



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

DANIEL FILIPE DE SOUZA SANTOS

ARTUR

**FORTALEZA
2015**

DANIEL FILIPE DE SOUZA SANTOS

ARTUR

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

2015

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)

S234a Santos, Daniel Filipe de Souza.
Artur / Daniel Filipe de Souza Santos. – 2015.
43 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2015.
Orientação: Prof. Me. Diego Hoefel de Vasconcellos.

1. Cinema. 2. Adolescência. 3. Família. I. Título.

CDD 791.4

DANIEL FILIPE DE SOUZA SANTOS

ARTUR

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 de Vasconcellos (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Daniela Duarte Dumaresq
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Prof. Dr. Henrique Codato
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha família

AGRADECIMENTOS

À minha avó, por também ser minha mãe, pelo amor que sinto todos os dias, em todos os momentos.

A meu pai, pelos abraços, pelos silêncios, pela compreensão e incompreensão. Por eu sempre ser um pouco você.

A todos os meus tios e primos, pelo carinho, pelos ensinamentos, pela felicidade que tenho por tê-los sempre por perto.

Ao Wislan, pela companhia, pelas experiências divididas, pela ajuda e paciência em ouvir. Pelos cafés da tarde e pela amizade que descobri ser ainda mais forte. Pelos conselhos, tanto para os filmes quanto para a vida.

À Mari Gomes, Mari Lage, Carol e Lílian, pelas conversas, pela convivência, pelos cafés, almoços, praias, festas e voltas de carro depois das aulas. Por termos amadurecido juntos, pela melhor amizade que eu poderia encontrar.

À Bia, Alê e Letícia, pela amizade que se mantém e se fortalece durante os anos, pela certeza de saber que eu sempre posso encontrar apoio em um abraço, em um telefonema ou em uma mensagem de texto.

Ao Diego Hoefel, pela orientação, pelas inquietações e por me motivar a seguir em frente, apesar dos medos e inseguranças.

Aos professores Daniela Dumaresq, Shirley Martins, Marcelo Ikeda, Beatriz Furtado, Yuri Firmeza e Marcelo Dídimi, por todo o conhecimento transferido durante esses anos, sobre cinema e sobre o mundo.

Ao Marcus Martins e ao Flávio Carvalho, pela confiança no projeto e em mim. Pela oportunidade do desafio.

Ao Victor Costa Lopes, Juliane Peixoto, Adriele Freitas, Clara Monteiro, Mariana Nunes, Breno Furtado, Pedro Henrique, George Ulysses, Thaís Emília, por terem me deixado feliz, protegido e à vontade para filmar.

“ Medo não. Medo não é bom.
Medo devora a alma.”

Ali fala para Emmi, em ‘O Medo Devora a Alma’ (1974), de Rainer Werner Fassbinder.

RESUMO

O presente memorial descreve o processo de criação do curta-metragem “Artur” e a relação pessoal do realizador com os temas abordados no filme. Durante os capítulos busca-se documentar desde as primeiras motivações acerca dos temas da adolescência e família, até a elaboração do roteiro, o modo de decupagem, as escolhas de filmagem. Interessa apresentar um percurso que o realizador percorreu enquanto buscava descobrir como filmar jovens e retratar um ambiente familiar, através da construção dos olhares e das hesitações presentes nos corpos.

Palavras-chave: Cinema. Adolescência. Família.

ABSTRACT

This memorial describes the creative process of the short-film “Artur” and the personal relations between the director and the short-film’s subjects. Throughout the chapters, there’s a seek to document since the early motivations about the adolescent and family issues, until the script writing, decoupage and filmical choices. There’s an interest in presenting the path that the director went through while made the researches about how to film teenagers and portrait a family environment, through the structuration of the looks and the hesitations that lies on the bodies.

Keywords: Cinema. Adolescence. Family.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Adolescentes no primeiro video-processo.....	17
Figura 2 -Frames do Segundo video-processo.....	19
Figura 3 – Frames de “Morro do Céu”.....	20
Figura 4 - Frames do Terceiro vídeo-processo.....	22
Figura 5 – Frames da video-carta.....	24
Figura 6 – Frames de “O Pântano”.....	27
Figura 7 – Frame de “Conto de Verão”.....	28
Figura 8 – Artur olha para Marquinhos.....	32
Figura 9 – As diferenças e semelhanças entre Artur e Marquinhos.....	34
Figura 10 – Tensão entre Artur e Marquinhos.....	36
Figura 11 – A Piscina.....	38

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	13
2 – VÍDEO-PROCESSOS E VÍDEO-CARTA	15
2.1 – Vídeo-Processos	16
2.2 – Vídeo-Carta	22
3 – ELABORAÇÃO DO ROTEIRO E ESCOLHA DOS ATORES	25
3.1 – A ambiência do Verão	25
3.2 – O ambiente familiar e a festa de aniversário	29
3.3 – Olhar, Corpo e a construção de desejo entre os personagens	31
4 – DECUPAGEM E ENCENAÇÃO	36
5 – CONCLUSÃO	41
FICHA TÉCNICA	42
REFERÊNCIAS	43
FILMES CITADOS	44

1. INTRODUÇÃO

O processo de escrita e de pensamento sobre esse filme começa bem antes de eu ter alguma página de roteiro escrita ou algum enquadramento em mente para uma cena. Ele é resultado de um caminho, de descoberta, de aceitação, acerca do meu desejo de falar sobre dois temas: adolescência e família. Os filmes vistos, as discussões e debates, as novas vivências que tive durante os anos de curso me fizeram perceber que para além de apenas um interesse, esses temas me acompanhavam também por questões pessoais. Chegar a esse filme é de certa forma entender que para fazê-lo eu preciso também falar um pouco sobre mim.

Em uma casa de praia, uma família está reunida para comemorar um aniversário. Adultos bebem cerveja, as crianças brincam pela piscina, dois meninos de 15 anos se descobrem atraídos um pelo outro. O filme aborda a relação entre esses dois meninos: Artur e Marquinhos. O jogo de olhar que se dá entre eles nos faz perceber que existe um desejo que está sempre permeado por uma tensão pela presença da família, na festa, da qual os dois estão deslocados.

Como filmar um corpo jovem e tentar achar nele não apenas uma ânsia por liberdade, mas também seus medos, inseguranças, hesitações? Como retratar as relações familiares e as tensões que acompanham esse período? Por meio de trabalhos e vídeo-processos anteriores ao próprio filme, o interesse por esses temas e questionamentos foi se intensificando. O filme e seu processo de construção fazem parte da minha tentativa de responder a essas questões, que me acompanharam durante o curso.

Meu interesse pela adolescência me acompanha desde os primeiros semestres, provavelmente por eu ainda viver um pouco dessa época quando entrei na faculdade. Tinha completado 18 anos a poucos meses e ainda era estranho lidar com a mudança de ambiente. As saudades do colégio, dos amigos, as lembranças e vontades dessa época ainda estavam muito presentes em mim, que ainda não me sentia adulto o suficiente para entrar nessa nova fase.

Um pouco longe do lugar de uma rebeldia, que talvez fosse o que mais me interessasse durante esses primeiros anos, a adolescência que eu tento colocar no filme está presente como um período de descoberta e de dúvidas quanto ao desejo, quanto a si, quanto ao futuro. Dúvidas que também eram minhas naquele momento. Artur e Marquinhos são jovens em uma situação que ao mesmo tempo os impulsiona e também os retrai, que modula hesitações entre um e outro durante todo o filme.

Assim como essa proximidade do interesse sobre adolescência e juventude, o interesse por abordar um ambiente de família também me acompanha ao longo do curso. É um ambiente que conheço e que me instiga, por minhas vivências pessoais também. Sempre morei com muitas pessoas em uma mesma casa, dividindo o espaço com muitos familiares. Essas relações que se dão entre nós, sempre pareceram interessantes para mim, e durante todos os anos de curso eu também procuro uma forma de conseguir abordar isso.

Na minha casa, minhas tias vão sempre estar assistindo a uma novela ou a um jogo de futebol na televisão, o café vai estar pronto no fim da tarde, quando a gente vai sentar à mesa e conversar um pouco. No domingo, mais pessoas vão aparecer para o almoço. Temos uma convivência boa, somos bastante unidos, partilhamos dessa vivência de família. O modo como se dão nossas relações me interessa não só por uma sensação de pertencimento, mas também pelo modo como me constato diferente, com outros desejos e outras percepções.

O filme tem esses dois universos claros. A atmosfera da família, dessa festa, domina todo o filme, e acompanha as ações desses personagens. Muito do filme se constrói no modo como eles olham, percebem o ambiente, as pessoas, percebem o desejo que se instaura em seus corpos. Os conflitos são basicamente internos.

