



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

VICTOR COSTA LOPES

A APOSTA NO PROCESSO EM “DE TERÇA PRA QUARTA”

FORTALEZA

2014

VICTOR COSTA LOPES

A APOSTA NO PROCESSO EM “DE TERÇA PRA QUARTA”

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Diego Hoefel.

FORTALEZA

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)

L856a Lopes, Victor Costa.

A aposta no processo em “de terça pra quarta” / Victor Costa Lopes. – 2014.
39 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. Me. Diego Hoefel.

1. Processo. 2. Espontaneidade. 3. Representação do real. I. Título.

CDD 791.4

VICTOR COSTA LOPES

A APOSTA NO PROCESSO EM “DE TERÇA PRA QUARTA”

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para 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)

RESUMO

Este memorial busca simultaneamente descrever e refletir sobre o processo de criação do curta-metragem de ficção “De terça pra quarta” tendo como foco seu teor processual. O trabalho se propõe a analisar como a aposta no processo e na abertura para o acaso, a espontaneidade e o encontro – seja da equipe com os atores, seja de ambos com o mundo - contribuem para a elaboração de um filme que investiga as possíveis relações entre a imagem e o real. Interessa ao trabalho pensar quais são as implicações éticas, estéticas e narrativas de um elenco que também é cocriador da obra e de uma equipe que participou de um processo de criação imersivo e colaborativo. Por fim, este trabalho reflete sobre a possibilidade de se fazer cinema a partir de tais premissas, transformando uma análise de caso em uma defesa de um processo de criação que interessa ao realizador e estudante em questão.

Palavras-chave: Processo. Espontaneidade. Representação do real.

ABSTRACT

This memorial seeks both to describe and reflect on the process of creating the short fiction film “De terça pra quarta” focusing on its procedural content. The paper aims to analyze how the gamble in the process and the openness to chance, the spontaneity and the finding – whether be between the team with the actors or both with the world – contributes to the development of a film that investigates the possible relationships between image and reality. It is the purpose of this work to think what are the ethical, aesthetic and narrative implications of a cast that is also the co-creator of the work and a team that participated in a process of immersive and collaborative creation. Finally, this paper reflects on the possibility of filmmaking from such premises, making a case analysis for defense in a process of creation that interests the director and student in question.

Keywords: Process. Spontaneity. Representation of reality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Cartaz de divulgação do espetáculo “VAGABUNDOS”	16
Figura 2 –	Registro fotográfico do evento real que inspirou o filme.....	19
Figura 3 –	Frames de trabalhos audiovisuais desenvolvidos entre mim e o elenco da peça “VAGABUNDOS”	22
Figura 4 –	Primeiros rascunhos de um roteiro.....	23
Figura 5 –	Frames da primeira vivência com os atores.....	27
Figura 6 –	Frames da segunda vivência com os atores.....	28
Figura 7 –	Frames da terceira vivência com os atores.....	30
Figura 8 –	Frames do material bruto do primeiro dia de set.....	34
Figura 9 –	Frames do material bruto do quarto dia de set.....	35
Figura 10 –	Frames do material bruto do quinto dia de set.....	36

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TCC Trabalho de Conclusão de Curso

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	OS PRIMEIROS PASSOS E IMPRESSÕES	19
3	DA PREPARAÇÃO AO FILME	26
4	O FILME TORNA-SE CONCRETO	33
4.1	O set	33
4.2	A montagem	37
5	CONCLUSÃO	40
	REFERÊNCIAS	43
	FILMES DE REFERÊNCIA.....	44

1 INTRODUÇÃO

Ao longo de cinco anos de curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará, sempre me instigou a possibilidade de fazer cinema a partir de personagens, eventos e lugares que estavam diretamente ligados à minha vida: viagens, amigos e família foram, por várias vezes, temas de filmes ou exercícios realizados por mim. A maioria desses trabalhos surgiu de maneira inesperada, fruto de uma necessidade de apontar a câmera para minha própria vida e, no meio desse processo, descobrir elementos interessantes nas imagens e sons gravados. É por isso que a tentativa de inicialmente elaborar um trabalho de conclusão de curso a partir desse tipo de vivência se revelou um enorme desafio. Um TCC, por mais aberto que se pretenda, envolve algumas amarras como prazos, necessidade de sustentação teórica, etc., das quais são impossíveis de se libertar completamente. Assim, me parece interessante pensar inicialmente como as minhas motivações gerais (enquanto estudante de cinema) foram se transformando e se desdobrando, ganhando contornos específicos e tornando-se corpos fílmicos concretos neste trabalho.

Quando penso nas implicações cinematográficas de fazer filmes a partir de elementos próximos à minha vida, lembro da potência do cinema de Jonas Mekas que, como um gesto político, dá possibilidade à vida, essa vida concreta e palpável, de também ser cinema, de poder ser filmada em película e de, portanto, se estabelecer enquanto obra. Em seu texto sobre o centenário do cinema em 1997, Mekas diz:

“Nesses tempos de grandiosidade, de filmes como grandes espetáculos, de produções de 100 milhões de dólares, eu quero falar em favor do pequeno, dos atos invisíveis ao espírito humano, tão sutis, tão pequenos que morreriam se fossem atingidos pela luz do sol”. (MEKAS, 2001, p. 9)

A possibilidade de tornar grande o que é pequeno me instigava. Na época, essa foi uma das primeiras pistas que eu tive do que meu projeto de TCC poderia vir a ser. Gradativamente, foi-me interessando pensar com mais precisão e rigor a forma fílmica desses projetos que, a princípio, nasciam do caótico encontro entre câmera e “realidade”. Em “Curitiba” (2013), sinto que há uma preocupação minha em dar forma a presenças, diálogos e lugares que, em algum sentido, foram espontâneos e imprecisos. Inicialmente, minha intenção era dar continuidade a essa investigação neste TCC. Talvez por isso tenha me aproximado do cinema de Abbas Kiarostami, em especial “E a vida continua...” (1991), que partindo de um acontecimento real que escapa do controle de qualquer ser humano (um terremoto atinge uma determinada região do Irã), o diretor constrói um filme que se organiza a partir de um mínimo rigor estético: elaboração de uma narrativa clara (construção de personagens, de arcos

dramáticos, etc.); uma decupagem precisa, que utiliza inclusive alguns elementos de uma linguagem cinematográfica narrativa mais clássica, como plano ponto de vista, o campo/contracampo, etc. Nesse sentido, Kiarostami me ajuda a pensar as potências do cinema narrativo e seu encontro com aquilo que é pequeno, “tão pequeno que morreria se fosse atingido pela luz do sol”. Pois em um grande acontecimento como um terremoto, o que se torna mais bonito é o sorriso de uma criança que ganha uma carona, uma conversa sobre um casamento realizado depois da tragédia ou a possibilidade de assistir um jogo de futebol, apesar de tudo.

Poderia citar outros filmes cujas proposições estéticas apontam para um cinema que me instiga, que nasce desse cruzamento entre a possibilidade de se filmar a vida e a inventividade possível do cinema: “Morro do Céu” (Gustavo Spolidoro, 2009), os filmes do Gabriel Mascaro (“A onda traz, o vento leva”, 2012, “Avenida Brasília Formosa”, 2010, etc.), “Esse amor que nos consome” (Allan Ribeiro, 2012) ou “O céu sobre os ombros” (Sérgio Borges, 2011). Assim, iniciei o primeiro semestre de 2014 com essa pista vaga de uma maneira de filmar que me interessava, mas sem nenhuma idéia do que filmar. Propus a mim mesmo o processo de gravar pessoas próximas (amigos e família) a fim de entender as possibilidades narrativas de cada situação, bem como a relação que cada pessoa ou grupo, a partir de situações específicas, poderia estabelecer com a câmera.

Do ponto de vista temático, eu não possuía um recorte muito claro, mas em algum instante me pareceu interessante não ignorar um momento de discussões intensas sobre a cidade e a sociedade que, me parece, estávamos e estamos vivendo. A rua está em pauta. Instiguei-me a tentar pensar como tais discussões, que em geral ocupam o lugar do macro e do coletivo, se concretizam e se tornam reais na vida de pessoas próximas a mim. Como falar do mundo, da sociedade e da cidade a partir de uma ida à praia ou de um almoço em família? A partir de uma experiência singular? Foi nesse momento que “Duas Cartas” (Helena Lessa e Jorge Polo, 2013) chegou com bastante força a mim. O filme se constrói a partir de troca de cartas entre os dois personagens que comentam suas estadias na cidade de Fortaleza – eles são cariocas, mas passaram 6 meses em Fortaleza estudando. A partir daí, de uma experiência singular, eles conseguem falar sobre desde a vontade de ir a festas até as manifestações de junho de 2013, porque foi a mistura de tudo isso que compôs a experiência deles de morar numa cidade que não era a sua. Ao meu ver, o filme tem uma força política muito clara sem em nenhum momento abdicar de falar de uma situação simples, “pequena” talvez: uma festa (o filme é composto inteiramente com fotos e vídeos dessa festa). Dessa forma, me pareceu

muito importante pensar que este projeto de TCC poderia e deveria ter um viés político, onde o próprio conceito de política precisaria ser compreendido:

“numa larga faixa que vai da sua imediata identificação com o social, o coletivo, o público – conforme a tradição clássica – até as abordagens em torno da prática do sujeito, ao se considerarem as recentes formulações da micropolítica” (CHAIA, 2007, p. 19).

