo para diversos planos o sentimento do carnaval. A presença de confetes nas cenas afeta a imagem ao colori-la de maneira muito sutil. Sua função não é meramente realística, mas sinestésica.

**Figura 5****Figura 6**

As contradições que o filme deseja trabalhar também aparecem no figurino dos personagens e figurantes. Tenta-se sempre utilizar roupas de cores e modelos que digam algo sobre quem as veste. Assim, Loreta utiliza roupas mais minimalistas do que as das outras personagens, inclusive Wellington, que utiliza peças coloridas e que não combinam entre si. Através do figurino, ela também se diferencia das outras personagens femininas que habitam

a casa de praia com seus biquínis coloridos, cangas brilhantes e maquiagens regadas a purpurina. As roupas utilizadas fortalecem uma construção imagética destes personagens, pontuando os diferentes mundos dos protagonistas.

Uma questão importante para a direção de arte era criação das camadas dentro dos espaços por meio da desorganização dos ambientes. A entropia, ordem natural do universo, é um desafio para se criar artificialmente, pois os elementos não deveriam parecer estrategicamente desarrumados e chamarem atenção por si mesmos. Afinal, o filme não é sobre o carnaval e sua *mise-en-scène*, mas sobre como essa situação produz e afeta o encontro dos personagens.

“Biquini Paraíso” não é um filme sobre o espaço, mas surge da praia de Águas Belas e na casa de praia da minha família e, portanto, está diretamente imbricado em um lugar. Ao tratar do espaço, quer tratar de fronteiras que podem ser quebradas, situações que podem ser modificadas através de um breve encontro. O espaço é o lugar onde é possível dançar, beber, fazer sexo, acordar, levar um soco. É palco de experiência e de encontros.

3. OS PERSONAGENS

Ao pensar em que espaço a história deve ocorrer, se pensa também nos personagens e em suas ações. Como foi pontuado por Zhangke anteriormente, o processo de criação deve ser integrado, construindo em intercessões entre espaço e corpo.

Nunca foi uma prioridade refletir acerca de uma profunda construção de personagem, pois o que eu gostaria de abordar surgiria nas situações construídas pelo roteiro. Ao longo do processo, porém, fui percebendo que seria importante pontuar algumas características que diferenciariam os protagonistas nas relações e experiências com o lugar.

Essa relação se estabelece já no início do filme com o plano geral, que abre o filme. Busquei compreender qual seria a melhor maneira de apresentar o personagem e como mostrar a relação dele com o lugar. Em um primeiro momento, escrevi uma cena em que Wellington conversava com um dono de uma mercearia enquanto ia comprar cerveja, mas essa situação me pareceu muito deslocada do restante do filme. Percebi então que era necessário apresentar o espaço e o protagonista em um mesmo plano. Assim durante o seu prolongamento o enquadramento muda do plano geral para um plano médio estabelecendo um diálogo direto com a construção clássica de dramaturgia que diz que se deve aos poucos aproximar-se do personagem. A transformação de função de um plano cinematográfico através do deslocamento dos corpos na cena revela a proposta de encenação do filme e também a relação de Wellington com a praia. A relação surge na *mise-en-scène* com o personagem nadando a favor da correnteza.

Eu vejo os meus personagens como vários pedaços de mim divididos, pois todos eles surgem de histórias que escutei ou de experiências que vivi. Eles não surgem como *alter egos*, mas como meios de reflexão pessoal acerca do meu lugar no mundo. Logo, diversos dos meus trabalhos parecem ter protagonistas parecidos. A repetição dos protagonistas reflete um sentimento trazido para “Biquini Paraíso”, que é o da tentativa de compreender o lugar que se habita no mundo essa questão reverbera no desenvolvimento dos personagens e no discurso que cada um deles constrói no filme.

3.1 Desenvolvimento

Para o cinema clássico, é essencial uma reflexão acerca da construção de personagens, pois as escolhas feitas pelo protagonista determinariam para quais caminhos a trama seguiria. Os conflitos – internos e externos – tornam-se o principal motivo da existência do

personagem na história narrada. Robert McKee, professor americano de roteiro, no livro “Story – Substância, Estrutura, Estilo e Os Princípios da Escrita do Roteiro” diz que o personagem se revela quando age sobre pressão. “A verdadeira personagem é revelada nas escolhas que um ser humano faz sob pressão – quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial da personagem” (MCKEE, 2006, p. 106).