Talvez esse filme também seja uma forma de tentar responder a tudo que fui me questionando durante todos os anos de curso. Quando esse olhar para mim e para a minha família, foi ficando cada vez mais evidente, mais necessário de ser feito. Essas pessoas são parte de mim, me constituem, perpassam minha história, meus medos, minhas inseguranças, minha felicidade. Chegar a esse filme é entender o espaço deles em minha vida, é um modo de buscar também o meu espaço, minha identidade nesse ambiente.

Artur olha para a família, para o avô, para Marquinhos. Cada olhar possui um desejo, uma dúvida. Artur olha para essa família assim como eu também olho para a minha. Eu olho e olhei para minha família durante esses últimos cinco anos. Esse filme é o resultado do que esse olhar me fez perceber sobre nós.

2. VÍDEO-PROCESSOS E VÍDEO-CARTA

Por meio de um exercício de olhar desenvolvido ao longo do tempo eu consegui entender quando esse filme começou a acontecer na minha cabeça. As primeiras imagens de algo que eu queria criar, a ambiência da festa, a família, a tensão entre os dois personagens começam há mais ou menos um ano atrás, porém considero que alguns vídeos que eu fui fazendo ao longo do curso em disciplinas, ou motivado pelas constantes observações do meu cotidiano, foram também aos poucos contribuindo para que eu fosse desenvolvendo o olhar e o interesse para a minha família, e buscando formas de conseguir abordar esse tema.

A adolescência sempre me interessou. Seja em diferentes formas de abordagem como nas comédias de John Hughes como “Clube dos Cinco” (1985) e “Curtindo a Vida Adoidado” (1986) ou no misto de ingenuidade e rebeldia que existe em Antoine Doinel, em “Os Incompreendidos” (1959) de François Truffaut, há sempre algo que me fascina nessas histórias. Mesmo que eu tenha me afastado um pouco desses filmes, em questão de linguagem, vejo sua importância como forma de aproximação do tema que me interessa: uma vontade de filmar jovens, abordar suas questões, suas dúvidas, seus estados no mundo.

O conflito entre gerações é um tema presente em muitos filmes adolescentes. Há uma cena em “Juventude Transviada” (1955), de Nicholas Ray, em que James Dean, Natalie Wood e Sal Mineo se escondem em uma casa abandonada e brincam em uma piscina vazia. Essa cena consegue instaurar a sensação que aquele é um lugar de refúgio para esses personagens. Um momento em que os conflitos (com os pais, com a polícia, com as normas sociais) conseguem ser atenuados.

No filme nenhuma dessas instituições consegue entender esses personagens. Eles se diferenciam a todo o tempo, a oposição está clara no filme. Os personagens gritam, brigam, fogem de casa, expressam fisicamente esse desconforto. O filme de Nicholas Ray é um dos clássicos exemplos do surgimento da adolescência na cultura ocidental, que traça seus reflexos não só no cinema, mas também na música e literatura, que tanto retratam esse novo jovem como também propagam o seu modelo. O historiador americano Eric Hobsbawm reflete sobre esse momento que é decisivo e transforma as relações no decorrer do século XX.

“ [...] o aumento de uma cultura juvenil específica, e extraordinariamente forte, indicava uma profunda mudança na relação entre as gerações. [...] A nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói romântico cuja vida e juventude

acabavam juntas. [...] a juventude era vista não como um estágio preparatório para a vida adulta, mas, em certo sentido, como o estágio final do pleno desenvolvimento humano” (HOBSBAWM, 2007; pp. 317-319)

Essa imagem clássica de um adolescente em desacordo com o seu ambiente, que tem explosões no comportamento, que não consegue compreensão em nenhum lugar, me interessava inicialmente.

2.1 - Vídeo-Processos

Em agosto de 2011, no segundo semestre de faculdade, iniciei a disciplina de Oficina de Projetos, na qual pela primeira vez durante o curso pude desenvolver algo com o teor mais pessoal. Ao longo do semestre era preciso produzir, individualmente, vídeos acerca de nossas propostas, amadurecendo o olhar durante esse processo. O interesse em abordar a adolescência começa durante essa disciplina.

“Tu tem vontade de fugir de casa?”, “Tu quer sair para algum canto e tu mãe não deixa?”, “Pra onde tu queria ir?”. Há nessas perguntas, que faço a alguns adolescentes, durante o meu primeiro vídeo-processo, esse interesse pelos conflitos de gerações, pelas tensões entre família e juventude. Nesse vídeo, para além de uma vontade de encontrar adolescentes e a curiosidade de saber sobre suas vidas, há uma vontade de encontrar semelhanças com minhas experiências. As perguntas que faço sempre revelam algo sobre mim.

Os enquadramentos são simples e eu filmo com uma câmera *Cybershot*¹, sem tripé e com foco automático que se perde a todo tempo. Nada ainda era muito bem resolvido, não existia um conceito filmico muito definido. Meu corpo nunca está em quadro, mas minha voz sempre se faz presente, interrompe a fala das pessoas para fazer outras perguntas. Fico calado durante um tempo quando a resposta vem diferente do que eu espero. É interessante quando isso acontece.

O espaço que eu escolho para procurar esses adolescentes é um shopping em um sábado à tarde. Um lugar que eu costumava ir, que era significativo para mim de alguma forma. Vários outros lugares poderiam ser opções, mas essa escolha simbolizava a minha necessidade de procurar falar de mim, de voltar aos mesmos espaços, de reencontrar pessoas.

¹Câmera amadora de vídeo.

Minhas perguntas tentam rememorar o ambiente escolar. Naquele momento ainda era impossível para mim dissociar a escola da adolescência, todas as ideias para algum roteiro ou documentário tinham essa ambientação. As festas de 15 anos, a sala de aula, a quadra, o intervalo. A presença desses espaços não só nos filmes que eu tinha como referência na época, como também na maioria dos filmes adolescentes, também influenciavam a escolha por esse universo da escola.

Realizar esse vídeo-processo me faz enxergar a adolescência de outra forma, menos romantizada. Entendo que ela pode ser mais ampla do que apenas o que minhas memórias carregam. Nesse vídeo, que também é um encontro inicial com o outro e com o tema, o fato de perceber as diferenças entre eu e essas outras pessoas me parece hoje o principal foco de interesse nesse primeiro trabalho.



Figura 1.

Muitos dos jovens entrevistados não sentiam tanta falta da escola, nem sofriam com a transição para a idade adulta, ou tinham conflitos com a família. Encontrar essas várias possibilidades é algo rico, me faz perceber dois desejos por trás da motivação de filmar: falar da minha relação pessoal com o tema, minhas memórias, minhas vivências, e também investigar a sensação de diferença e deslocamento, tanto no ambiente adolescente, quanto no ambiente familiar.

Um dia depois de gravar esses vídeos, decido levar a câmera para um almoço de domingo na casa do meu avô, que vários primos com idades parecidas com a minha frequentam. Achei que seria interessante entrevistá-los também. Eles sempre foram figuras interessantes para mim. Crescemos juntos, mas de alguma forma meu contato com eles estava diferente, mesmo com a nossa proximidade. Ficava pensando em como tínhamos mudado com o tempo. Essa sensação de deslocamento é algo que eu estava notando não só em relação a eles, mas a todo o meu convívio familiar.

O modo como me relaciono com eles no vídeo é bem diferente. Faço as mesmas perguntas, mas não consigo me manter neutro na situação. Nós rimos e alguns dos meus primos tentam aparecer e brincar na frente da câmera. Estamos sentados no banco da calçada da casa do meu avô, um lugar característico para todos nós, um lugar com uma memória afetiva.

Há algo que me conecta instantaneamente com eles nessa imagem. Conheço os trejeitos, o modo de falar, mas ao mesmo tempo é interessante ouvir suas respostas, mesmo diante dessa outra relação com a câmera que se estabelece. Não os conheço tanto também, não os conheço totalmente. O tempo nos tornou diferentes, tornou minha relação com minha família diferente. A percepção desse lugar é muito interessante, me instiga a continuar a entender a relação que existe entre nós. Filmá-los deixa de ser só apenas uma forma de conseguir mais pessoas para um vídeo-processo, eu descubro que para entender esse interesse pessoal pela adolescência é preciso também observar a minha relação com a minha família. Os dois temas estão ligados.