Foi com essas reflexões que iniciei o processo de investigação prática no início do primeiro semestre de 2014. No mês de março, realizei duas gravações distintas como parte do processo. Uma delas foi uma ida à praia com dois amigos. Outra foi um lanche de fim de tarde em família. Foram duas experiências bastante diferentes e que me apontaram caminhos distintos. No primeiro caso, a Luciana e o Vitor (amigos que foram gravados) tinham consciência daquilo que me interessava filmar e, portanto, puderam propor ações, reinventar situações e estabelecer diálogos que, longe de serem “mentirosos” ou “inverossímeis”, simplesmente poderiam caber mais facilmente no projeto que eu estava construindo. Paralelamente, minha família não pareceu ter essa consciência e sua relação com a câmera me pareceu mais sincera e real, justamente porque havia mais tensão no ar: uma câmera, um tripé e um microfone apontados para eles sem que eles entendessem exatamente o que estava acontecendo. Por um lado, a possibilidade de trabalhar com corpos conscientes e que poderiam propor/inventar ações junto comigo; por outro lado, a possibilidade de trabalhar com corpos que a princípio não teriam essa consciência e que, portanto, tornariam a relação corpo-câmera mais conflituosa. Apesar dos dois caminhos me parecerem interessantes, me senti mais instigado a desenvolver a primeira opção, pois julguei que ela me traria mais liberdade de trabalhar a linguagem cinematográfica e, por outro lado, me colocaria num lugar mais desafiador e difícil, ao meu ver, enquanto realizador, já que eu dependeria menos do mundo e um pouco mais de decisões e proposições minhas.

Paralelamente a toda essa busca por um projeto, vale narrar brevemente meu envolvimento com o espetáculo de teatro “VAGABUNDOS”, que afetou diretamente minhas escolhas posteriores em relação a este filme. A peça surgiu a partir de uma disciplina do curso de Teatro da UFC, reúne um elenco de 24 atores e propõe uma série de construções cênicas que parece se interessar menos por contar histórias e mais por colocar corpos em movimento.

Uma coleção de histórias transformada numa coleção de gestos misturada com uma lista de músicas compostas por um coletivo de bombas exposto numa rua sem começo e sem fim. Uma multidão de amores que vai e volta num espiral. Muitos gritos. Muitos sustos. Muitos saltos. Muitos mundos. (*sinopse do espetáculo*)

Em março, a Andréia Pires, diretora do espetáculo, me convidou para gravar algumas apresentações da peça que estrearia no mês seguinte no Teatro Universitário. Eu aceitei e,

para conhecer melhor as proposições do grupo, fui a alguns ensaios. Fiquei encantado com o vigor dos corpos e a maneira como a peça se articulava a partir de movimentos, figuras, energias. Já tinha alguns amigos no elenco e, a partir desse processo de aproximação, fui conhecendo mais pessoas.

Foi nesse contexto que recebi um convite via mensagem de facebook: “Tá afim (*sic*) de viver a vida perigosamente? Hoje vamos colar cartazes na madrugada e queríamos tirar fotos”. O Getúlio, um dos integrantes da peça, me enviara essa mensagem logo após termos passado a semana anterior inteira finalizando os cartazes de divulgação do “VAGABUNDOS”. Os cartazes eram reproduções de lambe-lambes com informações do espetáculo, como datas e locais de apresentação. Um cartaz sujo, um cartaz vagabundo. Não demorei a aceitar o convite e participei da noite de pregação de cartazes tirando fotos e fazendo vídeos.

Figura 1



Cartaz de divulgação do espetáculo “VAGABUNDOS”. Fonte: Getúlio Cavalcante.

No dia seguinte, percebi que talvez eu tivesse encontrado um mote mais preciso para o meu TCC: jovens amigos que pregavam cartazes nas ruas de Fortaleza, de madrugada. Pareceu-me uma situação bastante instigante para se pensar questões políticas (a cidade, o corpo, o gesto desafiador de pregar cartazes) ao mesmo tempo em que se ressaltava um grande aspecto de banalidade e trivialidade que me interessava: não eram corpos fazendo uma revolução real, mas sim movidos por um desejo quase ingênuo e curioso de ocupar o mundo. Além do mais, partindo do pressuposto de que eu convidaria alguns atores do “VAGABUNDOS” para trabalhar no filme, os possíveis envolvidos no projeto seriam meus

amigos (elementos próximos da minha vida), o que não distanciaria o projeto de algo já tão comum nos meus trabalhos anteriores, a possibilidade de “filmar amigos”.

E mais: essa situação narrativa ia diretamente ao encontro de um desejo antigo e abstrato de falar sobre a madrugada, sobre a cidade na madrugada, sobre corpos na madrugada. Em uma troca de e-mails com a Ticiane Augusto Lima, no dia 26 de março de 2014, falei um pouco sobre esse desejo logo após ter compartilhado com ela uma série de reflexões sobre o que até então seria o meu projeto de TCC. Nunca imaginei que ambos os projetos convergiriam e se tornariam um só:

Sobre o outro projeto, tenho muito menos coisas a te falar. Sinto que, na verdade, é um projeto super antigo, mas que a cada momento da minha vida vai se bifurcando para tomar uma forma específica naquele momento. Acho que o meu segmento no *Animal Sonhado*, por exemplo, veio de alguma forma desse projeto, mas adotou um formato específico pelas singularidades do projeto do *Animal*. Desde então, ele já foi se bifurcando algumas outras vezes, tomando formas diferentes, tramas e personagens diferentes. Hoje, o que resta dele em mim (nesse momento; será que na próxima semana muda?) é uma vontade de fazer um filme que se passe nas ruas de Fortaleza de madrugada, e com personagens jovens. Acho que me instiga a ideia de falar sobre uma cidade a partir de sua madrugada, daquilo que talvez não tenha lugar na luz do dia. De como certos espaços podem ser reconfigurados nessa madrugada, que não é apenas um período do dia, mas um estado de mundo. E desses personagens, que eu não sei quem são ou o que fazem, mas que operam tudo isso a partir da presença dos seus corpos. É essa presença que parece ser capaz de constituir esses espaços, no fim das contas.

Foi dessa forma que a definição do que seria meu TCC chegou a mim: um curta-metragem de ficção que acompanharia um grupo de jovens amigos pregando cartazes nas ruas de Fortaleza de madrugada a fim de anunciar uma peça de teatro. Eu partia principalmente de uma energia, que eu não conseguia definir exatamente sua natureza, mas que tinha a ver com a noite, com a juventude e com o espetáculo “VAGABUNDOS”.

Portanto, a partir de então, meu desafio foi entender como poderia dar forma fílmica a uma energia que me instigava. Como transformar em narrativa, imagem e som as questões que me interessavam. Considero que o fluxo criativo para se chegar a essa ideia de TCC foi bastante fluido e processual, no qual as questões se acumulavam e se transformavam. O restante do processo não foi diferente. Preparação, set e montagem foram movidos por uma constante ideia de questionamento e de abertura, que posteriormente se revelaria fundamental para a obtenção de procedimentos estéticos que tanto me interessavam. Apostei numa obra processual não por razões fetichistas, mas porque tinha uma vaga pista de que tal aposta me ajudaria a trabalhar de maneira mais instigante as possíveis relações entre o cinema e o “real”.

Assim, me parece natural que, num projeto com tamanha carga processual, este memorial busque revisitar todo o processo de criação do filme, procurando refletir sobre como a aposta no conceito de processo foi um dos pilares da elaboração deste filme. Por isso,

relatarei e refletirei sobre as diversas etapas de produção, buscando entender como as experiências vividas e o modo como elas foram trabalhadas estruturam o projeto enquanto obra fílmica. Mais do que um relato, este texto pode ser considerado uma defesa da aposta de um processo que procurou a todo custo não se fechar, não se definir, não se pré-conceber.

2 OS PRIMEIROS PASSOS E IMPRESSÕES

Éramos quatro pessoas na noite da pregação de cartazes. O Leo estava dirigindo o carro, que parava sempre que avistávamos um local interessante. O Getúlio (no banco do passageiro) e o Renan (no banco de trás) desciam com a cola, os panos e os cartazes para pregá-los nos muros. E eu, também no banco de trás, descia sempre junto dos meninos para fotografar a ação. Algumas fotos encontram-se abaixo.

Figura 2



Registro fotográfico do evento real que inspirou o filme. Fonte: Victor Costa Lopes.