Na escrita do roteiro de “Biquini Paraíso”, havia a certeza de que os personagens deveriam se diferenciar pela maneira como eles se colocavam no mundo. Esse pensamento influenciaria tanto uma postura de corpo quanto a caracterização psicológica. Possuía também consciência de que nem Loreta, nem Wellington, passariam por provações ao longo do curta-metragem e nem sofreriam grandes modificações, mas que o encontro iria afetá-los quanto ao seu lugar no mundo, revelando as suas relações com o lugar que habitam.

O protagonista Wellington é um personagem que desde o primeiro plano do filme se revela íntimo da praia. O gesto de nadar transforma esse relacionamento em imagem e a conversa com o amigo, Rodrigo, traz novas camadas para a relação. Primeiramente, pensei no personagem de Wellington como um não-folião criando um estado de *entre* para o personagem, pois mesmo quando se encontra na festa, seu tom é mais racional que o dos amigos em alguns momentos.

Procurei, então, pontuar essa contradição pelo modo em que ele se interessa por Loreta, que é sua saída daquela festa na qual ele não está totalmente à vontade. O lugar de contradição do protagonista também fica claro pelo tom da fala de seus amigos, que estão sempre procurando trazê-lo para o ritmo de carnaval – como na sequência do carro em que Rodrigo verbaliza essa preocupação. Se construíssemos uma linha, Loreta estaria num ponto diametralmente oposto do dos amigos de Wellington que, por sua vez, se encontraria exatamente entre esses dois pontos. O protagonista, porém, não está “em cima do muro”, pois habita os dois lugares criando assim uma complexidade que lhe dá vida. Independentemente das suas escolhas, a festa sempre vai ocorrer. Wellington é um personagem sem questionamentos existenciais e grandes conflitos com os amigos, pois talvez tudo que ele deseje seja uma desculpa para se afastar por algumas horas do barulho das caixas de som.

O contraponto ou a complementação de Wellington é a personagem Loreta, que é uma cearense que volta pela primeira vez ao Estado depois de quatro anos morando em São Paulo, de onde partiu com o namorado, Roberto. A sua construção foi de um corpo de passagem, que surge caminhando e encerra sua participação também nesse fluxo contínuo. Logo para que ela entre nesta pequena história, era necessário que o que ocorresse estivesse fora do seu alcance.

O próprio espaço interrompe a viagem de Loreta, pois o namorado machuca o rosto numa pedra escondida dentro do mar. O desconhecimento da geografia da praia de Águas Belas e o que o oceano daquela região esconde foi o primeiro passo para pontuar a diferença de relação com o espaço, pois Wellington sabe onde é possível nadar longe das pedras e Loreta, por ser uma estrangeira naquele lugar, não.

Loreta é uma personagem que se torna uma estranha na casa. Alguém que não faz parte daquele universo, o que fica claro em seu próprio discurso, em que ela reitera: “faz tempo que eu não pulo carnaval”. Sua presença ali é tão antinatural que, ao se aproximar do mela-mela ela é, literalmente, expulsa por Jéssica ao ser atingida por um *spray* laranja de tinta no cabelo. Após esse momento, o filme permanece com Loreta, pois era importante que a história não se centrasse somente em Wellington, mas também nela. Somente assim as contradições poderiam ser, verdadeiramente, mostradas. Isso fica claro ao mostrar como Wellington está à vontade com os colegas – mesmo sem saber dançar forró – e Loreta não sabe como se portar no banheiro para tentar limpar a tinta do cabelo.

Além dos dois protagonistas, os personagens coadjuvantes possuem uma importante função no fortalecimento dos ambientes em que Wellington e Loreta vivem. A relação de pertencimento não se dá somente com o espaço, mas principalmente com as pessoas. Os amigos de Wellington são fundamentais para a criação do carnaval, pois eles são o fora-de-quadro. A diversão, a violência, a sensualidade surge dos corpos deles enquanto potências e não somente como pano de fundo para que a trama se desenrole.