Outro vídeo que filmei no mesmo dia potencializa esse desejo. Filmei um momento em que estamos juntos em um quarto, assistindo ao DVD do aniversário de 15 anos da minha sobrinha, uma festa em que todos nós participamos. A pista de dança aparece na tela, e todos comentam sobre as pessoas na festa, quem estava ficando com quem, quem estava olhando para quem, o que aconteceu depois dali. Estamos todos próximos e falamos alto. Minha tia e minha irmã entram no quarto e também assistem e comentam. É uma situação cotidiana e íntima de um convívio familiar. Interesso-me, pois ele retrata minha relação com minha família, o fato de estar junto, de compartilhar espaços, e de se sentir diferente ao mesmo tempo, junto com a minha curiosidade pelo que aconteceu na festa, em como a festa também representa uma forma de ser jovem dentro dessa casa.



Figura 2.

O ato de filmar esse dia, de tirar fotos, de observar tudo o que estava acontecendo ali, me fez pensar tanto em possibilidades filmicas quanto na minha própria relação com eles e com o espaço. Começo a conhecer esse cinema que busca o íntimo, que se interessa pelo cotidiano, pelo comum, tanto no documentário quanto na ficção.

“Morro do Céu” (2006), de Gustavo Spolidoro mostra o universo de um adolescente em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul. O filme é uma mistura de documentário e ficção que retrata/cria o cotidiano íntimo de Bruno. Há várias questões adolescentes presentes durante o filme: a vontade de encontrar um lugar pra si, a ansiedade e decepção quanto à figura amorosa, as afetuosas relações familiares que evocam o riso e os conselhos. Bruno convive e gosta dali e das pessoas, mas almeja o que está fora de campo também (representado tanto pela menina que ele gosta quanto pelo outro lugar que ele almeja).

“[...] a ambientação prepara uma atmosfera para aquilo que mais interessa a (e em) Morro do Céu, que é justamente a possibilidade de se construir dramaturgia a partir de algo tão mínimo e avassalador quanto uma primeira paixão” (ANDRADE, 2009)



Figura 3.

O teor pessoal do filme me causa outro olhar para a intimidade, para as relações que se dão no espaço da casa. Há uma tensão no filme, um conflito que existe dentro de Bruno, ainda que de forma tênue. Não há a explosão de James Dean ou os diálogos confessionais do filme de John Hughes, mas é possível sentir o mesmo conflito abordado de outra forma. Interessam a Spolidoro as ações cotidianas (ainda que esse cotidiano seja encenado): as conversas nas refeições, as indagações dos pais sobre a possível namorada do filho, o desejo e o medo de ir embora dali.

Começo, a partir desse cinema que descubro, e dos vídeos que vou realizando, a me interessar por essa outra forma de abordagem dos conflitos adolescentes. Procuro então, formas de me voltar a espaços mais íntimos para mim e observar o modo como as relações se dão dentro deles. Para as tensões que se tornam visíveis pela observação de um espaço.

Denilson Lopes nota a quase tendência entre alguns filmes do Cinema Contemporâneo em buscar um olhar diferenciado para o cotidiano (em filmes como os de Hou Hsiao-Hsien, Naomi Kawase, como alguns exemplos no cinema mundial, e o olhar de Gabriel Mascaro e Sérgio Borges no cenário nacional). Ele desenvolve o conceito de Poética do Cotidiano para comentar sobre esses filmes, nos quais o cotidiano se inscreve como uma forma diferente de abordar o real no Cinema, que se distancia do Neo-Realismo e do olhar de André Bazin para a montagem proibida. Existe nesses filmes contemporâneos uma nova ótica para o espaço.

“Propor uma poética do cotidiano para a contemporaneidade, quando este é dilacerado pelas transformações urbanas e midiáticas, implica enfrentar o embate ético e estético de pensar os espaços e as narrativas da intimidade, especialmente o da casa. [...] um real em um tom menor, espaço de conciliação; possibilidade de encontro, habitado por um corpo que se dissolve na paisagem, nem mero observador, nem agente, apenas fazendo parte do quadro, da cena; o repouso ativo do devaneio

em que o mundo e paisagem implodem o sujeito, seus dramas íntimos e psicológicos.” (LOPES, 2010, pp 75, 79).

Essa relação entre o espaço íntimo como um espaço compartilhado com o mundo, também é observado pelo filósofo francês Gaston de Bachelard, no livro *Poética dos Espaços*, citado por Denilson Lopes em seu texto. Ele teoriza sobre o espaço da casa, como um lugar que se constitui de lembranças e devaneios sobre os espaços. Nossa sentimento para a casa, para o cotidiano está sempre permeado pelas vivências, pelo peso das lembranças que cada espaço carrega em si – um lugar de conforto, que vai colocando o sujeito em crise com o tempo.

“Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança da imagem. Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. [...] A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa.” (BACHELARD, 2000, pp 199-201)

É um pouco esse lugar que vai me interessando. Uma vontade de me voltar para o dia-a-dia: minha família, minha casa, meu quarto, e explorar nessas possibilidades mais restritas, as minhas experiências e sentimentos que se modificam em relação a esse lugar. Procuro espaços na minha casa que tenham essa relação de memória presente para mim. Espaços que caracterizem minha relação com a minha família, que guardem em si esses lugares de conflito e de comunhão de espaço ao mesmo tempo.

Decido filmar, quase um ano depois de ter filmado meus primos, uma tarde na casa onde eu vivo. Minha tia e minha avó assistindo a uma novela na televisão da sala, meu tio deitado em uma rede na varanda, eu dentro do meu quarto ouvindo uma música alta, buscando um momento meu em meio a todas as pessoas que habitam esse espaço.

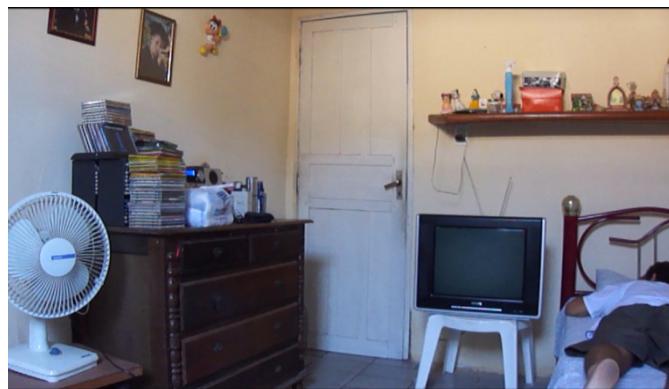


Figura 4.

Eu escolho gravar uma imagem que representa também uma imagem minha enquanto adolescente, que ainda carrega uma vontade de liberdade maior, um pouco do que eu queria extraír das outras pessoas nas entrevistas anteriores. Eu me filmo e provoco situações. Colocar a música alta, fechar a porta e encenar minha presença em quadro enquanto a tarde acontece no lado de fora do quarto (as vozes das conversas e da televisão, o telefone que toca alto, as pessoas que adentram no espaço do quarto e me chamam) é uma forma de buscar encenar um conflito. As tensões e o afeto para essa família que adentra o quadro e o espaço e conversa comigo. Meu sentimento que se divide entre o incômodo e o carinho por essa situação, por essas pessoas.

Nesse vídeo, fica claro para mim que meu interesse por adolescência também contém um desejo de falar sobre família. No momento que filmo e olho para essas imagens, eu observo as tensões entre eu e o espaço da minha casa e das pessoas com quem eu convivo. Ao mesmo tempo em que há uma vivência compartilhada, existe um universo próprio, que não é acessado. Estamos conectados e separados ao mesmo tempo. Numa relação que divide aconchego e dúvida, risos e silêncios, que se fazem presentes, sejam em uma tarde ou em uma vida inteira.

2.2 – Vídeo-Carta

Com esse desejo de falar sobre família se intensificando em mim depois das observações notadas nos vídeo-processos, eu decido, quase um ano depois, para a disciplina de Ateliê em Cinema e Audiovisual, desenvolver uma vídeo-carta para meu pai. A mudança em relação à família, o sentimento de distanciamento e proximidade se manifestava na forma mais direta na minha relação com ele.

Meu pai sempre ouviu Mercedes Sosa. Desde sempre, lembro dele colocar para tocar um único CD que tínhamos dela (e que temos até hoje). Ele ouvia calado a todas as músicas, sem nunca avançar uma faixa. Sempre ouvindo, nunca cantando junto. Dentro da minha família

grande e comunicativa, meu pai sempre foi alguém um pouco diferente de todos os outros. Sempre teve um lado mais reservado, sempre buscou ter um espaço mais seu. Cresci ouvindo que somos muito parecidos. Não só pelo aspecto físico, pelos trejeitos, mas por perceber esse lado mais reservado em mim também. Há algo que nos conecta, mesmo com a distância que fui percebendo entre nós.