A escolha pelo preto e branco das fotografias se deu, por um lado, para disfarçar melhor a pouca luminosidade dos espaços e, por outro, para dialogar mais claramente com a identidade visual da peça “VAGABUNDOS” caso as fotos fossem utilizadas na divulgação do espetáculo. Mas tal escolha estética serviu para pontuar uma sensação de cidade que a mim

ficou bastante evidente ao ver as imagens posteriormente: a aridez do espaço urbano – grande, desorganizado – perante aqueles corpos fugidios, que alternavam entre habitar a penumbra e a luz. A ideia de uma certa resistência surgia em algum lugar.

Ao longo da noite em questão, duas percepções me chamaram bastante atenção e, estiveram presentes de alguma forma em todo o processo de elaboração do filme. A primeira delas tinha a ver com uma certa oscilação entre dois sentimentos distintos: o medo (de ladrões, por estarmos com câmeras e afins; da polícia e das autoridades, por estarmos fazendo algo teoricamente contrário à lei e à ordem) e a euforia (de estar entre amigos fazendo algo minimamente subversivo em prol da divulgação de um espetáculo de teatro). Foi uma alternância de sensações interessante porque ao meu ver revela bastante um sentimento em relação à cidade: a consciência do perigo e da violência que nos cerca, mas que se transforma em movimento, em força, em adrenalina.

A segunda percepção tinha a ver com o fato de que, conforme a noite passava, nossa relação com os espaços também se transformava. O medo parecia se dissipar. Era como se, ao insistirmos habitar a madrugada da cidade, ela se tornasse um pouco mais nossa também. A familiaridade com os espaços aumentava e, conseqüentemente, as energias dos corpos se transformavam: o suposto medo era cada vez menos paralisante e se configurava, para mim, cada vez mais como uma energia juvenil, explosiva. E nesse caso, o adjetivo juvenil vai além de uma concepção mais senso comum do caráter à flor da pele e intenso com que os jovens vivenciam o mundo. Ao meu ver, o juvenil diz respeito a um estado de existência, independente da idade, que já possui uma consciência mínima das implicações de sua própria presença no mundo, mas que ao mesmo tempo ainda recusa uma inserção completa na engrenagem social e coletiva.

Paradoxalmente, o adulto deve escolher um lugar, sem ter, no entanto, a opção de recusar. Ele deve tomar uma posição dentro do corpo social, diante do olhar dos pares. Negar-se a se submeter implica a exclusão, quem faz essa opção é deslegitimado socialmente como louco, vagabundo ou imoral: “Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado”. (DELEUZE E GUATARRI, 2004, p. 22). Tornar-se adulto é firmar um contrato implícito segundo o qual não é mais permitido ser ex-cêntrico, ou seja, desviar-se do centro ou simplesmente não ter centro. (COSTA, 2006)

Dessa forma, me interessava trabalhar com essa idéia do jovem enquanto um corpo marginal, ainda indisciplinado, cujos gestos ao longo do filme dão a ver um certo enfrentamento de um sistema. Entretanto, como não me interessava pensar num projeto partidário ou panfletário, tentei refletir sobre como essa questão do corpo indisciplinado pode ser simplesmente evocada sem se transformar num projeto político muito claro; como ela

pode estar inserida nas relações da vida, nos gestos simples e comuns. Daí a idéia desse grupo de amigos que simplesmente quer anunciar sua peça pela cidade, e como esse gesto simples também entra em confronto com alguns elementos que, num primeiro olhar são pequenos, mas que em última instância dão a ver questões muito complexas e que vão além das discussões que o filme poderia abarcar: a pouca possibilidade de circular pelas ruas à noite, a violência, a falta de transportes públicos, etc.

Aproximar-se dos personagens e dos pequenos gestos era tornar a experiência coletiva – termo que muitas vezes mata a singularidade – em um conjunto de experiências particulares. Passei a pensar, portanto, no que constitui a experiência da cidade para cada um, principalmente das experiências vinculadas à madrugada. A madrugada como esse estado de mundo que está fora do sistema, do período útil do dia, que se constitui tanto como um espaço-tempo perigoso e opressor (como habitar as ruas de Fortaleza de noite, de madrugada?), mas quase pelo mesmo motivo, também libertário. Os olhares apontados para esse grupo são invisíveis, e portanto podem vir de todos os lugares, ou de nenhum.

Foi a partir dessas impressões muito vagas que prossegui com minha pesquisa. O que me interessava filmar? Como organizar essas impressões na forma de um filme? Voltei meu olhar novamente sobre o “VAGABUNDOS” e percebi ali muitas dessas discussões. Abaixo encontra-se um fragmento do texto de apresentação da peça:

Movidos pelos desesperos que nos rondam, os quais insistimos em considerar fracos, pela juventude que pulsa em nossos sonhos e pela força dos gigantes da mitologia que são os inimigos dos deuses supremos, decidimos ensaiar estas cenas que tecem uma dramaturgia composta pelos elementos de um presente-passado-futuro desinteressados na ordem crescente dos números. Aqui, certamente não seremos nós dois, mas só um mesmo, não daremos conta de ser o discurso do mundo, nem mesmo a exibição violenta dos seus gestos, pode ser que nessa busca de manifestação política, artística e viril, encontremos gritos de um incêndio que não estará satisfeito em queimar registros de nascimento, apagar nossos nomes. Talvez, se nos for dado a sorte de um bom discurso, consigamos, depois de tudo, dizer para um homem que ele nunca conseguirá amar se não existir outro homem. Hoje, enlouquecidos com um amontoado de coisas, fedidos como viajantes pobres, desejamos uma pausa para encher o pulmão de ar, ou uma observação com o pensamento, ou um ir embora rapidamente. (*Andréia Pires*)

O espetáculo apresenta-nos corpos pulsantes, jovens, inconformados e rebeldes que operam entre o desestabilizar e o construir. São “corpos que não agüentam mais” (LAPOUJADE, 2002, p. 81) e que de alguma forma trazem questionamentos acerca da possibilidade e da necessidade de resistir enquanto vivem. Corpos que são multidões e que se alimentam dessa força da coletividade, mas que não perdem a singularidade dos movimentos e dos pequenos protagonismos que se alternam o tempo inteiro.

A partir do espetáculo de teatro, “Vagabundos” também se desdobrou no projeto “Ações Vagabundas”, vídeos onde tentávamos levar para o audiovisual e para internet alguns

questionamentos inicialmente trabalhados pela peça, para que eles tivessem um alcance maior. Pude participar ativamente desse processo e percebi que o encontro desses corpos com a câmera pareceu super potente para tornar concretas todas as pulsões criativas que estavam surgindo em mim até então. Senti que os corpos dos “vagabundos” eram corpos que me interessavam enquanto imagem e fui entendendo que poderia convidar algumas daquelas pessoas para trabalhar nesse projeto.

Figura 3



Frames de trabalhos audiovisuais desenvolvidos entre mim e o elenco da peça “VAGABUNDOS”.

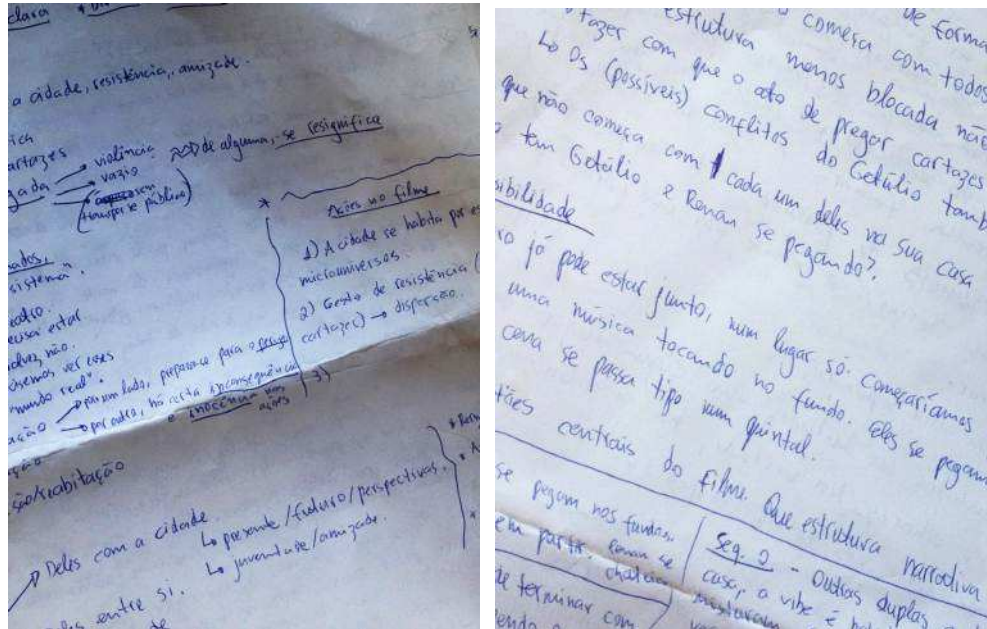
Fonte: Victor Costa Lopes.