O filme inicia-se com um diálogo de Wellington e Rodrigo, pois é preciso duas pessoas para que contradições apareçam. Ele também é essencial para que o filme mostre o seu tom, que permeia entre a despreensão e racionalização da fala. Quando Jéssica chama por Wellington cantando “Me Usa”, da Banda Magníficos, ela reconfigura a música e a cena, revelando assim uma ambiguidade de sentimento do protagonista, que deseja habitar os dois espaços. Assim como Roberto, namorado de Loreta, que seria uma espécie de âncora que desacelera a viagem, fazendo-a permanecer e se abrir uma experiência importante, mas também efêmera. Roberto – mesmo sendo um personagem que passa a maior parte do tempo dormindo na cama de casal – também age ao socar o rosto de Wellington. Ele reage, deixa-se afetar, já que o carnaval é sobre estar com sangue quente e os nervos à flor da pele.

3.2 “Um Dia no Campo”

Um dos filmes que mais influenciou na criação de “Biquini Paraíso” foi o média-metragem “Um dia no campo” (1936), de Jean Renoir. O filme acompanha um dia de uma visita de uma família parisiense ao interior francês e as relações que eles constroem com o espaço e com as pessoas que lá habitam. A história concentra-se principalmente na relação de Henri, que é um jovem local, e Henriette, filha da família parisiense. A obra de Jean Renoir apresenta as diferenças de relação com o campo através da construção de contraposição entre os personagens – os parisienses e os nativos – e também na situação em que os coloca pontuando as características distintas entre eles. Henri e Rodolpho moram no campo e sabem onde é o melhor lugar para acampar e pescar diferentemente da família de Henriette, que se deslumbra com a calmaria do lugar, mas o desconhecem totalmente.

O filme me influencia – para além de ser uma obra sobre veraneio – pela construção de *mise-en-scène*, que converge no desenvolvimento dos personagens, a construção espacial e o seu discurso crítico, utilizando-se da profundidade de campo enquanto elemento potencializador dessa tríade. O filme é quase todo construído em planos médios e gerais e demonstra uma preocupação entre o corpo e o espaço. Trago essa reflexão para meu projeto, pois não é um filme pensado para ser construído com *closes*. Isso é uma consequência do pensamento acerca da construção de personagem e de seus objetivos dentro da história.

Há uma sequência específica em “Um dia no campo”, que eu acredito concentrar diversos pontos que aqui foram abordados. Depois que a família se instala, Renoir apresenta dois amigos, Henri e Rodolphe, que ainda não viram a chegada dos visitantes. No meio da conversa sobre o almoço, Rodolphe abre a janela, que revela ao fundo um belo jardim com dois balanços. Neles está Henriette e sua mãe Juliette, que se divertem com inocência. Os dois amigos então conversam sobre as duas observando-as e no discurso e na postura é possível perceber a diferença entre os dois: Rodolphe é mais lascivo e Henri é mais romântico. Ao estabelecer o diálogo com uma relação de olhar, Renoir possibilita que ao mesmo tempo se tenha uma compreensão espacial, compreenda-se quem são aqueles personagens e se construa uma *mise-en-scène* através da profundidade de campo, que possibilita que tudo isso ocorra ao mesmo tempo. Espaço e corpo constroem as relações e os desejos.



Figura 7



Figura 8

Não por acaso “Biquini Paraíso” se inicia com uma sequência em que Wellington e Rodrigo conversam sentados à beira d’água. Wellington sai da água e Rodrigo está olhando para o fora-de-quadro, onde se revela um plano de duas garotas. Parte do diálogo dos dois ocorre em cima da imagem das duas e na fala mostra-se a diferença entre os dois amigos: não só em questões sexuais, mas também com conhecimento do lugar. Ao pôr o diálogo sobre a imagem das garotas, cria-se uma fissura, pois a imagem não ilustra o diálogo, mas fortalece a *mise-en-scène* do filme.