Termino a carta citando uma música que ele sempre escuta: ‘Volver a los 17’. Nunca parei para pensar no que ela podia significar para ele, para mim era só mais uma música desse CD que ele tanto gostava de ouvir. O desejo de voltar a um tempo anterior, a nostalgia da juventude estão na letra da música. Eu procuro encontrar na adolescência do meu pai, nos seus 17 anos, esse jovem com dúvidas e novas visões sobre o mundo. Encontro nessa música um modo de tentar achar semelhanças entre nós.

Faço essas relações com as músicas, mas a verdade é que tudo aconteceu muito rápido, com uma urgência de dizer algo, de colocar para fora as dúvidas e as inseguranças que estavam em mim naquele momento. Em menos de uma semana, eu escrevi o texto à mão em um caderno, procurei fotos em que aparecíamos juntos nos álbuns de família e digitalizei. Gravei o áudio na câmera e montei no mesmo dia. Não pensei muito nas escolhas, foi quase um movimento de precisar dizer isso, de qualquer forma. Era um impulso para que uma comunicação acontecesse, de alguma forma, como qualquer carta é.

Eu falo sobre as distâncias que eu começo a perceber entre meu pai e eu. O fato de estarmos juntos em um mesmo espaço e a nossa comunicação ter se tornado mais difícil. Pergunto a meu pai fatos que eu desconheço sobre sua vida, sobre sua época de juventude. Essa é uma forma que encontro de tentar achar nele alguma semelhança com o que eu estava vivendo na época. Estava me percebendo diferente dele, da minha família, mesmo que ainda sempre preso a esse universo. O ato de fazer esse filme foi também uma forma de externar esse sentimento, guardado por tanto tempo.



Figura 5.

A maioria das fotos são de aniversários (meus e dele) e de algumas celebrações escolares. Momentos que são importantes para a minha família, nos quais estamos mais juntos do que o habitual. As dúvidas revelam não só meu interesse pela adolescência do meu pai, mas também para o que existe além dessas fotos de aniversário. Os silêncios que existem entre essas duas figuras que estão lado a lado. Elas revelam a relação dúbia entre o sentimento de pertencer àquele lugar e de estar distante ao mesmo tempo.

Tentei pesquisar todas as fotos em que nós aparecíamos juntos. Queria esse contraste que há, das fotos, com a minha fala em off. Essas fotos revelam que há sempre algo entre essas pessoas que não é verbalizado. O lugar da festa começa a me interessar, começo a percebê-la como um momento de encontro, mas também de distância.

O evento familiar possui uma carga. Os rostos dos conhecidos e a história que é dividida com cada uma das pessoas ali influenciam no modo como nos portamos e também no que falamos. É um ambiente aparentemente protegido, mas que também guarda tensões e desconfortos, em especial relacionados ao que por ventura possa derrubar essa ordem, ou desestabilizar a atmosfera idealizada de bem-estar advindo da convivência familiar.

Até hoje não sei como me relacionar direito com essa carta, apesar de ter sido muito importante tê-la feito. Parece que eu adentro um lugar muito pessoal e muito direto, que me incomoda. Apesar de saber que a carta expressa não só um desejo, mas também a necessidade de falar algo, eu tenho a sensação de que a intimidade que tanto busquei retratar passa de um limite que eu ainda não estava pronto para atravessar.

Muitas das imagens que eu busco em “Artur” provém também do meu olhar para essa carta. Em como abordar, por meio da ficção, esse universo que me interessa. A ficção me vem

como uma oportunidade de tentar falar sobre esses temas de outro modo, menos direto, mas não menos pessoal.

Decidir colocar em um mesmo filme, uma situação de descoberta sexual em um ambiente de uma festa de família, não é apenas tentar pôr juntos assuntos que me interessam, mas é também um modo de abordar questões que vão ficando mais claras em mim, como justificativas para que essa distância e receio de comunicação existam: a moral, a religião e a tensão causada por isso. Como construir personagens que consigam ter essas tensões reverberando em seus corpos? Como construir um ambiente em que isso exista não apenas efetivamente nas ações dos personagens, mas em seus conflitos internos? Como conseguir representar o que consigo perceber silenciosamente nesse cotidiano?

A festa é um acontecimento comum para aquele universo de personagens, que bebem, brincam e se divertem. Apenas Artur, Marquinhos e o avô se sentem diferentes, deslocados. O desejo que Artur e Marquinhos sentem um pelo outro atrapalha aquele ambiente, a imagem dele. Por isso há uma hesitação, em legitimar esse desejo, uma dúvida no que cada um sente pelo outro.

Pergunto-me se é possível falar de desejo por meio de sutilezas, por meio de olhares. Fica claro para mim o interesse em falar sobre desejo, mas quero trabalhar isso dentro de um ambiente familiar. Investigar as tensões causadas entre essas duas instâncias me interessa, em especial o quanto a ordem estabelecida reprime, mas não extingue o desejo. Para tanto, busco transformar as tensões e os conflitos internos dos personagens em suas ações. O fato de falar sobre isso me causa um pouco de medo, mas sinto que é necessário. É um caminho que vai se solidificando também na elaboração de roteiro também, uma aceitação em relação ao que não se pode deixar de lado, ao que precisa ser falado.

3. ELABORAÇÃO DO ROTEIRO E ESCOLHA DOS ATORES

Robert Bresson escreve em suas notas que “Um só olhar desencadeia uma paixão, um assassinato, uma guerra.” (BRESSON, 2008, pp 23). Sempre quis começar o filme com um personagem que olha para algo que está no fora de campo. Há algo de potente nesse olhar que iremos descobrir no próximo plano e no decorrer do filme. O olhar como forma de construção de desejo de um personagem.

Talvez essa seja uma das funções mais fundamentais do cinema. Ela existe desde os primeiros filmes de Griffith no Cinema Clássico. O personagem olha, deseja e age. Estamos

com ele, criamos empatia, nos identificamos. Temos aquele mesmo desejo, vivemos aquela vontade irreal por alguns minutos. Durante os anos de faculdade, se cria outra ótica para esse processo. Aprendemos a decifrar a máquina da identificação, o poder das narrativas. É tudo uma questão de decupagem, de organização de planos e enquadramentos.

“[...] *os olhares* sempre foram um vetor eminentemente privilegiado. O jogo dos olhares organiza um certo número de figuras de montagem, no nível das menores articulações, que estão, ao mesmo tempo, entre as mais frequentes e as mais codificadas: o *raccord* sobre o olhar, o campo-contracampo etc. [...] A articulação do olhar com o desejo e o engodo [...] predestinava o olhar, se é possível dizer isso, a desempenhar esse papel totalmente central, em uma arte marcada pelo caráter duplo de ser, ao mesmo tempo, uma arte narrativa (portanto, das transformações do desejo) e uma arte visual (portanto, uma arte do olhar).” (AUMONT, 2011, pp.277)

Fui aos poucos entendendo que esse olhar do meu personagem iria me revelar seus desejos, suas motivações para que a história fosse em frente, seguisse. Escrever o roteiro foi de alguma forma descobrir/criar esse desejo, o espaço que o cerca, as tensões e os medos que geram seus conflitos.

Para além do desejo do personagem há um desejo meu. O desejo de continuar falando sobre adolescência, família, cotidiano, intimidade. O olhar que me modificou durante os anos, justamente por buscar formas de abordar esses temas através do cinema. Depois de realizar os vídeos-processos e a carta para meu pai, algo me modifica, a cada vez que revejo essas imagens. Há então uma vontade de mais uma vez voltar a essas tensões.

3.1 - A ambiência do verão

O espaço de uma casa de praia sempre foi um lugar que me interessou para ambientar esse filme. Queria retratar um dia de calor, de verão, em que fosse possível e necessário passar o dia inteiro com trajes de banho, se refrescando com alguma bebida gelada, ou tomando banhos de piscina. O verão mais do que apenas um recorte temporal, teria uma espécie de fator diegético que impulsionaria esses personagens a se olharem e se perceberem.

O desejo se expressa imageticamente na representação do verão e em sua ambiência no filme. Isso está em “O Pântano” (2000), filme de Lucrecia Martel, que é uma referência direta para “Artur”. Observamos os dias de uma família reunida em uma casa de campo. Em um trabalho minucioso de ambientação, Martel nos apresenta um lugar em que a sensação de calor se faz presente a todo instante, instaurando o desconforto e o desejo pelo modo como enquadra os personagens nos espaços da casa.

