



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

KIRA SANTOS PEREIRA

**RELAÇÕES ENTRE MONTAGEM E SOM:
PROCESSOS CRIATIVOS E MODOS DE PRODUÇÃO NO
CINEMA BRASILEIRO**

CAMPINAS

2020

KIRA SANTOS PEREIRA

**RELAÇÕES ENTRE MONTAGEM E SOM: PROCESSOS
CRIATIVOS E MODOS DE PRODUÇÃO NO CINEMA
BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte
dos requisitos exigidos para a obtenção do título de
Doutora em Multimeios.

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

**ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA KIRA SANTOS PEREIRA, E ORIENTADA PELO**

PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P414r Pereira, Kira Santos, 1978-
 Relações entre montagem e som : processos criativos e modos de
 produção no cinema brasileiro / Kira Santos Pereira. – Campinas, SP : [s.n.],
 2020.

 Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
 Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

 1. Cinema. 2. Som. 3. Cinema - Montagem. 4. Processo criativo. I.
 Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas.
 Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Relations between editing and sound : creative processes and production modes in brazilian cinema

Palavras-chave em inglês:

Motion pictures

Sound

Motion pictures - Editing

Creative process

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutora em Multimeios

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

André Luiz Olzon Vasconcelos

Eduardo Simões dos Santos Mendes

Suzana Reck Miranda

Virginia Osorio Flôres

Data de defesa: 10-09-2020

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8962-8720>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1645497307485977>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

KIRA SANTOS PEREIRA

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

MEMBROS:

1. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
2. PROF. DR. ANDRÉ LUIZ OLZON VASCONCELOS
3. PROF. DR. EDUARDO SIMÕES DOS SANTOS MENDES
4. PROF^a. DR^a. SUZANA RECK MIRANDA
5. PROF^a. DR^a. VIRGINIA OSORIO FLÔRES

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DE DEFESA: 10.09.2020

Agradecimentos

Em primeiro lugar, não poderia deixar de agradecer ao Giu, meu companheiro ao longo de toda essa longa e louca jornada que foi fazer essa tese. Sem você nada disso seria possível. Como extensão, agradeço minha mãe e toda a minha família pelo apoio incondicional, mesmo nas horas mais difíceis.

Em segundo lugar gostaria de agradecer aos colegas pesquisadores do grupo de Estudos do Som (atual Estilo e Som no Audiovisual). As trocas proporcionadas por nossos encontros foram fundamentais ao longo de toda a pesquisa. Em especial gostaria de agradecer aos professores Eduardo Santos Mendes e Suzana Reck Miranda, cujas aulas foram extremamente inspiradoras e trouxeram bibliografias importantíssimas para a tese. No mesmo barco, agradeço à querida colega e fonte inspiradora Virgínia Flôres por sua leitura atenta das primeiras versões e pela troca que sempre me trouxe força para continuar.

Agradeço também aos organizadores das mesas sobre som e montagem da semana ABC, da mostra sobre montagem ocorrida no Cine Belas Artes em São Paulo e em especial a Bernardo Marquez e Joice Scavone pela organização dos Encontros Nacionais dos Profissionais de Som do Cinema. As mesas de debates ocorridas nestes eventos foram de fundamental importância para a compreensão dos fluxos de trabalho e dos processos criativos em som e montagem no cinema brasileiro contemporâneo.

Agradeço aos profissionais do cinema que me cederam seu tempo e dedicação, tendo também em alguns casos cedido materiais para pesquisa, e sem os quais essa pesquisa não seria possível: Chico Teixeira (*in memoriam*), Eduardo Santos Mendes, Idê Lacrete, Vânia Debs, Virgínia Flôres, Maria Muricy, Luiz Pretti, Guto Parente, Ricardo Pretti, Guga Rocha, Eduardo Serrano, Miriam Biderman e Tide Borges. Agradeço Tata Amaral e Marcelo Lordello pela cessão dos roteiros de seus filmes.

Agradeço às instituições públicas que tornaram possíveis essa pesquisa, primeiramente à Unicamp mas também à USP e à UFSCar pelas aulas que pude frequentar. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, o que por um tempo permitiu que eu pudesse manter-me com maior dedicação à pesquisa.

Por último, mas não menos importante, agradeço a Gilberto Alexandre Sobrinho por me acolher nesta reta final, fornecendo orientações precisas que enriqueceram imensamente o trabalho.

RESUMO

Montagem e som estão desde os primórdios do cinema intimamente conectados. O presente estudo explorará as dimensões históricas e conceituais, desvelando as múltiplas relações entre estas duas áreas. Em um segundo momento, parte-se da hipótese de que essas relações podem ser pensadas em três frentes cinematográficas, a saber: filmes brasileiros Industriais, Independentes e Artesanais. Desta forma, buscaremos revelar as várias possibilidades de procedimentos e fluxos de trabalho que favorecem a uma construção sonora mais orgânica à montagem.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Som, Cinema - montagem, Processo criativo

ABSTRACT

Since the beginning of cinema, editing and sound has being intimately connected. The present thesis will explore the historical and conceptual issues, revealing the multiple relations within those two areas. After that, we start from the hypothesis that those relations may be studied from three different perspectives: Industrial, Independent and Handcrafted Brazilian movies. In such manner, we will reveal the many possibilities of procedures and workflows that favors a sound design more organic to the editing.

KEYWORDS: Cinema, Sound, Cinema - editing, Creative process

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1: Aproximações entre teorias da Montagem, Música e Estudos do Som	18
1.1 - Artes do Tempo	18
1.2 - Teorias e práticas de montagem cinematográfica	26
1.3 - Teorias e práticas do uso do som no cinema	47
1.3.1 – A Voz	47
1.3.2 – A Música	52
1.3.3 – Os Ruídos	61
Capítulo 2: Histórico das práticas de montagem e edição de som no cinema e sua relação com a estética audiovisual	85
2.1 - – Cinema industrial – o modelo estadunidense	85
2.2 - Trajetória do subdesenvolvimento: as gambiarras e práticas na montagem e som do cinema brasileiro	95
2.3 - Industrialização, digitalização e aderência a métodos estadunidenses na finalização de som	108
Capítulo 3: Formas de integração entre Montagem e criação de som no cinema brasileiro: Fluxos de trabalho, modos de produção e linguagens estéticas	116
3.1 – Cinema Industrial	116
3.2 – Cinema Independente	143
3.3 – Cinema Artesanal	169
Considerações Finais	202
Bibliografia	208
Webgrafia	213
Filmografia	215
Anexo 1 – material de preparação do filme Ausência, cedido pelo diretor Chico Teixeira	
1- Arquivo “Direção de fotografia, decupagem de alguns filmes que eu gosto e as cenas que eu gosto”	218
2- Arquivo “Filmes de referência Circo de Santo Amaro”	250

3- Arquivo “Captação de som (filmagem)”	251
4- Roteiro Circo de Santo Amaro (Ausência) – versão 17B de 29/07/2013.....	252

Anexo 2 - Roteiro do filme “Um Céu de Estrelas” com anotações da diretora Tata Amaral.....	333
---	------------

Anexo 3 – *Spot Notes* do filme Carandiru cedidas pela supervisora de som Miriam Biderman

Spot Notes do filme “Carandiru” pela supervisora de som Miriam Biderman.....	406
--	-----

Spot Notes do filme “Carandiru” pela supervisora de som Eliza Paley.....	423
--	-----

Spot Notes do filme “Carandiru” pelo montador Mauro Alice.....	436
--	-----

Anexo 4 – Material do filme “Eles Voltam”

Roteiro do Filme “Eles Voltam” 9º Tratamento anotado.....	439
---	-----

Mapa de som/ Desenho de som do filme “Eles Voltam”	530
--	-----

Introdução

Já faz alguns anos, pelo menos desde a criação do Seminário Temático em Estudos do Som¹, na Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), que o campo dos Estudos do Som tem crescido e ganho proeminência no Brasil. Tanto minha dissertação² quanto a presente tese foram fruto deste movimento, e se beneficiaram enormemente das discussões ocorridas a partir do citado grupo. Eventos como o Encontro Nacional de Profissionais de Som do Cinema Brasileiro - especialmente suas 3 primeiras edições, ocorridas entre 2013 e 2015 em Conservatória, RJ - e as mesas de debate das semanas da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), em especial as edições de 2013 e 2016, ambas ocorridas na Cinemateca Brasileira Em São Paulo, também foram de extrema valia.

Em paralelo à carreira acadêmica trabalho como editora de som e técnica de som direto desde 2001, tendo participado de filmes como *Carandiru* (dir. Hector Babenco, 2003) onde colaborei na gravação de dublagens de grupo, *Os Amigos* (dir. Lina Chamie, 2013), no qual editei ambientes e efeitos, *Tão longe é Aqui* (dir. Elisa Capai, 2013), onde fiz o desenho de som, e *Jardim Europa* (dir. Mauro Baptista Vedia, 2017), para o qual fiz o som direto. Exerço também desde 2004 a função de professora da área de som em diversos cursos de Cinema e Audiovisual, e a orientação de processos criativos de filmes tem sido parte fundamental de meu trabalho. Foi portanto num movimento natural que desde o início dos meus estudos de pós-graduação venho me interessando pelos processos criativos do som no cinema brasileiro, como forma de aprimorar minha performance como profissional de som e também melhor orientar os estudantes para os quais leciono. Minha dissertação versou sobre o processo de criação do som no filme *O Ensaio sobre a Cegueira* (dir. Fernando Meirelles, 2008), no qual tanto o roteiro, como a direção como a montagem exerceram papéis fundamentais. A partir de provocações da banca em minha defesa, e particularmente de observações da professora Vânia Debs, surgiu a vontade de me aprofundar na relação entre as etapas da montagem e do som.

O objetivo principal desta pesquisa então é estudar as diversas formas como os processos e profissionais destas duas áreas podem estar imbricados no âmbito do fluxo criativo da sonoridade e ritmo do filme, defendendo a hipótese que estão profundamente ligados nas diversas etapas da criação fílmica. Compreenderemos aqui a montagem³

¹ Atualmente nomeado como Estilo e Som no Audiovisual

² PEREIRA, Kira S. Se podes ouvir, escuta: A gênese audiovisual de *Ensaio sobre a cegueira* 2010. V.1 97 f., V.2 123 f. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

³ Este mesmo processo pode, dependendo do contexto, receber o nome de montagem (seguindo a nomenclatura francesa, e no Brasil historicamente ligado ao cinema) ou de edição (com origem etimológica no inglês, e

cinematográfica não apenas em sua definição mais usual, ou seja, aquele estágio na qual os materiais captados – imagens e sons - são ordenados e reorganizados de maneira a estabelecer a forma a qual o filme se apresentará ao espectador. No presente trabalho assume-se que a montagem se inicia no roteiro, no qual se faz o primeiro recorte temporal da narrativa – quando ela começa e termina – bem como se faz uma proposta da ordem das sequências e muitas vezes se esboça questões de ritmo, de silêncios, intensidades sonoras e etc. Como apresentado por Leone e Mourão (1987, p. 26),

(...)cabe ao escritor da peça cinematográfica a organização do tempo a ser representado no texto filmico. Para isso, deverá trabalhar dois tipos de tempo: o tempo interior das sequências e o tempo do conjunto de sequências que farão parte do filme. Dependendo da trama na peça o roteirista poderá indicar cenas mais longas ou mais curtas. Muitas vezes ele necessita gastar mais tempo com uma personagem e menos com outras.

Além disso, segundo os autores, o ritmo também está implícito do roteiro, pois

(...) decorre de um conjunto de elementos anotados no texto: uma espécie de “andamento” da ação. Da mesma forma que falamos de montagem interna, aquela que se dá no plano, podemos, com segurança, falar de um ritmo interno, resultado da construção dos diálogos, das pausas, das relações entre personagens no quadro. Esse ritmo permitirá ao diretor fragmentar (decupar), dando plasticidade para esse desenho geral do texto. (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 29)

A decupagem do filme pelo(a) diretor(a) é uma segunda etapa importante da montagem neste sentido amplo, pois nela se concretizam, se acentuam ou se perdem as características já citadas do roteiro. Criam-se também novas características rítmicas, novos silêncios, novos elementos sonoros que podem estar na imagem ou em *off*. Na montagem propriamente dita, da forma como a compreendemos, também se inicia a edição de som, ou seja, começa-se a pensar e abrir espaço, e muitas vezes esboçar as sonoridades que irão ser consolidadas e trabalhadas em mais detalhes na etapa posterior da edição de som, na qual se criam de forma mais elaborada as diversas camadas sonoras que compõem o filme. Tais camadas ou pistas serão trabalhadas com mais detalhe, elevando a criação a outro nível e também estabelecendo uma maior precisão e qualidade técnica na etapa da edição de som. Posteriormente estes mesmos sons irão ser manipulados na mixagem, que deve ocorrer em uma sala com acústica similar à de uma sala de cinema. Neste momento, além de se fazerem os ajustes finais de intensidade entre as pistas e o endereçamento dos sons para os diversos canais da sala de cinema, realizam-se manipulações de equalização, reverbe e demais efeitos fazendo o som do filme tomar sua forma final.

antigamente mais associado às artes do vídeo). Há inclusive discussões teóricas sobre o significado em adotar uma ou outra nomenclatura, e Amiel (2007) é um dos autores que promove este debate. Optamos por adotar a terminologia MONTAGEM pelo fato de essa ser a mais usada no mercado quando tratamos do processo cinematográfico, que é o que nos interessa no presente trabalho.



Figura 0 - Sessão de edição de som do curta-metragem *Minhas Piores Lembranças do Fim do Mundo* são aquelas que não guardei nem por um segundo, no qual concebi o desenho de som e editei o som. Podemos visualizar as diversas pistas ou camadas de som presentes.

De forma a analisar com maior propriedade as interações que ocorrem no processo criativo entre o som e a montagem, julgamos necessário realizar primeiramente uma revisão teórica, tanto do campo da montagem como dos estudos do som, bem como de algumas questões de teoria musical que nos servem no atual estudo. Apesar de haver uma bibliografia relativamente extensa sobre montagem e sobre som, não encontramos nenhum estudo que reunisse e relacionasse de forma mais aprofundada seus principais conceitos e teorias sobre as questões iminentes entre os dois campos amalgamados: a montagem do som. Assim, realizamos esta aproximação em nosso primeiro Capítulo.

No subcapítulo 1.1 versamos de uma forma mais ampla sobre as artes do tempo e a construção do ritmo no cinema, recorrendo a textos de Chion (1991), Carrasco (2003), Okano (2008) e Bordwell e Thompson (1986), e exemplificando com cenas de *Guerra de Canudos* (Sergio Rezende, 1997) e *Ensaio sobre a Cegueira* (Fernando Meirelles, 2008). No subcapítulo 1.2, Teorias e Práticas de Montagem, procuramos dar conta de rerepresentar os principais conceitos clássicos de montagem, iniciando pelos textos das décadas de 20 e 30 dos mestres soviéticos Eisenstein, Kuleshov e Pudovkin, além de Munsterberg. Prosseguimos com as também já clássicas perspectivas de Reisz (1966), Bazin (1991), Burch (1990) e Bordwell e Thompson (2011) e trazemos contribuições mais contemporâneas através de Amiel (2010), Flôres (2013) e Milan (2015). Buscando aplicar os

conceitos na prática dos filmes, analiso algumas cenas de filmes como *The Life of a Fireman* (dir. Edwin S. Porter, 1902), *O Encouraçado Potemkin* (dir. Sergei Eisenstein, 1925), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (dir. Glauber Rocha, 1964), *Veludo Azul* (dir. David Lynch, 1986), *As Vozes espirituais* (dir. Alexandr Sokurov, 1995), *O Balão Vermelho* (dir. Albert Lamorisse, 1956), *Eles Voltam* (dir. Marcelo Lordelo, 2012) entre outros. Trago também para o diálogo alguns excertos da entrevista em 2017, com o recém falecido e talentoso realizador Chico Teixeira.

O Capítulo 1.3, Teorias e Práticas do Som no Cinema, é subdividido em três partes. Na primeira delas, abordamos teorias e práticas do uso da voz, iniciando pelo uso da voz no cinema silencioso, com as colaborações de Itakura (2008) e Altman (2004). Prosseguimos com reflexões sobre a voz no cinema sonoro, com interessantes textos de Kassabian (2003), Betton (1987) e Chion (2008). Teixeira (2017) também colabora neste subcapítulo, falando sobre o importante papel do silêncio. Como exemplos, trazemos os filmes *Além da linha Vermelha* (*The Thin Red Line*, dir. Terrence Malick, 1994), *O Bandido da Luz Vermelha* (dir. Rogério Sganzerla, 1968) e *Apocalypse Now* (dir. F. F. Coppola, 1979). Na segunda parte, o tema é o uso da música, e novamente recorremos a Altman (2004) trazendo seus importantes estudos sobre a música no cinema silencioso. Prosseguimos com a clássica abordagem de Gorbman (1987) apresentando a linguagem da música no cinema clássico e com Adorno e Eisler (1976) e Doane (1985) fazendo sua crítica. Adicionamos também pequenas contribuições de Lopate (2003) e Alter (2012) acerca da música em *Noite e Neblina* (Dir. Alain Resnais, 1956), uma composição de Eisler. Os exemplos passam por filmes como *Alma em Suplício* (*Mildred Pierce*, dir. Michael Curtis, 1945), *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, dir. Alfred Hitchcock, 1958) *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*, dir. Alain Resnais, 1956), e *Os Pássaros* (*The Birds*, dir. Alfred Hitchcock, 1963) entre outros. A terceira e última parte do subcapítulo 1.3.3 tratará dos Ruídos, e não por acaso será a mais extensa e com maior número de colaboradores. Falando sobre os ruídos no cinema mudo, trazemos as abordagens de Jost (2001) e Bottomore (2001). De uma perspectiva de quem acabava de viver a transição do silencioso para o sonoro, Eisenstein (2002) e Pudovkin (1985) não poderiam deixar de estar presentes. Juntando-se a eles temos conceitos e reflexões de Chion (2008), Opolsky (2009), Flôres (2013), Schafer (2001), Kassabian (2003), Buhler (2008) e Bresson (2004). Para analisar as práticas sonoras citadas pelos(as) autores(as), trago para este capítulo filmes como *A Cella* (*The Cell*, dir. Tarsem Singh, 2000), *Notting Hill* (dir. Roger Mitchel, 1999), *King Kong* (dirs. Cooper e Shoedsack, 1933), *Um Céu de Estrelas* (dir. Tata Amaral, 1996), *Requiem para um sonho* (*Requiem for*

a dream, dir. Darren Aronofsky, 2000), *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, dir. F. F. Coppola, 1972), *M, o Vampiro de Düsseldorf* (dir. Fritz Lang, 1931), *Dias de Nietzsche em Turim* (dir. Julio Bressane, 2001), entre outros.

O segundo capítulo realiza um recorrido histórico das práticas de montagem e de edição de som no cinema, bem como sua relação com transformações na estética audiovisual. Principiamos com um subcapítulo que aborda o fluxo de criação no cinema industrial estadunidense, que serviu de modelo para parte significativa do cinema brasileiro e mundial. Apresentamos um histórico da evolução do som e montagem dentro deste cinema, caracterizado, segundo Migliorin (2011), pela segmentação das funções. Sobre a transição do silencioso para o sonoro e início deste último, recorremos a Murch (2000), Rosenfeld (2013) e Buhler (2008). Ao abordar as metodologias e estéticas de equipe de som no já estabelecido cinema industrial e posteriormente na “revolução” ocorrida na década de 1970, nossa principal fonte são as diversas entrevistas realizadas por LoBrutto (1994) com profissionais da indústria. Sobre essa metodologia de finalização de som pós década de 1970, um texto do próprio Walter Murch (1998) será uma referência, e a tese de Mendes (2000) sobre o trabalho desse *sound designer* nos trará algumas outras considerações. Sobre a estética do som no cinema clássico, citamos Gorbman (1986) e Manzano (2005).

O Capítulo 2.2 aborda aspectos históricos do som e montagem no cinema brasileiro, tratando de seus primórdios. Concordando com Sales Gomes (1996), percebemos esse início como uma trajetória muito marcada pelo subdesenvolvimento, na qual mesmo nas tentativas industriais mais bem sucedidas as gambiarras estavam presentes. Autran (2006) nos fala da ausência da figura do montador nos princípios de nosso cinema. Manzano (2005), Dias (2017) e Iwamizu (2014) abordam com mais detalhes a precariedade presente nos processos de montagem e edição de som. É especialmente rico o depoimento de Mauro Alice (MANZANO, 2005) acerca de suas experiências na Vera Cruz, versando sobre o funcionamento da carreira e aprendizado do ofício, bem como sobre questões técnicas e estéticas do período. Ao mesmo tempo que a organização das carreiras da Vera Cruz nos aproxima da forma de trabalho industrial estadunidense, nas questões tecnológicas e estéticas o relato de Alice nos faz perceber as diferenças abissais existentes entre Hollywood e o cinema tupiniquim à época. Complementamos nossas referências para o capítulo com dois excertos de Bernardet (1981) para a revista Filme Cultura sobre o som no cinema Brasileiro, e com definições de Fabris (2007) e Benet (2015) sobre o cinema independente.

No Capítulo 2.3, abordamos a aproximação a métodos estadunidenses nos processos de finalização do cinema brasileiro, que se consolidaram também graças à digitalização e

democratização dos meios. Aqui novamente Manzano (2005) será uma referência histórica importante, juntamente com Quintana (2017), que versará especificamente sobre o histórico do *foley* no Brasil. Em se tratando de um tema mais contemporâneo, entrevistas realizadas por esta autora com os profissionais ainda atuantes no mercado, como os editores de som Eduardo Santos Mendes (2016) e Maria Muricy (2017) e a montadora Idê Lacreta (2016) foram fontes importantes. Mesas de debate em encontros de profissionais da área também trouxeram percepções muito ricas, como foi o caso da fala de Kleber Mendonça na Semana ABC de 2013 e a de Ricardo Cutz no I Encontro dos Profissionais de Som do Cinema Brasileiro, também em 2013.

Nosso terceiro capítulo aborda a integração entre montagem e a criação de som no cinema brasileiro, focando nas especificidades de cada modo de produção – Industrial, Independente e Artesanal. Buscamos mapear as diversidades nos fluxos de trabalho tentando compreender sua relação com linguagens estéticas, identificando práticas que favorecem o som, bem como “maus costumes” (ADORNO e EISLER, 1976). Para o cinema Industrial, recorreremos a entrevistas com os editores de som Maria Muricy (2017), Eduardo Santos Mendes (2016) e Bernardo Uzeda (2019 e 2020). A mesa sobre Montagem e Som na Semana ABC de 2016 foi outra referência importante, juntamente com o debate sobre Som e montagem no III Encontro Nacional de Profissionais de Som do Cinema Brasileiro. Minha própria experiência como editora na Effects Filmes, juntamente com *spot notes* de *Carandiru* (dir. Hector Babenco, 2003) enviadas por Miriam Biderman foram outras fontes. O *blog* mantido pelo diretor Fernando Meirelles, durante a produção de seu *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), Diário de Blindness⁴ juntamente com entrevistas realizadas por mim com profissionais participantes do filme durante o mestrado compuseram este mosaico de materiais. Dentre os filmes analisados no Capítulo, além dos já citados *Carandiru* e *Ensaio sobre a Cegueira*, estão *Guerra de Canudos* (dir. Sérgio Rezende, 1996), *De Pernas pro Ar 2* (dir. Roberto Santucci, 2012), *Vai que Cola 2* (dir. César Rodrigues, 2019) e *Minha Mãe é uma Peça 3* (dir. Susana Garcia, 2019).

No capítulo 3.2, que versa sobre o Cinema Independente, recorreremos mais uma vez a entrevistas com os editores de som Eduardo Santos Mendes (2016) e Bernardo Uzeda (2020), aproveitando também materiais provenientes de entrevistas com a editora de som e montadora Virgínia Flôres (2015), com as montadoras Idê Lacreta e Vânia Debs, ambas realizadas em 2016, com a técnica de som direto Tide Borges (2019) e com o diretor Chico

⁴ Pesquisado em <http://blogdeblindness.blogspot.com/> em 10/02/2020

Teixeira (2017). Novamente a mesa sobre Montagem e Som da Semana ABC 2016 foi importante, desta vez como um contraponto às percepções apresentadas por Debs e Lacreta. Além destes relatos e falas, foram material importante para o capítulo os roteiros de *Um Céu de Estrelas* (dir. Tata Amaral, 1996) e *Ausência* (dir. Chico Teixeira, 2014), e notas de Chico Teixeira, material de preparação do filme *Ausência*. Também trouxe para a discussão minha própria experiência como editora de som, falando sobre o processo de *Os Amigos* (dir. Lina Chamie, 2013). Os filmes analisados são os já citados *Os Amigos*, *Um Céu de Estrelas* e *Ausência*, além de *A Casa de Alice* (dir. Chico Teixeira, 2007).

O Capítulo sobre cinema Artesanal inicia com um relato de minha própria experiência como editora de som de *Tão Longe é Aqui* (dir. Eliza Capai, 2013). Prossegue com uma análise que relaciona a conformação de equipe e a técnica e resultado estético de *O Candinho* (dir. Ozualdo Candeias, 1967). Em seguida trazemos uma análise do processo criativo e do resultado estético de *A Cidade é Uma Só* (dir. Adirley Queiroz, 2011), que se apoia grandemente nas entrevistas realizadas por Farkas (2015) aos editores de som Fernando Henna e Daniel Turini, e ao técnico de som direto Guile Martins. Com o auxílio de conversas e entrevistas realizadas com o técnico de som direto e editor de som Guga Rocha e com o montador Eduardo Serrano, além de acesso ao roteiro e ao mapa de som pensado pelo sonidista e pelo diretor, é feita uma análise do processo e resultado estético de *Eles Voltam* (dir. Marcelo Lordelo, 2012), aproximando-o ao processo de *Amigos de Risco* (dir. Daniel Bandeira, 2007). O último filme a compor o capítulo é *Estrada para Ythaca* (dirs. Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, 2011), e para sua análise, além de entrevistas desta autora com os diretores-fotógrafos-técnicos de som-montadores (realizadas por e-mail em 2017), uma das referências importantes foi o catálogo da mostra Alumbramento organizado por Lima (2016), que conta com uma diversidade de artigos, entrevistas e manifestos bastante ricos. Além disso, foram utilizados *Cinema de Garagem* (Ikeda e Lima, 2011) e *Fissuras e Fronteiras* (Ikeda, 2019).

Capítulo 1: Aproximações entre teorias da Montagem, Música e Estudos do Som

Neste capítulo, faremos uma aproximação entre aspectos da teoria e da prática da montagem com aqueles tidos como próprios do som ou da música. Esta aproximação primordialmente é possível porque cinema e música são artes filhas do tempo, e por isso irmãs. Teórico do século XVIII, Lessing (1986) argumenta que música e literatura oral são artes cujos signos se desvelam em sequência, diferentemente de artes espaciais como a arquitetura, a pintura e a escultura. Apesar de como bem aponta Souriau (1983, p. 86), o cinema ser também arte do espaço⁵, assim como a música e a literatura os filmes só podem ser apreciados em sua completude no transcorrer do tempo. Como afirma Tarkovsky (1998, p. 134) em seu *Esculpir o Tempo*, “É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas”, Dentre os elementos principais da linguagem compartilhada entre essas três artes está o ritmo, “O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica, (...) que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma.” (TARKOVSKY, 1998, p. 134)⁶. Buscaremos compreender os diversos elementos sonoros e imagéticos que atuam modificando a percepção rítmica de um filme, analisando as formas como estes elementos podem nos ajudar a conduzir o espectador ao longo da obra.

1.1 Artes do Tempo

Chion (1991, p. 62) afirma que tanto o cinema quanto a música de sons fixados (ou música concreta) são artes cronográficas: escritas no tempo, em suportes que dependem do transcorrer do tempo para serem apreciadas. Mais que isso, diferentemente da poesia as obras cinematográficas e as gravações musicais não podem prescindir da duração temporal segundo as quais foram concebidas. Uma recorrente metodologia para a análise de uma obra audiovisual é examinar separadamente o enquadramento de um fotograma, ou os movimentos de uma cena, os diálogos escritos no roteiro, a transcrição para partitura de um verso musical

⁵ O autor será em verdade bastante crítico desta divisão, afirmando que em última instância todas as artes terão características espaciais e temporais.

⁶ A União Soviética, atual Rússia, como veremos ao longo deste trabalho, será local importante para o pensamento sobre montagem no cinema. No berço de Eisenstein, Pudovkyn, Alexandrov, Vertov e Tarkovsky entre outros, elaboraram-se uma série de teorias sobre a montagem, o tempo e o ritmo no cinema. Temos consciência que tais conceitos, estavam em permanente disputa, sem que houvesse consenso entre estes vários teóricos. Exemplo será a profunda discordância de Tarkovsky em relação às teorias de Eisenstein, que por sua vez será importante referência para este estudo.

ou a letra de uma canção. Podemos analisar um filme ou uma música avançando rapidamente, pulando vários trechos, e repetir trechos curtos em câmera lenta ou em reverse de modo a tentar capturar os detalhes de sua essência. Estes artifícios, entretanto, nos mostrarão apenas uma pequena parte, um eco, uma sombra do que seria a obra cinematográfica. Sua fruição completa depende do fluxo temporal e da duração da obra conforme foi concebida.

Um dos principais aspectos ou dimensões compartilhadas entre cinema e música é o RITMO, conceito atado fortemente à noção de tempo. Cada um de nós tem uma noção empírica da definição de ritmo, especialmente quando associado à música. Ritmo é uma palavra que utilizamos cotidianamente, em geral ligada a ideias de rapidez ou lentidão. A velocidade com a qual certos eventos – ou pulsos - se repetem no tempo, no entanto, na teoria da música são mais precisamente associadas ao conceito de andamento. Bordwell e Thompson, em seu clássico artigo *Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema*, adotam uma definição de ritmo que conscientemente mistura conceitos musicais, e entre esses o andamento:

(...) os sons podem ser considerados organizados de forma rítmica quando pulsos fortes e fracos formam um padrão definido, e se movem numa velocidade definida. (Esta definição de ritmo combina características que musicistas distinguiriam como ‘compasso’, ‘ritmo’ e ‘andamento’). (BORDWELL & THOMPSON, 1986, p. 188)⁷

Carrasco (2003, p. 14) esclarece que o ritmo musical se refere à organização temporal de uma sucessão de sons, na qual os parâmetros básicos são o andamento e o compasso. O compasso se relaciona ao agrupamento dos pulsos musicais (em formulas binárias, ternárias, quaternárias, etc.) e ao estabelecimento de diferentes acentuações para os pulsos dentro desta fórmula. O andamento se relaciona com a quantidade de pulsos, ou batimentos, tocada a cada minuto. Na notação musical tradicional, no entanto, a marcação de andamento é relativamente imprecisa, variável. Por exemplo o andamento *largo*, que pode ser definido como “muito vagaroso e solene”, varia entre 40 e 60 batimentos por minuto (BPM) e o andamento *prestissimo*, que é comumente traduzido como “muito rápido, com toda velocidade e presteza” pode estar entre 200 e 208 BPM. Esta variação no número de pulsos por minuto pode ter relação com a dificuldade de exatidão de um regente e de uma orquestra manter um pulso tão regular. Mas certamente também pode se associar à ideia de que importa menos a exatidão numérica, absoluta, e mais a sensação, ou percepção temporal passada por cada um

⁷ Tradução da autora, do original :“(...) sounds can be considered to be organized rhythmically when strong and weak beats form a distinct pattern and move at a distinct pace. (This definition of rhythm combines features that musicians would distinguish as ‘meter’, ‘rhythm’, and ‘tempo’.)”

destes andamentos, e traduzida em suas definições mais comuns. Carrasco afirma que é por meio do andamento que

(...) podemos provocar alterações no tempo psicológico, criando para o ouvinte uma nova medida de tempo, específica àquela situação musical. Por isso, as questões relativas ao andamento são particularmente relevantes quando tratamos da música para filmes. (CARRASCO, 2003, p. 14)

Muitos dos nomes associados a andamentos inclusive se relacionam a estados de movimento e mesmo de humores, como podemos dizer por exemplo de *grave*, *andante*, *allegro* ou *vivace*.

O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁸ relaciona o ritmo principalmente à duração – e aos padrões de duração, traduzidos nos compassos - das notas musicais, bem como das pausas entre estas. Estas durações podem ser mais ou menos regulares, mais ou menos contínuas, tornando sua definição bastante complexa. É inegável, no entanto, que para percebermos o ritmo há que existir pulso e relaxamento, sinal e silêncio, “cheio” e “vazio”. Em se tratando do ritmo no audiovisual podemos transpor o conceito de ritmo musical e perceber claramente que a duração dos planos, traduzida na velocidade dos cortes, tem influência direta nas sensações e emoções proporcionadas pelo filme, como estudaremos mais detidamente adiante. É importante destacar que no presente trabalho quando falamos em silêncio no audiovisual, não tratamos aqui de sua acepção literal, a ausência total de som. Falamos de um silêncio relativo, de momentos mais silenciosos se comparados a outros de maior intensidade sonora, por exemplo em cenas sem diálogo ou música, ou sem um som que se destaque em primeiro plano, mas apenas sons “de fundo”.

O ritmo no cinema é um conceito bastante complexo, por combinar elementos visuais e sonoros – sendo esses musicais, voco-verbais e de ruídos. É claro que nas cenas que contam com uma trilha musical, o ritmo da música influenciará fortemente o ritmo da cena. Podemos, ademais, estender o conceito de ritmo musical aos outros sons existentes na trilha sonora do filme: a velocidade, duração e frequência dos diálogos certamente influenciarão o ritmo da cena. Uma cena onde os personagens dialogam numa alternância rápida e ininterrupta, alternando intensidades e tons, será percebida de forma oposta a outra onde se ouve um monólogo monocórdio com longas pausas, sendo ainda mais díspar a uma cena sem diálogo nenhum. Os ruídos igualmente podem alterar esta percepção temporal: podem imprimir na cena um ritmo regular e repetitivo - por exemplo com o tic-tac de um relógio, ou uma goteira - ou ter um ritmo acidentado - com eventos imprevisíveis como explosões, tiros, objetos

⁸ Pesquisado em

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045963> em 21/01/19.

caindo, mudanças abruptas de ambiente – o que por sua vez acelera o tempo de leitura da cena. Além disso, uma imagem mais movimentada e cheia de informações visuais, em geral, traz a sensação de aceleração, enquanto que uma imagem mais estática ou vazia é percebida como mais lenta, uma vez que podemos lê-la e compreendê-la mais rápida e facilmente. Pensando na composição rítmica possibilitada pela montagem, é interessante que esta possa considerar os “cheios e vazios” relativos a cada plano e a forma de organização temporal destes planos como potencial estabelecedor de ritmo.

Um dos recursos bastante usados no cinema, que vai lidar com o potencial rítmico do silêncio, é o chamado *pillow shot* (na tradução literal, “plano-travesseiro”). O *pillow shot* é um plano de transição entre sequências, ou entre momentos distintos de uma mesma sequência, geralmente sem muito movimento e sem muitas informações, que tem o propósito de promover uma pausa, um descanso das informações e emoções transmitidas na sequência anterior, preparando o espectador para absorver mais adequadamente as informações objetivas ou emocionais da sequência seguinte. A alcunha de “*pillow*” lhe é dada pelo fato do plano funcionar como uma espécie de almofada, um amortecedor entre dois planos, duas sequências, duas ideias, evitando o choque direto entre estes. Um exemplo pode ser encontrado em *Eles Voltam* (Marcelo Lordelo, 2012), que enfoca a história de Cris, garota de classe média abandonada inexplicavelmente na estrada pelos pais logo no primeiro plano do filme. Após uma longa jornada de cerca de uma semana tentando sozinha retornar à Recife, Cris encontra em uma casa de praia sua prima, e consegue finalmente a passagem de volta para sua vida normal. Entre a “despedida” da praia e seu reencontro com a família existe apenas um plano próximo da personagem, com duração aproximada de 20 segundos, que a focaliza em silêncio olhando pela janela de um carro. O plano é acompanhado de uma trilha musical bastante lenta e suave, que continua em *fade out* desde a sequência anterior, na qual ela e a prima tomam banho de mar se despedindo da vida paralela que ambas levaram distantes de Recife e da família.



Figura 1 - Cris olha pela janela do carro em *Eles Voltam*

Ao final do plano, já sem a música, começamos a ouvir os lamentos incompreensíveis de sua avó, que veremos abraçada a Cris na sequência seguinte. O recurso sonoro de prolongar a música da sequência anterior e adiantar a voz da sequência seguinte também reforça o papel deste plano como transição, como ligação entre o final da jornada de Cris e seu retorno, já transformada, para sua realidade pregressa. Este “silêncio narrativo” é também necessário para que o espectador possa retomar em sua mente o significado desta jornada para Cris, e se prepare para o trecho final do filme. Juntamente com a personagem, na duração deste plano o espectador rememora e “digere” as experiências vividas ao longo de sua jornada, podendo também refletir e imaginar como será este retorno para um universo tão diferente daquele que habitou nos dias anteriores, entre os sem-terra e a família de uma faxineira, e como lidará novamente com sua realidade de adolescente de classe média alta do Recife. Este *pillow shot*, que se lido separadamente pode ser vazio, ganha significado por sua posição na sucessão de planos e pelos sons montados justapostos a ele, cumprindo sua função de passagem entre um e outro momento do filme.

Em suas aulas na disciplina Poéticas e Técnicas da Montagem Audiovisual, Almir Almas relaciona o silêncio, o vazio proporcionado pelo *pillow shot* com o conceito *Ma* da cultura japonesa tradicional, que Michiko Okano explica em seu artigo de 2008:

A Idéia do *Ma*, originariamente, é relacionada ao espaço mitológico vazio(...). É um território vazio no qual é possível ocorrer um acontecimento, e pode ser correlacionado ao zero da possibilidade do nascimento, mas não ao da morte. (...) Quando o *Ma* se faz representável ou concretamente visível no mundo da

existência, aparece como um “espaço entre” e ganha manifestações múltiplas: intervalo, passagem, pausa, não-ação, silêncio, etc. (OKANO, 2008, p. 178)

Este conceito é aplicado na arquitetura tradicional japonesa, onde por exemplo o “espaço *Ma*” se apresenta como uma saleta intercambiável, com poucos móveis e que pode se transformar em local para receber visitas, em sala de chá e até mesmo em quarto de dormir. “*Ma* torna-se um espaço neutro que permite transformações e movimentos: um espaço em fluxo” (OKANO, 2008, p. 179) A espacialidade *Ma* é também associada ao *sandô*, percurso de peregrinação de um santuário xintoísta, uma espécie de labirinto pensado como um espaço-tempo adaptativo da zona profana para a divina.

(...) a passagem de um a outro não é nem um e nem outro, ou é simultaneamente ambos. (...) o espaço *Ma* é simultaneamente intervalo, vazio e espaçamento ‘entre’; separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendra certa relação de tempo ao infinito, próprio do Japão. O espaço-entre, com possibilidades infinitas, separa e ata dois ambientes heterogêneos e cria uma espacialidade contínua, que se atualiza conforme o tempo, por meio das relações estabelecidas pelo homem. (OKANO, 2008, p. 180)

O *Ma* é aplicável igualmente a uma série de situações cotidianas da cultura japonesa, como por exemplo na comunicação, onde seria uma pausa apropriada numa conversa ou uma distância física ou emocional ideal num relacionamento. Segundo descrito pela autora este espaço vazio, esta pausa, esta passagem entre um e outro assunto, um e outro espaço, uma e outra pessoa é considerada indispensável, e sua ausência percebida como falta de bom senso. De fato, podemos reconhecer na prática do *pillow shot* uma função de passagem, de pausa e ao mesmo tempo continuidade. A significação do plano *per se* - se isolado da montagem - normalmente é vaga, vazia, mas adquire novos significados de acordo com a relação estabelecida entre o plano que o precede e o que se segue, abrindo tempo e espaço para interpretações e reflexões do público. Normalmente estes planos têm “uma espacialidade intersticial em suspensão, preme de potencialidades, um espaço-entre disponível para tudo poder ‘vir a ser’.” (OKANO, 2008, p. 179)

De forma o geral, o uso do silêncio pode estar recheado de significados. O diretor Chico Teixeira⁹ demonstra ter bastante consciência disso, e desde a etapa do roteiro de seu último longa-metragem *Ausência* (2014) já pontua a narrativa com momentos silenciosos. Teixeira¹⁰ explica suas razões:

⁹ Chico Teixeira foi roteirista e diretor de filmes documentais e ficcionais. Em 2007, dirigiu seu primeiro longa-metragem de ficção, *A Casa de Alice*, selecionado para a mostra Panorama do Festival de Berlim e ganhador de diversos prêmios. Em 2014 lançou *Ausência*, que teve sua estreia internacional no Festival de Berlim e em sua carreira obteve 14 prêmios, entre nacionais e internacionais. Faleceu em Dezembro de 2019.

¹⁰ Em entrevista à autora em julho de 2017

O roteiro tinha umas pausas que eu queria ter, entre os diálogos, silêncio de reflexão, sabe? O silêncio faz você sentir mais. Ele te aguça a sensibilidade da imagem que você tá vendo. E eu acho que o *Ausência* foi um filme que eu carreguei mais no silêncio, porque o menino era muito solitário. O garoto estava o tempo inteiro em silêncio, observando. Ele estava o tempo inteiro dentro de si, mergulhado no que ele está vendo no caminho dele, na própria história dele. Nesse período é que ele está pensando... o silêncio é o que ele pensa "nossa, quando eu era pequeno como eu era mais amado, pelo meu pai e minha mãe." Ou "quando eu era pequeno, eu não gostava de ir à escola, que as pessoas gritavam comigo e agora que eu tô mais homem tô ajudando a minha casa, como estou feliz de poder ajudar na casa da minha mãe que me ajudou tanto". Eu acho que esses silêncios vêm carregados de coisas dentro dele, desse menino, porque ele era muito introspectivo. Eu queria um personagem introspectivo mesmo. (TEIXEIRA, 2017)

O poder do silêncio e sua influência no ritmo do filme voltou à baila na etapa da montagem, como nos descreve o diretor:

No *Ausência*, a gente estava fazendo o filme e tinha uma coisa que estava me agonizando, à mim e à Vânia (Debs, montadora). "Esse filme está indo muito rápido!" Eu sugeri que esticássemos mais algumas cenas, colocássemos mais cenas silenciosas. Deixar a gente ver mais o personagem fazer coisas sem ele falar. Esse é o grande silêncio. Não ser aqueles filmes que tem aqueles personagens que falam o tempo inteiro... pá, pá, pá, pá! E você não consegue nem pensar direito! Você vai só ouvindo. E não é que deu uma melhorada no filme? Ter esses respiros... (TEIXEIRA, 2017)

Segundo o diretor, esses momentos silenciosos, apenas observando o personagem que por sua vez observa o mundo, são momentos democráticos pois dão tempo para o espectador pensar e não apenas ser conduzido irracionalmente, como é mais convencional acontecer no cinema clássico. Essa filosofia de Teixeira acompanha também algumas outras estratégias de decupagem e montagem, mas sobre esse tema retornaremos oportunamente no capítulo 1.2.

Refletindo sobre o papel do silêncio na trilha sonora audiovisual, o teórico e editor de som Eduardo Santos Mendes¹¹ nos lembra da importância da dinâmica sonora, ou variação entre momentos mais e menos intensos, que é também uma técnica importante em se tratando de composição musical. Mendes¹² afirma que para se perceber e potencializar os picos de maior intensidade sonora (e dramática) do filme o silêncio é indispensável, e que este seria um dos principais atributos de um bom desenho de som. Para ilustrar esta ideia, nos conta sobre o seu trabalho em uma sequência específica do filme *Guerra de Canudos* (dir. Sergio Rezende, 1997) para a qual tinha planejado um momento bastante silencioso: quando as mulheres de Canudos furam o cerco para buscar água para abastecer o acampamento, à noite. Em consonância com a própria intenção das personagens, que precisavam manter o silêncio para não despertar a atenção dos guardas inimigos, a sonoridade desta cena foi toda construída

¹¹ Eduardo Santos Mendes é professor de som no curso Superior do Audiovisual na ECA-USP e editor de som. Entre seus trabalhos como editor de som estão *Um Céu de Estrelas* (dir. Tata Amaral, 1996), *Guerra de Canudos* (dir. Sergio Rezende, 1997), *Contra Todos* (dir. Roberto Moreira, 2004) e *Ausência* (dir. Chico Teixeira, 2014)

¹² Em entrevista à autora em maio de 2015

a partir de sons muito delicados, de leves movimentos na água, dos poucos ruídos resultantes da cuidadosa movimentação das mulheres. A cena servia de respiro sonoro para um filme recheado de momentos muito ruidosos de batalhas, promovendo uma momentânea desaceleração rítmica para depois retomar à aceleração. Permitia igualmente que a intensidade emocional necessária a estes momentos mais fortes, reforçada pelos sons intensos de tiros, bombas e gritos, tivesse maior eficiência. Nosso ouvido é adaptável, e ao receber por um longo tempo sons de muita intensidade passa interpretar esta intensidade como normal, e, como defesa do próprio organismo, entra numa espécie de estado de analgesia. Se há variações na dinâmica sonora ao longo do tempo nossa audição terá sempre uma surpresa, uma nova informação a processar, e se manterá atenta. Não é difícil compreender que um som intenso, como uma bomba, precedido de um relativo silêncio, como o som de uma leve água corrente, terá melhor efeito dramático do que sucessivos sons intensos - por exemplo o som de tiros que se seguem a uma trilha musical intensa. No entanto, devido a uma falta de diálogo da equipe de finalização de som, que abordaremos com mais detalhes no capítulo 3, esta cena - assim como virtualmente todas aquelas onde havia um silêncio relativo de ruídos e vozes - foi preenchida com uma música orquestral bastante intensa e dramática. Toda a variação dinâmica planejada para o filme se perdeu, dando lugar a um *fortíssimo* permanente, o que segundo Mendes tornou a fruição do filme cansativa e resultou em perda no efeito de intensidade nas cenas que de fato necessitavam deste reforço.

A ordem das cenas e a alternância entre cenas mais movimentadas ou ruidosas - ou intensas emocionalmente - com cenas mais tranquilas pode também ser pensada como uma manipulação dinâmica, considerando o filme como um todo. Assim como a variação sonora, a variação cuidadosa de sensações pode ajudar o espectador a se engajar emocionalmente ao filme. Teixeira apontou que isso também é uma preocupação ao longo de seu processo de criação, desde o roteiro, mas principalmente durante a etapa de gravação, no set, com o objetivo de alcançar uma lógica contínua na condução da narrativa:

Essa dinâmica, essa variação de coisas... A gente tem que ter essa noção sim, essa visão de conjunto. Isso, inclusive na hora em que se está filmando cada sequência. É um detalhe, mas é que é muito importante. Eu volto na cabeça que cena veio antes, três cenas anteriores e três cenas posteriores. E aí com certeza eu consigo o tom uniforme. O tom da voz. O jeito que a atriz estava falando, sabe? Tudo depende muito da emoção da cena, se é uma cena raivosa, se é uma cena afetuosa, se é uma ação cotidiana. Cada cena tem a sua movimentação. (TEIXEIRA, 2017)

Essa dinâmica emocional desenhada na ordem das sequências via de regra dependerá de ter sido pensada no roteiro, ou como Teixeira aponta, no set. Por vezes, no entanto, ainda poderá ser alterado na etapa de montagem, e um exemplo desta modificação ocorreu em

Ensaio Sobre Cegueira (*Blindness*, Fernando Meirelles, 2008). A cena da chegada de um grande grupo de infectados, na qual assistimos à primeira chacina, estava planejada no roteiro para acontecer após uma cena de confronto entre o Médico e a Mulher do Médico com os guardas do confinamento, onde os primeiros reclamam das condições de alimentação e os últimos, com medo de serem contaminados, os ameaçavam com armas de fogo. No corte final do filme esta cena de confronto foi adiantada, e a cena do grande massacre - e que será o ponto de virada para uma parte mais violenta do filme - passou a ser precedida por um momento bastante tocante e tranquilo, no qual os cegos param para ouvir uma música suave no rádio trazido pelo Velho da Venda Preta. O “silêncio emocional” que precede a cena do massacre torna o horror ainda mais impressionante, e a queda ainda mais dolorida.

Nos exemplos apresentados podemos perceber o quanto o ritmo de pulsos e silêncios sonoros está intimamente ligado ao ritmo da ação dramática e ao ritmo da montagem - à ordem dos planos e cenas e imagens escolhidas. Como observaram Bordwell & Thompson (1986, pp. 188-89):

Na maior parte dos casos os ritmos da montagem, do movimento interno da imagem e do som não existem separadamente. O som normalmente acompanha os movimentos e por vezes continua por sobre os cortes. O som pode motivar um movimento de câmera ou de personagem. Assim existe um potencial para a interação entre estes três tipos de ritmo. Não existe uma única combinação ‘apropriada’¹³

Para compreendermos melhor estas complexidades, será importante nos determos nas diversas compreensões sobre a montagem e seus possíveis usos, segundo alguns dos seus principais teóricos. Assim teremos mais ferramentas para compreender as diversas formas como o som e a imagem podem se relacionar nos filmes.

1.2 Teorias e práticas de montagem

Parte significativa dos escritos e reflexões sobre montagem fílmica se iniciam com uma clássica pergunta: Por que montar? Ou ainda com uma pergunta anterior: Por que cortar? É possível contar uma história com imagens e sons sem recorrer ao corte, e isso foi feito algumas vezes ao longo da história do cinema. No caso de filmes que excedessem os 20

¹³ Tradução da autora, do original: “(...) in most cases the rhythms of editing, of movement within the image, and of sound do not exist separately. Sound usually accompanies movements and often continues over cuts. Sound may motivate figure or camera movement. Thus, there exists the potential for a considerable interplay among these three types of rhythm. No one ‘appropriate’ combination exists.”

minutos, havia, até o advento do filme digital, limitações tecnológicas devido ao tamanho máximo dos rolos de película. Hitchcock buscou contornar esta dificuldade utilizando em seu *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948) “cortinas” de imagem que disfarçavam os cortes. Hoje a tecnologia já permite fazer um filme de longa-metragem com um único plano de imagem – e Sokurov logrou essa proeza em 2002, realizando *A Arca Russa* (*Rússki Kovtcheg*). Ainda assim, qualquer filme terá sempre ao menos dois cortes temporais - um corte no início e outro no fim. Além disso, mesmo *A Arca Russa* – ícone do filme “sem corte” e que supostamente não apresentaria mais que os citados dois cortes de imagem, certamente tem inúmeros cortes e sobreposições de som, imperceptíveis aos ouvidos do público. Coadunando com a ideia dos cortes no início e no fim, a própria escrita do roteiro já é uma montagem, pois estabelece um início e um fim para a narrativa a ser contada, dentre os incontáveis momentos das vidas dos personagens. Além disso o roteiro já indica também o recorte (e colagem) temporal e espacial, as elipses, a junção de uma imagem após a outra, uma cena após a outra, de uma fala após a outra, e em alguns casos a indicação dos ruídos ou músicas que acompanham cada cena. Também na filmagem, a preocupação com a continuidade e a passagem entre cortes é já uma antecipação dos procedimentos de montagem.

Ultrapassando a compreensão da montagem apenas como o ato ou efeito dos cortes e colagens de pedaços de imagem e sons, ou pedaços da narrativa, Eisenstein afirmava que tudo é montagem¹⁴. A composição do quadro, que recorta, reúne e hierarquiza os elementos do cenário e personagens, é uma espécie de montagem; os movimentos de câmera que unem um pedaço do cenário a outro, ou um personagem a outro, também são montagem. Da mesma forma o seriam a movimentação dos personagens, as massas de sombra e luz, as cores... e os sons. Indo ainda além, e apropriando-se do pensamento marxista vigente na União Soviética recém tornada socialista, Eisenstein afirma que nossa própria percepção do mundo é feita através da montagem sendo portanto dialética: um “fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos” (EISENSTEIN, 2002, p. 14). O autor exemplifica apresentando uma situação onde nos deparamos com uma mulher enlutada (vestida de preto) chorando ao lado de um túmulo.

Difícilmente alguém deixará de concluir: uma viúva. Mas “uma viúva”, que surge da justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação, mas uma nova ideia, um novo conceito, uma nova imagem. (2002, p. 14)

¹⁴ Esta ideia é trabalhada ao longo de vários artigos do autor, mas referência importante será o artigo Fora de Quadro, encontrado em *A Forma do Filme* (Eisenstein, 2002, pp. 35-48)

A ideia da montagem enquanto decupagem de planos e cenas (base da teoria e prática cinematográfica soviética) no entanto demora um pouco a aparecer na história do cinema. Inicialmente os filmes eram compostos por quadros únicos, nos quais toda a narrativa se desenrolava. Os exemplos são abundantes, e foram muito bem elencados e analisados por Flávia Cesarino Costa em *O Primeiro Cinema* (1995) e por Arlindo Machado em *Pré-cinemas & Pós-cinemas* (1997). Um dos exemplos clássicos é *Tom Tom, the piper's son*, (provável direção de Billy Bitzer, 1906).



Figura 2 - Fotograma de Tom Tom, the Piper's Son

Como se pode ver no fotograma acima, retirado do filme, o quadro é cheio de elementos, com múltiplos personagens, cada qual com sua própria ação. O filme se mantém o tempo todo neste plano geral fixo, e nosso olhar, adestrado a seguir os recortes da cena e a condução clara da narrativa da maior parte do cinema atual, tem bastante dificuldade em eleger os elementos mais importantes do quadro e por consequência muitas vezes não compreende a história proposta¹⁵. Bordwell e Thompson (2011)¹⁶, rememorando Burch, destacam esta falta de condução como um aspecto positivo que faltaria a cineastas e espectadores de hoje. Citam a reflexão de Burch (1990), que por sua vez argumenta que nos primeiros cinemas os filmes, ao

¹⁵ O filme é baseado em um popular versinho, ou “nursery rhyme” inglês, e por isso certamente o público da época teria menos dificuldade em compreendê-lo.

¹⁶ Encontrado em <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/07/22/looking-different-today/> em 19/10/2015

trabalharem com enquadramentos descentralizados e quadros abarrotados de informações exigiriam habilidades de visão que já não dispomos hoje em dia. Aos olhos do espectador de hoje, tais quadros parecem confusos e desorganizados. O autor traz como exemplo *Tom Tom, the Piper's son*, no qual o alvoroço da feira e um plano extremamente aberto, sem cortes, acaba por tornar o acontecimento principal, o roubo do porco, difícil de perceber. O resultado, segundo Burch, é uma forma de fazer cinema que demandava

(...) uma leitura topográfica por parte do espectador, uma leitura que poderia coletar sinais de todos os cantos da tela quase que em simultaneidade, frequentemente sem índices muito claros ou distintos que os hierarquiassem, que trouxessem à tona “o que importa” relegando ao fundo “o que não importa” (2011, p. 154).¹⁷

A princípio filmes que uniam mais de um plano para contar a história funcionavam como uma sucessão de atos numa peça teatral, independentes temporal e espacialmente (os *tableaux* citados por Bordwell e Thompson). A unidade mínima do filme não era o plano, mas a cena, e cortava-se apenas quando havia a necessidade de uma elipse espacial ou temporal (ou quando o rolo acabava). Sobre esta cinematografia, Flavia Cesarino Costa aponta que

O trabalho de pesquisadores como Charles Musser mostrou que a falta de certos elementos narrativos não era uma deficiência dos filmes, mas um indício de que a coerência das imagens era dada por elementos externos ao filme - seja o prévio conhecimento dos assuntos por parte dos espectadores, seja a participação, muito comum na época, de um conferencista ou locutor. Musser apontou o papel decisivo dos exibidores nas apresentações dos filmes; como os antigos apresentadores de lanterna mágica, eles usavam recursos sonoros como música e ruídos. (COSTA, 2006, p. 25)

Karel Reisz (1966, p. 17) cita como exemplo deste tipo de cinema *Cinderella* (1899), de Georges Méliés, que conta com vinte “*motion Tableaux*” e uma variedade de diferentes cenários. No filme a câmera, como era comum à época, se mantém em um plano geral frontal, e a relação temporal entre cenas consecutivas é deixada indefinida.

¹⁷ Tradução da autora, do original citado por Bordwell e Thompson: a “topographical reading by the spectator, a reading that could gather signs from all corners of the screen in their quasi-simultaneity, often without very clear or distinctive indices immediately appearing to hierarchize them, to bring to the fore “what counts,” to relegate to the background “what doesn’t count””



Figura 3 - Cena de *Cinderella*, de Méliés (1899)

O chamado período de transição, entre os anos de 1907 e 1913-15, “verá o desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e montagem no sentido de tornar mais claras para o espectador as ações narrativas.” (COSTA, 2006, p.41). Neste período, haverá uma série de experimentações de formas de conectar planos, buscando deixar a narrativa cada vez mais clara ao espectador. Citando Bordwell e Thompson (1994 pp. 41-46) Costa (2006, p. 43) afirma que tal sistema de convenções de linguagem só se completaria em 1917, no entanto três maneiras básicas de conexão entre planos já começam a se desenvolver a partir de 1907: a montagem alternada (na qual se apresentam diferentes cenas simultâneas); a montagem analítica (na qual a cena é fracionada, normalmente aproximando a câmera em *cut-ins*); e a montagem em contiguidade (na qual se promove uma transição para um espaço próximo ou ao lado).

D. W. Griffith, cineasta atuante desde o período de transição, será um dos diretores a desenvolver as técnicas de continuidade de ação presentes neste período transformando-as em um instrumento para criar e controlar a ação dramática. Reisz analisa em detalhes a cena do assassinato de Lincoln¹⁸ em *O Nascimento de uma Nação* (*The birth of a nation*, dir. D. W. Griffith, 1915), na qual nota que os cortes são feitos não por uma impossibilidade física de acompanhar a ação, como ocorria no primeiro cinema, mas “por razões dramáticas – para mostrar ao espectador um novo detalhe da cena maior, que se tornou mais relevante ao drama

¹⁸ A cena pode ser apreciada em <https://vimeo.com/29798147> . Pesquisado em 21/01/2019.

naquele momento específico¹⁹” (REISZ, 1966, p. 22). Reisz analisa a sequência do assassinato dividindo-a em quatro grupos de personagens, que desenvolvem suas ações numa montagem paralela: os atores da peça que se desenrola no palco; um casal que faz parte do público e por um momento parece notar a presença do assassino; Booth, o assassino, se preparando para a ação; e Lincoln e seus acompanhantes, incluindo o segurança. Acredito ainda que para uma melhor análise o grupo no camarim de Lincoln e o segurança devem ser percebidos como elementos distintos, pois o filme os trata desta maneira. A ação principal e ápice da cena é o tiro que Booth desfere em Lincoln, e que só se torna possível pela distração do segurança que larga seu posto para assistir à peça. O filme mostra a ação do segurança ação repetidamente e de forma fragmentada, intercalando-a entre os planos de Lincoln e de seu assassino. Desta forma, para além da expectativa do deferimento do tiro, cria-se a expectativa sobre se o segurança voltará ou não ao seu posto a tempo de defender o presidente. Tanto os planos do casal quanto a ação da peça são usados majoritariamente para suspender a ação, prolongando e intensificando a tensão do público até o momento final do tiro. Griffith também dominará a arte da utilização dos *closes* como ferramenta enfática e explicativa, como o faz na citada cena ao focalizar a arma em plano-detulhe, e como faria por exemplo em *Intolerância* (1916) ao focalizar, na cena do julgamento, as mãos se esfregando em agonia e o rosto ansioso da mocinha. Sobre o recurso do *close*, Hugo Munsterberg discorre:

O ato de atenção que se dá dentro da mente remodelou o próprio ambiente. O detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação: tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. As circunstâncias externas se curvaram às exigências da consciência. (...) O *close-up* supre as explicações. (1983, p. 34)

Respondendo à pergunta do início do capítulo, o corte serviria, no cinema clássico, como uma forma de capturar e direcionar a atenção do espectador, tornando mais clara a narrativa. Por outro lado, Vincent Amiel pontua que esta lógica de planificação deve a qualquer custo preservar a unidade e a continuidade “numa rede cerrada de referências que formam uma espécie de teia rígida onde se oferece a representação do mundo” (AMIEL, 2001, p. 17). As ações são recortadas e apresentadas em diferentes planos, mas esses planos devem se justapor de modo que a unidade e a continuidade espaço-temporal se mantenha, preservando assim um dos preceitos principais deste tipo de cinema, a ilusão de realidade. O espectador deve mergulhar na realidade fílmica como em um sonho, sem jamais se dar conta do aparato técnico envolvido na feitura da obra – a chamada transparência do aparato

¹⁹Tradução da autora, do original “for dramatic reasons – to show the spectator a fresh detail of the larger scene which has become most relevant to the drama at the particular moment”

(XAVIER, 2005). Para tanto se desenvolveram uma série de procedimentos técnico-estéticos, como enumera Flôres:

A ação é mostrada em todos os seus momentos (portanto, respeitando a continuidade temporal), dividida em diversos tamanhos de planos e ângulos (decupagem do espaço cênico, aberturas de campo como plano geral, plano médio, plano próximo), fluindo (aparentemente) sem interrupção, saltos ou retrocessos;

Os cortes internos de uma mesma sequência de imagem são preferencialmente executados durante o movimento de uma personagem ou objeto (...) tornando o corte imperceptível;

A decupagem (fragmentação do espaço) (...) segue a lei do eixo dos 180º graus, ou seja, o *set* (360º) é dividido pela metade, e somente uma destas partes será usada para os posicionamentos de câmera dentro de uma mesma sequência; assim, os planos estarão em relação direta uns com os outros, em termos de direção e de posicionamento na tela, de tal forma que, uma vez colocados em sucessão na linha do tempo, darão a impressão de serem contínuos temporal e espacialmente. (FLÔRES, 2013-1, p. 51)

A partir de 1929, o som também será adotado como parte fundamental na ilusão da continuidade temporal e espacial, mas disso trataremos adiante.

Alexey Kuleshov, cineasta e teórico soviético, foi um precursor da teoria da montagem e investigou sistematicamente a linguagem do cinema norte-americano na busca por compreender seu sucesso, e adaptar técnicas similares no cinema da URSS. Pudovkin, seu discípulo, irá resumir em seu *A Técnica do Cinema*, publicado originalmente em 1926, muito do que já era praticado pelo cinema hollywoodiano:

O técnico em cinema, de forma a assegurar a maior clareza, ênfase e autenticidade, filma a cena em pedaços separados, e ao juntá-los para a exibição, dirige a atenção do espectador para estes elementos separados, levando-o a ver da mesma forma que um observador atento. (...) A montagem constrói as cenas a partir dos pedaços separados, onde cada um concentra a atenção do espectador apenas naquele momento importante para a ação. A sequência destes pedaços não deve ser aleatória e sim corresponder à transferência natural de atenção de um observador imaginário. (PUDOVKIN 1983, pg. 60)²⁰

É curiosa a afirmação de que tal linguagem corresponda “naturalmente” à percepção humana, como se não fosse uma linguagem construída ao longo de anos de tentativas e erros. A mesma ideia de naturalismo será reclamada, anos depois, por cinemas bastante distintos, como veremos adiante. Fato é que tanto Griffith quanto Pudovkin tinham suas preocupações voltadas para a forma mais eficiente e clara de se contar uma história. A diferença primordial na aplicação das técnicas cinematográficas, segundo Reisz (1966:29), é que enquanto o Griffith apresentava em primeiro lugar a cena em plano geral e usava *inserts* para destacar

²⁰ Tradução publicada no capítulo Métodos de Tratamento do Material (a montagem estrutural) de *A Experiência do Cinema*, organizado por Ismail Xavier.

detalhes dramáticos, Pudovkin construía sua narrativa quase que exclusivamente de detalhes, num método chamado montagem construtiva²¹. Para ele, cada plano deveria trazer um novo e específico detalhe, e as montagens onde um longo plano era apenas pontuado por *closes* eram consideradas ineficientes e absurdas:

Tais *close-ups* interpolados deveriam ser excluídos – não têm qualquer relação com a edição criativa. Termos como interpolação e *cut-in* são expressões absurdas, resquícios de uma compreensão antiquada das técnicas cinematográficas. Os detalhes que pertencem organicamente às cenas não devem ser interpolados na cena, mas ser construídos a partir delas. (PUDOVKIN, 1960, p. 51)²²

Pudovkin destaca também alguns métodos de montagem relacional que nos serão de interesse futuramente: A Montagem por Contraste, onde por exemplo para

(...) contar a situação miserável de um homem, morto de fome, a estória impressionará mais profundamente se associada à glotonice sem sentido de um outro homem bem-sucedido na vida (PUDOVKIN, 1983, p. 63);

A Montagem por Simbolismo, que se utiliza de metáforas, como a do massacre de trabalhadores intercalada às imagens de um boi sendo abatido em *A Greve (Stachka)*, Sergei Eisenstein, 1925), ou a justaposição do plano dos trabalhadores saindo da fábrica com o plano da manada de bois adentrando o matadouro, com ambos os movimentos tendo a mesma direção e sentido, gera uma ligação entre as imagens e a ideia (ou metáfora) de que o povo é tratado como gado, conduzido, manipulado. Pudovkin apresenta ainda a Montagem por Simultaneidade, que é o equivalente da montagem paralela já utilizada por Griffith; e a Montagem por *Leitmotiv*, ou a reiteração de um tema, na qual há a repetição ao longo do filme de imagens que remetam ao tema básico do roteiro. Ele exemplifica:

Num roteiro anti-religioso visando expor a crueldade e a hipocrisia da Igreja a serviço do regime czarista, o mesmo plano foi repetido várias vezes: um sino tocando vagarosamente, com os seguintes letreiros superpostos: “O som dos sinos envia ao mundo uma mensagem de paciência e amor”. Este plano apareceu todas as vezes que o roteirista desejava enfatizar a estupidez da paciência, ou a hipocrisia do tal amor pregado. (PUDOVKIN, 1983, p. 65)

Suas ideias sobre montagem, como dissemos, são fortemente inspiradas nas experiências conduzidas por Alexey Kuleshov. A renomada experiência geradora do termo “efeito Kuleshov” contou com a participação de Pudovkin. O experimento justapõe um plano próximo do ator Mosjunkhin primeiramente com a imagem de um prato de sopa, depois com

²¹ Para além das diferenças estéticas há uma gritante diferença ideológica e consequentemente temática, bem desenvolvida por Xavier em seu capítulo de O Discurso Cinematográfico - Do Naturalismo ao Realismo Crítico (2005:41-57)

²² Tradução da autora, do capítulo original *The Scenario*: “Such interpolated close-ups had better be omitted—they have nothing to do with creative editing. Terms such as interpolation and cut-in are absurd expressions, the remnants of an old misunderstanding of the technical methods of the film. The details organically belonging to scenes (...) must not be interpolated into the scene, but the latter must be built out of them.”

o plano de um caixão com uma mulher morta e então com um plano de uma garotinha brincando. Pudovkin (1960, p. 168) descreve:

Quando mostramos as três combinações a uma plateia que desconhecia o segredo, o resultado foi incrível. O público delirou com a atuação. Apontaram o quão pensativo era seu humor a respeito da sopa esquecida, ficaram tocados com o profundo pesar que ele demonstrava para com a mulher morta, e admiravam o leve e feliz sorriso com o qual analisava a menina a brincar. Mas nós sabíamos que em todos os três casos o rosto era exatamente o mesmo.²³

Este experimento foi usado como base para a maior parte das teorias de montagem soviéticas, que pensavam a montagem não como a soma de um plano com outro, mas como seu produto. Ou seja o resultado da união – ou choque - de dois planos seria sempre maior do que o conteúdo individual de cada um dos planos. Este preceito básico, no entanto, foi interpretado e utilizado de maneiras distintas pelos cineastas-teóricos. Segundo Reisz (1966, p. 33),

Nos filmes silenciosos de Pudovkin é sempre a situação dramática que permanece acima de tudo na mente do espectador: os comentários indiretos sobre a história nunca se tornam um fim em si mesmos, mas servem meramente para aumentar o drama. Nos filmes silenciosos de Eisenstein, particularmente em Outubro e O Velho e O Novo, o equilíbrio entre a trama e os comentários vai em outra direção. Para Eisenstein – e estamos falando apenas de seus filmes silenciosos – a história meramente proporciona uma estrutura conveniente para que se construa uma exposição de ideias; para ele, são as conclusões e abstrações que podem ser tiradas a partir dos eventos em si que importam.²⁴

Eisenstein assim como Pudovkin foi influenciado por vanguardas artísticas como o cubismo e o construtivismo e tinha um projeto modernista, já iniciado no teatro. Defendia, como o colega, a desconstrução e segmentação, e posterior reconstrução de um todo – uma ideia, uma emoção, uma situação. Mas diferente de Pudovkin, que teorizava a decupagem como uma imitação do processo natural de percepção de um observador atento, Eisenstein defendia a montagem como forma de guiar o espectador para que este possa experimentar o mesmo caminho intelectual ou emocional que o autor teve ao conceber a obra de arte. Ele relaciona a montagem não à observação da realidade, mas ao processo de lembrança, onde

²³ Tradução da autora, do artigo original *Actors instead of Types*: “When we showed the three combinations to an audience which had not been let into the secret the result was terrific. The public raved about the acting of the artist. They pointed out the heavy pensiveness of his mood over the forgotten soup, were touched and moved by the deep sorrow with which he looked on the dead woman, and admired the light, happy smile with which he surveyed the girl at play. But we knew that in all three cases the face was exactly the same.”

²⁴ Tradução da autora, do original: “In Pudovkin's silent films it is always the dramatic situation which remains foremost in the spectator's mind: the indirect comments on the story never become an end in themselves, they merely serve to heighten the drama. In Eisenstein's silent films, particularly in October and Old and New, the balance between plot and comment is, as it were, tipped the other way. To Eisenstein —and we are here speaking of his silent films only — the story merely provides a convenient structure upon which to build an exposition of ideas; to him, it is the conclusions and abstractions which can be drawn from the actual events which are of first interest.”

primeiro reunimos as imagens e depois as processamos num resultado que gera um significado. Para Eisenstein a tarefa do autor cinematográfico

(...) é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. (...) A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não vê apenas os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, como foi experimentado pelo autor. (...) A força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor. (EISENSTEIN, 2002, pp. 28-29)

Será curioso notar que o mesmo desejo – trazer o espectador como figura ativa da construção cinematográfica – será manifesto em teorias tão diversas como a de Eisenstein e a da Montagem Proibida de Bazin, e em algumas práticas do cinema moderno e contemporâneo, que serão apresentadas adiante. Retomando, o citado experimento de Kuleshov aqui inspira o método da Montagem Discursiva, na qual cada plano é visto como um ícone, um significante, e a junção, o choque entre os planos, numa operação dialética, teria sempre o objetivo da criação de novos sentidos. O autor relaciona este conceito com ideograma japonês, onde hieróglifos representando diferentes objetos, ao se unirem, formam um conceito:

Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”; (...) uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante. Mas isto é – montagem! Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*. Este é (...) o ponto de partida do “cinema intelectual”. (EISENSTEIN, 2002, p. 36)

Na famosa cena da Escadaria de Odessa, de *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, dir. Sergei Eisenstein, 1925), ao unir o gesto do soldado avançando de arma em punho à imagem da mulher com os óculos sendo quebrado e o sangue escorrendo, cria-se um sentido de que a ação do soldado – como símbolo do exército do Czar e do poder instituído – cega a mulher – símbolo do povo.