Figura 9



Figura 10

Essa cena de “Um dia o campo” serve de norteador para questionamentos acerca de como é possível pôr corpos em cena, que repercussões essas escolhas trazem para o filme criado e como a profundidade de campo pode ser utilizada como elemento fundamental para uma construção de decupagem. Em “Biquini Paraíso” isso é fundamental, pois diversas ações

ocorrem ao mesmo tempo – Wellington e Rodrigo no carro cruzando com Loreta e Roberto ou Wellington e Jéssica bebendo cachaça enquanto um casal se beija atrás deles.

“Um dia no campo” é mais do que uma referência estética para o curta-metragem. Ele me ajuda a pensar meu trabalho e as minhas escolhas enquanto diretor ao propor uma *mise-en-scene*, que valoriza a profundidade de campo e a movimentação dos corpos.

Se o filme busca falar da vida, ele precisa estar vivo. É o barco naufragado no começo de “Biquini Paraíso” ou a ausência do canto do rouxinol ao final de “Um dia no campo”. O mundo invade as marcações de quadro, deixando o filme respirar. A correnteza que quase afoga Wellington quando criança é a mesma que cria desenhos na água enquanto ele transa com Loreta.

3.3 Os personagens e o discurso

Sempre que eu escrevo uma história me preocupo muito em quais repercussões as minhas escolhas podem gerar. A principal delas é de qual discurso eu me aproprio e de como ele é transformado em imagens ao longo do filme. “Biquini Paraíso” se passa durante um carnaval e, para mim, havia uma grande preocupação sobre como esses personagens seriam mostrados e interpretados, pois a festividade escolhida possui um discurso machista muito forte.

Essa autocrítica me acompanha em outros trabalhos como em “Hoje eu acordei com o cheiro do teu perfume” (2012) e no segmento em que escrevi para o longa-metragem coletivo “O Animal Sonhado” (2015). Interessa-me falar do universo masculino, que é o meu lugar no mundo, para colocá-lo em crise e de que maneiras eu posso tentar responder esses meus questionamentos através de escolhas não só de roteiro, mas principalmente de direção.

Novamente, o principal meio que encontro é na maneira em que eu tento construir a *mise-en-scène* do filme seja no movimento dos corpos ou na maneira como duas pessoas se olham. Acredito que esse questionamento é fundamental para todos que desejam falar de um universo masculino dentro de regras muito estabelecidas como são as do carnaval.

Uma forte influência para me ajudar a refletir acerca dessa construção é o cinema do sul-coreano Hong Sangsoo, que dirigiu filmes como “Como você sabe de tudo” (2009) e “Hahaha” (2010), pois se debruça em sua filmografia a discutir o universo masculino de uma maneira muito peculiar (nos seus filmes atuais já trabalha com protagonistas femininas).

A cineasta francesa Claire Denis, que dirigiu filmes como “Um Bom Trabalho” (1999) e “35 Doses de Rum” (2008) possui um texto sobre o cinema de Hong chamado “Frases individuais de “Portão do Regresso” (2002) e “A Mulher é o Futuro do Homem”(2004)”, que

é apresentado por ela nos extras dos *dvds* dos respectivos filmes. Nele, ela discute as suas impressões acerca da obra do cineasta sul-coreano, trazendo à tona questões principalmente ligadas ao papel da mulher, do homem e do sexo para criticar um conservadorismo no cinema.

“As mulheres nos filmes de Hong jogam diferentes papeis. Ao princípio, parecem vítimas. Mas são o eixo do tempo em seus filmes. Tem seu próprio tempo, sua própria duração. É assim também em “A Mulher é o futuro do Homem”. Uma mulher é traída e eventualmente esquecida por causa de outra, que diretamente é substituída por uma mais atrativa. Mas o resultado, contudo, termina sendo a forma em que a mulher cria unidade no tempo. É como se estas mulheres estivessem tomando o ritmo do filme, como um metrônomo” (DENIS, 2013, p. 79).

Essa frase me ajuda a refletir sobre como eu posso construir as relações entre os personagens no filme, pois ao pensar em um carnaval, propõe-se que os corpos ali estão abertos a diferentes experiências e trocas. Mas como transformar essas questões em um discurso acerca do universo e como pô-lo em crise? Quando Denis fala que “É como se estas mulheres estivessem tomando o ritmo do filme, como um metrônomo” me faz pensar em uma proposição que percorre todo o filme, porque por mais que o protagonista seja Wellington, as mulheres sempre guiam a narrativa. Jéssica chama por Wellington no jardim e canta sem pudor para ele e Loreta é a personagem que propõe a ida à praia. As intenções atravessam todos os personagens, mas são as mulheres que conduzem.