Já tinha alguns nomes na cabeça para compor o elenco do filme. Getúlio e Renan – os que apareceram no primeiro ensaio fotográfico, ainda em preto e branco - foram minhas primeiras opções para esse projeto. Renan tinha um tipo físico robusto, forte, mas ao mesmo tempo leve e fluido, o que eu achei interessante para um corpo que habita a madrugada. Getúlio é mais magro, um tanto mais desengonçado e traz um certo tipo de amadorismo que achei interessante para compor um personagem que poderia demonstrar fragilidade numa situação de rua de madrugada. Aliás, desde o início já pensei que poderia haver algum tipo de protagonismo em torno desses dois atores-personagens. Como falar de um coletivo sem deixar de falar de singularidades? Talvez a resposta fosse eleger, dentre esse grupo de jovens, uma história/relação específica à qual o filme se ateria mais.

Foi dessa forma que foi se tornando cada vez mais necessário para mim pensar nas questões narrativas que o filme construiria. No final de abril, me dediquei a montar uma

estrutura narrativa para o filme. Foram 8 páginas de escritos produzidos ao som da banda Birdy Nam Nam – banda cujas músicas fazem parte do repertório musical de “VAGABUNDOS”.

Figura 4



Primeiros rascunhos de um roteiro. Fonte: Victor Costa Lopes.

Parti daquilo que eu identifiquei como questões-base do projeto para pensar em algumas possibilidades de argumento/escaleta. Achei que poderia ser interessante haver um corpo dentro do grupo que de alguma forma se diferenciasse, propusesse um olhar distinto do filme em relação a ele próprio e, portanto, trouxesse questões e conflitos singulares. A noção de grupo poderia ser o tempo inteiro atravessada pela noção do singular, e inversamente, a noção do individual seria o tempo inteiro atravessada pela noção de coletivo. A princípio pensei que um dos personagens do grupo poderia querer ir embora da cidade, e que esse fato trouxesse questões sobre permanências e partidas. Ainda que eu não achasse que o filme se apoiasse na construção de um discurso sobre partidas, ainda que eu achasse que esse filme era acima de tudo sobre permanências, sobre estar na cidade, sobre resistência, achei que inserir a discussão de uma possível partida era também construir a ideia da permanência.

Mas quanto mais eu escrevia, mais eu percebia que a discussão sobre partidas não pertencia tanto a esse filme: seria dar muita importância a um conflito do qual não me interessava falar. Seria dar muita importância a uma noite que eu desejava ser simples, furtiva. Por isso a ideia de um “corpo estrangeiro” dentro desse grupo precisaria ter uma justificativa narrativa mais simples e menos pomposa, que trouxesse mais despreensão à história e

mantivesse sua natureza pequena. Foi assim que fui me aproximando cada vez mais da história de um garoto que perde o último ônibus da noite e, nesse contexto, depara-se com esse grupo de jovens desconhecidos. É uma curva na vida desse personagem, um pequeno acidente que o tira de seu cotidiano e o possibilita viver uma noite diferente. Gostei da ideia do filme começar com um pé na sobriedade (alguém perde um ônibus) e ir se perdendo cada vez mais.

Por outro lado, quanto mais eu tentava desenvolver a narrativa, mais eu percebia que não me interessava pensar numa dramaturgia complexa, ou mesmo num perfil profundo de personagens. O projeto surgiu a partir de imagens e presenças, a partir de corpos e de espaços, e manter esse caráter era uma prioridade para mim. Assim, todas as seqüências que eu escrevia pareciam carecer de acontecimentos narrativos, porque talvez o que elas tivessem de mais potentes fossem as imagens e os climas que elas evocavam, e menos as histórias que elas narravam. Em determinado momento, tive bastante dificuldade de dar prosseguimento à escrita de um roteiro e fui ficando cada vez mais convencido de que eu deveria buscar outros caminhos de explorar a possibilidade de criação dramática desse filme. Então cheguei a algumas conclusões e definições de processo, que seriam decisivas para o tipo de filme que eu estava com vontade de realizar.

Primeiramente, vi que era uma tarefa quase impossível fechar um roteiro para que o projeto continuasse a se desenvolver. Então me abri para a possibilidade de que talvez esse filme não tivesse em nenhum momento um roteiro definido, mas que a organização narrativa fosse estruturada a partir de pequenos escritos, algo entre argumento e escaleta, que seriam desenvolvidos já no trabalho com os atores.

Em segundo lugar, também percebi que seria muito potente se algumas proposições surgissem dos próprios atores, que já tinham tido uma experiência de criação interessante no processo do “VAGABUNDOS”. Assim, decidi que no lugar de ensaios propriamente dito teríamos vivências e laboratórios, nos quais eu daria algumas indicações e proposições cênicas para que eles pudessem explorar seus próprios corpos na cidade e nos espaços urbanos e, em algum momento, diante da câmera também. A partir daí, pensaríamos o filme.

E por fim, como tais decisões acarretariam em uma construção de obra bastante processual, percebi que a equipe técnica que me acompanharia não poderia ser muito grande e deveria acompanhar todos os estágios de desenvolvimento do processo, para que pudessemos discutir constantemente os rumos que o filme estivesse tomando. Enfim, deveria ser uma equipe com quem eu pudesse dialogar sobre tudo, e não apenas sobre as funções para as quais

cada um tivesse sido designado. Foi por isso que inicialmente convidei para participar do projeto pessoas com quem eu queria muito trabalhar e, só depois, juntos, decidimos que funções elas iriam realizar no filme – e mesmo assim, essas funções funcionariam como norteadoras, e não como limitadoras. Foram elas Breno, Luciana e Ticiane. Rodrigo, que fez o som, entrou no processo posteriormente. Enfim, a plataforma estava criada. A aposta pelo processo e por uma criação em conjunto foi o que norteou o restante do filme.

3 DA PREPARAÇÃO AO FILME

O meio do ano chegou e, junto com ele, a necessidade de iniciar o processo de preparação do filme. O primeiro passo foi reunir os atores, conversar com eles sobre minhas proposições iniciais para que começássemos a realizar as vivências. A ideia de promover tais vivências partia da intenção de criar um repertório de experiências comuns a todos nós – e principalmente entre eles, de forma que pequenas situações narrativas e imagéticas pudessem surgir a partir do processo. Servia, ao mesmo tempo, para que afinássemos cada vez mais nossa busca, trazendo-os para dentro do projeto também como cocriadores e garantindo – ou melhor, tentando garantir – que tivéssemos em mente as mesmas intenções narrativas e estéticas.

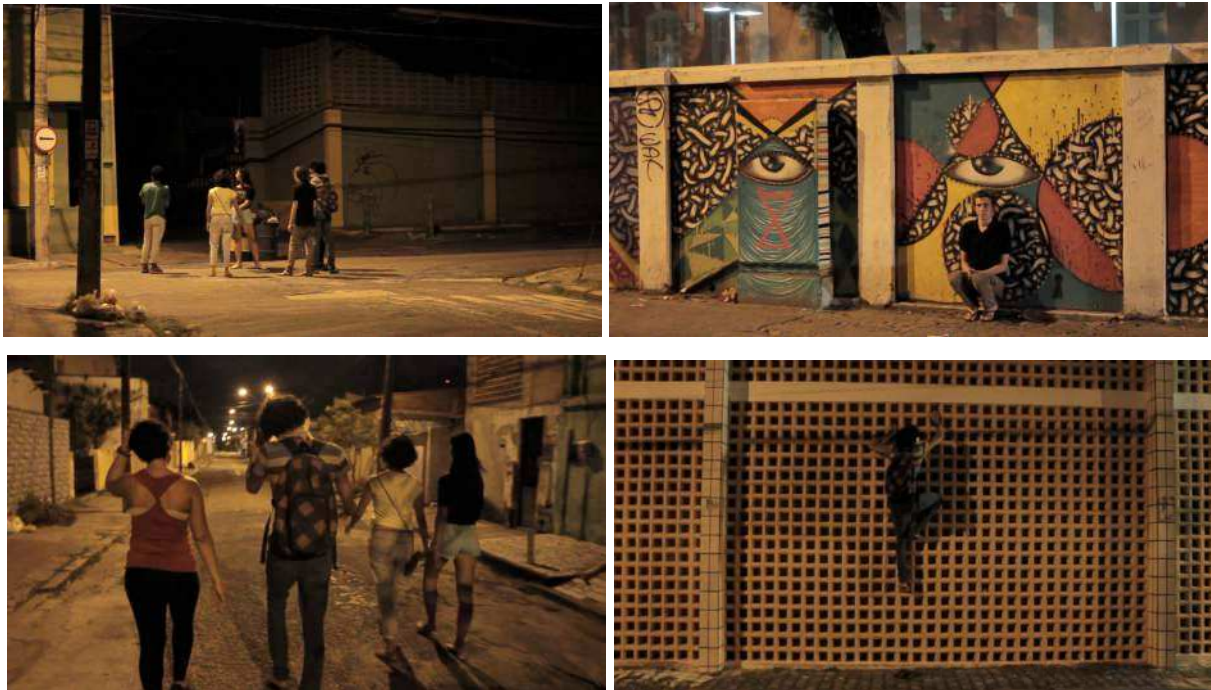
Havia duas regras básicas para as tais vivências. A primeira era que elas acontecessem sempre em períodos noturnos, a partir das 22h00, pois achei que a cidade se apresentaria de forma diferente para nós, mais erma, mais vazia. A segunda era que estivéssemos sempre em lugares públicos, ou seja, nas ruas – algo imprescindível para o projeto em questão. Foram um total de três vivências práticas, todas elas com produções de imagens. No restante dos encontros, nos reuníamos para conversar sobre as vivências realizadas, assistir aos vídeos produzidos e pensar nas próximas ações.