Figura 4 - Mulher é atingida por um tiro em meio à sequência da escadaria de Odessa, em *O Encouraçado Potemkin*

“O estado – representante do Czar - está atacando e cegando o povo”, era o discurso que o filme pretendia que o espectador compreendesse através do caminho narrativo traçado na montagem. O filme todo era percebido como um discurso, como um transmissor e gerador de ideias em prol da revolução.

A ideia da Montagem de Atrações usa a mesma base teórica, e é trazida por Eisenstein de sua prática como diretor de Teatro. Nessa, elementos autônomos, que não são entendidos como pertencentes ao mesmo espaço ou mesmo tempo (sendo essa a principal diferença para a montagem discursiva exposta acima), são justapostos, conectados pela montagem, e assim criam um sentido diferenciado. Como se fossem as diferentes atrações de um teatro de variedades, ou de um show circense, as imagens têm sua independência, mas também podem ser percebidas como parte um mesmo espetáculo – o filme. Um exemplo bastante citado deste recurso é uma sequência de *Outubro* (*Oktyab*, dir. Sergei Eisenstein, 1927), que justapõe a imagem do ministro Alexander Kerensky - prestes a tomar posse e adentrar o cômodo que fora do Czar - à imagem de um pavão metálico. A união das duas imagens cria um significado: Kerensky é vaidoso e soberbo como um pavão, e é a vaidade que move seus atos. Este seria um procedimento equivalente ao da montagem por simbolismo de Pudovkin, e poderíamos citar outro exemplo em *A Greve*. Na sequência do matadouro, citada anteriormente, uma faca em “grande plano” (detalhe) num movimento descendente é montada com uma imagem de um grupo de pessoas se movimentando no mesmo sentido, gerando a ideia de um assassinato do povo submisso. Em geral a montagem de atrações será também

uma montagem discursiva, pois tem como objetivo que o espectador, ao assistir ao filme e juntar as partes, reflita sobre o que está vendo, e em consequência sobre sua própria realidade.

Eisenstein descreve ainda uma série de métodos de montagem, mais focados na forma e intimamente conectados com conceitos musicais: a montagem Métrica, a Rítmica, a Tonal e a Atonal. A montagem métrica é uma elaboração que leva em conta o tamanho, ou duração dos planos:

O critério fundamental desta construção são os comprimentos absolutos dos fragmentos (...) numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repetição destes “compassos”. A tensão é dada pelo efeito da aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula. (3/4, 2/4, ¼ etc.) (EISENSTEIN, 2002, p. 79)

O autor cita Kuleshov como um dos cineastas que melhor teria utilizado este método. Ele apresenta ainda uma forma alternativa de montagem métrica, na qual seriam alternados fragmentos de comprimentos diferentes de acordo com os dois tipos de conteúdo destes fragmentos. Um exemplo de montagem métrica poderia ser a cena da morte do Beato em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (dir. Glauber Rocha, 1964): Há uma oposição entre a distensão temporal trazida pelos planos longos, abertos e com pouco movimento da igreja; e uma aceleração temporal nos planos da escadaria, mais curtos, fechados e cheios de movimento, tanto dos personagens quanto da câmera²⁵. Analisando a cena mais detidamente não há uma métrica precisa como a proposta por Eisenstein, mas a contraposição entre as durações dos planos gera um efeito dramático único, conferindo um ar sagrado, ritualístico para os planos da capela, ajudando o espectador a focar no drama de Rosa, que se vê compelida a matar o beato; e uma aceleração dramática e tensa, mundana, para o massacre dos fiéis na escadaria. Como a sensação de lentidão e aceleração não é conseguida apenas pelo tamanho dos planos, mas também pelo seu movimento interno, a sequência também pode ser categorizada no método apresentado a seguir.

²⁵ Exemplo trazido por Maria Dora Mourão em uma de suas aulas da disciplina de Montagem na pós-graduação em Audiovisual da ECA-USP.



Figura 5 - Manuel e Rosa na igreja e o povo sendo massacrado do lado de fora, em montagem paralela de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

A montagem rítmica, bastante próxima à montagem métrica, lidaria não somente com a duração de planos mas justamente com os movimentos dentro do quadro, sejam de objetos, personagens, da câmera “ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto imóvel”. (EISENSTEIN, 2002, p. 80) Este tipo de montagem trabalharia inicialmente com uma regularidade dos cortes seguindo o movimento dos planos, mas

A tensão formal pela aceleração é conseguida abreviando-se os fragmentos não apenas de acordo com o plano fundamental, mas também pela violação deste plano. A violação mais efetiva é conseguida com a introdução de material mais intenso num tempo facilmente distinguível. (EISENSTEIN, 2002, p. 80)

O autor cita novamente como exemplo a cena da escadaria em *Potemkin*, na qual, segundo ele, a marcha ritmada dos pés dos soldados descendo a escada viola “todas as exigências métricas”. Tal marcha, fora do tempo no qual estão montados os demais fragmentos, impulsiona a tensão. Adiante esta tensão será ainda mais intensificada quando o movimento dos pés dos soldados é transferido para outro movimento descendente, o do carrinho de bebê que rola escada abaixo. “O carrinho funciona como um acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam. A descida degrau a degrau passa à descida de roldão.” (EISENSTEIN, 2002, p. 80). Como delineamos no capítulo anterior, o trabalho com planos com menor ou maior movimentação sonora – seja pela intensidade, seja pelo ritmo sonoro, seja pelas texturas - também poderia se enquadrar dentro desta categoria, pois igualmente gera, ou colabora, na percepção rítmica. A própria cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pode ser exemplo, pois opõe momentos silenciosos - na capela, onde se escuta apenas o sussurro de Manuel (Geraldo Del Rey) que repete “Não posso vingar a morte de Jesus Cristo com o sangue dos inocentes” - a uma profusão de gritos e tiros bastante intensos na escadaria durante o massacre dos fiéis por Antônio das Mortes.

Na montagem Tonal, por sua vez, há uma interpretação mais ampla do sentido de movimento, englobando todas as sensações do fragmento de montagem, o que torna sua definição um pouco mais complicada. “Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento – de sua dominante. O *tom* geral do fragmento” (EISENSTEIN, 2002, p. 82) Os elementos que influenciaram este “tom geral” citadas pelo autor vão desde uma predominância de tons claros ou escuros no quadro, os variados graus de suavidade de foco, e também a intensidade de movimentação dentro do plano. O autor cita como exemplo de uma montagem tonal consonante a cena da neblina em *Encouraçado Potemkin*, onde há uma união de planos com “tons” (no elemento básico da cor) muito similares, que evoluem lentamente do cinza-escuro para o branco enevoadado criando segundo ele uma analogia com a vida como um amanhecer. Eisenstein cita por outro lado a cena da aguardada colheita em *A Linha Geral* (*Staroye i Novoye*, dir. Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein, 1929) como de uma montagem tonal dissonante, pois ao invés de uma gradual transformação há o choque entre os planos do “aguardar da colheita” - estáticos e claros – e aqueles da tempestade se aproximando - cheios de movimento e escurecidos.

Assim, o *tom menor* temático da colheita é resolvido pelo *tom maior* temático da tempestade, da chuva. Aqui, uma colisão de tendências – uma intensificação do estático e uma intensificação do dinâmico – nos dá um claro exemplo de dissonância na construção de montagem tonal. (EISENSTEIN, 2002, p. 83)

Em ambos os casos a montagem obedece às indicações dominantes, às principais tendências – de claros ou escuros, de movimento - dentro do quadro. Desde o advento do Technicolor este trabalho pode ser pensado também planejando as cores predominantes em cada plano. Um exemplo que salta à mente seria o da conceituação cromática em *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, dir. Peter Greenaway, 1989), no qual cada espaço tem uma única cor predominante. Esta monocromia – ou os cortes entre estes diversos espaços monocromáticos - causa choques e sensações bastante intensas no espectador. Para o cenário do estacionamento foi escolhida a cor azul (o mundo externo é lívido e frio, quase selvagem); a cozinha possui tons suaves de verde (os da natureza selvagem, é o ambiente no qual os amantes se encontram); a sala de jantar é vermelha (o sangue, a violência, a carne); o banheiro é composto de um branco quase cegante (o paraíso). Pietro Milan (2015) acertadamente pontua que a demarcação das cores teria a principal função

(...) de instrumento classificatório do material, a cor que marca o meio ambiente atuando como símbolo/marca daquele contexto, torna-se um verdadeiro portal através do qual o espectador é transportado para o conteúdo; isto faz com que naquele âmbito ocorram somente fatos que respondam à predefinida lógica metafórica: portanto, dado

um certo evento, (...) o diretor decide colocá-lo em cena no contexto que, de acordo com suas características programadas (delimitadas pela cor pré-estabelecida), lhe seja mais conveniente.²⁶



Figura 6 - Três cenas de *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e o Amante*

Podemos dizer que de alguma forma, após o cinema sonoro, o trabalho de planejar os tipos de sons utilizados predominantemente em cada cena – seja considerando sua fonte (vozes, ruídos, instrumentos musicais...) ou suas características físicas (intensidade, altura, textura...) – também pode ser considerado uma espécie de montagem Tonal, pois conduz sutilmente as emoções do espectador, podendo demarcar espaços, tempos e situações dramáticas.

²⁶ pesquisado em <http://segundo-plano.com/2015/03/12/o-cozinheiro-o-ladrao-sua-mulher-e-o-amante-1989/> em setembro de 2015

Se a definição de montagem tonal já é um tanto complexa e polêmica, deixando indignados alguns teóricos musicais pela apropriação imprecisa do conceito, a montagem atonal é ainda mais enigmática, e aparentemente o próprio autor ainda buscava compreender a sua aplicação prática. O que ele afirma inicialmente é que “A montagem atonal, em seus primeiros passos, deve adotar uma linha de clara *oposição* à dominante” (EISENSTEIN, 2002, p. 75), ou seja, à característica principal dos planos. Quando trata de exemplificar, no entanto, não se faz muito claro. Afirma que seu trabalho em Linha Geral seria o mais emblemático neste sentido, pois nele

Todo o esquema de nuances, intrincado, rítmico e *sensual*, dos fragmentos combinados é conduzido quase exclusivamente de acordo com uma linha de trabalho sobre as vibrações “psicofisiológicas” de cada fragmento. (...) o critério para sua reunião parece estar fora do critério cinematográfico formalmente normal. (EISENSTEIN, 2002, p. 75)

Analisando alguns de seus artigos a respeito, o que o autor parece querer plantear é uma negação da previsibilidade e da repetição de padrões, a surpresa, e mais uma vez o choque. A aproximação que me vêm à mente são as construções frequentes nos filmes de David Lynch, que orientam toda a sua montagem na criação de uma expectativa muitas vezes se apropriando de clichês do cinema clássico, para no momento seguinte quebrá-la completamente. Como o início de *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, dir. David Lynch, 1986), no qual se constrói inicialmente toda uma expectativa de vida feliz, *do American way of life*, para na sequência quebrá-la completamente com a interrupção da música, os ruídos estranhos e os planos da mangueira e do cachorro em câmera lenta, seguidos pelo plano da orelha decepada e dos insetos subterrâneos. De qualquer forma o autor defende que estes métodos sejam pensados não de forma estanque, mas orquestrados ao longo do filme, de acordo com a intenção de cada cena e o fluxo da narrativa.

Já em finais de 1928 Eisenstein, juntamente com outros teóricos e cineastas soviéticos, começa a pensar nos novos problemas da forma cinematográfica a partir do advento do som. Cria-se então mais um método de montagem, a Montagem Vertical, que considera a união ou montagem para além da horizontalidade da sucessão de planos, pensando os elementos concomitantes de cada plano, e fundamentalmente a justaposição entre as imagens visuais e sonoras. Surge então a proposta de montagem polifônica, ou do Contraponto Audiovisual, conceito que trabalharemos em detalhes no capítulo 1.3.

Vincent Amiel em seu *Estética da Montagem* (2010) divide os estilos de montagem em três. A montagem Narrativa, ligada ao cinema clássico, a montagem Discursiva, conforme vimos na teoria da Eisenstein, e um terceiro tipo, a montagem de Correspondências. Esta não

estaria focada em narrar uma história com clareza e nem tampouco transmitir um discurso, mas em trabalhar com sensações. Os recursos principais desta montagem seriam o ritmo e a rima. Poderemos encontrar similaridades nos métodos da Montagem Rítmica e Montagem Tonal de Eisenstein, mas diferente do autor soviético, que percebia as sensações como um meio de tornar o discurso mais eficiente, Amiel defende as sensações também como um fim desta montagem. “Uma montagem ‘sem fio’, sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação exterior (...) onde a forma e o estilo importam, sem dúvida, mais do que o conteúdo.” (AMIEL, 2010, p. 77) Considerando o ritmo dos cortes, a sensação pura emergiria tanto no extremo da aceleração quanto na lentidão fora do usual. “É evidente que uma sucessão extremamente rápida de planos, que ‘aceleram’ a consciência, faz perder as referências, mergulha o espectador num turbilhão confuso.” (AMIEL, 2010, pg. 78)

O autor exemplifica o conceito com a cena do assassinato no chuveiro de *Psicose* (dir. Alfred Hitchcock, 1961), na qual os cortes rápidos com seus planos fechados e movimentados – e, acrescente-se, a música estridente, ritmada e intensa – “precipitam uma espécie de tumulto muito elaborado, uma asfixia intelectual do espectador, o domínio das sensações.” (AMIEL, 2010, p. 78). A cena está ligada à narrativa, como não poderia deixar de ocorrer num cinema como o de Hitchcock, mas na duração daqueles planos é como se a narrativa se suspendesse para dar lugar à confusão, à agonia, ao medo. A duração alongada de planos pode também trazer em si efeitos que extrapolam a narrativa. O autor cita filmes de Antonioni - *O Eclipse* (*L'eclisse*, 1962) e *Profissão: Repórter* (*Professione: reporter*, 1974) – mas se detém especialmente em *As Vozes Espirituais* (*Dukhovnye Golosa* dir. Aleksandr Sokurov, 1995), no qual nos é mostrado um plano de uma paisagem na neve durante quase meia hora:

O espectador tem tempo, e o cineasta dá-lhe essa consciência. Já não tem que visar (seguir o objeto escolhido pela planificação), pode contentar-se em observar (esperar que aconteça o imprevisível). Escolher seguir, é escolher um cinema mais tradicional, em que a superfície se esgota no objecto do olhar. Escolher a vigia, como propõe o cinema de Sokurov, é encarar o tempo de maneira diferente. (AMIEL, 2010, p. 78)

No cinema brasileiro contemporâneo a estética do prolongamento de planos ou sequências silenciosas também encontra adeptos, como já vimos no capítulo 1.1 citando Chico Teixeira. O diretor afirma que a dosagem desses tempos foi algo aprendido ao longo de sua experiência, e cria dois exemplos: um no qual tal prolongamento seria bem-vindo, e outro onde ele não faria sentido:

Se você colocar uma cena que aconteça um estardalhaço qualquer... por exemplo onde a personagem foi roubada pela melhor amiga. Na cena seguinte, essa pessoa que foi roubada vai embora pra casa a pé, por que não tinha dinheiro para pegar ônibus. Mas aí, ela andando a pé, se você coloca uma cena longa, você vai sacar muito mais o quão terrível foi o que fizeram com essa personagem: que ela não tinha dinheiro pra pegar

ônibus, que ela voltou a pé, que ela ficou duas horas andando até o bairro dela, que ela chegou três horas da manhã em casa por causa dessa “melhor amiga”. Tudo nesse silêncio da pessoa andando. Ou de outra forma, se não acontecer nada, por exemplo ela e a amiga dançaram, ficaram com uns meninos, foram embora, ela tá legal, “vou a pé pra casa porque quero fazer exercício”. Se você colocar assim, muito longo, vão te tacar pedra, na tela de cinema! Porque não tem motivo. Não tem nada pra pensar aí. Nada é à toa. (TEIXEIRA, 2017)

A negação da planificação citada por Amiel de alguma forma se aproxima da proposta da montagem proibida de Bazin, que será exposta a seguir. Amiel, no entanto, se foca menos em estratégias narrativas e na forma como o espectador se colocará diante da narrativa a ser apreendida, e mais na sensação do transcorrer ralentado do tempo e no estado de contemplação que esta duração sugere ao espectador, da mesma forma como apontado por Teixeira na fala acima. É interessante acrescentar que na cena de *As Vozes Espirituais* analisada, ao longo do tempo prolongado da imagem podemos escutar uma variedade de sons: Primeiramente uma ambiência com latidos de cachorros muito ao longe, e mais adiante som de pássaros. A esta ambiência logo se soma uma narração, que discorrerá sobre uma série de compositores e suas músicas, às quais nos são dadas à escuta. Cada um destes sons transcorre por um tempo também alongado, de forma que o descrito estado de contemplação se mantém. Não se pode negar, no entanto, que a movimentação trazida pela montagem sonora é um recurso fundamental para manter a atenção do espectador e conduzi-lo, mesmo que de forma suave.

Se os cortes, ou a ausência de cortes, podem como vimos anteriormente imprimir ritmo, os ecos entre planos podem produzir rimas, afirma Amiel:

Repetições de longe em longe, similaridades aproximativas, sensações que abrem à memória um espaço diferente e projetam noutros lugares sentimentos que voltam a palpitar. Uma cintilação de luz reencontrada adiante, um olhar dado a um, depois a outro, a alguns minutos de distância, um mesmo gesto, um ombro abatido que retorna ao ecrã: as rimas visuais são de todas as naturezas, assumem múltiplas expressões (AMIEL, 2010, p. 79)

Não podemos deixar de notar o uso da palavra rima, comum na poesia e nas canções, e a similaridade com a ideia musical do *leitmotiv*²⁷. Esta aproximação - rima pode ocorrer através

²⁷ *Leitmotiv* (do alemão, motivo condutor). No seu sentido primário, um tema ou outra ideia musical coerente e claramente definida de forma que se retenha sua identidade nas suas aparições subseqüentes, e cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, local, estado de espírito ou qualquer outro elemento numa obra dramática. Um *leitmotiv* pode reaparecer inalterado ou alterado em ritmo, estrutura de intervalos, harmonia, orquestração ou acompanhamento, podendo também ser combinado a outros *leitmotivs* para sugerir uma nova situação dramática. O termo foi adotado pelos primeiros comentadores dos dramas de Wagner para chamar a atenção para o que acreditavam ser a característica mais importante a contribuir com a compreensibilidade e intensidade expressiva nestes trabalhos. É comumente usado de forma mais coloquial para se referir a elementos temáticos recorrentes em outras formas musicais e mesmo em exemplos de gêneros não-musicais, como nas novelas de Thomas Mann. (fonte: Oxford Groove Music Online) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016360> pesquisado em 12 de maio de 2020.

de uma repetição de planos similares, como é o caso dos planos das mãos em *Pickpocket* (O Batedor de Carteiras, dir. Robert Bresson, 1959) ou na repetição de um tema musical de forma curta (*leitmotiv*), comum às composições do cinema clássico e que pode ser encontrada também nas cenas do pátio em *Um Condenado à Morte Escapou* (dir. Robert Bresson, 1959). Um ruído distinto que se repete poderia ter o mesmo efeito, e nas análises que promoveremos na terceira parte deste estudo buscarei exemplos de tal procedimento. Além disso, tal ideia certamente se conecta com aquilo que Pudovkin nomeou como Montagem em *Leitmotiv*, de forma expandida, e mais sutil. Amiel não nega as significações geradas por estes ecos (objetivo final de Pudovkin e Eisenstein), e afirma que as rimas formais, valorizadas pela montagem, terminam por produzir, através das sensações, sentido.

Retornando à reflexão sobre o engajamento do público previamente delineada ao falarmos das teorias soviéticas, que apostaram na dialética e na síntese de ideias através da montagem como forma de tornar o público ativo e fazê-lo pensar, décadas depois alguns teóricos defenderiam a negação da montagem como fundamental para atingir objetivos similares. Estes autores se opõem particularmente a certas características do cinema narrativo hollywoodiano, em especial à espetacularização, à abundância de fatos e à excessiva condução do espectador praticada por este cinema que consideravam burguês. Opõem-se igualmente, ou de forma até mais intensa, ao “excesso de expressionismo” da montagem proposto pela escola soviética, onde a imagem deixa de valer pelo que ela é para se tornar uma metáfora usada a favor do discurso ideológico. Krakauer (1997), por exemplo, iria negar o cinema como visão de mundo, que promove um sentido muito preciso e interpreta de forma clara, seguindo uma ideologia definida, as ações mostradas na tela. Segundo ele o papel do cinema deveria ser, pelo contrário, a revelação do real, de forma a-ideológica, com toda a sua ambiguidade e suas incertezas. Afirma que o mundo é ambíguo, e que deve ser apresentado desta forma ao espectador.

Bazin, também um adepto do realismo revelatório, critica duramente os excessos do uso da montagem soviética e sua simplificação da realidade através de metáforas e símbolos, que impunham uma leitura única ao espectador. O teórico percebia melhores qualidades no cinema narrativo clássico, que eliminou o simbolismo da montagem de atrações. Ainda notava, no entanto, na montagem que chamava de analítica (própria do cinema clássico) uma quebra espacial e temporal que atentava “contra a própria ontologia da fábula cinematográfica” - a saber, a ideia de testemunho fotográfico. O problema de Bazin não era contra narrativas fantasiosas, pois elogia (1991, p. 54-65) a forma de narrar de *O Balão Vermelho* (*Le ballon rouge*, dir. Albert Lamorisse, 1956), no qual um balão de gás com

vontade própria estabelece uma relação de amizade com um menino. O filme, segundo Bazin, tem qualidades inerentes da verdadeira arte cinematográfica pois, apesar de se valer de truques, garante que possamos testemunhar, de fato, o balão se movendo na tela juntamente com o menino. Isto sem que se recorra aos prolongamentos virtuais da montagem que um campo e contra campo trariam – e esta escolha estética torna, segundo ele, a fantasia concreta, integrando a realidade ao imaginário.



Figura 7 - Menino interage com o balão em cena de *O Balão Vermelho*

O autor não nega a planificação ou os cortes, mas acredita que a manutenção da unidade espacial em determinadas circunstâncias seria imprescindível, sendo uma forma mais realista e menos impositiva de apresentar as ações ao público. Postula que “quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem é proibida” (BAZIN, 1991, p. 60). Segundo ele, a estética do plano-sequência em profundidade de campo - que o autor identifica e enaltece em certos cinemas novos, e especialmente no Neorrealismo Italiano - seria “uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento”. Esta estratégia, além disso, afetaria positivamente “as relações do espectador com a imagem” (BAZIN, 1991, p. 60), uma vez:

1. que a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista.
2. que ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*. Enquanto que, na montagem analítica, ele só precisa seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua

vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido. (BAZIN, 1991, pp. 66-81).

Podemos trazer como exemplo outro plano de *Eles Voltam* (dir. Marcelo Lordello, 2012), logo no início do filme, no qual Cris e o irmão Peu observam a estrada e em seguida discutem acerca do celular, até que o irmão toma definitivamente o aparelho da menina.



Figura 8 – Cris e Peu discutem pela posse do celular em meio à estrada, em *Eles Voltam*

A cena se prolonga no plano de conjunto mostrado acima, e tem duração de quase dois minutos. Ao longo desse tempo nossa atenção pode passear pelos diversos elementos que nos são oferecidos, desde as feições de Cris e do irmão, sua expressão corporal, seu figurino, o cenário de fundo, os veículos que passam entre os personagens e a câmera. A manutenção de todos os elementos num mesmo quadro faz com que o espectador receba de forma mais íntegra e “real” o embate corporal dos dois personagens, bem como a proximidade dos veículos que passam em velocidade acelerada. Como o diálogo é repetitivo e por muitas vezes incompreensível, a atenção auditiva pode também passear da voz dos personagens para o som do mato chiando ao vento, e principalmente para o som dos veículos. Intenso e agressivo, este último se sobrepõe às vozes e aumenta a tensão da cena, trazendo um sentido de perigo e desolação para aquelas crianças abandonadas na estrada.

Esta relativa des-hierarquização dos sons, na qual o diálogo nem sempre é inteligível, pode ser também ligada à ideia de ambiguidade, da negação da clareza extrema que seria trazida por uma decupagem clássica somada a um diálogo sempre compreensível e em primeiro plano. A duração prolongada do plano, recurso que se repete muitas vezes no filme e em especial nesta primeira sequência, nos aproxima, assim como no exemplo citado por

Teixeira acima, da vivência temporal dos personagens, e de sua agonia na espera pelo retorno dos pais. De forma análoga ao conceito do *Ma* - que traz um vazio que nos convida a refletir e preenchê-lo de significado – o plano-sequência em profundidade convidaria o espectador a estabelecer em sua mente as relações entre personagens, espaços e situações, deixando de ser um simples receptor passivo como ocorre no cinema clássico.

Os variados estilos e métodos de montagem aqui apresentados por vezes se aproveitarão das mesmas potencialidades oferecidas pelo uso do som, mas muitas vezes terão estratégias opostas. No capítulo seguinte vamos nos deter nas diversas possibilidades de uso que vozes, música e ruído podem assumir no cinema. Apresentaremos também algumas das principais linhas teóricas que buscam compreender os efeitos da associação entre imagens e sons ou propor formas alternativas de utilização da linguagem audiovisual.

1.3 Teorias e práticas do uso do som no cinema

Mesmo antes do advento do som mecanicamente sincronizado às imagens, o som já era uma ferramenta importante dentro do espetáculo cinematográfico²⁸, e grande parte das funções que listaremos aqui – e que se relacionam especialmente com a linguagem do cinema narrativo clássico em desenvolvimento - se mantiveram e se potencializaram a partir do cinema sonoro²⁹.

1.3.1 A voz

No chamado cinema silencioso houve uma série de experiências de uso do texto falado, principalmente na figura de narradores ou explicadores, trazendo informações relevantes à compreensão da narrativa³⁰. Menos frequente, mas também existente, era a dublagem por trás

²⁸ Como nos esclarece em detalhes Rick Altman em seu *Silent Film Sound* (2007), que irá fazer um recorrido histórico do som no cinema desde os primórdios do cinema mudo até o início da transição para o sonoro. Sobre o som no cinema do período silencioso no Brasil, referência importante será *O Som no Cinema Brasileiro*, de Fernando Morais da Costa (2008).

²⁹ Denominaremos aqui cinema sonoro aquele que tem seu som e imagem sincronizados mecanicamente, a despeito de, como apresentaremos, já haver som desempenhado ao vivo no cinema chamado silencioso.

³⁰ Narradores estiveram presentes principalmente até a década de 1910, antes que a linguagem cinematográfica atingisse sua maturidade. No Japão, a figura dos *benshis*, que não apenas narravam mas também dublavam as falas dos personagens, por vezes contando com um grupo de atores, ainda sobreviveria ao longo da década de 1920. Informações adicionais sobre esta prática podem ser encontradas em artigo de Fumiaki Itakura traduzido para o catálogo da II Jornada Brasileira do Cinema Silencioso (pesquisado em 06/10/2015 em http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/filmes_japones_texto1.html).

da tela³¹. A maioria dos filmes, no entanto, traria as informações indispensáveis de texto através de intertítulos, ajudados em expressividade pela pantomima dos atores. Na virada para o cinema sonoro a voz, portadora do texto, se tornaria o som mais importante da trilha sonora, sendo os filmes deste primeiro período batizados como *talkies*, tamanha era a verborragia. A escolha pelo exagero no uso da fala teve alguma influência mercadológica, para se vender a novidade da sincronia sonora, que se tornava mais óbvia quando o público via o ator falar ao mesmo tempo que ouvia sua voz.

Passada a novidade, também pelo fato de que muitos dos roteiristas do cinema sonoro provinham do teatro e aplicaram a este uma certa dramaturgia teatral, as falas se mantiveram como importante fonte de informação sobre a história e seus personagens. Estabeleceu-se uma estética na qual, independente da distância dos atores em relação à câmera ou a intensidade de ruídos que seria natural à cena, a voz é mixada sempre de forma a estar em primeiro plano, e inteligível. Chion irá justificar esses vococentrismo e verbocentrismo afirmando que nossa própria percepção auditiva é verbocêntrica, ou seja, sempre tendemos a prestar mais atenção ao texto de pessoas falando do que em qualquer outra fonte sonora. Esta valorização da voz e do texto, no entanto, certamente não se resume a razões mercadológicas ou fisiológicas, e tiveram clara influência dos ideais do cinema hollywoodiano. Em primeiro lugar, a necessidade de clareza da narrativa – para atingir um largo espectro de público - torna inconveniente a ambiguidade que geraria uma fala não compreendida. Desta forma, os filmes se aproveitam da facilidade de transmissão de informações que o texto falado apresenta. Em segundo lugar, o foco no indivíduo sobre o meio, típico da cultura ocidental burguesa e que se expressa através do mecanismo de identificação do público com o “herói” do filme, também justifica a prática de trazer a primeiro plano o som que é a expressão última da individualidade humana, sua fala.

Contrariando estes preceitos, podemos observar em certos filmes contemporâneos – mesmo aqueles comerciais - a tendência de, em certos momentos, abrir mão da inteligência do texto para gerar um maior efeito de realidade. Kassabian (2003, p.92) pontua brevemente esta tendência a desprivilegiar a compreensão do diálogo em *Além da Linha Vermelha* (*The Thin Red Line*, dir. Terrence Malick, 1994), no qual as falas muitas vezes são balbuciadas, pouco articuladas, e outras vezes sobrepostas pelos intensos ruídos de guerra, tornando-se incompreensíveis. O filme - e isto se tornou comum nos filmes de ação - adota em alguns momentos uma estética própria do documentário, com câmeras tremidas e “defeitos” sonoros

³¹ Ainda sobre a dublagem de voz, não falada, mas cantada: foi abundante, inclusive no Brasil, a produção de Cantantes, filmes nos quais se via um cantor performando em frente a um cenário, e que era dublado ao vivo por cantores atrás da tela.

como forma de trazer ao público a sensação de realidade que o desgastado cinema clássico talvez já não consiga³². Uma parcela dos filmes independentes brasileiros tem também trabalhado com uma relativa des-hierarquização dos sons, como vimos em *Eles Voltam* e discutiremos mais detidamente adiante.

A voz no audiovisual também pode aparecer descolada do instante do narrado, e sobreposta a este. O narrador é uma figura constante tanto na ficção quanto em documentários, trazendo uma perspectiva externa e uma condução na leitura dos fatos narrados, acrescentando sentidos e informações. No cinema ficcional é constante que o narrador seja identificado com o personagem principal, mas por estar deslocado no tempo (e normalmente no futuro em relação aos fatos narrados) tem uma perspectiva privilegiada, tem mais informações do que os personagens “do presente”, colocando-se perante o espectador como uma fonte normalmente confiável de informações. No documentário, tradicionalmente, o narrador não será personificado e terá onisciência, será o detentor inequívoco da verdade, a “voz de Deus” (NICHOLS, 2005). Principalmente a partir da década de 1960 esta aura de detentor da verdade do narrador passa a ser questionada, tanto na ficção quanto no documentário. Alguns documentários passarão a apresentar narrações em primeira pessoa, onde a objetividade é abandonada e um ponto de vista subjetivo, que muitas vezes admitirá seus limites, passa a ser adotado – como é o caso dos documentários de Agnès Varda. Na ficção, a existência do herói detentor da verdade passa a ser sistematicamente questionada, com personagens que se contradizem e que admitem suas dúvidas sobre a verdade. Poderemos citar como caso extremo *O Bandido da Luz Vermelha* (dir. Rogerio Sganzerla, 1968), no qual o personagem-título demonstra o tempo todo suas dúvidas e incoerências (“Quem sou eu?”). O casal de radialistas que divide com o protagonista a narração da história tampouco se configuram como fonte de informação confiável, pois assumem uma estética e um discurso de folhetim, de noticiário sensacionalista.

Pensando na relação entre o texto narrado e as imagens montadas em sincronia com este, podemos levantar algumas possibilidades de combinação, que Gerard Betton (1987, pp. 37-51) resumiu no seu capítulo A Palavra do Som. A primeira possibilidade é quando a imagem corresponde exatamente ao que está sendo dito, o que o autor categoriza como combinação redundante. Neste tipo de combinação há um reforço da informação passada, com a atenção do espectador focada e condicionada de forma passiva. Chion irá questionar este conceito de redundância, afirmando que a narração pode acrescentar diferentes valores e

³² Extrapolam este uso os falsos documentários, e sobre a estética sonora dos falsos documentários de horror, que jogam com a polarização entre legibilidade e verossimilhança, consultar Carreiro (2013-1:19)

modificar a leitura da imagem, ao apontar diferentes aspectos do que a imagem nos mostra. Ele exemplifica com uma transmissão televisiva de um show aéreo, que conta com uma narração de um conteúdo tão redundante à imagem que provoca risos:

Num dado momento, afirma “são três pequenos aviões”, face a uma imagem na qual vemos bem três pequenos aviões sobre um fundo de céu azul – e a enormidade da redundância não deixa de causar risos. No entanto, Zitroner poderia também ter dito “*Hoje, o tempo está magnífico*” e só teríamos “visto” isso na imagem na qual, com efeito, não havia nenhuma nuvem visível. Ou poderia ter dito: “*os dois primeiros aviões têm um avanço sobre o terceiro*” e toda a gente poderia então ver isso. (...) Em suma, o comentador poderia ter dito uma dezena de coisas igualmente “redundantes”, mas de uma redundância ilusória, uma vez que cada uma dessas coisas teria guiado e estruturado nossa visão tão bem que as teríamos “visto” naturalmente. (CHION, 2008, pp.13-14).

O segundo tipo de combinação proposta por Betton é a complementar, na qual som e imagem comentam-se reciprocamente. Aqui cada uma das linguagens seria fonte de parte da informação, e a atenção do espectador solicitada na conjunção dos dois tipos de percepção, tornando-o um pouco mais ativo. Betton chama de combinação contraditória o modelo de assincronia proposto por realizadores no início do cinema sonoro na qual, segundo ele, som principal e imagem teriam conteúdos opostos, gerando um efeito de choque. A atenção do espectador seria estimulada ou reforçada e sua imaginação solicitada, mas o autor alerta para o risco de contrassenso na interpretação. Como veremos no capítulo seguinte os cineastas soviéticos não propunham necessariamente a oposição dos conteúdos de imagem e som. Este tipo de oposição será mais frequente no cinema moderno, que geralmente não estará preocupado com o contrassenso - e até o terá como objetivo, como acontece no já citado *Bandido da Luz Vermelha*. A última categoria proposta pelo autor será a combinação em contraponto. Nesta, som e imagem são, alternadamente, fonte de informações específicas que remetem umas às outras, lidas de maneira dialética. Este tipo de combinação favorecerá um espectador ativo que participa, toma consciência e analisa. Podemos pensar por exemplo na narração do Sargento Willard em *Apocalypse Now* (dir. Francis Ford Coppola, 1979) e sua relação com as imagens do filme. No filme, som e imagem carregam informações e perspectivas muitas vezes distintas, ou complementares. É o caso da sequência inicial, na qual escutamos os pensamentos de Willard sobre sua complexa situação matrimonial, e sobre seu desejo de voltar para a selva vietnamita – para a batalha -, enquanto a câmera percorre seu quarto de hotel em Saigon, deixando entrever um porta-retratos, uma garrafa de bebida vazia, uma colher e um isqueiro (que podem indicar o uso de heroína), seu rosto fumando deitado, sua ação de queimar a foto da esposa com a ponta do cigarro. Somados, voz e imagens vão

nos conduzindo pela narrativa pregressa ao filme e nos desvelando aspectos desta complexa personagem, bem como elementos fundamentais da história que se seguirá.

Para além do texto carregado pelo verbo, a voz ainda nos traz significados pelo seu timbre, “uma forma de tornar a voz mais rouca, mais metálica, mais gutural, mais sonora, ou menos harmonicamente rica” (CHION, 1999, p. 173)³³. Chion defende, em seu livro totalmente dedicado a este elemento da trilha sonora, que não existe uma voz “natural” ou “certa” para cada corpo, mas que toda voz é uma construção e forma um composto com o corpo. “Cada ator pode emitir vozes diferentes de acordo com as demandas do papel”³⁴ (CHION, 1999, p. 164). O autor nos convida a comparar duas performances do ator Dustin Hoffman: em *Rain Man* (dir. Barry Levinson, 1988) e em *Herói por acidente* (*Hero*, dir. Stephen Frear). Apesar de terem poucos anos de diferença, o autor afirma que no primeiro filme a voz soa metálica e anasalada, enquanto que no segundo ela soa mais grave, comprovando então sua afirmação (CHION, 1999, p. 173).

O autor afirma ainda que as mudanças tecnológicas quantitativas trazidas pelo som Dolby (a possibilidade de expandir o registro vocal, o fato de podermos ouvir simultaneamente e de forma clara um diálogo, um narrador em voz *over* e uma canção que funciona como um comentário subliminar à ação) também trazem mudanças qualitativas: “a voz não necessariamente soa ‘mais’ mas soa ‘diferente’. Ela apresenta uma intimidade diferente” (CHION, 1999, p. 167). Passamos a perceber mais atentamente “a textura vocal, as súbitas variações de timbre, a vibração das cordas vocais, as ressonâncias” (CHION, 1999, p. 166). De forma paradoxal, continua o autor, Dolby e outras tecnologias contemporâneas aumentam a sensação de silêncio ao redor da voz, tornando-o mais profundo. Nos filmes anteriores o constante fundo (chiado) acabava por providenciar um contínuo sonoro, (CHION, 1999 p. 167) que já não existe a não ser que se coloque propositalmente um som ambiente ou *room tone*.

Chion acredita que a possibilidade técnica dessa sensação de silêncio colabora para os múltiplos exemplos de vozes que se colocam no limiar entre o silêncio e o sussurro: Mickey Rourke em *O Selvagem da Motocicleta* (*Humble Fish*, dir. F. F. Coppola, 1983), Kyle McLachlan em *Duna* (*Dune*, David Lynch, 1985), a voz velada de Harvey Keitel em *Um Olhar a Cada Dia* (*Regard D'Ulysse*, dir. Theo Angelopoulos, 1995). Na cinematografia brasileira mais recente também se verifica a existência de filmes com vozes mais sussurradas,

³³ Tradução da autora, do original “the way of creating a voice that’s hoarser, more metallic, more full-throated, more sonorous, or less harmonically rich”

³⁴ Tradução da autora, do original “Each actor can take on different voices according to the demands of the role”

e *O Cheiro do Ralo* (dir. Heitor Dhalia, 2007) será um bom exemplo disso com seu protagonista Selton Melo, conhecido por se utilizar desta técnica vocal em diversas produções.

1.3.2 A música

Durante o cinema silencioso é sabido que a música era o principal acompanhamento sonoro, praticamente desde sua criação, sendo presença quase que obrigatória nas projeções a partir da década de 1910. Esta música poderia assumir uma variada gama, desde conjuntos de música popular, o que conferia um sabor local às projeções, até as grandes orquestras, acompanhadas ou não de órgãos de tubo, passando pelo mais conhecido, o pianista solo. Este último não se tornou à toa a presença mais comum para a musicalização das salas de projeção. Era possível valer-se da enorme variedade de alturas e intensidades própria do piano, sendo capaz de reproduzir partes comumente executadas por vários instrumentos. Ademais, o piano é um instrumento afeito à improvisação, podendo preencher com música mais facilmente as cenas onde não houvesse um planejamento sonoro, seja com partituras enviadas pela produtora ou realizada no âmbito da exibição. Em se tratando do repertório, a organização a princípio ficava a cargo do maestro da orquestra, do pianista ou do músico responsável, que poderiam planejar cuidadosamente antes das exibições as inserções musicais, bem como improvisá-las. Dependendo do discernimento, repertório ou talento de improvisação dos músicos contratados não era necessariamente uma aposta certa, e é conhecido o fato de que nos primeiros anos do cinema de entretenimento por vezes os acompanhamentos musicais representavam emoções opostas às aquelas mostradas em tela, gerando revolta ou efeito de comicidade por parte do público e crítica – e potencialmente a má-fama da casa de espetáculos³⁵.

Buscando suprir este problema de mercado, criou-se uma indústria de seleções musicais que eram vendidas aos donos de sala de exibição, ou aos profissionais responsáveis pela condução musical dos espetáculos. As partituras comercializadas apresentavam orquestrações simples ou o arranjo para piano ou violino de músicas pré-compostas, muitas das vezes já conhecidas do público, categorizadas por seu “humor”, ou “clima”. Altman, em seu *Silent Film Sound* (2004) apresenta uma pesquisa tão extensa como aprofundada do aspecto industrial do som do cinema mudo, e nos mostra imagens de partituras destes *dramatic sets*,

³⁵ Sobre isso e demais aspectos do som no cinema silencioso estadunidense, pesquisar *Silent Film Sound* (Altman, 2004)

nas quais podemos encontrar exemplos de trechos musicais categorizados como “misterioso pesado”, “misterioso agitado”, “lamurioso”³⁶, entre outros. Estes trechos poderiam, como verificado na figura 10, ser adaptações de uma composição como as *Cenas de Infância* de Schumann, ou como em outros exemplos trazidos por Altman, o prólogo de uma área de ópera, ou a abertura de uma sinfonia, na maior parte das vezes provindas do período Romântico.

A música já neste período desempenhava uma série de funções, a saber: juntamente com os outros sons, ajudar a focar a atenção do espectador no filme; ajudar na transparência do aparato através da continuidade melódica disfarçando a descontinuidade dos cortes; e não menos importante, indicar como deveria ser lida emocionalmente cada uma das cenas. Esta potencialidade da música foi sendo desenvolvida, e nas salas de exibição tornou-se mais e mais frequente a presença de músicos ou maestros que compilavam repertórios apropriados e buscavam adequar o teor emocional da música ao de cada cena. Compreendendo o poder da música em conduzir a narrativa fílmica, e desejando o controle sobre este elemento da projeção, a partir da década de 1910 alguns filmes passaram a contar com composição de música original ou com o planejamento de compilações de músicas previamente compostas. As produtoras providenciavam esta composição ou compilação junto a músicos convidados, para planejarem uma seleção de temas pré-compostos com arranjos originais, ou por vezes mesmo a composição de temas específicos para cada cena ou sequência do filme.

³⁶ No original, “*Heavy Misterioso*”, “*Agitato Mystereous*” e “*Plaintive*”. Altman (2004). Vide figura 10.



Figura 9 - Partitura com as marcações (ou deixas) para cada trecho musical de *Pagan Passions* (ALTMAN, 2004)

Figura 10 - Partitura por Ernst Luz das Kinderszenen de Schumann, para “cenas diabólicas”. (ALTMAN, 2004)

A seleção era organizada na forma uma *cue sheet*, ou “folha de deixas”, que indicava precisamente a entrada e saída dos trechos musicais e a duração segundo a qual deveriam ser repetidos. No momento da distribuição das cópias era entregue então junto com as latas de filme uma cópia da *cue sheet* com a música a ser executada. Novamente emprestamos um exemplo trazido por Altman, a *cue sheet* do filme *Pagan Passions* que pode ser examinada na figura 9. É claro que a execução destas partituras não estava garantida, e em geral era realizada apenas nas grandes salas de cinema - aquelas que contavam com uma orquestra contratada com o espaço reservado para a execução (o fosso) e órgãos de tubo especialmente desenhados. Em caso de partituras mais simples a existência de um piano e um(a) pianista já poderia fazer, ao menos parcialmente, o serviço.

A partir do cinema sonoro estas funções puderam se consolidar, e com a possibilidade de precisão sincrônica a música passou a ser usada não apenas para estabelecer uma leitura emocional para a cena de modo geral (romance, medo, ação, etc.), mas pôde também delinear cada nuance de emoção, instante a instante. A música assumiria neste período o papel similar

ao dos ruídos³⁷, pontuando os movimentos das personagens principais e destacando o que era importante para a compreensão da narrativa. Tal uso da música extremamente sincronizado às imagens, seja ligado a ações físicas, seja ligado a movimentos psicológicos, acabou sendo conhecido como *mickeymousing*, por sua proximidade estética com os desenhos animados. O *mickeymousing* cumpria, portanto, a função de afastar qualquer ambiguidade na compreensão da narrativa, destacando as ações e falas importantes e interpretando emocionalmente cada momento. Os exemplos são abundantes, mas podemos citar a cena de *Mildred Pierce* (Alma em Suplício, dir. Michael Curtiz, 1945) na qual Wally (Jack Carson), após ser atraído para a casa de Mildred (Joan Crawford) e abandonado ali por ela, percorre a casa chamando por Mildred até encontrar o corpo morto de seu marido Monte (Zachary Scott). Cada movimento de abrir de portas, caminhada, parada, o subir das escadas, o abajur que cai e finalmente o momento quando Wally descobre o corpo, é pontuado pela música de Max Steiner de forma tão didática que hoje em dia pode soar próximo ao risível a um espectador mais crítico.

Claudia Gorbman (1987) ao analisar o uso da música nos filmes clássicos das décadas de 1930 e 1940, irá categorizar essa demarcação de significados trazida pela música em dois tipos, o *narrative cueing* e o *connotative cueing*. O *narrative cueing*, que poderia ser traduzido como demarcação narrativa, refere-se à narrativa como um todo, preparando os inícios e finais. O uso do *leitmotiv*, tema musical, a célula melódica curta e reconhecível que se repete com variações ao longo do filme unindo diversos momentos em significado, também seria um exemplo de demarcação narrativa. No citado *Mildred Pierce*, por exemplo, Gorbman identifica além do tema da personagem principal, temas diferentes que se referem a Bert (o primeiro marido, interpretado por Bruce Bennet); às filhas; à carreira e a Monte, o tema romântico. O *connotative cueing* - que teria a tradução de demarcação conotativa - por outro lado, teria a função de ancorar a imagem em um significado, como dissemos anteriormente, dizendo ao espectador como ele deve ler emocionalmente cada cena. As variações, ou distintas formas como são apresentados os *leitmotifs* ao longo do filme – se mais graves e lentos ou agudos e frenéticos, por exemplo - em geral nos trazem essas indicações.

A música em sua função conotativa, segundo Gorbman, pode indicar também questões geográficas ou culturais, demarcando o espaço e a época em que o filme ou a cena se passa. Até os dias de hoje é comum este uso, com trilhas que utilizam certas convenções musicais que já nos indicam que o filme se passa no oriente médio, ou no Japão, ou em algum povoado

³⁷ Principalmente devido a limitações técnicas na reprodução e gravação, que dificultava a inteligibilidade caso muitos sons fossem tocados ao mesmo tempo, e impedia a mixagem posterior de canais separados, a música dominava na trilha sonora dos filmes do período.

primitivo – e em geral um mesmo tipo de composição será usada para tribos da África, do Brasil ou índios norte-americanos. Também pode oferecer informações sobre o caráter do personagem (se é o vilão, a mocinha, o herói, etc.) ou ser associada ao ponto de vista do mesmo – qual a percepção do personagem, o que passa pela sua mente. Neste sentido a cena de *Vertigo* (Um corpo que cai, dir. Alfred Hitchcock, 1958) na qual John (James Stewart) segue Madeleine (Kim Novak) pela primeira vez é sublime. A imagem é bastante neutra, um plano frontal do ator dirigindo seu automóvel sem esboçar reações perceptíveis, alternado com alguns planos do carro de Madeleine na rua, e dela descendo do carro e entrando pelos fundos de uma loja de flores. A música, por sua vez, varia entre um tema de suspense e o tema de amor (que havia tocado pela primeira vez quando John avista Madeleine no restaurante), e parece nos dar acesso total aos seus pensamentos, como uma legenda de suas emoções, que se alternam entre a curiosidade e tensão implícitas à função de detetive e a lembrança da emoção que sentiu ao ver Madeleine. Podemos inclusive aqui fazer um paralelo com a experiência de Kuleshov na qual emoções foram atribuídas ao rosto inexpressivo do ator através da montagem: aqui a montagem vertical sonoro-imagética acaba promovendo o mesmo efeito. Devemos pontuar que tanto o tema de suspense quanto o de amor que tocam na cena configuram *leitmotifs* e assumem também uma função narrativa ao unir em significado as diversas cenas em que são tocadas)³⁸.



Figura 11 – John persegue Madeleine em *Um Corpo que Cai*

³⁸ Uma análise extensa e aprofundada da trilha musical deste filme pode ser encontrada em Sygkhrónos, de Ney Carrasco (2003, p. 180)

Para além destas funções mais objetivas, fundamentais para a clareza da história, Gorbman dedica todo um capítulo à investigação das justificativas para o uso da música no cinema narrativo clássico. Ela primeiramente apresenta a ideia, calcada na psicanálise, de que a audição - nosso primeiro sentido de percepção do mundo -, e em especial a música, estaria diretamente ligada ao prazer, às emoções, ao mundo imaginário, à fantasia. Citando Baudry, a autora afirma que a música do cinema narrativo clássico imerge o espectador num “banho de afetos”, colocando-o num estado de regressão muito próximo ao do sonho e suspendendo a descrença. Através desse mecanismo, a música promove uma sutura do espectador para com a obra, operando da mesma forma no sentido da identificação – o que o predispõe a aceitar as verdades apresentadas no filme, e especialmente aquelas associadas ao personagem principal, como as suas próprias. Da mesma maneira, age de forma a que o público compartilhe das emoções vividas pelos personagens.

Em movimento contrário ao da identificação, mas não menos eficiente em sua sutura, estaria a ideia de espetáculo. A música nesse caso exerce a função de incitar a contemplação imprimindo uma aura de épico, de algo maior do que a vida, a certas cenas. A autora cita a grandiosidade orquestral do tema de Star Wars - que acompanha as espaçonaves em alta velocidade pela galáxia - como exemplo, e poderíamos pensar em virtualmente qualquer início de cenas de grande batalha de filmes de Hollywood. O já citado *Apocalypse Now*, ao mostrar os militares colocando para tocar o tema da Cavalgada das Valkírias³⁹ (de Wagner) durante o bombardeio aéreo irá ironizar justamente este clichê. A autora elenca ainda uma série de princípios⁴⁰ seguidos pela trilha musical do cinema clássico, sendo o mais citado deles, e que dá nome ao livro (*Unheard Melodies* - em tradução literal, melodias inaudíveis), a inaudibilidade: a música não deve chamar a atenção para si, mantendo-se sempre subordinada à narrativa e aos diálogos. Desta forma, apesar de cumprir um importante papel de significante de emoção, a música não deve ser ouvida conscientemente pelo espectador, tornando assim mais efetivo o ilusionismo cinematográfico. Em verdade via de regra no

³⁹ Ária da ópera A Valkíria (1870), parte de O Anel dos Nibelungos, A Cavalgada das Valkírias tematiza a recepção dos guerreiros mortos em batalha pelas figuras mitológicas que emprestam seu nome à peça. Tal fragmento musical já foi usado em diversas cenas de batalhas ao longo da história do cinema, entre elas o confronto entre a Klu Klux Klan e os escravos em *O Nascimento de uma Nação* (dir. W. Griffith, 1915). É interessante relacionar isso ao fato de que a recuperação das mitologias tradicionais alemãs ocorrida no final do século XIX fez parte de um movimento contínuo e crescente do nacionalismo que alguns relacionam à ascensão do nazismo, que por sua vez se valia da valorização das mesmas tradições e mitologias. Não deverá ser acaso o caráter racista “ariano” que conecta os dois momentos históricos, e que não deixa de se fazer presente também na representação dos soldados estadunidenses no filme de Coppola, que abatem e falam sobre os vietnamitas como se fossem animais.

⁴⁰ Os princípios de composição, edição e mixagem das músicas de filmes clássicos identificados por Gorbman (1987, p. 73) são: 1. Invisibilidade do aparato técnico; 2. Inaudibilidade; 3. Significante de emoção; 4. Demarcação narrativa; 5. Continuidade; 6. Unidade. 7. Qualquer dos princípios pode ser violado pela composição musical, desde que em prol de outros princípios.

cinema clássico tanto música quanto ruídos devem se manter discretos para não chamar a atenção para o aparato, e como descreve Mary Ann Doane em seu artigo *Ideology and Practice of Sound Editing and Mixing*: “Cortes abruptos na música ou efeitos sonoros são evitados em favor dos efeitos homogeneizantes dos *fade* ou transições suaves”⁴¹ (DOANE, 1985, p. 57). Além disso, “uma vez que a ausência de som sinalizaria uma quebra em um de outra forma fluxo contínuo, esta se tornou um grande tabu da construção do desenho de som”⁴². A autora apresenta uma leitura ideológica⁴³ destas técnicas afirmando que “Todas essas técnicas são motivadas por um desejo de separar o filme de sua fonte, de esconder o trabalho de produção. Elas promovem um senso de ‘falta de esforço’ e facilidade em capturar o natural”⁴⁴ (DOANE, 1985, p. 57).

Por outro lado, desde o cinema moderno esse uso ao mesmo tempo intenso e transparente da música passou a ser questionado. Theodore W. Adorno e Hannz Eisler publicam em 1947 seu *Komposition für den film*, traduzido para o espanhol como *El Cine y la Musica*, no qual promovem uma crítica feroz do uso da música no cinema clássico. Os autores relacionam o que chamam de maus costumes da composição musical para filmes à função capitalista da cultura de massas e ao “*big business*” cinematográfico (ADORNO e EISLER, 1976, p. 15), que estariam limitando as potencialidades criativas da sétima arte. Eisler seria mais tarde responsável pela composição da trilha musical de *Noite e Neblina* (*Nuit et Bruillard*, dir. Alain Resnais, 1956), que o teórico Phillip Lopate (2003) categoriza como

(...) um grande exemplo de uso de música contraditória em filmes. Contradição entre o que o público espera sentir quando exposto a uma imagem, e o sentimento associado à música utilizada, é especialmente eficaz ao encorajar a audiência a pensar sobre o que estão vendo. (...) A música de Eisler se associa à filmagem dos campos de concentração nos tempos atuais (10 anos após a guerra), por vezes de forma suave e pacífica, e por vezes moderna e chocante.⁴⁵

Complementando esta análise, Nora Alter aponta características comuns à trilha musical três filmes ensaísticos - *Nuit et Brouillard*, *Loin du Vietnam* (dir. Jean Luc Godard, Joris Ivens,

⁴¹ Tradução da autora, do original: “Abrupt cuts on music or sound effects are avoided in favor of the homogenizing effects of the fade or dissolve.”

⁴² Do original “since the absence of sound would signal a break in a otherwise continuous flow, it has become a major taboo of sound-track construction.”

⁴³ Mary Ann Doane pertence a uma geração de teóricos que irá imprimir uma leitura marxista ao cinema. Oporá o cinema clássico, que como dito busca esconder seus aparatos, ao cinema moderno, que busca evidenciá-los, buscando compreender a política inserida na construção das imagens.

⁴⁴ Do original “All of these techniques are motivated by a desire to sever the film from its source, to hide the work of the production. They promote a sense of the effortlessness and the ease of capturing the natural”.

⁴⁵ Encontrado em <http://www.criterion.com/current/posts/288-night-and-fog>, pesquisado em 29/03/2019. Tradução da autora, do original: “a great example of the use of contradictory music in film. Contradiction between what the audience expects to feel when presented with an image, and the feeling it associates with the music, is especially effective in encouraging the audience to think about what they are seeing. (...) Eisler's music meets with footage of then- present-day concentration camp conditions (10 years after the war), either softly and peacefully, or harshly and modern.”

William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Resnais e Agnès Varda, 1967) e *One Plus One* (dir. Jean Luc Godard, 1968):

A música nestes filmes-ensaio não apenas complementa a pista de imagem; ela produz uma pista paralela, desta forma liberando a imaginação das amarras do mundo visível. O som é apresentado como uma alternativa ao espetáculo visual. Enquanto a imagem cinematográfica transforma ideias em clichês visuais, o som desencadeia o pensamento, produzindo um mundo de fantasia em nossas mentes. Através de seus cacos e fragmentos, ele oferece a ficção para avivar e potencializar a “realidade” do filme-ensaio. (ALTER, 2012, p.32)⁴⁶

O cinema moderno irá inaugurar um uso bastante diferenciado e variado da música, que não pretendemos aqui abordar em minúcias. Mas certo é que a partir dos anos 50 mesmo o cinema *mainstream* passa a usar a música com muito mais parcimônia. Uma das tendências observadas partir do cinema moderno é a rarefação ou até a eliminação da presença da música nos filmes. Um exemplo significativo pode ser encontrado em *Os Pássaros* (*The Birds*, dir. Alfred Hitchcock, 1963). É notável que seguindo esta onda, até mesmo um diretor normalmente associado à cinematografia clássica, comercial, e famoso por filmes com trilhas musicais espetaculares, ousará realizar uma obra sem qualquer intervenção musical. De fato aquilo que parecia ser um *sine qua non* na produção cinematográfica passa a ser uma opção dispensável, ou ao menos algo que se deve usar com uma maior consciência. O diretor Chico Teixeira (2017) manifesta ter esse cuidado ao pensar sobre a música e mesmo sobre o uso dos ruídos (que ele trata como “som”) em suas obras:

Eu tenho muito medo da música. Você pode tanto piorar como melhorar o que você quer passar, com a música ou com o som. O som e a música, eles têm um poder muito grande de mudar completamente a interpretação do ator. Você pode abafar o ator, ele pode ficar em segundo plano por causa de uma música, por causa de um som. Ou propositalmente ou sem querer. Você pode fazer uma cena que você quer que seja uma cena triste, mas pode ser uma coisa extremamente dramática, que não vai caber. Que não tem construção suficiente anterior para ter essa cena tão dramática assim.

Tal comentário se liga também com uma citação anterior do diretor trazida no capítulo 1.1, na qual ele afirma ser importante a consciência sobre a variação dinâmica, sobre cenas que precedem e sucedem cada cena filmada. A música assim como a utilização criativa dos ruídos têm que ser pensada a partir de uma perspectiva da lógica interna, do desenvolvimento dramático do filme.

⁴⁶ Encontrado em http://www.essayfilmfestival.com/wp-content/uploads/2015/03/41.2.alter_.pdf, pesquisado em 30/10/2020. Tradução da autora, do original “Music in these essay films does not just complement the image track; it produces a parallel track, thereby freeing the imagination from the constraints of the visible world. Sound is presented as an alternative to visual spectacle. Whereas the cinematic image transforms ideas into visual clichés, sound unleashes thought, producing a world of fantasy in our minds. Through its shards and fragments, it provides the fiction to enliven and enhance the “reality” of the essay film.”

As possibilidades estéticas trazidas pelo avanço das técnicas de gravação e mixagem ao longo das décadas de 50, 60 e 70 permitirão, como veremos a seguir, que os ruídos ganhem em expressividade, distanciando-se de sua obrigatoriedade de realismo e ganhando um maior protagonismo dentro da trilha sonora. Por outro lado, algumas trilhas musicais se tornarão mais próximas aos ruídos, seguindo as tendências das composições musicais contemporâneas. Certos filmes passam a fugir das composições sinfônicas no estilo romântico, típicas do cinema clássico, e adotar estilos musicais mais modernos e que podem ser considerados “ruidosos” (é o caso de *Noite e Neblina*, citado acima), como o dodecafonismo, a música eletroacústica, a música concreta e mesmo o jazz e a música eletrônica.

No cinema brasileiro contemporâneo tal tendência também se faz presente. No filme *Ensaio Sobre a Cegueira*, a escolha da música do grupo mineiro Uakti, ou do compositor Marco Antonio Guimarães, foi uma opção muito consciente da direção que objetivava levar o espectador para um universo acústico surpreendente. Nas palavras de Meirelles:

(...) a ideia de fazer a trilha com o Uakti foi justamente trabalhar com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira. Orquestra, quartetos de cordas, pianos ou violões, por serem muito usados no cinema, nos falam de emoções de um mundo mais conhecido, e neste filme a música deveria levar o espectador para outro lugar. (MEIRELLES 2008, post 14)

A instrumentação típica do finado grupo musical de fato se distancia muito da trilha musical clássica, pois é toda composta com instrumentos artesanais. Estas sonoridades em si, por provirem de instrumentos não-temperados, já se aproximam da sonoridade dos ruídos. Além disso houve um esforço do compositor, nos temas compostos para cenas específicas, em aproximar timbres e andamentos das músicas àqueles dos ruídos ou ambientes presentes na diegese. Na sequência inicial, por exemplo, a percussão se assemelha à batida no vidro do carro, e a pulsação das cordas tem timbre similar ao das buzinas. Nas palavras de Guimarães:

Na abertura do filme, quando o primeiro cego não pode mover o carro, os outros motoristas, irritados, tocam as buzinas. Para a música nessa parte, optei por usar um instrumento que tem alguma semelhança com o som de buzinas de carro. A sonoridade desse instrumento vai surgindo de dentro do som das buzinas e segue até a parte em que o primeiro cego é abandonado no meio da rua e seu carro roubado. (PEREIRA, 2010, v2 p. 23)

Tal aproximação timbrística entre música e ruídos provoca uma sensação de que a tensão é toda gerada a partir de sons da cena, emanando da situação real e não sendo imposta por uma música externa ou onipresente. Além disso, essa proximidade ajuda a criar um efeito bastante interessante: a não-hierarquização entre ruídos e música⁴⁷, com ambos contribuindo,

⁴⁷ No cinema clássico, a música tem um papel preponderante, logo abaixo da voz, dentro da hierarquia dos sons do filme. Os ruídos normalmente ocupam um menor espaço dramático, sendo menos frequentes e mixados muito

como pode ser percebido pela descrição acima, organicamente para a construção da cena. A “falta” de hierarquia é determinada também pela forma como esses sons foram mixados, com suas intensidades se alternando em primeiro plano, sem que a música assuma em definitivo a condução sonora da cena, como seria mais usual. Essa não-hierarquização, como já se poderia inferir pelo discurso de Meirelles, diferencia-se do uso comum à música nos filmes da indústria americana e daqueles que se inspiram em sua forma de trabalhar. Nos chamados filmes clássicos, segundo Gorbman (1987), há uma clara hierarquia entre os tipos de som: o diálogo reina como som primordial, seguido de perto pela música. Os demais sons estariam num terceiro lugar muito distante, sendo usados timidamente, ocupando o primeiro plano por poucos instantes e apenas em momentos de grande impacto, como explosões ou tiros. No exemplo de *Cegueira*, além de música e ruídos se aproximarem em sonoridade e importância, é também evitada, como se pretendia, a zona de conforto gerada pela condução explícita das emoções, que normalmente uma música orquestral tradicional traria. Tratemos então de forma mais aprofundada sobre os ruídos.

1.3.3 Os Ruídos

Compreendemos aqui por ruídos aqueles sons não-verbais e sem altura definida. Retomando o recorrido histórico, apesar de não ser senso-comum quando se pensa em sonorização de filmes “mudos”, os ruídos também tiveram uma utilização considerável neste período. Por meio da presença de pianolas modificadas e máquinas específicas para gerar toda a sorte de ruídos mecânicos nos cinemas mais simples, nos cinemas mais estruturados chegava a existir uma equipe de dois ou três sonoplastas que performavam por trás da tela. Há que se destacar, no entanto, que houve ao longo da história nuances importantes no modo de uso dos ruídos nos filmes. A princípio, como nos descreve François Jost (2001, p. 48):

"(...) a inspeção aos sons aos quais a audiência estava exposta em certas salas de cinema mostrou que estes eram contínuos, horizontais e não pontuais, bem como espalhados ao longo do tempo. Para colocar numa linguagem mais atual, eram criadas o que chamamos de "atmosferas", ou seja, massas sonoras cuja particularidade era sua falta de orientação e o fato de que não eram ancoradas a nenhum ponto específico da imagem."⁴⁸

Este uso mais livre dos ruídos, criando uma "atmosfera" para o filme, hipoteticamente

mais baixos do que as categorias sonoras anteriormente citadas. Quando falamos de des-hierarquização queremos dizer que música e ruídos adquirem igual importância, ou mesmo que ruídos assumem maior importância na hierarquia dos sons de filme.

⁴⁸ Tradução da autora, do original: (...) the survey of the sounds to which audiences were exposed in certain film theaters showed that they were continuous, horizontal rather than punctual, as well as spread over time. To phrase this in a more current language, they created what we call "atmosphere", that is to say, they were sound masses whose particularity was their lack of orientation and the fact that they were not anchored in any specific point of the image.

poderia ter um potencial expressivo bastante interessante, explorando os sons não musicais de forma a trazer nuances emocionais para a narrativa de forma similar ao papel da música. Não há registro, no entanto, de que este potencial tenha sido explorado neste período, e já por volta de 1909 o sincronismo e a ancoragem dos ruídos para com as imagens se tornou uma preocupação generalizada. Jost (2001) faz uma série de citações a espectadores e críticos da época reclamando da presença excessiva de ruídos e de sua falta de correspondência ao que a imagem estaria mostrando, apontando problemas principalmente quanto à sincronia, precisão timbrística e intensidade dos ruídos, que além de não corresponderem fielmente ao que a imagem mostrava, distraiam a atenção do espectador para longe da narrativa. A questão principal era, portanto, a indissociabilidade dos ruídos para com a verossimilhança. Esta resposta da audiência teria feito com que o uso dos ruídos se tornasse mais discreto, e mais frequente apenas em certos gêneros de filmes que naturalmente evocavam ruídos mais intensos, como filmes de guerra, por exemplo. Stephen Bottomore (2001, p. 130), analisando críticas de revistas de cinema, esclarece os efeitos esperados com o uso de ruídos:

Efeitos sonoros eram vistos como uma atração adicional aos espetáculos de cinema, e *Views and Films Index* sugeriu que os espectadores sentiam falta de efeitos em alguns filmes, como num filme que mostrasse objetos sendo quebrados. *Views* acrescenta que efeitos bem planejados podem até mesmo ajudar a elucidar o enredo do filme. Em 1909 a Bioscope destacava a falta de naturalidade de assistir eventos como explosões, tufões, e batalhas sem o acompanhamento sonoro, e a necessidade de quebrar esse 'silêncio mortal' nos filmes.⁴⁹

Como pontua o autor, os ruídos desde o período silencioso já carregavam as funções de amplificar a sensação de espetáculo, aumentar o “realismo” das cenas – ajudando o espectador a aceitar e embarcar na ficção criada, por mais distante da realidade que seja - e chamar atenção para determinados movimentos, que poderiam ser importantes para a narrativa (o que justificaria as citadas críticas que afirmam que os ruídos ajudavam a elucidar o enredo). Todas estas funções se mantiveram e se amplificaram no cinema sonoro. Conforme a tecnologia avançou⁵⁰, permitindo cada vez maior precisão sincrônica, maior fidelidade

⁴⁹ Tradução da autora, do original: Sound effects were seen as an additional attraction at film shows, and *Views and Film Index* suggested that patrons would really miss effects in some films, for example in a film that showed objects being smashed. *Views* added that well thought out effects might even help to clarify a film's plot. By 1909 the Bioscope was talking of the unnaturalness of seeing events such as explosions, typhoons, and battles without their accompanying sounds, and of the need to break this “silence of death” in films

⁵⁰ O primeiro avanço se deu já em 1932, quando a tecnologia da mixagem possibilitou o uso de 3 pistas consecutivas, o que permitia o acréscimo com precisão sincrônica de músicas ou ruídos sobre o som direto da cena. Na década de 40 com a adoção da fita magnética, menos ruidosa, já era possível utilizar um número maior de pistas e no final da década de sessenta, os redutores de ruído aumentaram ainda mais a possibilidade de trabalhar com múltiplas pistas. Aumentou-se a resposta de frequência e capacidade dinâmica da gravação e reprodução de sons. Quanto à estereofonia, apesar de ter havido diversas experiências importantes desde a década de 40 com o Fantasound e principalmente ao longo dos anos 50, com o Cinemascope, o Cinerama e o

sonora e menos chiado, o detalhamento dos ruídos foi crescendo, em geral com o objetivo de aumentar a ilusão de realidade e a espetacularização. Chion (2008, pp. 59-60) descreve o fenômeno da magnetização espacial do som pela imagem, na qual associamos o som à sua fonte e à sua posição na tela, mesmo numa projeção monofônica. Podemos afirmar que este mesmo fenômeno pode contribuir também com a clareza narrativa, promovendo uma espécie de montagem interna no plano ao conduzir nosso olhar para pontos específicos da imagem apenas destacando determinados sons, sem a necessidade de um corte para mostrar um detalhe. Os *foleys* (ruídos produzidos pela movimentação dos personagens, tradicionalmente gravados em estúdio em sincronia com a imagem) e demais efeitos sonoros podem ajudar na leitura dos movimentos, pois como pontua Chion (2008, p. 16), o ouvido é mais ágil do que os olhos para perceber movimentos e trajetórias, enquanto que a visão se foca mais na percepção espacial. Num filme de kung-fu, por exemplo, os *foleys*, ao fazer uma rápida pontuação dos movimentos da luta, nos auxiliam a percebê-los com mais clareza do que se apenas víssemos aqueles movimentos e cortes rápidos sem o som. Além disso, claro, criam movimentos e principalmente impactos que não aconteceram no set de filmagem. Estas seriam algumas das razões para certos filmes, em especial os de ação - que contam com uma montagem de imagem extremamente acelerada e efeitos de imagem que nem sempre resultam perfeitos - terem uma presença massiva e extremamente detalhada dos ruídos.

Outro conceito apresentado pelo autor, bastante útil na análise das funções exercidas pelo som, e em especial pelos ruídos, é o da extensão sonora (CHION, 2008, pp. 71-72). Extensão é o termo que qualifica o grau de abertura e amplitude do espaço concreto sugerido pelos sons, dentro ou fora do campo visual mostrado no filme. Chion propõe uma polarização segundo a qual na extensão nula, o universo sonoro estaria reduzido ao nível dos sons ouvidos por um único sujeito, no extremo incluindo vozes internas e a audição do pensamento deste. Neste caso o filme leva o espectador a focar sua atenção e seu olhar nesta figura, favorecendo sua aproximação para com sua subjetividade. Ruídos sutis produzidos pelos personagens, como o farfalhar de sua roupa e a sua respiração, teriam efeito similar e poderiam ser usados como estratégia para destacar determinados personagens ou ações dos demais acontecimentos na tela. De forma similar ao vococentrismo, esses ruídos conduzem o foco de nossa atenção e potencialmente promovem nossa identificação com o “herói” do filme. No polo oposto, Chion

Todd-AO, esta só se estabeleceu definitivamente nos anos 70 com o sistema Dolby Stereo e diversos outros sistemas analógicos e digitais. Os avanços dos sistemas digitais de gravação, edição e reprodução foram também na direção de facilitar a manipulação, melhorar a fidelidade sonora e aumentar a dinâmica. As consequências para as práticas de edição e montagem serão discutidas posteriormente. Um aprofundamento e detalhamento do tema pode ser encontrado em Manzano (2005).

dá o nome de extensão vasta para arranjo no qual, por exemplo, em uma cena interna sem referências visuais do ambiente que a cerca, ouvimos além dos sons das pessoas ou objetos que estão dentro do cômodo, os sons externos, como os carros que passam, passarinhos, o grito da vizinha, um avião. O uso da extensão vasta nos lembra da existência de todo um universo além daquele que a imagem nos mostra, ao mesmo tempo em que nos afasta da intimidade das personagens. Diferenças e contrastes na extensão do universo sonoro ao longo do filme ou mesmo ao longo de uma cena podem ser exploradas dramaticamente e criar interessantes significações. Quando essa manipulação é feita de maneira a ser percebida, normalmente contribui para um efeito emocional.

Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, por exemplo, podemos notar que no início do filme constrói-se uma ambiência (ou cenografia sonora⁵¹) com uma extensão sonora vasta, sistematicamente trazendo os ruídos urbanos (carros, motos, buzinas, caminhões...) em todas as cenas, mesmo as internas e mais silenciosas. Alessandro Laroca, em entrevista a essa autora, afirma que no início do filme a ambientação foi “forçada”, com a presença de ruídos de motores mesmo nos ambientes internos, lembrando ao espectador o tempo todo da existência das máquinas. Opolski descreve uma dessas cenas internas detalhando a maneira como foi composta:

(na cena do consultório do Médico) temos uma massa de BG⁵² contínua e linear, e apenas três eventos sonoros destacados, também pertencentes à categoria dos sons do trânsito. O grupo *low* de BG prevalece sobre os outros grupos, inclusive sobre o grupo dos *room tones*, comuns nas cenas internas, criando um ruído de fundo elevado para a cena. (OPOLSKI, 2009, p. 65)

É interessante notar nesse depoimento a comparação feita entre a ambientação interna das cenas iniciais do filme com o padrão normalmente utilizado (na experiência da autora como editora de som bem como por sua pesquisa acadêmica) para cenas internas, que é de ter o *room tone* como fundo principal. Ela destaca que em várias cenas internas há também a presença de efeitos sonoros específicos, em geral carros, caminhões e motos, que vão ao encontro deste objetivo de se “forçar” a ambientação urbana. A autora menciona então um segundo momento, quando ocorre uma mudança gradual na paisagem sonora do filme, o que se dá já no confinamento no hospital. Ali a presença dos sons de motores vai diminuindo até chegar a zero, mas a intensidade e densidade dos sons ambiente permanece alta. Isto porque além dos sons de animais que permanecem de fundo (pássaros e insetos principalmente), vai

⁵¹ Conceito proposto por Virgínia Flôres (2013-2, p.132) que destaca a artificialidade da criação envolvida nestes sons.

⁵² BG é uma forma mais curta de referir-se ao *background*, o “som de fundo”, ou som ambiente. Quando a autora menciona o “grupo *low* de BG”, refere-se a um grupo de ambientes mais graves. Os mencionados *room tones*, ou “tons de sala”, seriam sons de “silêncio interno”, descritos anteriormente.

crescendo o som de movimentação humana, como gritos, portas batendo e objetos caindo, que preenchem a cenografia sonora todo o tempo, modificando seu caráter e colaborando para um aumento de tensão. O problema social de qualquer grande cidade caótica é transmutado enfatizando as tensões interpessoais - em embates mais diretos como com o Rei da Camerata (personagem vivido por Gael Garcia Bernal) - e também aquelas mais íntimas, como o lidar com as próprias limitações e incapacidades geradas pela cegueira. Após a saída desse espaço, com o grupo indo para a cidade, vozes e batidas ainda fazem parte da paisagem sonora, mas justificados pela própria amplidão do espaço e menor densidade populacional, são menos intensos e mais espaçados. Há neste momento um sentido de alívio e relaxamento, por mais que o problema da cegueira ainda permaneça e que as ruas ainda sejam cenário de violência e desamparo. A partir daí deixamos de ouvir nos ambientes internos (como a igreja e a loja onde o grupo se abriga) os sons vindos do exterior, e apenas ouvimos os ruídos e vozes gerados dentro do próprio ambiente retratado, diminuindo a extensão sonora (CHION, 2008, p. 72). Mesmo em cenas externas, a diminuição de intensidade sonora e de quantidade de sons é bastante perceptível, dando espaço para a escuta de sons mais sutis. Esse silenciamento pode ser sentido claramente quando, após a incursão ao porão do supermercado, a Mulher do Médico se senta cansada na escadaria do Municipal, e o marido demonstra um cuidado para com ela, num dos primeiros momentos de reaproximação do casal. Nesse trecho podemos ouvir com nitidez a respiração das personagens, o farfalhar das suas roupas, o ruído leve produzido pelo beijo. Quando o grupo chega à casa da Mulher do Médico, esse esvaziamento da paisagem sonora chega ao seu limite, e a ambientação é tão sutil que quase desaparece. Ouvem-se apenas *room tones* e uma leve ambiência de grilos. Além disso, a partir daí a música está presente em praticamente todas as cenas, mascarando a escuta do ambiente e tornando-o pouco relevante narrativamente.

Para analisar esta polarização entre cenas mais e menos ruidosas, Podemos lançar mão também dos conceitos de paisagem sonora, parede sonora e áudio-analgesia, apresentados por Murray Schafer em seu *A afinação do Mundo* (2001). Schafer nomeia como paisagem sonora os sons que compõem o ambiente acústico em determinado local, caracterizando-o. É feita a distinção entre paisagem sonora *hi-fi*, (do inglês alta fidelidade) na qual se pode escutar e distinguir perfeitamente todos os sons presentes, característica de ambientes mais silenciosos, de paisagem sonora *lo-fi* (o equivalente a baixa fidelidade), onde os detalhes sonoros ou sons de menor intensidade são mascarados pela saturação de ruídos. A paisagem sonora *lo-fi*, segundo Schafer, é característica do período pós-revolução industrial e foi intensificada após a revolução elétrica, onde o som de máquinas

e motores passaram a dominar a paisagem. Podemos afirmar que o início do filme retrataria uma paisagem sonora *lo-fi*, extremamente ruidosa, enquanto que a cidade cegada teria uma paisagem sonora *hi-fi*, bastante silenciosa e que permitiria a audição de sons mais delicados. No manicômio, apesar de não termos mais os ruídos de motores que a priori definiriam a paisagem sonora *lo-fi*, há uma intensa densidade sonora, e a multiplicidade de eventos causa um embaralhamento auditivo, fazendo com que essa paisagem apresente claras características de baixa fidelidade sonora. Nessas sequências, a maior parte do vozerio não pode ser compreendido e apesar de distinguirmos claramente algumas batidas, estas em geral não têm detalhes suficientes para conseguirmos identificar sua fonte.

Há ainda dois conceitos que podemos tomar emprestados de Schafer para nossa análise, *Áudio-analgesia* e *Parede Sonora*: "*Áudio-analgesia* (é o) uso do som como um analgésico, como distração e para disseminar distração." Já "*as paredes de som* existem para isolar. Do mesmo modo, a amplificação intensa da música popular não estimula a sociabilidade tanto quanto expressa o desejo de experimentar a individuação... a solidão... o descompromisso. Para o homem moderno a parede sonora tornou-se um fato tanto quanto a parede no espaço." (SCHAFFER, 2001, pp. 141-42). Estes conceitos referem-se originalmente à utilização da música, que na opinião de Schafer seria usada nos dias atuais como analgésico, ajudando a promover a alienação e individualismo. No entanto, os ruídos incessantes e, por vezes, ensurdecedores de motores e máquinas da cidade também podem funcionar como uma parede e adormecer nossos ouvidos a ponto de quase não percebermos a intensidade da poluição sonora a que somos submetidos. Há uma saturação do espaço auditivo, o que acaba formando realmente uma barreira que dificulta a percepção de sons delicados, de nuances sonoras. Podemos mesmo afirmar que em algumas situações tal analgesia chega a atrofiar o sentido da audição como instrumento de percepção do mundo. As grandes cidades com seu espaço sonoro saturado acabam igualmente por limitar a expressão sonora individual, podendo-se afirmar que a própria comunicação interpessoal fique prejudicada.

Transpondo essa conceituação para uma análise do filme, o excesso de ruídos do início formaria uma parede sonora e estaria concretizando o conceito de uma cidade onde ninguém se escuta, onde não há espaço para a expressão individual ou para a constituição das relações humanas. No extremo oposto, a paisagem sonora mais silenciosa favoreceria uma escuta interiorizada e para aqueles que estão mais próximos, coincidindo com o trecho da narrativa onde há uma aproximação entre os personagens, que passam a constituir uma família.

Os ruídos podem também assumir algumas das funções de demarcação listadas por Gorbman como sendo próprias da música, como por exemplo promover a localização espacial

da cena através dos sons ambiente. Sem depender de informação visual, estes sons trazem dados sobre o espaço onde a cena se dá – se estamos na cidade, e quão movimentado é o bairro, se é uma fazenda, se é uma mata densa ou uma praia, se é dia ou noite, se chove, etc. Além disso, sons fora de tela podem servir como pontuação narrativa:

Chamaremos de elementos do cenário sonoro aos sons de fonte mais ou menos pontual e de aparecimento mais ou menos intermitente que contribuem para povoar e para criar o espaço de um filme por pequenos toques distintos e localizados. Um som típico de cenário sonoro é o latido de um cão ao longe, a campainha do telefone no escritório ao lado, ou a sirene de um carro de polícia. Habita e define o espaço, contrariamente a um som permanente como um chilreio contínuo de pássaros ou de espuma marinha que é o próprio espaço. Para além de seu papel narrativo (apresentar ou lembrar o quadro de ação e as suas dimensões), o elemento de cenário sonoro pode ter também, graças à montagem, um papel pontuativo. A inteligência da sua distribuição no ritmo da cena pode renovar-lhe e transfigurar-lhe completamente a utilização. (CHION, 2008, pp. 48-49)

Interessante destacar ainda a afirmação do autor de que a “pontuação sons depende, naturalmente, da iniciativa do montador ou do montador de som”, chamando a atenção para o papel fundamental da montagem na construção da banda sonora. A verdade é que tal pontuação pode também surgir a partir do roteiro ou no momento da filmagem, mas a isso retornaremos oportunamente.

A aproximação entre funções e sonoridades da música e dos ruídos, como apontado no subcapítulo anterior, se tornou algo bastante significativo no cinema, principalmente a partir da década de 70, após as tecnologias redutoras de ruído e a espacialização sonora das salas de exibição. A tendência permaneceu e se potencializou na década de 90 com o som digital⁵³. A bem da verdade, no entanto, não podemos deixar de afirmar que tais experimentações de expressões sonoro-musicais são herdeiras da *musique concrète* (que trabalha com a manipulação de sons pré-gravados) e da *elektronische musik* (que trabalha com a síntese e manipulação de sons eletrônicos), ambas surgidas na década de 1940. Os avanços tecnológicos somados às experimentações estéticas permitiram a exploração expressiva de timbres naturais ou manipulados dos ruídos bem como a produção de ruídos eletrônicos com o objetivo de trazer ou potencializar sensações ao espectador. Examinando filmes do final dos anos 90 e início dos 2000, Kassabian (2003, p. 91) identifica uma evaporação nas fronteiras e hierarquias entre sons e música, e afirma: "Distinções entre sons em primeiro e segundo plano estão lentamente desaparecendo, e com elas, as distinções entre ruído, sons e música".⁵⁴ Sobre os sons encontrados em *A Cella* (*The Cell*, dir. Tarsem Singh, 2000), timbres e texturas

⁵³ Mais sobre o assunto em KERIN, Mark: *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*. 2010.

⁵⁴ Tradução da autora, do original: "distinctions between foreground and background sound are slowly disappearing and, with them, the distinctions among noise, sound and music".

repetidos em determinadas sequências do filme e cujo "efeito geral é o de camadas de som ao invés de uma disposição mais precisa e pensada"⁵⁵, Kassabian (2003, p. 93) analisa:

Isto não é música e nem 'não-música', mas um uso textual do som que desconsidera a maioria, se não todas, as leis sobre técnicas de composição musical dos filmes hollywoodianos clássicos. A música de sons vem ao primeiro plano de atenção, e não é inaudível como é o padrão. Não é significante de emoção, não provê continuidade ou unidade. Não é subordinada à narrativa ou às imagens, mas parceira destas na criação de um mundo afetivo.⁵⁶

Este uso expressivo dos ruídos é bastante comum em parte do cinema brasileiro contemporâneo – a intensidade e agressividade do som dos carros na cena inicial de *Eles Voltam* é exemplo disso – e iremos retomar esta questão quando analisarmos mais a fundo alguns filmes específicos, no capítulo 3.

James Buhler, em seu *Hearing The Movies* (2008), aproxima determinadas formas musicais com construções de desenho de som, de acordo com suas funções e sensações criadas, sendo elas as texturas a-melódica, monofônica, homofônica, melodia e acompanhamento e polifônica. O autor nota que o silêncio relativo entre sequências é algo bastante utilizado, em especial no cinema clássico, e os associa com o que chama de textura a-melódica, comum no início de peças ou sessões musicais:

A textura a-melódica é similar à monofonia no sentido de que diminui a distinção entre figura e fundo, mas enquanto que a monofonia ocupa apenas o primeiro plano, uma textura a-melódica apresenta apenas um “fundo”. Na música, a textura a-melódica ocorre mais comumente no início de uma peça ou sessão, onde serve para introduzir um padrão de acompanhamento. No teatro musical, no jazz e na música popular, é chamado de “vamp” (em inglês existe a expressão “vamp till ready”⁵⁷) e tem a função de estabelecer o tempo, clima e gênero ou eventualmente apenas preencher o tempo entre os trechos melódicos. (...) (BUHLER, 2008, pp. 50-51)

O autor afirma que uma estrutura similar ao *vamp* introdutório seria relativamente comum no desenho de som dos filmes, citando como exemplo os sons ambiente. Ele salienta que é vantajoso utilizar a textura a-melódica como introdução de cenas, uma vez que esta ajuda a nos concentrar nos detalhes do fundo e do cenário, situando o espectador da mesma forma

⁵⁵ Do original: “overall effect is of layers of sounds rather than a through-realised cue”

⁵⁶ Tradução da autora, do original: “This is neither music nor not music, but rather a textual use of sound that disregards most, if not all, of the 'laws' of classic Hollywood film-scoring technique. The sound music is foregrounded for attention, not 'inaudible' as is standard. It is not a signifier of emotion, does not provide continuity or unity. It is not subordinated to the narrative or the visuals, but on pair with them in creating an affective world.”

⁵⁷ Segundo o Music: Practice & Theory Stack Exchange, “Um *vamp* é uma figura musical repetitiva, como um *riff* de guitarra. No Jazz, Jazz Latino e teatro musical é comum nos acompanhamentos de forma que possa ser repetido quantas vezes quanto necessário durante introduções e solos, e nesse caso pode ser notado como “*vamp até estar pronto*” ou “*vamp até a deixa*”. Dependendo do estilo e banda, instrumentistas podem improvisar no *vamp*.” (Consultado em <https://music.stackexchange.com/questions/25286/what-does-open-vamp-mean> em 15/02/2019) Tradução da autora do original em inglês.

como um *stablishing shot*, antes do início de um diálogo. Acrescenta que tal textura pode ser usada também como um fechamento, “onde o retorno ao fundo tem a função de dispersar a energia da cena, permitir a reflexão e amortecer a transição para a cena seguinte.” (Buhler, 2008:52)⁵⁸.

Os exemplos de uso do *vamp* no cinema são incontáveis, assim como o são os *stablishing shots*. Na sequência de *Ensaio Sobre a Cegueira* onde ocorre a confusão e massacre após a chegada de novos confinados, podemos dizer que o plano que se segue ao vidro estourando (o ápice do massacre), quando temos um *fade-in* desde a tela branca até vermos em plano geral os corpos dos mortos no pátio silencioso, estaria cumprindo esta função.



Figura 12 - o pátio do hospital com os corpos jogados em *Ensaio Sobre a Cegueira*

Este relativo silêncio, no qual a princípio apenas ouvimos os passarinhos (que também são introduzidos aos poucos num *fade in*) prepara a cena. Este tempo nos permite obter informações sobre a situação inicial (os corpos que jazem abandonados) antes que a sua real ação – a pá para enterrar os mortos sendo jogada, a entrada da Mulher do Médico, seu diálogo com o guarda e sua “busca” pela pá – se inicie. E numa função similar à do *pillow shot*, esse

⁵⁸ Tradução da autora, do original: The a-melodic texture is similar to monophony in that it diminishes the foreground/background distinction, but whereas monophony occupies only a foreground, an a-melodic texture has only background. In music, the a-melodic texture occurs most commonly at the beginning of a piece or section where it serves to introduce an accompaniment pattern. In musical theater, jazz, and popular music, this is called a “vamp” (as in “vamp till ready”) and functions to set tempo, mood, and genre or occasionally just fill time between melodic statements..

vamp prepara a transição entre uma cena e outra, dando tempo ao espectador para que este se recomponha das emoções vividas na cena anterior.

Seguindo com a categorização proposta por Buhler, a

Monofonia é a textura mais simples. Estritamente falando, consiste em uma única linha melódica. (...) Em termos de som, um monólogo – ou mesmo um diálogo – pode ser considerado “monofônico” se acontece sem efeitos sonoros (...). Quando o campo do som ambiente é relativamente rarefeito e inativo, o efeito geral pode ainda ser considerado monofonia. Em outras palavras, a consideração importante a respeito do desenho de som monofônico é que o fundo seja ausente ou minimamente definido. Quando o diálogo é apresentado com tal desenho, a ênfase recai diretamente sobre as palavras, permitindo a máxima clareza. (BUHLER, 2008, p. 48)⁵⁹

No início do cinema sonoro, devido à relação sinal-ruído do suporte sonoro não ser muito favorável, raramente se acrescentavam sons ambiente a uma cena, e apenas poucos ruídos icônicos, como uma buzina numa cena de cidade e um ou outro passarinho numa cena campestre. As gravações em geral eram feitas em estúdios ou locações silenciosas, não trazendo igualmente uma ambiência sonora “natural” da cena⁶⁰. Grande parte destas cenas de diálogo, portanto, podem ser consideradas monofônicas. Outra parte considerável das cenas deste período contaria com um acompanhamento musical, recaindo assim sobre a categoria que descreveremos a seguir. Apesar do autor não dar conta deste caso, arrisco-me a afirmar que uma cena que conta primordialmente com música – como num número musical, ou uma clássica cena de passagem nas comédias românticas - seria também monofônica, por contar com apenas um elemento da trilha sonora. Exemplo seria a cena de *Notting Hill* (Um Lugar Chamado Notting Hill, dir. Roger Mitchel, 1999) na qual o personagem vivido por Hugh Grant caminha pela feira conforme as estações do ano vão passando. Apesar de contar com alguns ruídos, como um discreto vozerio e um eventual som de vento ou de chuva, esses sons sempre se mantém muito discretos e, como coloca o autor, “minimamente definidos”. A música *Ain't No Sunshine* de Bill Withers resta portanto como o elemento sonoro mais chamativo da cena. A monofonia musical no cinema poderia valer sempre que se escutasse primordialmente a música, independentemente da quantidade de instrumentos ou linhas melódicas da música em questão. Sigamos com as demais categorias:

Em música, a textura homofônica estrita consiste em mais de uma linha, com as linhas no entanto se movendo mais ou menos no mesmo ritmo. É um estilo que você pode conhecer através dos hinos. Na homofonia, a melodia é apoiada

⁵⁹ Do original: “Monophony is the simplest texture. Strictly speaking it consists of a single melodic line. (...) (I)n terms of sound, a monologue—even a dialogue—can be considered “monophonic” if it occurs with no sound effects (...). When the ambient sound field is relatively thin and inactive, the overall effect might still be considered to be monophony. In other words, the important consideration for a monophonic sound design is that the background be absent or minimally defined. When dialogue is rendered with a monophonic sound design, the emphasis falls squarely on the words, allowing for maximum clarity.”

⁶⁰ Nos referimos aqui ao cinema ficcional *mainstream*, que trabalhava sob a lógica dos grandes estúdios seja nos EUA, Europa ou nas cinematografias que mimetizavam seu modo de fazer ao redor do mundo.

pelas outras linhas, e neste sentido existe uma separação entre as funções do primeiro plano e do fundo. (...) Melodia e acompanhamento é provavelmente a textura mais comum em música. Como o nome sugere, a melodia é apoiada pelo seu acompanhamento, resultando numa forte separação funcional entre o primeiro plano melódico e o fundo que o acompanha. Como o acompanhamento é ritmicamente distinto da melodia, as funções do primeiro plano e do fundo são melhores definidas do que na homofonia. Um acompanhamento pode ampliar, enfraquecer ou mesmo transformar o caráter de uma melodia. Se pensarmos em como cineastas distinguem o primeiro plano e o fundo numa trilha sonora, devemos rapidamente reconhecer que a textura de melodia e acompanhamento também domina no desenho de som. Em praticamente qualquer cena de diálogo, a voz estará estabelecida em primeiro plano. Música e ambiente sonoro tipicamente servem como fundo que dá suporte à voz, esclarece significados do diálogo e provê uma direção ao definir um clima, estabelecer a locação, demarcar ênfases e assim por diante. (BUHLER, 2008, p.49)⁶¹

Novamente, os exemplos são incontáveis. Como bem afirma o autor, virtualmente toda cena na qual o diálogo é considerado importante mas que conta também com outros ruídos é uma cena homofônica, pois como nos lembra Chion em seu *Audiovisão*, a voz, ou mais que isso, o verbo, é tido como o elemento mais importante na hierarquia dos sons de um filme, seguindo a máxima de que nossa escuta é vococêntrica e verbocêntrica. Principalmente em se tratando do cinema narrativo clássico, sempre que há um diálogo este precisa ser escutado e compreendido, e os demais sons – ruídos ou música – devem acompanhá-lo à distância. Nos cinemas contemporâneos, mesmo aqueles propõem uma estética mais “moderna”, isso segue sendo verdade. Na cena de *Eles Voltam* em que Cris e a prima conversam à beira da piscina, por exemplo, pode-se ouvir nitidamente o bater das ondas e os sons do bairro, mas a voz está sem dúvida em primeiro plano. Os demais sons promovem apenas um acompanhamento e uma continuidade, inserindo as personagens no espaço. A música, como apresentado anteriormente, também frequentemente serve de fundo para o diálogo, estabelecendo o “clima” emocional e trazendo ênfase aos momentos mais importantes da cena. Este recurso pode ser encontrado no clássico *King Kong* (dir. Merian C. Cooper e Ernest Schoedsack, 1933), no qual o diálogo está sempre em primeiro plano, quase sempre acompanhado por uma música de fundo que nos determina como ler a cena

⁶¹ Do original: “In music, a strict homophonic texture consists of more than one line, but each line moves with more or less the same rhythm. This is a style you may be familiar with from hymns. In homophony, the tune is supported by the other lines, so in that sense there is a separation into foreground and background function. (...) Melody and accompaniment is probably the most common texture in music. As the name implies, the tune is supported by its accompaniment, making for a strong functional separation of melodic foreground and background accompaniment. Because the accompaniment is rhythmically distinct from the melody, foreground and background functions are better defined than in homophony. (...) An accompaniment can augment, diminish or even transform the character of a melody. If we think about how filmmakers distinguish foreground and background on the sound track, we should quickly recognize that melody and accompaniment texture also dominates in sound design. In almost any dialogue scene, the voice will be set off as foreground. Music and ambient sound typically serve as a background that supports the voice, clarifies meaning of the dialogue and gives a scene direction by “setting” the mood, establishing location, providing emphasis, and so forth.

emocionalmente - sendo que as falas mais dramáticas são, ao estilo do *mickeymousing*, enfatizadas por uma pontuação musical (composta por Max Steiner). Na cena da chegada na Ilha da Caveira, por exemplo, no exato momento em que o capitão ordena que se levem armas, há um discreto mas perceptível solo de clarinete chamando a atenção para esta linha do diálogo, e sinalizando a possibilidade de um embate.

Por outro lado, a música pode estar em primeiro plano, sendo o principal estímulo sonoro da cena, e ser pontuada e acompanhada de longe por outros estímulos sonoros. No início de *Um Céu de Estrelas* (dir. Tata Amaral, 1996), após o curta-metragem que serve de prólogo ao longa, nos são mostrados uma série de planos que revelam o cotidiano do bairro – um churrasco na laje, crianças que brincam, uma mulher que estende a roupa, uma adolescente que dança na janela, seu pai que grita mandando abaixar o som, etc. Com exceção da fala do pai (ouvida em segundo plano), não há diálogos e nem qualquer estímulo informativo ou emocional tratado como importante. Não nos detemos em nenhuma das ações, que ademais não terão importância para a narrativa. No entanto estes planos, acompanhados da música diegética escutada pela jovem (mixada em primeiro plano até que o pai ordene que se abaixe o volume) e pelos demais sons do bairro, sempre em um volume mais baixo, nos situam no espaço onde a história se dará - um bairro de classe média-baixa, com alta densidade populacional, e no qual através de uma janela se pode ver muito da vida dos vizinhos. Apesar de se tratar de uma sequência relativamente ruidosa, recheada de pequenos detalhes sonoros, a música domina a cena, como se fosse a melodia principal acompanhada e pontuada pelos demais sons. O que se ouve e se vê ali é apenas o transcorrer do cotidiano, uma introdução para as ações que se darão a seguir.

A última categoria de textura sonora trazida pelo autor é a Polifonia:

O termo polifonia é usado como uma abreviação para o contraponto imitativo (...). A polifonia introduz múltiplos elementos conflitantes em primeiro plano, embaralhando a distinção entre primeiro e segundo plano. As texturas polifônicas são bastante comuns no desenho de som. Sequências de ação, por exemplo, frequentemente estabelecem música e efeitos sonoros um contra o outro de forma que nenhum parece dominar o outro – ao menos não por longos trechos. (Buhler, 2008, pg. 50)⁶²

Como exemplo de polifonia - como compreende Buhler - podemos citar a sequência da chegada da polícia em *Um Céu de Estrelas*. Na trilha sonora estão em destaque o diálogo entre Dalva (Leona Cavalli) e Vitor (Paulo Vespúcio), o ruído de sua

⁶² Do original: The term polyphony is often used as short-hand for imitative counterpoint (...) Polyphony introduces multiple conflicting foreground elements that confuse the foreground/background distinction. Polyphonic textures are quite common in sound design. Action sequences, for instance, often set music and sound effects off against one another in such a way that neither seems to dominate the other—at least not over long stretches

movimentação – passos, arrastar de móveis, objetos caindo - o megafone da polícia, e uma música não-diegética. Cada um ocupa o primeiro plano em determinado momento, e por vezes há disputa deste espaço. De forma análoga, a imagem também está em constante movimento, em longos planos com a câmera na mão que se esforça em acompanhar o movimento frenético dos personagens. As vozes, inclusive - principalmente a do delegado no megafone - muitas vezes não podem ser compreendidas e se tornam algo próximo a ruídos, recolhendo-se para o fundo para dar lugar à dramaticidade da música ou à compreensão do diálogo do casal. Como vimos, este tipo de composição onde não há uma predeterminação hierárquica dos sons, mas um bailado onde os diversos sons convivem e se revezam assumindo primeiro plano, tem se tornado cada vez mais comum, assim como a dissolução das fronteiras que determinavam claramente se um som se configura como música, diálogo ou ruído.

Retomando de forma breve a relação das texturas sonoras com a percepção temporal, nos parece claro que *a priori* uma textura a-melódica, pela rarefação de elementos aos quais nossa atenção poderia se deter, tende a ser percebida como mais lenta. Quanto mais a textura se complexifica em direção à polifonia, passando pela monofonia, homofonia e melodia e acompanhamento, maior o tempo necessário para que o espectador possa compreender os elementos presentes e sua relação interna, e, portanto, maior a sensação de aceleração temporal. Esta percepção temporal dependerá igualmente de outros fatores, como o conteúdo sonoro, a identificação ou não pelo espectador da fonte sonora, do “desenho melódico” mais ou menos acidentado, e do próprio ritmo interno dos sons em questão, para além dos inúmeros elementos rítmicos trazidos pela imagem e pela montagem. A textura, no entanto, certamente é um elemento importante a ser considerado para a leitura temporal.

O conceito de “polifonia” e de “contraponto”, que o autor utiliza para refletir sobre as interações entre os diversos sons da trilha sonora, já foi algumas vezes utilizado por teóricos ao propor ou buscar compreender tipos específicos de relação entre imagens e sons. A declaração escrita por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov logo após a consolidação do cinema sonoro, em 1928, foi a primeira a fazer esta transposição. Eles se opuseram à forma como o cinema falado vinha utilizando o som, sempre em sincronia com as imagens, e afirmaram que

Usar o som deste modo destruirá a cultura da montagem, porque cada ADESÃO do som a uma peça de montagem aumenta sua inércia como peça de montagem, e aumenta a independência de seu significado – e isto ocorrerá em detrimento da montagem (...) (2002, p. 226)

Como de fato ocorreu na utilização do som pelo cinema clássico, o som sincrônico minimizaria o choque entre os planos, e, portanto, a relação dialética fundamental à Montagem Intelectual. Considerando especialmente a teoria eisensteineana, ao trazer as imagens mais próximas da realidade cotidiana o som sincronizado também diminuiria a potência dos planos como símbolos e ideias abstratas. A proposta dos teóricos cineastas era, desta forma, que

APENAS UM USO POLIFÔNICO do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.

O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM O SOM DEVE TER COMO DIREÇÃO A LINHA DE SUA DISTINTA NÃO-SINCRONIZAÇÃO COM AS IMAGENS VISUAIS. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um CONTRAPONTO ORQUESTRAL das imagens visuais e sonoras. (EISENSTEIN, PUDOVKIN E ALEXANDROV, 2002, p. 226)

A Declaração não se aprofunda e nem traz exemplos de como se daria este contraponto audiovisual na prática. Em seu artigo *Asynchronism as a Principle of Sound*, Pudovkin (1985, p. 86) é bastante didático e apresenta diversas ideias de como o contraponto poderia ser aplicado ao cinema. Uma das formas principais, e que foi utilizada no cinema narrativo clássico (como grande parte das teorias de montagem do autor), seria o uso do som fora de quadro. Pudovkin, seguindo a mesma linha usada para guiar suas montagens de imagem- a “atenção natural” - argumenta que nossa percepção audiovisual na vida real raramente é sincrônica, e que é muito mais comum ouvirmos sons separados de suas fontes do que em sincronia visual:

Por exemplo, na vida real você, leitor, pode ouvir de repente um grito de socorro; você vê apenas a janela; olha então para fora e a princípio não vê nada além do trânsito de carros. Você não escuta, entretanto, o ruído natural desses carros e ônibus, mas segue ouvindo o grito que inicialmente te assustou. Finalmente seus olhos encontram o ponto de onde o som se originou; há uma multidão, e alguém está levantando o homem ferido que agora está calado. Mas agora, ao olhar o homem, você se dá conta do barulho do trânsito e em meio a esse ruído gradualmente cresce o som de uma ambulância (PUDOVKIN, 1985, p. 87)⁶³

O autor prossegue com sua descrição, e se torna fácil para o leitor imaginar a cena como uma montagem audiovisual assincrônica. Sendo ou não equivalente à forma como geralmente vemos e ouvimos na vida real, o autor é convincente no fato de que tal montagem é mais

⁶³ Tradução da autora, do original: “For example, in actual life you, the reader, may suddenly hear a cry for help; you see only the window; you then look out and at first see nothing but the moving traffic. But *you do not hear the sound natural to these cars and buses*; instead you hear still the cry that first startled you. At last you find with your eyes the point from where the sound came; there is a crowd, and someone is lifting the injured man, *who is now quiet*. But, now, watching the man, you become aware of the din of the traffic and in the midst of its noise there gradually grows the piercing sound of the ambulance.”

expressiva e interessante do que uma edição que mostrasse sempre a imagem correspondente à nossa escuta. Pudovkin se dedica um tempo a falar sobre a edição de diálogos, que segundo sua observação dos filmes da época sempre mostrava sincronicamente - em um plano de conjunto ou planos fechados – a imagem de quem estava falando. Ele defende que a reação do interlocutor pode ser em alguns casos mais rica e interessante para a narrativa, e que a alternância de planos imagéticos num diálogo pode por vezes se atrasar ou se adiantar à alternância das vozes (o que convencionou-se chamar de *overlapping*). Se no início do cinema sonoro, devido também a limitações técnicas, a sincronia das falas era onipresente, ao longo dos anos 30 a prática de *overlapping* de diálogo passou a ser bastante utilizada, e hoje é uma técnica quase que obrigatória entre os bons montadores e diretores. O diretor Chico Teixeira menciona o *overlapping* como algo aprendido ao longo do tempo de profissão, com os colegas montadores e explica, em suas palavras, as vantagens:

Ao invés de filmar o cara falando, você filma a pessoa ouvindo, que é muito mais interessante! Se alguém te xingar, ao invés de colocar a câmera na cara da pessoa que te xingou, é muito mais interessante a pessoa que é xingada, a reação dela. (Teixeira, 2017)

Para além do uso dos sons diegéticos fora de tela, Pudovkin defende que o contraponto de imagens e sons pode ser usado para representar ao mesmo tempo uma realidade objetiva e uma subjetiva. Um primeiro exemplo trazido se relaciona com as variações na percepção de tempo discutidas no capítulo 1.1:

Sempre existem dois ritmos, o curso rítmico do mundo objetivo e o tempo e ritmo com o qual cada um observa esse mundo. (...) O tempo de suas impressões varia com o despertar e acalmar de suas emoções, enquanto que o ritmo do mundo objetivo continua num tempo imutável. (...) O curso da percepção humana é como a edição, cujo arranjo pode provocar variações na velocidade, tanto com sons quanto com imagens. É possível portanto fazer com o que o filme sonoro corresponda ao mesmo tempo ao mundo objetivo e à percepção humana. A imagem pode manter o tempo do mundo objetivo enquanto que a banda sonora segue as mudanças de ritmo em curso na percepção humana, ou vice-versa.
(PUDOVKIN, 1985, p. 87)⁶⁴

Um exemplo de contraponto rítmico entre imagens e sons, relacionado com percepções subjetivas dos personagens, pode ser encontrado em *Requiem Para um*

⁶⁴ Tradução da autora, do original: “Always there exists two rhythms, the rhythmic course of the objective world and the tempo and rhythm with which man observes this world. (...) The tempo of his impressions varies with the rousing and calming of his emotions, while the rhythm of the objective world he perceives continues in unchanged tempo. (...) The course of man’s perceptions is like editing, the arrangement of which can make corresponding variations in speed, with sound just as with images. It is possible therefore for sound film to be made correspondent to the objective world and man’s perception of it together. The image may retain the tempo of the world, while the sound strip follows the changing rhythms of the course of man’s perceptions, or vice versa.”

Sonho (*Requiem for a dream*, dir. Daren Aronofsky, 2000), nas cenas da personagem Sarah Goldfarb (Ellen Burstyn) - que é viciada em pílulas para emagrecer. Há uma cena em especial na qual ela arruma a casa após exagerar no uso das pílulas de anfetamina, que começa com um plano sequência em plano geral com a imagem alterada em sua velocidade, extremamente aumentada, o que procura representar a sensação de aceleração causada pela droga. A música neste momento tem um andamento bastante lento, com notas de piano espaçadas e acordes longos de violoncelos, que nos afastam da sensação de aceleração de forma crítica, e ao mesmo nos trazem à tona a tristeza daquela situação aparentemente sem saída. Bordwell e Thompson sugerem, ademais, uma forma de trabalhar essa disparidade de ritmos entre sons e imagens utilizando sons diegéticos:

O cineasta pode escolher criar uma disparidade entre os ritmos do som, da edição e da imagem. Uma forma de fazer isso é manter a fonte do som fora de tela e mostrar outra coisa em quadro. (BORDWELL e THOMPSON, 1986 p. 189)⁶⁵

Novamente um exemplo seria *Requiem para um Sonho*, quando o filme nos mostra um plano estático do rosto de Sarah (e que desprovido de som teria uma percepção lenta) acompanhado de uma batida acelerada, com o timbre similar ao de um relógio que poderia estar fora de quadro, e que reverbera a palpitação emocional da personagem, aguardando impacientemente a hora da próxima refeição ou da próxima pílula.



Figura 13 - Sarah aguarda pela hora da próxima pílula de anfetamina em *Requiem para um Sonho*

⁶⁵ Tradução da autora, do original: “The filmmaker may choose to create a disparity among rhythms of sound, editing and image. One way to accomplish this is to keep the source of the sound off-screen and to show something else onscreen.”

Uma terceira forma de contraponto apresentada por Pudovkin se refere ao uso da música - não necessariamente ligada ao ritmo e sim à sua intenção emocional. Ele afirma que a música não deve nunca servir como acompanhamento para a montagem visual, mas oferecer uma outra camada de leitura. Esta proposta foi colocada em prática em seu filme *O Desertor* (1933), e o diretor-autor destaca uma cena de protesto, na qual numa cidade burguesa e tranquila ocorre uma batalha entre manifestantes e a polícia, que repreende violentamente os trabalhadores (PUDOVKIN, 1985 p. 90). Quando a batalha parece perdida, uma bandeira ressurgente e a multidão se reorganiza no final da rua. Ao invés de seguir cada nuance emocional da cena, como era praxe nas músicas “mickeymouseadas” do cinema clássico, e que o autor afirma que traria à tona apenas seus aspectos superficiais, Pudovkin afirma que optou por pedir ao compositor uma música que crescesse gradual e lentamente em potência, expressando todo o tempo a ideia de coragem e a certeza da vitória. Desta forma, segundo o autor-diretor, enquanto as imagens trazem a percepção objetiva dos fatos narrados, a música expressaria uma interpretação subjetiva (do espectador) dos mesmos eventos. A cena de Sarah Godfarb arrumando a casa tem efeito similar, ainda que a imagem acelerada não seja exatamente objetiva. Podemos também afirmar que, de forma diferente, a oposição entre a imagem parada e inexpressiva de John e a música cheia de nuances emocionais em *Um Corpo que Cai*, na cena da perseguição descrita anteriormente, também seria uma forma de contraponto, pois a música traz emoções e um movimento não presentes na imagem, acrescentando valor. Por outro lado, retomando os conceitos musicais apresentados por Buhler, talvez este possa ser um caso de homofonia sonoro-imagética, no qual a música cheia de movimentos estaria fazendo o papel da melodia principal e a imagem estaria apenas acompanhando-a, de forma neutra. Movimento similar ocorre na clássica cena do primeiro assassinato cometido por Michael, em *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, dir. Francis Ford Coppola, 1972), quando um plano de seu rosto quase congelado (com um lento movimento de *traveling in*⁶⁶) é acompanhado pelo som crescente e acidentado de um trem se aproximando. O ruído hiper-realista se torna a expressão da subjetividade do personagem, e de sua tensão crescente – como uma música tradicionalmente o faria.

Pensando em outra forma de não-coincidência emocional entre música e imagens, Chion apresenta o conceito de música anempática, que não se conecta, mas segue indiferente à emoção dos personagens,

(...) desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável (...) o que tem

⁶⁶ Nome dado ao movimento de câmera, tradicionalmente executado sobre trilhos, se aproximando de um personagem ou objeto.

por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, seu reforço. Exemplos (...) são as numerosas músicas de piano mecânico, de celesta, de caixa de música e de orquestra de baile cuja frivolidade e ingenuidade estudadas reforçam, nos filmes, a emoção individual das personagens e do espectador, na medida em que afetam ignorá-las (CHION, 2008, p. 15)

Este uso será frequente com a utilização de músicas diegéticas - aquelas que interpretamos estar tocando de fato dentro da cena – acompanhando cenas de violência. No início de *Watchmen* (dir. Zack Snyder, 2009), por exemplo, há uma violenta cena de luta acompanhada da suave canção *Unforgettable* (música de Irving Gordon cantada por Nat King Cole), que tocava na televisão antes do personagem principal adentrar a cena. Exemplo mais frequente se dá quando uma música alegre toca durante uma cena de agressão violenta, obviamente não estando de acordo com as emoções da vítima, mas conectadas por outro lado às emoções do agressor. Poderíamos citar *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*, dir. Quentin Tarantino, 1992), quando Mr. Blonde (Michael Madsen) coloca o radinho para tocar e dança ao som de *Stuck In The Middle With You* (Stealers Wheel), um rock leve e animado dos anos 70, enquanto tortura e decepa a orelha do policial. Efeito similar ocorre em *Laranja Mecânica* (*Clockwork Orange*, dir. Stanley Kubrick, 1971) quando Alex espanca um casal enquanto canta *Singing in the Rain*. Chion afirma que essa justaposição com uma música indiferente teria o efeito de intensificar a emoção “inscrevendo-a num fundo cósmico”, mas nestes últimos casos o que se verifica é mais um sentido de ironia, que transforma a violência em algo divertido e possivelmente engaja o público nos sentimentos do agressor. O efeito anempático também pode ser alcançado com a utilização de ruídos, e podemos citar a morte de Don Corleone (Marlon Brando) ao final do já citado *O Poderoso Chefão*, que é acompanhada das risadas de seu netinho e do som ambiente de pássaros e vento nas árvores (que estão presentes desde o início da sequência), em um plano geral bastante silencioso. Chion cita o som da água que continua correndo após a famosa cena do chuveiro em *Psicose* (dir. Alfred Hitchcock, 1960) e uma cena de morte em *Profissão: Repórter* (*Professione: repórter*, dir. Michelangelo Antonioni, 1975) na qual o som de um ventilador faria o mesmo papel. De modo geral esses sons são representativos de um silêncio, trazendo uma espécie de pausa dramática e respeito após a morte, e ao mesmo tempo um significado de que a vida continua seu curso, sem se afetar pelo drama do ocorrido com os personagens.

Pudovkin apresenta ainda uma quarta situação, que se aproxima das anteriormente citadas Montagem de Atrações ou Simbolista, onde para representar por exemplo a percepção de um homem da cidade perdido no meio do deserto, a imagem poderia mostrar o homem no deserto enquanto o som traria elementos associados à cidade. Experiência bastante similar foi

realizada no já citado início de *Apocalypse Now*, no qual, em associação à narração e à imagem do Sargento Willard em seu quarto de hotel, são sobrepostos sons naturais da selva - que a montagem nos faz compreender ser o local para onde o personagem deseja voltar.



Figura 14 - Sargento Willard em seu quarto no princípio de *Apocalypse Now*

Trazendo uma outra perspectiva na defesa da não-redundância entre a expressividade de imagens e sons, Robert Bresson apresenta de forma poética (e algumas vezes enigmática) uma série de conselhos da forma como acredita que estas combinações deveriam se dar. Bresson afirma que “O que é para o olho não deve ter duplo emprego com o que é para o ouvido” e aconselha: “Quando um som pode substituir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la” (2004, p. 51). A citada cena da perseguição em *Um Corpo que Cai*, com a música com nuances emocionais sobreposta ao rosto sem vivacidade de John, é novamente um exemplo de sons expressivos acompanhados por uma imagem neutra. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Bresson sugere:

Se o olho está inteiramente conquistado, não dar nada ou quase nada ao ouvido. (E o inverso, se o ouvido está inteiramente conquistado, não dar nada ao olho). Não se pode ser ao mesmo tempo totalmente olho ou totalmente ouvido.

(...) Se um som é complemento obrigatório de uma imagem, dê preferência seja ao som, seja à imagem. Em igualdade, eles se prejudicam ou se matam, como se diz das cores. (2004, p. 53)

O autor aparentemente defende que cenas muito intensas imagetivamente devem ser acompanhadas de sons mais suaves, ou que chamem pouca atenção; enquanto que sons intensos, por sua movimentação ou caráter emocional, e talvez também falas com um conteúdo mais denso, devem ter imagens menos expressivas como acompanhamento. Este último caso remete novamente a *O Poderoso Chefão*: na cena inicial, Bonassera primeiramente declara sua confiança e gratidão para com “a América” e então descreve em

detalhes a violência pela qual passou sua filha, que não obteve justiça. O texto é emocionalmente muito forte e, respeitando a intensidade deste conteúdo, à imagem é dado “nada”: a primeira frase, de grande efeito, “*I believe in America*” é dita sobre o fundo negro que acompanhou os créditos iniciais. Depois disso a câmera fica o tempo todo (num plano de quase 3 minutos) em Bonassera, num lento *traveling out*⁶⁷ que se afasta do personagem, diminuindo a intensidade emocional conforme o texto se torna mais tenso, ao invés de reforçá-la. A cenografia e iluminação também colaboram, com a luz focada no personagem e o cenário sem muitos detalhes. Apenas ao final do *traveling* o vulto de Don Corleone, de costas, é revelado. Isto faz com que toda a nossa atenção se foque no som e no conteúdo da fala do personagem, que já é suficientemente intenso, até que assumamos o ponto de vista de Corleone, que de seu lado não revela qualquer compaixão pela dor de Bonassera.

“O olho requisitado sozinho torna o ouvido impaciente, o ouvido requisitado sozinho torna o olho impaciente. *Utilizar essas impaciências.*” (Bresson, 2004, pg. 53) Nesta outra recomendação, o autor se refere à vantagem trazida primeiramente por uma imagem privada de seu som correspondente e em seguida de um som dessincronizado de sua fonte, ou correspondente imagético. O segundo caso pode ocorrer por exemplo quando a fonte do som principal do plano se mantém fora de tela, como é o exemplo do assvio do assassino no início de *M - O Vampiro de Dusseldorf* (*M*, dir. Fritz Lang, 1931) - que nos mantém por um tempo curiosos sobre quem seria esta figura, emprestando também, segundo Chion (1994, p. 130), uma aura de poder ao personagem. O uso do som fora de tela também nos induz a imaginar e visualizar por nós mesmos um personagem, ou um espaço, envolvendo o espectador de forma ativa no jogo cinematográfico. No média-metragem *O Candinho*, de Ozualdo Candeias (1976), por diversas vezes escutamos uma ambiência ativa que supera o que vemos na imagem, nos falando sobre uma cidade extremamente ruidosa e agressiva, que não acolhe mas sim repele o personagem-título.

⁶⁷ nome dado ao movimento tradicionalmente executado sobre trilhos, no qual a câmera se afasta de um personagem ou objeto.



Figura 15 - Candinho caminhando em meio ao trânsito caótico de São Paulo

A imagem desprovida de seu som correspondente é menos frequente. Ocorre, por exemplo, ao final da cena de Bonassera (em *O Poderoso Chefão*) descrita anteriormente, quando este se aproxima ao primeiro plano e cochicha no ouvido de Don Corleone seu pedido. Apesar da proximidade com a câmera a voz do personagem não é ouvida, deixando o público curioso e reforçando a sensação de ilegalidade bem como o constrangimento de Bonassera em se envolver com o submundo das Famílias. Apesar de pouco natural, e surpreendente, esta falta de som ainda é lida como verossímil, e como parte do registro pretensamente realista deste tipo de cinema.

Outros tipos de filme, no entanto, extrapolam o jogo com a “impaciência” do público, distanciando-se definitivamente da ideia de realismo do cinema clássico. Júlio Bressane é um destes cineastas, e uma cena de seu *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) pode ser usada como exemplo. A imagem é um plano-sequência de Nietzsche conversando na sala com a família que o acolhe em sua casa, num diálogo aparentemente ameno. O som conta com uma voz over na qual o personagem-título fala sobre seu amor à música, e sobre a decepção que sofreu com determinadas posturas adotadas por Richard Wagner, compositor com quem mantinha íntima relação pessoal. A aparente falta de relação temática entre narração e imagens mostradas já causaria certo estranhamento por si só. Mas na banda sonora ainda são adicionados o tic-tac de um relógio e um ruído de chuva, que podem ser lidos como som-ambiente da cena, além de uma música orquestral. Especialmente a presença de um som-

ambiente torna a ausência do som das falas ainda mais absurdo, pois se ouvimos estes ruídos pertencentes à diegese, porque não ouvir a voz?



Figura 16 - Nietzsche e a família de anfitriões em cena de *Dias de Nietzsche em Turim*

O procedimento deixa clara a escolha do cineasta de deliberadamente nos privar deste som, rompendo com a ideia de transparência e nos deixando cientes do aparato da montagem. Uma possível interpretação desta ausência seria a de uma percepção subjetiva do personagem, que não estaria dando atenção à frivolidade da conversa familiar, mas perdido em seus pensamentos, extremamente complexos e profundos. O som de trovões ao fundo traz uma certa tensão e pode reforçar o conflito e a angústia que a personagem expressa. Ao final de sua narração, a música sobe a primeiro plano, como que trazendo um encerramento dramático, para em seguida cessar, deixando apenas o som da chuva que começa a cair e o tictac do relógio. A personagem de Leandra Leal⁶⁸ levanta-se e sai de quadro, seguida por Nietzsche e pela câmera, e o momento em que moça começa a tocar piano ouvimos, numa sincronia imprecisa, o som de um piano tocando - que mesmo em sua imprecisão dá a sensação de ser o primeiro som correspondente à imagem da cena (recurso que será raro ao longo do filme).

O uso do som descolado da imagem visual, não mais atado a uma necessidade de verossimilhança na representação, será uma das marcas comuns ao chamado cinema moderno. Há uma recusa do espetáculo e do dispositivo de identificação, dos mecanismos de sutura que no cinema clássico mantinham o espectador num estado próximo ao sonho.

O cinema que veio a se chamar de moderno trouxe as marcas da inquietude, do transitório, assim como a própria palavra “moderno” define. Não há mais transparência nos modos de representação, nem a identificação entre representante e representado é mais buscada. (...) O fazer da obra torna-se

⁶⁸ nenhum personagem, exceto Nietzsche, recebe nome ao longo da projeção.

aparente; a diferença entre os pontos de vista (espectador/diretor/autor), mostrada e acentuada.

O som, nessa fase do cinema, começa a se distanciar das comunicações que a imagem visual carrega e começa a se insinuar como imagem sonora (DELEUZE, 1990), como representação também, sem ser mais repetição ou confirmação da imagem visual. (FLÔRES, 2013-1, p. 10)

Como nos lembra Flôres, que não por acaso é também a montadora e editora de som de *Dias de Nietzsche em Turim*, serão comuns neste tipo de cinema as descontinuidades, os cortes abruptos de som e de imagem, a inserção de sons estranhos à imagem ou a privação de sons que seriam normalmente ouvidos. *Terra em Transe* (dir. Glauber Rocha, 1966) lança mão de diversos destes recursos. O som de tiros não coincidentes com a imagem, que extrapolam o espaço e tempo narrados, se repete diversas vezes como ocorre na cena do camponês morto citada anteriormente. De forma similar ao exemplo de *Dias de Nietzsche*, há cenas em que claramente “faltam sons”, enquanto outros pertencentes à diegese se mantêm. Flôres (2013-1, p. 91) descreve uma destas cenas:

É o caso em que vemos e ouvimos Sara falar: – *O povo é Jerônimo, fala Jerônimo!* A voz dela está em sincronismo com a imagem e os movimentos de seus lábios, mas a de Jerônimo, rosto em primeiro plano ao lado do dela, não se escuta, embora os movimentos de sua boca sejam muito explícitos de alguém que grita alguma coisa: o povo está sem voz! Mais adiante, na mesma comemoração, quando o som das vozes felizes e participativas é audível, vemos a imagem de Aldo empunhando uma metralhadora; ele a toma como se estivesse atirando, no entanto, não se ouve o som da metralhadora. Mas logo que ele termina a mímica performática com a arma, o vozerio é cortado, fica um enorme silêncio, como se a metralhadora de Aldo tivesse silenciado as pessoas, como se elas tivessem escutado o que não se ouviu.

Fica evidente o desejo do diretor de quebrar o ilusionismo. Num procedimento próximo ao do teatro de Brecht, o objetivo será manter o espectador a uma distância crítica, alerta, numa relação direta com a obra, refletindo sobre esta e também sobre sua própria realidade. Algo similar às ideias de montagem apresentadas por Eisenstein - tanto no objetivo (trazer o espectador como figura ativa) como em algumas práticas (o conflito de formas, a distância do naturalismo). Parte do cinema moderno e especialmente do Cinema Novo, tem de maneira similar a Eisenstein um discurso ideológico muito definido, objetivando nos seus filmes a absorção desta ideologia pelo público. Outra parte deste mesmo cinema - e Bressane se encaixa nela, assim como Sganzerla e Godard - irá trabalhar muito mais fortemente com a ideia de ambiguidade, aceitando como parte do jogo a multiplicidade de significados que a obra pode alcançar quando em contato com o público.

O cinema contemporâneo, como buscamos demonstrar já neste capítulo através dos exemplos trazidos, acaba por misturar e agregar procedimentos de diversas estéticas cinematográficas, clássicas e modernas. Ora mantendo-se próximo ora deliberadamente afastando-se da concepção de verossimilhança, seus métodos e estéticas de montagem e

construção do som igualmente irão variar. No capítulo 3, quando analisarmos mais detidamente alguns filmes brasileiros contemporâneos, buscaremos identificar e compreender os efeitos das escolhas metodológicas e de linguagem adotadas para cada filme.

Capítulo 2: Histórico das práticas de montagem e edição de som no cinema e sua relação com a estética audiovisual

Para melhor compreendermos os processos metodológicos e criativos da montagem e do som no cinema brasileiro atual, faremos uma análise histórica do fluxo de trabalho no cinema, em especial na etapa da pós-produção. Primeiramente (Capítulo 2.1), analisaremos o histórico das práticas de montagem e edição de som do cinema estadunidense, que se estabeleceu desde muito cedo seguindo uma lógica industrial, e continua sendo a maior e mais influente indústria cinematográfica do mundo - tanto em termos de ocupação do mercado, quanto em padrões estéticos, metodológicos e de fluxo de trabalho. Em segundo lugar (Capítulo 2.2) promoveremos a mesma análise de processos no cinema brasileiro em seu início. Devido a uma série de razões - econômicas, culturais, e porque não artísticas e políticas – nosso cinema desenvolveu-se funcionando em um fluxo de trabalho, incluindo-se sua etapa de finalização, de forma bastante distinta daquela praticada nos EUA, a despeito de frequentemente tê-la como inspiração. No subcapítulo 2.3 nos deteremos sobre a etapa mais recente do cinema brasileiro, pós retomada e pós instauração das tecnologias digitais, que se, por um lado, finalmente aproximaram o modo de produção brasileiro aos padrões internacionais, por outro, abriram espaço para a democratização e um retorno a procedimentos mais artesanais de produção audiovisual.

2.1 – Montagem e som no cinema industrial – o modelo estadunidense

Fluxo de trabalho do cinema industrial clássico

O modelo industrial de produção cinematográfica que se estabeleceu nos EUA no início dos anos 1920 tem como principal característica a verticalização, onde a produção, e distribuição e a exibição dos filmes era de responsabilidade de uma mesma empresa, as chamadas *majors* cinematográficas. Estas também contavam com seu próprio elenco e profissionais técnicos, funcionários fixos das empresas. Outro dos preceitos desta indústria, comum a tantas outras, seria a divisão de trabalho, que conferiria maior eficiência e rapidez na produção. A indústria do cinema desde a época do silencioso já estabelecera esta forma de

trabalho, delegando funções especializadas em cada etapa de sua produção, como pode ser verificado nos já extensos créditos dos filmes da época. Flávia Cesarino Costa aponta que desde o que chama de período de transição (entre os anos de 1907 a 1915)

(...) o sistema colaborativo de produção foi sendo substituído por uma crescente divisão do trabalho e especialização de funções. Aparecem os diretores, roteiristas, os responsáveis pela iluminação, as encarregadas do vestuário, os cenógrafos, maquiadores, todos agrupados em unidades de produção. O aumento da produção cinematográfica exigia uma racionalização de todo o processo, que era supervisionado pela figura do produtor. (COSTA, 2006, p.40)

No tocante ao som, desde 1933, data a partir da qual se estabeleceu a possibilidade técnica da edição de som de até 3 pistas de som ótico simultâneas, já se pode encontrar nos créditos de filmes da indústria de Hollywood a função de *sound editor*. Este seria o profissional especializado responsável por escolher e posicionar os sons captados durante as gravações e os sons adicionais, sejam ruídos pontuais ou ambiências. *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933), a icônica fita com trilha musical de Max Steiner e uma das primeiras a usar tal tecnologia, conta com a edição de efeitos sonoros e desenho de som de Murray Spivack⁶⁹. Spivack conseguiu selecionar e produzir os mais incríveis e realísticos ruídos para os animais pré-históricos da Ilha da Caveira, incluindo o próprio Kong. Além disso constam no departamento de som seis outras funções, exercidas por diferentes profissionais, listadas no IMDB para o filme – entre elas técnico de som direto, operador de boom, assistente de edição de som e mixador⁷⁰.

A realidade dos profissionais de som nos estúdios do cinema clássico, no entanto, não era assim tão glamorosa. É verdade que no início, quando todo o som - inclusive a música e os efeitos sonoros - tinha que ser gravado de uma vez e em sincronia com as imagens, os chamados engenheiros de som reinaram absolutos, tendo o poder de veto sobre a validade ou não de um *take*. O montador e *sound designer* Walter Murch discorre a respeito deste reinado, explicando que

O que de fato concedeu ao som cinematográfico seu breve reinado sobre a imagem foi sua inflexibilidade temporária e pouco característica. Naqueles primeiros poucos anos anteriores após a comercialização do som de filme, em 1926, tudo tinha que ser

⁶⁹ Músico, técnico de som e editor de som nascido na URSS, Murray Spivack conta com 54 créditos no IMDB em *Music department* em funções como *music recordist*, *musician* – percussão e bateria, e *music mixer*; e 25 créditos em *sound department*, em funções diversas desde *sound effects* até *sound design*, passando por som direto e mixagem. Recebeu 2 Oscars, sendo um de Melhor Som por *Hello, Dolly* (Gene Kelly, 1969) em 1970 e um *Lifetime Achievement Award* em 1985. Pesquisado em 27/05/2017 em <http://www.imdb.com/name/nm0819203/>

⁷⁰ A lista completa da equipe do filme pode ser encontrada em https://www.imdb.com/title/tt0024216/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast (acessado em 27/05/2019)

gravado simultaneamente – música, diálogos, efeitos sonoros – e uma vez gravado, nada poderia ser modificado. (Murch, 2000, pg. 1)⁷¹

Esse reinado no entanto foi breve, e segundo o próprio Murch o som logo voltou a subjugar-se às decisões da equipe de imagem e conformar-se com a máxima do “qualquer coisa consertamos na pós”. A importância que desde cedo a pós-produção de som adquiriu na indústria de cinema estadunidense tem muito a ver, por um lado, com a era dos estúdios, quando tudo era artificial e poderia, de fato, ser criado ou remendado na etapa da pós-produção. Por outro, a lógica do controle total sobre todos os sons que deveriam ou não entrar na diegese se estendeu e se manteve para além dos anos do cinema clássico, para fora dos estúdios e para além das fronteiras dos Estados Unidos da América. Relacionado ao citado esquema de produção industrial, a não ser através de boletins, o técnico de som direto não dialogava com montador nem com editor de som, que por sua vez não dialogava com mixador⁷². No mesmo artigo citado anteriormente, Murch (2000) menciona aquilo que nomeia como “a inércia técnica e estética dos estúdios”, que ele, juntamente com Francis Ford Coppola e outros profissionais da geração dos 1970’s se propuseram a transformar. Antes disso não havia, como é praxe por exemplo na Direção de Fotografia, um conceito lógico que perpassasse todas as etapas da criação de som. Durante os primeiros anos do sistema de estúdio de Hollywood, cada estúdio tinha um diretor de som que não apenas gerenciava o departamento mas tinha a palavra final sobre as decisões técnicas e estéticas do som de todos os filmes produzidos, recebendo os créditos pelo trabalho de uma equipe colossal (LOBRUTTO, 1994, p. xii). É de se imaginar que dentro deste ambiente cada profissional ficava restrito à execução minuciosa de sua função, percebida como meramente técnica.

A função do técnico de som direto (ou engenheiro de som) era escolher os melhores microfones e gravadores, posicionados da melhor forma, para ter o registro da voz clara, compreensível e em primeiro plano. Anatol Rosenfeld exalta de forma poética o vococentrismo que se esperava na captação de som direto:

A grande figura do estúdio acústico é o engenheiro de som, um verdadeiro cozinheiro que mistura e compõe os vários elementos sonoros e do qual depende o equilíbrio e o tempero do produto final. É ele ou os seus ajudantes quem amplia o volume das vozes de estrelas de voz fraca e quem diminui o volume de vozes demasiadamente poderosas, sentado diante dos seus controles que regulam o volume do som. É ele quem conhece a voz de cada ator e quem lhe aplica a 'maquilagem' necessária para extrair-lhe o máximo efeito. Os vários elementos da

⁷¹ Em seu artigo “Stretching Sound to Help the Mind See”, acessado em <http://www.filmsound.org/murch/stretching.htm> em 27/05/2019. Tradução da autora, do original: “What in fact had given film sound its brief reign over the film image was a temporary and uncharacteristic inflexibility. In those first few years after the commercialization of film sound, in 1926, everything had to be recorded simultaneously — music, dialogue, sound effects — and once recorded, nothing could be changed.”

⁷² Um maior desenvolvimento deste tema pode ser encontrado em Mendes (2000) e Manzano (2005).

equipe de som estão em constante contato, por telefone ou por meio de sinais luminosos, havendo comunicação constante entre os manipuladores dos microfones fixados em compridos braços de metal para poderem captar, de maneira adequada, a voz ou a execução dos artistas (ROSENFELD, 2013, p. 137)

O compositor por sua vez deveria criar uma música eficiente narrativamente, conduzindo as emoções sem atrapalhar a compreensão dos diálogos, promovendo melodias para não serem ouvidas (GORBMAN, 1986). O editor de som deveria escolher a partir de uma biblioteca pré-gravada, a mesma para todos os filmes, os ruídos mais significativos dentro de cada cena e posicioná-los de modo a não atrapalhar nem a inteligência do diálogo nem a emoção causada pela música. E o mixador deveria, obedecendo a hierarquia pré-estabelecida dos sons, manter a clareza dos diálogos, promovendo “a valorização do diálogo, cuja reprodução com boa qualidade passa a ter primazia na "ordem" da banda sonora cinematográfica.” (MANZANO, 2005, p. 42). Deve também seguindo esta mesma lógica subir a música nos lugares corretos e tornar os ruídos o mais realistas quanto possível, mantendo-os em sua posição discreta de costume.

Os ruídos, até por questões mais tecnológicas como a curta largura da banda de frequências do som ótico, eram nesta época em geral muito pontuais, cumprindo sua função de trazer sensação de verossimilhança e destacar momentos específicos de cenas de ação, como um tiro, uma explosão, um carro que passa. Com o objetivo de agilizar o trabalho da edição de som, cada estúdio organizou sua própria biblioteca sonora com uma grande variedade e quantidade de ruídos e ambientes, que eram repetidamente utilizados em todos os filmes, sem a necessidade de produzir novos sons a cada película. A homogeneização estética desses ruídos era tal que Ben Burt (sound designer de *Guerra nas Estrelas*, entre outros) afirma em entrevista⁷³ que uma de suas diversões na época de faculdade era identificar, apenas pela sonoridade dos ruídos utilizados, o estúdio produtor de cada filme que assistia.

O *Foley*, ou a gravação sincronizada às imagens de ruídos de sala, se estabelece desde este início como uma parte fundamental da sonorização dos filmes, e mais uma das funções técnicas especializadas. Será o responsável por chamar a atenção para cada movimento físico dos personagens principais, destacando ações importantes para a narrativa, e definirá de forma inequívoca a estética dos filmes narrativos hollywoodianos, com foco nos personagens-heróis maior do que nos cenários ou acontecimentos sociais. No tocante à função reservada à equipe

⁷³ Essa fala aparece em várias fontes, entre elas Lobrutto (1994, 139-40) mas pode ser encontrada também no extra de *Wall-e* (Dir. Andrew Stanton, 2008) sobre o processo de som do filme, que conta com o *sound design* de Burt.

de edição de som, como pontuado por Burt em entrevista conduzida por LoBrutto (1994, p. 139), os estúdios “foram dominados pelas mesmas pessoas ao longo de anos, e elas tinham certas ideias técnicas e estéticas”. Se analisarmos a banda sonora da maioria dos chamados filmes de estúdio, novamente o que chama a atenção além da padronização é a massiva verossimilhança e a perfeita sincronia entre imagens e sons.

De forma geral, o departamento de som tinha menor elaboração organizativa do que o departamento de música nos anos 1930; antes do surgimento do *sound design* nos anos 1970, era percebido mais como um departamento técnico do que um artístico. (BUHLER, 2008, p. 335)⁷⁴

Aparentemente questões de estilo e de criação sonora mais específicas para cada filme, quando existiam, demonstram estar muito mais a cargo de um diretor mais criterioso - como Fritz Lang, Alfred Hitchcock ou Stanley Kubrick, por exemplo - do que dos próprios profissionais de som.

As funções relacionadas à produção de som nos filmes, como no geral muitas das funções vistas como técnicas, eram exercidas por profissionais que aprenderam seus ofícios ao longo de uma carreira dentro dos estúdios, começando por funções subalternas e pouco a pouco alcançando o topo da cadeia, onde seriam também responsáveis pelo treinamento de novos profissionais. Em *Sound-on-Film* (LOBRUTTO, 1994), somos apresentados a uma série de competentes profissionais de som que seguiram esta mesma trajetória - como Jack Solomon (*A Primeira Noite de um Homem*, *Jogos Patrióticos*), que inicia sua carreira como eletricitista; Arthur Piantadosi (*Love Me Tender*, *Tootsie*), que começa coletando pregos do set para serem reutilizados, Don Rogers, que inicia a carreira como operador de playback, Frank Warner (*Spartacus*, *Taxi Driver*) que inicia no departamento de envio de filmes; entre outros. Não é citado por LoBrutto em nenhum momento qualquer formação universitária ou técnica destes profissionais. Como numa oficina de marcenaria, sapataria ou ferraria, a questão era aprender, transmitir e repetir o trabalho da mesma forma e com a mesma eficiência como lhe fora transmitido.

A geração dos anos 70: segunda revolução no som cinematográfico

Esta lógica passa a sofrer transformações quando entra em campo, em um dos momentos de crise do cinema industrial estadunidense, a primeira geração de egressos de cursos universitários. O cinema tentava se manter como indústria lucrativa e relevante diante da popularização crescente da televisão. Como já havia feito com os cineastas europeus

⁷⁴ Tradução da autora, do original “In general, the sound department was less elaborately organized than the music department in the 1930s; before the rise of sound design in the 1970s, it was understood more as a technical department than an artistic one”

fugidos das guerras e atualmente o faz com cineastas de “países em desenvolvimento”, se voltou em busca de renovação e “importou” uma safra de cineastas recém-saídos das universidades. Ben Burt⁷⁵, formado na escola de cinema da USC, relata sua percepção sobre a indústria à época de seu ingresso:

Quando comecei, era pouco usual alguém ser empregado para criar sons específicos para um filme. Isto pode ter acontecido anos atrás nos estúdios, mas um desinteresse havia se estabelecido. Você encontrava editores e pessoas de som fechados em suas pequenas salas, apenas cortando sons que tinham em suas bibliotecas - só tinham tempo e dinheiro para isso. E então surge George Lucas, que me instruiu: 'Aqui, pegue este microfone e o Nagra, tire um ano e saia e colete todos os sons interessantes que você puder imaginar. Traga-os de volta e nós veremos o material e usaremos para o nosso filme'. Seu plano definitivamente era inovador em 1975 (entrevista a LOBRUTTO, 1994, p. 142)⁷⁶

Tal geração, a primeira que estudara cinema de forma acadêmica, recebera uma série de influências teóricas, técnicas e estéticas das mais diversas fontes, distanciando sua formação do sistema de transmissão oral do conhecimento que costumeiramente se realizava dentro dos próprios estúdios e que cristalizara tanto a linguagem como as formas de produção do cinema clássico. Entrando pela porta dos fundos, a princípio em filmes de baixo orçamento, a geração de Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg, Walter Murch e Ben Burt logo conquistaria o direito a orçamentos maiores, compatíveis a seus anseios criativos. Dentre os profissionais de som entrevistados por LoBrutto (1994) que começaram sua carreira após a década de 70, em ao menos metade é citada como relevante sua formação universitária.

Esses novos profissionais levaram consigo, além de novas referências estéticas e ideias antenadas com a juventude consumidora – que, vale lembrar, passara por uma revolução cultural recentemente - também novos modos de produção a serem adotados pela indústria cinematográfica. No tocante ao som, um dos pontos mais relevantes para o presente trabalho é a ideia de que o processo criativo de som deveria parar de ser tratado como blocos técnicos que não se conversam, e passar a contar com um diretor que pensasse o processo como um

⁷⁵ Montador e editor de som com mais de 100 créditos relacionados a som e música no IMDB (<https://www.imdb.com/name/nm0123785/> consultado em 28/05/2019), foi responsável pelo desenho de som de toda a saga Star Wars.

⁷⁶ Tradução da autora, do original: “When I started up, it was very unusual for someone to be employed to make specific sounds for a film. That may have happened at years past at the studios, but a disinterest had settled in. You editors and sound people pigeonholed in their little rooms, just cutting in sounds they had in their library – that’s all they were given time and money to do. Then along came George Lucas that instructed me: ‘Here, take this microphone and Nagra, take a year and go out and collect all the interesting sounds you can think of. Bring them back and we’ll go through the material and we’ll use it for our film’. His plan was definitely innovative in 1975.”

todo, conduzindo sua equipe na direção de um conceito narrativo. O desenhista de som e montador Walter Murch (também egresso da escola de cinema da USC) explica a forma como passa a trabalhar:

(...) o conceito total que acabou sendo a figura do sound designer no sentido Zoetrope – era como que um diretor de fotografia no caso do som. Alguém que tinha a responsabilidade de 'criar uma aura' para o som do filme e tomar decisões criativas e definitivas a respeito. Alguém com quem o diretor pudesse conversar sobre o conjunto do som no filme, da mesma forma como ele conversa com o diretor de fotografia sobre o visual do filme. Se você pudesse estabelecer este diálogo e encorajar diretores a ter um sentido de som que seja tão agudo quanto o seu sentido de imagem, particularmente no plano do roteiro, muitos desses problemas de excesso de pistas se sobrepondo desapareceriam. (...) Este também é outro benefício de ser também um montador. Tenho meses e meses para experimentar e mostrar coisas para o diretor e conversar sobre som. (Murch in Kenny, 1998:9)⁷⁷

Este diretor de som, ou *Sound Designer*, como de resto na fotografia e na arte já ocorria, deveria começar sua criação a partir do roteiro e, em contato direto com as ideias e orientações do diretor do filme, guiar as escolhas técnicas e estéticas da captação de som (junto ao técnico de som direto), da montagem (juntamente ao montador), da edição de som (junto ao supervisor de som ou ocupando o lugar deste) e da mixagem (junto ao mixador ou mixando).