Essa escolha reconfigura a *mise-en-scène* e me faz ter uma preocupação importante com o que eu estou construindo, que também me ajuda a repensar a minha própria postura no mundo. Dessa maneira, a escolha por planos médios e gerais ajudam a uma simultaneidade de eventos que permitem, por exemplo, ter Wellington e Loreta caminhando na praia e vermos a disposição dos corpos e o desenho feito pela água na areia. A criação dos personagens surge da necessidade de pôr em crise o ambiente em que eles habitam e que eu quando adolescente também habitava.

4. O ENCONTRO

Ao longo da história do cinema, a encenação sofreu diversas mudanças. Fala-se da transparência no Cinema Clássico e na opacidade no Cinema Moderno - para usar os termos do pesquisador Ismail Xavier. O primeiro seria construir a ideia para o espectador de que ele não está assistindo a um filme. Toda a construção da obra é uma preparação para a catarse, que é a identificação do público com o filme. Já no Cinema Moderno, a questão central é a quebra dessa pretensa invisibilidade narrativa. Nele, o espectador tem consciência de que está vendo um filme seja pela encenação não-naturalista, ou por uma montagem truncada.

Já o Cinema Contemporâneo coexistem diversas possibilidades de encenação. Os realizadores Irmãos Dardenne ou Claire Denis, por exemplo, abordam o corpo em seus trabalhos de formas distintas. Se os primeiros vão dialogar com Grotowsky para construir uma partitura de movimentos, a segunda vai fazer um cinema que olha para o corpo uma maneira mais sensível conseguindo desconstruir o corpo de soldados em “Um Bom Trabalho” ao filmá-los de maneira muito próxima e com movimentos que lembram os de bailarinos. Talvez o que aproxime todos - ou quase todos - os filmes ditos contemporâneos são os pequenos encontros, os pequenos gestos. Filmar o que está banalmente colocado na realidade. Não é transformar o comum em poesia, mas sim aceitar que o comum é poesia.

"Os encontros também são uma possibilidade de viver a vida que está além de uma experiência do sexo anônimo marcada pela indiferença. Parece haver uma delicada sombra do passado, sem que ela impeça o continuar, a disponibilidade para a vida, a modesta alegria feita de tantas perdas quanto são feitos os dias de nossas vidas. Momento de um sublime menor, de suspensão breve" (LOPES, 2012, p. 202).

Qual a diferença de encenação dos encontros em “Fantasmas” (2005), do cineasta alemão Christian Petzold, e de “Desencanto”(1945) do diretor inglês David Lean? Os filmes falam sobre pessoas que se encontram por acaso, mas que são impedidas de ficarem juntas. “Fantasmas” fala sobre duas garotas que se conhecem em uma praça quando uma delas está sendo atacada por dois homens. Já “Desencanto” fala sobre um amor proibido que surge na estação de trem quando um cisco entra no olho da moça e um médico a ajuda a aliviar o incômodo. A sequência inicial de “Fantasmas” mostra uma moça limpando um parque que vê, de repente, uma mulher correndo. A moça aproxima-se e vê um brinco no chão. Algo a faz continuar andando. Com o brinco na mão, vai até a árvore e vê a mulher sendo agredida. Alguns minutos depois, a moça volta a trabalhar e alguém grita dizendo que estão sendo roubados. Mostra-se que é a mulher que foi agredida que estava furtando. A moça a encontra

escondida nos arbustos e resolve ajudá-la. Nesse momento elas se encontram e o filme se constrói nesta relação e no desconhecimento que uma tem da outra. Já em “Desencanto”, uma mulher está esperando o trem, que chega à estação jogando muita poeira. Por isso, um cisco entra no seu olho e ela vai para dentro do bar. Um homem, que é médico, chega para ajudá-la. Este efêmero encontro proporciona mudanças na vida conjugal da personagem. O nome original do filme é *Brief Encounter*, ou seja, um Breve Encontro. “Um encontro pode ser só um encontro. E nisso pode haver beleza, um preenchimento sem a possibilidade de se constituir uma relação estável” (LOPES, 2012, p. 202).