“O quadro do espaço temporal no qual se sucedem os acontecimentos desses dias quentes de verão, não depende, então, do mero registro exterior, mas sim de uma sutil, porém elaborada construção no interior do filme. A imagem não informa tanto sobre um momento e um lugar, mas faz deles um uso expressivo. Os manipula de maneira dramática para instalar um tom tão asfixiante como perturbador que, em vez de refletir sem opinar sobre um entorno real, alude aos personagens e às complexas relações entre eles. Nesse sentido, tempo e espaço não definem simplesmente um cenário para a ação, mas sim um modo de narrar nas entrelinhas” (OUBIÑA, 2007, pp. 22)²



Figura 6;

O modo sempre próximo de filmar as relações de desejo que existem entre os personagens cria uma atmosfera que me interessa no filme. O desejo adolescente que nunca é realizado, mas que está sempre presente. As relações de pertencimento e distância entre Momi, a personagem adolescente do filme, e a família, o ambiente confuso e compartilhado dos espaços da casa. Muito disso encontra uma relação com o que havia me despertado interesse durante os vídeos feitos anteriormente por mim. O filme de Lucrecia me inspirou a criar, nesse ambiente de uma casa de praia, algo que relacionasse todos esses interesses.

Outro filme que me interessa é “Conto de Verão”, (1996) de Eric Rohmer. Bem distante de “O Pântano”, o filme é centrado em um personagem masculino, Gaspard, que está de férias em uma praia. Enquanto espera a chegada da namorada, ele anda pelo lugar e encontra Margot, que também está sozinha e com o namorado ausente. O filme aborda a relação dos

² Tradução livre do texto original: “El marco espacio temporal en el que suceden los acontecimientos de esos días calurosos del verano, no depende, entonces, del mero registro exterior sino de una sutil pero elaborada construcción en el interior del filme. La imagen no informa tanto sobre un momento y un lugar sino que hace de ellos un uso expresivo. Los manipula de manera dramática para instalar un ton tan asfixiante como perturbador que, en vez de reflejar inopinadamente un entorno real, alude a los personajes y las complejas camadas relacionadas entre ellos. En este sentido, tiempo y espacio no definen simplemente un escenario para la acción, son, más bien, un modo de narrar entre líneas.” (OUBIÑA, 2007, pp.22)

dois nesse lugar, que vai se intensificando pelas caminhadas na praia e as conversas sobre o amor e os sentimentos.

“É um retrato claro de leveza e informalidade, próximo a uma espécie de poema anti-idílico, mas que tem por sua vez o amor aqui, em vez de ser idealizado romanticamente, se apresenta como realidade crua, ainda que banhada em sorrisos e brincadeiras ao mar, ares desenvoltos de aroma praieiro com sabor de uma leveza relaxada de verão, de novas indecisões, instabilidades e inconstâncias. [...] cujas férias de verão se correspondem com o verão da vida, no qual se sonha, se dá asas soltas à imaginação acerca de si e dos demais.” (GONZÁLEZ, 2011, pp. 40,41)³



Figura 7

Há algo de simples no recorte dos dias do filme. Eles colocam a presença do verão e das férias como um lugar em que as possibilidades dos encontros e dos sentimentos se potencializam em um espaço. Gosto da maneira como Rohmer filma o encontro dos personagens e constrói sua relação. Gaspard é sempre inseguro quanto aos sentimentos, mas é justamente isso que o aproxima da juventude. Sua imaturidade e o medo de entender completamente o que sente também me interessavam. São alguns traços que também buscava para esse ambiente de descoberta do filme, e para a construção dos personagens.

³ Tradução livre do texto original: “Es un relato de diáfanas soltura e informalidad, próximo a una suerte de poema antiidílico, por quanto aqui el amor, en vez de ser idealizado romanticamente, se presenta como realidad cruda, aunque bañado en sonrisas e bromas mariñas, aires desenvueltos del aroma playero con sabor a levedad relajada de nuevas indecisiones, instabilidades e inconstâncias. [...] cuyas vacaciones de verano se corresponden con el verano de la vida, en el qual se sueña, se da renda suelta a la imaginación acerca de sí mismo y los demás.” (GONZÁLEZ, 2011, pp. 40,41)

Comecei então a pensar em um conflito, no desdobramento do olhar inicial de Artur. O filme iria falar de desejo, o olhar de Artur apontaria para isso. Meu interesse em filmar e retratar um corpo jovem, o momento de descoberta dos desejos, as dúvidas e hesitações faz com que eu decida abordar a relação de desejo entre os dois meninos nesse ambiente. A adolescência não estava mais em um ambiente escolar, nem necessariamente em um corpo rebelde, mas em personagens que iriam lidar com esse ambiente em que o desejo e a descoberta dele se fazem presentes. Interessava-me abordar a tensão dessa situação. Um conflito que não estaria explicitado nos personagens, em suas ações ou falas, mas no modo como eles se olham, hesitam. Um estado que colocariam juntas as dúvidas e o desejo, os impulsos e a contenção.

3.2 - O ambiente familiar e a festa de aniversário

As fotos de aniversários que estão na carta que fiz para meu pai me fazem pensar nesse lugar da festa de família. As várias pessoas que conversam em grupos, as mesas colocadas em um gramado, crianças correndo, muito barulho. Esse é um ambiente que não me é estranho. Muitas situações desse convívio são parte tanto de minhas lembranças como do meu cotidiano.

Conhecer esse lugar, conseguir acessá-lo tão rapidamente me fez perceber suas inúmeras possibilidades. Isso também se dá pelas percepções acerca dos vídeos anteriores e da carta, pelo modo como passo a olhar minha família de outra forma e entender nossas relações. É nesse lugar que eu decido posicionar a descoberta do desejo entre Artur e Marquinhos. Em meio ao enorme potencial de tensões que existe entre um encontro familiar e uma descoberta sexual adolescente.

Era muito importante conseguir criar a sensação de que nessa festa houvesse dois universos bastante diferentes. Os olhares curiosos do desejo entre Artur e Marquinhos, um ambiente de descoberta, de novidade, em oposição ao ambiente da família, já definido socialmente. Uma oposição entre o novo e o velho, ao que se deixa descobrir e ao que já está imutável, estabelecido.

O modo como os personagens sentem essa diferença criariam um sentimento de distanciamento em relação àquele lugar. A festa de família seria um evento social que os dois precisariam cumprir. Eles estão presos naquela casa. Marquinhos, ao conversar com um

amigo no telefone fala que não tem carona para sair dali. Artur precisa esperar o pai chegar, à noite, para ir embora. É preciso estar e participar. Estar em família é uma obrigação.

Isso leva a pensar outra situação de tensão que me interessa e que é determinante para o modo como a relação entre Artur e Marquinhos acontece. Dentre as regras sociais da família, o aspecto moral e religioso também é algo presente. Queria que existisse um contraste entre esse ambiente moral e o desejo entre os dois meninos. O interesse de que no filme houvesse não só um conflito de gerações, mas também um conflito interno que coloca a sexualidade em questão.

Nas primeiras versões do roteiro havia a ideia de uma personagem feminina, Ju. Junto com Artur e Marquinhos, ela seria uma adolescente deslocada do ambiente da festa. Entre os três personagens, haveria uma sensação de confusão entre o desejo que vai se descobrindo. Era sempre difícil encontrar algo em Ju ao escrever as cenas, sempre parecia que não havia tensão dramática o suficiente. Percebi aos poucos que colocar Ju era uma forma de fugir do que eu estava querendo abordar: a história da descoberta do desejo entre dois meninos. Ju instaurava uma confusão do desejo entre os gêneros, uma confusão que já está presente no filme pelo próprio modo como os personagens hesitam, se olham, se escondem entre os diálogos e olhares, no meio dessa festa. Aceitar que Ju não faria diferença na história foi uma forma de aceitar o filme que eu queria fazer.

A moral e da religião aparecem pontualmente no filme, de um modo sutil. Percebemos tudo pelo ponto de vista de Artur, através das situações que ocorrem com ele. Era interessante conseguir acessar esse conflito entre gerações, entre o desejo e a moral, não por meio de algo que externasse em embates ou explosões entre os personagens, mas de um modo tênu, em que fosse possível notar esse incômodo e desconforto no modo como os personagens sentem, reagem, hesitam, resistem à iminência do desejo naquele ambiente. Os dois se levam pelo impulso para logo depois demonstrarem resistência pelo que sentem. Essa insegurança se faz presente não só na narrativa, mas também no corpo dos personagens. Por meio de um rosto desconfortável durante uma oração, um corpo desconfortável durante uma conversa embaralhada com um tio de discurso másculo, a imagem de Artur sentado no chão, acuado por várias redes armadas na varanda enquanto come um pedaço do bolo.