Mendes (2000) descreve e analisa o trabalho de Walter Murch como *sound designer* de O Poderoso Chefão (*The Godfather*, Coppola, 1972) e *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), e nos esclarece que além da presença de um diretor de área para o som, a divisão de trabalho na etapa de edição de som muda de uma forma estrutural. Ao invés da tradicional divisão por rolos de filme, onde cada membro da equipe de edição montaria todos os sons de um mesmo rolo, Murch teria implementado a divisão por tipos de som. Nessa metodologia, um editor seria responsável por exemplo por todo o som direto, outro por todos os ambientes, outro pelos *foleys* e outro, num filme como *Apocalypse Now*, montaria todos os helicópteros. Helicópteros à parte, este tipo de divisão mostrou-se muito mais frutífera do que o sistema anterior. Por um lado, as habilidades necessárias para montar um diálogo diferem daquelas exigidas para se sincronizar *foleys*, ou para compor os ambientes mais adequados – fazendo

⁷⁷ Tradução da autora, do original: “(...)the whole concept of what turned into the sound designer in the Zoetrope sense--which is a director of photography for sound. Somebody who took on the responsibility of "auralizing" the sound for the film and making definitive, creative decisions about it. Someone the director can talk to about the total sound of the film the way he talks to the cameraman about the look of the film. If you could establish this dialog and encourage directors to have a sense of sound that was as acute as their sense of picture, particularly at the script level, a lot of these multiple-track overkill problems would go away. (...) That's the other benefit of also being an editor--I have months and months to experiment and show things to the director and talk about sound”.

com que a especialização do trabalho se tornasse ainda mais crítica, mas tornando o trabalho mais eficiente. Ao mesmo tempo, essa metodologia favorece uma maior coerência estética ao longo do filme, na qual por exemplo o desenho da escolha dos ambientes (ou helicópteros) siga um conceito – o conceito estético do som do filme - e não simplesmente o da verossimilhança ou o do som “mais bonito”.

É interessante citarmos também o trabalho do *sound designer* Ben Burt. Como citado no início do capítulo, Burt se deu conta muito cedo acerca da homogeneização dos ruídos de cada estúdio de produção. Quando iniciou sua carreira no cinema profissional, optou por abandonar as antigas bibliotecas sonoras (e a repetição de um *modus operandi* dominante nos estúdios) e investir na captação de sons específicos para cada filme no qual trabalhou. Na entrevista publicada por Lobrutto (1994), Burt explica o processo pelo qual desenvolveu seu método de criação. Burt segue para sua criação a priori uma lógica racional: “como esse objeto soaria se fosse real” (método explicado em detalhes nos extras de *Wall-e*). Por vezes, no entanto, opta por abandonar esta lógica natural - adotada por exemplo em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, dir. Stanley Kubrick, 1968), no qual o espaço sideral não é sonorizado, uma vez que não há meio para a propagação do som - e seguir o “que for certo emocionalmente”, optando por sonorizar uma ação sempre que necessário. Este foi o caso de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, dir. George Lucas, 1972), quando Burt optou por sonorizar tudo o que era necessário para a narrativa, priorizando “(...)um impacto ou uma qualidade dramática. Assim, descartamos as ideias físicas e optamos pelo som no espaço, que acabou sendo muito mais divertido. Somando-se a isso, George Lucas (...) queria que esse mundo soasse real” (Burt in Lobrutto, 1994:143)⁷⁸.

As novas ideias da geração de 1970 encontraram um ambiente tecnológico extremamente favorável, uma vez que em 1965 a Dolby já desenvolvera seu primeiro filtro de ruídos, que permitiria mais tarde a utilização de centenas pistas de som sem que o ruído de cada faixa de somasse aos demais⁷⁹. A mesma Dolby em 1976 lançaria⁸⁰ seu primeiro sistema de projeção multicanal, o Dolby Stereo, que em companhia de outros sistemas faz voltar

⁷⁸ Tradução de Manzano, 2005, p. 80

⁷⁹ O primeiro filme a utilizar essa tecnologia de redução de ruídos ao longo de seu processo foi *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, dir. Stanley Kubrick, 1971), mas o que se comenta é que grande parte da qualidade sonora atingida teria se perdido ao ter sido lançado com um som ótico, convencional da Academia. Fonte: <http://entertainment.time.com/2013/09/16/how-did-dolby-sound-change-the-movies/>

⁸⁰ Data correspondente ao primeiro filme lançado utilizando efeitos sonoros codificados no canal *surround* - *A Star is Born* (dir. Frank Pierson, estrelado por Barbra Streisand e Kris Kristofferson).

definitivamente a projeção estereofônica aos cinemas, desta feita encontrando um espaço mais frutífero para o seu desenvolvimento estético⁸¹.

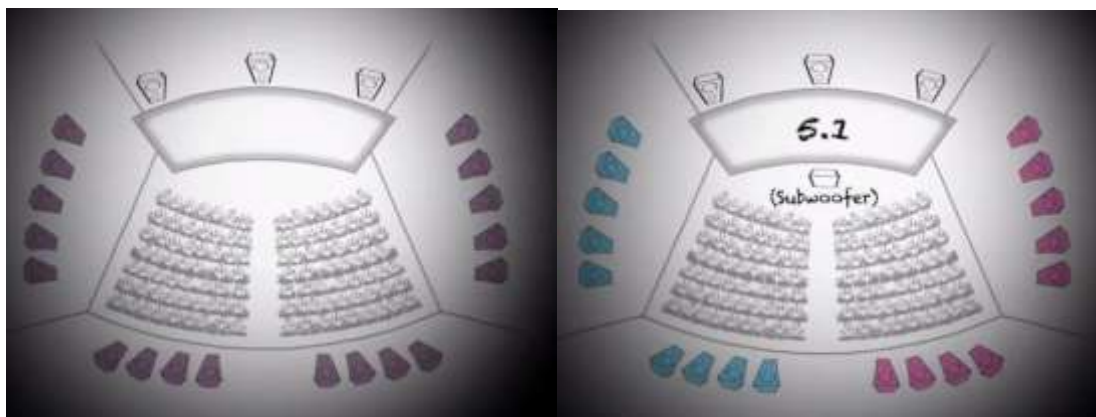


Figura 17 - Representações do Dolby Stereo, sistema analógico lançado em 1976 que contava com canais Central, Left (esquerda de tela) e Right (Direita de tela), além de um canal Surround único para a sala toda; e Dolby Digital, lançado em 1992 e que contava adicionalmente com dois canais surround e mais um canal dedicado a baixas frequências, o *subwoofer*.

A quantidade de pistas a ser trabalhada fez com que a equipe de pós-produção de som crescesse e se especializasse ainda mais. Vincent LoBrutto enumera as diversas funções existentes no sistema de produção industrial do som de cinema nos EUA na década de 90:

O editor de som prepara os diálogos e cria, seleciona e edita efeitos sonoros para a mixagem final de um filme. O artista de *Foley* executa passos, movimentos corporais e efeitos sonoros para o filme. O editor de diálogos regrava linhas de diálogo, cria fundos para as vozes e simula sons de TV, rádio, telefone e gravação de fitas. O editor de música e o mixador de músicas trabalham de maneira próxima com o compositor para gravar, editar e mixar as pistas musicais. O mixador mistura todas as pistas separadas transformando-as na banda sonora finalizada, que deve casar com a imagem final do filme. (LoBrutto, 1994:xi)⁸²

Hoje em dia as funções são ainda mais especializadas, e se por um lado os avanços tecnológicos trouxeram este esquema de trabalho de certa forma alienante, pelo fato de cada profissional não ter a noção do todo que está sendo produzido, por outro lado, também possibilitaram uma nova e vasta gama criativa, conduzindo à estética imersiva característica desse novo cinema. Essa estética hiper-realista ainda que verossimilhante, que aposta no impacto e detalhamento dos ruídos, traria simultaneamente a ampliação da sensação do espetáculo, que cumpriu seu papel de fazer voltar às salas de cinema o público tão esperado. Carregaria consigo também a confirmação da estética do cinema clássico - que tem seu foco

⁸¹ Sobre o histórico detalhado das sonorizações estereofônicas em salas de cinema, e suas implicações estéticas e mercadológicas, consultar Manzano (2005).

⁸² Tradução da autora, do original: "The sound editor prepares the dialogues and creates, selects, and edits sound effects for the sound mix of a film. The Foley artist performs footsteps, body movements and sound effects to the picture. The automatic dialog replacement (ADR) editor and mixer rerecords lines of dialogues, creates vocal backgrounds, and simulates radio, TV, telephone and tape-recorded scenarios. The music editor and music mixer works closely with the composer to record edit and mix the music tracks. The rerecording mixer blends all the separate tracks into the finished sound track married with the release print of a film."

no personagem individual, o herói, que por sua vez terá cada movimento e cada respiração sonorizados e em evidência, de forma a trazer-nos identificação com seu drama. A exploração da força expressiva dos ruídos fez com que a música orquestral, antes a única responsável por conduzir a emoção do espectador, diminuísse em importância. A própria voz, que antes reinava absoluta na hierarquia da trilha sonora, passa por vezes a confundir-se com os ruídos, e já não há mais a regra absoluta de que cada palavra escrita no roteiro deva ser compreendida.⁸³

Dado esse breve panorama histórico, podemos notar que na indústria - em especial a de Hollywood - a divisão de trabalho e cada peça da engrenagem sempre foi voltada para uma melhor eficiência narrativa e rapidez na produção, e em última instância o lucro. Mesmo em sua faceta “independente” - do cinema estadunidense e em certas produções brasileiras - a citada lógica ainda é influente. A diferença talvez seja a existência de um maior espaço para a criação fora dos padrões, que afinal é também uma forma da indústria ter permanente renovação e manter a atenção de certa fatia do público.

⁸³ Sobre essas transformações estéticas consultar o artigo de Anahid Kassabian, *The Sound of a New Film Form* (in English, 2003:91)

2.2 – Trajetória do subdesenvolvimento: as gambiarras e práticas na montagem e som no cinema brasileiro.

Como se dariam esses processos criativos de montagem e som no cinema brasileiro? Obedeceriam à mesma lógica industrial encontrada no cinema estadunidense? Afinal, poderíamos dizer que temos uma Indústria de cinema? Para responder a estas perguntas é pertinente compreender como se deu a inserção da arte cinematográfica nas terras brasileiras. Paulo Emílio Sales Gomes em seu *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* promove uma análise tão profunda quanto concisa da lógica que guiou a história do cinema brasileiro:

A invenção nascida nos países desenvolvidos chega cedo até nós. O intervalo é pequeno entre o aparecimento do cinema na Europa e na América do Norte e a exibição ou mesmo a produção de filmes entre nós nos fins do século XIX. Se durante aproximadamente uma década o cinema tardou em entrar para o hábito brasileiro, isso foi devido ao nosso subdesenvolvimento em eletricidade, inclusive na capital federal. (SALES GOMES, 1996, pp. 90-92)

O subdesenvolvimento em suas várias facetas iria marcar nosso cinema, desde seu prematuro início “necessariamente artesanal” (SALES GOMES, 1996, pg. 93). Seguindo adiante em nosso recorrido histórico, a nascente indústria do cinema nos Estados Unidos passa a buscar no mercado externo uma forma de ampliar seus lucros, e em fevereiro de 1911 desembarca no Brasil uma embaixada de capitalistas estadunidenses com o objetivo sondar os nossos mercados:

(...) ‘O Rio americaniza-se’ é o novo *slogan* que ecoa em todos os ouvidos. (...). Nosso mercado para filmes era caótico e teve de se organizar, daí por diante, em função única e exclusiva do produto estrangeiro. A tarefa dessa organização foi entregue a empregados locais das firmas cujos nomes pontuam a era primitiva do cinema: Pathé, Nordisk, Ítala, Cines, Vitagraph, Biograph. (SOUZA, 1998, pg. 64)

Um dos diretores da Companhia Cinematográfica Brasileira, empresa formada por industriais e banqueiros que agia no campo da exibição e distribuição, ao ser questionado se diante dos acordos firmados não seriam mais exibidas fitas brasileiras, teria respondido: “Também. Mas a companhia procurará fitas com a mesma perfeição das (fitas de) fábricas estrangeiras” (SOUZA, 1998, pg. 65). Como esperar tal perfeição de uma produção que ainda engatinhava? Dessa forma o Brasil, ex-colônia que importava - especialmente de sua nova “metrópole”, os Estados Unidos - todo tipo de material manufaturado,

(...) abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a ideia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica. O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. (SALES GOMES, 1996, pg. 93)

Apesar das pesadas ações do mercado e posteriormente do próprio governo estadunidense através de lobistas da MPAA⁸⁴, o cinema brasileiro lutava e subsistia. Sem possibilidade, no entanto, de chegar às telas, e sem investimentos o suficiente, era tarefa hercúlea se aproximar aos cada vez mais altos padrões técnicos e à crescente elaboração estética do cinema estrangeiro.

Arrastando-se na procura da subsistência, (o cinema brasileiro) tornou-se um marginal, um pária numa situação que lembra a do ocupado, cuja imagem refletiu com frequência nos anos 1920, provocando repulsa ou espanto. Esse tipo de documento, quando verdadeiro, nunca é belo e tudo ocorria como se a inabilidade do cinegrafista concorresse para revelar a dura verdade (...) (SALES GOMES, 1996, pg. 92)

Muitas relações podem ser feitas entre este início artesanal - que luta por sobreviver e se afirmar diante de uma crescente e multimilionária indústria - e todo o resto da história de nosso cinema. As palavras escolhidas por Paulo Emílio para descrever o cenário certamente não são ocasionais, e remetem-nos diretamente à Estética da Fome defendida por Glauber Rocha (1965), e também ao próprio Cinema Marginal que sucederia o Cinema Novo. Ao cinema da “inabilidade técnica”, da “marginalidade”, da falta de recursos infraestruturas, ou por outro lado de uma manufatura sem grandes recursos tecnológicos, que inventa sua própria tradição e sua própria estética, se opondo à lógica industrial, nomearemos a partir daqui Cinema Artesanal. A miséria, a “fome” e o “amadorismo” não serão necessariamente uma condição que diminuiria nossa capacidade expressiva, e muito pelo contrário. A citada Estética da Fome seria um manifesto e uma afirmação da potência expressiva que pode surgir a partir da “miséria”. Muitas vezes este cinema “artesanal” estará associado a um “retrato desagradável” (tanto quanto necessário) de nossa realidade. Seja pelos temas escolhidos, seja pela evidente falta de recursos ou escolha por ignorar as “regras da academia” e as metodologias vigentes no Cinema Industrial, este cinema muitas vezes não conseguirá conquistar grande fatia de público, alcançando maior reconhecimento em festivais estrangeiros do que junto ao povo ou local que retratam.

Por hora sigamos com nosso recorrido histórico, e foquemos no período quando primeiro nos aproximamos à lógica do Cinema Industrial. Isto se deu quando as grandes empresas de cinema, e em especial a Vera Cruz, tentaram instalar no Brasil uma produção cinematográfica baseada nos grandes estúdios estadunidenses. Importando profissionais e equipamentos, aproveitando-se da diáspora da segunda guerra, os estúdios se instalam e

⁸⁴ Organização fundada em 1922 “para proteger e apoiar a indústria” do cinema, prevenindo-a “contra a interferência do governo na produção de filmes”. A depois renomeada Motion Picture Association of America, “serve como a voz e advoga pela indústria do cinema e televisão (dos Estados Unidos) ao redor do mundo”. Trechos traduzidos por mim a partir do site da MPAA <http://www.mpa.org/our-story/>, pesquisado em 12/06/2017.

estabelecem metodologias e estéticas que imitavam parcialmente aquelas vindas das metrópoles.

Autran aponta que no Brasil desde os primórdios e ainda na década de 1930 seguia sendo comum, por exemplo, a montagem ser executada pelo próprio diretor do filme, “mesmo, curiosamente, em empresas que se inspiravam em Hollywood” (AUTRAN, 2006, p. 9). O autor elogia o resultado desta combinação nos clássicos *Brasa Dormida* e *Ganga Bruta* (direção e montagem de Humberto Mauro, 1928), bem como em *Fragmentos da Vida* (direção e montagem de José Medina, 1929). Destaca, no entanto que “a média era bastante claudicante no que toca à montagem, como atesta *A filha do advogado*” (direção e montagem de Jota Soares, 1926). Acrescenta que “(...) o cinema brasileiro de ficção dos anos 1930 e 1940 possui, de maneira geral, um ritmo arrastado, com a decupagem marcada pelo plano médio e por pequena variação na angulação da câmera numa mesma cena” (AUTRAN, 2006, p. 9). Ainda segundo Autran não é um acaso o fato de que o gênero a ser mais explorado comercialmente no Brasil seria a comédia musical, ou chanchada.

Naqueles filmes o grande atrativo para o público não era a narração fluida e sim a apresentação de cantores, com seus sucessos musicais mais recentes, e de comediantes. São filmes que não exigiam uma decupagem tão recortada; pelo contrário, muitas vezes era preciso que o plano durasse bastante. Comumente encontramos nas chanchadas um único plano médio a registrar a apresentação de toda uma música, com os intérpretes de frente para a câmera. (AUTRAN, 2006, p. 9).

Por outro lado, como nos lembra Autran, a decupagem interna com o movimento dentro do quadro era explorada ao máximo em tais películas.

Iniciando sua carreira já na década de 1950 na Vera Cruz sob a tutela do lendário Oswald Hafenrichter⁸⁵, Mauro Alice⁸⁶ relata em entrevista a Manzano (2005, pp. 275-276) que na citada produtora o aprendizado da profissão se dava de forma muito similar à lógica dos estúdios estadunidenses. O aspirante a profissional de cinema era primeiramente contratado para uma função não especializada e pouco a pouco poderia ir se encaminhando para sua área de interesse, ou para onde houvesse vagas. Aprendendo com seus superiores e colegas, o sujeito poderia galgar pouco a pouco os postos de trabalho, até quem sabe chegar

⁸⁵ Montador nascido na região hoje correspondente à Eslovênia, Oswald Eduard Hafenrichter iniciou seu trabalho de montagem na indústria cinematográfica alemã, tendo passado pela Áustria e Inglaterra antes de se mudar, na década de 1950, para o Brasil. Importado pela Vera Cruz, Hafenrichter foi responsável pela montagem ou supervisão de diversos filmes, entre eles os notáveis *Caiçara* (dir. Adolfo Celi, 1950), *O Cangaceiro* (dir. Lima Barreto, 1953) e *Na senda do Crime* (dir. Flaminio Bollini Cerri, 1954).

⁸⁶ Mauro Alice, montador paranaense com formação técnica em Química Industrial, foi responsável na Vera Cruz pela montagem de diversos filmes de Mazzaroppi, entre outros, e seguiu trabalhando quase ininterruptamente montando quase 60 filmes até sua morte em 2005. Entre os destaques de sua obra podemos citar *O Anjo da noite* (Walter Hugo Khouri, 1974), *O Beijo da Mulher Aranha* (Hector Babenco, 1985) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003).

ao pico de sua carreira, sendo a partir de então responsável por treinar aprendizes. A história de Mauro Alice iniciou-se seguindo esse mesmo roteiro:

(...) falei com o Dr. Carlos Zampari, gerente do estúdio (...) para eu passar um tempinho lá, por que desde criança eu era fascinado por cinema. E quando vim para São Paulo, entrei lá e logo pedi para fazer montagem, (...) aprender a montagem. Mas como não tinha lugar na montagem, fiz um estágio na projeção do estúdio de som (...). Fiquei observando, da sala de projeção de som, do estúdio de som, o trabalho. Tomei contato com todo o material que vinha: dupe, contratipo, descobri que não se mixava com o copião colado (montado), mas fazia-se um contratipo chamado dupe. É a prática até hoje nos países mais bem desenvolvidos e mais ricos. Assim, tive esse contato, considerando-se as dificuldades de um estúdio ainda em formação, que era a Vera Cruz. (entrevista a MANZANO, 2005, p. 276)

Tal tecnologia “de ponta” também se verificava em outros aspectos, como por exemplo o maquinário de mixagem sonora, bastante avançado na época:

A Vera Cruz estava equipada com treze cabeças de som. O aparelhamento de som era RCA, alugado por ela, porque a RCA não vendia, só alugava. Fez-se a montagem no estúdio com um técnico da RCA, que já trabalhava com o técnico de som trazido pelo Alberto Cavalcanti, que era o Sr. Erik Rasmunssen, editor, enfim, responsável pelo som. Ele era dinamarquês, bastante jovem, extremamente atencioso e tinha feito alguns filmes dinamarqueses, como os do Dreyer etc. Ele voltou logo para Europa. Cheguei a trabalhar com ele, depois, como assistente de montagem. (...). Com relação a essa parte de equipamento, tempo depois foi introduzido o magnético e a Vera Cruz acompanhou com o som... Westrex. (Alice em entrevista a MANZANO, 2005, p. 276)

A despeito desses aspectos que espelhavam o cinema industrial das metrópoles, nosso subdesenvolvimento não deixava de cobrar seu preço e fazia com que alguns processos exigissem soluções criativas - ou “gambiarras”:

A Vera Cruz foi fundada na pobreza, não? Período de pobreza do cinema e depois veio mais pobreza, quer dizer, miséria – Boca do Lixo, tudo isso. Alguns montadores (especialmente de curtas-metragem, comerciais, ou mesmo filmes promocionais...) não editavam na sala de montagem: faziam a edição direto na gravação, no equipamento, e o assistente punha o papelzinho no lugar onde a música entrava. Ou então, quando tinha um ruído contínuo de chuva, de mar, ruídos contínuos desse tipo, não faziam anel, pois era terrível trabalhar com isso, além de sair muito mais caro (...). A solução dos produtores (...) era usar o negativo 35mm com a célebre divisão para 17,5mm. (...) (mas) Nenhum equipamento era adaptado para 17,5! As rodas dentadas continuavam sendo de 35mm! E dançava sempre! (...) aquela coisica pequenininha fazia assim (gesto de flutuação), quando passava na cabeça de som. (...). Acrescentava-se a isso que a gente sempre usou durex de fazer pacote, não é? Nunca o durex de trabalho cinematográfico, que é bastante rijo. Enfim, é isto o que eu chamo de miséria. (Alice em entrevista a MANZANO, 2005, pp. 276-277)

Retomando a questão do sistema de som da Vera Cruz citado acima, Alice relata que apesar de na estrutura para a mixagem dos filmes contar com 13 cabeças de som, o que possibilitaria até 13 pistas de som simultâneas, raramente se utilizava esta capacidade por inteiro. Recorda-se apenas de uma cena de *O Cangaceiro* (dir. Lima Barreto, 1953), aquela do ataque dos cangaceiros à cidade, na qual todas as 13 cabeças teriam sido utilizadas. Segundo ele apenas “cenas mais complexas que tinham, por exemplo, corrida de carroça, trenzinho no

fundo, ou como na fuga de escravos do *Sinhá Moça* (dir. Tom Payne, 1953) – ocupavam muitas trilhas” (Alice em entrevista a MANZANO, 2005, p. 277). Relata que por exemplo *Rico ri à toa*, primeiro filme de Roberto Farias (1957), montado por Alice, teve sua mixagem feita com apenas duas cabeças de som:

Então era o som direto, mais um ruído ocasional, ou então a música dos inúmeros playbacks. (...) Você pode reparar que, poucas vezes, quando acaba uma música, o som nasce do aplauso antes dos acordes finais da música; não se mixava. Isso, por que era montado. Inclusive eu fiz isso. (Alice em entrevista a MANZANO, 2005, p. 277)

Este último comentário de Alice (“eu fiz isso”) nos introduz a uma fundamental diferença em relação ao processo de criação do som cinematográfico estadunidense, dentro do qual desde os anos 1930 já havia a figura do editor de som. Ocorre que no Brasil o responsável por editar os sons do filme era o próprio montador, ou seu assistente. E assim permaneceria até meados da década de 1980. Alice conta o caso de um filme de Watson Macedo mixado na Vera Cruz no qual ele teria acrescentado ruídos que à época foram surpreendentes, como o toque de um telefone não previsto em roteiro e o som de vidro partindo sincronizado à garrafa (originalmente de gesso) que Eliana Lage quebra na cabeça de outro ator em determinado ponto. O furor que Alice descreve (em entrevista a MANZANO, 2005, p. 277) por parte do diretor e produtores na ocasião da projeção teste do filme revela o quanto mesmo essa prática (bastante básica) de sonorização era ainda algo raro no nosso processo de finalização, mesmo dentro do cinema mais próximo ao industrial.

Apesar dessas profundas e permanentes marcas de subdesenvolvimento que se fazem presentes, de um modo ou de outro, mesmo nas tentativas mais pujantes de industrialização de nosso cinema, trataremos no presente trabalho de um Cinema Industrial brasileiro. A despeito do fato de nosso cinema não ter chegado a atingir completamente os padrões industriais internacionais - por não realizar bem a distribuição e não regular a exibição - aquele que nomearemos como Cinema Industrial guarda importantes características da indústria, e acima de tudo porque terá como objetivo principal o grande público e através desse, o lucro.

Outra etapa importante na composição de uma trilha sonora, a gravação de *foleys*, segundo José Luiz Sasso (em entrevista a DIAS, 2017, p.101), também não tinha uma equipe especializada e frequentemente era realizada por “produtores, montadores, mixadores, ou qualquer um que estivesse disponível na hora”. Segundo as pesquisas de Dias (2017) e Iwamizu (2014), até a década de 1970 cobria-se tão somente os sons que eram realmente fundamentais para a cena, como um bater de porta ou um objeto sendo quebrado. Não havia o costume de se refazer todos os passos e ruídos mais delicados, como o de farfalhar roupas,

eram impensáveis, até mesmo pela qualidade limitada do áudio das cópias e das salas de cinema.

Essa precariedade é revelada também por um depoimento tomado em 1981 por Jean-Claude Bernardet ao técnico de som direto Juarez Dagoberto, publicada na célebre edição nº 37 da revista Filme Cultura:

Hoje, quem basicamente monta som é o próprio montador, que na verdade não tem muita experiência, corta muito som errado. O trabalho da gente morre muito na moviola. Em 1973, mais ou menos, fiz *A Faca e o Rio*⁸⁷: foi o primeiro filme que eu olhei na tela e vi todo o trabalho que tinha feito. Efeitos, pássaros, respirações. Na dimensão exata. (...) Sou contratado para filmagem. Quando ela termina, ainda faço um trabalho paralelo. Pego o som que gravei no cenário, nas locações e vou para o estúdio, onde faço a transcrição para 17,5mm. Trabalho importante, porque a gente que faz as tomadas de som sabe as deficiências. Então, sabe onde pode corrigir, melhorar. Em função das más condições de trabalho, na hora de transcrever a gente tem que fazer correções, equilibrar o que está mais alto, mais baixo; as frequências altas demais, a gente corta, dá aquela equalização para pôr no ponto exato, porque é um problema a menos na montagem e na mixagem. (Entrevista a BERNARDET, 1981, p. 26)

Novamente a gambiarra se faz presente. Não confiando no trabalho de edição de som e mixagem, alguns técnicos de som direto - que eram neste período responsáveis pela transcrição da fita Nagra para o magnético 17,5 que seria usado na montagem – já faziam nesse momento correções de intensidade e equalização. Na mesma revista Bernardet promove um debate com a presença da diretora Tizuka Yamazaki e Juarez Dagoberto, e a certo ponto questiona quem seria o “regente” da trilha sonora do filme. Seguem-se as respostas:

Juarez Dagoberto: O cara que pilota a mixagem. A meu ver, é o cara que mistura todos os sons que constituem a trilha.

Jean-Claude Bernardet: Mas o mixador chega bem no final do filme, ele não tem compreensão do processo de realização do filme.

JD: É verdade.

Tizuka Yamazaki: Dentro do nosso sistema, quem acaba regendo é o montador.

JD: É outro erro. Eu disse que o regente é o mixador, porque é o cara que senta à mesa e acerta tudo em termos técnicos. Mas, normalmente, é o montador que dirige a mixagem. E geralmente o montador também não tem ideia de som. Ele faz a catalogação das várias pistas de som em termos de números – isso acaba aqui, entra aqui, aquele negócio. Mas em termos de equilíbrio, ele não sabe nada.

JCB: Como você acha que isso deveria ser encaminhado?

JD: Acho que o processo normal seria o cara que faz o som na filmagem, momento em que se desenvolve todo o processo criativo, o cara que é responsável por esse som, levar até o final. (...) Eu participo do processo de realização do filme, me sinto pai da criança. Teria muito mais condições de dizer: 'o negócio tem que ser assim'. Quando começou a mixagem do *Gaijin*⁸⁸, cheguei lá no primeiro rolo, e ia ser perpetrado um crime contra a qualidade técnica. Cheguei na hora exata.

JCB: O que aconteceu?

JD: Eu gosto dos agudos. Porque conheço o processo das transformações, eu sei o que vai dar depois nos cinemas. Então o cara que está na mesa começa a sentir que o som

⁸⁷ Filme dirigido por George Sluizer, lançado em 1972

⁸⁸ Filme de 1980, o primeiro dirigido por Tizuka Yamazaki. A diretora brasileira, que participou da cena independente no início de sua carreira trabalhando com Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Neville D'Almeida, na década de 1990 volta sua produção para filmes mais comerciais, dirigindo uma série de filmes da Xuxa e Renato Aragão.

está muito brilhante, vai cortando as frequências altas, os sibilados, vai arredondando na origem. Quando chega na cópia final e quando bate nos cinemas, já dançou (entrevista a BERNARDET, 1981, p. 27-28)

Mais uma vez buscando contornar um outro reflexo de nosso subdesenvolvimento, a precária sonorização das salas de cinema (“eu sei o que vai dar depois nos cinemas”), Dagoberto apresenta sua metodologia de enfatizar os agudos de modo a driblar as limitações e falta de calibragem dos falantes das salas de exibição, de forma a manter as vozes e demais sons inteligíveis.

Não obstante as críticas de Juarez Dagoberto à capacidade dos montadores ao assumir a edição de som, podemos verificar na história do cinema alguns profissionais que ao acumular as duas funções potencializaram tanto a montagem como o som, aproveitando-se da liberdade criativa que pode existir na etapa da montagem para de fato pensar uma montagem vertical e utilizar o som e os silêncios como elementos fundamentais à narrativa. Exemplo magistral disso seria o trabalho de Virgínia Flôres montando e editando o som de filmes de Júlio Bressane. Em tais filmes se encontra um pensamento sonoro e usos de montagem vertical sublimes, como é o caso da segunda sequência de *Filme de Amor* (dir. Júlio Bressane, 2003), na qual ao invés de escutarmos as vozes dos personagens que dialogam em quadro, ouvimos apenas o som do mar batendo nas ondas. Bressane e Flôres demonstram ter a consciência que devido ao nosso vococentrismo, qualquer diálogo escutado ali destoaria e quebraria o estado de contemplação que a sequência provoca. Mencionamos anteriormente exemplo similar que ocorre em *Dias de Nietzsche em Turim* no qual em determinado plano-sequência a família está toda reunida para um chá da tarde e parece conversar amenidades e novamente não ouvimos os diálogos, mas primeiramente o som de um relógio, depois trovões ao longe seguidos por uma chuva. Assim como na cena de *Filme de Amor* mencionada, é gerado um estranhamento pois escutamos em primeiro plano os sons que normalmente estariam no fundo, e não escutamos o que “deveria” ocupar posição de destaque na banda sonora. Sobre a “falta” de sincronia que ocorre ao longo de *Dias de Nietzsche*, Flôres relata⁸⁹ inclusive que a certo ponto das filmagens o diretor chegou a dispensar o técnico de som direto, pois já sabia que neste filme a importância da sincronia sonora era nula. Um fato curioso é que *Dias de Nietzsche em Turim*, assim como *Miramar* (dir. Julio Bressane, 1997) e *São Gerônimo* (dir. Julio Bressane, 1998) foram montados em moviola, em um período no qual essa prática já se tornava obsoleta. Segundo o relato da montadora e editora de som pudemos compreender que apesar das dificuldades trazidas por esse aparato em colocar

⁸⁹ Em entrevista a esta pesquisadora, em julho de 2016.

concretamente o som, destoando das estações digitais de montagem que já eram utilizadas no mercado, o som não deixou de ser pensado desde as etapas iniciais de montagem. Pelo contrário, pois segundo ela a cada cena montada já se parava e se discutia quais os sons deveriam entrar, seja já posicionados na moviola, como foi o caso de diálogos, *offs* e músicas, quando existiam; seja os outros sons a serem colocados na etapa posterior da edição de som, o que se deu em plataforma digital.

A percepção de Dagoberto, que desconsidera a potência da montagem como etapa fundamental da criação do som do filme, segundo Manzano (2005, p. 103) infelizmente “encontra ainda hoje certo apoio no cinema brasileiro, prevendo-se assim o início de uma conflituosa estruturação da pós-produção sonora nos anos vindouros em nosso cinema”. Por outro lado a montagem, como pretendemos demonstrar com esse trabalho, é o momento fundamental e último para a constituição de um desenho de som com raízes estruturais na narrativa. Pode-se considerar inclusive a opção por delegar ao montador a criação ou supervisão do desenho de som como algo que subverte a lógica industrial de forma positiva e propositiva. Negando-se a divisão (muitas vezes alienante) do trabalho, existe uma potencialidade – não sempre cumprida, há que se dizer – de que o som seja utilizado de forma estrutural na montagem. Há diversos casos de montadores que acumulam a função de edição de som de forma maestral. Citamos no capítulo anterior o caso de Walter Murch, que em diversas películas desempenhou montagem e *sound design*, resultando em obras artisticamente memoráveis. No Brasil não deixamos de ter exemplos positivos, começando pelo o próprio Mauro Alice, que até *O Beijo da Mulher Aranha*, em 1985, não contou com editores de som e era sempre responsável por edições de som primorosas e cuidadosas. Dentro de nosso panteão de montadores-editores de som há que se citar os exemplos positivos de Eduardo Scorel e Gilberto Santeiro, e o mencionado trabalho de Virgínia Flôres.

O caso brasileiro mais icônico, resultando numa obra de arte espetacular, talvez seja *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). Montado por Sylvio Renoldi, que também editou o som, *O Bandido da Luz Vermelha* seria na opinião de muitos críticos e profissionais de som - entre estes o próprio Manzano (2005, p. 97) - o melhor exemplo de uso contrapontual entre som e imagem. Ainda que não apresentando “perfeição” técnica, este será um dos filmes com a banda sonora mais criativa e ativa na construção da narrativa dentro da história do cinema nacional, e quiçá mundial. Manzano destaca um diálogo entre Rogério Sganzerla e Sylvio Renoldi presente no documentário *O Galante Rei da Boca* (Alessandro Gamo e Luís Alberto Rocha Melo, 2003):

Sganzerla: Eu acho que o Sylvio, na montagem do Bandido, criou um código de montagem que imediatamente todos os outros se colocaram nessa expectativa de dar um novo tratamento, também quanto ao som - não precisar de tanto ruído de sala, valorizar a música com o diálogo, ter várias músicas ao mesmo tempo... E também o bom humor que a gente tinha na sala de montagem acho que passou pro filme, que se mantém atual até hoje porque foi bem editado, que é um aspecto crucial do nosso cinema...

Renoldi: Bem anárquico, né? (MANZANO: 2005, p. 98)

Parece-me evidente que a citada “anarquia” presente na produção e montagem do filme, assim como nos posteriores filmes da Belair⁹⁰, só foi possível por conta de sua independência da “indústria” e do baixíssimo orçamento dos filmes, o que permitia que os produtores-diretores corressem “riscos” sem grandes consequências. Afinal

(...) a indústria trabalha dentro de paradigmas claros para que transformação da matéria em produto funcione de forma ideal. É necessário colocar os sujeitos em uma linha de montagem em que suas capacidades subjetivas e criativas sejam deixadas de lado o que não significa dizer que na indústria não haja criatividade (...) É preciso que, no limite, entre projeto e produto não haja alteração. (MIGLIORIM, 2011)

O roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, estudado por Josette Monzani (2006) parece ser um bom exemplo de roteiro dos filmes “independentes” das décadas de 60 e 70, e podemos afirmar que são o oposto do que se esperaria de um roteiro de grandes estúdios, sendo uma mistura de roteiro poético e roteiro técnico, com interessantes indicações sonoras e de montagem. A seguir, como ilustração, uma das versões do início do roteiro de *Deus e o Diabo* apresentada pela autora, e que segundo sua análise diferiu significativamente do produto final:

- 1 traveling corre sobre a terra seca: silencio
- 2 crepúsculo: vozes distantes: é lamp é lamp é lamparina é lampião
fusão
- 3 cangaceiro canta baixinho tocando sanfona
- 4 panoramica por cima do acampamento: dormem
- 5 lampião dorme na rede de óculos: é lamp é lamp etc.
- 6 soldado aponta fuzil
- 7 outro soldado
- 8 outro soldado
- 9 tenente: fogo
- 10 fuzis disparam
- 11 fuzis disparam
- 12 fuzis disparam: escurecimento: som: gritos e tiros: letreiro: nordeste 19... a volante do
tenente Bezerra massacra em angicos o bando de Lampião, o mais feroz dos
cangaceiros. Poucos escaparam. Entre estes Corisco e sua Mulher Dadá.
som: gritos e tiros, gritos e tiros (MONZANI, 2006, p. 254)

⁹⁰ Produtora fundada em fevereiro de 1970 pelos os diretores Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, ao lado da atriz Helena Ignez. Durante os poucos meses que se manteve aberta, antes de ser obrigada a fechar devido a perseguições da ditadura, a produtora foi responsável pela incrível marca de seis longas metragens (*A Família Do Barulho*, *Carnaval na Lama*, *Copacabana Meu Amor*, *Cuidado, Madame!*, *Barão Olavo*, *o Horrível*, *Sem Essa*, *Aranha*) e um média inacabado (*A Miss e o Dinossauro*)

Já o roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha* é, segundo Iana Cossoy Paro, uma mistura de roteiro literário com roteiro técnico, por conter muitas indicações de enquadramentos e movimentos de câmera. Segundo Paro,

A forma como o texto do roteiro está escrito, combinando valores de plano, cortes e descrição de ações sugere uma ideia de ritmo ao relato. Ainda que a tradução para o filme não siga exatamente o que está escrito, valores da "escrita invisível" como ritmo, tom, velocidade são passados ao relato audiovisual. (2016, p.82)

Como exemplo, tomemos as cenas iniciais:

OFF MACUMBA/BATUCADA

1:EXT: NOITE : NOTICIÁRIO LUMINOSO DA AV. SÃO JOÃO

Títulos do noticiário Luminoso –

“OS PERSONAGENS NÃO PERTENCEM AO MUNDO, MAS AO TERCEIRO MUNDO. ‘O BANDIDO DA LUZ VERMELHA’ UM FILME DE CINEMA DE FULANO DE TAL COM...”

Enquanto isso ouve-se a voz rápida e vulgar de Speaker que narrará todo o filme:

Texto 1- DECRETADO HOJE ESTADO DE SITIO NO PAÍS. O DISPOSITIVO POLICIAL REFORÇATODOS OS SEUS ÓRGÃOS DE SEGURANÇA...

Uma segunda voz, um speaker feminino repete:

Texto 2- OS PERSONAGENS NÃO PERTENCEM AO MUNDO, MAS AO TERCEIRO MUNDO.

Corte brusco.

Quando se ouve as palavras III Mundo, a tela fica branca.

OFF- Batucada funde-se com tiros. Som de aviões a jato pelos céus.

LONGA TELA BRANCA

2- EXT: DIA: CAMPO DE MARTE

PG: Plano flash, câmera fixa verticalmente inclinada: aviões cortam os céus

3- EXT: DIA: FAVELA DO TIGRE

Super-exposição

Cenas rápidas e nervosas-

Grua desce- Quatro meninos gangsters saem dum barracão miserável, todos armados com pistolas, um deles nú, alguns bebendo, outros atirando... contra transeuntes...

Corte.⁹¹

De fato, a escrita do roteiro já prenuncia o ritmo frenético que a montagem imprime ao início do filme, com seus contrapontos audiovisuais (indicados pelos sons em *off* – como a batucada, os tiros, o avião, bem como as vozes dos locutores e mais adiante de personagens – o Bandido, o delegado Cabeção, o Chofer e “anônimos”), cortes abruptos e planos curtos (“cenas rápidas e nervosas”). Todo esse tom caótico, no entanto, só foi concretizado na montagem, onde de fato os elementos anteriormente descritos puderam ser (re)articulados e potencializados.

Mauro Alice, falando a respeito do cinema do final da década de 60 e início dos 70, afirma que mesmo diante da “miséria” de condições de produção deste cinema,

Muita gente se envolvia com coisa boa. Especialmente os diretores ou produtores, roteiristas, que eram sagazes entre manter a sanha do produtor ou do financiador com relação ao retorno de bilheteria. Quer dizer, as condições do filme na época – a

⁹¹ Roteiro encontrado em https://issuu.com/itaucultural/docs/o_bandido_da_luz_vermelha_2 consultado em 30/10/2020

chanchada, a pornochanchada, o drama erótico, o que quer que seja, e também especialmente o filme de cunho e fundamento político –, se eles conseguissem organizar o padrão, o projeto dentro do padrão de realização – não querer muita grua, efeitos especiais etc. - e se eles pudessem fazer o seu projeto atender ao padrão vigente desse período tão pobre, tão policiado, com tantos problemas impostos pela televisão, roubando de nós belas fatias de plateia, com a sua vontade de comunicação, de autorrealização, de filosofia política ou não política, talvez até religiosa... (MANZANO, 2005, p. 288)

Curiosamente, a tal grua descrita na cena três do roteiro não aparece no filme. Seria esse um indício da “pobreza” da produção? Como descrito por Sales Gomes, nossa falta de condições técnicas e posição de “povo ocupado”, colonizado, refletia-se em uma estética precária, que mais do que não alcançar, negava as regras do cinema dominante, por vezes não resultando em obras muito agradáveis aos olhos e ouvidos. Alice corrobora esta percepção ao fazer uma autocrítica de sua relação com certo cinema da época:

Então não era também só a Boca do Lixo. E tinha o cinema que me pareceu que não chegava a ser popular. O que vejo, e revejo hoje, porque me incomodava muito o aspecto exterior desses filmes, é que cometi o erro de me ausentar, de me afastar, de ficar um pouco longe (...) dessa escola que foi tão preponderante na época, mas que eu vejo hoje como bem rudimentar, quase mal feito. Existia aquela célebre frase: "Não usar as regras da Kodak". Era a primeira coisa. E também não usar as regras da RCA era concomitante. Então, era imagem e som, um som que não se ouve, sem trabalho, sem ambientação sonora. Era geralmente despojado, enquanto que os filmes do Khouri, me parece que seguem mais aquela outra coisa que falei há pouco, de pessoas que sabiam se colocar dentro das exigências para poderem suprir outras. (MANZANO: 2005, 288)

É importante esclarecer nesse momento o conceito de Cinema Independente, que após a derrocada da tentativa industrial da Vera Cruz e similares iria determinar parte significativa do cinema brasileiro. Mariarosaria Fabris descreve o cinema independente que desponta na década de 60 como aquele realizado por pequenos produtores, a baixo custo, prazos de produção menores e “consequentemente sem muito apuro formal, que privilegiavam a temática social” (FABRIS, 2007, p. 86). Este mesmo cinema, segundo a autora, surge na tentativa de levar às telas “uma cultura nacional autêntica”, e seria fortemente inspirado pela estética e ideário neo-realista italiano, bem como pelos novos cinemas ao redor do mundo. Talvez daí, tanto quanto da falta de recursos, tenha se inspirado para a “falta de apuro formal” citada pela autora. A “falta de apuro” poderia ser melhor descrita como um distanciamento e mesmo uma negação da estética da perfeição e do artificialismo que dominava os estúdios - principalmente estadunidenses, mas que estúdios brasileiros como a Vera Cruz buscavam imitar.

Nos Estados Unidos, por outro lado, o que se denomina Cinema Independente seria aquele produzido fora do esquema verticalizado das chamadas *majors*, as grandes empresas

de cinema que na época áurea dominavam toda a cadeia da indústria cinematográfica – produção, distribuição e exibição. Benet (2015: 188), por sua vez, relaciona o cinema independente àquele que nomeia como *equipo de conjunto*:

Se baseia em que, ao em vez de uma mesma companhia possuir todos os recursos de tipo material, de infraestrutura e inclusive os artistas, que estes sejam contratados para projetos específicos, normalmente a curto prazo (um filme, na maior parte das vezes). Este de estrutura favoreceu a aparição de produtores independentes capazes de organizar a feitura de um filme e depois negociar com um grande estúdio sua distribuição e difusão.⁹²

Na legislação Brasileira há também uma delimitação do que é considerado cinema independente, de forma a circunscrever aquelas produções que terão direito ao acesso a certas leis de financiamento. A MP 2.228-1, de 2001, que estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, define como

(...) obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura⁹³

Já a lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, versa que uma Produtora Brasileira Independente deve atender aos seguintes requisitos, cumulativamente:

- a) não ser controladora, controlada ou coligada a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens;
- b) não estar vinculada a instrumento que, direta ou indiretamente, confira ou objetive conferir a sócios minoritários, quando estes forem programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens, direito de veto comercial ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos;
- c) não manter vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos⁹⁴

Ou seja, a segundo a legislação brasileira a “independência” dentro do cinema brasileiro em grande parte depende de a produtora não ter relação majoritária com um canal de televisão, aberta ou paga. De fato, tratando-se principalmente da Globo Filmes, pode-se encontrar similaridades estruturais para com o sistema industrial das *majors*, como a ligação com sistema de distribuição televisiva e por *streaming*, além de contar com equipe e atores que frequentemente fazem parte do quadro fixo da emissora.

Por outro lado, na maior parte dos casos, os filmes brasileiros chamados independentes dependem muito, por exemplo, de apoio governamental (bem como de empresas privadas)

⁹² Tradução da autora

⁹³ Pesquisado em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm em 10/07/17

⁹⁴ Pesquisado em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm em 19/11/2019

para sua produção, com isso encontrando uma diversidade de limitações que ganham novas facetas a cada eleição. De qualquer forma na presente pesquisa adotaremos a alcunha de Independente para denominar aquele cinema feito por produtoras não associadas a grandes emissoras televisivas, que fazem filmes de relativo baixo custo e que parcialmente adota procedimentos da indústria; que não deixa de objetivar a comunicação com o público, mas ao mesmo tempo admite certa liberdade artística e temática; almejando a circulação nas salas comerciais brasileiras mas também o circuito de grandes festivais mundiais que proporcionam chances de distribuição internacional. A maioria destes filmes, por não ter um compromisso tão próximo com o mercado interno e não ter como objetivo principal o lucro, promove um certo nível de crítica social e trata de assuntos relegados pelo cinema mais assumidamente comercial e massivo.

Para finalizar nosso espectro de modos de produção, denominaremos de Artesanal, conforme já sinalizado no início do presente capítulo, aquele cinema que abriria mão quase completamente das práticas “padrão” do fazer cinematográfico industrial. Contando com baixíssimos orçamentos, algumas vezes provindos em sua totalidade das economias dos próprios realizadores, e sem prever necessariamente o pagamento de cachês à equipe e atores, ou pagando muito abaixo do “mercado”, estes filmes terão uma dinâmica de trabalho muito particular que merece ser estudada. Muito mais claramente do que os filmes independentes, os filmes artesanais assumirão com maior frequência a precariedade formal - parcialmente por falta de recursos ou desconhecimento da técnica, e parcialmente por opção estética.

Considerando todas as contradições que constituem e caracterizam o cinema brasileiro, em alguns casos será tarefa complexa delimitar de forma rígida as linhas que separarão o cinema Industrial do Independente, e este do Artesanal. A despeito disso nos será útil para a presente tese a categorização dos filmes seguindo esta lógica. Como veremos adiante há determinados procedimentos criativos, formas de organização de equipe e principalmente metodologias de trabalho nas áreas de som e montagem que serão bastante típicos de cada um desses modos de produção. E se é objetivo desta tese compreender os procedimentos de montagem que favoreceriam um desenho de som ativo na construção da narrativa, há que se considerar estas especificidades, e delinear procedimentos pertinentes a cada um desses modos de produção.

2.3 – Aderência a métodos estadunidenses na finalização. Digitalização e democratização dos meios de produção.

Como apresentado no subcapítulo anterior, a edição de som permaneceria no Brasil por muito tempo como função delegada ao montador. Isto começa a mudar em meados da década de 1970, quando a partir da exportação de filmes brasileiros para o mercado europeu e estadunidense, padrões técnicos internacionais passam a ser exigidos. Um marco desta transição seria a vinda ao Brasil de Emanuelle Castro, editora de som francesa trazida para trabalhar em *Bye Bye Brasil* (dir. Cacá Diegues, 1979). Trabalhando junto com a editora de som Denise Fontoura no filme que fora montado por Mair Tavares, Castro traria metodologias e padrões ignorados nas terras tupiniquins. Tanto que o citado filme, que vai para a mixagem com 30 pistas - quando no Brasil “10 pistas já eram consideradas uma superprodução” (MANZANO, 2005, p. 103) – acaba tendo que sair da Álamo, onde vinha sendo finalizado, para ser mixado na França. Outras razões para este fato foram resumidas assim por Manzano:

Existia um conceito de compressão / limitação de som que não era utilizado por aqui, a maneira de se trabalhar para gerar uma banda internacional não era desenvolvida, o que também revelava o desconhecimento da prática de se trabalhar por *stems*⁹⁵. (MANZANO, 2005, p. 103)

Esta experiência estimularia a adaptação dos estúdios Álamo, na feita já coordenados por José Luiz Sasso⁹⁶, aos padrões de maquinaria e fluxo de trabalho internacionais. Segundo entrevista de Sasso a Manzano, houve

(...) uma reestruturação do estúdio, em que os conceitos foram revistos, procurando-se uma atualização com base nas práticas empregadas mundialmente, equipando-se principalmente para atender às exigências do cinema. A Álamo incorporou o sistema de *stems*, estruturou-se em termos de equipe para cuidar de todos os setores da pós-produção de som (desde a transcrição magnética até a transcrição ótica) e foram comprados equipamentos novos (console Neve de 12 canais, periféricos, caixas acústicas JBL, máquinas de transcrição Magnatech). Segundo José Luiz, passa-se a trabalhar com o conceito de *stems* entre 1979 e 1980, quando surgiria também a idéia de *print master*, oriunda da referência de compressão trazida por Emanuelle Castro. (MANZANO, 2005, p. 103)

⁹⁵ Os *stems* são o processo segundo o qual grupos de som similares são pré-mixados em conjunto, gerando, no caso do cinema, pistas separadas de diálogos, ambientes, efeitos e música. Estes sons eram re-gravados em separado na pista magnética (anos depois em gravadores digitais, e hoje em dia em arquivos digitais). Desta forma era possível, primeiramente, trabalhar com mais pistas simultâneas do que o equipamento suportava. O procedimento também facilita ainda hoje as re-combinações ou ajustes entre camadas em um *print master* ou na geração de banda internacional. Este é um procedimento comum também na mixagem musical, na qual grupos de instrumentos similares são pré-mixados e reunidos.

⁹⁶ José Luiz Sasso é um engenheiro de som autodidata, mixador e gerente de estúdio de som que iniciaria sua carreira como estagiário na AIC em 1968, sendo em 1976 convidado a trabalhar na Álamo, onde fica até montar seu próprio estúdio em 1993. No IMDB, consta a impressionante marca de 364 créditos no departamento de som, com a mixagem de filmes como *Bye Bye Brasil* (direção Cacá Diegues, montagem Mair Tavares, edição de som Emanuelle Castro, 1980); *A Hora da Estrela* (direção Suzana Amaral, montagem de Idê Lacreta, sem crédito para edição de som, 1985); *Alma Corsária* (direção Carlos Reichembach, montagem Cristina Amaral, edição de som José Luiz Sasso, 1993); *Um Céu de Estrelas* (direção Tata Amaral, montagem Idê Lacreta, edição de som Eduardo Santos Mendes, 1996); *A Casa de Alice* (direção Chico Teixeira, montagem Vania Debs, edição de som Eduardo Santos Mendes, 2007). Sasso segue atuante até hoje gerenciando seu estúdio, a JLS facilidades Sonoras, um dos mais bem-equipados do Brasil.

A partir desta época no Rio de Janeiro outros editores de som despontam, dentre eles Hélio Lemos, Hercília Cardillo, Valéria Mauro e Carlos Cox. Na mesma época, Virgínia Flôres começa a se interessar por este ofício, naquilo que ela relata a Manzano (2005, p. 304) ser um processo natural de seu trabalho como assistente de montagem de Mair Tavares, Gilberto Santeiro e Eduardo Escorel. Em São Paulo a prática do montador-editor de som ainda permaneceria bastante tempo, e segundo Manzano um dos primeiros editores de som a despontar na produção paulistana seria o também diretor Walter Rogério, em *Cidade Oculta* (dir. Chico Botelho, 1986). A Embrafilme, segundo José Luiz Sasso em entrevista a Manzano (2005, p. 236), tinha interesse na formação dos profissionais de cinema, e juntamente à Capes forneceu uma série de bolsas para técnicos de diversas áreas – o som e a montagem incluídos – se capacitarem no exterior. A Embrafilme conseguiu uma parceria com a *National Film Board* do Canadá, enquanto que a Capes/MEC patrocinou um projeto de nome “Mão de Obra Especializada para Cinema”, que concedeu bolsas para diversos profissionais estudarem em centros de excelência ao redor do mundo (AMANCIO, 2018). Em 1986, aproveitando a presença do consultor Dolby Chris David, a Álamo, com apoio da Embrafilme, ofereceu um curso sobre o funcionamento do sistema Dolby, o qual reuniu montadores, editores de som e técnicos de som direto de São Paulo e Rio de Janeiro, dentre os quais Virgínia Flôres, Hercília Cardillo, Carlos Kox, Cristina Amaral e Jorge Saldanha. 1986 também foi o ano de inauguração do CTA v – Centro Técnico Audiovisual, no Rio de Janeiro, que tinha entre suas instalações um estúdio de mixagem profissional.

Outra significativa particularidade da década de 1980 é que neste período o vídeo, que desde os anos 1970 já se estabelecera nos Estados Unidos, chega e se consolida por nossas paragens. O Cinema paulista dos anos 1980 se arrisca a aderir a esta nova tecnologia, e filmes como *Cidade Oculta* (dir. Chico Botelho, 1986) e *Anjos da Noite* (dir. Wilson Barros, 1987) agregam imagens produzidas em vídeo em sua montagem. No tocante à prática da construção do som, no entanto, esta permanecerá inalterada.

Segundo a editora de som Maria Muricy⁹⁷⁹⁸, o processo de industrialização da finalização de som de cinema no Brasil iria começar de fato apenas no final da década de 1990, quando se insere a realidade dos estúdios de som com tecnologia digital. Após o fim da Embrafilme, na chamada retomada, que se deu no início dos anos 1990, foi facilitada pelo governo a importação de equipamentos cinematográficos e houve um crescimento

⁹⁷ Em entrevista concedida a esta autora por telefone em 2017.

⁹⁸ Maria Muricy é uma experiente editora de som, com mais de 60 longa-metragens assinados nesta função, sendo 8 filmes da Xuxa e cinco com Renato Aragão, e vários outros da Globo Filmes.

significativo de nossa produção cinematográfica, o que permitiu um investimento maior por parte das produtoras de som, equiparando suas instalações às da indústria cinematográfica mundial. A qualidade maior do som digital, juntamente com a possibilidade da mixagem em Dolby estéreo, e ainda a chegada das salas multiplex que transformariam a recepção do som das nossas salas de cinema, passam a exigir um melhor padrão de som e uma complexidade maior na edição de som. Isto favoreceria a adoção de grandes equipes de finalização, com funções especializadas - edição de diálogos, edição de ambientes e efeitos, de gravação de *foley*⁹⁹ (que se consolidou como realidade no Brasil desde a década de 1970, como afirma Quintana (2017)), edição de *foley* - assim como já era praticado nos EUA desde fins da década de 1970. Muricy cita como exemplos de adoção desta lógica industrial o seu próprio estúdio, o Meios e Mídia, criado em 1998; além da JLS, comandada desde sua criação em 1993 pelo egresso da Álamo José Luiz Sasso; a Effects Filmes criada em 1995 por Miriam Biderman, que trabalhara nos EUA e de lá importaria muito da metodologia adotada em seu estúdio; além das mais recentes Kiko Ferraz Estúdios, de Kiko Ferraz, inaugurada em 2003; 1927 Audio, de Alessandro Laroca; e Casa do Som, fundada em 2007 por Jorge Saldanha. Vale acrescentar a estes a Mega, Casablanca, Beto Ferraz e Cinecolor. A partir do surgimento destas empresas, procedimentos de trabalho de finalização de som e montagem no Brasil se padronizaram e se aproximaram muito dos padrões industriais internacionais.

Por outro lado, o fenômeno da digitalização dos processos cinematográficos foi acompanhado de um barateamento e uma popularização de equipamentos semiprofissionais e mesmo profissionais de captação e finalização. Com isso, instaurou-se a chamada democratização da produção audiovisual, trazendo para a realidade da produção realizadores não inseridos – e sem necessariamente desejo de se inserir – dentro da lógica industrial. Segundo Migliorin, a citada lógica setorizada e fortemente hierarquizada do industrial se subverte, trazendo uma nova realidade de produção:

O cinema pós-industrial se constitui com uma outra estética do set e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial. (...) essa multidão que é consumidora e produtora, dispersa e incontrolável, não pode e não deve ter a indústria como norte (...) (2011, p.1)¹⁰⁰

Como já citado pelo autor, a dinâmica de equipe desse novo cinema, “pós-industrial”, será muito diversa e encontraremos filmes com dois, quatro e até 14 diretores; diretores

⁹⁹ Representantes importantes e profícuos desta arte/função técnica atuantes a partir da década de 60 seriam Geraldo José, Walter Goulart e Antônio Cesar.

¹⁰⁰ Artigo publicado na revista on-line Cinética em fevereiro de 2011.

<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acessado em 16/10/2017.

ocupando a posição de montadores, técnicos de som, artistas de *foley* ou *sound designers* (como verificado em *Som ao Redor* e *Tão Longe é Aqui*, dentre outros); e membros da equipe acumulando uma diversidade de funções.

Em entrevista de Érico Lima com Guto Parente e Pedro Diógenes, Diógenes defende esta forma de trabalho que era frequente em seu coletivo, a *Alumbramento*:

Tem uma coisa que pra mim é fundamental e tem a ver com o fato de a gente, além de ser diretor, ter outra função. Então, você, de certa forma, vive o set ou o fazer cinema por outro lado: você pode ser fotógrafo, eu faço som, o Luiz, o Guto e o Ricardo montam e também já estiveram no set em outras funções. Então, você é equipe e, em outro trabalho, é diretor. Isso faz com que certa hierarquia meio que acabe e você consiga olhar as coisas com essa transversalidade. O filme só se constrói na criação coletiva, de a equipe estar embarcando no filme. A gente não consegue dar conta de tudo e, mais do que isso, a gente quer pessoas que agreguem aos filmes, que potencializem as loucuras dos filmes. (LIMA, 2016, p. 175)

No tocante ao fluxo de trabalho de montagem e edição de som, será cada vez mais frequente que a montagem agregue, aproveitando-se da facilidade das *workstations* digitais, uma grande complexidade de elementos sonoros, já promovendo um esboço do desenho de som. Foi o caso de *Ausência* (dir. Chico Teixeira 2014), com montagem de Vânia Debs e edição de som de Eduardo Santos Mendes. Tal filme adotou uma metodologia que tem se tornado relativamente comum na realidade da edição digital, que é a de fazer correr as etapas de montagem e edição de som de forma alternada, ao invés de consecutivamente, como sempre foi a prática cinematográfica. O costume de fechar a montagem (e usa-se o termo *picture lock*, trancar a imagem), não admitindo mais nenhuma modificação na ordem ou duração dos planos, era uma necessidade raramente transgredida na época da montagem e edição de som analógicas. Isso porque qualquer modificação demandaria, além da necessidade de produzir uma nova cópia de trabalho em película, aumentando custos, um tempo de ajustes de sincronia em cada uma das pistas de som, novamente aumentando custos e colocando em cheque os cronogramas sempre apertados da pós-produção. A partir da popularização das ilhas digitais e dos programas que, muitas vezes pertencentes à mesma companhia, facilitam imensamente a interconexão dos trabalhos de montagem e som, até mesmo em tempo real através da nuvem, muitas equipes optam por trabalhar desta forma menos “trancada”. Se por um lado este fluxo é mais caótico e demanda uma lógica de pós-produção toda nova, por outro ele pode favorecer a criação coletiva e o pensamento estrutural da edição de som ainda no processo de montagem. Em minha experiência pessoal, essa possibilidade foi sempre bastante proveitosa. Demanda um retrabalho e ajustes de edição, e um esforço de negociação bastante intenso para estar ciente de toda e qualquer nova modificação de montagem (correndo o risco de perder o sincronismo som-imagem), o que

pode ser algo extenuante. Nos filmes onde essa forma de trabalho ocorreu, no entanto, ela também me permitiu uma interferência maior na estrutura de montagem – solicitando prolongamento ou diminuição de planos, ou mesmo alterando a ordem de sequências – que tornaram meu trabalho muito mais orgânico e esteticamente bonito. Retornaremos a esse tema no capítulo 3, no qual examinaremos mais detidamente alguns processos e resultados de montagem e edição de som.

Estas novas dinâmicas de equipe e fluxos de trabalho não contam apenas com críticas positivas, é claro. Não deixa de haver vozes que criticam a precariedade das relações de trabalho, a falta de profissionalismo, os procedimentos tecnicamente “errados” adotados. Em vários círculos, especialmente aqueles que reúnem profissionais mais ligados à Indústria cinematográfica brasileira, é bastante comum ouvir críticas explícitas ao aparente amadorismo de certas produções que se distanciam da lógica industrial de produção. No I Encontro de Profissionais de Som do Cinema (ENPSC) houve um debate acirrado com menções a metodologias de som “erradas” adotadas por certas produções audiovisuais. Na mesa sobre mixagem¹⁰¹ Ricardo Cutz¹⁰², que inicialmente seria responsável pelo *check mix*¹⁰³ de *O Som ao Redor* (dir. Kleber Mendonça, 2013), apontou explicitamente procedimentos amadores, segundo ele de quem ainda “não sabe mixar” ou que não tinha acesso a uma sala de mixagem profissional. Essa falta de experiência, a opinião de Cutz, teria resultado em uma baixa qualidade técnica do som do filme. Neste primeiro longa o estreante diretor Kleber Mendonça assina também a montagem (junto com João Maria) e o desenho de som, deixando a (finalização da) edição de som a cargo de Catarina Apolônio. Por falta de recursos, o filme havia sido mixado por Carlos Montenegro e Gera Vieira em um estúdio de música que na época não era adaptado para a mixagem de cinema, ainda em Recife. Além disso, devido ao aceite em um festival europeu, a finalização de som havia sido feita com prazos absurdamente apertados. Cutz relata que quando o filme chegou para a checagem e começaram a assistir, o filme “não tinha mixagem”, não tinha grave e estava sem potência. Diante de tal situação foi feito um acordo no qual o mixador refez a mixagem final, retrabalhando o som do filme por mais uma semana a fim de trazer mais “peso” e impulsionar mais a dramaticidade, como desejava o diretor.

¹⁰¹ A transcrição das mesas pode ser pesquisada em <http://enpsc.art.br/i-enpsc/>. O trecho da fala citada encontra-se na página 223.

¹⁰² Editor de som e mixador, participou de filmes como *O Lobo atrás da Porta* (dir. Fernando Coimbra, 2013), *A festa da Menina Morta* (dir. Matheus Nachtergaele, 2008) e *Acquarius* (dir. Kleber Mendonça, 2016)

¹⁰³ Processo de assistir à mixagem final de um filme em uma sala especializada, “checando” se não há distorções resultantes de uma mixagem feita, em geral, em salas menores e nem sempre com tratamento acústico adequado.

Na Semana ABC (encontro anual da Associação Brasileira de Cinematografia) que se deu na Cinemateca Brasileira em 2013, na mesa O Pensamento Sonoro no Cinema Brasileiro Contemporâneo, o diretor Kleber Mendonça relatou seu processo criativo-sonoro em *O Som ao Redor*¹⁰⁴. Na oportunidade o diretor contou que fez uma primeira versão da edição de som do filme ainda no Final Cut (programa de edição usado principalmente para montagem de imagens). Mendonça exemplificou seu trabalho sonoro mostrando uma cena do final do filme: o encontro entre o “Coronel” Francisco e os “jagunços” que tomam conta da rua, Clodoaldo e Romualdo. Nesta cena o diretor incluiu um ruído do que chamou de “cadeira fantasma” (uma vez que não estava presente na cena) caindo no momento em que Clodoaldo se levanta abruptamente após ser revelado que Francisco teria sido responsável pela morte de seus pais. O ruído foi gravado com um gravador Zoom H4n¹⁰⁵ pelo diretor, na própria ilha de edição. Segundo Mendonça tal som teria adicionado a dramaticidade e a carga de violência que sentia estar faltando à cena. O procedimento de gravar ambientes e ruídos com seu próprio gravador (e em alguns casos com uma câmera de vídeo) e posteriormente inseri-las no filme foi, segundo o diretor, fator comum a todo o processo de criação de som de *O Som ao Redor*, até pelo fato do filme se passar no quarteirão onde ele reside e trabalha. Relata que antes e durante as filmagens, bem como ao longo do processo de montagem a escuta atenta e gravação de ambientes dos arredores da locação foi uma parte determinante de sua criação narrativa. Mendonça também explicitou como o som foi pensado desde o princípio da escrita do roteiro, e percorreu todo o processo de produção do filme - bastante centralizado na própria figura do diretor.

A conversa entre os profissionais de som após o citado debate de forma geral se mostrou simpática a este bem-sucedido esforço de Mendonça em tornar o som um elemento fundamental e expressivo em sua narrativa. Por outro lado, era praticamente consenso que a qualidade técnica atingida pelo som do filme era decepcionante, em especial diante da expectativa criada por seu título. Na opinião geral teria faltado “peso”, e os ambientes e ruídos – possivelmente por terem sido captados por equipamento não profissional - não possuiriam a delicadeza e qualidade timbrística que se esperaria de um longa-metragem profissional com tal pretensão estética. Estou de acordo que a qualidade timbrística, e mesmo o uso da estereofonia no filme está aquém das possibilidades técnicas e estéticas do som que o cinema

¹⁰⁴ O registro da mesa pode ser encontrado em <https://www.youtube.com/watch?v=TVXUcRE4ZpM> (pesquisado em 12/05/19)

¹⁰⁵ Gravador de som semi-profissional que conta com um par de microfones cardioides embutidos. Ao final desta mesma mesa o editor de som e mixador Ricardo Reis esboça uma explicação técnica sobre algumas das limitações de tal classe de gravadores, em termos das distorções na conversão analógico-digital e em termos da limitação de resposta de frequências.

brasileiro vem atingindo. Por outro lado, me pergunto se caso o filme tivesse tido o orçamento e estrutura “profissional” - que na época era apenas acessível a filmes produzidos em São Paulo e Rio de Janeiro – sua qualidade artística de fato teria sido melhorada. Leonardo Bortolin (2016) em sua dissertação sobre o processo criativo de *O Som ao redor* defende que caso o filme tivesse contado com maior orçamento e tempo de realização, sua potência criativa e sua expressividade sonora teria se perdido. Segundo Bortolin, parte dessa expressividade advém justamente da “precariedade”, quando por exemplo os diálogos não se fazem tão claros e o ambiente presente no som direto não consegue ser higienizado. Sigamos com outros exemplos.

Na Semana ABC de 2016, na mesa sobre montagem¹⁰⁶, um dos apelos de Daniel Rezende¹⁰⁷ era a de que os montadores teriam que ter uma postura “mais profissional”, no sentido de cobrar prazos e condições de trabalho mínimas. A postura defendida se distancia, podemos afirmar, daqueles que fazem cinema “por amor”, ou “na brodagem” (Nogueira, 2014). A montadora Idê Lacreta¹⁰⁸, em entrevista cedida logo após a citada mesa, manifestou seu descontentamento com este discurso afirmando que considera sim sua postura profissional – por sinal sendo parte atuante no mercado de cinema desde 1980, muito antes do que todos os participantes da mesa. Apesar disso, muitas vezes deliberadamente “se sujeita” a prazos e condições incongruentes com as práticas do cinema comercial, e afirmou inclusive que tem aberto mão de ganhar dinheiro ao trabalhar com diretores estreantes em projetos com orçamentos mínimos. Segundo Lacreta, assume essa atitude por que encontra nestes filmes uma potência e uma liberdade criativa, inclusive para seu próprio trabalho, que considera difícil de encontrar nas produções audiovisuais mais próximas da lógica Industrial. Seguindo a mesma toada, Júlio Bressane, após a experiência mais “estruturada” - com verba e equipe maiores, que teve acesso em alguns filmes, sendo o derradeiro *A erva do rato* (dir. Julio Bressane, 2008) - declarou a Virgínia Flôres¹⁰⁹ que voltaria a fazer filmes numa estrutura mais “amadora”. O diretor teria afirmado que tal esquema lhe proporcionaria maior liberdade de trabalho. Ainda segundo Flôres (2014), o conceito de cinema amador, que podemos

¹⁰⁶ O registro da mesa pode ser encontrado em https://www.youtube.com/watch?v=kFlqg_m9ACs&t=4s (pesquisado em 12/05/19)

¹⁰⁷ Montador que inicia sua carreira em longa-metragens com *Cidade de Deus* (2002), tendo trabalhado também em *Tropa de Elite* (dir. José Padilha, 2007), *A Árvore da Vida* (*The Tree of Life*, dir. Terrence Malick, 2011) e *Robocop* (dir. José Padilha, 2014) entre outros. Fez sua estréia na direção de longas com *Bingo, o Rei das Manhãs* (2017).

¹⁰⁸ Montadora de quase cinquenta filmes - entre longas, curtas e documentários. Dentre eles podemos citar *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985) – vencedor do Candango de melhor montagem no Festival de Brasília; *Riocorrente* (Paulo Sacramento, 2013) – Melhor montagem pelo Festival de Brasília e prêmio ABC; e *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral, 2017) – nomeado a melhor montagem no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

¹⁰⁹ Segundo entrevista de Flôres a esta autora, em 2014.

aproximar ao artesanal de Paulo Emilio, também envolveria, na crença de Bressane, um maior espaço para o amor, assim como Barthes define:

O Amador (alguém que se envolve em pintura, música, esporte, ciência, sem o espírito do domínio ou competição), o Amador renova seu prazer (*amator*: aquele que ama repetidamente); ele é tudo menos um herói (da criação, da performance); ele se estabelece afavelmente (de graça) no significante: na substância imediata da música, da pintura; sua práxis, normalmente, não envolve *rubato* (aquele roubo do objeto por causa de seu atributo); ele é – ele será talvez – o artista anti-burguês¹¹⁰. (Barthes:1994, 52)

Com isso não estamos pressupondo que filmes Industriais não teriam necessariamente espaço para o amor, ou para a criatividade. O editor de som Alessandro Laroca¹¹¹, em entrevista recente por mensagens a esta autora, escreveria sobre o sistema Industrial de divisão de trabalho adotado em seu estúdio: “É meio que uma máquina sim e todos são parte da engrenagem. Mas o sistema não é tão mecânico ou pouco criativo. Dá pra ter bastante 'amor' nessa metodologia.”