Encontrar alguém pode ser algo fugaz, mas isso não significa que seja algo triste. Um encontro significa um começo de algo, um disparador, mas não necessariamente uma criação de um relacionamento amoroso. A maneira como Wellington e Loreta são afetados pelo encontro ocorrido no carnaval demonstra quem são esses personagens. “Aproximação inabitual dos corpos. À espreita dos movimentos os mais imperceptíveis, os mais interiores.” (BRESSION, 2008, p. 40).

4.1 Cotidiano

Ao propor uma reflexão acerca do encontro dentro do cinema é preciso ressaltar que ocorre uma mudança de pensamento dentro do cinema. Quando se cria dentro da narrativa clássica e a sua jornada do herói, tanto a decupagem quanto a construção dramática estão postas em função de resolver e ressaltar os pontos que atravessam a narrativa. Já um filme que pretende olhar para pequenos elementos, que não necessariamente constroem dramaticamente a cena, deve-se atentar que as construções de *mise-en-scène* e de roteiro mudam.

O encontro traz consigo um desafio de filmar um cotidiano, situações corriqueiras, criando novas construções cinematográficas. O cinema oriental vai ganhar muita força nessa estética principalmente com o cinema Yasujiro Ozu. Não por acaso no seu livro “No Coração do Mundo”, Denilson Lopes utiliza a expressão “Efeito Ozu” para filmes que buscam uma estética do mundo.

“Na busca do cotidiano e do comum, apesar de e com todos os problemas, conflitos, confrontos que nos invadem, nos pesam, nos modificam, nos desafiam, é que Ozu aparece como um ponto de partida. Um outro cotidiano, um outro comum não só dilacerado por violências, mas também e sobretudo por possibilidades de encontro, ao mesmo tempo concreto, material corpóreo e atravessado, ainda que muitas vezes sutilmente, pelos informacionais e midiáticos”. (LOPES, 2012, p. 94)

“Biquini Paraíso” carrega uma contradição, que se torna um catalisador para pensar a construção da encenação do comum e do cotidiano, pois é um filme que existe dentro de um

registro de decupagem que tenta valorizar as pequenas ações dos personagens dentro de planos médios ou conjuntos. A reflexão que Denilson Lopes traz serve como uma importante base de pensamento acerca de que maneiras o cotidiano pode surgir dentro da dramaturgia de filme, trançando também relações diretas com o teatro pós-moderno em sua pesquisa, mas o que absorvo dessa discussão e tento traduzir para o filme é a possibilidade de dar outro olhar para o cotidiano e extrair dele um pensamento cinematográfico.

Se pensarmos o Cinema Clássico, porém, vemos enquadramentos relacionados à ação do personagem, que se refere ao conceito imagem-ação de Gilles Deleuze, no livro “Imagem-Movimento”. A contradição surge ao filmar o olhar e o desejo silencioso de Wellington e Loreta em um plano médio, demonstrando uma rarefação das intenções. O plano é construído para que aja uma ação, mas não é ela que interessa e sim os pequenos gestos que acontecem ao mesmo tempo no quadro, construindo assim uma ideia de uma imagem corriqueira.

Essa ideia de cotidiano faz com que “Biquini Paraíso” não seja um filme clássico, pois a cotidianidade dentro de uma construção clássica se dá sempre para uma função estritamente narrativa. O disparador do filme, então, seria o “incidente incitante” – termo utilizado por Robert McKee - que, literalmente, é algo inesperado que quebra o cotidiano do personagem. Há em “Biquini Paraíso” uma construção que se assemelha, pois é o encontro inusitado com Loreta, que cria uma mudança no carnaval de Wellington. A diferença é que o encontro não incorre numa mudança completa na vida do personagem ou faz revelar as suas verdadeiras vontades. “Biquini Paraíso” se inicia clássico, mas dissipa as intenções dentro dos planos deixando que as pequenas ações e situações surjam no quadro: um casal se beijando ou Wellington quebrando o lacre da lata de cerveja. O cotidiano surge como uma proposta de olhar para a cena e de uma construção mínima da linguagem cinematográfica.