Havia também, devido ao interesse no cotidiano, o intuito de conseguir construir uma ambientação naturalista por meio dos diálogos. Tinha uma preocupação em deixar que as conversas entre os dois personagens criassem uma impressão de realidade coerente com suas idades e também com o que eu imaginava que os personagens sentiam. Isso consumia um

tempo grande, e sempre parecia que não era possível atingir essa autenticidade desejada. Entendi que a relação entre os dois tinha também que, além de diálogos, ser mediada pelo modo como o olhar e o corpo dos dois estaria na cena. Diálogos precisariam estar, mas os silêncios e olhares também precisariam ter um espaço. Era a partir disso que esse desejo estaria visível, palpável na narrativa.

O roteiro se modificou bastante. O tempo de escrita foi bem longo, talvez quase um ano separe as primeiras ideias até os últimos retoques e mudanças antes da filmagem. De uma história confusa entre três adolescentes rebeldes em uma festa de aniversário, o filme passou a abordar a descoberta de um desejo concomitante ao deslocamento em relação a uma família.

Um aspecto permaneceu, contudo. O único olhar diferenciado de Artur para as pessoas da festa é para o avô, o aniversariante. Sempre calado, na própria festa de aniversário, eu queria que o deslocamento também estivesse presente nele como personagem. A partir da troca de olhares que serviria para separar os dois meninos daquela família ao longo do filme, o avô seria o ponto em que uma semelhança se faria presente. Artur e o avô sentem o mesmo deslocamento, apesar da diferença de idade. Há algo no silêncio e nos olhares durante a festa, que faz com que se perceba uma compreensão entre Artur e seu avô.

3.3 - Olhar, Corpo e a construção de desejo entre os personagens

O interesse em abordar a adolescência está junto do interesse em explorar o olhar de um personagem. Descobrir esse olhar, para o que ele aponta, foi uma forma de também descobrir o filme, os personagens, a ambientação. Queria que o olhar guiasse a percepção do filme, a estrutura da narrativa, a construção e a relação entre os personagens. Isso me aproximava do ambiente e da visão adolescente que me interessava.

O olhar inicial de Artur na piscina encontra o corpo de Marquinhos no chuveiro. Uma relação de desejo entre esses dois personagens é criada a partir do olhar para um corpo. Criar essa sensação também me interessava. A partir desses dois conceitos, olhar e corpo, era possível estabelecer as relações entre esses dois personagens.

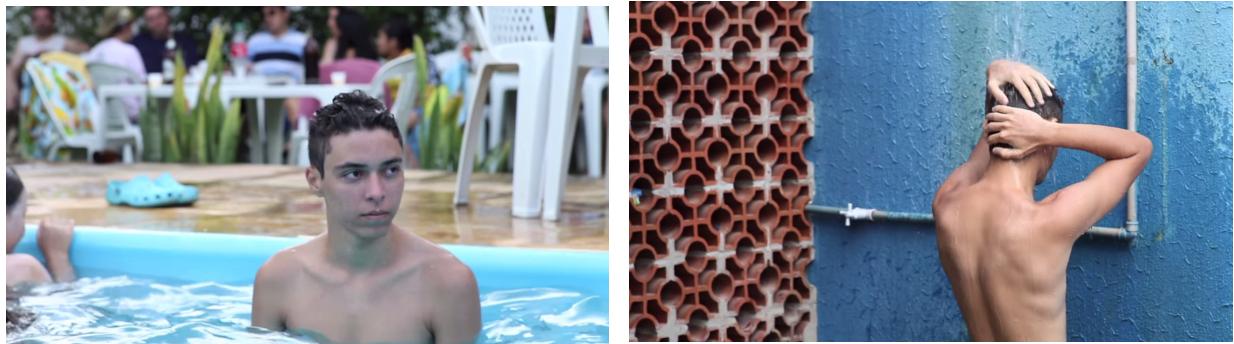


Figura 8

O olhar no cinema tem o papel de configurar o desejo. A imagem que vemos, é antes de tudo um quadro. Escolhemos o que mostrar, quando mostrar. Mediados a relação de desejo que existe entre filme e espectador. Enquadrar é agir sobre os corpos e sobre o espaço, é delimitar aquela ação para o que interessa mostrar. Jean Louis Comolli reflete um pouco desse lugar em que o desejo é criado e pelo que eu também busquei na elaboração do roteiro: entender o que os personagens veem e o que não veem, o que está com eles e o que está de fora do quadro, o que os une e o que os separa.

“O quadro cinematográfico toma aqui diretamente o lugar do quadro fotográfico, cujos efeitos da violência ele, no entanto, exacerba (antes de se tornar ele mesmo móvel) porque inclui/exclui corpos ou objetos em movimento no quadro, essas entradas e saídas do corpo tem, evidentemente, como efeito carregar os contornos do quadro com uma tensão dramática (para não dizer erótica) que a foto produz apenas como efeito artístico (desenquadramento, corpos fragmentados etc.). Seu papel é apenas limitar, restringir o campo visual do espectador no retângulo luminoso da tela. Antes de mostrar, para mostrar, o quadro começa por subtrair à visão ordinária uma parte importante do visível. Assim como a realidade representada, é o olhar do espectador que está enquadrado. A máscara da qual fala Bazin é, antes, o que enclausura o meu olhar. E a rigidez dessa máscara e seu caráter inalterável exercem, quer eu sinta ou não, quer eu tenha consciência ou não, uma espécie de primeira violência sobre o meu desejo de (todo) ver. Por essa máscara, eu faço a experiência da não-onipotência do olho. Enquadrar equivale a fabricar um olhar fragmentário, restringido, contrafeito. [...] Olhar é ver que vejo. Olhar para o olhar. O lugar do espectador de cinema é sempre aquele que está aqui para ver, que vai mobilizar o olhar e que lhe será devolvido um olhar.” (COMOLLI, 2008, pp.138-140).

Artur e Marquinhos não olham apenas um para o outro. O que está em volta deles, a festa de aniversário, as crianças, os tios e tias também é observado por eles. Era preciso que o olhar estivesse presente não apenas na percepção do desejo entre eles, mas que também funcionasse como um elemento de diferenciação entre as duas instâncias, criando tensões entre a juventude e a família, o desejo e a religião.

Assim como o a força do olhar era necessária para configurar o desejo, percebi que era preciso que entre eles dois também houvesse o desvio do olhar. As tensões criadas entre os dois e entre a família, as hesitações e as inseguranças são representadas por esse comportamento. É um filme em que o impulso do olhar para o corpo convive com a contenção desse desejo. Artur e Marquinhos hesitam, devido a esse ambiente. Os dois tem medo de se deixar levar por essa sensação.

Muito do meu interesse para o olhar é devido à influência de “O Pântano”. O filme de Lucrecia Martel consegue de uma maneira muito forte nos passar uma impressão de proximidade aos personagens. O modo como ela filma a movimentação dos atores no espaço, sempre próximo de seus corpos, cria essa sensação. Nunca estamos distanciados dos personagens e de seus desejos.

Para pensar em como retratar o corpo, tenho Claire Denis como uma referência. Ela traz a proximidade, coloca o corpo como algo do sensório, indispensável para a relação de desejo entre seus personagens. Alguns de seus filmes me chamaram a atenção, em especial os que se detém sobre um universo dos jovens. “U.S. Go Home”, um filme que se passa a maior parte do tempo em uma festa adolescente, guiado pela música que energiza o desejo de seus personagens, nos olhares, no contato dos corpos e “Nénette e Boni”, onde há o encontro entre dois irmãos adolescentes em um apartamento, depois de um tempo separados um do outro. A menina está grávida e procura um refúgio no apartamento do irmão, que deseja a mulher que trabalha na padaria próxima à sua casa, e se frustra com o desejo nunca realizado.

“Tudo passa uma impressão de vida e vigor: as coisas respiram e palpitan na superfície do plano onde os corpos se atraem e se magnetizam. [...] ela filma os corpos indecisos entre uma realidade carnal e um estado vaporoso; seu olhar está mergulhado nas contexturas da pele, da carne, mas interessado também nas vibrações invisíveis, nas emissões feromônicas, nas fragrâncias afrodisíacas exaladas pelos corpos.” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, pp.196,198)

Tinha vontade de que esse filme também abordasse o corpo na forma que se assemelha ao cinema de Claire Denis. Queria buscar uma proximidade no filmar dos movimentos, colocar corpos à mostra. Isso seria uma forma também aumentar uma tensão que se faz presente no olhar dos personagens, e intensificaria a sensação de que existe desejo entre eles.



Figura 9.