Para compreendermos melhor como essas dinâmicas podem funcionar, já é hora de analisarmos mais a fundo e detidamente alguns processos criativos de filmes brasileiros, Industriais, Independentes e Amadores, bem como seus resultados em termos de montagem, e de relação som-imagem.

¹¹⁰ Tradução da autora, do original: The Amateur (someone who engages in painting, music, sport, science, without the spirit of mastery or competition), the Amateur renews his pleasure (*amator*: one who loves and loves again); he is anything but a hero (of creation, of performance); he establishes himself graciously (for nothing) in the signifier: in the immediately definitive substance of music, of painting; his praxis, usually, involves no *rubato* (that theft of the object for the sake of the attribute); he is—he will be perhaps—the counter-bourgeois artist.

¹¹¹ Editor e supervisor de som e mixador, Laroca tem registrados em seu IMDB quase 80 produtos como departamento de som (segundo pesquisa realizada em 07/02/2020). Entre eles estão *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles, 2002), *Flores Raras* (dir. Bruno Barreto, 2013) e *Bingo, o rei das manhãs* (dir. Daniel Rezende, 2017).

Capítulo 3: Integração entre montagem e criação de som no cinema brasileiro: Modos de produção, fluxos de trabalho e linguagem estética.

No presente capítulo analisamos mais detidamente alguns processos criativos e resultados fílmicos do cinema brasileiro, levando em conta a divisão dos três modos de produção previamente descritos: Cinema Industrial, Cinema Independente e Cinema Artesanal. Será importante pontuar que a pesquisa por “índices do processo criativo” (SALLES, 1998), resultou em uma heterogeneidade de materiais colhidos em cada um dos filmes analisados. Por razões as mais diversas - que vão desde o período de produção mais recente ou mais distante no tempo, a prática organizativa de cada um dos artistas envolvidos (de guardar ou não versões não-acabadas dos trabalhos) e a disponibilidade de acesso a entrevistas dos variados profissionais, entre outros fatores - em cada filme foi possível analisar diferentes tipos de materiais. De qualquer modo, o que se buscou sempre foi construir um mosaico de materiais e de pontos de vista que resultassem em uma perspectiva de como teria funcionado o fluxo criativo de cada filme, para então relacioná-lo com a obra acabada. Houve um esforço no sentido de identificar ações dentro dos fluxos de trabalho e práticas de montagem que acreditamos favorecer um desenho de som mais orgânico e ativo junto à narrativa. Foram igualmente pontuados alguns “maus costumes” (Adorno e Eisler, 1976) que dificultam esta mesma organicidade. Buscamos sempre que possível promover aproximações entre filmes que, mesmo separados por longos períodos de tempo, consideramos ter o mesmo modo de produção e/ou fluxos similares de trabalho.

3.1 – Cinema Industrial

Ao longo de nossa história muito já se disse a respeito da ausência de uma indústria cinematográfica no Brasil. Arthur Autran (2004) dedica todo um subcapítulo de sua tese a elencar os diversos críticos que negaram a existência do próprio cinema nacional. Cita por exemplo B. J. Duarte (1949), que num artigo n’*O Estado de São Paulo* afirma sumariamente: “o cinema nacional é coisa que não existe”. Autran recupera também, do mesmo ano de 1949, um artigo de Paiva que irá alegar:

Do ponto de vista estético - e fazemos esta confissão com tristeza imensa – não existe realmente cinema no Brasil. A Arte Cinematográfica está ausente na prática, embora tenhamos teóricos em profusão. Quanto à Indústria

Cinematográfica, esta existe, quer viver, há anos que luta para estabelecer uma posição sólida e consequente. (AUTRAN, 2004, p. 13. Grifos nossos)

É interessante notar que mesmo diante da afirmação de que existe uma indústria fílmica, destaque-se um *desejo* de vida, como se esta não estivesse instituída, e uma *luta* para se estabelecer. Também afirmando a fragilidade da indústria, Moraes (1944) proclama que “Os estúdios vivem, é bem certo, mas vivem cada um uma vida de contemplação. Alimentam-se anualmente de dois ou três rolos de celuloide.”¹¹² Alex Viany (1954), por sua vez, aponta: “Até agora, só temos tido tentativas industriais no Brasil: não temos uma indústria cinematográfica. Se o mercado não é nosso, como podemos falar em indústria?”¹¹³. Autran parece a princípio concordar com esses críticos, pois alega que

[...] a cinematografia nacional nunca se industrializou efetivamente, apesar de tentativas de vulto como quando se tentou copiar o modelo americano de produção com grande investimento de capitais- o caso da Vera Cruz na primeira metade dos anos de 1950 - ou quando o Estado assumiu a tarefa de coordenar e financiar o processo de industrialização - o caso da EMBRAFILME nas décadas de 1970 e 1980. (AUTRAN, 2004, p. 8)

Pondera, no entanto, que

A recusa em plena década de 1940 em aceitar a existência do cinema nacional provém, sobretudo, da impossibilidade por parte de críticos como também dos próprios realizadores de aceitação da produção existente – chanchadas, melodramas, cine-jornais, documentários etc. (AUTRAN, 2004, p. 15)

E afirma que apesar da frequente descontinuidade na produção fílmica ao longo de nossa história, o pensamento industrial nunca deixou de existir em nossas terras. (AUTRAN, 2009).

No que pesem os problemas elencados anteriormente e de forma bastante significativa as falhas nas etapas de distribuição e exibição, um dos principais motivos alegados para não se acreditar na existência da indústria cinematográfica é a suposta “falta de qualidade”, justamente dos filmes que conseguem chegar massivamente ao nosso público. Quando penso em cinema industrial brasileiro, os primeiros filmes que me vem à mente são aqueles ligados aos astros televisivos, inicialmente com os filmes d’Os Trapalhões, Xuxa, e depois toda a safra Globo Filmes, que por muitos anos trabalhou numa lógica bastante próxima às *majors* estadunidenses. Na maior parte das vezes exploram fórmulas repetitivas que visam o entretenimento e a ampla circulação, e para isso se valem de astros televisivos e muitas vezes personagens já testados e aprovados pelo público em programas de televisão. Aquele que trataremos como filme industrial no presente estudo será o cinema de massas, que terá como objetivo maior o da comercialização e uma extrema preocupação com o mercado consumidor.

¹¹² in AUTRAN, 2004, p. 14

¹¹³ in AUTRAN, 2004, p. 14

Apesar de frequentemente ignorada pela crítica e pela academia, esta cinematografia existe, tem seu valor e deve ser estudada. Especialmente na presente tese será importante compreender sua forma de organização, pois em grande proporção é essa produção que nos permite manter o mercado, com seus estúdios, equipamentos e profissionais, que farão também parte - dentro de outras lógicas - especialmente do Cinema Independente mas também de parcela do Cinema Artesanal.

A primeira característica importante de ser apontada para os filmes industriais é que eles normalmente já começam sua produção com data certa para estrear nas salas comerciais e por isso costumam dispor de prazos apertados para cada uma das etapas. Maria Muricy afirma, em entrevista cedida por e-mail a esta autora, que especialmente nos dias de hoje a tarefa de lidar com esses prazos tem ficado cada vez mais difícil:

Acho apenas que todas essas afirmações de “fazer filmes para o Mercado” (...) tem levado a uma “esculhambose” dos tempos para cada um dos processos técnicos de um filme. Antes, haviam filmes que eram “de mercado”, como Xuxa ou Renato Aragão. Eles envolviam trabalhar com uma equipe grande pra conseguir cumprir os prazos já determinados para o lançamento. Agora, todos os filmes são de mercado e o tempo para o som tem se tornado cada vez menos importante. Perdemos todos nós. (MURICY, 2017)

Ademais pode-se intuir em algumas de suas outras respostas que já nos tempos das vacas gordas o espaço para um trabalho mais criativo era limitado. Perguntada sobre uma cena específica na abertura de *O Noviço Rebelde*¹¹⁴ (dir. Tizuka Yamazaki, 1997), filme produzido e estrelado por Renato Aragão, Muricy responde (grifos meus):

No Noviço eu cuidei muito mais de acompanhar e sincronizar as dublagens, e da edição de ambientes. Foi, como todo filme do Renato Aragão ou da Xuxa, um filme que tinha data já definida para o lançamento, e o prazo era bem apertado. A diretora foi a Tizuka, com quem sempre tivemos muito contato, e a montadora foi Diana Vasconcellos, também nossa amiga. Sim, isso permitiu algum diálogo, mas o filme não trazia grandes questões sonoras. A cena do desmoronamento da igreja é uma cena simples, na verdade, com várias camadas de efeitos de demolição, desde os “debris” até os mais aurais, como os impactos pesados, graves. Cenas como essas são construídas dos elementos visíveis para o “colorido”, dos tijolos e poeira caindo do teto, que estamos vendo cair, até a camada final das quedas, dos graves que dão o “clima” e o “peso” de cada objeto que cai, e também traduz o medo dos personagens que se encontram naquela situação. (MURICY, 2017)

Ou seja, havia toda uma preocupação com um detalhamento sonoro e muito profissionalismo, mas em geral o som servia mais para corroborar e dar mais intensidade (ou “colorido”) ao que a imagem estava trazendo, e não apresentaria um papel estrutural tão contundente ou inventivo.

¹¹⁴ O filme pode ser encontrado na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=b7Krh5PlnMg#action=share> (pesquisado em 30/01/2019)

Na experiência dela, nestes filmes mais comerciais não há nenhuma troca criativa com montadores/as, e a comunicação se restringe a um ou outro pedido de sons para ir colocando na montagem, abrindo espaço e acostumando o ouvido da direção. Apesar destes pedidos já denotarem algum cuidado com o som por parte da montagem, a editora em sua entrevista com esta autora enumera uma série de práticas danosas que ocorrem nesta etapa e que são relativamente comuns em sua experiência:

A montagem tem que ter algum conhecimento de como o som funciona. Isso permite evitar erros e usar ao máximo o som como contador dessa história. Na verdade, qualquer efeito de som tem mais ou menos a mesma dinâmica: um ataque, um *plateau* e um *decay*. Imagina uma explosão. Esse som entra de sola, se mantém por algum tempo e vai caindo, sumindo até desaparecer. Quando o montador não percebe essa dinâmica, ele tende a cortar só pela imagem. Então acontecem coisas como uma cena acabar com uma imagem com ponto de vista de um helicóptero. Ok, a gente na edição coloca o helicóptero. Mas a cena seguinte tem diálogo. E, muitas vezes, é corte e diálogo logo a seguir. Se eu vou mixar esse helicóptero, eu tenho opção de cortar o som junto com o corte de imagem, o que normalmente soa muito mal, ou eu deixo o som passar para o outro plano e vou saindo com ele em *fade out*. Mas se tem fala colada no corte, o montador me impede de ter uma solução bonita para essa saída de som. E impede o tempo para o espectador perceber e fruir o significado desse som. (MURICY, 2017)

Muricy acrescenta que a montagem em que o som precede o corte ou que se estende após o corte de imagem, criando uma não coincidência entre som e imagem e que tem um potencial expressivo interessante, já é uma prática bastante conhecida de montagem. No entanto, pondera, ela tem que ser usada corretamente, e novamente, o montador ou montadora tem que ouvir o material. Ela ressalta que às vezes um diálogo que se deseja trazer para antes do corte da imagem contém ruídos que pertencem ao som direto, como som de trânsito, uma cachoeira, gritos de outros personagens, e nesse caso o corte fica estranho: “Eu não vou ter a imagem para referenciar, então o que o espectador ouve é um som sujo, com um ruído que ele não consegue identificar, entrando por cima ou se estendendo por cima de uma imagem outra, o que só causa confusão.” (MURICY, 2017)

Experiência bastante distinta se deu no filme *Ensaio Sobre a Cegueira* (Fernando Meirelles, 2008) que conta com som direto de Guilherme Ayrosa, montagem de Daniel Rezende, supervisão de som de Alessandro Laroca, música de Marcantônio Guimarães e mixagem de Armando Torres Júnior. Pude observar um fluxo de trabalho com características muito típicas do cinema comercial, bem como práticas ao longo deste mesmo fluxo que foram bastante favoráveis à criação de um desenho de som orgânico à narrativa e à proposta estética de direção. O filme foi produzido localmente pela O2, empresa audiovisual dirigida por Fernando Meirelles que já apresenta em sua forma de trabalho a segmentação e padronização metodológica, bem como a produção voltada para o mercado consumidor com produtos para

cinema, televisão e internet. O fato de ter sido uma co-produção internacional Canadá-Brasil-Japão, “encomendada”¹¹⁵ ao diretor, e com distribuição da Miramax, filmada em vários países, com um orçamento alto para os padrões brasileiros, falada em inglês e objetivando o mercado mundial, vai somando fatores e caracterizando definitivamente esta como uma produção de cinema industrial.

Por outro lado, podemos encontrar características atípicas a esse modo de produção, como por exemplo a abertura para uma criação coletiva e o trabalho com uma equipe de “parceiros” frequentes, algo que seria mais característico do cinema independente. Em seu primeiro post no blog que escreveu ao longo do processo criativo do filme, Meirelles relata que ao anunciar à imprensa o projeto, no Festival de Toronto, ainda não tinha muita ideia de como seria de fato o produto final, mas que “com a ajuda dos parceiros descobriríamos o filme durante o processo de fazê-lo. E o melhor: os parceiros seriam os de sempre, quase a mesma genial equipe que fez *Cidade de Deus*.” (Post 1)¹¹⁶. De fato, os últimos projetos do diretor e muitos de sua produtora, a O2, vinham contando com a mesma equipe principal. Em um tipo de direção na qual, segundo verificou-se, a criação coletiva é frequente, a intimidade conseguida ao longo dos diversos trabalhos é um fator importante. Esta relação de trabalho facilitada pela intimidade foi algo citado como positivo também por outros membros da equipe. Laroca¹¹⁷ fala sobre esse fator em sua relação com o mixador, Armando Torres Júnior, e o editor de efeitos, Eduardo Virmond: “A gente tem gostos parecidos para a maior parte das coisas. Outra coisa é que tecnicamente a gente tem uma terminologia rápida e fácil. A gente se entende muito rápido.” (PEREIRA, 2010 v2 p.96). Armando Torres Jr.¹¹⁸, mixador do filme, complementa, em entrevista cedida a mim em 2010¹¹⁹, que depois disso (do *Cegueira*) praticamente só trabalhou com a equipe da 1927Audio, coordenada por Laroca na edição de

¹¹⁵ Meirelles tinha desejo antigo de adaptar o romance de José Saramago para o cinema, mas não obtivera sucesso em conseguir os direitos de adaptação. O roteirista Don McKellar conseguiu os direitos de adaptação para teatro, e posteriormente para cinema. Meirelles foi convidado por ele e pelo produtor Niv Flichman a dirigir o filme, em 2006. A história completa pode ser encontrada no primeiro post do blog escrito pelo diretor, em <http://blogdeblindness.blogspot.com.br/2007/08/>.

¹¹⁶ A história completa pode ser encontrada no primeiro post do blog escrito pelo diretor, em <http://blogdeblindness.blogspot.com.br/2007/08/>.

¹¹⁷ Editor de som e supervisor de som, Alessandro Laroca é também dono da 1927Audio. Conhecido por seus trabalhos em filmes como *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles, 2002), *Ensaio sobre a Cegueira* (dir. Fernando Meirelles, 2008) *Tropa de Elite* (dir. José Padilha, 2007), *Como Nossos Pais* (dir. Laís Bodanski, 2017), entre outros. É um dos mais premiados supervisores de som do Brasil, sendo que todos os filmes acima citados receberam o troféu de melhor som pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC).

¹¹⁸ Renomado mixador brasileiro, Armando Torres Jr. é o mixador de praticamente todos os filmes supervisionados por Alessandro Laroca. Também muito premiado, têm em seu currículo além dos filmes citados acima troféus ABC por seu trabalho em *Chacrinha: O Velho Guerreiro* (dir. Andrucha Waddington, 2018), *Bingo, O Rei das Manhãs* (dir. Daniel Rezende, 2017) e *O Filme da minha Vida* (dir. Selton Melo, 2017).

¹¹⁹ Todas as entrevistas com membros da equipe de *Ensaio sobre a Cegueira* realizadas por esta pesquisadora foram publicadas em sua íntegra no volume 2, anexos da dissertação (Pereira, 2010).

som. Segundo ele, isso “Cria uma identidade no trabalho...” (PEREIRA, 2010 v2 p.96). Tanto Torres como Laroca afirmam também que a comunicação, com Meirelles e com a equipe da O2, é bastante facilitada. Na mesma direção, o técnico de som Guilherme Ayrosa¹²⁰ atesta que Meirelles, ao longo dos diversos trabalhos que fizeram juntos, passou a entender mais de som e que se sente um pouco responsável por isso (PEREIRA, 2010 v2 p.31 e p.60). Com essa maior compreensão, vêm também um maior respeito e uma maior disponibilidade a atender aos pedidos feitos pela equipe de som. Um sinal deste respeito é que Ayrosa, assim como grande parte dos cabeças de equipe, foi contratado para o filme com 10 meses de antecedência às filmagens - fato inédito nas produções conhecidas por esta pesquisadora. Isso permitiu ao técnico de som pesquisar metodologias e adquirir equipamentos que contribuíram e muito para a qualidade final do som do filme. Ayrosa destaca que esta forma de trabalho coletivo, que valoriza a potencialidade criativa de todos os seus participantes, é muito estimulante para que os profissionais da equipe deem o melhor de si, como ele o fez em *Cegueira*. Cecília Salles, em seu livro *Gesto Inacabado*, identifica alguns aspectos das artes coletivas:

A necessidade do trabalho em equipe ou de trabalhos em parceria se mostram para os próprios artistas, por um lado, como impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e consequentemente uma potencialização das possibilidades. Por outro lado, geram dificuldades no entrelaçamento de individualidades. (2007, 51)

Tais dificuldades, em conjunto com uma tradição de hierarquia rígida da criação cinematográfica – na qual o topo pode estar na direção ou na produção - faz com que a citada liberdade criativa não seja tão comum, ou tão ampla, principalmente no âmbito do cinema comercial. Muitos diretores, mesmo no cinema independente e até mesmo no artesanal, preferem trabalhar com uma equipe que apenas execute suas ideias, e têm dificuldade em aceitar sugestões. As tais individualidades criativas de fato podem ser complicadas de se entrelaçar. Ayrosa cita como exemplo negativo outro projeto em que trabalhou: “Tudo o que eu falava, não rolava! Aí... Vai murchando, vai murchando, e você vira o ‘técnicão’! (...) Você desapega! (...) É muito difícil você colocar aquele a mais que você colocaria.” (PEREIRA, 2010, v2 p. 62)

A montagem é uma etapa da produção onde também pode haver uma maior ou menor abertura para a criação. A forma mais tradicional de se pensar a encenação e decupagem cinematográficas é decupar (determinar os enquadramentos de cada parte de cada cena) a partir do roteiro, fazendo em seguida um *storyboard* (desenho dos enquadramentos). Baseado

¹²⁰ Técnico de som direto bastante prolífero, Guilherme Ayrosa fez parte da equipe de filmes como *Domésticas* (Fernando Meirelles, 2002), *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles, 2002), *O Cheiro do Ralo* (dir. Heitor Dhalia, 2006) e *Ensaio sobre a Cegueira* (dir. Fernando Meirelles, 2008), tendo sido premiado por todos estes.

nisso são estabelecidas a posição da câmera e dos atores (em alguns casos bastante limitada pelo cenário, desenho de luz e/ou enquadramento), além das demais questões técnicas da captação. Normalmente se grava com uma única câmera, e, portanto, numa posição de câmera por vez, primeiramente um *mastershot* (plano aberto que idealmente cobre toda a ação de cada cena) e então planos mais fechados cobrindo o diálogo ou a ação de cada personagem, além de planos detalhe. Frequentemente, uma vez que cada plano cobre mais tempo do que o originalmente planejado no *storyboard*, esta metodologia dá alguma margem de criação para a montagem, que pode fazer escolhas diferentes daquelas determinadas pela decupagem inicial. Há alguns diretores, por outro lado, que decupam de forma mais justa, sem muitas coberturas, deixando muito poucas opções à etapa de montagem. Hitchcock foi sabidamente um destes diretores, que como resposta à extrema segmentação da indústria cinematográfica que dava ao produtor, e não ao diretor, a palavra final aos cortes de montagem, filmava com uma decupagem muito justa e sem opções para outra montagem se não aquela que ele imaginou previamente.

Meirelles em *Cegueira* optou pelo caminho inverso. Ensaçou com os atores na locação de forma livre, sem que estes tivessem que se preocupar com a posição de câmera, e a partir dessa movimentação cobria a cena com três, quatro e por vezes até seis câmeras que rodavam ao mesmo tempo, captando uma diversidade de enquadramentos que iam do plano geral ao *super close*, e que tinham uma duração potencialmente igual àquela da cena inteira. Meirelles resume o método da seguinte forma:

(...) temos a câmera A que (...) tem que priorizar a clareza da história, ou seja, mostrar o lugar onde estão os atores, cobrir os diálogos e as reações dos personagens deixando claras as intenções da cena. É meio convencional às vezes, mas resolve. Rodando ao mesmo tempo, temos sempre uma câmera B, que tenta contar a mesma história (...) através de reflexos, pelas costas dos atores, faz os closes, busca enquadramentos menos óbvios. (...) Desta câmera deverão sair “os melhores momentos” do filme, mas como no futebol, sabemos que só a jogada de efeito não funciona. É preciso ter uma câmera “A” levantando para esta “B” cortar. Finalmente, há uma câmera 16mm que entregamos ao acaso, ou para Deus, como diz o César (Charlone, fotógrafo) (...). Ela em geral fica amarrada com fita crepe num canto e quase sempre roda sem operador, é acionada por quem estiver mais perto. (...). É como lançar uma rede sem grandes expectativas para eventualmente puxarmos imagens inesperadas. E acontece.
(MEIRELLES, Diário de Blindness, post 11)

Meirelles admite que sem esse seu modo de filmar aberto ao acaso, o resultado do filme não teria sido o mesmo.

Em *Ensaio Sobre a Cegueira* - bem como em alguns outros projetos em que trabalhou - Rezende iniciou a montagem quando o filme ainda estava rodando, o que o montador considera bastante positivo. Dessa maneira, segundo ele, o diretor tem a possibilidade de ir

vendo o primeiro corte das cenas enquanto ainda está rodando e erros que seriam apenas descobertos mais tarde, podem ser corrigidos já durante a filmagem. Este procedimento parece estar encontrando ressonância na produção cinematográfica atual, pois foi algo comentado por diversos montadores na mesa sobre montagem na Semana ABC de 2016. No caso de filmes comerciais com data de estreia já marcada, esta será uma estratégia inteligente para lidar com os prazos de pós-produção extremamente curtos. Foi o que foi narrado por Bernardo Uzeda¹²¹ (2015) ao comentar sobre a finalização de som de *De Pernas pro Ar 2* (dir. Roberto Santucci, 2012), onde trabalhou juntamente com Tomás Alem como supervisor de edição de som¹²². Segundo ele, devido aos prazos extremamente apertados para a estreia já marcada do filme, enquanto o filme rodava já ia sendo montado e uma vez montada cada sequência, era editado o som, em paralelo ao processo de montagem. Este fluxo de trabalho extremamente acelerado faz com que quase não haja espaço para a criação. Segundo Uzeda, o filme chega e ele “entra na máquina”, por vezes sem nem ao menos entender o enredo, pois não é raro que os rolos cheguem fora de ordem para a edição de som. No filme recorde de público (chegando aos nove milhões e meio de espectadores no momento da escrita desta tese) *Minha Mãe é uma Peça 3* (dir. Susana Garcia, 2019), por exemplo, a edição de som iniciou pelo rolo 4, porque os rolos anteriores ainda não estavam prontos¹²³. Este processo que não leva em conta os tempos ou necessidades adequados para a criação está armado basicamente para atender às demandas comerciais, como comentou Maria Muricy anteriormente. O supervisor pontua inclusive que é raro que ele acompanhe a mixagem dos filmes comerciais, e que até mesmo diretores/as por vezes se ausentam: “Hoje não dá mais para editores e diretores ficarem na mix plantados, à disposição... São vários projetos concomitantes, têm que se desdobrar.” Quando chega esta etapa, normalmente, já estão envolvidos e sendo demandados por outros projetos. Afirma que apenas nos filmes com exigências mais criativas, com trabalho mais elaborado de som, como foi o caso de *O Filme de Minha Vida* (dir. Selton Melo, 2017) e *As Boas Maneiras* (dir. Juliana Rojas e Marco Dutra, 2018), ele se dedica a acompanhar esse processo final na totalidade. Tal postura

¹²¹ Editor de Som e Supervisor de Som. Tem em seu currículo filmes como *O Morro dos Prazeres* (dir. Maria Augusta Ramos, 2013) – Candango de Melhor som no Festival de Brasília; *Mate-me Por Favor* (dir. Anita Rocha da Silveira, 2015) – melhor som na Janela Internacional do Recife; *O Filme da Minha Vida* (dir. Selton Melo, 2017) – nomeado para melhor som na ABC, e *As Boas Maneiras* (dirs. Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017) – melhor som no Prêmio Guarani. Trabalha com frequência também em filmes de comédia mais comerciais, como é o caso de *Vai que cola 2* (dir. César Rodrigues, 2019) e *Minha Mãe é uma Peça 3* (dir. Susana Garcia, 2019).

¹²² Durante a Mesa “Som e Montagem: interação técnica e conceitual” do III Encontro Nacional de Profissionais de som do Cinema Brasileiro, em 2015. O registro da mesa pode ser encontrado em <https://www.youtube.com/watch?v=1e6FqBh9DhE>. Pesquisado em 16/05/2020.

¹²³ Desde a montagem até a cópia final os filmes são organizados em rolos de até vinte minutos, para facilitar o fluxo de trabalho e minimizar possíveis falhas na projeção.

certamente denota uma relação de pouco envolvimento criativo e emocional nos filmes mais comerciais. E é corroborada por outra fala de Uzeda (2020) que afirma que *Minha Mãe é Uma Peça 3* "É um filme de comédia industrial que tem zero questões de som. É fazer o BGzinho¹²⁴, o *foley* e dublar o que tem que dublar". Uzeda afirma que em um filme anterior do ator Paulo Gustavo chegou a fazer camadas e camadas de ambiência, mas quando chegou na mixagem tudo foi baixado para dar espaço ao diálogo. Ele então aprendeu que o próprio gênero do filme, uma comédia de *stand up* muito baseada na fala, não demanda realmente um trabalho de som muito complexo.



Figura 18 - Cena de *Minha Mãe é uma Peça 3*. Mesmo na feira, local supostamente ruidoso, o diálogo se coloca em primeiríssimo plano e os demais sons se mantêm bem ao fundo.

Há, por outro lado, outras comédias comerciais, mais baseadas em humor físico, que já demandam um trabalho maior do som, como foi o caso de *Vai que cola 2* (dir. César Rodrigues, 2019). Ali, durante visita ao estúdio do supervisor, pude observar as pistas de edição de som com várias camadas sonoras pontuando movimentos como explosões, raios, encontrões, quedas e etc. O esquema de produção, no entanto, é o mesmo, bastante corrido e com o cartaz de estreia nas ruas antes mesmo de iniciada a edição de som.

¹²⁴ BG: sigla para *Background*, o som que fica ao fundo. O mesmo que ambiência sonora ou cenografia sonora.



Figura 19 - Cena de *Vai que Cola 2* onde um dos personagens é eletrocutado, e há um detalhado trabalho de edição de ruídos, inclusive em off.

Contrapondo-se a esta forma mais acelerada e impessoal de trabalho, *O Filme da Minha Vida* (dir. Selton Melo, 2017) foi um trabalho no qual Uzeda tinha um contrato de oito semanas e acabou trabalhando vinte e cinco. Era um filme que ele gostava, e que apareceu num momento de baixa de trabalho no estúdio. O processo foi se estendendo e ele seguiu trabalhando, pois estava envolvido e afinal não havia outros trabalhos à vista. Era um projeto independente e mais autoral, no qual o diretor sentia a necessidade de ouvir uma pré-edição de som para tomar decisões de montagem e também decisões narrativas.

Era um filme muito onírico, era difícil tomar decisões de montagem só com o *offline* no Avid. Foi uma coisa torturante por um lado mas o filme ganhou com isso, obviamente. Uma pré-edição de som para fechar a montagem é um luxo que às vezes só em Hollywood acontece isso mas rolou porque aqui teve alguém - eu e minha equipe - que compramos o projeto, e ajudamos a dar o rumo narrativo para o filme. (UZEDA, 2019)

Também em *Ensaio Sobre a Cegueira* houve um longo tempo para que as equipes de som e montagem trabalhassem em sua criação. Começando pelo trabalho inicial de reuniões e testes pré-filmagem, passando pela escolha e envio de sons para o montador e finalmente no também prolongado processo de finalização do som iniciado ainda antes de finalizada a montagem. Devido às diversas projeções-teste, os chamados *test screenings*, e ainda à mudança que ocorreu após a pré-estreia em Cannes, ocorreram seis versões de edição de som e mixagem. Laroca e Torres Jr. contam sobre como procederam na sonorização dos testes, e a particularidade em relação aos procedimentos padrão nesse caso:

Laroca- “A gente entrou no filme em dezembro. Até o final de janeiro foram 3 ou 4 *screenings*. (...) O estúdio inteiro entrou junto, a gente meio que sonorizava tudo mesmo, fazia bastante *foley*, efeitos. (...) O David (Mc Callum, supervisor de edição de diálogos e dublagem) e o Lou (Solakofski, mixador responsável pelos diálogos do filme), quando viram em Toronto, falaram ‘nossa, melhor som de *screening* que a

gente já ouviu'. Porque ninguém faz isso. (Trabalhar tão detalhadamente na edição de testes). Viagem. Ficamos uma semana mixando. *Screening* se mixa em um dia, dois. Mas foi importante para ir achando também como ia ficar a cara do negócio, né? Muitas coisas que a gente fez ali foi modificando depois para o filme.

Torres Jr.- Para a sequência inicial, os *screenings* também foram muito importantes. Foi ali que a gente começou a ver a dinâmica dos carros, essas coisas. (...) O Fernando (Meirelles) montava, remontava e dizia 'não ta rolando, ta muito lento'. E aí foi no último ou penúltimo que vocês (falando para Laroca) reeditaram, e resolveram fazer carro alto, carro baixo...

Laroca- É, porque o que acontecia naquele começo é que aquela música inicial... ela tem um pedal, uma nota que fica o tempo todo... E toda música modal (...) tudo que é repetitivo, acaba puxando para trás. E era uma coisa que a gente conversava, e falava para o Fernando (Meirelles). (PEREIRA, 2010, v2 p. 71-73)

Nota-se então que o trabalho feito ao longo dos testes foi fundamental para se achar soluções sonoras e, como citado, para integrar soluções de montagem, música e ruídos atingindo o resultado desejado.

Na contramão deste tempo estendido para a finalização de *Cegueira*, o que se tem percebido é que os tempos para a finalização de som, ou mesmo a montagem, estão cada vez mais curtos. Por um lado, há um entendimento equivocado por parte da produção de que os processos digitais, mais ágeis, podem ser feitos em menos tempo. Por outro, há uma questão de organização dos orçamentos, que têm diminuído ou sido distribuídos de forma diferente ao longo do processo, reservando uma fatia menor para a finalização de som. Laroca, em uma conversa por mensagens com esta pesquisadora, fala um pouco sobre o problema criativo trazido pelo do curto prazo:

Estamos tendo que produzir muito rápido (ou fazemos isso ou quebramos) e aí sim as coisas ficam um pouco mais no automático. Tenho lutado para fortalecer o sistema de forma que sobre mais fôlego pra todo mundo, mas ainda falta um tanto pra isso acontecer. (LAROCA, 2017)

A afirmação de que da forma como está sendo encaminhado, o trabalho fica “um pouco mais no automático” corrobora a percepção de que o processo industrial, que visa principalmente a eficiência e o lucro, acaba por prejudicar o aspecto criativo na produção de filmes.

Para atender as demandas dos filmes comerciais com os quais trabalha sem perder a excelência técnica e entregando o som que cada filme precisa, além de contar com uma equipe grande e especializada, aos moldes estadunidenses, a Aura Post, casa de finalização de Uzeda, concentra no mesmo espaço vários processos, desde gravação de *foley*, edição de som, pré-mix e mixagem. Isto também agiliza e permite que caso na mixagem haja qualquer problema, isto possa ser rapidamente sanado. Afirmo ainda que tem feito ajustes no fluxo de trabalho do estúdio, que agora já está mais azeitado:

O que mudou muito no nosso *workflow* é que a gente tem feito já na edição um desenho (de edição de som) que é quase uma pré-mix, a coisa chega na mixagem muito pronta. Já com as escolhas feitas, com alguns pans¹²⁵... Justamente por que hoje em dia tem isso, os diretores estão cada vez mais querendo ver a coisa pronta o quanto antes. Estão na edição e já querem ouvir o reverbe... E (por outro lado) a mixagem tem cada vez menos tempo, não tem mais orçamento para cinco semanas num estúdio gigante para ficar fazendo “prezinha” de *foley*. (UZEDA, 2019)¹²⁶

Aproveitando os avanços tecnológicos das plataformas de edição de som, que já permitem de forma facilitada o manuseio de ferramentas de mixagem, o processo vai sendo comprimido de forma a caber no tamanho e tempo de cada filme sem perder a qualidade. No caso da Aura Post os tempos costumam variar entre 10 a 12 semanas, incluindo edição de som e mixagem, mas nos filmes independentes como vimos pode por vezes se estender. De forma contraditória, por vezes filmes independentes ou artesanais com menor orçamento, que por vezes têm que ser encaixados entre um trabalho industrial e outro, podem ganhar criativamente em tempo para serem desenvolvidos por conta das pausas que lhe são exigidas. O digital e as novas metodologias de finalização têm, igualmente, tornado mais fáceis as alterações paralelas de montagem e edição de som, ao invés da tradicional forma de finalizar a imagem para depois iniciar o som, como discutido anteriormente. Se bem organizado, esse fluxo de trabalho também permite um maior diálogo entre os profissionais destas duas instâncias.

Focando na relação entre a etapa de montagem e a criação sonora, o trabalho de Rezende foi diversas vezes destacado como um dos principais responsáveis pelo desenho de som de *Cegueira*. Um fator que contribuiu para esta impressão geral é o costume de Rezende mesmo durante as etapas iniciais de montagem ter o costume de já adicionar uma série de sons para além do som direto captado na cena. Quando perguntado em que momento teria se iniciado o desenho de som do filme, o supervisor de som Alessandro Laroca responde que o desenho de som é dado na montagem, especialmente quando Rezende é o montador. O montador afirma que inclusive pensa primeiro como será o som da sequência, antes de fazer o corte da imagem.

No debate da mesa de montagem da ABC 2016, esta prática de iniciar uma edição de som, acrescentando ruídos e outros sons no processo de montagem, foi apontada como algo relativamente frequente especialmente entre os montadores mais novos, que iniciaram suas carreiras já no período das ilhas de edição digitais. É interessante lembrarmos que nos tempos da montagem em moviola era possível trabalhar com duas, no máximo três pistas de som

¹²⁵ Direcionamento para os diferentes canais da sala de projeção

¹²⁶ Em entrevista cedida a mim via troca de mensagens de whatsapp.

simultâneas, e caso houvesse necessidade de outras camadas sonoras, as primeiras eram retiradas da máquina para dar espaço à escuta e edição das demais. Desta forma era mais comum que os montadores se limitassem a trabalhar apenas com o som direto, as dublagens e uma ou outra inserção de músicas já solicitadas pelo diretor. No mais, durante a montagem muitas vezes era planejado entre montador e diretor quais sons entrariam em cada cena, mas isto não era realizado de fato até a etapa de edição de som – que, como dissemos, até certo período era realizada pelo próprio montador ou um de seus assistentes. Houve um período, nos anos 1990, no qual a montagem de imagem e os diálogos seguiram sendo montados em moviola e o som já era editado em plataformas digitais, ganhando em complexidade. Exemplo disso são *Menino Maluquinho – o Filme* (dir. Fernando Meirelles, 1995) e *Carlota Joaquina* (dir. Carla Camurati, 1995), com edição de som de Virgínia Flôres, e *Um Copo de Cólera* (dir. Aluizio Abranches, 1999), com edição de som de Miriam Biderman. *Carlota Joaquina* é um exemplo claro da complexidade tornada possível pela edição de som digital, com suas lindas cenografias sonoras que caracterizam bem cada um dos espaços e ainda em certos momentos ajudam nas nuances dramático-cômicas do filme. Posteriormente, com a facilidade oferecida pelas ilhas de montagem digitais de trabalhar com várias pistas de som simultâneas, muitos/as montadores/as começaram a usar este recurso. Já concretizam então uma prévia da edição de som durante a etapa de montagem, utilizando o material do som direto com as pistas abertas, sua própria biblioteca de sons e por vezes solicitando material a quem irá depois editar o som, como veremos a seguir. Outros/as montadores/as seguem preferindo se ater ao som direto já pré-mixado (no chamado *mixdown* gerado na captação do som direto) e sons mais fundamentais para a compreensão da narrativa. A prática de desenhar o som objetivamente durante a montagem não será, no entanto, a única forma da pessoa responsável pela montagem colaborar com um melhor desenho de som. Por vezes simplesmente abrir espaços de silêncio a serem preenchidos posteriormente já são uma forma eficaz de colaborar. Ao mesmo tempo, esta facilidade tecnológica também não garante que todos os montadores de fato pensem no som no momento da montagem. Inclusive segundo o supervisor de som Alessandro Laroca esta consciência e habilidade em lidar com o som na montagem seria rara. O editor de som Eduardo Santos Mendes reitera essa impressão de haver montadores que simplesmente não consideram o som na hora de montar, pensando a montagem apenas como articulação entre imagens e destas com o diálogo. Mas ao mesmo tempo afirma que se o som não for articulado na etapa de montagem, as possibilidades expressivas do som serão muito limitadas, e o trabalho de edição de som se limitará a fazer “perfumaria”, ou seja, deixará o filme mais agradável mas não intervirá de fato na narrativa.

O montador Daniel Rezende, por outro lado, foi bastante elogiado pela equipe de finalização de som de *Ensaio Sobre a Cegueira*, devido à sua inteligência no uso do som na montagem, inserindo sons em sua *timeline*, ligando uma cena a outra através de sons. Rezende defende as vantagens de um pensamento sonoro – mais do que simplesmente acrescentar os sons mais evidentes, redundantes às imagens - já na fase de montagem, pois, concordando com Mendes, segundo ele construir o som depois da imagem montada limita muito o trabalho do som (PEREIRA, 2010, v2 p. 17). Por sua vez o trabalho de som já pensado na montagem é uma forma de tornar o desenho de som muito mais orgânico ao filme, já que foram construídos em conjunto. O som não é uma camada externa que procura se aderir às imagens ou encontrar espaços entre os diálogos. Imagem e som fazem efetivamente parte da mesma estrutura fundamental à construção audiovisual. Foi possível notar inclusive através da observação das diversas versões de montagem de *Cegueira* no AVID¹²⁷, para além das menções explícitas de Laroca e Meirelles, que Rezende desde os primeiros cortes já procede uma edição de som bastante elaborada, com várias pistas de som simultâneas. Este procedimento, no entanto, não foi algo totalmente divorciado da equipe de finalização de som, como Meirelles já adiantara. Pudemos verificar também na troca de mensagens entre Rezende e Laroca um diálogo frequente, com Rezende solicitando arquivos sonoros para sua montagem *off-line*. Após este processo inicial na montagem, coube à edição de som a função de aperfeiçoar tecnicamente, trocar os sons por outros com melhor qualidade, editar para o 5.1 e propor soluções estéticas que seguissem a mesma linha já traçada na etapa anterior.

Tal diálogo e troca criativa entre a pessoa encarregada pela montagem e aquela responsável pela finalização de som revelou-se algo raro no cinema industrial. Bernardo Uzeda, supervisor de som de muitas das comédias populares das produtoras cariocas, afirma que gosta muito quando essa troca se faz possível, mas que “nos filmes comerciais, esquece! Às vezes a gente não sabe nem quem é...! O Produtor de finalização é com quem a gente lida mais, é quem faz essa ponte com colorista, som, música, montagem e com diretor.” Uma ponte que terá relação muito mais com questões técnicas e de fluxo de trabalho do que de fato algo que envolva a criação.

Por outro lado, o supervisor de som relata que assim como apresentado no debate sobre som e montagem na Semana ABC, é bastante frequente que mesmo esses filmes venham com uma série de referências sonoras da montagem, e destaca que até pelo gênero das comédias que trabalha ser mais físico, muitas vezes esses sons que pontuam uma pancada, uma piscadinha,

¹²⁷ Programa de montagem audiovisual

um olhar, ajudam muito a construir o ritmo do filme e garantem o adequado funcionamento das piadas. Sem eles, portanto, seria mais difícil realmente fechar o corte da imagem.

Assim como na Aura Post de Uzeda, o funcionamento da equipe de edição de som da 1927Audio, produtora de Alessandro Laroca é bastante setorizado. Além da supervisão do trabalho das equipes, Laroca estabelece a comunicação com as demais áreas envolvidas no filme, como a produção, a direção, a música e, é claro, a montagem. Uma forma de trabalho, como destacada pelo supervisor, muito próxima à da indústria hollywoodiana. É também uma forma bastante similar àquela como se trabalha na Effects, estúdio dos sócios Miriam Biderman e Ricardo Reis. Ao fundar a Effects em 1995, Biderman opta por estabelecer um padrão profissional em moldes industriais, muito próximos à forma de trabalho que aprendera quando trabalhou nos EUA. Essa aproximação ocorre tanto com relação aos fluxos de trabalho padronizados - que são ensinados a todos os funcionários e estagiários da Effects e exigidos que se cumpram à risca - como relativo ao alto padrão de qualidade técnica e artística; quanto na divisão de trabalho. Minha própria formação profissional como editora de som se deu nesta produtora, na maior parte do tempo como editora de passos e de efeitos de *foley*. Neste período – entre 2001 e 2003 – havia na Effects aproximadamente 6 editores trabalhando em dois turnos, subdivididos nas funções de artista de *foley*, editor(a) de passos, editor(a) de efeitos de *foley*, editor(a) de ambientes e efeitos e editor(a) de diálogos. Além destes funcionários, a própria Miriam Biderman e seu sócio Ricardo Reis supervisionavam a equipe, garantindo a qualidade do trabalho e transmitindo o *briefing* da direção. Em alguns filmes Biderman exercia também a edição de diálogos, e Reis editava ambientes e efeitos. Havia uma especialização muito grande no trabalho, e raras oportunidades de migrar de função. É certo que este esquema segmentado com vários funcionários permitiu à Effects um fluxo rápido de trabalho, e a possibilidade de trabalhar com vários filmes concomitantemente, aumentando seu lucro. A experiência de trabalho neste estúdio - próxima da antiga formação dos profissionais nos grandes estúdios da era de ouro - me propiciou um aprendizado importante de organização de material, de padrões de fluxo de trabalho e de seriedade com a qualidade do resultado, para além do próprio aprendizado das ferramentas de edição.

Tal padronização de métodos, padrões de trabalho e formatos de arquivos ocorreu paralelamente em diversas produtoras e casas de mixagem, e foi um passo importante para o melhor fluxo entre as áreas da montagem, edição de som e mixagem, otimizando tempos e custos. Como dito, na Effects a supervisão geral é feita normalmente por um dos dois sócios, que são os únicos a terem contato direto com a direção, a montagem e as demais áreas externas à edição de som. Normalmente são feitas reuniões de briefing com essas áreas, e

destas reuniões são gerados documentos nomeados *spot notes*, nos quais são anotados de forma sistematizada os pontos importantes para a construção do desenho de som ou para ajustes técnicos. Tive acesso a algumas das *spot notes* do filme *Carandiru* (dir. Hector Babenco, 2003). O filme tem co-produção da Globo Filmes, distribuição da Columbia Pictures, e chegou estar simultaneamente em 298 salas, tendo público de mais de 4,6 milhões de espectadores, o que o coloca sem dúvida na categoria filme industrial.

Grande não apenas pelos números, mas também pela grandiosidade dos seus cenários e cenas complexas sonoramente, o filme demandou uma enorme equipe, totalizando 28 pessoas listadas apenas no departamento de pós-produção de som do filme, entre brasileiros e estadunidenses, o que revela uma forma bastante industrial de trabalho. As *spot notes* do filme esclarecem bastante do processo segmentado da edição de som. Há anotações precisas e específicas, rolo a rolo e separadas por departamento – diálogos, BGs (ambientes), efeitos e portas. Consultada, Biderman não conseguiu se lembrar se havia uma pessoa para editar apenas as portas, apesar de haver várias anotações com essa “etiqueta” – o que é de se imaginar devido à locação onde se passa a maior parte da história, um presídio. Segundo Biderman departamento de *foley* foi ainda subdividido em dois, sendo que os passos foram feitos na Sound One nos EUA e o restante na Effects. À época a Effects tinha um problema na acústica do chão, que fazia passos mais fortes soarem reverberados, defeito que foi corrigido mais tarde. Neste filme participei da etapa da dublagem de grupo, que contou com um planejamento apurado, um número grande de atores e gravações feitas em diversos espaços do estúdio – o grande salão de entrada, que foi tratado acusticamente para minimizar o reverbe, o estúdio de gravação de *foley*, naturalmente tratado para ter o mínimo de reverbe, e também as escadas de metal, o depósito de *foley* e os corredores, que tinham cada qual seu reverbe característico.

O material dos *spot notes*, por outro lado, traz índices da forma colaborativa entre o trabalho da montagem e da edição de som. Me foram disponibilizados três arquivos de *spot notes* de som, um nomeado MB *Spot Notes* (redigido por Miriam Biderman), um EP *Spot Notes* (redigido por Eliza Paley, da produtora estadunidense Sound One, e que dividiu a supervisão de som do filme com Biderman) e um Mauro *Spot Notes* (redigido por Mauro Alice, montador do filme). Em entrevista, Biderman disse que esses documentos foram gerados a partir das reuniões de *briefing* entre os três, ou seja, o montador estava envolvido na pós-produção de som. Biderman afirma que “não se lembra, mas duvida” que o diretor tenha se sentado com eles para briefar essa finalização de som. Há, no entanto, no Mauro *Spot Notes*, uma anotação para o rolo 6, cena 125, que diz “Ector (sic) achou muito cheio o vozerio

para o começo da cena”. O que sem confirmar nem negar a afirmação da supervisora de som, denota ao menos uma intervenção neste desenho de som feita pelo diretor Hector Babenco. Biderman também comentou sobre interações do diretor no momento da mixagem, quando aí sim este estava mais presente. Afirmou no entanto que neste período Babenco estava, como é comum aos diretores no momento de finalização, muito tenso e sensível, e mudava de ideia com frequência. As trocas criativas portanto parecem ter sido muito mais presentes entre as supervisoras e o montador.



Figura 20 - O Pátio de *Carandiru*, em uma das cenas para as quais foi necessário gravar dublagens de grupo

As notas de Alice reiteram que este estava de fato bastante envolvido com as minúcias da finalização de som do filme. Por um lado, trazem algumas preocupações mais técnicas com a remoção de ruídos pontuais como ruído de boom e o ruído da corrente de um personagem que estava muito presente junto a determinada fala, e que ele pergunta se seria possível separar. Trazem também mais de uma vez preocupações com o ponto do corte de som, direcionado ao departamento de diálogos: rolo 6, cena 125 “observar bem o ponto de corte do ave maria”, que revela que este ponto foi bem pensado na montagem; rolo 7, cena 133 “começar cantoria dos crentes só no corte”, denotando o desejo de um corte sonoro mais abrupto neste momento. Há também indícios de que o montador fez esboços de edição de som mais criativa em alguns momentos, como no rolo 7, cena 150, onde há a anotação “O Mauro roubou passos de cavalo para a cena dos PMs entrando no pátio interno, da cena dos cavalos entrando no portão verde”, e a observação “Ver com EP (Eliza Paley, supervisora de som) se vale a pena refazer o que ele fez, ou se Andy (Kris, editor de efeitos) vai refazer tudo”.

A troca criativa entre profissionais da montagem e som pode também iniciar-se ainda na etapa da montagem, e Rezende destaca e valoriza as contribuições de Laroca para o desenho de som, já durante a esta etapa. Afirma que sempre que já tem um corte “digno de mostragem” chama o supervisor de som, que segundo ele contribui muito para o desenho de som desde essa etapa. Esta parceria entre montador e editor de som será algo bem-vindo e em geral bastante produtivo na direção de uma construção orgânica do universo sonoro do filme. Um diálogo que parece ter sido positivo para construir o conceito do desenho de som se refere a conversas entre os membros da equipe sobre a potência narrativa do uso da dinâmica de som. Laroca cita que o filme *Sangue Negro* (*There Will Be Blood*, dir. Paul Thomas Anderson, 2007) foi uma referência trazida pelo diretor e o pelo montador, por apresentar uma dinâmica sonora muito forte (PEREIRA, 2010, v2 p.88). Essas fortes alterações de dinâmica, como citado anteriormente, foram um recurso estabelecido já durante a montagem, e que foi apropriado e continuado no processo de edição e mixagem. Se Laroca afirma que Rezende trouxe para o filme o conceito de dinâmica sonora, o montador por seu lado credita a Laroca o aprendizado de trabalhar com este recurso. De qualquer forma é um recurso estético com o qual os dois gostam de trabalhar, e utilizaram bem em diversos filmes que trabalharam juntos, como *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles, 2002) e ambos os *Tropa de Elite* (dir. José Padilha, 2007 e 2010).

A variação dinâmica em *Ensaio Sobre a Cegueira* vai um pouco além do seu uso em filmes de um modo geral, pois ela se conecta como parte fundamental da própria narrativa base, resultando na variação de extensão sonora que ocorre ao longo do filme, como já apresentado no capítulo 1.3.3. Pode ser notada na variação interna, em especial em certas cenas, como é o caso da sequência de abertura. A intensa e rica cenografia sonora de trânsito – com sons de automóveis, sirenes, apitos de guarda, música diegética - é ouvida desde os créditos iniciais, na cartela da distribuidora. Desta forma a identificação de que a cena se passa em um cruzamento movimentado se dá primeiramente pelo som, exigindo do espectador uma atenção à escuta. A edição de sons extremamente dinâmica, com altos e baixos que não deixam os ouvidos se acostumarem, continua sendo ouvida sobre uma montagem rápida de imagens em super *close* de semáforos e vultos de carros passando, que não localizam o espectador espacialmente e revelam pouco sobre a aparência da cidade, mas ajudam na criação de tensão e na sensação de caos. Para além da dinâmica, Rezende afirma que a não correspondência entre imagens e sons foi um conceito importante na montagem no filme, a fim de aproximar de certa forma a percepção do espectador àquela dos cegos. Isso pode ser percebido claramente nesta sequência, na qual vemos o semáforo e ouvimos um

apito de guarda, ou uma freada de moto; e posteriormente vemos um primeiro plano do Primeiro Homem Cego e ouvimos buzinas e o grito de outros motoristas. Dessa forma, segundo Robert Bresson, imagem e som se fortalecem, ao invés de anularem a força um do outro. Segundo o cineasta e autor “Imagem e som não devem se ajudar mutuamente, mas que eles trabalhem numa espécie de revezamento.” (BRESSION, 2004, 52-53). Além disso, desta forma valoriza-se o espaço fora de tela, ao invés de promover uma percepção limitada ao enquadramento mostrado.

Outro exemplo do uso da dinâmica de som citada por Laroca é a chegada do grupo de infectados ao manicômio. A cena começa com uma intensidade sonora mediana, iniciando com a música da sequência anterior em *fade out*, que aos poucos dá lugar ao vozerio dos infectados e ao som do megafone que transmite comandos ao grande grupo de cegos. Há esparsos ruídos de motor e ruídos de portão em segundo plano. A intensidade do ambiente e música cai um pouco quando um guarda avista um dos cegos se desgarrando do grupo, e ouvimos sua voz suave repetindo para si “*Stay in line...*” (“fique na fila”). Esta mudança trazida pelo relativo silêncio, em si já chama a atenção do espectador, mas também nos permite ouvir a respiração nervosa e os mínimos manuseios da arma do guarda. A câmera corta para um plano geral interno de uma das alas e logo ouvimos um tiro, em primeiro plano sonoro seguido de breves gritos dos internos. O silêncio criado durante o plano do guarda faz com que a intensidade do som do tiro ganhe ainda mais potência. Os cegos se mantêm congelados, na expectativa. Por alguns instantes ouvimos novamente o silêncio, a respiração dos cegos e uma frequência aguda. São disparados mais dois tiros em off, e o caos se instaura. Muitos gritos e batidas numa confusão crescente. É mostrado um plano de um dos corredores onde um grupo tenta passar por uma porta, na intenção de fugir dos tiros, enquanto outro tenta impedir a passagem. A gritaria cresce de intensidade. Há um corte para o outro lado da porta de vidro, onde há menos pessoas, o que permite uma ligeira diminuição dos sons e que por sua vez abre espaço para que seja ouvido o estrondo forte da porta de vidro quebrando. Num corte abrupto de imagem e som, ouvimos um silêncio sepulcral sobre a tela branca. Conforme a imagem vai se ajustando e vemos um plano geral estourado do pátio, passamos a ouvir alguns pássaros e grilos. Ainda no branco se inicia em off o som de um megafone que anuncia que “a pá solicitada está no pátio” Quando finalmente vemos o pátio com clareza, vemos e ouvimos uma pá sendo jogada.

Nessa breve descrição podemos notar, em uma cena que dura menos de dois minutos, diversas mudanças na intensidade sonora. Essas nuances, aliadas intrinsecamente à montagem de imagem e à narrativa, conduzem com eficiência o espectador por diversas emoções –

expectativa, medo, tensão, aflição, vazio, tristeza. É notável especialmente a transição do corredor para a cena do pátio, onde sem ter que mostrar sangue ou violência explícita, a morte é trazida de forma delicada. Este tipo de dinâmica sonora, que só poderia ser estabelecida na montagem, se repete por diversas vezes ao longo do filme. Além de ajudar na condução do espectador, essa variação dinâmica proporciona uma permanente renovação de informações sonoras e evita a monotonia auditiva. Faz com que o público esteja o tempo todo escutando, se atentando para os sons. Ao utilizar a favor da narrativa diferentes possibilidades sonoras, variando intensidades e densidades e ligando tipos de sonoridade a momentos específicos da história, o filme faz com que o som se estabeleça como elemento importante na construção da diegese, não sendo apenas um acessório redundante à imagem. Sem um planejamento anterior, que se estabeleça ao menos até a etapa de montagem, não é possível criar essa dinâmica na edição de som. Por este e outros motivos é fundamental que o som possa ser pensado como elemento narrativo desde o início do projeto.

Este pensamento com a variação dinâmica não é algo muito comum nos filmes em geral. Citamos anteriormente o exemplo negativo de *Guerra de Canudos* (Sergio Rezende, 1997), filme no qual Eduardo Santos Mendes foi o editor de som. O filme teve distribuição da Columbia Pictures, esteve em 78 salas simultâneas e bateu o número de 600 mil espectadores. Novamente, portanto um filme que podemos categorizar como industrial. Nas palavras de Mendes:

Eu lembro que o *Guerra de Canudos* é um filme que não tem dinâmica, zero de dinâmica. Quando os caras não estão falando tem música e quando acaba a música os caras falam, todo mundo na mesma intensidade... nunca se respira, não há pausas não tem espaço para você ouvir o ambiente para ouvir o espaço. E aí o filme que já é longo fica mais tedioso porque você faz o espectador ter sempre a informação no mesmo nível do mesmo jeito e o cara cansa. E na hora que você precisa de impacto você não tem, você não tem a hora de relaxar... (MENDES, 2016)

Como apresentado no capítulo 1, Mendes recorda que antes da mixagem final, que aconteceu nos Estados Unidos e à qual ele não pode acompanhar por problemas de agenda, havia pelo menos duas sequências planejadas para serem mais silenciosas:

Eu vi o filme pronto sem a música e tinha pelo menos duas sequências sonoramente lindas e uma delas feita para silêncio, feita para baixar a sonoridade ... para levar para o *piano*. Tem uma hora em que as mulheres vão pegar água de noite no rio. E só podia ser a noite, exatamente porque tinha polícia... E era uma sequência muito delicada com sons bonitos de uma pureza noturna e silenciosa, elas faziam pequenos movimentos para não serem ouvidas e elas indo pegar água depois sendo atacadas. De uma sonoridade linda, uma sequência sem fala. Eu lembro que o som direto era bonito...! Delicado, cheio de sutilezas. Dessas que você coloca o som direto e deixa, não precisa de mais nada. Aí quando vi no cinema tinha uma música em cima daquilo o tempo todo, forte! Aí eu falei: “Não! Não! Elas não podem ter música, você tem que entender que elas não podem fazer barulho então tudo tem que ser leve e delicado!”. E está cheio desses erros, o tempo todo. (MENDES, 2016)

No caso citado o problema não parece, portanto, ter sido da montagem “de imagem”, na qual, como colocado por Mendes, havia pelo menos duas sequências nas quais os ruídos poderiam conduzir a narrativa. O erro, por um lado, foi a falta de uma direção consciente da importância do papel narrativo do silêncio, e que deveria ter conduzido a composição musical, ou os pontos de entrada da música, ou mesmo a mixagem, para outra direção. Por outro, o que a história trazida pelo editor de som nos revela é uma falta de diálogo, uma falta de planejamento prévio, de conceitos para o desenho de som que deveriam e poderiam ter sido conversados ao longo de todo o processo. Isto aparentemente é um problema ainda bastante comum nos nossos processos produtivos, relatado por diversos editores de som. A editora de som Maria Muricy conta sua experiência:

Difícilmente conseguimos, na edição, conversar com o músico e saber como ele quer fazer uma trilha para um determinado filme. Normalmente o que acontece é que o músico recebe o *briefing* do diretor e só entrega na mixagem, ou bastante próximo a isso. Isso significa que, ao mesmo tempo que estamos fechando, na edição, os últimos ajustes pedidos pelo diretor, também estamos colocando essas trilhas junto com as sessões de edição, e só aí vamos saber qual o tom geral da música. (MURICY, 2017)

No caso de *Guerra de Canudos*, se a produção ou a direção tivessem planejado uma conversa conceitual incluindo o compositor, Edu Lobo, e o editor de som, Eduardo Santos Mendes, estes poderiam por exemplo ter discutido juntos um conceito sonoro-musical, pensando quais sequências seriam mais silenciosas, quais contariam com música, e como seriam a música e o ruído de cada sequência de forma que pudessem coabitar o espaço sonoro, potencializando a narrativa ao invés de neutralizar uma à outra. Idealmente esta conversa poderia incluir também o montador que, consciente dos conceitos sonoros, poderia colaborar criando espaços adequados para que o som fosse um elemento ativo na narrativa e na construção do ritmo do filme. Esta falta de diálogo, especialmente entre músicos e editores de som parece ser um problema estrutural do fluxo de criação do som no cinema brasileiro. É comum escutar histórias de músicas que chegam apenas na mixagem final, ou em um momento muito adiantado da edição de som, obrigando muitas vezes que o editor reformule muito rapidamente todo o seu desenho, ou simplesmente passando por cima do desenho sonoro planejado.

A gravação da maior parte da trilha musical de *Cegueira*, por sua vez, foi concluída ainda no início do processo de montagem, baseada no segundo corte. Meirelles conta como se estabeleceu este processo com o compositor Marco Antônio Guimarães:

Como havíamos combinado a criação de uma trilha mais minimalista, sem temas grandiloquentes, ele mostrou seis músicas para serem colocadas em cenas específicas,

com pontos de entrada e saída definidos; depois, me apresentou mais um pacote de 54 temas compostos para tubões, trilobitas, tri-lá, torre, balão (...). Evidentemente o Marco tinha suas sugestões, mas percebi que ele estava mais interessado em criar um universo sonoro particular para o filme, deixando a nosso critério (meu e do Daniel) a decisão final sobre onde iria cada uma daquelas composições. Independentemente de onde colocássemos cada música, a sonoridade que criou para o filme estaria garantida. Ter tal liberdade de uso da música me surpreendeu, mas não desagradou. Faixas que o Marco imaginou para algumas cenas específicas inevitavelmente iriam parar em outras. Gosto de deixar uma cena ir para um lado e vir com a música falando quase o oposto. Música leve para cena dramática. Um velho truque infalível. Aquela audição foi como receber de presente um jogo de armar. Música para armar. (MEIRELLES, 2008, post 14)

De fato, diferente de muitos processos de composição musical para audiovisual, nos quais o músico aponta os momentos exatos de entrada e saída das músicas, os pontos musicais foram quase todos decididos na ilha de edição. É interessante destacar a preferência apontada pelo diretor de a música expressar “quase o oposto” da cena, o que se aproxima à ideia de música anempática (Chion, 2008, p.14) ou mesmo de contraponto (Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, 2002, p.223). Para além disso, o montador, se aproveitando do tipo de composição sem um desenho melódico ou andamento muito definidos, muitas vezes combinou vários temas musicais em paralelo, a fim de ajudar por exemplo no crescimento de tensão de determinadas cenas. Isso segundo o diretor porque a estratégia minimalista e menos dramática solicitada para as músicas acabava muitas vezes por atenuar

(...) o esforço dos atores ou da montagem para colocar ou tirar energia de uma cena. (...). Para conseguir estas mudanças de clima, começamos então a combinar mais de uma música numa mesma cena. Às vezes somávamos três ou quatro pistas. (MEIRELLES, 2008, post 14)¹²⁸

Ou seja, a ideia de anempatia da música era desejada, mas muitas vezes abria-se mão dela em benefício a uma condução mais eficiente do espectador. Posteriormente, já perto do final do processo, montador e diretor foram até Belo Horizonte no estúdio do músico para ajustar os cortes e sobreposições com mais qualidade. Neste momento também foram criadas outras propostas de trilha para os trechos que não puderam ser solucionados na montagem.

Há que se destacar que o casamento entre música composta e ruídos da edição de som, no entanto, contou com algumas discordâncias durante o processo, como já pode ser imaginado quando Laroca, no trecho da entrevista citado anteriormente, afirma que “aquela música inicial... ela tem um pedal, uma nota que fica o tempo todo... E toda música modal (...) tudo que é repetitivo, acaba puxando para trás.” (PEREIRA, 2010, v2, p. 72). Ou seja, segundo a percepção do supervisor de som, o estilo adotado para a música especialmente na sequência inicial não favorecia o ritmo que Laroca julgava adequado para a cena, e na edição

¹²⁸ Pesquisado em <http://blogdeblindness.blogspot.com.br/> em 23/04/2017

de som ele afirma ter trazido elementos para, digamos, corrigir este problema. A forma de condução desta interação música-ruídos no entanto, parece não ter sido muito eficiente. Guimarães afirma em entrevista que considerou a edição de som para compor as músicas, e que recebera os DVDs de referência do filme já com edição de som. Laroca, no entanto, menciona problemas em diversas cenas para harmonizar música e desenho de som.

Um dos problemas mais frequentes na relação entre composição musical e edição de som, que foi uma reclamação bastante reforçada pelo supervisor de som, é quando música e ruídos, ou mesmo a voz, estão na mesma região de alturas. Muricy comenta este aspecto:

O problema é: E quando o músico fez toda a música em tons graves, e você, editor, que não viu a música até então, também fez seus sons graves? Aí você tem que correr para colocar mais agudos, para remodelar, digamos assim, sua edição, para que a edição e a música não se anulem uma à outra. O que se poderiam usar elementos poderosos para construir esse clima aural do som de um filme às vezes se conflituam, e quem sai perdendo é o próprio filme. (MURICY, 2017)

Trocando em miúdos, há uma propriedade da audição humana que se deve ter em mente ao conceber o desenho de som: quando sons de frequência muito parecida são tocados juntos, o cérebro tem dificuldade em distingui-los, e o resultado auditivo pode ser uma “embolação” de sons indistintos. Se por exemplo, em outra sequência mencionada por Laroca como problemática, os sons do fogo, do desmoronamento e a música percussiva têm o mesmo timbre, não conseguiremos ouvir nenhum deles claramente, e o seu conjunto perderá toda efetividade expressiva. Como o som de fogo e de paredes ruindo teriam necessariamente que estar em sincronia com a imagem e dificilmente poderiam fugir de uma região mais grave, a solução seria alterar ou o momento de incidência da música, ou seu timbre, por exemplo modificando a frequência fundamental da percussão. Foi o que se fez na mixagem para solucionar o problema da sequência em que o hospital pega fogo: conseguindo-se uma diferenciação timbrística mínima entre os sons, ambos – música e ruídos - ganharam em expressividade e eficiência. Idealmente, essa diferenciação deve ser conversada e estabelecida nos estágios iniciais do trabalho de som. É, no entanto, como apontado anteriormente, ainda bastante raro que esse diálogo entre músicos e editores funcione no cinema brasileiro.

Neste caso, ao menos, houve uma possibilidade de conseguir dosar e harmonizar música e ruídos durante a mixagem. No caso anteriormente citado de *Guerra de Canudos*, no entanto, isso não aconteceu, pois além do editor de som não estar presente na mixagem, esta foi realizada nos EUA por um mixador que não tinha relação anterior com a equipe, e que não teve a sensibilidade de intervir no caminho que acabou sendo tomado. Nas palavras de Mendes:

Aí é a falta de um mixador braço forte dentro do estúdio. O Zé (Luiz Sasso) só ficou nas prés de diálogo, ele não ficou no mix final. Quem foi pro mix final foi o Edu Lobo, e mesmo ele sendo um ótimo músico, um bom músico de cinema, ele pensa... na música! E músico gosta de ouvir música. Músico de cinema que só faz música para cinema, ele sabe o papel da música deles, eles sabem quando a música estará em primeiro plano, quando ela vai ser de fundo, esse tipo de coisa, mas o Edu Lobo é músico-músico, e isso mudou muito a história. (MENDES, 2016)

A opção de mixar filmes fora do Brasil era algo bastante frequente na época da finalização de *Guerra de Canudos*, especialmente nos projetos de orçamento mais alto. Se durante um período isto era uma necessidade técnica, pois não havia estúdios brasileiros bem equipados para uma mixagem profissional de cinema, logo esta questão dos equipamentos se resolveu e já não justificava esta prática. Nas palavras de Maria Muricy esta prática ainda se manteve por “modismo” e “status”, e na realidade os estúdios que a produção brasileira conseguia pagar eram aqueles mais baratos, e em alguns casos com uma qualidade até menor do que os brasileiros. Não tivemos acesso a informações precisas sobre o estúdio ou a qualidade profissional do mixador de *Canudos*. O que se pode inferir, no entanto, é que neste esquema comercial-industrial - e possivelmente impessoal – esse profissional pode não ter se sentido confortável em interferir no caminho proposto pelo compositor e certamente corroborado pelo diretor. Tornando, portanto, neste caso a escolha de levar a mixagem para os EUA bastante infeliz.

Voltemos a *Ensaio Sobre a Cegueira*. Em consonância com a opção por uma música não-convencional, outra das concepções que buscava causar um estranhamento no espectador é a utilização do som diegético deslocado (BORDWELL e THOMPSON, 1985, p. 197), por exemplo ao adiantar o som da próxima cena ou prosseguir o som da anterior, por alguns segundos, com o efeito de junção mais orgânica e aproximação, ou contraste entre cenas. É o caso da música do rádio trazido pelo Velho da Venda Preta que continua por alguns segundos em *fade* sobre a tela escura antes da abertura do portão do confinamento, na já mencionada sequência onde serão assassinados os primeiros cegos. A música suave que prossegue na entrada da sequência ajuda a prolongar a sensação de conforto e afeto entre os personagens para logo em seguida quebrá-la, em uma das cenas mais brutais do filme. Outro exemplo, um pouco mais radical, de som diegético deslocado - e este sim mais perto do objetivo de “desnortear” o espectador - se dá no momento em que vemos a Prostituta caminhar pelo corredor do hotel para atender a um cliente, enquanto já ouvimos, com vários segundos de antecedência, o som dela batendo a uma porta e o diálogo dela com o homem. O recurso, que deve ter sido usado também como uma forma de economizar tempo e imprimir ritmo à

narrativa, nos coloca enquanto público num lugar no qual o ver e o ouvir não são consequência direta um do outro, causando alguma estranheza.

É sistemático no filme também o uso do som fora de tela, que em certa medida nos aproxima do universo perceptivo dos cegos ao não revelar a fonte sonora. Um exemplo pode ser encontrado novamente na sequência da chegada do grupo de cegos ao confinamento, na qual há uma tensão crescente criada pela montagem paralela entre o cego que sai da fila, se aproximando da grade, e o guarda, que aponta nervosamente uma arma para este cego, temeroso do contágio da cegueira. Como descrito anteriormente, a tensão se resolve com o tiro que acontece não sobre a imagem do cego tombando, nem sobre o rosto do policial, e nem ao menos sobre imagens do grupo de cegos que acabamos de ver chegando. Ouviremos o disparo sobre o plano geral de um dos dormitórios, onde podemos identificar alguns dos personagens já conhecidos, soltando um breve grito, e abaixando-se em um silêncio atterrador prolongado pela montagem. Após alguns segundos ouvimos um segundo tiro ainda sobre essa imagem, e um terceiro sobre a imagem dos cegos no corredor do lado de fora, correndo e se espremendo ao tentar fugir daquilo que não veem. Esta opção de montagem, além de valorizar o efeito narrativo do som do tiro, e aproximar-nos da percepção dos cegos, mostra-nos em primeiro lugar a reação dos personagens que mais nos importam, por serem aqueles a quem estamos acompanhando desde o princípio do filme. Nos leva de volta ao mesmo cenário da sequência anterior, no qual os cegos tranquilamente escutavam uma música de rádio, tentando esquecer as experiências vividas e as notícias terríveis transmitidas pelo Velho da Venda Preta. Ajuda, assim, a consolidar o contraste entre as sequências, tornando mais terrível a morte dos infectados desconhecidos.

O conceito das subjetivas dos cegos se transformou significativamente ao longo do processo criativo do filme. Em palestra ministrada na Escola de Comunicações e Artes da USP em outubro de 2008, Meirelles afirmou que nas primeiras reuniões de criação do filme, a ideia era fazer “quase um programa de rádio”. O conceito era criar diversos momentos nos quais o público fosse privado da informação imagética, vendo apenas a tela branca, ou negra, e recebendo informações narrativas e estímulos sensoriais apenas através dos sons. Nesse sentido, a direção estaria se aproximando a outro conselho dado por Robert Bresson: “O olho requisitado sozinho torna o ouvido impaciente, o ouvido requisitado sozinho torna o olho impaciente. Utilizar essas impaciências.” (2004, pp. 52-53). A impaciência aconselhada por Bresson, que poderia ser associada à curiosidade, ou à exigência de que a imaginação do espectador entre em ação, é um recurso bastante típico do cinema moderno e das teorias defendidas no período em que o autor/cineasta redigiu suas Notas (1950 a 1958). Tal recurso

pode, igualmente, novamente ser aproximado à defesa do contraponto audiovisual feita pelos cineastas soviéticos. Há que se ponderar que o uso do som fora de quadro, como sabemos, foi já há algum tempo apropriado pelo cinema clássico e é algo usual mesmo no cinema mais comercial, não necessariamente motivando tanta “impaciência” no espectador. Independente disso, a não coincidência de imagens e sons tem a possibilidade de fazer com que os sons assumam parte fundamental da narrativa.