A primeira vivência se deu no começo de agosto, no bairro do Benfica. Estávamos presentes eu e o Breno (que posteriormente assumiria o papel de assistente de direção) e os seis atores que até então estavam no filme: Getúlio, Renan, Andréia, Geane, Leo e Maria Isabel (devido a um acidente de bicicleta, a Isabel não pôde participar das gravações, mas esteve presente em todo o processo de preparação, incluindo as três vivências). A ideia era simples: propus que cada um deles escolhesse um muro nas redondezas que tivesse a ver consigo, para que pudessem tirar uma foto de si próprios em frente aos muros e postar no facebook. Havia, porém, uma limitação: a escolha não seria individual; deveria haver um consenso do grupo sobre porque escolher cada muro.

Essa ação possuía dois objetivos específicos: fazer com que os atores percorressem as ruas do bairro movidos por uma ação concreta e simples; criar dispositivos a partir dos quais eles pudessem interagir entre si, fosse de forma mais direta – através de diálogos em que eles decidissem sobre a escolha dos muros, fosse de maneira mais corporal – que caminho seguir? Por onde procurar? Haveria uma liderança no grupo? Que estado de corpo cada

pessoa construiria para essa busca? Queria começar a enxergar a dinâmica que o grupo estabelecia entre si.

Figura 5



Frames da primeira vivência com os atores. Fonte: Victor Costa Lopes

A partir dessa vivência, pude perceber que a imagem desses corpos na rua já eram fortes o suficiente para o filme que eu queria construir e que talvez eu não precisasse procurar tantas narrativas assim. Aliás, as narrativas que me interessavam eram narrativas sutis, que poderiam ser construídas a partir de um fluxo corporal. Por exemplo, em determinados momentos da vivência, percebia que Renan e Getúlio se isolavam levemente do grupo e passavam a interagir com maior intensidade entre si. Isso, por si só, já seria um dado narrativo construído a partir dos corpos, algo bastante interessante para o projeto.

Além do mais, me chamou a atenção a espontaneidade com que eles operavam as ações, e eu pude ficar cada vez mais convencido de que esse filme não pedia um roteiro prévio, mas no máximo um plano de ações. Entretanto, essa constatação criava um problema que eu deveria resolver posteriormente: como filmar ações “espontâneas” de corpos em movimento? Como o foco dessa vivência não foi a produção de imagens, mas a interação dos atores com os espaços e entre si, o registro audiovisual foi feito todo com câmera na mão, uma abordagem estética que até então eu não tinha pensado para o filme. De repente, contudo, a câmera na mão se transformou numa opção que eu deveria avaliar posteriormente.

Pensei então que, para a segunda ação, a questão da produção de imagens já se estabelecesse como um fator importante para se pensar as ações do elenco. Além do mais, achei que o repertório de vivências de madrugada na cidade que estávamos construindo juntos talvez fosse insuficiente para construir um repertório comum de vivência a todos. Pensei que pudéssemos compartilhar mais vivências. Assim, tendo em vista essas duas percepções, propus uma segunda vivência em que cada um deles escolhesse uma história para contar aos outros e pensasse em uma maneira específica de encenar tais histórias. Essas histórias não precisariam ser reais, mas deveriam ter acontecido em espaços públicos e pela madrugada. Essas encenações não precisavam ser representativas e poderiam se utilizar de recursos audiovisuais para acontecerem. Mais uma vez, eu e Breno estávamos presentes. Leo, um dos atores, não pode comparecer.

Figura 6



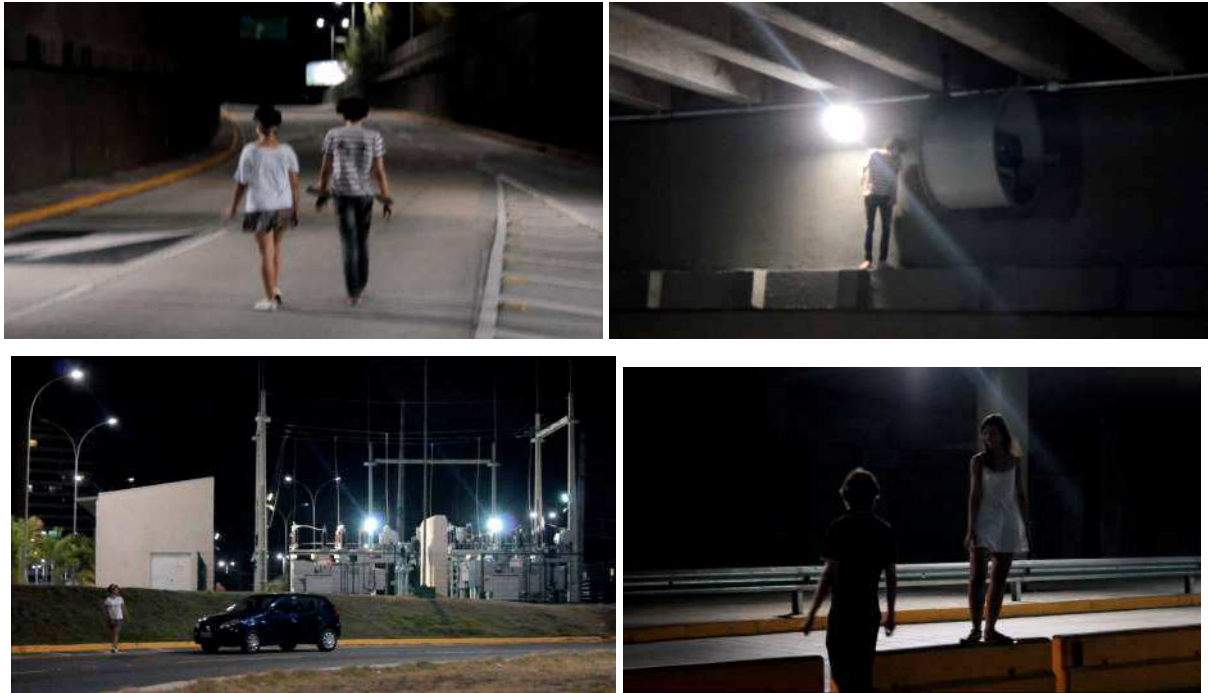
Frames da segunda vivência com os atores. Fonte: Victor Costa Lopes

Os resultados foram diversos, tanto de organização cênica quanto de atmosferas criadas. Geane propôs um momento dentro do carro, completamente espontâneo, em que conforme o veículo avançava por diversos pontos da cidade, o grupo conversava sobre histórias que tinham vivido, sobre a vida; não víamos ninguém, apenas as ruas, somente ouvíamos os personagens. Já Isabel propôs uma abordagem mais performática de um corpo impaciente numa esquina, uma ação que remetia a uma experiência pessoal que ela tinha vivido. Renan resolveu reencenar um momento em que, na Av. da Universidade, ele e um amigo tomaram banho de chuva pelados e ficaram desviando dos (poucos) carros que passavam; sua voz (over) narrava a história por cima das imagens que produzimos – elas, entretanto, não traziam corpos nus nem chuva. Getúlio deitou-se sobre galhos de árvores e, num tom bastante denso, narrou um encontro que teve com uma desconhecida e como eles conversaram sobre o amor. Andréia construiu um momento-performance que era, no fundo, uma cena-carta para o Daniel Pizamiglio, um amigo seu que estava vivendo em Portugal.

A partir dessa vivência, pude perceber que a câmera na mão não se apresentava como única opção para lidar com esses corpos. Era possível sim pensar em outras formas de contato entre câmera e personagens, entre câmera e espaços. Fiquei particularmente interessado na dinâmica que conseguimos estabelecer dentro do carro, por exemplo, onde víamos a cidade passar por nós e despertar nos personagens suas vivências com os lugares. E o fato de não vermos os personagens só contribuía para o estabelecimento de um certo mistério sobre quem eram essas pessoas e para onde estavam indo, um fator interessante para o projeto. Foi dessa forma que essa cena, por exemplo, entrou num plano de ações iniciais que começávamos a montar para o filme.

Já na terceira vivência, sentimos necessidade de percorrer espaços diferentes da cidade e sair um pouco do Benfica. Optamos, portanto, em ir num lugar completamente estranho no que se refere a presenças de corpos: ao novo túnel que liga a UNIFOR, o novo Centro de Evento e a Av. Washington Soares. Ali, propus que os atores explorassem os espaços pensando em possíveis ações e atmosferas para o filme a partir da sensação corporal que aquele espaço causava neles. Nesse dia, além de mim e o do Breno, Luciana e Ticiane também estavam presente. Geane não pode ir. Gravamos as ações com duas câmeras.