Sempre vi Artur e Marquinhos como personagens diferentes. Desde o início do filme, quando o olhar e o desejo se configuraram, eu percebi que precisava haver uma diferença na construção de cada um. Pensava em Artur como um personagem mais magro e mais frágil, enquanto Marquinhos seria mais forte e mais seguro. Essa era também uma forma de expressar o desejo entre eles, não só pelo psicológico e pelas ações dos personagens, mas também pelo que o corpo de cada um gerasse no outro e na imagem do filme.

Inicialmente os dois não teriam a mesma idade. Eu imaginava Marquinhos como alguém mais velho, em especial pela aparência de segurança que eu pensava que deveria vir de seu corpo e de sua presença em cena. Tudo caminhava para uma diferenciação grande entre os dois, e isso estaria marcado inclusive através do figurino, de forma que até os trajes de banho serviriam como forma de reiterar suas distinções. Talvez eu só tenha entendido realmente como a relação dos dois deveria se dar no momento dos ensaios com os atores. A escolha de Marcus e Flávio para os personagens tem um pouco do meu imaginário anterior para o corpo dos dois. Os ensaios fizeram com que eu mudasse o entendimento sobre a necessidade de distinguir os personagens, à medida que suas semelhanças foram me parecendo interessantes. Percebi que a idade dos dois poderia ser a mesma, pois a relação transita por esses dois estados de sentimento: a confiança e a fragilidade. A insegurança de Artur também se faz presente em Marquinhos, ela não se trata de uma questão de idade.

O receio de se entregar ao desejo está presente durante todo o filme. Sempre me parecia muito difícil achar um desfecho. Veio-me a ideia de tentar encontrar dois momentos distintos desse dia. Um, que seria o início, com a casa cheia de pessoas, com a festa propriamente acontecendo. A relação de Marquinhos e Artur estaria sempre tensionada pela presença de todos. E um segundo momento, que acontece depois dos parabéns do avô, com a casa mais vazia, silenciosa. As pessoas estão dormindo, não se faz barulho. Artur e

Marquinhos dividem o mesmo quarto, mas ainda há um distanciamento. O que pode acontecer nesse ambiente, onde finalmente eles conseguem estar isolados do resto da casa?

O contato entre os dois nunca se estabelece totalmente no filme. Seja pela aproximação receosa, pela frustração do beijo, pela masturbação. Há sempre um sentimento dúvida de confusão e desejo que os cerca. Várias vezes me perguntei se o filme realmente acabaria ali, no momento em que os corpos estão cada vez mais próximos, em que os olhares não se desviam mais, em que não existe mais ninguém dentro do quarto. Por que não continuar? Por que não mostrar o que acontece? Decido manter esse final, essa imagem também carrega a dúvida que move todo o filme. Ela concentra a representação da dualidade desses personagens, que estão ali, frente a frente, sentindo o medo, o desejo, a incerteza ao mesmo tempo. A imagem da segurança e da fragilidade que os constitui.

4. DECUPAGEM E ENCENAÇÃO

Minhas escolhas de filmagem demoraram um pouco a se definir. Fui percebendo que minhas referências eram muito diferentes, muitos tipos de imagem me interessavam e eu precisava achar um modo de entender o que o filme pedia para conseguir criar uma decupagem. Usar câmera na mão ou planos mais fixos? O que essa escolha dizia sobre a relação dos personagens? Manter o plano longo ou colocar mais planos durante um diálogo?

Por mais que a proximidade ao corpo fosse algo que me interessava como modo de construção filmica, no modo como os personagens se configuraram no roteiro eu enxergava que não era possível filmar apenas com a câmera na mão, próxima dos atores. Era necessária uma distância na relação dos dois que necessitava de uma separação entre os dois em planos diferentes. A aproximação do corpo, do toque, do beijo, teria que se fazer presente, mas a câmera não poderia estar a todo momento próxima dos dois. Em alguns momentos ela necessitaria ter uma rigidez, para que essa tensão entre os ficasse em quadro. O filme precisaria ter essas duas instâncias, e precisaria entender os momentos de passagem entre uma e outra.



Figura 10.

É incrível também como por mais que haja uma preparação prévia, a filmagem sempre provoca mudanças. É ali que tudo vai ser registrado e um pouco dessa tensão também faz com que se pense, reveja conceitos sobre o que já estava decidido anteriormente. Antes de estar propriamente no set, existem imagens formadas na cabeça, imagens idealizadas. Filmar me pareceu não uma busca em reproduzir essas imagens, que se transformam durante cada escrita de roteiro, em cada descrição para um colega (talvez eu tenha chegado ao set pensando dessa forma), mas sim uma criação que vem de uma conversa entre todos os envolvidos na equipe.

O processo dessa criação, que passa pela direção de arte, pela fotografia, pelo espaço da locação, o modo como os atores se movimentam, faz com que não apenas se busque o que estava idealizado anteriormente, mas que se consiga criar, dentro de um espaço real, a gênese do que essa imagem desperta. O que está idealizado age para se conseguir criar outra imagem

Havia no roteiro um momento reservado para alguns improvisos entre Marcus e Flávio. Conversando e dividindo ideias com o Wislan, (assistente de direção) como foi também uma grande parte do processo de escrita e de planejamento da decupagem, achamos que essa era uma possibilidade de criar uma aproximação maior entre os dois, um afastamento em relação à festa, que inicialmente não estava na ideia original. A escolha é deixar tanto os atores quanto a câmera livres pelo espaço (algumas árvores no gramado ao lado da piscina), seguindo seus movimentos, entendendo que algo está sendo construído na relação dos dois.

Relutei um pouco nesse momento. A possibilidade de algo não planejado me preocupava um pouco, porém comprehendi que para intensificar a relação entre os dois essa situação era importante, pois os colocava no processo de descoberta com ambiente e com o corpo com o outro, funcionando também na criação da relação entre os dois personagens.

Wislan, Victor, Juliane e Adriele estavam junto de mim em cada plano. Cada conversa com eles, buscando resolver uma cena, pensando em quantos planos seriam melhor, vendo até onde o quadro iria, qual o melhor ângulo, foi fundamental para mim. Não haveria filme sem eles. Expor minhas dúvidas, mesmo ali, na hora de filmar e ouvir um retorno de cada um ajuda a pensar, a confiar também (em si mesmo e nos outros).

A casa que a Mari Gomes conseguiu como locação tinha essa atmosfera de uma casa de praia de família. A piscina, chuveiro, um gramado onde as mesas pudessem estar dispostas. Fomos lá alguns dias antes da filmagem para entender melhor o espaço, decidir opções de decupagem, de planos. Junto com os atores, para que eles pudessem também sentir a força do lugar, sair um pouco das salas de ensaios

As conversas com a direção de arte também foram contribuindo para uma nova percepção do filme. Para criar a ambiência de que essa casa fosse também um lugar de passageiro, um espaço utilizado para um evento não rotineiro, pensei em um ambientes internos com poucos objetos. A festa também precisava ter a ambientação necessária, as roupas, as comidas, as mesas. Carol, Mari Lage e Taís conseguiram propor algo que eu tinha em mente, uma paleta de cores com os tons neutros e azuis, e dar ao filme a ambientação de uma festa que tivesse a dualidade que me interessava desde as fotos da carta para meu pai.



Figura 11

Esse projeto sempre foi muito pessoal, e talvez por isso eu achasse que eu teria que tomar todas as decisões, porque conhecia sobre o que estava abordando e porque minha vivência estava nas ações dos personagens, de alguma forma. Mas durante todo o processo de pré-produção, as discussões do roteiro e essa busca pela criação das imagens, me fizeram ver que mesmo o filme sendo pessoal, eram necessárias as opiniões e contribuições de todos que estavam na equipe. É como se disparasse algo óbvio em sua consciência, de que cinema é equipe, coletivo, pessoas pensando, e conversando para solucionar problemas. É óbvio, mas parece muito mais claro quando se está vivendo a situação de perto.

Tudo se deu de forma muito nova para mim, durante o set inteiro. Já tinha participado de filmes antes, de outros sets, e até tido algumas experiências menores em direção, mas o processo com tantas pessoas foi uma nova experiência. De tudo o que envolveu, preparação, escrita, decupagem, talvez o mais desafiador tenha sido a experiência de trabalhar com atores.

A imagem que se cria também contém o corpo do ator e é por meio dele que é preciso estar expresso tudo o que se imaginou para os personagens. É muito difícil transpor e criar imagens, mas é mais difícil ainda conseguir fazer entender essa comunicação entre algo que está tão enraizado em seus pensamentos até o outro, que precisa disso para agir como personagem.