No percurso do processo criativo de *Ensaio Sobre a Cegueira* notou-se uma oscilação de maior ou menor utilização da tela branca ao longo das várias etapas. No roteiro, há apenas 3 inserções explícitas com a palavra BRANCO(A) em caixa alta: no momento da primeira cegueira, no apartamento do Primeiro Homem Cego (com a condução da narrativa pelo som e possivelmente uma conotação de subjetiva) e no momento da cegueira do Ladrão. Nos primeiros cortes da montagem¹²⁹, mantendo e ampliando esta lógica, houve uma exploração maior dos brancos presentes no roteiro com seu aumento em frequência e duração, totalizando cerca de dois minutos de tela branca divididos em 17 entradas. Nessas versões há uma estrutura recorrente na qual a inserção da tela branca se dá sempre que uma personagem principal adquire a cegueira – o Primeiro Cego, o Ladrão, a Prostituta, Médico e o Rei da Terceira Camerata - de maneira muito mais alongada. Já no corte final retoma-se um uso mais tímido do branco e se perde a conotação de “visão subjetiva”, bem como o protagonismo do som na condução da narrativa que se apresentava em alguns desses momentos. Nessa versão exibida nas salas de cinema, as inserções da tela branca duram no máximo 6 segundos, ocupando uma parcela mínima do filme (com um total somando cerca de 50 segundos). Os poucos momentos de tela branca que restam podem a princípio ser interpretados pelo espectador como subjetiva dos cegos, mas logo essa impressão é revertida e o branco se revela, através de uma panorâmica ou de movimento de luzes, uma parte do cenário. Planos assim serão frequentes no filme, e raras vezes serão acompanhados de algum som significativo para a narrativa.

Nas primeiras versões de montagem pode-se perceber que foram atingidos resultados de relação som-imagem bastante interessantes esteticamente. Nos trechos cegos era criado um espaço explícito do ouvir, no geral o desenho de som apresentava um uso bastante diferenciado em relação ao que é usual no cinema comercial. Por diversas razões, no entanto, o filme acabou mudando seu rumo. Rezende reflete sobre o embate entre o desejo do experimentalismo e a realidade do filme, afirmando que o desejo era ter uma mixagem

¹²⁹ Tive acesso às primeiras versões de montagem do filme, analisando mais a fundo o primeiro e o sétimo cortes, além do corte apresentado em Cannes na pré-estréia e aquele apresentado comercialmente nas salas de cinema.

experimental, e que ficou contente com o resultado do filme, mas que experimentalismo pode ser “uma palavra um pouco radical” em se tratando de um filme deste tamanho. O “tamanho” – leia-se, grande orçamento - do filme e, por consequência, sua pretensão de grande circulação comercial, foram nortes importantes nas definições das alterações. O montador cita além disso o fato de que essas experimentações, essas propostas mais radicais de montagem e de som estavam se sobressaindo à narrativa, destacando-se do conjunto do filme. Como já apresentado, foram feitos uma série de *test screenings*, ou testes de projeção com perguntas ao público, e com base neles o filme foi sendo alterado - procedimento muito usado pela indústria cinematográfica especialmente para filmes industriais. Mesmo após a pré-estreia em Cannes o filme ainda recebeu uma outra versão, baseada nas críticas recebidas. Explicando suas próprias razões para decidir pelos cortes, Fernando Meirelles admite que parte das decisões - por exemplo de diminuir as cenas mais violentas e de reduzir a duração do filme – foram tomadas levando em conta a resposta do público nas projeções teste. O alto orçamento do filme e a necessidade de retorno em termos de público também parecem ter sido um fator importante. A montagem foi se dirigindo no sentido de tornar, nas palavras do diretor, o filme mais “normal”, pois segundo as projeções de *test screening* o filme se mostrava estar muito violento e experimental demais. Segundo ele, “Num projeto de 25 milhões de dólares não poderia agir de outro modo.”

Certamente o tamanho do orçamento e as indicações do *test screening* e da distribuidora estrangeira tiveram influência nas decisões por um filme “mais normal”, mas a busca do diretor por uma maior comunicação com o grande público, tornando-o portanto mais comercial, parece ter sido a principal razão para os cortes. Salles destaca essa busca de identificação com o receptor da obra como questão recorrente na criação artística:

Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. Essa relação é descrita de diferentes maneiras: complementação, cumplicidade, jogo, alvo de intenções, associação, soberania do receptor e possível mercado. Quando se fala em processo criativo como ato comunicativo, não se pensa nos limites da procura por um público consumidor, a qual deveria o artista fazer concessões. Estudos e processos específicos, porém, podem mostrar como questões relativas a mercado afetam alguns criadores e suas obras, e, provavelmente, seus processos deixam indícios de adaptações, segundo critérios externos. (SALLES, 2007, pp. 47-48)

Mesmo com a retirada da maior parte dos trechos brancos, nos quais o som assumia sozinho a condução da narrativa, e a diminuição das experimentações com a espacialização sonora, os sons permanecem com uma função importante no filme. Há uma coerência com a história contada e um uso bastante criativo dos recursos oferecidos pelo som. O desenho de som apresenta uma coerência no uso de seus diversos recursos, de tal maneira que pode ser

percebida como uma obra única. Há uma linha de pensamento sonoro que percorre toda a obra e atinge seus mínimos detalhes, sempre intimamente ligada com a história que está sendo contada.

Como pôde ser percebido ao longo dessa exposição, a maioria das soluções criativas de som iniciaram seu planejamento antes de sua execução: algumas estão lá desde o livro, algumas a partir do roteiro, outras entraram na pré-produção, algumas durante a filmagem, e muitas, como é objetivo deste trabalho apresentar, foram arquitetadas na montagem. Pode-se concluir com esse exemplo que mesmo com objetivos comerciais, ainda é possível encontrar formas de trabalho que privilegiem a busca por uma sonoridade expressiva e criativa, que ademais colaborará com a narrativa e o engajamento do espectador. E que mesmo no esquema industrial podem-se aplicar metodologias e fluxos de trabalho de montagem e som funcionando em diálogo, com respeito aos profissionais e objetivando o melhor resultado estético e técnico. Verifiquemos agora como isto funciona nos orçamentos mais reduzidos do Cinema Independente.

3.2 – Cinema Independente

O Cinema Independente brasileiro é compreendido no presente estudo como um “meio termo” entre o Cinema Industrial – que objetiva a grandes bilheterias através da ampla circulação, e no qual a necessidade de padronizar e reger o processo criativo se faz premente; e o Cinema Artesanal – que muitas vezes é realizado quase sem orçamento e, portanto, não exige a comercialização, e que raramente segue o padrão industrial na organização do trabalho. Um cinema que não deixa de objetivar um certo alcance de público, mas que normalmente tem sua maior circulação em festivais. Que terá talvez como maior objetivo a produção de uma obra de arte, mais do que a de um produto para o mercado. A montadora Vânia Debs¹³⁰ descreve sua percepção das diferenças entre o que chama de “Cinemão” (a forma como se costumava chamar o cinema industrial especialmente na época da Embrafilme), o cinema que ela chama de “rudimentar” (e que aqui denominamos como artesanal), e aquele que Debs chama de autoral e nomeamos de cinema independente:

¹³⁰ Professora de montagem no curso Superior de Audiovisual da ECA-USP e montadora. É responsável pela montagem de filmes como *Baile Perfumado* (dirs. Paulo Caldas e Lirio Ferreira, 1996); *Árido Movie* (dir. Lirio Ferreira, 2006) – vencedor de melhor montagem pelo APCA e pelo Recine; *Filme Fobia* (dir. Kiko Goiffman, 2008) – troféu Calango de melhor montagem no Festival de Brasília, *A Casa de Alice* (dir. Chico Teixeira, 2007) – nomeado ao prêmio ABC de melhor montagem; e *Ausência* (dir. Chico Teixeira, 2014).

(...) o “Cinemão”, “Cinemão” mesmo ele está interessado no processo de quanto mais rápido (melhor)... até tem filmes maravilhosos, as áreas todas são muito cuidadas, mas é um processo que obedece um cronograma que não pode fugir muito disso. E que também é possível dentro dele você fazer um cinema autoral, vamos dizer assim. (...) Cada vez mais raro, mas é possível. Agora, a frequência maior, por exemplo, pelo menos no que diz respeito a minha área é que (...) eu estou ali nesse meio de campo que não é um cinema muito rudimentar, no sentido de ter pouco dinheiro, ter pouco tudo, trabalhar de graça. Então estou ali num cinema autoral que já tem determinadas condições de trabalho. E que eu acho que o nosso papel é preservar o nosso espaço, que é uma coisa muito difícil porque esse cinema também está tendendo a copiar processos do outro, desse grupo de cinema mais industrial. (...) A coisa está se perdendo um pouco, os processos estão muito seccionados copiando um pouco o tipo de cinema dos Estados Unidos, Hollywoodiano. (DEBS, 2016)¹³¹

É fato que na busca por um maior “profissionalismo”, uma maior eficiência do fluxo de trabalho cinematográfico, muitas produtoras seguem referências nos modos de organização da indústria estadunidense, numa lógica de imitação já identificada por Sales Gomes desde a década de 30. Uma das primeiras produtoras a se estabelecer no mercado de finalização digital de áudio, a Effects, tem como clientes tanto filmes com pegada mais comercial – como *Os Homens São de Marte - e é Pra Lá que Eu Vou!* (Marcos Baldini, 2014), *Se Eu Fosse Você* (Daniel Filho, 2006) e *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2003) – quanto filmes mais independentes – como *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2002) e *Cronicamente Inviável* (Sergio Bianchi, 2000). Como vimos no capítulo anterior, a Effects certamente configura-se como um exemplo dessa importação metodológica, iniciada por que sua sócia-fundadora, Miriam Biderman, se formou profissionalmente trabalhando como assistente de edição de som e editora de *foleys* nos Estados Unidos. Biderman neste período trabalhou em filmes como *A Cor do Dinheiro* (*Color of Money*, dir. Martin Scorsese, 1986) e *O Peso de um Passado* (*Running Empty*, dir. Sidney Lumet, 1988) e ao retornar ao Brasil, no final da década de 1980, observou algumas diferenças entre a forma de trabalho com finalização no Brasil e EUA:

Eu sempre achei um grande diferencial entre o que se faz aqui e o que se faz nos Estados Unidos, não com relação à parte artística, mas à parte operacional, pois é maravilhoso ser assistente nos Estados Unidos, por que lá você realmente aprende o que você deve fazer, passo a passo: pegar o material, pietar, catalogar, fazer o LFOA (*Last Frame of Action*), enfim, saber que tem determinadas etapas que têm que ser seguidas. Cheguei aqui e não tinha nada disso! A primeira coisa que eu fui fazer foi re-editar o ruído de sala do filme do Alain Fresnot, o Lua Cheia (...). Eu e o Willen Dias fizemos isso e a gente trabalhava em uma moviola que tinha na garagem da casa do Alain. Então tinha uma mistura do trabalho com a casa e a rotina da família. (risos) Não tinha nada a ver com o processo que eu aprendi nos Estados Unidos. (MANZANO, 2005)

¹³¹ Em entrevista a esta autora em maio de 2016.

Esta mistura entre relações pessoais e de trabalho, contada de forma anedótica por Biderman, será na verdade uma das características que se mantiveram presentes, de uma forma ou de outra, no Cinema Independente brasileiro, e a este tema retornaremos oportunamente.

A homogeneização organizativa, se é essencial para o cinema industrial, nem sempre se encaixa na lógica dos filmes independentes, como veremos. Tem sido frequente, no entanto, em encontros de profissionais de cinema, uma defesa de um “profissionalismo” e de formas “corretas” de se trabalhar, que podemos dizer que menosprezam outras formas de trabalho. Um exemplo dessa defesa ocorreu na mesa sobre montagem da Semana ABC¹³² de 2016. Na ocasião Daniel Rezende mencionou que após a retomada, o que mais tem evoluído em nosso cinema é o profissionalismo, que alega ainda ser a

(...)maior questão do trabalho no cinema. Você encarar as coisas... deixar o pessoal de lado. Porque todo mundo meio que já se conhece... ‘ah, vem aqui, me dá uma ajuda...’ ‘Não! (Sou um) profissional!’. Primeiro, você tem que encarar como uma questão profissional.

No contexto geral seu apelo aos colegas montadores foi de que estes tivessem uma postura no sentido de cobrar prazos e condições de trabalho mínimas. Desta forma talvez o mercado passasse a aceitar certas exigências como padrão, e isto potencialmente poderia melhorar a conjuntura para todos os profissionais da área. Idê Lacrete, em entrevista cedida a mim logo após a citada mesa, manifestou seu descontentamento com este discurso afirmando que considera sua postura profissional – por sinal Lacrete é parte atuante no mercado de cinema desde 1980, muito antes do que todos os participantes da mesa. Apesar disso, ela afirma que muitas vezes deliberadamente “se sujeita” a prazos e condições incongruentes com as práticas do cinema comercial.

Eu em geral não trabalho nessas produções super comerciais, então não sei como é o esquema. Aquela postura que o Daniel Rezende falou de ser mais profissional nos trabalhos... Eu não sei exatamente o que ele quer falar e eu não sei como eu me portaria aí, porque eu primeiro me envolvo afetivamente com o filme e eu preciso disso, senão não sai de mim o melhor. E se eu não vou me encaixando um pouco, as coisas que eu sinto não vão se encaixando com o que o diretor vai sentindo e o trabalho vai ficando pior. (...). Eu tenho vários trabalhos assim, eu gosto de me apaixonar pelo que eu faço, gosto de me sentir bem falando com a pessoa... e ao mesmo tempo eu sempre me achei super profissional. Eu entendo que eu preciso me distanciar mais e principalmente hoje em dia você tem que se relacionar assim com os trabalhos, tentar ser o mais profissional possível, ver como é que pode ser criativo. Mas também não dá pra cair numa frieza, né? (LACRETE, 2016)¹³³

Aproximando-se do método amador defendido por Barthes, a montadora afirmou inclusive que tem aberto mão de ganhar mais dinheiro, ao trabalhar com diretores estreantes em

¹³² Evento anual organizado pela Associação Brasileira de Cinematografia. O debate na íntegra pode ser encontrado em https://www.youtube.com/watch?v=kFlqg_m9ACs. Pesquisado em 07/05/2017.

¹³³ Em entrevista a esta autora em maio de 2016.

projetos com orçamentos mínimos. Isso por que encontra nesses filmes uma potência e uma liberdade criativa, também para seu próprio trabalho, o que considera difícil de alcançar nas produções audiovisuais mais próximas da lógica comercial. Mesmo na Aura Post, estúdio que como vimos é responsável por muitos sucessos comerciais, numa estética de equipe bem próxima àquela da indústria de cinema estadunidense, há espaço para outra forma de trabalho. Uzeda muitas vezes pega filmes autorais com orçamento mais baixo e, ao invés de envolver toda a equipe do estúdio, faz ele mesmo a edição de ambientes e de efeitos. Além disso, os prazos de execução ficam mais elásticos. Ele deu o exemplo de *Madalena*, primeiro longa de Madiano Marcheti, (em finalização na época da redação desta tese), que não dispunha nem da metade da verba dos filmes comerciais que ele costuma fazer. Por gostar do filme ele aceitou o trabalho, mas foi colocada essa condição de um prazo maior de trabalho: “pode ser que o filme fique na gaveta um mês para que eu feche outro projeto” (UZEDA, 2020) Esse prazo mais elástico, ainda segundo ele, também ajuda a ir “digerindo” o filme e colabora para que se encontre soluções criativas. Nesta mesma direção, Vânia Debs afirma que é necessário fazer uma defesa de uma forma mais autoral de trabalho, que se distancia sim da relação comercial, mas nem por isso é menos profissional: “as pessoas não conhecem esse outro método de trabalho. (...). Então acho que vale a pena a gente tentar fazer essa marcação, não ser a chata de galocha, mas ficar tentando ainda.” (DEBS, 2016).

Um dos aspectos perdidos dessa luta dentro da nova realidade de produção é a relação com o material filmado. O volume de material tem sido excessivamente grande (devido principalmente ao barateamento da filmagem com o digital), e ao mesmo tempo os prazos e orçamentos estão cada vez mais apertados para a pós-produção, o que faz com que nem sempre a montadora consiga assistir a todo o material.

Eu já cheguei a abrir mão disso porque são 200 horas, então vamos fazer uma pré-seleção, ao invés de 18 *takes* do mesmo plano, eu quero ver oito. Seis, oito *takes*. Se eu tenho dúvida eu vou voltar lá, mas eventualmente eu já saio de uma pré-seleção. Eu já fico com 80 horas. É assim, você vai se adaptando aos poucos aos processos, mas (tem) aqueles que considero fundamentais e que é, por exemplo, esse diálogo com o editor de som, com o músico, com meu assistente – eu gosto de ter um ali durante o processo todo, tanto para me buscar um som, uma cobertura, ir atrás de uma música, ver opção de imagem (...). (DEBS, 2016)

É curioso que, ao menos na prática desta montadora, o papel do assistente – que por questões de orçamento já não está presente em muitos dos filmes independentes - segue se relacionando com a construção do som durante a montagem, assim como acontecia nos tempos da moviola. A montadora relembra destes tempos, já descritos anteriormente, quando se montava com apenas duas pistas de som, e relata sua forma de criação sonora, que passava muito pela imaginação:

(...) a gente era obrigada a ouvir um som que não existia fisicamente ali naquele momento, é uma habilidade que o editor de imagem tinha que desenvolver. Porque ele editava naquelas duas pistinhas que, em geral, eram diálogo e no máximo você acumulava tudo em cima daquela pista provisoriamente para trabalhar com outra pista de música, por exemplo. E ficava ali imaginando toda a ruidagem, a explosão daquele vulcão. Ou daquela sequência de tiros que tem no filme¹³⁴, e você fica imaginando e ouvindo aquele som que não está ali. Então eu acho que isso é uma habilidade que as pessoas que passaram pela experiência da moviola acumularam e são capazes de fazer isso. (...) a gente trabalhava com essa coisa de não só imaginar a imagem de verdade como ia ficar, os efeitos que você não podia reproduzir, as sobreposições, os *fade ins* e *fade outs*, mas o som especialmente era uma coisa que você tinha que ficar elaborando. (DEBS, 2016)

Idê Lacreta se lembra de uma ocasião que marcou sua forma de trabalho nesse sentido, quando estava montando *A Hora da Estrela* (dir. Suzana Amaral, 1986), e ouviu sem querer uma crítica feita pelo sonoplasta e artista de *foley* Geraldo José, que reclamou a um colega sobre a falta de tempo na montagem para encaixar os passos, em determinada passagem. Ela, que sempre gostou de ter capricho com todos os detalhes do trabalho, ficou muito preocupada com aquele erro, e a partir daí passou a prestar mais atenção neste detalhe. Adquiriu então o hábito de mover os pés junto com os personagens ao montar, imaginando seus movimentos no fora de tela para garantir que por exemplo os passos possam se encaixar corretamente entre plano e contra-plano. “Até hoje eu piso. Eu vejo as pessoas, eu caminho junto com elas. Eu adoro...” (LACRETA, 2016). A imaginação das sonoridades que estariam presentes apenas numa etapa posterior parece ser uma frequente, ao menos para os bons montadores da época. Virgínia Flôres (2015)¹³⁵ também fala muito sobre isso, da capacidade de imaginação sonora que era necessária na montagem nessa época da moviola. Exemplifica com alguns dos filmes de Bressane, que montou e editou o som, e nos quais afirma que durante a montagem ia combinando com o diretor os sons que seriam colocados em cada sequência apenas na etapa da finalização de som.

Nem sempre, segundo Lacreta, no entanto, a imaginação era suficiente:

Porque faltava o som, e eu sentia falta do som. Quer dizer: como é que você pode dar o tempo certo, ou entender que o tempo que você tá dando de uma porta fechando... se aquele tempo é legal, se você não tem som? E eu gosto do som ecoando no outro, no plano seguinte ou muitas vezes antecipando... (Pereira: Como você fazia?) Você tinha que imaginar exatamente e ficar sempre na dúvida. (LACRETA, 2016)

A edição de som digital, como já visto, trouxe muitas facilidades, pois a pessoa pode já durante a montagem incluir esses sons necessários à compreensão dos tempos de imagem, mesmo que de forma provisória. Algo que verificou-se ser relativamente comum é o

¹³⁴ Aqui Debs se refere especificamente ao curta-metragem *A Garota das Telas* (Cao Hamburger, 1988), no qual trabalhou em parceria como o editor de som Eduardo Santos Mendes.

¹³⁵ Em entrevista concedida a mim em maio de 2015

fornecimento de sons por parte dos editores de som à montagem. Geralmente por pedido dos/as montadores/as, existe essa troca em cenas mais específicas que exigem uma elaboração sonora maior para que se compreenda o mais adequado tempo e mesmo ordem dos planos. Uzeda afirma que especialmente nos filmes mais autorais sempre vai fornecendo sons a quem está fazendo a montagem. Algumas vezes a montagem envia apenas as cenas problemáticas, executa-se uma primeira edição de som, é então exportado um arquivo .aaf que é depois importado novamente pela montagem. Dessa forma a estrutura das pistas editadas se mantém, e poderá ser reaproveitada quando a edição de som definitiva estiver sendo feita. Uzeda se lembra de uma cena de *Morro dos Prazeres*, (dir. Maria Augusta Ramos, 2013) montado pela Karen Akerman:

Tinha uma cena bem difícil de fazer, um baile funk, e era a polícia subindo o morro... Foi o material de três dias de filmagem que eles pegaram para dar uma idéia de que era uma única subida numa escada. E nisso a gente trocou coisas, eu já peguei o som de funk que eles estavam usando, passei um reverbe como se fosse longe. Mas isso ocorre em casos muito especiais. (UZEDA, 2020)

Apesar de afirmar que “isso ocorre em casos muito especiais”, em outro momento Uzeda afirma que é comum mesmo em projetos mais comerciais, como séries para a Netflix, que essa troca de sons ocorra, até para que o produto fique mais apresentável para ser mostrado em *test-screenings* ou reuniões com o departamento criativo da empresa produtora. Ele cita outro filme em que tal troca estava ocorrendo no momento da entrevista, que é o filme novo da diretora Anita Rocha da Silveira (de *Mate-me Por favor*, 2015) “a montadora é minha super conhecida então a gente tá trocando sons, vou ver um corte agora, vou falar o que achei... São filmes que eu entro desde o roteiro, porque são parceiros antigos, filmes mais autorais também.” (UZEDA, 2020)

Debs afirma que tem aproveitado bastante dos recursos de manuseio de sons oferecido pelas plataformas atuais no seu trabalho, trazendo para dentro da montagem de imagem a maior quantidade de sons possível:

Por exemplo, eu adoro abrir pistas para lidar com os diálogos... isso é uma maravilha, para antecipar um som ou até para dar um clima de uma coisa um pouco onírica e uma profundidade para o olhar do personagem, às vezes através de uma ruidagem. Então isso eu uso. Mesmo que não vá ser uma coisa definitiva. Agora, tenho sempre uma preocupação muito grande de não direcionar muito o trabalho do editor de som, dar um espaço. Muitas vezes eu até uso sons que eu retiro (posteriormente) para ir para a edição de som. Não quero interferir, dar um trabalho, uma coisa muito mastigada para o editor de som, (do contrário) eu tiro um pouco das possibilidades criativas. Então eu acho que esse equilíbrio é que precisa ter. (DEBS, 2016)

É muito interessante esta preocupação expressada por Debs de, ao mesmo tempo que lança mão das várias pistas de som para ajudá-la a encontrar o ritmo e o “clima” das cenas, tentar, de forma bastante respeitosa, não influenciar tanto o trabalho do editor de som. Em oposição

ao processo criativo de *Ensaio Sobre a Cegueira*, no qual o montador acabou sendo extraoficialmente considerado o *sound designer*, e a equipe de edição de som seguiu muito à risca o conceito sonoro já proposto na etapa de montagem, nos trabalhos de Debs ela faz todo o esforço para não conduzir tanto esta criação, pois acredita que estaria interferindo num trabalho que não é o seu. Para evitar esta condução excessiva, como relatado, ela chega a retirar os sons de referência inseridos na montagem antes de entregá-la para a etapa de edição de som. Como exemplo de montagem na qual sentiu necessidade de usar muitas camadas de som, pela própria característica das cenas, Debs cita o filme *Boca do Lixo* (dir. Flavio Frederico, 2008)

(...) como se monta uma sequência de ação, de tiro, das pessoas se matando, carro correndo e não sei o quê... E sem usar um tiro que funcione? Não dá. Então você tem que botar pistas e pistas e pistas para dar o volume, para dar o eco e junto com a música e o carro brecando e o carro saindo. É uma coisa! Então nessas sequências assim, eu ligo para o cara da música e “o que você me sugere para soar aqui que vai estar mais próximo?”. (DEBS, 2016)

A questão sobre pedir para o compositor mandar uma música mais próxima ao que vai entrar na cena é uma tentativa de solucionar um problema bastante frequente com relação ao momento da entrada da música original, que como mencionado anteriormente no capítulo 3.1, normalmente vai chegar, na melhor das hipóteses, próximo ao corte final de montagem, e por vezes apenas próximo à mixagem. O mais comum é que para conseguir compreender o tempo dos planos e montar as cenas que terão música num ritmo adequado, o montador e o diretor lancem mão de músicas guia, fonogramas pré-gravados de músicas do agrado do diretor, que são usados como referência tanto para a montagem quanto para o compositor da trilha original:

(...) você é obrigado a recorrer a essa coisa de música guia porque fica difícil, inclusive, para você mesmo e até para o diretor de perceber os tempos, o clima e etc., se você não usa essa música (...) Muitas vezes você usa um tipo de música, isso me acontece com muita frequência, por isso estou tocando no assunto, você se habitua com aquela música, aquele estilo de música e depois a música definitiva quando você vai usar ela não corresponde as mesmas expectativas que você criou. (DEBS, 2016)

Esta questão da música composta não corresponder às expectativas criadas com a música guia parece de fato ser um problema frequente. Montador e diretor se acostumam a ouvir a cena com aquela sonoridade, muitas vezes de um compositor ou intérprete famoso e inacessível monetariamente à produção, especialmente se falamos dos filmes independentes e artesanais. E quando chega a trilha original, por mais que o compositor tenha se inspirado na referência, há frequentemente um incômodo naqueles que conceberam a cena com outra sonoridade. Debs vai além, afirmando que em geral os compositores de cinema não estão dispostos a

copiar os estilos da referência – prática relativamente comum na composição musical de publicidade – e desejam imprimir sua “pegada autoral”.

Ela relata o caso de um filme no qual durante a montagem foi usada a trilha de uma cantora pop famosa, internacional, e que se encaixava muito bem com a personalidade concebida pelo diretor para a personagem principal. Havia a expectativa de conseguir comprar os direitos da canção e a negociação foi bastante longa, porém ao final o negócio não se concretizou. Acabaram por lançar mão de uma trilha original,

(...) mas a pegada do músico era outra completamente diferente, não tem essa pegada contemporânea da Björk e aí ficou outra coisa no filme, completamente outra coisa. Todas as vezes que eu vejo o filme eu fico com aquela frustração de sentir falta da Björk.... Então hoje em dia eu tenho muito cuidado quando eu uso música guia. Eu procuro não usar uma coisa muito marcante, muito específica, muito característica porque eu sei que aquilo lá vai dar uma abordagem que eu não vou conseguir depois substituir. (DEBS, 2016)

A atitude da montadora de sempre que possível pedir uma música de referência para o próprio compositor do filme é uma forma de evitar este problema, pois assim já se insere uma sonoridade mais próxima daquela que será a real, evitando falsas expectativas e ajudando a conduzir a criação da montagem e da música de forma mais orgânica. O montador, o diretor e o músico, ouvindo esse rascunho da música junto com as imagens, podem inclusive conversar no sentido de apurar e ajustar a composição musical para melhor atingir sua função na narrativa e na moldagem das emoções de cada cena.

Caso muito similar, de tentativa frustrada de obter os direitos de utilização de fonograma, aconteceu em *Um Céu de Estrelas* (dir. Tata Amaral, 1996), com um agravante: a música que a diretora desejava para a cena, uma canção de Roberto Carlos, era diegética e deveria ser cantada pelo personagem Victor (Paulo Vespúcio) a Dalva (Leona Cavalli). Por conta dessa necessidade de ser gravada já em sincronia com as imagens, a negociação começou bem antes das filmagens, mas acabou levando muito tempo. Quando as filmagens iniciaram ainda não havia uma resposta positiva, mas a diretora ainda tinha o forte desejo, e a esperança, de conseguir a liberação. Para se garantir caso a música não fosse liberada, decupou a cena em plano geral, com o personagem cantando a maior parte do tempo de costas para a câmera. Afinal a compra dos direitos não aconteceu, possivelmente pela resistência de Roberto Carlos em ter sua música associada a um filme tão violento, e a decisão tomada pela diretora relativa à forma de enquadrar foi a salvação. Como quase não se enxerga a boca de Victor cantando, foi possível contratar um outro compositor, Carlos Sukorski, para compor uma música similar, dentro do mesmo estilo, no mesmo ritmo e na mesma métrica, que pôde ser então dublada sobre a cena sem maiores problemas de sincronia.

Tal consciência e planejamento prévio dos papéis do som no filme foi uma constante em *Um Céu de Estrelas*. Este foi o primeiro longa-metragem dirigido por Tata Amaral, realizado com verba ganha em um edital de telefilme, e, portanto, com um orçamento bastante apertado. A equipe – desde o roteiro, passando pelo som direto, a fotografia e a finalização de som – se constituía em sua maioria de parceiros antigos de trabalho, ou amigos pessoais da diretora. As exceções seriam a montadora Idê Lacreta, já atuante no mercado desde finais da década de 1970, e com quem Amaral trabalharia pela primeira vez em *Um Céu de Estrelas*, e Jean-Claude Bernardet, colaborador no roteiro, e que já era professor de roteiro na ECA, no curso de cinema que muitos dos membros frequentaram. O restante da equipe era parte da geração que estava chegando ao “topo” (os longas-metragens de ficção) junta – na onda da retomada pós era Collor - e que apostou nesse projeto coletivo com amor e dedicação que extrapolam a lógica do profissionalismo. Em essência, um filme Independente beirando o Artesanal. Segundo dados da OCA, o filme rodou salas comerciais com apenas uma cópia e atingiu o público de apenas 13,3 mil espectadores. Obteve, no entanto, bastante sucesso de crítica e rodou uma infinidade de festivais, tendo vencido quatro prêmios no festival de Havana, entre eles o de melhor filme de estreia para Tata Amaral, além dos prêmios de melhor direção e melhor roteiro no Festival de Brasília e também pela APCA. No roteiro do filme – que no presente estudo consideramos uma etapa inicial do processo de montagem - já há uma série de indicações de sons importantes para o desenvolvimento narrativo e dramático. Podemos encontrar, por exemplo, frequentes menções à intensidade da voz dos personagens, e essa variação dinâmica entre sussurros e gritos nos torna bastante evidente a situação emocional em que estão cada um deles, deixando claras as tensões existentes por trás das falas aparentemente banais. É o caso do diálogo dos dois personagens principais logo após a chegada da mãe, quando esta se retira para a cozinha:

DALVA	
Agora você tem que ir embora	
(mais	baixo)
Preciso falar com minha mãe	
VITOR	
(alto)	
E o que é que você precisa tanto conversar com sua mãe?	
Da viagem?	
DALVA	
(baixo)	
Fala baixo.	
VITOR	
Ela ainda não sabe que você vai viajar?	
DALVA	
Deixa que eu cuido disso	
VITOR	
E quando você vai viajar?	

DALVA
 Foda-se Vitor!!
 VITOR dá uma gargalhada.
 DONA LURDES vem possessa da cozinha.
 (BERNARDET, FERRARI e MOREIRA: 1995, p. 18)

Dalva está prestes a ir morar nos Estados Unidos e ainda não contou isso para a mãe, se encontrando em uma situação extremamente delicada. Na presente cena, ela sussurra e pede discrição ao ex-noivo, enquanto Vitor propositalmente fala alto para chamar a atenção de Dona Lurdes (Néa Simões), provocando a ex-noiva até que esta exploda, gritando e irritando a mãe, que retorna à sala “possessa”. Na sequência Vitor segue provocativo até revelar em tom de chacota a viagem de Dalva a sua mãe, gerando a ira da senhora e um embate verbal e físico, ao fim do qual Vitor agride fisicamente Dona Lurdes e a tranca à força no banheiro. Verificou-se que indicações de tom ou intensidade dos diálogos foram frequentes, tanto originais do roteiro quanto trazidas à posteriori, como podemos ver nesta reprodução do roteiro anotada pela diretora¹³⁶:

MEGAFONE *tenente (seu megafone)*
 Nós sabemos quem você é e não queremos complicação. Se você não resistir, tudo pode acabar bem. VITOR, je entruge e tudo vai acabar bem. A gente não quer complicação. A gente sabe quem você é.

DALVA
 O que é que a gente vai fazer?

O telefone começa a tocar. DALVA faz menção de atender. VITOR segura seu braço delicadamente.

MEGAFONE *TENENTE (alto)*
 Pedimos ao senhor que atenda o telefone. Precisamos saber se todos dentro da casa estão bem... Me deixa falar com a Dalva...

Alto o telefone, VITOR. Eu quero saber das pessoas que estão na casa. Me deixa falar com a DALVA

VITOR
 Eu vou matar esses bandidos...

MEGAFONE
 ... e com a Dona Lurdes. Vitor, estamos esperando.

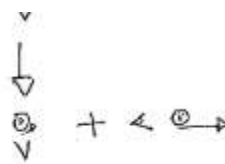
VITOR *(alto)*
 Só quero ver um filho da puta me enfrentar.

DALVA senta-se: tem um acesso de soluço. Pausa. VITOR levanta-se, faz menção de sair.

Pausa. VITOR levanta-se, faz menção de sair.

¹³⁶ As marcações retangulares foram feitas por mim, destacando os sons fora de tela e as demais indicações sonoras.

VÍTOR
(voltando-se pra Dalva)
Fica aí.



Novamente podemos perceber uma dinâmica de intensidades dos diálogos que revelam a oscilação de emoções e a tensão presentes na cena. O Tenente Medeiros a princípio fala sem megafone, depois com, aumentando a amplitude e trazendo maior tensão, até pela própria distorção da voz. Vitor ora grita, como que falando com a polícia, ora fala normalmente, ao se comunicar com Dalva. O roteiro também traz um momento de silêncio, demarcado pela diretora com a palavra “Pausa”. Essas pausas e silêncios, frequentes no roteiro e no filme, trazem uma pulsão rítmica e valorizam os momentos mais tensos. O roteiro e o filme apresentam também uma variação no tipo de som predominante – seja diálogo, ruídos ou música, tornando-o bastante rico e interessante sonoramente. O início mais silencioso, apenas com ruídos e a música *off* da vizinha, seguido de trechos bem marcado de diálogos, e outros quase sem falas.

Ausência, da mesma forma que *Um Céu de Estrelas*, apresenta diversas cenas nas quais a variação na intensidade das falas é demarcada já no próprio roteiro. Um exemplo é a primeira discussão de Serginho (Matheus Fagundes) com sua Mãe Luzia (Gilda Nomacce), na qual se indica que primeiramente ela fala “manso” e ele fala baixinho. Num segundo momento há uma explosão com um grito, para na sequência eles voltarem a falar baixo:

Serginho se aproxima e encosta na mãe, termina de comer a laranja e descansa sua mão no ombro dela. Fica escutando Luzia cantar, acompanhando seus movimentos com o bolo.

LUZIA (mansa, empurra Serginho)
Sai, Serginho. Dá um tempo, vai.

Ele se afasta um pouco. Luzia para de cantar.

SERGINHO (fala baixo)
Mãe, vou pedir pro tio Lazinho assinar a carteira de trabalho pra mim.

LUZIA (sem prestar muita atenção)
Teu tio? Ele vai é te enrolar, você tem catorze anos.

Silêncio. Luzia acende um cigarro, afastando-se um pouco da pia.

SERGINHO
É, mas o pai dizia pra trabalhar com carteira assinada.

Luzia não responde.

SERGINHO

O pai dizia isso.

Mais um silêncio. De repente, Luzia explode.

LUZIA

O pai dizia, o pai dizia! Que saco, troca o disco! (imita a voz do filho) "Meu pai isso, meu pai aquilo, onde ele foi?". Foi pro raio que os parta! Antes tarde do que nunca!

Silêncio. Luzia deixa o cigarro aceso na janela, e volta a trabalhar no bolo, passando o glacê sobre uma das massas. Serginho joga de longe a casca da laranja no lixo e erra. Cai fora da lixeira.

LUZIA (irritada, falando alto)

Olha só, agora pega! Pomba! Eu não aguento mais, um dia vou sumir, igual seu pai fez.

Serginho pega a casca e joga no lixo, volta para perto de sua mãe.

LUZIA (séria, falando num tom baixo, nervoso)

Serginho... Sai daqui, desgruda um pouco, vai dar um banho no William. E enxuga a droga do banheiro... Não quero ver chão alagado!

Tais demarcações acabam delineando claramente não apenas a dinâmica sonora do filme, mas também um desenho de intensidades emocionais bastante claro dentro da sutileza daquilo que não é dito, mas está em ebulição dentro dos personagens. Afinal, o filme começa com o pai abandonando a casa e deixando a mãe numa situação financeira e emocional bastante complicada. É esta a *Ausência* que dá título ao filme.

O uso do silêncio relativo, que está presente nas cenas acima, é algo que como já esboçamos pode ser algo muito expressivo. *Céu de estrelas* apresenta em seu roteiro diversos momentos nos quais o silêncio é demarcado, e um outro exemplo se dá na sequência 16, após Vitor ter espancado e trancado Dona Lurdes no banheiro.

SEQUÊNCIA 16 - COZINHA/DIA

DALVA pega no armário duas xicaras com pires, que ela coloca no mármore da pia.

Ouvimos o ruído off de VÍTOR trancando a porta que dá para o quintal.

DALVA pega uma panela, ela faz esses gestos automaticamente, sem pensar, ela sabe onde estão todos os objetos e faria tudo de olhos fechados.

DALVA enche uma caneca de água. Põe a panela no fogão e liga.

DALVA pega no guarda-comidas um pote de café e de uma gaveta tira uma colher que ela deixa ao lado do pote.

Ao abrir a tampa do pote, percebe que está vazio. Pega um novo pacote da sacola de compras trazida pela mãe.

DALVA retira da gaveta uma grande faca, com a qual abre o novo pacote. Deixa a faca no mármore da pia.

VÍTOR, encostado na porta fechada do quintal, contempla DALVA. Vai até a pia, passa perto de DALVA. Pega um copo do escorregou e lava novamente. Serve-se de água do filtro e bebe.



Figura 21 - Cena 16 de *Um Céu de Estrelas*, Dalva faz um café para Vitor

VÍTOR

Você é tão linda fazendo café.

DALVA não reage à intervenção de VÍTOR, continua seu ritual. No entanto ela endurece.

DALVA pega o coador e o filtro de papel.

VÍTOR aproxima-se de DALVA e passa a mão pela sua nuca.

DALVA rechaça-o com firmeza. Continua imperturbável o seu ritual.

Ruído off de VÍTOR mexendo nos armários. DALVA está visivelmente irritada. Olha para o coador de pano que VÍTOR lhe estende.

VÍTOR

(mostrando o coador melita)

Café de coador é outra coisa.

DALVA deixa de lado o coador descartável e instala o novo coador com o bule embaixo.

VÍTOR

Esse coador tá uma porcaria. Tua mãe não lava nada direito.

Dá uma lavada.

DALVA, em estado crescente de tensão, mas totalmente controlada e fria, lava o coador e completa a instalação.

A água está fervendo, borbulhando e soltando vapor.

DALVA pega a caneca e escalda o coador. VÍTOR se aproxima dela com intimidade. DALVA não reage e coloca o pó no coador.

VÍTOR acaricia a nuca de DALVA e solta seu cabelo.

DALVA branca de tensão, deixa correr um fio de água fervendo no coador.

VÍTOR levanta o cabelo de DALVA e beija-lhe o pescoço.

DALVA não reage, mas sua tensão, embora controlada, cresce. Faltaria pouco para seu corpo vibrar de tão tenso.

O coador se enche. DALVA pára de despejar a água, ficando com a panela em suspenso em cima do coador.

VÍTOR insiste em beijar o pescoço de DALVA, e passar a mão no seu cabelo.

O coador se esvazia. DALVA volta a despejar água. DALVA deposita a panela no fogão. Pega o bule e enche as duas xícaras de café.

VÍTOR continua atrás dela, acariciando-lhe a nuca e o cabelo com ternura.

Com uma xícara na mão, DALVA vira-se bruscamente estendendo-a para VÍTOR, que é obrigado a recuar.

VÍTOR surpreso pelo gesto brusco, inesperado e pouco amável de DALVA, hesita em pegar a xícara, e não pega.

DALVA fica com o braço estendido.

DALVA

(seca)

Você não pediu café?

VÍTOR

A gente precisa conversar.

DALVA

(agressiva)

Que jeito de conversar! Batendo em mim, na minha mãe, invadindo a casa.

VÍTOR pega a xícara.

DALVA explode. Não consegue mais se conter.

(DALVA)

Você sempre acha que sabe o que é bom pra todo mundo. Se acha melhor que todo mundo.... Você sufoca os outros... Me sufoca.

VÍTOR dá um gole no café.

Nesta cena podemos perceber, em seu início, a longa sequência de ações executadas por Dalva e Vitor, sem que se troque uma palavra entre os dois. Dalva, nas sequências que antecedem esta, já tentou expulsar o ex-noivo de forma contida, tentou gritar, tentou bater na porta, já tentou conversar com a mãe, que não responde, tentou pegar a chave e fugir quando finalmente percebeu que não tem escapatória. Não há o que fazer. Entra então num estado quase catatônico e executa as ações de forma automática. Vitor a princípio apenas observa com carinho a ex-noiva, e depois, por um lado tenta se aproximar dela (elogiando-a e beijando-a) e por outro lhe dá ordens ríspidas, trazendo à tona não apenas a violência subjacente ao momento, mas também traços de uma possível relação abusiva vivida pelo casal no passado. Na primeira parte da cena, como indica o roteiro, Dalva permanece em silêncio. Já no filme, entre as falas esparsas de Vitor ouvimos com clareza cada ruído, do manuseio por

vezes trêmulo dos objetos à respiração afobada de Dalva, e isso nos dá acesso ao delicado estado emocional da personagem (“faltando pouco para seu corpo vibrar de tensão”). Ouve-se ao fundo também, com discretas variações de intensidade, que por vezes chegam ao silêncio quase completo, a reza de Dona Lurdes que segue presa no banheiro, nos lembrando da explosão violenta de Vitor anteriormente e da situação não resolvida. Na segunda parte da sequência, quando o café fica pronto, Dalva toma a palavra e o protagonismo da cena, e despeja em Vitor verborragicamente todos os problemas existentes na relação:

DALVA

Foi você quem ^{em casa tudo} pôs tudo a perder. A gente precisa de proteção. Toda mulher precisa. Mas não como se fosse uma ordem... Você não sai.

VÍTOR

(aparvalhado)

O quê?

DALVA

Não conhece ninguém. Você foge de todo mundo...

A gente cada vez mais aqui, nesse fim de mundo. Na verdade cada vez mais aí. (aponta o peito de VÍTOR)... dentro do senhor.

VÍTOR

Senhor!!

DALVA

E fique sabendo que aí não é tão grande assim.

DALVA senta-se, aparentemente mais calma.

DALVA

Cheguei a ter medo...

VÍTOR explode numa gargalhada.

DALVA

Tá rindo de que?

VÍTOR não quer mais ouvir. Num gesto que pode ser desastrado ou intencional, derruba a xícara de café no chão.

A xícara espatifa-se no chão, esparramando o líquido.

DALVA abaixa-se e começa a recolher os cacos.

DALVA

(quase para si)

Você não gosta de gente.)

DALVA puxa um pano e limpa o líquido.

DALVA

Agora vê se acaba com essa brincadeira e solta minha mãe.

O silêncio é prolongado. DALVA ainda agachada, levanta o olhar e percebe que VÍTOR não está mais na cozinha. Ergue-se rápido, deixando cair os cacos no chão.

É a vez de Vitor ficar em silêncio e sem ação, “aparvalhado” até que não aguenta e derruba a xícara de café no chão, saindo para o quarto. Este momento sem falas e sem música será também uma pausa dramática para o filme, precedendo e preparando a sequência mais violenta.

Um terceiro aspecto do roteiro e da direção de *Um Céu de Estrelas* que se refletem na montagem é a presença constante de sons fora de tela, como é o caso do megafone do Sargento Medeiros, do telefone que toca insistentemente e da reza da mãe, para citar os principais. Estes sons, já indicados no roteiro e com os quais os personagens eventualmente interagem, são utilizados na montagem em momentos específicos (para além do que o roteiro já indicava) e mixados com precisão. Há momentos em que tais ruídos geram ou potencializam uma tensão já existente, e por outro lado em outros colaboram para um relaxamento, nos instantes em que amenizam ou cessam. Havia tal consciência dos efeitos dramáticos destes sons que, segundo Mendes, a encenação de circunstâncias mais ou menos tensas foi pensada pela diretora Tata Amaral considerando a maior ou menor intensidade em que se ouviria naturalmente esses sons. Traduzindo, nos momentos de maior tensão a direção deslocou as cenas para a sala, onde se ouvem mais intensamente o megafone e o telefone, ou para o corredor, onde se ouve mais a reza da mãe. Em contraponto, nos momentos mais relaxados ou de pausa dramática a ação é levada para a cozinha, ou para o quarto de Dalva, os cômodos mais silenciosos.

A maior parte dos sons utilizados no filme foi gravada já durante as filmagens, ou logo na sequência pelo técnico de som direto, João Godoy. Parte dos *foleys*, a movimentação dos móveis sendo arrastados em *off* por Vitor, por exemplo, foi gravada na própria residência do técnico de som, com a ajuda de seu filho (em mais um aspecto que corrobora a aproximação a aspectos artesanais). Tais sons já estavam, portanto, todos disponíveis para a etapa de montagem. Mendes, o editor de som do filme, elogia muito toda a estruturação sonora estabelecida pela montadora, que foi buscar esses sons e os utilizou em favor de sua montagem e da narrativa:

A questão do som que substitui a imagem é uma elaboração que ainda é difícil (é raro de se encontrar) mas que a Idê tem isso muito claro, ela faz isso sem pensar, ela não coloca a porta que bate, ela coloca o som da porta que bate enquanto ela continua com a trama dela na frente. Ela não vai gastar um plano para colocar a porta bater, ela pensa som. (MENDES, 2017)

Este simples procedimento de montagem vertical, postulado por Pudovkin ainda na transição para o cinema sonoro, é até agora, como disse o editor de som e acadêmico, raro. Faz, entretanto, uma diferença enorme para o ritmo da montagem, e também pode oferecer mais ferramentas narrativas e dramáticas. O cuidado na captação de som foi algo fundamental para o filme, e Mendes em suas aulas bem como na entrevista cita a beleza do som da água batendo na pia quando Dalva lava o rosto, dizendo que muitas vezes apenas o som direto e um ambiente leve já era suficiente e “maravilhoso”, dispensando a necessidade de construções mais complexas com dezenas de camadas de sons.

O único som importante que não estava disponível para a montagem, gerando alguma dificuldade, foi a movimentação dos policiais pelo telhado, logo antes de invadirem a casa. Lacreata conta:

Eu me lembro de dois momentos que os dois (Dalva e Vitor) estão... parecem dois coelhinhos assustados na tela, que são dois planos enormes e que a polícia começa a entrar e a subir (...), quando finalmente a polícia começa a entrar na casa e aumentar o cerco, mas ela começa pelo teto. Então tem um momento que os dois estão acuados, abraçados em dois planos... ou um planão fechado assim, close nos dois. E eu (...) tinha que imaginar o tempo disso, imaginar os caras chegando... E o Edu (Mendes) nunca me pediu mais ou menos (tempo) depois. (LACRETA, 2016)

Novamente, portanto, a montadora lança mão de sua capacidade de imaginação para determinar o tempo necessário para uma ação fora de tela. Neste filme em específico, segundo Mendes (2016)¹³⁷, não houve tanta relação de troca efetiva entre montagem e edição de som, até por que foi o primeiro filme montado em Avid¹³⁸ por esta equipe, e os fluxos de trabalho ainda não estavam bem estabelecidos. Neste caso, portanto, a intuição e imaginação da montadora foi ainda mais fundamental. Mas o editor diz que em geral sua relação com Lacreata, assim como com Debs, é de muita troca, desde o início da montagem.

Mendes: Pessoas que eu tenho essa liberdade para trabalhar aberto, junto, como a Vania (Debs) e a Idê (Lacreata), a gente entra num ritmo de troca. De pelo menos chamar para ver, e não é chamar para ver o último corte. Chama para ver para perguntar “E aí o que você acha? Como você acha que pode agir? Como você vai complementar a história?” Idê e Vânia fazem isso bem. É gostoso.

Pereira: Isso num corte antes do final, ou ao longo do processo, várias vezes?

Mendes: (...) A Idê dá liberdade pra eu aparecer quando quiser, é mais livre. Quando eu trabalhei com a Idê também trabalhei com a Tata (Amaral), então tudo faz parte da mesma articulação. (...) Normalmente a Vânia (chama) quando tem uma estrutura

¹³⁷ Em entrevista a esta autora em fevereiro de 2016

¹³⁸ Tanto a montadora como a produtora e o editor de som tinham anteriormente trabalhado apenas com filmes com imagem montada em moviola, com um fluxo de trabalho muito distinto e no qual necessariamente corte de imagem tinha que ser “trancado” (*Picture lock*), para então ser feito o copião eletrônico a ser enviado para a edição de som.

mais sólida, ela não gosta de chamar quando a coisa ainda não está bem armada. Ela tem que achar a estrutura, ela solidifica a estrutura, e aí ela chama. (MENDES, 2016)

Esta troca, este diálogo entre as diversas áreas responsáveis pela criação do som é o cerne da forma de trabalho que defenderemos aqui como benéfica para que o som possa exercer sua função narrativa da melhor forma. Tal troca ocorreu de forma interessante também em *A Casa de Alice* (2007) e *Ausência* (2014), ambos dirigidos por Chico Teixeira, montados por Vania Debs e com desenho de som de Eduardo Santos Mendes. Podemos afirmar que os dois filmes são de baixo orçamento e se caracterizam como independentes, sendo que o segundo contou com coprodução chilena e francesa. *Ausência* esteve em cartaz em 11 salas concomitantes, alcançando a renda de R\$ 53,5 mil, *A Casa de Alice* esteve em 13 salas alcançando a renda de R\$188 mil. *Ausência* é um filme com pouco diálogo, e portanto desde o roteiro - que é assinado pelo diretor junto com mais dois co-roteiristas - já existe a potencialidade para que uma maior variedade de sonoridades aconteça. Nas palavras de Eduardo Santos Mendes:

(...) isso está na estrutura do roteiro e na estrutura da direção. (...) você tem os espaços internos pensados pela direção - não sei se conscientemente ou não, mas estão lá. (...) Isso não quer dizer que o cara que vai montar pense o som, uma coisa é uma coisa outra coisa é outra coisa. (MENDES, 2016)

Por sorte, a montagem de *Ausência*, assim como a do longa anterior do diretor, *A Casa de Alice*, ficou a cargo de Vania Debs, o que, como já se pode supor, permitiu que o espaço do som estivesse garantido também na etapa da montagem, como veremos adiante.

Mas antes disso, o próprio material captado, segundo anotações feitas pelo diretor-roteirista Chico Teixeira, já apresenta uma consciência do ritmo que ele gostaria de imprimir ao filme:

"Penso cada vez mais em planos sequências, demorados, sentidos, observadores, democráticos com o espectador. Planos pouco decupados, em cada cena. Gosto disso, fica mais simples. Interessante que acho que uma cena pouco decupada, me passa mais emoção, me permite entrar mais profundamente na cena. Planos longos e pouco decupados."

(...)Planos ficam bastante tempo na mesma ação, quando filmar, filmar bastante. Ex uma pessoa deixa o carro, e ficar algum tempo filmando o ambiente vazio. Filmar o vazio, é muito bom isso, é filmar a solidão a inconsistência, é a personalidade de Serginho. Filmar o vazio, a solidão, o silêncio, a não ação das coisas em volta." (TEIXEIRA, 2013¹³⁹)

É curioso como algo demarcado como parte do pensamento fotográfico e da decupagem tenha uma influência tão forte na sonoridade do filme. Esses momentos de vazio e prolongamento são não raramente momentos de silêncio, ou espaços para se ouvir a cenografia sonora.

¹³⁹ Anotações de Chico Teixeira, parte de seu processo criativo para o filme ausência. Arquivo com título de "Fotografia, decupagem de alguns filmes que eu gosto e as cenas que eu gosto", a ser disponibilizado integralmente nos anexos.

Sobre a rarefação de diálogos presente em seus dois longas-metragens ficcionais, e especialmente em *Ausência*, Teixeira (2017) expressa na entrevista concedida a mim que é uma estética pela qual tem bastante apreço, afirma que “O silêncio fala(...). O Silêncio faz você sentir mais, ele te aguça a sensibilidade”. O silêncio enquanto vazio de vozes ou música é um fator que irá favorecer a utilização ativa dos ruídos, juntamente com esses momentos quando o personagem sai de quadro e o fora de tela se potencializa. O diretor afirma que no roteiro conseguia pontuar mais os vazios, mas que na etapa de pré-produção, quando foram visitar as opções de locação, o som e os ruídos que desejava ter presentes no filme foram ficando mais claros. Traz como exemplo a cena que segue à da denúncia feita à polícia por Serginho acusando Ney, “o Professor”, de abuso sexual, algo que foi aparentemente impensado e infundado, motivado pelo ciúme de Serginho para com um novo “pupilo” a quem o professor dá aula particular. Na citada cena, após sair da delegacia Serginho caminha numa avenida agitada, sozinho. Teixeira diz que a princípio tinha pensado numa sensação de vazio, de oco, de estar perdido na vida (após romper a relação mais afetuosa que ainda lhe restava). Tal sensação seria trazida pelo silêncio total, retirando todos os sons da cena. Ao visitar a locação, no entanto, a coisa mudou:

Mas quando comecei a andar na Radial Leste eu pensei 'não é um silêncio que tem na cabeça dele não, acho que é um zumbido' Sabe? De gente maluca? De gente que ouve coisa. (...) Aquela barulhada, barulhada, barulhada... muito carro passando, perturbador para a cabeça dele, da mesma forma que o pensamento desse menino estava barulhento. (Teixeira, 2017¹⁴⁰)



Figura 22 - Serginho Caminhando em meio ao trânsito em *Ausência*

¹⁴⁰ Em entrevista cedida a esta autora em junho de 2017.

A feira, local de trabalho de Serginho e uma das principais locações do filme, foi também bastante pensada sonoramente, como se pode notar por anotações feitas pelo diretor e transmitidas à equipe de som:

- Pegar muito som da feira quem sabe ir em outras só pra isso, piadas, frescor dos feirantes oferecendo seus produtos, o murmurinho todo, as piadas enriquecem o universo.
- Pegar muito som de feira para não ter problema na edição.
- Quem sabe colocar lapela nos personagens que tem diálogos na feira?
- Quem sabe colocar microfone no teto da locação que está filmando. (Teixeira, 2013¹⁴¹)

Tide Borges, a técnica de som direto do filme, afirma¹⁴² que durante as rodagens foi reservado tempo para que fossem gravadas diversas ambiências de feira, os pregões e bordões dos vendedores, as piadas que faziam com os clientes, elementos que muito provavelmente foram utilizados para compor o extracampo do filme. Ainda segundo Borges, o diretor e o fotógrafo Ivo Lopes ficavam literalmente horas para compor cada um dos quadros do filme, de forma que a posição de câmera funcionasse como plano-sequência, cobrindo toda a cena, com atores entrando e saindo de quadro. Curiosamente, Lopes à época era membro do Coletivo Alumbramento, ao qual retornaremos quando falarmos sobre o cinema Artesanal. Borges foi incluída no trabalho de mesa desde o princípio, e afirma que o diretor para além destas anotações ia passando para a equipe uma série de referências fílmicas. No tocante ao trabalho mais técnico da captação dos sons, o filme sofreu uma reviravolta. A princípio a feira iria ser *fake*, cenográfica, o que facilitaria muito o trabalho de captação por apresentar uma ambiência sonora controlada. Com o correr dos trabalhos de conceituação do filme, no entanto, Teixeira decidiu que as feiras precisavam ser reais, e quis que se rodassem essas sequências num estilo documental. A equipe então ficava de longe, escondida, e os atores interagiam entre si tanto quanto com os clientes da feira, atendendo-os quando solicitados. Segundo Borges houve uma colaboração dos feirantes “reais” no sentido de minimizarem o barulho durante os momentos de rodagem, mas no geral a ambiência natural das feiras penetrou no som direto, sem no entanto de forma que chegasse a ser prejudicial. Afinal as filmagens foram feitas num ritmo bastante lento, cerca de quatro planos por dia, o que certamente permitiu que fossem feitos *retakes* no caso de planos onde o som direto não valesse.

¹⁴¹ Anotações de Chico Teixeira, parte de seu processo criativo para o filme Ausência.

¹⁴² Em entrevista concedida a mim via troca de mensagens, em fevereiro de 2019.



Figura 23 - Serginho trabalhando na feira em meio aos clientes "reais" em *Ausência*

Voltando à etapa de finalização, Debs conta como gosta de articular a troca entre seu trabalho e o da edição de som:

Eu tenho tentado fazer assim: quando o diretor já tem bem claro a pessoa que ele (...) vai convidar para fazer a música, eu procuro, quando a gente tem o primeiro corte da imagem, (...) marcar um dia de primeiro corte para assistir com produtor, com o editor de som e com o músico. É uma coisa muito precária ainda, é um embrião de filme, mas você já põe o filme na cabeça da pessoa. A pessoa vê concretamente a imagem que ele leu no papel, que é completamente diferente. O editor de som, por exemplo, já tem a ideia das dificuldades do som direto. (...). Então quando o editor de som senta para assistir, ele está vendo aquilo, ele tem uma ideia já de como é, o que ele vai pegar logo depois. Inclusive para ele dimensionar o tempo do próprio trabalho. (DEBS, 2016)

No caso específico dos dois longas de Chico Teixeira, ambos montados por Vânia Debs, além destas reuniões na ilha de edição houve um trabalho bastante conjunto entre direção, montagem e edição de som:

O filme veio para mim sem estar com a imagem fechada e eu estruturei os ambientes do filme. Porque como não tem música no *Casa de Alice* então toda a estrutura sonora rítmica, emocional, que (normalmente) é a música que faz, estava na minha mão. Veio o Chico (Teixeira) e a gente ficou criando os vizinhos dos outros andares - quem são, quem não são - criamos as sonoridades, as texturas de cada sequência. (MENDES, 2016)

Todo esse trabalho rendeu de fato um belíssimo e significativo desenho de ambiências, como destaca Flôres sobre o primeiro longa (2008, p.61):

Em *Casa de Alice* são os ambientes sonoros e a forma como o tempo de exposição destes ambientes se dão que nos fazem sentir a crueza e o realismo das situações vividas pelos personagens de classe média. É principalmente o som ambiente que dá esse tom de classe média: prédios cheios de áreas de serviço que apontam umas para as outras, invadindo os espaços mais reservados dos apartamentos. Estão aí, sempre presentes.

Após a primeira versão de edição de som, o filme volta para a montagem:

(...). Eu devolvi para a Vânia (Debs) este material sonorizado, com o restante dos sons e aí a Vânia deu os últimos cortes sobre esse material. Eu não me lembro se foi no *Casa* ou se foi no *Ausência* que teve inclusive um vai e volta... Ela dava outro corte, me devolvia e eu fazia encima do outro corte outras adaptações por causa do novo ritmo da imagem, dos novos tempos e devolvia para ela. (...). No *Alice* eu lembro que ela mudou corte, mudou muito o tempo de corte, alguns (planos) ela tirou outros ela aumentou (...) (MENDES, 2016)

Esse vai e volta entre montagem e edição de som, como percebemos pelo depoimento acima, foi fundamental no estabelecimento do ritmo dos filmes. Mendes acrescenta que, de forma similar ao que ocorreu em *Ensaio Sobre a Cegueira*, houve uma versão preliminar de edição de som um pouco mais acabada de *Ausência*, com o objetivo de colaborar para a aceitação em um festival – o que de fato ocorreu com sua nomeação a melhor filme em Berlim.

No *Ausência* teve aquela coisa de querer ir para Cannes, pra Berlim (...). E aí eu acabei estruturando alguma coisinha para aquele rascunho que você manda, pra não ficar tão vazio. E a Vânia começou a trabalhar depois com as outras versões do filme sobre essa estrutura (...) ela aproveitou tudo. Ela continuou usando os ambientes, os ruídos de efeito, mesmo em dois canais. A Vânia (...) podia ter jogado tudo fora e voltado ao que ela estava montando, som direto e tudo, (dizer) “o que interessa é a voz”... Mas ela já tem esse outro discurso, ela sabe que texturas e densidades sonoras vão mudar o tempo de leitura de uma imagem. E é a partir do tempo de leitura dessa imagem que eu vou decidir o tamanho dela. Então todos os outros cortes foram feitos a partir daí. (MENDES, 2016)

A questão do tempo de leitura de cada plano e como este pode e será afetado pelo som que o acompanha é uma das questões mais fundamentais pelas quais os sons devem ser inseridos o quanto antes na montagem. Como vimos no capítulo 1, há vários aspectos que podem determinar o tempo de leitura e o ritmo de um plano, ou de uma cena, e um dos principais deles certamente é o som. Bernardo Uzeda menciona que algumas vezes, especialmente nos filmes mais autorais, ocorre de após iniciado o trabalho da edição de som o filme passar a ser sentido de forma diferente, e haver o desejo por parte da própria direção ou montagem de dilatar mais alguns planos. Ocorreu na experiência dele de alguns filmes voltarem então para a montagem para fazer essas alterações e só então prosseguirem com a etapa de edição de som. Por outro lado há montadores, como Idê Lacreta, que têm uma capacidade maior de imaginar o ritmo e estabelecem inclusive uma pulsação na montagem mesmo sem a ajuda de uma música ou um som ritmado. Lacreta conta que André Abujamra

teria elogiado o fato de que sua montagem imprime um ritmo regular, de um número “x” de compassos entre cada plano em determinadas cenas. Isto certamente ajudou muito na composição das trilhas musicais de *Um copo de Cólera* (dir. Aluizio Abranches, 1999), filme em que trabalharam juntos. A montadora credita essa capacidade ao tempo de prática na moviola (onde como vimos a imaginação era fundamental), e também à formação musical que teve na infância. Há, por outro lado, montadores que têm mais dificuldade de lidar com estas questões, como relata Mendes:

(...) são caras que só conseguem ver a imagem e a voz. E não conseguem nem pensar o tempo do músico que é bem mais fácil, mais usual. (...). E nem isso está lá desenhado, nem alguma coisa de uma música que tenha ritmo, você vai ver e os corte não batem, você não consegue ter um padrão de imagem para você criar um pulso e escrever uma música que caiba naquele pulso. Porque o cara não está contando o tempo, pura e simplesmente. E também não traz um músico para junto dele para pensar como vão resolver. (MENDES, 2016)

Novamente, caso o montador não tenha esse “talento” (que certamente pode ser desenvolvido) o diálogo e a troca com o músico e o editor de som podem ajudar a solucionar esta lacuna. Dentro deste diálogo, o editor de som inclusive pode sugerir alguma alteração na montagem. Foi o caso de *Madalena*:

Nesse filme autoral que eu estou fazendo eu pedi para dilatar um plano. Eu queria deixar mais tempo o som de vento, o diretor achou bom, e aí voltou para a montagem. Então por isso que tem que ter mais tempo (de trabalho), né, possibilita mais experimentações. Não é “tem data para lançar e beijos”. (UZEDA, 2020)

O editor aqui opõe aqui esta forma de trabalho dos filmes independentes, que privilegiam normalmente o tempo necessário para a criação de uma obra de arte, que pode ser mais prolongado, aos filmes comerciais com que trabalha, cuja data de lançamento, como já visto, é fixada antes mesmo do trabalho dele ser iniciado.

Outro problema de montagem relatado tanto por Mendes como por Muricy ocorre na alternância de cenas numa montagem em paralelo, ou na inserção de um *flashback*, por exemplo, onde pode haver uma diferença sonora muito grande – em geral no ambiente. Esta quebra no ambiente certamente vai gerar um choque, e se o tempo dos planos não é considerado, ou mesmo se o choque de sonoridades não for algo narrativamente desejado para tal sequência, isto pode gerar um problema na recepção:

É aquela história, você tem uma sonoridade e de repente ela se modifica por cinco segundos pra depois voltar para onde estava e o espectador fica saltando da cadeira aos pulos. E toda aquela ideia de invisibilidade do corte, do aparato... vai pro espaço porque você está marcando a existência de tudo. (MENDES, 2016)

Na edição dos ambientes e efeitos do filme *Os Amigos*, de Lina Chamie (2013), a sequência de uma conversa telefônica entre Maju (Dira Paes) - que se encontra num taxi em meio ao trânsito - e Theo (Marco Ricca) - que está almoçando em um restaurante num calçadão no centro de São Paulo - trouxe um dilema justamente neste sentido. A conversa, montada em paralelo com as imagens dos dois espaços é entremeada por *inserts* com planos gerais do trânsito e do calçadão, e ainda imagens de animais do zoológico onde Maju acabara de levar os filhos. Contava, portanto, potencialmente com uma enorme variação de cenografias sonoras. Uma edição de som que seguisse à risca a estética sonora do resto do filme (mais verossímil e detalhada) traria um maior naturalismo, por certo, mas também o reforço de cada corte, distraindo o espectador do foco da conversa e acabando com a “invisibilidade” que também faz parte da estética adotada pela diretora. Além disso, essa separação mais clara de ambientes poderia denotar um distanciamento entre as personagens, sendo que a cena vai justamente no sentido oposto, pois ao longo da conversa elas se abrem em relação a problemas muito íntimos e filosofam sobre a vida, revelando uma amizade bastante próxima.



Figura 24 - Imagens do diálogo montado em paralelo entre Maju e Theo, em *Os Amigos*

O som direto do diálogo tinha sido bem captado com lapelas¹⁴³ e foi limpo na mixagem, amenizando os cortes. Lembro-me que cheguei a montar pistas próprias de

¹⁴³ Som direto assinado pela dupla Tide Borges e Lia Camargo. Em conversa informal com esta autora Borges revela que a despeito da qualidade alcançada, a captação dessa cena envolveu escolhas difíceis para o som. A equipe conseguiu convencer a diretora a usar um *stunt car*, uma espécie de *camera car* no qual o carro de cena é rebocado, minimizando o barulho do motor e facilitando o posicionamento da equipe e equipamentos, o que já melhorou a limpeza do som direto. Por alguma razão, no entanto, eles acabaram se direcionando para as ruas de Moema, um bairro com muito trânsito e bastante barulhento

ambientes e efeitos de cada um dos espaços, já buscando timbres que não contrastassem tanto, mas ao mesmo tempo não deixando de demarcar principalmente os *inserts* de veículos e os planos dos passantes no calçadão. Em conversa entre a diretora, o supervisor de som e mixador, Pedro Noizyman, e eu, editora de ambientes e efeitos, decidiu-se que os planos dos animais do zoológico não deveriam ser sonorizados, primeiramente por serem muito curtos - e sonorizá-los, portanto, intensificaria o problema de quebra da fluidez narrativa citada anteriormente. A opção também foi feita, no meu entendimento, pelo fato desses planos funcionarem mais como metáforas da conversa do que como um espaço real ou montagem paralela tradicional. Assistindo ao resultado final, pode-se verificar que por mais que os espaços do carro e do restaurante/calçadão estejam sutilmente demarcados, há um esforço em manter a integridade e uma certa homogeneidade da sequência. Nota-se inclusive elementos do cenário auditivo, como carros, por exemplo, que continuam entre uma cena e outra, fazendo uma ponte sonora e reforçando a “proximidade” dos personagens. Já não se pode verificar, no entanto, se esses sons pertencem ao som direto - ou seja, se a ponte é apenas um fade mais alongado e foi feita no intuito de evitar a de outra forma inevitável sensação de quebra entre uma e outra cenas – ou foram acrescentado depois como efeitos, numa intervenção mais conscientemente estética.

Nos casos onde o choque criado não é dramaticamente bem-vindo e nos quais o roteiro ou planejamento das locações não considerou a diferença das ambiências, algumas soluções podem se apresentar. Como vimos, em *Os Amigos* foi possível ajustar esse efeito com uma captação de som cuidadosa, uma escolha consciente dos planos na montagem, e um trabalho de edição de som e mixagem minuciosas. No caso de essas estratégias não serem suficientes, um caminho comumente adotado é dublar a cena mais ruidosa, ou toda a sequência, diminuindo ou eliminando a diferença entre os ambientes de fundo. Outra possibilidade é alterar a montagem, aumentando o tamanho de cada cena e diminuindo, junto com o número de cortes, a quantidade de choques a atingir o espectador. Ainda menos elegante mas talvez mais eficiente, outro caminho comum é “apelar” para uma música não-diegética que amarre tudo e disfarce as modificações do fundo. A solução final seria suprimir uma das cenas ou eliminar a montagem em paralelo.

Assim como a montagem em paralelo, muitas ideias sonoras e rítmicas podem ser melhoradas ou até criadas na montagem. Mas se não há material fílmico adequado para isso –

de São Paulo. A escolha era narrativamente adequada, pois a certo ponto a personagem Maju reclama do trânsito, mas bastante complicada para a captação de som. Apesar disso, possivelmente também devido a escolhas acertadas de planos com melhor qualidade sonora na montagem (assinada por Karen Harley), além de um minucioso trabalho da edição de som direto e mixagem (ambas de Pedro Noizyman), o resultado foi bastante positivo.

por exemplo se os planos filmados só têm diálogo do começo ao fim, sem tempo de respiro para outras sonoridades acontecerem, ou se não há variedade de planos e “coberturas” – nem mesmo a montagem poderá resolver ou inventar soluções. Esse é um dos motivos pelos quais Mendes gosta de entrar no filme desde antes da filmagem: para que possa discutir com o diretor ou diretora as sonoridades e o ritmo do filme, garantindo que este pensamento sonoro esteja presente e permitindo assim um melhor trabalho na pós-produção.