Figura 7



Frames da terceira vivência com os atores. Fonte: Victor Costa Lopes

Em determinado momento, Getúlio e Andréia sumiram. De início pensamos que eles estavam apenas distantes, explorando os espaços. Mas o tempo passou e eles não retornaram. Nos separamos e passamos a procurá-los pelos arredores, não apenas pelo túnel, mas também por todo o perímetro do Centro de Eventos. Instantes depois, meu telefone toca e vejo que é Getúlio quem me liga. Ao atender, deparo-me com a voz do Leo explicando que Getúlio e Andréia tinham sido pegos pelos seguranças do Centro de Eventos e estavam sendo acusados de invasão de propriedade privada. Os seguranças teriam afirmado que eles só sairiam dali pela manhã, acompanhados da polícia. O Leo tentou me explicar exatamente onde eles estavam, mas não consegui encontrá-los. Momentos depois, eles me ligam dizendo que os seguranças tinham concordado em liberá-los e combinamos um lugar para nos encontrarmos. Até hoje não sei se essa história é verdadeira ou se tudo não passou de uma proposição cênica dos meninos conosco e com os outros atores. De qualquer forma, esse momento também virou uma possível cena para o filme, e o túnel uma possível locação.

Hoje, ao refletir sobre a potência que as vivências tiveram no processo de criação deste filme, percebo que me interessava menos aquelas pessoas enquanto atores e mais enquanto corpos que, por um lado, tinham consciência cênica de suas presenças, mas que, por outro, eram instigantes tanto pela suas formas singulares e naturais de atuar no mundo quanto pelas relações que já haviam estabelecido entre si. Assim, vejo que essas vivências

funcionaram muito menos como preparadoras de personagens e muito mais como laboratórios que permitissem que os próprios atores explorassem suas potencialidades cênicas.

Ao analisar a recente produção cinematográfica brasileira sob o viés da atuação, Walmeri Ribeiro reflete sobre como a noção de um ator-criador rompe com a “ideia de interpretação ou representação de uma personagem e de um contexto já dado e que, ao contrário, busca um processo criativo que é fundamentado na singularidade do ator e na extrojeção (COHEN, 2007)” (RIBEIRO, 2011, p. 176). Ela defende que “ao propor uma estética que valorize mais a presença do que a representação, busca-se uma ideia de tempo presente, no qual a ação se desenrola no aqui e agora” (IBIDEM, p. 176).

Esse pensamento dialoga bastante com as proposições desse filme, visto que o próprio recorte narrativo opera numa lógica bastante despretensiosa: não interessa ao filme explicar exatamente quem são esses personagens, o que eles fizeram no dia anterior ou onde eles estarão quando o dia amanhecer. O que interessa é essa noite específica e o que ela é capaz de movimentar. É perceber que, a partir de uma energia de corpos em espaços, é possível falar sobre questões mais amplas. O ator não pretende essencialmente evocar personagens, mas instaurar presenças.

Assim, num processo criativo que busca pela ação, quase sempre naturalista, de um corpo em plenitude, o ator cocriador parte de sua individualidade, reordenando-a a partir da relação com o outro e com o universo da obra, num fluxo contínuo entre a pessoa ator e seu fazer no e através do corpo. O ator cocriador atua em cena, privilegiando o ato performance, que como exposto por Paul Zumthor (2007) terá sempre a ideia de presença de um corpo. (RIBEIRO, 2011, p. 171)

É importante observar que a discussão sobre o método de preparação de elenco de um filme não diz respeito apenas às proposições de processo, mas tem desdobramentos estéticos na obra. Ao apostar nas vivências e laboratórios como forma de criação, ao abdicar da necessidade de um roteiro prévio e detalhado que englobasse e previsse todas as ações do filme, busquei um tipo de presença que apontasse mais para si, para o aqui e o agora, do que para qualquer elemento representativo ou externo. A ideia de presença de um corpo apresentada por Zumthor é uma ideia que dificilmente um roteiro pode dar conta, mas que, com alguma sorte, pode ser impressa na imagem através do trabalho entre equipe técnica e elenco.

Propor, então, um olhar sobre a dramaturgia do corpo, sobre a relação de cocriação do ator com a obra, é, portanto, discutir processos éticos e estéticos da criação audiovisual. Pois, se por um lado, o ator cocriador contribui com a encenação, com a dramaturgia, com o figurino, ao apontar possibilidades para estes, por outro, traz como marca estética para a obra, a espontaneidade, a leveza e a fluidez. (IBIDEM, 2011, p. 171)

A aposta num elenco cocriador era uma aposta num tipo específico de filme, que valorizasse as presenças e as atmosferas. Dessa forma, as vivências se mostraram fundamentais para construirmos o projeto no campo do corpo, das imagens e do compartilhamento de sensações. E foi com essas apostas que nos preparamos para iniciar um set que, ao meu ver, seria bastante imprevisível.

4 O FILME TORNA-SE CONCRETO

Até então, nossas escolhas na forma de conduzir o processo de criação do filme foram pautadas nas idéias, conceitos e projeções que éramos capazes de fazer sobre o que o filme viria a ser no futuro. A partir do momento que iniciamos a gravação e, principalmente, no período em que o filme estava sendo montado, os maiores desafios e descontroles eram resultado da própria materialidade que o filme passava a construir: imagens e sons estavam sendo produzidos, e precisávamos lidar com eles. Assim, neste capítulo final, refletiremos sobre como os processos de abertura e flexibilidade do projeto precisaram lidar com os aspectos concretos da imagem.

4.1 O set

As escolhas éticas e estéticas que conduziram o processo de preparação do filme tiveram desdobramentos diretos no período de gravações. A primeira delas era que não teria sentido gravar o filme em qualquer outra ordem que não fosse a cronológica do “roteiro”. Partindo do pressuposto de que muito do filme seria descoberto no momento em que a câmera ligasse, era impossível prever como o filme terminaria se as primeiras seqüências ainda não tivessem sido filmadas, por exemplo. Não possuíamos um roteiro, mas tínhamos um plano de ações que estava dividido em quatro atos, no qual cada ato correspondia a um estado de corpo dos atores e, paralelamente, a uma noite de gravação. Queríamos construir, portanto, a ideia de que os atores (ao pensarem seu registro de atuação) e a equipe técnica (ao pensar decupagem, mise-en-scène e linguagem cinematográfica) fossem guiados pelas trocas e pelos acidentes de cada dia específico, e não por um cronograma calculado por questões de produção. Tínhamos a completa noção de que essa abordagem demandaria mais tempo do que o normal, pois investigaríamos maneiras de filmar um corpo tanto quanto os corpos investigariam maneiras de estar em cena durante o próprio set. E assim aconteceu.

A cada dia que passava, assistíamos às imagens e repensávamos aquilo que deveríamos regravar, cortar ou desenvolver. Após o primeiro dia, por exemplo, percebemos que os planos que tínhamos gravado de jovens pregando cartazes na madrugada não seriam suficientes para construir o clima que desejávamos para o começo do filme. Da mesma forma, o plano (que seria o) de abertura se mostrou desconectado com aquilo que tínhamos construído posteriormente: dava muitas informações sobre o que os personagens estavam fazendo e incluía um carro – elemento que pouco a pouco resolvemos retirar do filme, por achar a imagem dos jovens andando nas ruas mais potente do que em um veículo. Portanto,

no segundo dia optamos por continuar a gravar planos onde os personagens pregassem cartazes nas ruas, pensando que um deles deveria abrir o filme.

Figura 8



Frames do material bruto do primeiro dia de set. Fonte: Material bruto do filme.

Já após o segundo dia, por exemplo, percebemos que a parada de ônibus que tínhamos escolhido como locação para o encontro entre o personagem do Getúlio e do Renan, quando enquadrada pela câmera, continha muitas informações visuais e não instaurava o clima de mistério que queríamos construir. Decidimos, portanto, regravar a cena no dia seguinte, em outra locação. O único problema foi que neste terceiro dia choveu, e só conseguimos gravar dois planos. Até pensamos em incorporar a chuva ao filme, mas teríamos problemas de continuidade e ficaríamos dependendo em excesso de um elemento que não estava na nossa alçada (a chuva). Percebemos, portanto, que precisaríamos de um dia de filmagem a mais para repor todos esses atrasos decorrentes de causas naturais e criativas.