Notei, devido a minha falta de experiência, que precisaria de ajuda no trabalho com os atores. O trabalho desenvolvido pela Clara Monteiro durante a preparação de atores foi essencial para entender melhor como seria a relação entre Marcus e Flávio. Durante o processo, nas conversas com a Clara, o Wislan e o Victor (sempre presentes nos ensaios) fomos percebendo as nuances entre os dois. Nas três semanas de ensaio, fomos trabalhando o corpo de cada um em cena, os olhares, a relação de aproximação e distanciamento que era sentida pelos dois.

O roteiro já estava praticamente escrito durante a escolha dos atores, porém quando existe alguém que corporifica o que se escreve, há sempre uma mudança de perspectiva. O

corpo de Marcus precisaria de uma força maior para interpretar Artur, e Flávio, precisaria diminuir a segurança de sua postura para acessar Marquinhos.

Muitos ensaios foram feitos sem o roteiro. Os dois foram entendendo primeiramente o que motivava a relação, antes de ter um conhecimento da história. Muitas vezes eu agia como um espectador daquela ação que os dois estavam desenvolvendo, me comunicando com a Clara, dando alguns apontamentos que a ajudassem na direção dos dois.

Ficamos mais próximos com o passar do tempo, mas acho que o contato mais direto entre mim e eles se deu durante os últimos ensaios e na própria filmagem. Eu não sabia com certeza sobre como guiá-los naquela situação, qual seria a maneira correta, eficaz.

Antes de cada cena eu tinha uma conversa com Marcus e Flávio, algumas vezes os dois juntos, algumas vezes individualmente. Nessa conversa falava coisas sobre esses personagens, rememorava o que tinha me motivado a escrever, descrevia os sentimentos que estavam envolvidos em cada momento. Essas conversas eram uma forma de voltar a tudo o que gerou, motivou o filme. Elas eram uma forma de falar de mim, por meio do que as ações representam o que eu imaginava. Tarkovsky fala de sua experiência pessoal:

“[...] as dificuldades especificamente ligadas à concepção do filme têm muito pouco a ver com sua inspiração inicial: o problema sempre foi mantê-lo intacto e não adulterado, como um estímulo para o trabalho e um símbolo do filme concluído. A concepção original corre sempre o perigo de degeneração em meio ao tumulto que cerca a produção de um filme, o perigo de ser deformado e destruído durante o processo de sua própria realização.” (TARKOVSKY, 2010, pp.148,147)

Mesmo no momento em que se torna uma ficção, esse filme sempre foi muito pessoal. Devido ao processo que o iniciou, os vídeos e os olhares para o meu cotidiano e minha família. Diante da tensão e da insegurança de se lançar a dirigir, eu não podia perder essa motivação. Ela precisava estar em cada enquadramento, em cada escolha de *mise-en-scène*. O exercício da fala, da conversa com os atores auxiliava para que essa memória acerca das motivações fosse ativada e para que isso se mantivesse vivo em mim no set.

Em outros momentos era preciso lembrar de Bresson, de seu cinema de modelos, dos rostos e corpos que falam sem necessitar de uma psicologia. Era preciso diminuir um pouco as intenções dos atores e lembrar que para aquele momento apenas o ato de olhar, comer um bolo, tomar um banho de chuveiro, era mais interessante do que uma abordagem psicológica dos personagens.

Nossa aproximação foi acontecendo dessa forma. Acho que entrei no set com muita insegurança e incerto de várias escolhas. Quanto à fotografia, quanto ao modo certo de abordar os atores, de que forma uma cena seria melhor construída no espaço. Tudo acontece muito rápido. Ao final, o medo foi ficando um pouco de lado, as conversas fluíram mais facilmente. Lembrarei dessa experiência, como também uma forma de descoberta, de algo que me parecia tão distante de ser realizado. A descoberta não é exclusiva dos personagens, da ficção. De alguma maneira ela também acontece em mim.

5. CONCLUSÃO

Filmar tem um quê de absurdo. É algo incrível o fato de que durante dois dias várias pessoas adentrem uma casa, compartilhem um espaço, conversem, filmem e saiam dali com imagens, com o resultado de todas as angústias e questões que lhe acompanham por tanto tempo. Tudo passa muito rápido, essa foi a sensação que ficou comigo. As coisas acontecem em um tempo diferente.

Novamente citando Bresson. “Filmar é ir a um encontro. Nada do inesperado que não seja secretamente esperado por você” (BRESSON, 2008, pp.82). Antes do filme, todos os medos e dúvidas chegaram até mim, mas de alguma forma, quando o processo realmente começou, pude perceber que dirigir é também se preocupar não somente com o plano que está sendo filmado, mas também com o próximo plano. É preciso acessar um movimento de organizar a sua confusão e ansiedade e tentar resolver o que tem a sua frente, aos poucos. Nem sempre se pode pensar muito, uma confiança precisa aparecer para que as coisas aconteçam.

Ter pessoas próximas a mim na equipe foi essencial, para que esse ambiente fosse criado. Se há uma sensação que posso colocar aqui é a de proteção. Apesar do tempo que passa muito rápido, da luz que está caindo, dos figurantes que precisam ir embora, das cenas que faltam, a sensação de que estávamos juntos ajudou. Essa segurança foi crescendo ao longo dos dias, das cenas, e isso foi me deixando à vontade em estar ali e filmar.

Diante de todo o teor pessoal que eu apresentei nos capítulos anteriores, é importante também falar de algo que ficou claro para mim durante toda a filmagem. A construção da imagem, o modo como todas essas questões se dão, rapidamente. Decidir um plano, conversar sobre uma nuance de personagem, os carros que passam e atrapalham a captação de som, a água da piscina que molha a câmera. Tudo faz parte dessa construção de imagem.

Estar nesse processo me faz perceber essa ficção sendo construída, as relações sendo criadas. Depois da uma sensação de invasão que senti após a carta para meu pai, é com uma sensação diferente que assisto a essas outras imagens feitas. Dentro delas estão várias vivências minhas, lembranças, sentimentos, desejos. Porém elas são também peças de uma história criada, de um plano pensado junto com o Wislan e o Victor, fotografado pela Ju, com o corpo do Marcus e do Flávio em cena, o som captado pelo Breno e pelo Pedro. Uma ficção. Um filme.

De alguma forma isso me tranquiliza, e me deixa feliz.



FICHA TÉCNICA – “Artur”

Direção e Roteiro: Daniel Filipe

Assistência de Direção: Wislan Esmeraldo e Victor Costa Lopes

Produção: Mariana Gomes e George Ulysses

Elenco: Marcus Martins, Flávio Carvalho, Márcia Ribeiro, Luiz Carlos Harmonia, Victor Augusto

Preparação de Elenco: Clara Monteiro

Fotografia: Juliane Peixoto e Adrielle Freitas

Direção de Arte: Carol Veras, Mariana Lage, Thaís Emilia

Continuidade: Alisson Severino

Som: Breno Furtado, Pedro Henrique

Montagem: Mariana Nunes

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio. **As Grades do Rigor: Morro do Céu, de Gustavo Spolidoro (Brasil, 2009)**. Revista Cinética. Rio de Janeiro, setembro de 2009, online, Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/morrodoceu.htm>>. Acesso em: 19 jun 2015.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BRESSON, Robert. **Notas do cinematógrafo**. São Paulo: Iluminarus, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- GONZÁLEZ, Juan Diego Caicedo. **Eric Rohmer: el cineasta de uma pequenez essencial**. Bogotá: Universidad Nacional del Colômbia. Vice rectoria de investigación, 2011.
- HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LOPES, Denilson. **Poética do Cotidiano**. Disponível em <https://www.academia.edu/4950594/Po%C3%A9tica_do_Cotidiano> Acesso em: 19 jun 2015.
- NELSON, Elissa Helen. **Teen Films of the 1980's: Genre, New Hollywood and Generation X**. 2011. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Texas, Austin, 2011.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.
- OUBIÑA, David. **Estudo crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel**. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FILMES CITADOS

“Clube dos Cinco” (1985), Dir. John Hughes

“Conto de Verão” (1996) Dir Eric Rohmer

“Curtindo a Vida Adoidado” (1986) Dir. John Hughes

“Juventude Transviada” (1955) Dir. Nicholas Ray

“Morro do Céu” (2009) Dir. Gustavo Spolidoro

“Nénette e Boni” (1994) Dir. Claire Denis

“Os Incompreendidos” (1959) Dir. François Truffaut

“O Medo Devora a Alma” (1974) Dir. Reiner Werner Fassbinder

“O Pântano” (2000) Dir. Lucrecia Martel

“U.S Go Home” (1994) Dir. Claire Denis