4.2 Minimalismo

A repercussão estética dentro do pensamento cinematográfico trazido para “Biquini Paraíso” surge por uma pesquisa acerca do minimalismo, refletida em diversas escolhas do filme, tais quais a decupagem e a atuação. A escolha por uma estética minimalista traz consigo uma necessidade de compreensão das maneiras que ela pode afetar a obra e também como outros artistas a utilizam como potência criativa para os seus trabalhos.

As conhecidas expressões “Menos é mais”, do arquiteto Mies Van der Rohe, e “O que você vê é o que você vê”, do artista visual Frank Stella, ilustram o minimalismo por tratarem da utilização de menos elementos e por enxergarem uma construção através da concretude.

Os elementos para pensar uma estética do mínimo nos ajudam a pensar acerca de uma construção de *mise-en-scène* que parte de elementos concretos. Ações simples e concretas guiam a proposta de encenação, assim como objetos que surge em cena com os atores. Um exemplo é o *spray* laranja, que ajuda a criar um ambiente onde a narrativa transcorra. O minimalismo não está necessariamente ligado a uma verdade, mas sim à tentativa de propor um novo olhar para a cena onde são utilizados menos artifícios.

O minimalismo se potencializa no momento em que são retirados da imagem certos elementos, para que o que se deseja contar seja dito nas entrelinhas ou nas pequenas ações. David Bordwell, ao refletir sobre como o cinema de Hong Sangsoo, o diferencia de outros cineastas asiáticos nesse sentido. “Como o público, os personagens passam a se conhecer através de pequenas peças de comportamento; podemos notar estas micro-ações porque as situações simples e repetitivas as ressaltam” (BORDWELL, 2013, p. 46). Assim, podemos pensar que é uma construção minimalista ações como a de Wellington nadando contra a correnteza e os pequenos olhares que ele e o amigo, Rodrigo, dão para as garotas tomando banho de mar. Os personagens se revelam ao agir, mas o que descobrimos não é necessariamente algo extraordinário, mas o que se vê.

Segundo Denilson Lopes podemos pensar algumas características que atravessam o minimalismo. “É algo que está presente na contenção dos gestos, na redução de diálogos a falas banais e/ou sem intensidade dramática; numa atuação sem exageros, evitando closes e frases de efeito, mas não menos afetiva” (LOPES, 2012, p. 114). Alguns desses pontos são encontrados em “Biquini Paraíso”, como as atuações sem exageros e uma contenção dos gestos em cena.

A reflexão acerca da construção gestual do filme parte do um pressuposto que a narrativa está inserida num universo da explosão e do exagero, o carnaval, e por isso é necessário existir uma contenção para que a história possa ser contada dentro dessa fissura de tom. Somente em um momento do filme os gestos explodem, quando vemos os amigos de Wellington e se inicia o mela-mela. Essa distinção entre o mundo habitado pelos amigos de Wellington e o mundo habitado por Loreta é necessária para a construção do conflito do filme.

A possibilidade de uma conotação minimalista para criação de “Biquini Paraíso” faz parte do discurso que o filme deseja construir, pois cria-se uma contradição com o próprio tempo/ambiente do carnaval que a história está inserida. Essas escolhas, que se refletem também na decupagem, fazem com que observemos mais os movimentos dos personagens do

que a sua psicologia. “Biquini Paraíso” é um filme sobre o que está em cena – seja uma piscina inflável ou os desejos dos personagens. “Também o vazio é plano de coisas” (LOPES, 2012, p. 117).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ato de filmar possui uma forte potência não só artística. Ele também me põe à prova enquanto realizador e pessoa, já que a criação serve para que possamos nos pôr em crise. Com “Biquini Paraíso”, aprendi muito e pude perceber que alguns conceitos começam a ficar claros para mim. Talvez, pela primeira vez, eu soubesse exatamente a mensagem que queria passar com um filme, conseguindo transformar esse desejo em imagem.