Mas talvez tenha sido o quarto dia aquele que mais tenha trazido questões de acaso e descontrole para o processo. Seria o último dia de filmagens com o grupo inteiro (deixaríamos para o quinto dia apenas as seqüências que envolvessem Renan e Getúlio – nessa altura do campeonato, a ideia de gravar em ordem cronológica já não era mais possível ou mesmo necessária, visto que nos restava pouco tempo para gravar o que precisávamos e já tínhamos uma ideia mais definida da estrutura narrativa do filme) e resolvemos que seria mais proveitoso não sair do bairro do Benfica, para termos mais tempo de explorar os espaços. O elemento carro, que antes estava no roteiro, foi pouco a pouco perdendo sua importância e no fim das contas acabou sendo eliminado, de forma que os personagens não teriam como se locomover pela cidade. Isso fez com que toda a seqüência do túnel, que ainda não estava bem resolvida narrativamente, caísse. Além do mais, a seqüência que aconteceria dentro do carro (a câmera apontada para a rua enquanto ouvíamos os personagens conversarem) passou a me incomodar porque seriam planos em que não veríamos os corpos dos personagens, e embora inicialmente isso fosse uma potência por ajudar a instaurar um clima de mistério, percebi que

o filme era essencialmente sobre corpos nas cidade e que, portanto, não faria muito sentido para este projeto gravarmos as ruas sem estarem habitadas. Assim, propus que fôssemos para um espaço fixo (a praça da Gentilândia) e pensássemos num momento de descontração desses corpos (algo previsto no plano de ações inicial). Foi nesse contexto que o elenco passou a improvisar algumas situações, diálogos e movimentos enquanto eu, Luciana, Ticiane e Breno gravávamos, da maneira que achávamos mais adequadas para o filme, tais ações. Regularmente, dávamos indicações do que estava funcionando mais ou indicávamos aquilo que eles deveriam evitar fazer. Dificilmente montávamos um plano que fosse anterior às ações que eles estavam propondo, mas isso também chegou a acontecer.

Por fim, tínhamos em mão um material bastante extenso desse momento. Reconfiguramos o planejamento da noite baseando-nos naquilo que tínhamos acabado de gravar e propusemos aos atores mais planos deles andando pela cidade e se dispersando, já que esse momento narrativo também estava previsto no plano de ações. Entretanto, o próprio elenco disse que estava sentindo falta de gravar mais momentos em que eles saíssem pelas ruas meio sem rumo, pregando cartazes e interagido entre si. Momentos em que eles pudessem propor ações, diálogos e movimentos sem estarem tão presos a um enquadramento específico, seja ele imagético ou narrativo. Eles julgaram que havia pouco material para construir o filme que eles tinham em mente. Então propuseram essa ação e, como estávamos ainda com tempo, obviamente aceitamos: eu faria a câmera na mão, o Rodrigo me acompanharia fazendo o som, e juntos, seguiríamos os atores pelas ruas do Benfica, que colocariam em prática a ação de pregar cartazes.

Figura 9



Frames do material bruto do quarto dia de set. Fonte: Material bruto do filme.

Era um retorno à primeira vivência, praticamente. Fiquei feliz em perceber como aquilo estava retornando para o projeto, ainda que eu, na época, não tivesse certeza de que aquelas imagens de fato estariam no filme. Mas foi um momento incrível para os atores porque eles puderam se libertar de uma série de amarras que eu tinha criado por conta da

minha insegurança de confiar no processo. Mais uma vez, tínhamos em mãos um vasto material desse instante – e de natureza bastante diferente do resto do filme, mas naquele momento resolvi não me preocupar com isso e deixar o (possível) “problema” para ser trabalhado na montagem.

No quinto e último dia, ficamos com as cenas que envolviam apenas o Getúlio e o Renan por entendermos que os encontros entre os dois personagens ao longo do filme possuíam uma natureza bastante específica, já que eram o fio narrativo que o filme pretendia em alguma medida desenvolver e, portanto, precisavam ser bem trabalhados. Eram apenas duas seqüências, mas cada uma delas envolveu uma série de repetições de *takes* em que, conforme o tempo passava, íamos ajustando o que mais nos interessava naquilo que eles propunham de diálogos e ações. Nos dois planos mais abertos da parada de ônibus, por exemplo (um deles não entrou no corte final do filme), fizemos seis *takes* cada um, algumas vezes variando completamente entre um *take* e outro aquilo que eles conversavam, movimentações cênicas ou mesmo a natureza de suas presenças: em alguns momentos mais tensos, em outros mais descontraídos; às vezes mais silenciosos, outras vezes mais falantes. Percebi que eu teria muitas possibilidades de encontros e de personagens para construir na montagem.

Figura 10



Frames do material bruto do quinto dia de set. Fonte: Material bruto do filme.

O período de gravações foi, portanto, um período bastante dinâmico em que o filme foi o tempo inteiro repensado e problematizado em virtude das imagens que estavam sendo feitas. Me chamou a atenção, por exemplo, que pareceu ser muito mais claro entender quem eram e quem não eram aqueles personagens no momento em que os atores vestiam seus figurinos e se postavam na frente da câmera. As indicações que dávamos a eles eram pautadas em justificativas mais concretas, porque a elaboração sobre os personagens se baseava naquilo que suas presenças instauravam nos espaços, e quase nada mais que isso.

Da mesma forma, as problematizações e questionamentos sobre os rumos que o filme tomava vinham diretamente da equipe e do elenco, de maneira que o processo foi se configurando de natureza cada vez mais coletiva, dialogada e aberta. Entretanto, acho que isso só foi possível porque o projeto foi articulado desde o início para ser assim. Por não haver uma estrutura narrativa bastante fechada, tivemos a liberdade de explorar as potências do acaso e dos encontros, problematizando no set essa linha tênue entre o controle e o descontrole.

4.2 A montagem

No processo de montagem do filme, ficou bastante claro para mim as mais distintas possibilidades de filmes que se escondem em um projeto só. Dependendo do *take* escolhido – ou mesmo do trecho do *take* escolhido –, os personagens e as interações internas entre eles se modificam completamente; poderia ser dada maior ou menor importância a determinado personagem ou conflito; o arco narrativo pode ser incrivelmente modificado, etc.

Por exemplo, quem são esses personagens? Sabemos que, com exceção do personagem de Getúlio, são amigos que estão divulgando uma peça de teatro. Seriam eles atores? Não necessariamente. Mas mesmo que fossem, o quanto esse grupo precisa ser representado no filme como um grupo de atores? Havia alguns planos e *takes* em que eles discutiam sobre suas vivências enquanto atores. Em outros, através de suas movimentações corpóreas, o grupo chegava ao espectador como um grupo mais circense. Foi uma opção de montagem não relacionar os personagens tão diretamente assim a uma imagem de trupe teatral, pois a discussão de quem pode ou não habitar as ruas noturnas de Fortaleza não é uma discussão que deve se resumir apenas aos corpos de atores, dos artistas ou de pessoas que teoricamente possuem uma consciência crítica maior em relação aos espaços urbanos, mas sim a todos. Percebemos que isso potencializaria o discurso do filme. Assim, buscamos eliminar (ou ao menos diminuir) tais planos do filme.

Da mesma forma, pensamos na montagem o personagem do Getúlio. O quanto de informações precisávamos dar sobre ele? Em alguns *takes* de conversas entre Renan e Getúlio, este último dá mais detalhes sobre sua suposta vida: quanto dinheiro tem na carteira, que bairro mora, do que tem medo, se acredita em cartomantes (os mais variados assuntos surgiram nas improvisações). Optamos por não darmos muitas informações sobre esse personagem pois concluímos que quanto menos soubéssemos sobre ele mais imprevisível a noite seria e, conseqüentemente, a curva dramática vivida por seu personagem seria mais interessante.

Aliás, a questão da dramaturgia foi levantada durante o processo de montagem. Que história o filme pretende contar? Nos primeiros cortes (e mesmo no plano de ações que elaboramos para as gravações), planejávamos que o filme começasse com planos dos jovens pregando cartazes pelas ruas vazias pois entendíamos que seria uma forma mais interessante de entrar na atmosfera que o filme propunha. Somente depois desse momento conheceríamos o personagem do Getúlio. Entretanto, na ilha de edição, sentimos necessidade de definir um pouco mais o recorte narrativo que estávamos fazendo e, conseqüentemente, darmos mais importância ao personagem do Getúlio para que ficasse mais claro que, no fim das contas, o filme seria sobre um personagem que foi tirado de seu percurso natural pelo acaso (ele perde o ônibus) e por encontros (sua interação com o grupo). A ideia de começar o filme com o Getúlio foi fruto de uma necessidade de encontrar um foco narrativo mais claro.

Elencá-lo enquanto protagonista do filme teve dois desdobramentos diretos no processo de montagem. O primeiro deles foi uma proposição de que a instância narrativa do filme deveria acompanhar mais o Getúlio e menos o grupo. Sendo assim, algumas cenas em que o grupo interagia entre si sem a presença do Getúlio acabaram sendo excluídas, pois sentimos que o filme ganharia mais se a nossa experiência com o grupo fosse de alguma forma mediada pelo personagem Getúlio. Saberíamos o mínimo possível sobre o grupo também. O segundo desdobramento diz respeito a necessidade de pontuar de forma mais explícita a curva dramática vivida pelo personagem do Getúlio: seu gradual envolvimento com o grupo, em especial com o personagem do Renan. Ao longo do processo, acabamos acrescentando planos em que os dois personagens interagiam com mais intensidade entre si, seja atrás de trocas de olhares, seja pela proximidade dos corpos. A escolha de desenvolver de forma mais explícita essa relação foi, portanto, uma decisão na ilha de edição.