Você tem que ter no mínimo não só um montador que pense esse tempo, mas também um diretor que na hora que está gravando pense esse tempo. A vantagem de você trabalhar o roteiro com o diretor, não é nem acrescentar coisas, elementos... é o diretor ter consciência da sonoridade do filme na hora que ele grava. Ele sabe como vai soar aquela cena e o que quer dos seus atores, o tempo de duração dos planos, da *mise en scène*, para que essas texturas que eu vou querer colocar no final possam acontecer de forma verossimilhante. (MENDES, 2016)

O editor admite que é bastante raro que consiga este espaço de discussão conceitual antes da filmagem, e que isso acontece com mais frequência com os diretores com os quais já estabeleceu uma parceria frequente, e com os quais guarda também uma relação de amizade, como é o caso de Tata Amaral, Rubens Rewald e Chico Teixeira. Mendes comenta que, por um lado, acha curioso essas parcerias que permanecem em todos os filmes,

(...) porque cada filme é um filme e talvez exigisse uma equipe diferente conforme a estética que você queira - no caso se eu for fazer um filme de ação, ou um drama várias coisas mudem. Mas é uma delícia você trabalhar com a mesma equipe com anos de salto, você cresce, e a relação cresce e quando você volta a se juntar o cara também deu anos de salto, é uma delícia! (MENDES, 2016)

Esse crescimento profissional, que acontece independentemente em cada pessoa, é algo também aprendido, ensinado e conquistado em conjunto: “Você ensina, afinal as pessoas não foram ensinadas a ouvir - que é outro problema, elas só foram ensinadas a ver (...). É uma questão de treino mesmo, de educação.” (MENDES, 2016). Repete-se aqui o discurso trazido no capítulo 3.1 por Ayrosa com relação a Meirelles, que teria sido ensinado a ouvir ao longo dos anos de trabalho conjunto. Chico Teixeira, como já mencionado anteriormente, também afirma ter crescido e aprendido muito com seus companheiros frequentes de trabalho:

O Edu (Eduardo Santos Mendes), a Vânia (Debs), a Sabina (Anzuategui, co-roteirista de *Ausência*), o Jean-Claude (Bernardet, crítico e roteirista) estão sendo, além de colaboradores, grandes professores pra mim. Ao invés de ler livros... até tenho livros aqui (...) (Mas) não é tão presente quanto eu estar trabalhando o prático, ali junto, sabe? Eles me apontam muita coisa, que me faz pensar. Eles jogam pra cima de mim muita coisa. E eu vejo muita coisa também que eles solucionam e aí eu começo a perceber os erros que eu fiz na filmagem, os erros que eu fiz no roteiro. Erros que deixei passar na edição de imagem... E aí eu vou crescendo, vou melhorando. Eu acho que tudo me empurra para uma melhora. (...) Eu gosto de saber porque que eles estão sugerindo aquela imagem ao invés da outra. A palavra final é minha, sempre, claro. E eu uso muito a minha intuição e a minha emoção para decidir, nada

racional (...). A minha intuição me diz por onde andar. E eles também me orientando. (TEIXEIRA, 2017)

As relações duradouras de trabalho que se misturam com ou se transformam em relações de amizade revelaram-se estar presente em todos esses filmes independentes analisados. Segundo Paulo Emílio, tais relações tiveram “(...) papel importante na constituição do cinemanovismo, e a permanência da camaradagem nascida na idade do ouro indicaria a persistência de uma comunhão cuja face nova ainda não se revelou.” (SALES GOMES, 1996, p. 109). Essas relações de trabalho e de afetos que segundo o autor não havia revelado sua face na época da escrita ensaio (década de 70) serão uma das características que definirão o Cinema Artesanal, como veremos a seguir.

3.3 – Cinema Artesanal

Definimos no capítulo 2.3 o Cinema Artesanal como aquele cinema da “marginalidade”, da falta de recursos infra estruturais, ou por outro lado de uma manufatura sem grandes recursos tecnológicos, que inventa sua própria tradição e sua própria estética, se opondo à lógica comercial. Contando com baixíssimos orçamentos, a verba para a realização muitas vezes provém parcialmente (ou até em sua totalidade) das economias dos próprios realizadores, ou, como se tornou prática corrente entre os curta-metragistas, de campanhas de financiamento coletivo (os chamados *crowdfundings*). Sem contar com grandes orçamentos (e por vezes sem nenhum), a produção se baseia em geral em uma lógica de “brodagem” (NOGUEIRA, 2015), permeada pela amizade e pela subversão das consolidadas hierarquias, se aproximando muitas vezes de uma real criação coletiva. Muitos desses filmes não preveem necessariamente o pagamento de cachês à equipe e atores, ou frequentemente pagam muito abaixo que a tabela do mercado. Eliza Capai, diretora de *Espero sua (re) Volta* (2019), *O Jabuti e a Anta* (2016) e *Tão Longe é Aqui* (2013), entre outros, afirmou em conversa com esta autora que no caso de *Tão Longe* optou por não tentar formas de financiamento mais tradicionais, pois acreditava que para isso teria que trazer determinadas características ao projeto que o distanciaria de seus objetivos. A realizadora já fez projetos encomendados, os quais conseguiu imprimir seu olhar, como é o caso de *O Jabuti e a Anta* (2016), uma coprodução com o Greenpeace. Seu último longa foi o primeiro filme da diretora a contar com formas mais tradicionais de financiamento, com apoio governamental através do Fundo Setorial da Ancine, além do apoio da Globo News, Globo Cine, TVA2 e Canal Curta. *Tão Longe é Aqui*, o primeiro longa de

Capai, teve a captação de sons e imagens parcialmente bancada pelo canal fechado de televisão GNT - que a contratara para uma série de reportagens pelo continente africano no ano da Copa da África do Sul, e deu total autonomia à diretora na edição do longa-metragem. O restante do filme foi financiado em parte por investimentos da própria diretora, e em parte por uma campanha de financiamento coletivo. Associamos a esta forma de produção o conceito de cinema pós-industrial proposto por Migliorin: aquela que desponta a partir da democratização dos meios de produção e a partir da qual surge uma “multidão consumidora e produtora”; pautada na distribuição “digital e acentrada” pautada mais em festivais, mostras e cineclubes do que em salas comerciais; e cuja “estética das equipes” é coletiva e des-hierarquizada, “com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam” (MIGLIORIN, 2011).

Em *Tão Longe é Aqui*, devido à longa relação de amizade existente entre a diretora e eu – o que é, como mencionado, bastante típico do cinema artesanal – o filme foi sendo conversado desde sua concepção, antes de existir um roteiro, e ainda de forma muito abstrata. Compartilhávamos algumas referências estéticas comuns – como o documentário *Surplus* (dir. Erik Gandini, 2003), que constrói um ritmo musical a partir da edição repetida de falas – e desejávamos, da mesma forma, construir um filme no qual as sonoridades captadas no local pudessem ser a base de um desenho de som experimental. Além disso, como imagens e sons foram captados pela própria diretora, sem equipe de apoio, ao longo de 8 meses de filmagens, conversamos um pouco sobre cuidados mínimos necessários com o som direto, e a necessidade de captar o máximo possível de coberturas de som em todos os locais documentados. Já no retorno da viagem, e diante dos primeiros esboços de montagem, apresentei a Capai algumas referências estéticas de impoção de voz, sendo a principal delas as narrações de Agnès Varda em seus filmes. O objetivo era fazer a diretora-narradora se livrar do tom jornalístico de suas narrações, fruto de sua formação e dos hábitos profissionais - que a incomodava tanto quanto a mim. Discutimos técnicas vocais que trabalham com pausas que denotam dúvidas ao invés de certezas; e também a maior colocação de ar na voz, que traz uma sensação de intimidade (ZUMTHOR, 1993), de maior proximidade com o espectador e com uma percepção subjetiva da realidade (que era o desejo do filme que vinha se construindo). Além disso buscamos captar a narração com um microfone de diafragma largo bem próximo à boca, o que trouxe uma ênfase ainda maior para esses sons de respiração. Em se tratando de um documentário ficcional, o roteiro foi sendo construído pela diretora e pelo co-roteirista Daniel Augusto em paralelo com a montagem, tendo como inspiração o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (dir. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2010). Tive acesso

apenas recentemente para fins da pesquisa a duas versões do roteiro, mas estas continham basicamente indicações verbais das entrevistas e da narração. Havia algumas pontuações de imagem e apenas dois apontamentos sobre sons não-verbais: som de caneta riscando o papel no início, e um “ruído de eco” na entrada da sequência do deserto - a que introduz o ponto de virada final. Com relação à montagem, devido ao curtíssimo orçamento e à impossibilidade de pagar a montadora Eva Randolph pelo longo período de trabalho necessário à montagem de um documentário com tal abundância de material, a montagem foi dividida entre Randolph e Capai. Alternavam-se períodos de trabalho com a montadora e diretora trabalhando juntas, da forma tradicional, e períodos nos quais a diretora trabalhava sozinha na montagem. Randolph em entrevista afirma que de fato foi um trabalho de criação conjunta, e por isso ambas assinam a função. Quando eu recebi o filme para começar a edição de som, diferentemente do que constava no roteiro, havia uma série de ruídos de referência inseridos, além do citado som da caneta. Foram inseridos já nessa etapa sons subaquáticos, chocalhos, algumas músicas diegéticas, alguns vozerios, uns poucos ambientes. Podemos afirmar portanto que durante a montagem foi concebido e articulado um espaço narrativo para sons não-verbais. Havia também momentos prolongados de silêncio, enquanto ausência de som mesmo, e a manifesta vontade da diretora de construir um som ativo na narrativa – o que me instigou e permitiu uma liberdade criativa bastante grande. Recebi o filme ainda num corte anterior ao final, para trabalhar no conceito sonoro e principalmente nas sequências ficcionais e oníricas - nas quais a presença dos ruídos adquiriu maior importância - de forma que a montagem de imagens fosse ajustada a partir daí. Nesta etapa tive a liberdade para solicitar modificações no tempo e na ordem das imagens de forma que o desenho de som ficasse mais orgânico, e acordamos no prolongamento de alguns planos e mesmo na troca de algumas cenas de lugar.

Um exemplo emblemático nesse sentido se deu na saída da sequência mais agressiva do filme: um “sonho”, como a diretora nomeou, que mostra um ritual no qual mulheres são chicoteadas, e que termina com uma câmera lenta de um close de uma mulher pulando em transe, acompanhado pelo som de respiração agitada. Originalmente a sequência era sucedida, na “volta para a realidade”, por uma cena contemplativa de pessoas recolhendo barro, e que não pedia por muitos sons significativos. Por mais que tentasse, eu não consegui fazer essa passagem abrupta, essa quebra, funcionar narrativamente na edição de som. Sugeri então que se trocassem duas cenas de lugar, trazendo para a transição entre sonho e realidade um plano de uma mulher socando cereal em um pilão – ação que aparece algumas vezes na sequência do Mali, e permeia seu universo sonoro fora de tela através do som ritmado constante. Essa

troca trouxe ao mesmo tempo uma ação repentina que corta abruptamente o sonho, resolvendo a quebra imagética e sonoramente; e uma ação – do trabalho extenuante e repetido - com uma violência de alguma forma próxima àquela sofrida pelas mulheres no sonho. Oferece, ajudando nessa proximidade, uma espécie de “rima sonora”, ou uma espécie de montagem de correspondências (AMIEL, 2007) entre dois movimentos impactantes e ritmados – as chicotadas e o pilão.



Figura 25 - Imagem final da sequência do sonho de *Tão Longe é Aqui*. Sobre essa imagem, podemos escutar uma respiração arfante em *off*, e as chicotadas sincronizadas ao som de tiros.

Os filmes artesanais assumirão, com maior frequência e clareza do que os independentes, algum nível de precariedade formal - seja pela falta de recursos para equipamentos profissionais ou para procedimentos de finalização mais elaborados, seja por desconhecimento dos padrões técnicos, seja por opção estética de seus realizadores. No caso de *Tão Longe é Aqui*, o fato de a diretora ter captado sozinha imagens e sons é algo explicitado já na cartela inicial do filme, e também nas escolhas de montagem e de som. Optou-se por manter na montagem planos tremidos, com movimentos de foco e de íris, bem como ruídos de vento no microfone. Estes últimos eram uma frequente no material bruto, devido ao fato da proteção de vento do lapela ter sido perdida sem conseguir ser repostada no meio da viagem. Alguns dos planos sonoros foram substituídos, recriados ou tratados na mixagem para minimizar estes ruídos, mas houve assim como nas imagens a opção de manter alguns momentos com estes ruídos. O objetivo com isso era explicitar o caráter precário da

captação bem como de alguma forma através da opacidade lembrar ao público da subjetividade na produção daquelas imagens e sons.

Uma vez que o filme não tinha compromissos comerciais a serem cumpridos, o processo de criação pôde se estender por um longo período, dando tempo para elaborações conceituais e muitas experimentações estéticas. Uma curiosidade sobre este processo extremamente artesanal foi que, por total falta de verba, a diretora-fotógrafa-técnica de som-narradora-montadora atuou também como artista de *foley*, enquanto gravávamos no estúdio emprestado do campus do Senac, onde eu dava aulas à época. Essa estratégia nos deu ainda mais tempo para compartilhar ideias, e uma proximidade da diretora com o processo de finalização de som que só trouxe vantagens. As escolhas de *foley* bem como as de todo o desenho de som puderam ser largamente discutidas de forma a se conectarem e contribuírem com as escolhas narrativas e estéticas do filme. Esta estética de equipe diferenciada onde a pessoa encarregada pela direção acumula diversas funções é uma solução para orçamentos mais apertados, como foi o caso da montagem e *foley* de *Tão Longe*, mas normalmente parte também de uma vontade de artesanato onde o diretor ou diretora deseja manusear por si as várias funções com as quais se sente confortável na produção do filme. É algo bastante presente nisso que estamos chamando de cinema artesanal, estando longe de ser uma novidade dos tempos, como atesta *O Candinho* (dir. Ozualdo Candeias, 1967), no qual o diretor exerce também as funções de produção, fotografia e montagem.

Assim como outros filmes do cineasta, a obra não passa pelo crivo da censura, e acaba por se limitar a uma circulação clandestina, “restrita a cineclubes e sessões especiais, como a ocorrida no Teatro Oficina, em 1980.”¹⁴⁴ A forma de circulação do filme, portanto, também se irmana àquela do cinema pós-industrial, se distanciando dos circuitos tradicionais e se direcionando à auto-organização, em exhibições tão amadoras quanto a obra. A negação da indústria é uma marca de certos cinemas das décadas de 1960 e 1970, como nos lembra Ismail Xavier: “A eficiência no mercado, como um valor, fora questionada no início dos anos 60 quando a ideia de cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio.” (1993, p.10). A precariedade, então, mais do que uma condição dada, passa a ser uma busca estética:

A sujeira tornou-se um apanágio. O mundo não era belo. Era injusto, sujo, agressivo. (...) O cinema era, como as putas, um renegado do Brasil Grande. Seu mundo não era o da beleza, mas o da agonia, da dor, e o da petulância. (...) O bem-feito, a gramática

¹⁴⁴ In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67287/o-candinho>. Acesso em: 25 de Dez. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

ajeitada, a luz bem composta não queriam dizer muita coisa. O cinema não era uma arte, e sim uma guerrilha contra o bom gosto, contra o mundo estabelecido, as pessoas bem em sua pele. (ARAÚJO, 2004, p.28)

A escassez financeira de *O Candinho*, no entanto, transcende aquela já presente no Cinema Novo e Cinema Marginal, pois o média-metragem foi feito sem apoio da Embrafilme ou de produtoras já estabelecidas, mas com recursos do próprio cineasta, com negativos P&B 16mm vencidos. Tal pobreza de recursos não poderia deixar de se fazer imprimir, como destaca o verbete da Enciclopédia Itaú Cultural:

A forma de produção de *O Candinho*, (...) e a (sua) liberdade de experimentação, contribuem para construção de um estilo violento, que se reflete no resultado final do filme: a definição dos objetos, os contrastes e as luminosidades oscilam constantemente, dificultando a relação do espectador com as imagens. Ao mesmo tempo, a ênfase recai na apresentação de uma paisagem urbana distante do cartão postal, marcada pela decadência e sujeira. Por fim, tudo é expressado de maneira crua, como na cena em que vemos a prostituta se limpar.¹⁴⁵

A miséria, afinal, acaba por colaborar com a estética do filme, crua, dura e esgarçada, espelhando a vida dos personagens retratados. O filme é rodado quase como um documentário, e em sua maior parte está seguindo o personagem-título (interpretado por Eduardo Llorente) por cenários reais da cidade de São Paulo, interagindo com os passantes do centro, com moradores das favelas ou com trabalhadores de obras. Neste ponto também a pobreza é potência, revelando cenários e pessoas que costumam ser invisibilizados em nosso cinema. No tocante ao som, a primeira questão que chama a atenção é a clara ausência de som direto, com raríssimas linhas de diálogo e praticamente nenhum ruído sincronizado à imagem. Tal ausência de som direto é consistente com o padrão de produção não-industrial da época, no qual as câmeras usadas em geral não tinham isolamento sonoro (o chamado *blimp*) e a tecnologia pilotone, que garantia a sincronia entre som e imagem, ainda era cara e pouco difundida no Brasil¹⁴⁶. Apesar disso e novamente utilizando a escassez como potência, o resultado sonoro é expressivo, tendo sua principal força no uso de suas cenografias sonoras, que caracterizam os espaços do campo e da cidade. Considerando o raro sincronismo ou mesmo coincidência entre sons e imagens, podemos afirmar que em *O Candinho*, a relação audiovisual é polifônica e contrapontística – aos moldes da proposta postulada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (2002, p. 225) em seu manifesto de 1928 e por Pudovkin em seu artigo *Asynchronism as a Principle of Sound* (1985, p. 86). A banda sonora de *O Candinho* parece estar de forma consciente dissociada da imagem: propositalmente artificial, ela não

¹⁴⁵ In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67287/o-candinho>. Acesso em: 25 de Dez. 2019. Verboete da Enciclopédia.

¹⁴⁶ Sobre a história das tecnologias de som cinematográfico no Brasil e sua relação com as estéticas estabelecidas, consultar Manzano (2005) e Borges (2008).

permite em nenhum momento a ilusão de realidade. No filme de Candeias imagem e som desenvolvem-se praticamente em paralelo e a artificialidade da articulação sonora se irmana à de grande parte do cinema moderno e lembra procedimentos épicos do teatro brechtiano (bastante popular à época) ao colocar o espectador num estado crítico, distanciado da narrativa. Pode-se dizer que essa “desarticulação” sonoro-imagética também acaba por contribuir com a ideia de estranhamento e com a dissociação entre o personagem-título e os espaços percorridos apresentada ao longo do filme, colaborando, ademais, na construção de uma atmosfera onírica.

O filme conta com uma estrutura narrativa com uma forma circular, que acompanha seu desenho de som. Inicia-se no campo, com Candinho e sua família sendo expulsos pelo fazendeiro, e ali a cenografia sonora é preenchida por sons naturais, como pássaros e animais de fazenda. Candinho se perde da família e deambula pela cidade, que conta com uma intensa ambiência de carros, caminhões e buzinas. Na maior parte do tempo desagradável e opressor, o som ambiente urbano elucida a relação particular do personagem-título para com os lugares onde passa, espelhando a relação agressiva da cidade para com Candinho, que por sua vez não logra se fazer pertencer àquele espaço. Ao final do filme, retorna ao campo, e a ambiência rural retorna. Tudo pareceria “normal”, não fosse a mixagem extremamente forçada, como é o caso do som de porcos que ocorre no momento que os capatazes estão expulsando Candinho. Sem referência visual e mixado acima das vozes, o som acaba assumindo uma função alegórica, e reforçando quão suja é a atitude do fazendeiro naquele momento. Mesma função alegórica é assumida pelos sons de tiro da sequência final: são posicionados a princípio por sobre a imagem de uma arma pendurada na cruz e depois sobre os rostos de Candinho e da andina que se olham, empoderados afinal. Trazem como metáfora a transformação das personagens, que abandonam a alienação da busca pela figura de Jesus e parecem tomar consciência de sua situação e da necessidade da luta de classes.

Os ambientes da cidade também são extremamente forçados, incômodos, intensos mesmo quando os personagens estão aparentemente mais afastados da estrada e ruas por onde deambulam, descolando-se portanto de uma mixagem mais tradicional. É o caso da cena de sexo com a prostituta, que ocorre numa casa em escombros, sem qualquer referência de proximidade ao movimento de veículos, nem na imagem e nem na montagem da sequência. Nessa cena de intimidade, quando normalmente a cenografia sonora cederia lugar para os sons do movimento dos corpos e da respiração, a ambiência violenta dos carros não cessa, e pelo contrário apresenta-se num dos momentos de maior intensidade ao longo do filme. Esta

intensidade sonora gera uma espécie de contraponto entre a situação íntima mostrada e som ambiente extremamente "vasto" (CHION, 2008, p. 72) e agressivo, nos lembrando da aspereza urbana que os consome ao mesmo tempo que os exclui. Poderíamos mesmo fazer aqui uma aproximação com o conceito schafferiano de *ruído sagrado*, que seria o ruído representativo de um poder maior, não sujeito às leis terrenas (SCHAFER, 1997, p. 82). Aqui o trânsito, talvez representante do poder do progresso, do poder do Capital, assim como um *ruído sagrado*, não pede licença para invadir a privacidade e ocupar todos os espaços sonoros, tornando evidente a situação de marginalidade dos personagens retratados. O único senão é que os típicos *ruídos sagrados* apresentados por Schafer – o trovão e o sino de igreja – são claramente reguladores da vida terrena e causam reação instantânea a quem os escuta, normalmente associada ao temor. Nossa *cenografia sonora*, pelo contrário, não parece afetar e nem mesmo ser ouvida pelos personagens do filme, que, assim como não notam o ruído, não se dão conta da devassa instaurada em suas vidas. Este ruído "maldito", então, produz efeito somente no espectador: um estranhamento e um profundo sentido de devassidão, de invasão; explicita a violência de uma vida na qual nem mesmo os momentos mais íntimos são resguardados.

Voltando a *Tão longe é Aqui*, segundo a concepção da diretora o filme é dividido em três universos distintos e interligados: o universo do “real”, ao qual pertencem as entrevistas e as imagens e sons descritivos, sem grandes interferências estéticas; o citado universo do “sonho”, onde a protagonista projeta suas expectativas e preconceitos, sempre de forma simbólica e buscando o estranhamento; e o universo da “ficção”, no qual a personagem procura processar a experiência do real, projetando neste um faz-de-conta onírico. O “sonho” e a “ficção” são os momentos nos quais o documental e o ficcional se confundem, mas a distinção entre as imagens visuais destes e da “realidade” são relativamente discretas – e na marcação de cor esta escolha foi feita de forma consciente. O que traz a maior distinção e clareza de que saímos da realidade objetiva, passando a adotar a perspectiva subjetiva da personagem, são justamente os sons. Uma das diferenças é que se optou por mixar as sequências de “realidade” apenas com os canais centrais, que partem da direção da tela, e usar o *surround* apenas na “ficção” e “sonho”, por acreditar que este recurso de imersão, se guardado para esses momentos, traria muito mais impacto, aproximando o espectador da sensação que experimenta com mais frequência nos filmes de ficção.

Uma das formas mais comuns de demarcação narrativa (GORBMAN, 1987, p. 73) seria a música, que poderia de fato diferenciar claramente os três momentos. No caso de *Tão*

Longe é Aqui, no entanto, optou-se por não utilizar de inserções musicais ou sons estranhos aos universos retratados. O desenho sonoro - como ocorre no filme referência *Surplus*, e em diversos outros exemplos - parte dos sons verossímeis utilizados no universo do real. A partir deles, gera-se estranhamentos através de distorções, reverbes, reverse, aumento de volume e principalmente deslocamentos sonoros, ou síncrese (CHION, 2008, p.54). A sequência descrita anteriormente traz um exemplo de síncrese que ajuda no estranhamento e inserção no universo onírico. Para aproximar ainda mais as ações do chicoteamento e da pilagem, o som das chicotadas no sonho foi construído somando-se o som do pilão, o som da respiração – que traz à tona a subjetividade da narradora-personagem - e o som de tiros que homens dançarinos disparam de forma rítmica numa cena anterior da mesma sequência, tudo sincronizado de forma que o estranho som parece de fato advir do movimento visual. A utilização do som dos tiros, apesar de ser relativamente discreta e raramente notada pelos espectadores, tinha a intenção de enfatizar a violência que parte dos homens para com as mulheres, tema principal da sequência, verbalizado lateralmente na narração e mostrado explicitamente nas imagens. Quando se corta para a sequência da mulher com o pilão, o ritmo similar e a aproximação timbrística colaboram para que as duas ações sejam conceitualmente aproximadas. Ou seja, a mesma sociedade que naturaliza e por vezes romantiza a violência contra as mulheres é aquela onde o trabalho doméstico extenuante é incessante e pouco valorizado. A montagem vertical contrapontística entre imagem e ruídos buscou trazer, portanto, novas possibilidades de significado às imagens visuais.

Este tipo de estratégia composicional, utilizando sons reais deslocados de seu referencial visual parece ter se tornado comum a documentários contemporâneos, como destaca Rogers (2013)¹⁴⁷:

Avanços na tecnologia musical permitem às bandas sonoras de documentários navegarem livremente entre os sons do mundo real e a composição musical, e alguns documentaristas têm conscientemente utilizado a tecnologia digital para deslocar os sons reais de seus referentes visuais, e compor com ruídos do mundo real; desta forma, eles garantem que a banda sonora mantenha sua ligação com a imagem e que o filme se conecte de forma mais solta com a estética da não-ficção.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Artigo encontrado em

https://www.academia.edu/3985182/Composing_With_Reality_Digital_Music_and_Sound_in_Documentary_Film

Pesquisado em agosto de 2015. Segundo a autora, uma versão ampliada do artigo teria saído em 2014, sob a referência:

"Listening to Reality: Music, Sound, and the Nonfiction Aesthetic", in Holly Rogers (ed). *Music and Sound in Documentary Film* (Routledge, 2014). Não consegui, no entanto, acesso a esta edição.

¹⁴⁸ Tradução minha, do original: Advances in music technology enables documentary soundtracks to pass freely between real-world sound and musical composition, and some documentarians have consciously used digital technology to dislocate actuality sound from its visual referent and compose with real-world noises; but in so doing, they ensure that the soundtrack keeps one foot in the image and the film a loose grip on the traditional nonfiction aesthetic.

Assim como *O Candinho* e *Tão longe é Aqui*, *A Cidade é uma só* (dir. Adirley Queirós, 2011) têm o hibridismo entre a ficção e o documentário como uma de suas potências, ao desvelar as ruas e personagens de uma cidade-satélite de Brasília. Guile Martins¹⁴⁹, cujo nome nos créditos aparece como “finalização de som”, conheceu a Ceilândia durante o período de um Festival de Brasília, quando o projeto do filme ainda era um embrião, e ali, calcado naquela realidade sonora, o desenho de som do filme foi sendo formado. Em entrevista cedida a Farkas, ele relembra:

Na Ceilândia ouvi os carros de som, os vendedores da feira, gente andando nas ruas, jogos de futebol em cada esquina, enfim, uma paisagem humana e sonora muito diferente do plano piloto e do circuito do festival de cinema. Foi aí que assisti o “Dias de Greve”, na casa do Adirley e conversamos mais sobre som, como aproveitar os sons da Ceilândia e de outras quebradas, sem recorrer ao recurso de “som de tiro e sirenes ao longe”, que tanto o incomodava enquanto proposta estética. Falamos sobre os sons que desaparecem com o tempo, o amolador de facas, um vendedor de biju... (FARKAS, 2015-2)¹⁵⁰



Figura 26 - Dildu empurra seu carro de som em *A Cidade é Uma Só*

Antes disso, no entanto, “o filme já nasce de uma proposta ou um disparo sonoro: o jingle, o carro de som do Dildu, a propaganda boca a boca – tudo ali é som, quer falar, falha,

¹⁴⁹ Realizador, fotógrafo, montador, técnico de som direto e editor de som. Como diretor, já ganhou o urso de ouro na Berlimale por seu curta-metragem *Licuri Surf* (2012). Em 2008, ganhou o prêmio de melhor trilha sonora no Festival de Brasília pelo trabalho no longa *O milagre de Santa Luzia*, de Sérgio Roizenblit. Em 2009, montou o documentário *Bailão*, de Marcelo Caetano, recebendo o prêmio de melhor montagem no 42º Festival de Brasília. Por seu trabalho em *Branco sai, Preto fica* (dir. Adirley Queirós, 2014) ganhou os prêmios Guarani de melhor montagem e melhor edição de som. Venceu também Candango de melhor som por seu trabalho em *Era Uma Vez Brasília* (dir. Adirley Queirós, 2017). É Professor no curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás. Ministra aulas e workshops de som direto e edição de som.

¹⁵⁰ Todas as citações a Martins provém de entrevista realizada por Guilherme Farkas em 2015, publicada em <http://www.artesaosdosom.org/sonoridades-no-cinema-brasileiro-guile-martins-e-o-som-de-a-cidade-e-uma-so/> . Acessada em 28/12/2019

gagueja, reinventa.”, como analisa Martins. A mistura de intenção ficcional com modo de produção documental por vezes pode trazer problemas, como um som direto mais sujo, ruidoso, e falas pouco compreensíveis. No entanto, segundo a percepção de Martins, o som direto, assinado por Francisco Craesmeyer:

No geral (...) estava bom, algumas vezes com o entorno mais barulhento, feira, rodoviária, etc. Mas todo esse ruído era totalmente compreensível e deveria ser incorporado ao filme. Alguns fluxos de fala de Dilmar são realmente incompreensíveis, não por um problema de som direto, mas pela maneira particular com que ele articula seu discurso, emendando uma palavra na outra, trocando os sentidos, misturando gíria do norte com canto de rap. Essa fala, às vezes incompreensível, é também seu manifesto, sua metralhadora vocal.

(...)Tentamos dar alguma consistência ao caos que é fazer som direto ao céu aberto, em feiras, rodoviárias, carreatas... No entanto, era inevitável e até bem vindo que sons não previstos invadissem a diegese do filme, passando a fazer parte do documentário. (FARKAS, 2015-2)

A realidade caótica novamente torna-se força expressiva, fazendo nascer um filme único em sua sonoridade, que colabora para a caracterização dos espaços e personagens, bem como para a condução da narrativa. Na alternância entre as sequências mais documentais com as puramente ficcionais, a dinâmica sonora se converte em um elemento importante no estabelecimento do ritmo do filme, como expressa Fernando Henna¹⁵¹, um dos mixadores do filme, em entrevista a Guilherme Farkas:

Tem um mérito também da montagem, de como eles assumiram essas coisas muito ruidosas, e que tem cenas muito silenciosas também, sempre intercaladas. Tem todo aquele jogo do estúdio que é tudo armado, a rádio. Aquela rádio eles montaram e encenaram. Então são lugares que você ouve tudo. Quando eles param para contar uma história você ouve. O resto é o personagem andando, panfletando, que é ruidoso. (FARKAS, 2015-1)¹⁵²

As sequências ficcionais que se dão dentro do cenário da emissora de rádio são, como nos lembra Henna, aquelas nas quais a narrativa de fato se dá, onde paramos para escutar a história do lugar, para ouvir a voz e o discurso daqueles personagens-pessoas reais que habitam a Ceilândia. Neste momento, espertamente o cenário justifica o silêncio, e a edição de som respeitou isso, não acrescentando ambiência externa. Nas demais sequências de rua, o caos sonoro se instaura, muito derivado, como nos adiantou Martins, do som direto, mas também reforçado na edição de som, como pontua Henna: “então as buzinas, fogos, gente,

¹⁵¹ Editor de som e mixador, sócio da Companhia de Sons e Charutos juntamente com Daniel Turini. Segundo o IMDB, recebeu um total de 8 prêmios e 12 nomeações. Por seu trabalho como editor de som em *Noel, Poeta da Vila*, (dir. Ricardo Van Steen, 2006) venceu o prêmio ABC de melhor som. Como editor de som de *Trabalhar Cansa* (dirs. Marco Dutra, Juliana Rojas, 2011) vence o prêmio de melhor som no Festival de Paulínia. Em 2016, vence o Kikito de melhor som por *O Silêncio do Céu* (dir. Marco Dutra, 2016). Recebeu também o Candango de melhor som por *A Sombra do Pai* (dir. Gabriela Amaral, 2018).

¹⁵² Todas as citações a Henna e Turini provém de entrevista realizada por Guilherme Farkas com Fernando Henna e Daniel Turini. Publicada em <http://www.artesaosdosom.org/sonoridades-no-cinema-brasileiro-fernando-henna-e-daniel-turini-e-o-som-de-avanti-popolo-e-a-cidade-e-uma-so-parte-iii/>. Acessada em 25/12/2019

carro, vozerio, outros carros de som, é tudo colocado. Quando ele passa por diversos tipos de carro de som, é tudo edição de som, era uma forma de ampliar.” (FARKAS, 2015-1) Desta forma, é garantida uma dinâmica sonora que imprime um ritmo pulsante ao filme. Martins nos conta um pouco como foi esse processo de fundir o som direto à edição de som:

Por exemplo quando Zé Bigode está no alto de um prédio observando as novas construções da especulação imobiliária e uma motoca passa bem ao longe, com escapamento furado, e vai se afastando até o silêncio. Esse tipo de som, com essa perspectiva é muito difícil de se encontrar nos arquivos, faz parte do ‘descontrole’ do som direto e ficou no filme. Para esse sequência, nós construímos sons de obra, marretas, picaretas, enfim, ruídos que reforçassem essa ideia da cidade em constante construção, da valorização súbita dos terrenos, da especulação imobiliária invadindo a Ceilândia. (...) Na verdade, essas invasões do ‘mundo real’ no som direto acabaram inspirando as outras construções, de maneira que sonoridades ‘documentadas’ e ‘ficcionalizadas’ entravam num estado de contaminação recíproca, uma sendo influenciada e afetada pela outra. Talvez por isso a impressão de construção íntegra e controlada... (FARKAS, 2015-2)

E continua, com mais exemplos:

O som direto do carro do Zé Bigode já era em si, uma sinfonia: peças soltas que vibravam, papéis voando com o vento, motor amaciado roncando... O Adirley e eu percebemos muito cedo que a força do filme estava no som direto, e que a edição de som deveria potencializar essa expressividade, equalizando um pouco e acrescentando sons que não brigassem nem encobrissem o som direto. Havia também os materiais de arquivo de rádio, o discurso de JK, tudo isso com uma sonoridade própria, com um chiado histórico, por assim dizer. Tive bastante trabalho em amalgamar essa sonoridade com as outras rádios, criando transições com sons de estática para passar de uma textura a outra. (FARKAS, 2015-2)

Colaborando para essa integridade da banda sonora, grande parte dos sons adicionais foi garimpado em meio ao próprio material do som direto, dos planos não utilizados na montagem, num esforço de manter a fidelidade expressiva do som da Ceilândia representada no filme, como relata Martins:

A gente ficou ouvindo outros planos que não entraram no filme, atentando para o seu potencial sonoro. Coisas interessantes foram encontradas por aí... Às vezes é coisa pequena, tipo uma motocicleta velha passando debaixo de um viaduto, um metro ao longe, enfim, trabalho de formiguinha. Esses sons pequenos, que realmente não podem ser encontrados em bancos de som internacionais, em minha opinião, fazem toda diferença no resultado final. Dão autenticidade e frescor à paisagem sonora do filme. (FARKAS, 2015-2)

Esse “trabalho de formiguinha” citado pelo editor de som denota um quê de artesanato, de trabalho manual, como se fosse uma colcha de retalhos sendo costurada a partir dos retalhos preciosos da realidade. Com relação a tentativas limpar o som direto, uma das funções técnicas normalmente esperadas da etapa da finalização de som, Martins acrescenta que sim, tentaram

(...) recuperar algumas coisas, mas no final das contas, acho que a edição de som e a mixagem estavam mais preocupadas em criar um ritmo ao filme, entendendo os

momentos em que ele deveria ter maior pressão sonora, e os momentos de respiro, do que apenas recuperar o que não estava inteligível. (FARKAS, 2015-2)

Essa “falta de limpeza” se espelha em outros aspectos da obra de Adirley Queirós, que afirmou em uma *live* promovida pela Associação Brasileira de Cinematografia: “Não tenho nenhuma vontade da assepsia”¹⁵³, complementando que se contrapõe à estética e modo de produção publicitária.

Como pode-se intuir a partir de algumas falas da entrevista de Martins, o som do filme foi sendo gestado no coletivo e em meio a relações de afeto, entre um banho de cachoeira e uma sessão de festival. Gravado com pouquíssimos recursos e nas palavras do mixador Fernando Henna, na maior “guerrilha”, sua finalização também se deu de forma pouco usual. Segundo Martins: “O trabalho foi grande, intenso e rápido, pois o prazo estava apertado. Lembro de ter virado algumas noites num estúdio em Brasília, para conseguir terminar a edição a tempo da mixagem, que foi feita em SP.” (FARKAS, 2015-2). O prazo apertado e as noites em claro, no entanto, assim como as marcas de precariedade dos demais filmes artesanais aqui discutidos, não prejudicaram o desenho de som. Até por que o som já vinha sendo pensado desde muito antes da rodagem, e somando-se isso ao protagonismo do som direto, e à paixão dos realizadores, o curto prazo foi suficiente para que um belo desenho de som fosse concretizado. Ademais, como destaca Turini¹⁵⁴, a guerrilha

Acaba sendo parte da linguagem do próprio Adirley. Porque aí vai para esse certo bom gosto apurado que ele meio que descarta, ele quer mostrar outra coisa. Ele quer colocar o som dos lugares mesmo, dos objetos, dos carros e das coisas que tem lá mesmo. E acho que tem uma coisa de busca, de ser o primeiro longa-metragem dele. Então de repente tem outros meios de buscar que não sejam tão de ficar procurando na pós, soluções. Por enquanto faz parte da linguagem dele. A guerrilha é vista como linguagem e é tudo ao mesmo tempo agora. Até por isso é importante a proximidade que ele tem com o Guile por exemplo, a proximidade que ele tem com as pessoas que estão em volta. (...)São sempre os mesmos que atuam nos filmes, que pensam. (FARKAS, 2015-1)¹⁵⁵

¹⁵³ *Live* promovida pela ABC em 18 de setembro de 2020 sob o nome de Sons e Trilhas Musicais para o Audiovisual, que pode ser encontrada no link <https://www.youtube.com/watch?v=ppsR9V5YNCA> (pesquisada em 29/10/2020).

¹⁵⁴ Editor de som e mixador, sócio junto com Fernando Henna da Companhia de Sons e Charutos, Daniel Turini foi responsável ao lado de Henna pela mixagem de *A Cidade é uma Só*. Dividiu com ele os anteriormente citados prêmios por *Trabalhar Cansa* (dirs. Marco Dutra, Juliana Rojas, 2011), *O Silêncio do Céu* (dir. Marco Dutra, 2016) e *A Sombra do Pai* (dir. Gabriela Amaral, 2018), entre outros. Fato curioso e típico dos cinemas independente e artesanal, onde as relações de trabalho e amizade se misturam, é que Turini foi da mesma turma de faculdade de Juliana Rojas e Marco Dutra, tendo realizado o som de todos os seus filmes até então.

¹⁵⁵ Entrevista realizada por Guilherme Farkas com Fernando Henna e Daniel Turini. Publicada em <http://www.artesaosdosom.org/sonoridades-no-cinema-brasileiro-fernando-henna-e-daniel-turini-e-o-som-de-avanti-popolo-e-a-cidade-e-uma-so-parte-iii/>. Pesquisada em 25/12/2019

Outro índice de que a “guerrilha” faz parte do âmago do trabalho de Adirley Queiroz é a máxima que ele vive repetindo nas palestras que profere, de que a equipe de gravação “tem que caber num carro”, ou seja, não pode passar de 5 pessoas¹⁵⁶.

Mais um filme feito “na guerrilha”, ou, na terminologia local, “na brodagem”, foi *Eles Voltam*, dirigido por Marcelo Lordello (2014). O projeto era originalmente um curta-metragem, e após ter ganho um edital público de financiamento de curtas, o diretor resolveu fazer um *tour de force* e transformá-lo em um longa-metragem. Ele relata: “O que deu força para realizar um longa com um orçamento de curta, 40 mil reais, foi *Amigos de Risco*. Se os meninos da Símio conseguiram, nós também podemos!” (NOGUEIRA, 2014, p. 107). Lordello cita aí outro projeto de curta-metragem pernambucano, *Amigos de Risco* (dir. Daniel Bandeira, 2007) que após ter conseguido um patrocínio direto de cinquenta mil reais teve seu roteiro estendido e foi transformado em longa-metragem. Nas palavras de Bandeira:

A gente tinha três anos de Símio Filmes e nunca tinha visto tanto dinheiro para fazer um trabalho. A forma como a gente filmava era muito simples e os filmes não passavam de 200 reais. Com isso, a gente achou que nada mais justo, nada mais óbvio do que a gente poder filmar um longa com 50 mil. (NOGUEIRA, 2014, p. 46)

A afirmação do diretor deixa evidente uma visão do fazer cinematográfico que se opõe diametralmente ao conceito de indústria e comércio, aproximando-a do amadorismo. Os duzentos reais de orçamento dos filmes anteriores certamente não contemplavam o pagamento da equipe, nem equipamentos profissionais. Não objetivavam lucro e nem ao menos uma subsistência financeira, mas tão somente a realização do filme. A partir destas experiências a produtora pode acumular conhecimento e chegar a ganhar um edital de financiamento. Possivelmente pagando um mínimo aos profissionais envolvidos e gastando bem pouco com equipamentos, objetivaram então alcançar este novo patamar, dos longas-metragens. Apesar disso, *Amigos de Risco* recebeu elogios por parte da crítica, que compreendeu sua precariedade como signo fundamental da estética proposta pelo filme:

Captado em minidv e transformado em película, o *transfer* do filme, aliado à sua própria concepção de registro de imagens, agride o olhar à primeira vista. O visual a princípio parece tosco, os contrastes são opacos, o som eventualmente dificulta o entendimento, mas, uma vez aceitas essas características como códigos internos conectados a um “sistema” de produção de baixíssimo orçamento, entramos na sintonia entre material, ambientes e escolhas formais. Se uma ficção é sempre um documentário sobre contingências e experiências de sua realização, *Amigos em Risco* (sic) procura refletir em sua linguagem tanto seu orçamento quanto seu universo, trazendo o ambiente de carências do baixo Recife para as opções estéticas. Se está dando imagem a um ambiente marcado pelos efeitos do subdesenvolvimento, nada

¹⁵⁶ Um dos espaços onde essa máxima foi proferida foi a *live* promovida pela ABC em 18 de setembro de 2020, Sons e Trilhas Musicais para o Audiovisual, que pode ser encontrada no link <https://www.youtube.com/watch?v=ppsR9V5YNCA> (pesquisada em 29/10/2020).

mais coerente com a tradição cinematográfica brasileira que o esgarçamento desse subdesenvolvimento na própria imagem. (SANTOS, 2007)¹⁵⁷

Na visão apresentada no capítulo 2.3, tal forma de trabalho supostamente colocaria em risco o “profissionalismo” e a indústria cinematográfica brasileira, e de fato ela parece desafiar qualquer lógica empresarial. No entanto pode-se perceber na atualidade toda uma geração de cineastas, especialmente nas periferias, fora do tradicional eixo Rio-São Paulo que estão trabalhando dentro deste espírito, que pode ser traduzido nas palavras de Affonso Uchoa, diretor de *A Vizinhança do Tigre* (2016) como “Um cinema de risco, jovem, que está buscando ser feito de modo não-industrial, mais amador no bom sentido, mais apaixonado e ao mesmo tempo menos estruturado.” Este fenômeno merece um estudo mais aprofundado, feito que a presente tese não objetiva e nem teria como realizar, mas que considero de fundamental importância para a compreensão do cinema contemporâneo brasileiro. Fato é que graças à brodagem *Eles Voltam* pôde ser realizado, e segundo os dados da OCA chegou a estar simultaneamente em 12 salas comerciais, atingindo mais de 5,5 mil espectadores. Além disso teve diversas projeções em festivais pelo mundo, incluindo Rotherham e São Francisco, e recebeu 4 prêmios no 45º Festival de Brasília, entre eles melhor filme pelo Júri Oficial.

Nogueira (2014) dá algumas pistas do funcionamento deste sistema produtivo, citando alguns exemplos dentro do cinema pernambucano, mas não se aprofunda em questões de produção, e nem versa sobre a possibilidade de subsistência deste tipo de cinema. Seu foco são relações humanas e criativas dentro do esquema que denomina como “brodagem” – que é definido na tese como “um jogo de interesses dentro de uma forte relação de amizade, de paixões em comum e vontade de fazer cinema” (NOGUEIRA, 2016, p.34) que são definidoras do cinema analisado por ela. Nas entrelinhas, entretanto, pode-se perceber tanto nas entrevistas quanto na análise dos filmes, menções frequentes ao baixo orçamento como realidade e às relações de amizade, o “acreditar no projeto”, como condições sem as quais os filmes não teriam sido concluídos. Desta forma o cinema da “brodagem” aproxima-se daquilo que denomino como cinema artesanal e também do conceito de pós-industrial de Migliorin. No caso específico de *Eles Voltam* a mesma terminologia da “brodagem” foi usada por seu desenhista de som, Guga S. Rocha¹⁵⁸, ao descrever o modo de produção do filme. Rocha montou toda a equipe de som e coordenou a captação e edição de som, acumulando as

¹⁵⁷ Artigo de Cleber Eduardo Miranda Santos para a Cinética, publicado em <http://www.revistacinetica.com.br/amigosderisco.htm> Pesquisado em dezembro de 2019.

¹⁵⁸ Técnico de som direto e editor de som pernambucano, atua principalmente no eixo Norte-Nordeste do Brasil. Além de *Eles Voltam*, é responsável pelo desenho de som de *Sol Alegria* (dir. Tavinho Teixeira, 2018), *Azougue Nazaré* (dir. Tiago Melo, 2018) e *Boa Sorte, Meu Amor* (dir. Daniel Aragão, 2013).

funções de técnico de som direto e *sound designer*. O profissional afirmou em diversas oportunidades, em conversas com esta autora, que o filme foi feito “na brodagem”.

Havia claramente uma condição financeira desfavorável, (apesar de na finalização o orçamento haver sido complementado por outro edital de R\$200 mil), mas todos trabalhavam movidos pela gana de estar realizando um filme no qual acreditavam. Os equipamentos usados em sua maioria foram aqueles já pertencentes aos participantes do filme, e não fazem parte do rol de equipamentos profissionais usados normalmente em longa-metragens. O montador Eduardo Serrano menciona em entrevista a baixa qualidade do som direto, citando o “gravador Roland” que Guga Rocha possuía como um dos culpados. De fato, a marca Roland não produz os melhores gravadores e a relação sinal-ruído, além da baixa definição sonora devem ter atrapalhado a qualidade do som. Os microfones usados também não contribuíram, e Rocha menciona que, como não contava com um microfonista experiente na equipe, nos planos com movimentação mais complexa assumia a posição de microfonista e deixava o assistente para controlar o gravador, o que pode também ter gerado problemas. Para além disso, com o baixo orçamento e a produção reduzida, controlar os ruídos externos – por exemplo, fechando a estrada e controlando os carros que passavam, como é comum numa produção de cinema “profissional” – estava fora de questão. Este, na minha opinião, é o fator mais determinante para o que se costuma categorizar como baixa qualidade sonora, pois o frequente e intenso som de carros é o que mais dificulta a compreensão dos diálogos neste filme. Essa foi a grande reclamação de Serrano, que afirma que o limiar da inteligência muitas vezes fazia com que ele tivesse menos opções de montagem, e menor possibilidade de elaboração dos sons fora de tela.

Tais marcas de precariedade – que podem ser percebidas por exemplo também em certos movimentos de câmera truncados, como resultantes provavelmente de um tripé de má-qualidade – evidenciam, por um lado, as dificuldades técnicas do filme e podem afastar da experiência cinematográfica certos espectadores, ao quebrarem a transparência do aparato (XAVIER, 2005). Por outro lado, são marcas que trazem à forma fílmica uma expressividade do precário, do que é fazer filmes nas periferias e sem condições, aproximando-o de certa forma a um realismo “cru”, assim como ocorria em parte do Cinema Novo e Cinema Marginal, em *O Candinho* e em *A Cidade é Uma Só*. Analisando o resultado final, há de fato alguns poucos momentos nos quais a falta de compreensão do diálogo parece prejudicar a fruição da narrativa – eu citaria apenas o diálogo de Cris e a colega de escola no terraço do seu prédio em Recife, pouco antes do final. De forma geral, no entanto, a predominância dos

ruídos externos sobre o diálogo, ou dos ambientes sobre a expressão individual, ocorre trazendo consigo uma denotação de pequenez dos personagens, e especialmente de Cris, perante o mundo no qual se viu obrigada a sobreviver, o que é completamente coerente com a história contada.

A expressividade sonora do filme não é ocasional, mas resultado de uma reflexão e criação que ocorreu ao longo de todo o processo criativo. O som já estava presente durante o roteiro, no qual há menções frequentes a ruídos dentro e fora de tela. Na sequência inicial aparece duas vezes a menção a carros que “passam em alta velocidade”, menciona-se o ruído e músicas emitidos pelo celular de Cris e também o “silêncio”. Estes últimos se traduzem no filme como pausas nos diálogos, evidenciando a distância afetiva dos irmãos, mas também são momentos nos quais a expressividade e intensidade dos ruídos cresce. Um trecho especialmente interessante desta sequência, no roteiro, é a passagem da cena 5 para a cena 6:

Ela então escuta o som ao redor. O barulho ensurdecador do último treminhão lotado de cana dá espaço para o som do vento chacoalhando os pés de plantação ao longo da estrada. Algumas poucas canas caídas ao chão. Cris decide pegar uma das canas. Limpa-a com a camisa. Senta-se e finalmente decide chupá-la.

CORTE SECO

6 EXT. ESTRADA - NOITE (18H00) (Mesma posição de câmera da cena anterior.) Anoiteceu. Escuridão (sem falsas luzes da noite). Apenas o som da noite e um choramingar. A escuridão é pontuada pelo mesmo piscar barulhento do celular em vias de desligar na mão de Cris. Poucos carros passam. Iluminam rapidamente o tronco da árvore e Cris, deixando-a novamente na total escuridão.

Este trecho do roteiro evidencia a consciência por parte do diretor da expressividade dos ruídos, da dinâmica sonora presente, por exemplo, no corte seco, que – aí e em outros momentos da mesma sequência - indica elipses que evidenciam a passagem de tempo, mas também chamam atenção para a cenografia sonora. É igualmente interessante a não coincidência de imagens e sons, ao trazer o ruído expressivo do choro por sobre a tela escura, o que torna mais palpável a fragilidade da menina naquele espaço inóspito. A montagem também buscou já construir uma base sonora, inserindo sonoridades de ruídos e ambiências. Eduardo Serrano, o montador, afirma que tentou criar por exemplo uma sonoridade diferenciada para a cena inicial, mas que teve dificuldade por conta do som direto ruidoso, mencionado anteriormente. No entanto, o próprio Serrano afirma que podemos “perceber pela duração dos planos e pelos cortes brutos que a ideia era trabalhar a dinâmica mais agressiva nessa parte.” Apesar da afirmada dificuldade do montador, a sequência apresenta uma potência e expressividade sonora notáveis.

Com relação à edição de som, desde a etapa de conceituação do filme e partindo das ideias presentes do roteiro, diretor e desenhista de som já conversaram bastante antes e durante as filmagens. Foi a partir do primeiro corte da montagem, no entanto, que a criação sonora atingiu um outro patamar. Rocha e Lordello se reuniram e passaram a planejar em detalhes a sonoridade de cada cena, elaborando um mapa de som baseado no sistema proposto por David Sonnenschein (2001, pp. 18-21). Neste modelo, os sons são divididos em sons concretos - que o autor descreve como aqueles sons conectados à imagem ou à diegese -, sons musicais - que seriam elementos mais sensoriais ou emocionais, não necessariamente ligados ao espaço-tempo narrativo -, música e voz. Esta distinção não é seguida à risca no mapa elaborado para *Eles Voltam*, mas ainda assim certamente foi uma importante ferramenta para a elaboração sonora do filme. Eis um trecho do mapa de som:

CENA	SONS CONCRETOS	SONS MÚSICAIS	MUSICA	VOZ
1 00:00:00:00 00:03:51:00	Som de vento na cana, ouvimos sonoridades, das plantas q nos rodeia. Escutamos de muito longe o carro que para abre a porta descem os adolescentes fecha a porta e arranca. - Quando chegamos da estrada ouvimos um som mais forte dos carros que passam, vento na cana ainda nos envolvendo e ambientando o lugar.	Ouvimos um carro q vem ao longe (no preto) como se fosse um espectro q se aproxima lentamente até abria a imagem - carros passam e quebram os silêncios ofensivamente (beirando o estouro)		Ao longe ouvimos murmúrios (com intenções, porém sem leitura total das palavras) -Apesar de distantes da câmera ouvimos bem a conversa dos irmãos (silenciadas pelos carros q passam)
2 00:03:52:00 00:05:45:00	- Ouvimos sonoridades da cana q agora nos envolve mais, a estrada já não nos traz tanta referência de estouro, sentimos uma elipse sonora (pode ser algum som q não existia antes como cigarras ou pássaros) atenção no sync das passagens dos carros.	Ouvimos som agudo do ipod q está com Pêu (tocando uma música rock adolescente new generation) q perdura até ele atravessar a pista.		Conversa dos dois.
3 00:05:46:00 00:06:53:00	- sentimos outra elipse sonora, agora ouvimos mais a sonoridade das folhas da arvore onde eles se abrigam, sentimos a estrada mais calma (retirar o	Ouvimos o ipod tocando uma outra música (da mesma banda da anterior) se apresentando de forma bem aguda.		Dialogo dos dois

	grave do início) e ouvimos alguns passarinhos da árvore.	Até ele sentar e desligar novamente.		
--	--	--------------------------------------	--	--

É interessante notar neste trecho do mapa de som que a coluna "música" está vazia, enquanto que na coluna "sons musicais" aparece o som dos carros, descritos de maneira bastante minuciosa e poética. A utilização dos ruídos que partem do real é tida por muitos diretores como uma forma menos evidente e mais interessante de conduzir o público do que as músicas extra-diegéticas, como já citado pelo diretor Chico Teixeira no capítulo 3.2. *Eles Voltam* conta apenas com a canção dos créditos iniciais e mais duas inserções musicais extra-diegéticas de poucos segundos no terço final do filme (uma delas no retorno da personagem Cris à Recife, citada no primeiro capítulo), e uma ou outra música diegética, geralmente relegadas ao fundo na mixagem. Ademais, o uso dos ruídos e ambientes é expressivo e conduz, juntamente com as imagens, as emoções do espectador.

Outro exemplar da recente safra de filmes nordestinos, desta feita provindo do Ceará, e que nos servirá para compreender os modos de fazer montagem e som no cinema Artesanal será *Estrada para Ythaca* (Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, 2010). Este filme do coletivo Alumbramento pertence a uma geração que Ikeda e Lima (2011) denominam como Cinema de Garagem, e caracterizam como a nova geração de cineastas independentes que na maioria das vezes nega a lógica comercial *mainstream*. Os autores afirmam que

Uma das principais características deste cenário é a utilização (...) dos softwares e dos equipamentos tecnológicos aparentemente mais acessíveis, funcionais e, principalmente, econômicos. Não apenas para a produção – cada vez mais descomplicada e múltipla –, mas, principalmente, para a divulgação, a exibição e a construção de redes de contatos.” (IKEDA e LIMA, 2011, p.20)

Tais recursos tecnológicos democratizados “possibilitaram finalmente uma realidade para a arte e para a contracultura, consolidando os modos de produção DIY (do inglês *do it yourself*: faça-você-mesmo) e *homemade* (feito em casa)”. (IKEDA e LIMA, 2011, p.20). Outra característica marcante que perpassa boa parte do cinema de garagem é a organização de coletivos que se estruturam através de redes, e o Alumbramento é um dos principais coletivos citados pelos autores. Nas palavras de Hissa e de Paula

“O Alumbramento ia ser um ônibus” (...) Um devaneio poético que incluía morar em um ônibus, todos juntos, fomentando cineclubes, oficinas de música e arte por onde fossem passando. (...) Se eles não chegaram a morar juntos em um ônibus, dividiram um sítio, dividiram casas, jantares, banhos de mar, aglutinaram amigos e

compartilharam várias viagens pelo interior do Brasil, projetos comuns e que até hoje fazem parte de suas rotinas. (HISSA e DE PAULA, 2016, p.8)

Neste artigo¹⁵⁹, fruto da dissertação de mestrado de Hissa “A coexistência como resistência: um esboço na definição de coletivos a partir da prática artística de três grupos em Fortaleza, CE”, os autores discorrem de forma muito interessante como a rede de amizade e afetos presente neste modo de cinema que chamam de alternativo se sobrepõe à lógica de trocas econômicas. Segundo eles, “os integrantes trabalham uns com os outros porque percebem uma afinidade nos modos de estar no mundo e resistem a uma lógica de estrutura industrial.” Além disso,

No lugar da tradicional divisão entre atividades técnicas e criativas, há a escolha pelo revezamento dos participantes nestas funções: o diretor de um filme é o fotógrafo de outro; o roteirista de um ajuda na edição de um outro, e assim por diante: solidariedade produtiva. Desta forma, eles viabilizam mais filmes e driblam barreiras financeiras. (HISSA e DE PAULA, 2016, p. 10)

Há ainda filmes em que o revezamento de funções ocorre de forma radical, sem um membro fixo para cada função, mas com os integrantes exercendo funções variadas ao longo da rodagem. É o caso de *Estrada para Ythaca*, no qual os quatro diretores-atores se revezam entre estar na frente da câmera e por trás dela. Nos créditos finais do filme, o nome dos quatro aparece como produção, roteiro, direção, fotografia, som e montagem. Ou seja, praticamente todas as funções necessárias para a realização. Há a colaboração de outros membros no figurino, na câmera e som direto da sequência 1, na produção musical e no projeto gráfico. Mas no geral o filme é realizado em um modo de produção sem amarras para com a forma clássica de fazer cinema, em nenhum aspecto. Nem no roteiro, (que consiste de apenas 7 páginas -quando no formato tradicional supõe-se uma página por minuto - e que não apresenta um arco dramático definido); nem na dimensão orçamentária (apenas R\$1.747,00 reais gastos na viagem-filme); nem na equipe técnica (eles se revezando em todas as funções); nem na decupagem (que foi sendo feita conforme eles encontravam as locações, ao longo da própria rodagem) e nem na atuação (eles mesmos fazendo papéis que poderiam se assemelhar a seus *alter egos*). O som e a montagem também não foram feitos de forma tradicional - a captação sonora foi feita por eles mesmos, a montagem e edição de som coletiva demorou nove meses, “isso devido às inúmeras conversas que precisaram ser estabelecidos para que os quatro dessem conta dos dissensos surgidos.” (HISSA e DE PAULA, 2016, p.19). Como comparativo, segundo a montadora Virgínia Flôres a média para um filme de baixo orçamento

¹⁵⁹ Publicado no catálogo da mostra Alumbramento promovida pela Caixa Cultural. Pesquisado em https://issuu.com/cesarteixeira5/docs/mostra_alumbramento_catologo ?fbclid=IwAR3T910nb8zeLpqjiCeBRe-ymSVg2-Ri02oVyOy-eKMnRUdl1U3iiMl4Bi8 em 29/12/2019.

é de dois a três meses de montagem, e segundo Uzeda a média para a finalização de som é de 4 a 6 semanas. Tanto a montagem como a edição de som foram realizadas no Final Cut, e quando perguntado a respeito da mixagem, Guto Parente responde: “Mixagem? O que é isso? Essa seria a nossa reação à essa pergunta na época.”¹⁶⁰ Na já citada entrevista concedida a Lima, Parente reflete:

(...) muitas vezes, a ideia de fazer um filme, de estar fazendo cinema está muito ligada a uma parafernália. E muitas pessoas, quando vão começar a fazer cinema, tentam primeiro atingir isso, aquilo que te dizem que você precisa pra fazer um filme, pra você fazer o seu primeiro filme... Acho que tem muitas escolas e muitas formações em cinema que apontam para esse lugar. E eu acho que, no nosso contexto, na maneira como a gente começou a fazer cinema por aqui, a inexistência de um mercado, a vontade de experimentar, isso foi muito importante. E também a ideia de que a gente vai fazer com o que a gente tiver, a ideia de que a gente pode aprender todas as funções e se ajudar nisso... Isso tudo acabou fazendo com que a gente tivesse um entendimento da realização de cinema que abre muitas possibilidades (LIMA, 2016, p.175)

No tocante à sua forma, segundo Ikeda (2019) *Ythaca* pode se enquadrar na categoria de um romance de formação, se assemelhando ao filmes *coming-of-age*, pois retrata uma jornada de transformação que de alguma forma busca o amadurecimento. Neste sentido, poderíamos enquadrar a narrativa de *O Candinho*, assim como também a de *Tão Longe é Aqui* nesta mesma categoria. Se nestes dois últimos filmes, no entanto, a transformação do herói/heroína é evidente, no primeiro a perambulação em busca por Ythaca, ou por Júlio/Ythalo, o amigo morto ou desaparecido, parece retornar a um ponto muito similar ao que o filme começou, embebedando-se em um bar vazio, cantando e tentando seguir a vida. Talvez reafirmando os caminhos escolhidos, da resistência, de seguir vivendo, ou talvez como dissemos simbolizando a retomada da amizade após a morte. Podemos afirmar que de forma geral a amizade, ou a busca pela manutenção do coletivo, configura-se então tanto como o mote do filme quanto o seu modo de produção.

Tal modo de produção, como podemos inferir pelo depoimento de Parente, se por um lado tem a ver com o vencer as limitações trazidas pela falta de recursos financeiros, é antes de tudo uma escolha, política e estética. Ainda segundo Parente (2017),

A nossa formação é de cinema experimental. Começamos a fazer cinema movidos por um sentimento de ruptura e não por uma vontade de inserção. Talvez vontade de se inserir em uma tradição de cinema de ruptura. Enfim, contar histórias não fazia parte da nossa gênese artística.

¹⁶⁰ Em entrevista feita por mim por e-mail, em junho de 2017.

Por diversas vezes durante as entrevistas realizadas por Lima com os membros do coletivo, eles afirmam esta vontade de experimentar esteticamente, e de dialogar com o espectador de uma forma, digamos, exigente. Luiz Pretti, por exemplo, afirma que

Se você toma um filme, sei lá, da Globo, eles já partem do senso comum, da comunicação. (...) A gente está lidando com arte, que depende de engajamento. Eu não estou fazendo entretenimento, para o espectador assistir ao filme, enquanto janta. (LIMA, 2016, p.188-9)

Como não poderia deixar de ser, portanto, *Estrada para Ythaca* apresenta uma forma que foge àquela que estamos acostumados a ver (e ouvir) no cinema industrial. Há diversas cenas extremamente longas e com silêncios “excessivos”, há uma decupagem pouco usual que por vezes deixa o espectador perdido (especialmente no início do filme) há cenas nas quais não entendemos o que os personagens conversam. Ao longo da entrevista comigo, no entanto, os quatro realizadores afirmam que desejam, sim, diálogo com o público, e não um enfrentamento. Parente, por exemplo, afirma:

Se o que se consome majoritariamente no cinema e na televisão são filmes que passam mais rápido do que o olhar, isso não quer dizer que o que não se propõe a isso seja um enfrentamento do público. Ao artista cabe propor novas ou velhas experiências, a partir do que ele se sente impelido a criar, não fazer o que nós possamos de maneira arrogante acreditar ser o que o público quer ver. Pensar no público pra mim é ser honesto com os próprios desejos artísticos, é propor uma experiência que se acredite de verdade. Se os seus desejos enquanto artista encontram uma interseção com os desejos das muitas pessoas que podem compor o que chamamos de público, perfeito. Isso considerando que o cinema é uma arte. Agora se pensarmos filmes como produtos de consumo imediato, temos que pensar também público como público-alvo. No caso do *Ythaca* e de todos os filmes que fizemos até agora, não cabe essa lógica. Sem juízo de valor. (PARENTE, 2017)

Indo na mesma direção, Ricardo Pretti escreve um manifesto apaixonado, destinado a seu público em potencial:

lhes imploro humildemente (espectadores, historiadores, críticos, curadores, jornalistas e a quem mais interessar): não esperem dos filmes a perfeição, a clareza e a adequação, pois não é disso que eles são feitos.

Esperem sim que eles sejam excessivos, desajeitados, impulsivos, pulsantes, inacessíveis, incertos, tateantes, revoltados, instáveis, sensíveis, brutos...

E tenham a certeza de que aí também mora a poesia. (R. PRETTI, 2016, p.139)

Ythaca é de fato um filme que segue esse experimentalismo tateante, instável e incerto até pelo próprio modo como foi realizado – construindo-se ao longo da viagem/filmagem - mas não deixa de apresentar um resultado pulsante e que traduz a paixão com a qual foi feito. Faremos a seguir uma descrição e análise detalhada do filme na sequência em que ele se apresenta. Será possível notar o esgarçamento temporal e o uso expressivo do silêncio, tanto o silêncio total como o da simples ausência de voz e música no qual as ricas ambiências se farão

notar. É notável também o uso preciso de outros recursos de montagem e som, como as elipses, o corte seco e as conexões sonoras entre cenas.

Já de partida, o filme inicia num silêncio quase total, com um levíssimo chiado indistinto no limiar da audição, junto à imagem de um céu de crepúsculo, quase sem movimento, sobre o qual se apresentam os créditos iniciais. A imagem vai sendo lentamente tomada pelo escuro. Após quase dois minutos, quando o quadro está próximo a ficar todo preto, um acorde intenso de teclado quebra o silêncio abruptamente. São um silêncio e uma lentidão tão prolongados que parecem querer testar a paciência do espectador, mas que de fato preparam-no para a jornada de redenção do luto e da reafirmação do estar junto à qual o filme nos convida. Corta-se para uma cartela onde lemos um poema, e sobre o qual dois acordes de teclado são repetidos.

Até logo, até logo, companheiros,
Guardo-vos no meu peito e vos asseguro:
O nosso afastamento passageiro
É sinal de um encontro futuro.

Adeus, amigos, sem mãos nem palavras
não façam um sobrolho pensativo
Se morrer, nessa vida, não é novo,
tampouco há novidade em estar vivo.

A música segue com os acordes se repetindo, acompanhados de um violino sintetizado, e agora vemos uma foto em contra-plongée de um sujeito barbudo, alegre, com os braços erguidos como em comemoração ou sinal de luta. No canto da imagem está escrito "Júlio. 1979-2009". Embalados pela ligação que a música promove entre o poema e a foto, compreendemos que a morte do amigo Júlio - que Ikeda (2019) afirma ser o *alter ego* de Ythalo Rodrigues, um comparsa que havia rompido com o Alumbramento e se mudado de Fortaleza - será tema central do filme.

O segundo acorde sobre a foto não termina seu decaimento, e há um corte brusco para um plano detalhe de copos de cerveja em um brinde, acompanhado de seu som direto. O corte pode também simbolizar uma interrupção abrupta da vida de Júlio, que afinal teria morrido aos 30 anos. As mãos saem de quadro e revelam o rosto de um dos convivas, que bebe em silêncio, ajeita o chapéu de palha para cobrir seus olhos e recosta a cabeça para trás, aparentemente bêbado. O plano é longo, e o silêncio é de novo cortante e incômodo. Vemos

planos de rosto de mais 4 homens, todos com o olhar parado, aparentemente embriagados, tristes, e quietos. A extrema quietude é prolongada e desconfortável, assim como no plano inicial, mas agora é resignificada, reiterando a idéia de luto pelo amigo morto. Ouvimos uma voz em *off* que novamente corta o silêncio de forma abrupta, cantando. Corte para o dono da voz, que ainda não tinha sido mostrado. Ele prossegue, cantando a música Luz Negra, de Jards Macalé:

Sempre só
Eu vivo procurando alguém que sofra como eu... também
Mas não consigo achar ninguém

Sempre só
A vida vai seguindo assim
não tenho quem tem dó de mim

A luz negra de um destino cruel
Ilumina um teatro sem cor
Onde estou representando o papel
Do palhaço do amor

Sempre só
a vida vai seguindo
assim
não tenho quem tem dó de mim
e eu tô chegando ao fim

Eu tô chegando ao fim... (voz de fundo: eu também)
Eu tô chegando ao fim...

Novamente o verbo, novamente uma citação, agora na forma de uma canção, expressa a ideia da solidão e morte iminente. A câmera se mantém no close do cantor, não nos distraindo com maiores informações e valorizando a letra cantada. Através da montagem, pela direção dos olhares a princípio entendemos que o cantor está na mesa com os outros, e ouvimos vez ou outra vozes que o acompanham no refrão ou no coro. Ele termina a música e se retira, mas só então percebemos, surpresos, que na verdade ele estava de pé e não sentado à mesa, o que acaba por causar uma confusão na mente do espectador, como mencionamos.

Não me foi possível inferir se tal “pulo” de montagem foi intencional ou é apenas uma das imperfeições brutas às quais Ricardo Pretti nos pede para relevar. O fato é que afinal ela não atrapalha a fruição, e o filme segue. Vemos novamente o rapaz do chapéu, que diz "Minha vingança é viver bem a vida!" Um novo close nos copos em brinde. O moço do chapéu declara "Vou para Ythaca (...) Tô indo embora. Cansei dessa merda" Outro deles responde "A gente te acha". O moço do chapéu sai. Uma gaita soa sobre a imagem do rapaz da outra mesa, que já dorme. O som vem de um dos convivas, que toca agora em primeiro plano, enquanto os dois restantes se abraçam afetuosamente ao fundo. Elipse, e um deles chega na mesa do cliente ao lado, rouba a chave do carro.

Analisando o filme e focando em especial esta cena, João Toledo (2016, p. 165) afirma:

Trata-se, de alguma forma, de um filme mais vivido que atuado – parece-me quase certo que as cervejas foram todas tomadas, que não se trata de direção de arte, de construção, mas de processo. E o processo é essa entrega inevitável ao cinema do terceiro mundo, o cinema do precário que é sucata de tudo e é novo ainda assim, que é um mundo tão generoso, mas ao mesmo tempo árido, seco, cujo espaço para se compartilhar não possui qualquer conforto. Sua estética não dá ao espectador nenhum alívio, dá a ele um espaço para sentar no universo dos personagens, na sua paisagem dura, permite que compartilhe da busca com todas as dificuldades inevitáveis de uma aventura pobre. Sua riqueza é saber compreender a potência de seus recursos, e dos detalhes que compõem o trajeto. Nenhuma paisagem ali é pano de fundo, todo o espaço é vivido.