Martin Scorsese, realizador norte-americano, já comentou sobre a falta de intenções dos projetos dos jovens cineastas. “Esses estudantes não conseguiam responder à questão fundamental de todo diretor: onde é preciso colocar a câmera para permitir que o plano mostre o que supostamente deve mostrar?” (SCORSESE, 2006, p. 17). Nem sempre, porém, essa questão parte de uma motivação narrativa, pois deve-se pensar qual a maneira mais ética de filmar a sua cena, tendo em vista que existem diversas maneiras para isso.

A reflexão acerca de uma construção de *mise-en-scène* torna-se imprescindível para o meu processo criativo, pois ela permeia todas as áreas do cinema e afeta a maneira como todos se relacionam com a filmagem. Com uma proposição de filmar poucos planos, em que as situações tentassem se desenrolar ao máximo dentro de uma profundidade de campo e não somente com truques de montagem, o filme possibilita uma dispersão do que haveria de dramático e se concentra nos personagens e em suas relações.

Essa permanência proposta pela *mise-en-scène* dialoga com o sentimento ambíguo de pertencimento do personagem de Wellington que se mantém na festa, mas não está ali inteiramente. Isso justifica o leve distanciamento que a câmera mantém dos personagens, valorizando a sua movimentação e não suas emoções. Interessa-me ver o que está materialmente posto no quadro, não o psicológico dos que integram a história.

Wellington vive o carnaval de uma maneira diferente com Loreta que, dentro dessa efemeridade, traz para ele um breve respiro dos altos *decibéis* do jardim da casa. Ele partilha um momento de intimidade com uma estranha em um espaço familiar, que já o acompanha desde criança.

Se eu fosse pensar qual seria a curva dramática do personagem e o que ele “aprende” ao final da trama, acredito que a resposta, por mais abstrata que seja, é a de que Wellington percebe que ali no meio da festa, do forró e da Maizena, existe afeto. Por mais contraditório que o nosso ambiente seja, é possível viver e ser feliz nele. Perceber isso não com um discurso de desistência, mas de existência.

Por mais que o filme não se passe em Fortaleza, ele reflete a minha relação com a cidade. O relacionamento estabelecido parte de uma contradição entre o ficar e o partir, em que eu sinto que devo ficar e permanecer. Assim como Wellington, sei que é possível encontrar afeto nesta cidade quente e pouco pensada para as pessoas, um lugar que parece querer nos expulsar, como o que ocorre com Loreta ao ser atingida pelo *spray* de tinta laranja. Além de me ajudar a pensar questões ligadas à minha adolescência, “Biquini Paraíso” foi fundamental para que eu também entendesse o meu lugar no mundo e aceitar que ele é feito por contradições.

Ao final do filme Wellington e Loreta voltam silenciosamente para casa, mas são surpreendidos por Roberto, que defere um soco certeiro no nariz de Wellington. Um soco de realidade, mas que faz parte do carnaval, da mesma história de vida. Loreta e o namorado seguem viagem, porque não se encaixam naquele lugar independente das experiências que possuam. Aquele não é lugar deles. Wellington os observa partir com um olhar melancólico até que, de repente, é atingido por um ovo na cabeça. Ele olha para trás, ri e corre. É possível ouvir os amigos ao fundo, surge uma música de forró, o vento balança as palhas do coqueiro. A vida invade o filme e a câmera decide permanecer, assim como Wellington.

“Biquini Paraíso” não é um filme sobre carnaval ou sobre sexo, é um filme sobre a ambígua relação com o lugar que vivemos, onde é possível ficar e aprendermos a viver. Os laços, as memórias e as experiências nos ajudam a construir quem somos. Wellington resolve ficar, a câmera resolve ficar, eu resolvo ficar.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRAGANÇA, Felipe. **Sentimento do real, imaginação da história**: seis perguntas para Jia Zhang-ke. Revista Cinética: Junho, 2007. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajia.htm>
- BRESSON, Robert. **Notas do Cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CALVINO, Ítalo. **Os Amores Difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A Imagem-Movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DOMINGUEZ, Juan Manuel. **El diretor desnudado por sus pretendientes**: El cine de Hong Sangsoo. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2013.
- LOPES, Denilson. **No coração do mundo**: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no Cinema Brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo, Cosac Naify, 2006
- LAURENT, Tirard. **Grandes Diretores de Cinema**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2006.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: A opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.