Todas essas reflexões sobre o processo de montagem trazem consigo uma ironia fina. É quase como se, apenas na etapa final de elaboração do filme, tivéssemos a liberdade de enfim escrever e reescrever, de testar e retestar a história que queríamos contar. O processo de montagem portanto foi, de alguma forma, um processo de escrita, de feitura narrativa, de elaboração de história.

Mas a preocupação com a narrativa não foi o único ponto-chave do processo de montagem. A forma fílmica que o filme viria a ter também foi um tópico bastante discutido e pensado. Uma vez que o processo se abriu para diferentes registros de atuação e de mise-en-scène, era notório o quanto a natureza das imagens eram distintas entre si. O momento em que os jovens interagem de forma descontraída no canto de uma quadra tem um registro de

atuação mais espontâneo e solto do que a seqüência inicial do filme, que se passa numa parada de ônibus e que tem um aspecto mais controlado. Da mesma forma, o momento em que os amigos voltam a pregar cartazes na rua é filmado com câmera na mão e próxima dos personagens, uma maneira completamente diferente do primeiro momento de pregação de cartazes do filme, que foi feito em planos fixos e com a câmera mais distante.

Assim, nossa decisão foi não apenas assumir as mudanças de registro, mas apostar nelas e potencializá-las. Se naquela noite o Getúlio está em movimento, se os corpos dos jovens amigos também estão em movimento, o filme precisaria também estar em movimento, sendo afetado de alguma forma pela presença que emanasse dos personagens e das situações. Entretanto, essa multiplicidade de formas de filmar não deveria operar como um paralisante, que rompesse com a transparência do filme, mas sim como um catalisador, que desse a ver um caminho a ser percorrido na forma de olhar para os personagens. A nossa busca foi, portanto, encontrar uma coesão entre as imagens que não se pautasse necessariamente pela harmonia precisa, mas pela curiosidade tateante.

Foi dessa forma que, em meio a tantas divagações e idéias, processos e aberturas, o filme foi encontrando uma forma para poder habitar o mundo e, portanto, poder ser visto e compartilhado.

6. CONCLUSÃO

Em seu “Práxis de cinema”, Noël Burch lança a ideia de que “o material do cinema é sempre refratário”, referindo-se à impossibilidade de ignorar o acaso no processo criativo. Mas tal declaração não pressupõe, segundo ele, que a criação no cinema deve ser puramente empírica, rechaçando assim toda e qualquer noção de forma e estrutura preconcebida. O que ele defende, ainda de forma inconcludente, é a possibilidade de “encontrar os modos de abarcar este caráter essencialmente refratário, e fazê-lo durante a própria aproximação preconceitual” (BURCH, 1973, p.144).

Acredito que essa reflexão de Burch é bastante interessante para se pensar “De terça para quarta”, o meu TCC (e se eu o nomeio apenas agora é porque, durante todo o seu processo de produção, ele permaneceu sem título). Desde o início, houve um investimento no caráter investigativo do processo, visando não apenas um modo de se organizar, mas também um procedimento ético e estético. O projeto buscou abarcar a possibilidade de se fazer e de se construir enquanto Tateamentos, buscas, vontades – houve um momento, por exemplo, que cogitamos a ideia de que o material gravado nas vivências poderia ser utilizado no corte final do filme. Se por um lado a minha tentativa enquanto realizador sempre foi fazer avançar a discussão sobre o filme, procurando respostas e definições a partir de uma abertura processual, por outro lado esse avançar nunca teve a intenção de sufocar aquilo que a própria abertura seria capaz de provocar em nós.

Esse caminho foi um caminho arriscado. A ideia do risco, portanto, é latente neste projeto. Ainda que nenhum projeto de filme tenha garantia de que vai resultar numa boa obra, em vários momentos, cheguei a pensar que não teríamos um filme, justamente porque não havia nenhuma garantia de que as diversas proposições – por vezes bastante abstratas – que eu trazia aos atores e à equipe iriam reverberar em seus corpos e mentes, produzindo assim um material interessante. Da mesma forma, mesmo quando já havíamos filmado tudo, pra mim não era claro que as imagens iriam se combinar entre si de forma coerente ou interessante; não sabia se enfim nós conseguiríamos construir um filme ou se teríamos que nos contentar com uma junção de seqüências minimamente interessantes.

Por outro lado, o risco enquanto realidade processual também teve seus desdobramentos estéticos, muitas vezes instigantes. Ao meu ver, o risco conseguiu imprimir nas imagens algo bastante singular e único, justamente porque se assume o caráter bruto e

presente dos elementos que compõem o filme. Se para construir uma cena onde personagens interagem, por exemplo, percebe-se que a criação de tal interação se baseia menos em estruturas pré-concebidas de roteiro e mise-en-scène e mais num registro que, independente de ter sido trabalhado anteriormente ou não, torna-se perceptível a partir da experiência dos corpos nos espaços, a possibilidade de que tal cena não funcione (ou seja, a ideia do risco) se transforma automaticamente numa potência caso a cena funcione. É por isso que todas essas discussões sobre o processo são discussões, antes de tudo, estéticas, pois visam estabelecer uma atmosfera de corpos e de imagem bastante particular, pautada pelo presente, na urgência, nas presenças.

Quanto mais o processo de montagem avançava, mais eu percebia que este filme não se tornou tão diferente de outros filmes meus como eu achava que seria. O fato dos atores serem meus amigos, por exemplo, é um fator essencial que interferiu na liberdade com que pudemos propor ações e dispositivos uns para os outros. Além do mais, acho que apesar de toda a busca narrativa do projeto, ele permaneceu essencialmente atento às coisas simples e pequenas, aos olhares, às presenças e à possibilidade de corpos estarem juntos, sem grandes objetivos. Os personagens deste filme não estão tramando grandes revoluções, ou mesmo tentando resolver conflitos profundos, assim como os personagens de “Curitiba” ou “Presídio”. Não estão enfrentando grandes medos ou lidando com desejos complexos. A permanência do filme com eles é quase superficial, se atém à pele, à imagem, ao que pode ser visto ou instaurado, porque o projeto tem consciência da sua incapacidade de dar conta da vida.

Porque parece haver um tipo de relação ‘heisenbergiana’ entre um cineasta e aquilo que ele filma: o cineasta não pode filmar sem modificar o que filma, e mesmo ao pensar o modifica, dado que o que filma é completamente outro em relação aos artifícios inerentes aos seus instrumentos de captação; o que ele filma é a vida. Então, como os modernos físicos face a certas partículas elementares, os cineastas devem ter em linha de conta – talvez pela combinação das aproximações de Eisenstein e de Godard – este inevitável hiato entre eles e os instrumentos, por um lado, e entre eles e a vida, por outro, a fim de poder controlar a vida e, finalmente, estruturá-la ao nível da obra; uma obra, segundo cremos, assim enriquecida. (BURCH, 1973, p. 144)

Refletir sobre o processo deste TCC é, portanto, refletir sobre outros filmes que já realizei e sobre filmes que ainda me interessam realizar. Como o cinema pode se aproximar da vida? Teria ele opção de não fazê-lo? Cada vez mais, fico pensando que minhas escolhas estéticas (as conscientes, mas também as inconscientes) são tentativas de promover essa aproximação pela via do real. Um real que não abdica da possibilidade representativa do cinema, que tem plena consciência de que possivelmente nunca se livrará dela, mas que ao propor um encontro com o acaso, ao abrir as portas para a espontaneidade dos corpos perante

os espaços e a câmera, busca de alguma forma fazer as imagens serem afetadas pelo mundo. Talvez a possibilidade de ver o mundo no cinema seja tentar enxergar o que ele deixa incrustado nas imagens, imagens que por sua vez se deixam ser incrustadas pelo mundo e pela vida. Não conseguir dar conta do mundo talvez seja uma das formas possíveis de falar sobre ele.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo ? e outros ensaios**. Chapecó : Editora Argos, 2009.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo : Iluminuras, 2005.
- BURCH, Noël. **Praxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAIA, Miguel. **Arte e política : situações**. In: Arte e Política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- COSTA, Ariadne. **Santa Maria sob 25 watts: Onetti encontra o cinema**. Artigo apresentado na SOCINE 2006.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos**. In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol 3, São Paulo: Editora 34, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- LAPOUJADE, David. **O corpo que não agüenta mais**. In: Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo. Org. D. Lins e S. Gadelha. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- MEKAS, Jonas. **Manifeste contre le centenaire du cinéma**. In: Les Cahiers de Paris Expérimental. Paris : KS Repro, 2001.
- RIBEIRO, Walmeri. **Por uma estética da espontaneidade: relações entre cinema e performance**. In: A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. Org. W. De Oliveira. Fortaleza: Coleção Juazeiro – Série LICCA, 2011.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

FILMES DE REFERÊNCIA

“A onda traz, o vento leva” (Gabriel Mascaro, 2012)

“Avenida Brasília Formosa”, (Gabriel Mascaro, 2010)

“Duas Cartas” (Helena Lessa e Jorge Polo, 2013)

“Esse amor que nos consome” (Allan Ribeiro, 2012)

“Morro do Céu” (Gustavo Spolidoro, 2009)

“O céu sobre os ombros” (Sérgio Borges, 2011)