O filme de fato assume em grande parte de seu transcorrer um certo ar de documental, numa vontade de documentar uma experiência vivida, principalmente “se levarmos em conta que parte expressiva do filme foi realizada a partir do improviso, no contato com as situações e com o espaço físico.” (IKEDA, 2019, p. 237) Esta parece ser, segundo Ikeda, uma marca dos tempos na produção cinematográfica brasileira especialmente desde os anos 2000:

Surgia um audiovisual que acreditava na precariedade como potência e via no processo, e não necessariamente no resultado, um dos pontos-chaves de uma nova forma de produção, menos hierarquizada e mais flexível. As novas obras passavam a incorporar mais fortemente as tendências do documentário e da videoarte, por meio de uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida. (IKEDA, 2019, p. 35)

Voltando ao filme, após sair do bar os três amigos vêm andando abraçados pela rua até um carro e o abrem. O longo plano sem falas e sem outros sons em primeiro plano faz com que escutemos nitidamente os grilos que cantam ao fundo, denunciando que se trata de uma cidade pequena. O carro demora a pegar e finalmente sai andando devagar pelas ruas de paralelepípedo, acompanhado por uma pan. Segue-se mais um longo plano, desta vez uma subjetiva dentro do carro. Encontram o amigo, que a princípio se recusa a entrar no veículo, e

corre. Os outros tentam convencê-lo. "Entra, porra! Vamo junto!" "Entra, viado". Depois de um longo tempo é convencido pelo cansaço e entra. Tudo num plano-sequência, o que acaba por potencializar a duração estendida da cena. Corta para um plano externo atrás do carro, que arranca, e é seguido por um *zoom in*. O carro desaparece e o plano permanece vazio ainda um tempo. Novamente o esgarçamento do tempo, o silêncio e a lentidão se fazem notar.

A próxima sequência é uma externa, dia. Dois dos amigos estão dormindo no chão, próximo a algumas carnaúbas. Acordam, andam em volta, olhando, em silêncio. Avistam um terceiro rapaz que vem de longe carregando uma grande panela. Corta, os quatro se encontram num plano geral fixo, o rapaz pousa a panela no chão, abre a tampa, mostrando o conteúdo. Segundo o roteiro, é uma "panelada", aparentemente algum prato típico. Eles falam coisas que não entendemos. Se aproximam da câmera dialogando, mas seguimos sem compreender as palavras. Uma bicicleta passa ao fundo. Catam lenha para a fogueira, em silêncio. Saem deixando o quadro vazio ainda um tempo. A falta de compreensão dos diálogos pode ser, por um lado, resultado da contingência, pois se os quatro estavam em quadro, não haveria ninguém para operar o som direto, que era revezado entre os membros da equipe/atores. Por outro lado aqui, como na sequência em que buscam o carro, o silêncio abre espaço para a escuta do ambiente. Na estrada, grilos. Sons de pássaro, insetos, vento, vez ou outra um som de carro que passa na estrada, além dos ruídos produzidos por eles. A maioria desses sons parece ter sido gravado no próprio local, mas nos créditos aparece também a função de gravação de sons adicionais do Crato, curiosamente atribuída a Ythalo Rodrigues, o suposto amigo "desaparecido".



Figura 27 - Os amigos se reúnem em volta da panelada, em *Estrada para Ythaca*

A sequência segue e dois deles pelem pra acender uma fogueira, em plano geral. Trocam poucas palavras, pouco articuladas e novamente pouco compreendidas. É contínuo o som de carros na estrada e de natureza. Após o fogo aceso, e a panela posicionada sobre este, *fade out* e corte para eles sentados na beira da fogueira acesa, tomando uns goles direto da garrafa de whisky. Eles comem em silêncio, se olham, sorriem. Tal cena irá se repetir algumas vezes ao longo do filme, como num ritual. O *leitmotiv* do acorde de teclado retorna e traz o corte para a sequência seguinte. Dentro do carro em movimento, em contraluz, um dos rapazes amarra o cabelo. Fecha a janela, escurecendo mais o plano. Corta para o super close detrás de outro rapaz, também prolongado. Os acordes se repetem em andamento lento como da outra vez, sendo depois acompanhados por um violino sintetizado, também com um acorde único, longo e repetitivo. A longa duração dos planos é potencializada pelo andamento lento e pela a longa duração das notas repetitivas. Novamente um corte abrupto (aparentemente no mesmo ponto melódico da sequência inicial) interrompe a finalização do acorde. Detalhe do para-brisas com chuva torrencial, acompanhado do ruído intenso da chuva e trovões. O motorista agora é um dos rapazes que estava atrás, e essa mudança parece querer denotar que estão numa viagem longa. Da mesma forma outros cortes perceptíveis pela mudança abrupta

de som ambiente denotam elipses e o longo tempo de viagem. Os rapazes se perdem, o de agasalho preto admite "Ythaca. Não tenho a menor ideia de onde nós estamos". Chove novamente, o pneu fura. Dois deles trocam o pneu em um plano geral, novamente falam coisas que não ouvimos. Se esta falta de clareza do verbo por um lado pode deixar evidente, como pontuamos, uma precariedade na captação, por outro pode ser também a expressão de um desejo de outra estética, mais naturalista, pois na realidade quando estamos a tal distância não conseguimos ouvir uma conversa com tanta clareza. Além disso, é interessante que num filme como esse que fala sobre amizade, vez ou outra não escutemos, não tenhamos acesso completo à intimidade dos amigos, pois afinal não fazemos parte deste grupo – e o frequente uso dos planos gerais reforça esse afastamento.

Havia também um desejo já expresso no roteiro, de que o filme fosse silencioso, com poucas falas. Este silêncio acaba por dar o tom e vir bastante a calhar num filme que fala sobre o luto. Segundo Luiz Pretti¹⁶¹,

Sempre soubemos que o filme ia ser lento e silencioso, mas na montagem boa parte das cenas com diálogo caíram, pois não funcionavam, seja pelo fato da atuação estar ruim, ou simplesmente pelo fato de não encaixar na proposta estética final que chegamos. (L. PRETTI, 2017)

Indo ao encontro do cinema do possível e do risco, ao optar por eles mesmos, não-atores sem qualquer treinamento e sem direção atuarem, era bastante provável que nem todas as cenas, especialmente as de diálogo, saíssem boas. Lidando com essas contingências, eles resolvem cortar algumas dessas cenas de diálogo, tornando o silêncio ainda mais presente e potente no filme.

Até aqui o filme seguiu, como vimos, uma estética naturalista, próxima ao documental, e isto está prestes a mudar. Algumas sequências adiante, temos um corte seco para um contra-plongée do céu cinzento e uma copa de árvore. Sons da natureza e da estrada são depois de um tempo acompanhados de um som estranho, eletrônico, que pulsa em sincronia com uma luz colorida que percorre o céu: um pequeno disco voador que desce e depois sobe, ao fundo. Voltamos à normalidade num corte para um plano contraluz do motorista dirigindo. Vemos o motorista, e um corte em *faux-raccord* com clara mudança de ambiente sonoro reforça a elipse. Uma mudança no som do carro denota a mudança do calçamento da estrada, devem ter se afastado da estrada principal e entrado em uma estrada esburacada. Logo o motorista reduz, encosta e diz "Ó galera, acho que eu me perdi". Eles descem do carro. Corta, está mais escuro, os 4 andam em voltas pela estrada iluminados pela

¹⁶¹ Em entrevista por e-mail a esta pesquisadora em 2017.

lanterna do carro. Decidem ficar, dar uma andada, esperar até o dia seguinte. Corte, o da camisa estampada puxa a gaita e começa a tocar, sem nenhuma técnica. A música desafinada, mas sentida, será um elemento expressivo interessante, presente ao longo de todo o filme. Segundo Ikeda (2019, p. 238) “A beleza do que cantam está expressa não pela afinação dos intérpretes, ou pela correta entonação das notas musicais, mas por sua verdade, pela energia que emana de suas vozes”, (ou aqui no caso, da gaita) “ainda que precária e difusa.” No caso das músicas cantadas, como vimos, o verbo das letras será outro elemento importante a ser considerado, em geral versando sobre a finitude, sobre a solidão ou sobre a resistência.

Enquanto a gaita soa, os outros convivas vagam, bebem, atrás dele. Por vezes somem no escuro, depois voltam, numa interessante exploração do extra-campo. Corte. Os 4 estão parados de frente para a câmera, com uma nova garrafa de bebida. Um a um, dão um gole. O de chapéu brinda: “À resistência”, no que é saudado por dois outros. O de camisa vermelha apenas olha, e depois recebe a garrafa e bebe. O de chapéu chama: “Júlio! Julio!” olhado para os lados, depois sacode a cabeça negativamente. O de camisa estampada cobre os olhos, como que chorando. Corte para as pernas dos quatro na contraluz do farol, dançando uma música que cantarolam, parecendo um ritual indígena. Gritam, correndo. Três estirados no chão, o de chapéu, sentado, examina a garrafa vazia, a joga fora, levanta e sai pelo fundo do quadro, deixando o quadro sem movimento um bom tempo. É o primeiro momento de catarse, que prepara o “ponto de virada” mais adiante.

Exterior dia, plano geral do rapaz de chapéu deitado sobre uma pedra. Ele Acorda. Som de pássaros e vento suave no microfone. Ele tira uma foto da carteira, e câmera se aproxima em um zoom truncado. É curioso o fato de que aqui, após a catarse, os realizadores elegem manter dois elementos (o vento no microfone e o movimento de câmera instável) que rompem com a transparência do aparato. Tal efeito se repetirá adiante. Vemos o que o rapaz segura - é a foto de Julio, apresentada no início do filme. O teclado retorna, tocando 3 vezes e pontuando a emoção do momento. Corte para um plano geral dos quatro sentados no chão, em silêncio, onde ainda ouvimos o decaimento do terceiro e último acorde, o que ajuda a conectar o momento anterior a este. Eles bebem um a um da garrafa, comem, repetindo o ritual da “panelada”. Plano conjunto com o de camisa estampada sentado, sozinho. Ele pica uns galhinhos, cada vez com mais intensidade, até que irrompe em choro. O de camisa vermelha entra em quadro, faz cafuné, diz ao outro “Não fica assim não, pô.” Afaga o amigo, bate em seu ombro, e finalmente senta e o abraça. Assim ficam um tempo. Corte para o enquadramento anterior, do ritual, agora sem os rapazes, e podemos ver apenas seus potes de

comida no chão. São não são quatro, mas cinco potes de comida, denotando a presença do amigo morto, Julio. Mais um sutil momento da presença do sobrenatural.

Na estrada, um deles caminha e a câmera acompanha por trás. Vemos cada um dos amigos caminhando, depois eles juntos, e novamente separados, em uma variedade de planos montados sobre um som ambiente contínuo. Conforme os cortes aceleram, o som ambiente, agora mais claramente uma artificial cenografia sonora, vai crescendo em intensidade e ficando mais grave. Eles começam a correr, a câmera acompanha tremida e o ambiente já tem um ar sobrenatural, cumprindo um papel musical assim como descrito por Kassabian (2003). A imagem desacelera, até pausar. O som continua, com efeitos de eco. À imagem pausada de três dos amigos se sobrepõe a imagem de Júlio num plano geral, cantando "É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte..." com forte efeito de eco. Corte para um plano próximo de Julio ao lado de uma placa indicando Ythaca com uma seta, a cantoria continua. Julio está numa encruzilhada, indica (com a voz com o mesmo efeito de eco) "Por aqui, o cinema desconhecido, de aventuras. E por aqui, o cinema do terceiro mundo, perigoso, divino e maravilhoso!" É para onde está indicado Ythaca, e é a direção que será tomada pelos amigos adiante. Todo esse trecho é uma citação ao filme *Vento do Leste* de Godard (1970), cuja relação com *Estrada para Ythaca* Ikeda (2019) analisou com muita propriedade. Segundo ele, a diferença principal entre as duas sequências é que enquanto em *Vento do Leste* a personagem hesita na escolha e acaba elegendo um terceiro caminho, em *Estrada para Ythaca* os convivas decidem determinados o caminho do cinema de terceiro mundo, de forma coerente com todo o discurso e o percurso dos membros da Alumbramento. Seriam as imperfeições técnicas que aparecem logo antes desse momento um prenúncio dessa escolha pelo cinema da precariedade?

A tela fica preta, o reverbe da voz de Julio termina de decair, ouvimos estranhos sons que se assemelham com vento e trovão, novamente com forte efeito de eco. É o segundo ponto de ruptura estética do filme, e a terceira aparição "sobrenatural", o que faz avançar o sentimento de catarse. Carro em movimento, vemos pelo retrovisor o moço da camisa estampada, que dirige sorrindo de leve. O do agasalho e o do chapéu dormem, parecendo pacíficos. O da camiseta vermelha aparece em contraluz. A cena é acompanhada por efeitos de eco que se tornam uma música eletrônica, e que aos poucos vai se assemelhando ao som do disco-voador – aqui temos o quarto ponto de estranhamento, dessa vez mais discreto. Noite, ponto de vista do banco traseiro, vemos parte dos ombros de dois dos amigos. A música sai em fade, e o plano continua apenas com o som ambiente e o do balançar do carro. Externa, o

farol do carro se aproxima da câmera, até que a luz tome quase toda a tela. De repente o farol se apaga deixando a tela escura, e o som do carro é substituído por um efeito eletrônico, como se o carro tivesse sido abduzido. A tela permanece negra por sobre o som do disco voador. Luzes coloridas piscantes entram em quadro, bem próximas à câmera. Vemos os quatro amigos dentro do carro, com a luz do disco sobreposta a eles. Eles olham embasbacados. Corte abrupto pontuado por um ruído branco curto, e depois a tela permanece negra e em silêncio total. O silêncio dura quase dois minutos, num dos momentos que promove o maior distanciamento por parte do espectador. Este será o ápice da catarse, e depois dele a janela do filme muda, de 3:4 para 16:9, abrindo mais o horizonte e talvez significando o atravessamento para uma outra realidade.

Dia, montanhas verdes e um céu azul com nuvens brancas. Som de pássaros e insetos preenchem a escuta, desde o primeiríssimo plano sonoro até o fundo. Outro plano de morros verdes. Um riacho. Corte abrupto com a entrada de uma música, um outro acorde de teclado, desta vez mais longo e mais agudo, que transmite uma sensação agradável. Um céu com nuvens e um arco-íris ao longe. A música parece ressaltar a "mágica" do arco-íris. Fade para a tela branca, a música se torna melódica, lembrando a de filmes B, talvez a de faroestes espaguete. Em entrevista, os diretores afirmam mais de uma vez que os faroestes foram uma das referências fílmicas importantes, especialmente nas composições de quadro. Os quatro amigos, sem barba, aparentemente bem mais novos, entram em quadro e se aproximam caminhando em câmera lenta em direção à câmera, em mais um momento de manipulação do real. Teriam eles morrido e chegado ao "outro lado?" Saem de quadro, a música termina. Chegam na encruzilhada para Ythaca. Param por um instante, de costas para a câmera, e seguem na direção "do cinema de terceiro mundo", Ythaca. Cross-fade lento de áudio, é de noite e eles se aproximam da câmera caminhando. Luz alaranjada. A câmera corrige numa pan, eles entram num botequim, sentam, pegam os copos de cerveja que lá estavam, brindam, se abraçam, comemorando. Contra-plano, eclipse, os amigos riem muito, fazendo cócegas um no outro. Corte, brindam. Corte, o de agasalho puxa: "chorei, não precisei esconder..." Os outros tentam acompanhar. Batucam na mesa. Cantam animados o refrão "reconhece a queda, e não desanima. Levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima!" Brindam "À amizade". Corte em continuidade para o contra-plano, Júlio está ao fundo, na entrada do botequim. Close em Júlio, outro plano dos amigos sentados, parados, como que do ponto de vista de Júlio. Só se ouvem os grilos. Corte seco de som, silêncio é maior, só um vento grave e contínuo bem ao fundo. Plano das luzes da rua com *flair*, parece ser uma foto. Zoom in, traz um ar de

sobrenatural novamente. Corte seco para o bar, volta o ambiente, um deles canta "É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã", os outros riem. Um deles levanta, derrubando a câmera, os quatro correm para acudir e segurá-la, na maior quebra de transparência do aparato ao longo do filme. Ikeda (2019) analisa este plano, esta queda de câmera, como um atestado de que de fato eram apenas eles quatro na filmagem. Não havia um fotógrafo ou operador de câmera ali fora de quadro para segurá-la. Corte, os quatro de novo à mesa. Um puxa "é preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte" Os outros acompanham, e eles seguem repetindo o refrão cada vez mais animados, se olhando e sorrindo. Um som de brinde puxa o corte seco para uma cartela sobre a tela preta, em absoluto silêncio, com os dizeres:

Mantenha sempre Ythaca em sua mente.
 Chegar lá é sua meta final,
 Mas não tenha pressa na viagem.
 Melhor que dure vários anos;
 E ancore na ilha quando você estiver velho,
 com todas as riquezas que você tiver adquirido no caminho,
 sem esperar que Ythaca irá enriquecê-lo.
 Ythaca terá lhe dado a linda viagem.
 Sem ela você nunca teria partido,
 E ela não poderia dar-lhe mais...
 Tão sábio que serás, com todo conhecimento,
 Já terás entendido o que significa Ythaca.
 Konstantínos Kaváfis

Corte seco para os amigos se abraçando do lado de fora do bar, dando gritinhos de alegria. Corte seco para a tela preta, onde se leem os créditos: Produção, Roteiro, direção, fotografia, som, montagem: Guto parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti.

Pudemos notar entre os filmes analisados uma variedade de formas de trabalho com a montagem e o som, algumas que tentam se aproximar da realidade do mercado, como foi o caso de *Eles Voltam* e mesmo de *Tão longe é Aqui*, e outras que ignoram e mesmo rechaçam esta forma de trabalho, como pode ser notado com mais veemência em *O Candinho* e *Estrada para Ythaca*. Os filmes que enquadrámos nesta categoria, no entanto, apresentam algumas características em comum. Guardam algum nível de resistência à linguagem clássica cinematográfica, por vezes recusando-a categoricamente. Apresentam em seu processo de feitura uma importância grande para a amizade entre os membros da equipe e para o afeto

para com a obra a ser realizada. E manifestam de forma significativa algum nível de escassez, que obrigará a equipe a trabalhar num esquema de guerrilha ou brodagem. Longe de serem características desconexas, esses três aspectos estão profundamente imbrincados e amalgamam quase que indistintamente o processo e a forma fílmica. Se a precariedade da falta de recursos, seja por escolha ou falta de opção, deixa marcas indeléveis na maior parte dos filmes Artesanais, tais marcas serão muitas das vezes também momentos de maior potência expressiva, como pudemos ver nas obras apresentadas.

Considerações Finais

No decorrer do longo processo de pesquisa da presente tese, tomamos contato com uma grande diversidade conceitos e teorias, que buscamos organizar da forma mais didática possível no primeiro capítulo. As relações entre montagem e criação sonora, como pudemos verificar, ocorrem em muitas instâncias. Primeiramente pensando no aspecto horizontal, compartilham a questão do ritmo, que se estabelece na relação entre o movimento interno de cada plano, os sons existentes em cada plano ou sequência, a cadência dos cortes de imagem e as transições abruptas ou suaves dos diversos sons. A cadência das imagens e sons será o principal elemento para construir a dinâmica do filme, pensando em cenas mais e menos intensas, seja no aspecto sonoro, seja no aspecto imagético ou até mesmo no aspecto temático. Há que se ter também um pensamento vertical, elegendo com consciência dentro da gama de possibilidades existentes, que vão desde o total sincronismo ou reiteração entre os elementos visuais e sonoros, até seu completo assincronismo ou contraponto. No tocante aos elementos visuais, há que se considerar desde os elementos de direção de arte, encenação, decupagem, iluminação, até os movimentos de câmera. Dentre os elementos sonoros, temos que compreender as potencialidades e especificidades da voz, da música e dos ruídos, bem como dos elementos que estão entre uma categoria e outra – um ruído feito com a voz, ou uma música feita de ruídos por exemplo.

Esta organização teórica foi extremamente importante no meu ofício de professora, pois pude estruturar uma série de aulas em torno desses temas que resvalam também na criação prática. Mais significativo que isso, no entanto, foi a pluralidade de métodos, fluxos de trabalho e pensamentos sobre como deve se dar a criação fílmica, em especial nas etapas de montagem e som, advindos não apenas de teóricos, mas principalmente de minhas pesquisas de campo, seja em entrevistas ou debates com profissionais da área. No capítulo 2 procuramos opor de forma neutra o histórico da montagem e som na pujante indústria estadunidense de cinema, com sua posterior “revolução” na década de 70, a um subdesenvolvimento crítico e criativo do início de nosso cinema, bem como suas transformações na direção de metodologias mais próximas às estadunidenses. Apesar da palavra “subdesenvolvimento” pressupor uma qualidade inferior, creio que tenha ficado claro que não nos posicionamos em favor de uma ou outra forma de produção, mas que pelo

contrário defendemos que há fatores positivos e negativos em cada uma delas, e ambas geraram filmes de incrível valor artístico.

Da mesma forma, ao apresentar no capítulo 3 os diversos modos de produção do cinema Brasileiro – industrial, independente e artesanal – buscamos não imprimir juízo de valor, mas compreender as particularidades metodológicas de cada fluxo de trabalho, sem deixar de apontar seus pontos positivos e negativos. Tais aprendizados foram fundamentais para minha carreira de editora de som, refletindo sobre os vários filmes que já participei (dentro de cada um desses modos) mas principalmente adquirindo conhecimento para melhorar minhas práticas futuras. Uma das características que será comum à maior parte do cinema industrial é, devido à sua ligação estreita com o mercado exibidor, um tempo de produção bastante rígido, e que como levantado por alguns profissionais da área, têm sido cada vez mais apertado no que toca a finalização de som. Este problema acaba sendo em muitos casos solucionado com uma maior organização dos processos e com um aumento na equipe de edição de som. Em geral neste modo de produção a equipe é maior e mais segmentada do que nos outros, e soluciona em grande parte problemas técnicos que possam ter ocorrido na captação. Bernardo Uzeda nos mostrou, por exemplo, como no filme *Vai que Cola 2* a compressão e por vezes mesmo saturação do som direto conseguiu, após muito trabalho, ser solucionada. Por ser um humor mais físico, neste filme os efeitos sonoros de pancadas, explosões e etc. também cumprem um papel importante na trilha sonora. Para demarcar a importância do tamanho da equipe, o filme conta, segundo o IMDB, com três montadores e dez pessoas na finalização de som. Como comparativo, *Os Amigos* conta com uma montadora e quatro pessoas na pós-produção de som. O tamanho da equipe não resolve, necessariamente, o tempo da criação, que em alguns casos acaba sendo prejudicado, como pontuado por alguns editores de som. Outro problema é que devido à velocidade com que funciona o mercado, nem sempre o diálogo entre os diversos profissionais envolvidos na criação de um filme industrial se torna possível (pois quando chega na finalização os profissionais das etapas anteriores, e por vezes mesmo a direção, já está envolvido em outro projeto). Neste modo de produção portanto é mais comum que as relações entre os membros da equipe e com o próprio trabalho sejam mais impessoais. Como contraponto, podemos citar a fala de Vânia Debs, montadora que costuma trabalhar mais em filmes independentes, que afirma que mesmo nestes

(...) eu tenho que chamar a atenção e dizer “eu quero estar na mixagem” porque senão parece natural ao diretor e ao produtor não chamar mais o montador porque ele já está em outro projeto. Eu falo “prefiro estar sem receber, mas naquela semaninha eu vou tirar algumas horas e vou ali me dedicar a isso, para ver o resultado do meu trabalho.” Isso é o que eu acho que vale, a gente precisa preservar essa metodologia de dialogar

com o editor de som, de dialogar com o músico, de dialogar com a mixagem, de dialogar com a marcação de luz com a cópia final. (DEBS, 2016)

Se este diálogo é dificultado, torna-se então ainda mais importante que o som seja pensado desde os estágios primários da criação, como ocorreu em *Ensaio Sobre a Cegueira*, do contrário o som provavelmente se restringirá muito em termos criativos e expressivos. Tal filme é um ponto fora da curva do cinema industrial brasileiro, mas prova como um orçamento bojudo, se unido a um pensamento sonoro por parte da direção, pode ser bem aplicado, considerando as necessidades técnicas e criativas do som nas suas várias etapas.

No caso do cinema independente, o aspecto positivo é que apesar de não ocorrer em todos os filmes, o pensamento sonoro, ou ao menos o respeito à equipe de som demonstrou-se mais frequente por parte da direção do que percebeu-se ocorrer no cinema industrial brasileiro. Tanto pela “vontade artística”, quanto pelas relações de afeto entre os membros da equipe, ao menos nos filmes estudados notou-se ser mais constante que conceitos sonoros sejam criados já desde o roteiro, que sejam considerado pela direção e na gravação do som direto, e que seja botado em prática na montagem. As trocas criativas certamente são mais frequentes neste cinema do que no descrito anteriormente. Com relação à constituição da equipe, apesar de ser relativamente menor, em geral esta obedece à mesma lógica de divisão de trabalho dos filmes industriais. O fluxo de trabalho tende a ser também similar, com exceção maior para a relação entre montagem e edição de som, onde a troca de opiniões e o vai e vem foi observado com mais frequência e com uma ênfase maior em questões criativas mútuas (como ocorreu em *Casa de Alice* e *Ausência*). Estas reelaborações, há que se reforçar, são diferentes das refações de montagem no cinema industrial, que segundo Bernardo Uzeda são mais focadas em questões de interpretação ou de efeitos de imagem. Apesar de menos frequente do que no cinema industrial, o fator tempo pode por vezes exercer uma pressão em detrimento da criação sonora, especialmente quando um filme é selecionado para um festival. Neste tipo de cinema as relações de amizade e de trabalho se misturam mais, com foco maior na arte e menor no lucro. Não deixam de ter, no entanto, desejo de se comunicar com o público. Se por um lado essa lógica gera produtos artisticamente mais interessantes, ao pensarmos na manutenção de um mercado e mesmo de carreiras, muitas vezes a parca verba reservada para a finalização pode ser um complicador.

O cinema artesanal, por seu lado, de partida desconsidera quase completamente este fator financeiro. Aqui definitivamente os afetos, a amizade e a construção artística terão relevância maior do que o mercado, ou até mesmo que o diálogo com o espectador, como ocorre no discurso dos irmãos Pretti e primos Parente. Como ignoram, em geral

propositalmente, a lógica de captação de grandes orçamentos, terão que trabalhar invariavelmente na lógica da brodagem, com os membros da equipe trabalhando por muito pouco dinheiro ou mesmo de graça, pelo simples prazer de estar produzindo algo que consideram relevante. Será frequente também, em termos de organização de equipe, o acúmulo de funções por parte dos integrantes das equipes – a direção com bastante frequência sendo exercida ao mesmo tempo que outras funções como a montagem e a fotografia, como *O Candinho* e *Tão Longe é Aqui* – e também estéticas de equipe diferenciadas com vários diretores ou membros se revezando entre as várias funções, como em *Estrada para Ythaca*. Com relação aos equipamentos será frequente que não tenham acesso àqueles mais avançados em comparação ao que é usado no mercado, como foi o caso patente em *Eles Voltam*, com seu equipamento de som direto semiprofissional, ou mesmo *O Som ao Redor*, inicialmente mixado num estúdio de música, inadequado para cinema. O mesmo pode ser dito em relação à captação, edição de som e mixagem de *O Candinho*, que são sem dúvidas problemáticas tecnicamente. Nenhuma dessas precariedades, no entanto, faz demérito às qualidades artísticas extremamente interessantes dos filmes analisados. Pelo contrário, talvez o próprio descompromisso mercadológico seja o que permita as experimentações estéticas que tornam esses filmes tão interessantes.

Nestas considerações finais gostaria de me debruçar também sobre aquilo que pode ser comum a qualquer modo de produção, a qualquer orçamento ou a qualquer objetivo estético ou mercadológico. O primeiro ponto fundamental, sem o qual os demais dificilmente podem se estabelecer, é o diálogo, ou criação coletiva entre as diversas áreas que compõem um filme. Tal diálogo deveria ocorrer em todos os filmes, e desde que haja disposição dos profissionais e uma condução adequada pela direção e produção serão meio caminho andado para se obter uma montagem e um desenho de som expressivos. Dita troca pode ocorrer de várias formas: desde simples reuniões da equipe criativa, com compartilhamento de referências e de ideias estéticas; passando por solicitações específicas de materiais sonoros da montagem à equipe de edição de som, ou de música; o convite a editores de som ou músicos para assistir versões iniciais da montagem, conversando sobre os caminhos a serem tomados a partir daí; ou uma troca mais elaborada e efetiva, com vai e volta entre montagem e edição de som, como aconteceu em *Cegueira* e também em *A Casa de Alice*, *Ausência* e *Tão Longe é Aqui*, como já detalhamos.

Ao tema do planejamento da trilha sonora de um filme, defendemos que deve-se sempre considerar todos os seus elementos – vozes, ruídos e música, sem se esquecer do silêncio. Procuramos deixar claro que a responsabilidade por planejar tal composição sonora

é, para além do editor de som, do músico e do mixador, também do montador, ao pensar as relações verticais entre imagem e som e deixar espaços para o silêncio e para os ruídos; do diretor, ao planejar respiros narrativos e evidenciar a escuta dos personagens, mesmo antes da filmagem; e do roteirista, ao planejar a ordem e a cadência das cenas, pontuando sempre que possível a história com sons significativos e momentos de silêncio. Se por exemplo o filme for falado do começo ao fim, sem respiros, como ocorre com *Minha Mãe é uma Peça 3*, que abordamos no capítulo 3.1, ou se cenas sonoramente intensas de diálogo, de ação, de apresentações musicais se alternam sem ser planejada entre elas uma cena potencialmente silenciosa, não há editor de som ou compositor capaz de produzir uma dinâmica sonora adequada à melhor condução do espectador. O mixador José Luiz Sasso, em debate transcrito por Luiz Adelmo Manzano (2001, p. 132), toca neste ponto:

(...) O conceito do som. Onde você tem o que é alto e o que é baixo, que é outro grande problema que nós temos hoje nos filmes. Principalmente nos filmes estrangeiros, que é o excesso de som, principalmente nos filmes chamados pirotécnicos, aonde você começa a ser bombardeado de sons, começa até se tornar cansativo. Nós temos este problema com o diálogo. Realmente, filme brasileiro, que eu mixo há 35 anos, eu escrevo e assino embaixo: é um porre. Tem filme que bate o *bip* no rolo 01 e começa-se a falar, e vai embora, não aconteceu nada, só ficou no diálogo. (...). Não tem edição de som que melhore isso.

Nos quase vinte anos que separam a declaração do mixador da publicação desta tese muita coisa mudou. Com a ampliação da área dos Estudos do Som e a consequente melhoria do ensino de som nos cursos de cinema, temos formado profissionais – não apenas do som, mas roteiristas, diretores, montadores e etc. – mais conscientes do papel do som na construção da narrativa. Mas ainda não parece ser suficiente, ou ao menos é o que atestam as frequentes reclamações recebidas por parte de editores de som ao longo dessa pesquisa. O que falta então para modificar essa prática? O que podemos fazer para inserir o pensamento sonoro desde o roteiro, passando pela direção e a montagem propriamente dita? Qualquer resposta estaria longe de ser definitiva, mas enquanto professora, minha saída não poderia deixar de ser o ensino - que esse frise cada vez mais a relação da criação de som com as diversas áreas do cinema citadas anteriormente. E que se busque junto aos colegas da academia que o som não seja ensinado apenas na(s) disciplina(s) de som, mas que se compreenda que esta “outra metade” do audiovisual é, ou deveria ser, parte fundamental de toda a formação em cinema. E o que fazer com os profissionais já formados, já atuantes no mercado? Em primeiro lugar, existe o papel “pedagógico” que deve ser exercido pelos profissionais do som principalmente

junto aos colegas da direção, e se possível também da montagem e do roteiro. Cada filme é uma nova possibilidade de aprendizado, como dito por Guilherme Ayrosa, Fernando Meirelles e Eduardo Santos Mendes. As mesas de debate em encontros de profissionais – como a Semana ABC ou o EPSCB - também são uma ótima oportunidade de colocar esses assuntos em relevo.

Acredito também que a pesquisa e sua divulgação, tanto para os colegas da academia quanto para os profissionais de som, é igualmente um caminho para que melhoremos cada vez mais a qualidade da montagem e som de nosso cinema. Nesse sentido pretendo prosseguir estudando e divulgando outros processos criativos que tenham favorecido a uma criação sonora significativa. Como professora da Unila (Universidade Federal da Integração Latino-Americana), pretendo ampliar agora meus estudos para outras cinematografias, procurando compreender processos criativos de filmes em países como Argentina, Paraguai, Colômbia, entre outros.

Bibliografia

ADORNO, T. e EISLER, H. *El Cine y La Musica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

ALTMAN, Rick. *Sound theory, sound practice*. AFI Film readers series. New York/London: Routledge. 1992

AMANCIO, Tunico. *Sob a sombra do Estado: Embrafilme, política e desejo de Indústria*. In RAMOS, F. P. et al. *Nova história do cinema brasileiro - volume 2 (edição ampliada)*. São Paulo: Edições Sesc, 2018

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010

AUTRAN, Arthur. *A Montagem no Cinema Brasileiro*. In PUPPO, E. *A montagem no Cinema* (catálogo de mostra). São Paulo: Heco Produções, 2006

_____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese (doutorado). Campinas: Unicamp, 2004.

_____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: Ontem e Hoje*. Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom. 2009.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes by Rolande Barthes*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994

BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENET, Vicente J. *La Cultura del Cine: Introducción a la Historia y Estética del Cine*. Barcelona: Paidós, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro – Propostas para uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Entrevista com Juarez Dagoberto*. Filme Cultura. No. 37. Janeiro a março de 1981.

BERNARDET, Jean-Claude; FERRARI, Marcio e MOREIRA, Roberto. *Roteiro de Um céu de estrelas*. 1995

BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Fundamental Stetics of Film sound in Weiss & Belton Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985

BOTTOMORE, Stephen. *The Story of Percy Peashaker: Debates about Sound Effects in the Early Cinema*. In R. ABAEL e R. ALTMAN. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

BUHLER, James; NEUMEYER, David, DEEMER, Rob. *Hearing The Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press, 2010

BURCH, Noel. *Praxis do Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CARRASCO, Ney. *Syghkronos: A formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003

CARREIRO, Rodrigo. *Este não é um filme de ficção: notas sobre o som em falsos documentários de horror*. LOGOS 38 Vol.20, Nº 01, 2013-1

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

COSTA, Flavia Cesarino. *O Primeiro Cinema, espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

_____. *Primeiro Cinema* in MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990

DIAS, Fabiana Quintana. *Do rádio para as telas: um estudo sobre o desenvolvimento das técnicas de sonorização no cinema brasileiro e a contribuição dos sonoplastas de rádio no exemplo de Geraldo José*. Campinas: Unicamp 2017.

DOANE, Mary Ann. *Ideology and the practice of sound editing and mixing*. In Weiss & Belton. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

DUARTE, B. J. *Da inexistencia do cinema nacional*. O Estado de S. Paulo, Sao Paulo, 24 maio 1949.

EISEINTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2002.

_____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2002.

EISENSTEIN, S.M.; PUDOVKIN, V.I. e ALEXANDROV, G. V. *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. In EISENSTEIN, S. M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2002.

FLÔRES, Virginia. *Além dos limites do quadro: o Som a Partir do Cinema Moderno*. Tese (Doutorado) Campinas: Unicamp, 2013

_____. *Cinema: uma Arte Sonora*. São Paulo: Annablume, 2013

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press; and London: BFI Publishing, 1987.

HISSA, Celina e DE PAULA, Silas. *A (co)existência Alumbrada*. In LIMA, Erico Araújo (org). *Mostra Alumbramento* (catálogo de mostra). Caixa Cultural, 2016.

IKEDA, Marcelo. *Fissuras e Fronteiras: O coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo Brasileiro*. Porto Alegre: Editora Meridional, 2019

IKEDA, Marcelo e LIMA, Delani. *Cinema de garagem, um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Caixa Cultural, 2011.

IWAMIZU, Rossana Stefanoni. *Foley no Brasil*. Dissertação (Mestrado) São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2014

JOST, François. *The Voices of Silence*. In R. ABAEL e R. ALTMAN. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

KASSABIAN, Ahahid. *The Sound of a New Film Form*. In INGLIS, Yan. *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press, 2003.

KENNY, Tom. *Sound for Picture: The Art of Sound Design in Film and Television* (Mix Pro Audio Series). California: Mix Books, 2000.

_____. Walter Murch - The Search for Order in Sound & Picture. In *Mix Magazine*. New York: Penton Media, April 1998.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film – The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KRAMER, Jonathan D. *Time In Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: macmillan, 1987.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

LIMA, Erico Araújo. *Conversa – Guto Parente e Pedro Diógenes*. In LIMA, Erico Araújo (org). *Mostra Alumbramento* (catálogo de mostra). Caixa Cultural, 2016.

_____. *Conversa – Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Ivo Lopes*. In LIMA, Erico Araújo (org). *Mostra Alumbramento* (catálogo de mostra). Caixa Cultural, 2016.

LOBRUTTO, Vincent. *Sound on Film. Interviews with creators of film sound*. Westport: Praeger Publishers, 1994.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MANZANO, Luiz Adelmo. *Da edição de som ao sound design - evolução tecnológica e a produção brasileira*. Tese (doutorado) ECA/USP. São Paulo: ECA/USP. 2005.

MENDES, Eduardo Simões dos Santos. *Pensando a relação imagem-som*. In: Crítica de Cinema v5. Porto Alegre: Teorema, 2004.

_____. *Walter Murch: A revolução no pensamento sonoro cinematográfico*. Tese (doutorado). São Paulo: ECA/USP, 2000.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume, 2006

MORAES, Vinicius de. *Crônicas para a história do cinema no Brasil*. São Paulo: Clima, n. 13, ago. 1944.

MURCH, Walter. *Num Piscar de Olhos. A edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MUNSTERBERG, Hugo. *A Atenção*. In XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema*. 4.ed. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Programa De Pós-Graduação em Comunicação. 2014.

OKANO, Michiko. *O espaço MA e Helio Oiticica in GREINER, CHISTINE*. Tokiogaqui – Um Japão Imaginado. São Paulo: Edições SESC, 2008.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Liberdade para o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: A Cena Muda, n. 36, 6 set. 1949

PARO, Iana Cossoy. *Escrever o som: busca pelo espaço do sonoro em roteiros audiovisuais*. Dissertação (Mestrado) São Paulo: ECA/USP, 2016.

PEREIRA, Kira Santos. *Se podes ouvir escuta: a gênese audiovisual de Ensaio Sobre a Cegueira*. Dissertação (mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2010.

PRETTI, Ricardo. *Cinema atual (o brasileiro sem dúvida, mas não só)* In LIMA, Erico Araújo (org). *Mostra Alumbramento* (catálogo de mostra). Caixa Cultural, 2016.

PUDOVKIN, V.I. *Film technique and Film acting*. New York: Groove Press, 1960.

_____. *Métodos de Tratamento do Material*. In XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *Asynchronism as a Principle of Sound*. in WEISS, Elizabeth; BELTON, John. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

REISZ, Karel. *The technique of film editing*. London: Focal Press, 1966

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2009

SALES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: Trajetoria no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Redes da Criação: Processo de criação artística*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. *Crítica Genética – Fundamentos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

SALT, Barry. Film Style And Technology. in Weiss & Belton. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

SCHAFER, R. Murray. *A AFINAÇÃO DO MUNDO. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SOURIAU, Etienne. *A Correspondência das Artes (Elementos de Estética Comparada)*. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa Aventura na Tela: A trajetória fascinante do Cinema Brasileiro da Primeira Filmagem a “Central do Brasil”*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

QUINTANA, Fabiana Dias. *Do rádio para as telas: um estudo sobre o desenvolvimento das técnicas de sonorização no cinema brasileiro e a contribuição dos sonoplastas de rádio no exemplo de Geraldo José*. Tese (doutorado) Campinas: Unicamp, 2017

WEIS, Elizabeth e John Belton. *Film sound: theory and practice*. New York, Columbia University Press. 1985.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Webgrafia

ALTER, Nora M. *Composing in Fragments: Music in the Essay Films of Resnais and Godard*. Revista SubStance, Volume 41, Number 2, 2012 (Issue 128), pp. 24-39 (Article). Disponível em http://www.essayfilmfestival.com/wp-content/uploads/2015/03/41.2.alter_.pdf. Pesquisado em 30/10/2020

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Observations on film art*. 2011. Disponível em <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/07/22/looking-different-today/> Pesquisado em 14 de maio de 2017.

BYIGTON, Maria (mediadora). *Som e Montagem: interação técnica e conceitual*. Mesa de debates no III Encontro Nacional dos Profissionais de Som do Cinema (2015). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1e6FqBh9DhE>. Pesquisado em 16 de maio de 2020.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *O Candinho*. Verbetes da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67287/o-candinho>. Acesso em: 25 de Dezembro de 2019.

FABRIS, Mariarosaria. *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas*. Revista Alceu, 2007. Disponível em http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Fabris.pdf. Pesquisado em 14 de maio de 2020.

FARKAS, Guilherme. *Sonoridades no Cinema Brasileiro: Fernando Henna e Daniel Turini e o som de “Avanti Popolo” e “A Cidade é Uma Só?” (partes I, II e III)*. 2015-1. Disponível em <http://www.artesaosdosom.org/sonoridades-no-cinema-brasileiro-fernando-henna-e-daniel-turini-e-o-som-de-avanti-popolo-e-a-cidade-e-uma-so-parte-i/>. Pesquisado em 17 de maio de 2020.

FARKAS, Guilherme. *Sonoridades no Cinema Brasileiro: Guile Martins e o som de “A Cidade é Uma Só?”*. 2015-2. Disponível em <http://www.artesaosdosom.org/sonoridades-no-cinema-brasileiro-guile-martins-e-o-som-de-a-cidade-e-uma-so/>. Pesquisado em 17 de maio de 2020.

GARRET, Adriano. *Entrevista com Alffonso Uchoa*. 2014. Disponível em <http://cinefestivals.com.br/entrevista-com-affonso-uchoa-diretor-de-a-vizinhanca-do-tigre/> Pesquisado em 23 de agosto de 2016.

GIANI, Gustavo (mediador) *Mesa 7: Edição/Montagem*. Mesa de debates da Semana ABC de 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=kFlqg_m9ACs. Pesquisado em 17 de maio de 2020.

KENNY, Tom. *Walter Murch - The Search for Order in Sound & Picture*. Mix Magazine, 1998. Disponível em <http://filmsound.org/murch/waltermurch.htm>. Pesquisado em 14 de maio de 2020.

LOPATE, Philip. *Night and Fog*. 2003. Disponível em <https://www.criterion.com/current/posts/288-night-and-fog> Pesquisado em 12 de maio de 2020.

PRESIDÊNCIA da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *LEI Nº 12.485, DE 12 DE SETEMBRO DE 2011*. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm Pesquisado em 14 de maio de 2020.

PRESIDÊNCIA da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Medida Provisória Nº 2.228-1, DE 6 DE SETEMBRO DE 2001*. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm Pesquisado em 14 de maio de 2020.

MEIRELLES, Fernando. *Diário de Blindness*. Disponível em <http://blogdeblindness.blogspot.com/> Pesquisado em 12 de maio de 2020.

MIGLIORIM, César. *Por um cinema pós-industrial - Notas para um debate*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Pesquisado em julho de 2017.

MILAN, Pietro. *O Cozinheiro, o Ladrão, sua mulher e o amante*. Disponível em <http://segundo-plano.com/2015/03/12/o-cozinheiro-o-ladrao-sua-mulher-e-o-amante-1989/> Pesquisado em setembro de 2015.

MUSIC Practice and Theory. *What does introductory Vamp means*. Disponível em <https://music.stackexchange.com/questions/25286/what-does-open-vamp-mean>. Pesquisado em 12 de maio de 2020.

OXFORD Music Online – Grove music Online dictionary. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> . Pesquisado em 12 de maio de 2020.

ROCHA, Glauber. *Uma estética da Fome*. 1965. Disponível em <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/artes-visuais/51-cinema/151-glauber-rocha-uma-estetica-da-fome-94747281> Pesquisado em 12 de setembro de 2019.

ROTHMAN, Lily. *How Did Dolby Sound Change the Movies?*. 2013. Disponível em <https://entertainment.time.com/2013/09/16/how-did-dolby-sound-change-the-movies/> Pesquisado em 14 de maio de 2020.

SANTOS, Cleber Eduardo Miranda dos (assinando como Cleber Eduardo). *Amigos de Risco, de Daniel Bandeira (Brasil, 2007)* Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/amigosderisco.htm>. Pesquisado em 17 de maio de 2020.

Filmografia

- ALÉM da Linha Vermelha. Direção: Terrence Malick. Los Angeles: 20th Century Studios, 1994
- ALMA em Suplício. Direção: Michael Curtiz. Burbank: Warner Brothers, 1945
- AMARELO Manga. Direção: Claudio Assis. Recife: Parabólica Brasil, 2002
- OS AMIGOS Direção: Lina Chamie. São Paulo: Girafa Filmes, 2013
- AMIGOS de Risco. Direção: Daniel Bandeira. Recife: Símio Filmes, 2007
- APOCALYPSE Now. Direção: Francis F. Coppola. São Francisco: American Zoetrope, 1979
- A ARCA Russa. Direção: Aleksandr Sokurov. Canada: Seville Pictures, 2002
- AUSÊNCIA. Direção: Chico Teixeira. São Paulo: Bossa Nova Films, 2014
- O BALÃO Vermelho Direção: Albert Lamorisse. Paris: Films Montsouris, 1956.
- O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Bel Air, 1968
- O BATEDOR de Carteiras. Direção: Robert Bresson. França: Compagnie Cinématographique de France, 1959
- BOCA do Lixo. Direção: Flavio Frederico. São Paulo: Kinoscópio, 2008
- BYE Bye Brasil. Direção: Cacá Diegues. Rio de Janeiro, LC Barreto Produções Cinematográficas, 1974
- CÃES de Aluguel. Direção: Quentin Tarantino. Van Nuys: Live Entertainment, 1992
- O CANDINHO. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: sem informação de produtora, 1976
- CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2003
- CARLOTA Joaquina. Direção: Carla Camurati. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Produções, 1995
- A CASA de Alice. Direção: Chico Teixeira. São Paulo: Superfilmes, 2007
- A CELA. Direção: Tarsen Singh. Los Angeles: New Line Cinema, 2000
- UM CÉU de Estrelas. Direção: Tata Amaral. São Paulo: Tangerina Entretenimento, 1996
- CIDADE Oculta. Direção: Chico Botelho. São Paulo: Orion Cinema e Vídeo, 1986
- CINDERELLA. Direção: George Méliés. France, George Méliés, 1899
- A CIDADE é uma Só?. Direção: Adirley Queirós. Brasília: 400 Filmes, 2011
- UM CONDENADO à Morte Escapou. Direção: Robert Bresson. Paris: Gaumont, 1958
- UM CORPO que Cai. Direção: Alfred Hitchcock. Inglaterra: Alfred J. Hitchcock Productions, 1958

- O COZINHEIRO, o Ladrão, sua Mulher e o Amante. Direção: Peter Greenaway. Londres: Allarts, 1989
- ENSAIO Sobre a Cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Toronto: Rhombus Media, 2003
- O DESERTOR. Direção: Vsevolod Pudovkin, USSR: sem informação de produtora, 1933
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964
- DIAS de Nietzsche em Turim. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, 2001
- ELES Voltam. Direção: Marcelo Lordello. Recife: Trincheira Filmes, 2014
- O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. USSR: Goskino, 1925
- ESTRADA para Ythaca. Direção: Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Guto Parente. Fortaleza: Alumbramento, 2010
- FESTIM Diabólico. Direção: Alfred Hitchcock. Los Angeles: Warner Brothers, 1948
- O FILME da Minha Vida. Direção: Selton Melo. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, 2017
- FILME de Amor. Direção Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, 2003
- A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. USSR: Goskino, 1925
- GUERRA de Canudos. Direção: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Morena Filmes, 1996
- INTOLERÂNCIA. Direção: D. W. Griffith. Culver City, Triangle Film Co. 1916
- LARANJA Mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido: Hawk Films, 1971
- THE LIFE of a Fireman. Direção: Edwin S. Porter. EUA: sem informação de produtora, 1902
- LINHA Geral. Direção: Grigor Alexandrov e Sergei Eisenstein. USSR: Sovkino, 1929
- UM LUGAR Chamado Notting Hill. Direção: Roger Mitchel. Londres: Working Title Films, 1999
- M, O Vampiro de Düsseldorf. Direção: Fritz Lang. Berlim: Nero-Film AG, 1931
- MINHA Mãe é uma Peça 3. Direção: Susana Garcia. Rio de Janeiro: Migdal Filmes, 2019
- O NASCIMENTO de uma Nação. Direção: D. W. Griffith. EUA: David W. Griffith Corp., 1915
- NOITE e Neblina. Direção: Alain Resnais. França: Argos Films, 1956
- O NOVIÇO Rebelde. Direção: Tizuka Yamazaki. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Cinematográficas, 1997
- OUTUBRO. Direção: Sergei Eisenstein. USSR: Sovkino, 1927
- OS PÁSSAROS. Direção: Alfred Hitchcock. Inglaterra: Alfred J. Hitchcock Productions, 1963
- O PODEROSO Chefão. Direção: F. F. Coppola. Los Angeles: Paramount Pictures, 1972

PROFISSÃO, Repórter. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália: Compagnia Cinematografica Champion, 1975

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Shamley Productions, 1960

RÉQUIEM Para um Sonho. Direção: Daren Aronofsky. Santa Monica: Artisan Entertainment, 2000

O SOM ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: Cinemascópio, 2012

STAR Wars. Direção: George Lucas. São Francisco: Lucasfilm, 1977

TÃO Longe é Aqui. Direção: Eliza Capai. Rio de Janeiro: Arissas Multimidia, 2013

TERRA em transe. Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967

TOM Tom, the Piper's Son, Provável direção Billy Bitzer. Sem informação de produtora, 1906

VELUDO Azul. Direção: David Lynch. Wilmington: De Laurentiis Entertainment Group, 1986

AS VOZES Espirituais. Direção: Aleksandr Sokurov, Tchecoslováquia, Severny Fond, 1995

WATCHMEN. Direção: Zack Snyder. Los Angeles: Warner Bros., 2009

ANEXO 1 - Material de preparação de filmagem do filme “Ausência” cedidas pelo diretor Chico Teixeira.

1- Arquivo “Direção de fotografia, decupagem de alguns filmes que eu gosto e as cenas que eu gosto”

Decupagem de alguns filmes que gosto e as cenas que gosto.

- Quem sabe nas cenas na casa do professor a câmera fica mais erótica, mais sedutora, mais calma, mais poética, o professor é um cara mais adulto, de personalidade calma e centrada em si, se controla. Uma câmera que passeia mais pelos corpos. Uma câmera que parece ter um amortecedor, ou parece que está em câmera lenta. Muito plano seqüência. Mas perceber que o emocional do professor é altamente erótico, o psique dele vem de uma fúria de erotismo com esse menino, fúria esta que não passa dos olhares e certos encostos de corpos.

-Penso as cenas da feira menos colorida, mais lavado tudo, e é exatamente como Serginho vê essa feira, ele vê com uma certa agonia, piadas agressivas, pessoas machistas, e única alegria dele na feira é o mudinho e a Silvinha o resto é muito sem cor. Agora o circo, bem colorido, lúdico, o sonho de Serginho.

-Ver livro Impressionismo, “Paris e a Modernidade” (exposição do CCBB em 2012). Tem uns quadros com umas cores muito parecidas com o que penso.

-Ver livro do Alair Gomes. Só ver.

-Penso cada vez mais em planos seqüências, demorados, sentidos, observadores, democráticos com o espectador. Planos pouco decupados, em cada cena. Gosto disso, fica mais simples. Interessante que acho que uma cena pouco decupada, me passa mais emoção, me permite entrar mais profundamente na cena. Planos longos e pouco decupados.

- Na feira penso uma câmera mais agressiva (mas sem exageros, só sentindo a pulsação e a respiração suave do operador, uma câmera orgânica, com vida igual as pessoas que freqüentam a feira), no ombro, o ambiente é mais dinâmico e agressivo também. A câmera na mão tb dá mais ação no filme, dá mais vida, mas dá menos poesia ao filme, menos introspecção, menos silêncio.

Já na casa do Professor/Clotilde é tudo mais suave.

-Planos longos, demorados, o personagem sai de cena, e a câmera não desliga, continua, depois ele volta a cena ou passa de volta, ou nem passa mais (filme “A Fita Branca / A Vida de Jesus”).

-Uma dúvida, Acho que tenho que fazer um story board, mesmo singelo, pra saber no mínimo o posicionamento da câmera nas cenas, a luz, os movimentos, as maquinarias que vão precisar ou não, e não se perder tanto quando for filmar, anexar tudo isso no roteiro de filmagem. Isso quando tiver as locações decididas e ir com o fotógrafo, com o desenhista lá, e se der com alguns atores pra ensaiar mecanicamente todas as cenas de todas as locações. Assim eu posso ficar mais com os atores na hora da filmagem.

-Filmar as reações das pessoas, focar mais em quem tá ouvindo do que quem tá falando. Acho mais importante as reações e nem tanto as ações. Gosto muuuuito disso. Uma câmera eficiente para captar as emoções, as reações das pessoas. Quando alguém está falando, o principal é mostrar como essa pessoa tá recebendo tudo isso, ouvindo e sua reação. Captar os olhares e as reações dos personagens ajuda o espectador se emocionar, entrar mais na história, se emocionar com os detalhes das coisas, ver os sentimentos dos atores na estória. Essa seria uma câmera colaboradora, no meu ponto de vista.

-Atenção em cenas com os olhares. Eles nesse filme são importantíssimos, são mais importantes do que os diálogos, que são cotidianos e quase não movem o filme adiante, mas os olhares e gestos sim, movem tudo a diante, mergulham e constroem o emocional, o psiquê do personagem. Demorar num olhar. Filmar bastante um olhar. Os olhares de “querer, de pedir”, os olhares de sedução, o querer do professor, vão ser conseguidos na câmera. Então será que é possível o fotógrafo acompanhar alguns ensaios dos atores pra ver esses olhares e como enfatizar, dramatificar eles? Vou ver com a Fátima Toledo.

-Às vezes eu acho o apto do professor mais escuro um pouco, ele ilumina com luz de abajures.

-Quero colocar a câmera em função do ator, em função do seus gestos, dos seus olhares. Câmera sensível, delicada, que pega pequenas ações dos atores, pegar gestos dos atores gestos que falam, que podem interpretar.

-Vamos pensar juntos as cenas de passagem de tempo, são muitas e bem difíceis de se pensar, queria sua ajuda. São importantíssimas para a estória.

-Planos ficam bastante tempo na mesma ação, quando filmar, filmar bastante. Ex uma pessoa deixa o carro, e ficar algum tempo filmando o ambiente vazio. Filmar o vazio, é muito bom isso, é filmar a solidão a inconsistência, é a personalidade de Serginho. Filmar o vazio, a solidão, o silêncio, a não ação das coisas em volta.

-Alguns planos geral, uns mais abertos e outros nem tanto. Coisas entram e saem de quadro.

-Interessante quando alguém está falando no telefone e a câmera fica o tempo todo, na pessoa que está ouvindo o outro.

-Um close no perfil do cara pensando (deixar bastante tempo).

-Gosto de filme simples, é uma estória simples, cores simples, roupas simples, paisagens simples, tomadas simples, pessoas simples.

-Gosto muito da câmera que os Dardenes fazem, seguindo o personagem por traz, em determinados planos.

- (pensar também com a assistente de direção) Vi a exposição sobre a sexualidade da Galeria Fortes Villaça, vi uns vídeos muitos sensuais, os planos eram um cara de costas que abaixava (pode Tb não abaixar) e estava de bermudas sem camisa aparecia o rego da bunda dele. Muito calção molhado (calção tipo de futebol) e marca o pau de alguém. Algumas cenas filmadas enquadrando em baixo do peito até a canela, ou até os pés da pessoa. Outras cenas, pessoas coçando o pau, enfiando a mão dentro da calça e arrumando o pau (tipo um figurante). Outra cena é levantando a camiseta a assoando o nariz, aí aparece a barriga dela e um pouco de pentelho. Ou fala mexendo com a barriga, coloca a mão na barriga, levanta a camiseta e fica conversando coçando a barriga. Outro enquadramento é feito na cintura em cima do umbigo, até a canela ou até o chão. Pensei na cena do Formigão com um amigo na feira, ele sem

camiseta ou com uma regata (ou tira a camisa e fica segurando ela na mão depois coloca), câmera na mão que vai do rosto até a barriga, câmera vai num e vai no outro, não se sabe o que eles estão fazendo, depois delicadamente a câmera só filma eles da cintura pra baixo, short de jogador de futebol, sem cueca. Esse enquadramento vale de costas, com bundas (mas cuidado para não vulgarizar tudo). Acho tudo isso bom, mas tomar muuuuito cuidado, se couber em alguma cena é em uma ou outra, pensar juntos.

-Nunca cortar close pra close, vamos pensar nisso.

- Em algumas cenas o protagonista está em terceiro plano, e uma ação na frente, uma ação de nada que não interfere no filme, uma cena que não se fala (esse primeiro plano). Acho bem bom assim também.

-Não quero plano, contra plano. Como opção ver A Casa de Alice. Gosto das chicotadas nas imagens, ta num personagem e a câmera vai para o outro sem cortar (às vezes lentamente, às vezes como um chicote, rapidíssima. Dependendo da situação).

-Detesto gelatina azul. Uma luz meio azulada. Não gostaria de interferência de luz artificial nenhuma. Tudo mais natural possível, a luz artificial só para uma correção.

-Penso em fazer uma cena meia documental no Ceasa, quando Serginho e Lazinho estão carregando o caminhão. Tem um tempo de passagem que pode ser, que passe um carrinho cheio de caixas e enche a tela com esta imagem, e a outra imagem é eles carregando o caminhão (sugestão para o fotógrafo). Fazer também uns planos parados de pessoas no Ceasa, como documental mesmo, eles sem perceberem que estão sendo filmados.

-Será que na briga de Serginho com Mudinho fazer um plano mais decupado um pouco, ou uma câmera mais ágil mas sem cortes (pensei na briga dos meninos no A Casa de Alice). A mesma coisa quando Formigão pega Serginho pelas costas, uma câmera mais ansiosa, aflita, Serginho querendo sair e se sentindo preso.

-Uma idéia de filmar algumas cenas quando der, é colocar alguma coisa na frente da cena, cuidado para não se repetir muito assim, ou seja o ator não esta pousando para a câmera, ou passa coisas na frente da câmera, como um documentário.

-Colocar Serginho deitado sem camisa com os braços pra cima aparecendo o sovaco. Pode ser uma cena erótica com Serginho meio criança meio homem, mas pensar que cena pode ser essa? Será quando ele ta deitado no sofá da sala olhando as paredes da sala?

-O plano detalhe é bom pois pode filmar e não colocar.

-Não cabe aqui, neste filme, uma luz estourada (vamos pensar juntos) mas um contra luz, Serginho emocionalmente fica muito na sombra de seus sentimentos.

-Ver depois de discutido os planos todos do filme, pegar só os planos de bicicleta, e ver numa escaleta se eles estão muito repetitivos na ordem em que entram.

-Com todo cuidado, penso num filme muito sedutor, sexualmente sedutor, a sensualidade desde a maneira de se vestir sem cueca, sem sutiã, roupas frouxas, roupas transparentes, pessoas falam rindo, falando pegando uma nas outras, encosta o braço na outra, se enrosca

quando fala, coloca a mão no bolso da calça do outro para pegar alguma coisa quando fala (pensar com calma isso!!!).

-Quem sabe em algumas passagens de tempo, é um corte seco. Ex: Vi um filme sobre um casal de deficientes que as passagens eram secas. E moça estava na cama começando a dormir, e corta, muda o ângulo da câmera e ela ainda está na cama, mas tudo mais claro e ela tá acordando. Pensar, divudas pois o filme não pede isso, a segura e sim o carinho, a poesia...

-Quando cortar de Serginho para Serginho, sempre mudar o ângulo, e sempre reparar na abertura da câmera. Pode ter um plano aberto para um médio – ou vice versa. Pode tem um plano de frente para um plano de lado ou de costas (se quiser na mesma abertura de plano, ex planos médios). Ou ter a possibilidade de começar uma cena antes da ação e ver na montagem, ou ao contrário.

-Perceber passagens de tempo, geralmente fica numa cena fixa por algum tempo. Ou repete a mesma cena várias vezes.

-Outro truque é depois de uma cena em que claramente se nota a direção que o personagem vai, na cena seguinte pegar este personagem de frente, ou de costas (aí corta a direção que ele tava indo).

-As cenas de close no rosto de olhares pode ser com Ney olhando Serginho. Ou Serginho em outras situações (mas não sei, acho que seria mais com Ney).

-Uma dica que pensei (vamos pensar juntos se temos tempo pra isso ou não, me ajude) é fazer sempre um plano detalhe e outro aberto. Antes de pensar num plano, pensar o que eu quero mais valorizar neste plano, o que é mais importante? Um plano mais aberto, fazer a ação toda para se vê o que se passa numa forma geral. Numa passagem de tempo, na cena final ficar segurando a câmera quieta (lembrar no A casa... no salão que se deu quando fecham a porta do salão), se terminou com um plano aberto, a cena seguinte filme ela fechadona, de detalhes, ou se terminou com uma cena de detalhe a cena seguinte é bom que seja aberta. Outra coisa para se pensar é sempre que tiver uma elipse (a elipse é feita pela duração do plano), ou uma passagem de tempo, então demorar mais para cortar o plano. Por exemplo de uma elipse na feira, digamos que tenhamos um plano mais fechado na feira, e depois o próximo plano é aberto, isso pode ser uma elipse (ou vice versa) (ver as elipses do filme O Menino da Bicicleta), outro exemplo de elipse é por exemplo da sequência dos caminhões chegando na feira e descarregando, pode fazer planos das mãos tirando as caixas do caminhão e colocando no chão empilhando e Serginho levando a pilha para um lugar, lugar da suposta barraca, já meio que montada (a câmera parada o observa indo para algum lugar e colocar no chão tudo), aí na sequência seguinte um plano mais geral da barraca toda montada e Serginho seguindo a cena. Ficar muito atento com os planos de bicicleta ou Serginho caminhando, se sai do quadro (plano) da esquerda para a direita (ou seja o plano começa da esquerda e termina saindo pela direita), o outro quadro (plano) ele entra da direita e sai pela esquerda (ou seja o plano começa da direita e termina pela esquerda), (é sempre o contrário) se o outro plano for de bicicleta ou ele caminhando, tem que ter essa continuidade, perceber a direção da bicicleta ou dele caminhando. Se quiser um plano com vários enquadramentos, faça vários enquadramentos acompanhando o menino (a pé, de bicicleta...). Se for um plano mais parado, filmar ele vindo de longe, passa pela câmera, parada que o acompanha de costas (é uma opção). Outra opção de filmar é começar com um plano mais aberto, depois um médio, e depois um mais fechado, e depois um outro mais fechado ainda, da mesma cena (isso tudo se

tivermos tempo, e teria material para escolher na montagem, mas o meu plano predileto que vejo muito no filme é o seqüência). Numa cena por exemplo, começar com um plano bem fechado, detalhe, e conforme a intensidade da cena ir abrindo, ou seja fazer um outro plano mais aberto (quanto mais fechado, conforme a intensidade do que está acontecendo na cena, mais tenso é a cena, mais dramática é a cena).

-importante 1: Decupar, todos ou os que derem (ou os mais complexos) os planos antes de filmar com o fotógrafo. Reunir antes. Tentar decupar no papel. Depois ir na locação e rever o que foi pensado, e melhor ainda de participar dos ensaios na locação ou mesmo fora da locação, no estúdio lá na Fátima Toledo mesmo. Inclusive discutir a luz, já. Com isso eu posso ficar mais com os atores na filmagem. Ver o que o fotógrafo fez de trabalho anterior e mostrar o que eu gosto, assim fica mais fácil pra ele visualizar e dar uma segurança pra ele.

-importante 2: Ver anotações da A Casa de Alice, diversos, direção de fotografia, direção e preparação, filmagem,... ver com o fotógrafo, ir no arquivo. Tem tudo escrito.

Importante 3:

-Os meninos e pessoas sem camisa, muito homem seminu, passando sensualidade (mas calma para não roubar a concentração da história) (isso ver mais com a assistente de direção).

-Algum plano que mostra o pau de alguém, por cima da calça, e depois o personagem abaixa e vê o rosto dele (ver se cabe, calma, muita calma). Muita dúvida.

-Um corte legal pode ser se a câmera terminou o ultimo plano, parada com gente em quadro, e na outra cena começar com ela parada numa cena vazia sem ninguém.

-As cenas de feira (isso ver mais com a assistente de direção) pegar umas cenas meia de improviso, cenas pequenas, como documentais, tipo pessoas entrando na frente da câmera e indo ver as verduras, gente passando na frente da câmera, pegar os legumes, balanças pesando, mãos embrulhando verduras ou começar algum plano com alguém embrulhando alguma coisa (fruta ???) na barraca vizinha, alguém modificando o preço das coisas, um cachorro comendo no chão, pessoas comendo frutas, pessoas comendo pastel, ambulantes passando na frente da câmera, pessoas bebendo cerveja com latinha na mão, e abaixo algumas anotações do que vi na feira:

.Gostei uma barraca de verdes, legumes e verduras, como tomate, cenoura, couve, repolho, cheiro verde, alface, agrião, brócolis, espinafre, chuchu, acelga, beterraba, nabo, etc...

.Feirante descascando mandioca e colocando na banca, tirando folhas de cima do repolho, descascando milho, limpando a couve Flor, o brócolis, descascando cana, e chupando e vendendo com cana na boca.

.Cachorros sarnentos comendo a xepa da feira, garotos com filhotes de cachorro no colo que um feirante estava dando. Feirante oferecendo cachorrinho.

.Os caminhões todos enfileirados e um ao lado do outro ao lado da feira, com caixas vazias em cima, tudo jogado.

.Ambulante com panelas, bonitas, grandes pra vender.

.Muita gente fazendo xixi num cantinho, sem a menor vergonha.

.Corta couve bem fininha e ensaca, pra vender mais caro.

.barracas com japoneses.

.Barraca de ovos é bem legal.

.Barraca de paninhos bordados, guardanapos, toalhas de mesa.

.Feirantes carregando engradado no ombro, engradados vazios no chão feirante empilhando pra não ocupar espaço, feirantes pegando engradados, abrindo com um martelo (tirando os pregos) e arrumando na bancada a nova verdura.

.Os feirantes comem muito, é mexerica, laranja, abacaxi (corta pedaço de abacaxi e primeiro oferece pra alguém ou não se isola pra não dar nada pra ninguém e comer em paz), pedaço de melancia, muitas frutas (legal isso).

.Orelhão, gente falando alto.

.Feirantes molhando as verduras com um balde de água.

.Tinha uma roda de capoeira treinando, não apresentando, treinando.

.Feirantes sempre brincando com seus colegas, falando alto, um sacaneando o outro, a mãe, o pai, a esposa, chamando o outro de chifrudo...

.Feirantes um imitando o outro de gozação, como ele fala alto pra chamar os clientes, oferecendo mo produto.

.Feirante varrendo a barraca,

.Pastel, água de côco, caldo de cana.

.Barraca de roupa pendurada, sapato, pantufas lindinhas cafona, sapatinho de criança, carteiras para mulher.

.Feirante cospe no sapato e lustra, passa a mão.

.Feirante ouvindo radinho.

.Passarinho em gaiolas, nas barracas de água de coco, e de caldo de cana.

.Ambulantes vendendo pedaços de queijo, paçocas, garrafas térmicas com café com leite e cafezinho puro, pedaço de bolo, tipo num carrinho de pipoca.

.Feirante carregando algo, depois deixa no chão, e olha a mão (ta pesado).

.Uns gatos circulando.

.Feirantes arrumando as caixas, batendo prego nelas, montando as madeiras que estão quebradas.

.Música sertaneja tocando (nas barracas que vendem caldo de cana).

.Labirinto de caixas.

.Vi passar polícia de jeans e camiseta branca com uma arma na cintura.

.Uma TV PxB, ligada na barraca da feira e os filhos pequenos do feirante vendo.

-As cenas abaixo estão nas anotações do roteiro decupado 16 e entram da seguinte forma “(ok está no roteiro 16 decupado)” ou ainda não:

- (ok está no roteiro 16 decupado) Enquadramento do beijo do casal no filme “A Vida de Jesus”, um beijo que ele beija ela e puxa ela pra encostar nele. Um enquadramento perto, que aparece mais as costas do cara, e parte do rosto da menina (queixo e orelha), não aparecem as bocas. Aos 9:50 min a câmera está de lado da bike, as vezes a câmera passa a bike, as vezes a bike passa a câmera a câmera fica assim brincando, e pegando hora Serginho mais de costas hora ele mais de frente.

-Planos e enquadramentos do filme “Eu não Quero Dormir Sozinho”, a maneira que ele filma. Ver como o Ming Liang filmou as cenas de rua. A cena começa muito antes do ator principal chegar (gosto muito disso). A câmera vai filmar o protagonista, em alguma cena. Então começa ela filmando o que não tem nada a ver, como o lugar antes do protagonista chegar, e depois ele chega, faz a cena e a câmera só pára bem depois que ele já se foi (tem muito em “Não quero Dormir Sozinho”). E também tem uma câmera fixa, quando as pessoas não falam, só tem ação, ela entra e sai do quadro, entra novamente, isso é muito bom. Gosto tb que ele filma as vezes contra a luz de uma janela, não chega a estourar muito mas fica tudo meio escuro. Nas cenas de feira demorar um pouco pra acontecer a cena, deixar a gente ver ele

arrumando, colocando água, ver ele apanhando água enchendo o balde e regando as verduras, trabalhando lembrar cenas do filme “Não quero Dormir Sozinho”. Perceber num plano fixo, se mudamos o posicionamento da câmera e deixar ela parado por muito tempo apontando pra nada, pode ter uma leitura de passagem de tempo, pensei na cena final Serginho dormindo no sofá com insônia. Tem muito isso no filme “Não quero Dormir Sozinho”. Uma cena do final como referência de Serginho entrando na Rodoviária, no filme “Não Quero Dormir Sozinho”, cena 1:12 hora. Outra cena boa é no começo do filme uma câmera no tripé um pouco mais alta quando tem o mágico na rua, cena que tem aglomerado de gente e câmera fica um pouquinho alta, não sei como usar no “nosso filme” mas é uma opção pra pegar alguma movimentação de aglomeração. (ex: cena um cara vendendo cachorro quente, filma primeiro uma mulher comprando cachorro quente, depois vem o protagonista é que vem o protagonista, e vc não sabe direito quem é quem pois é no começo do filme...). o movimento de câmera, câmera fixa o tempo todo, pois o filme pede isso é todo mais parado, câmera começa em um plano com alguns personagens que não tem nada a ver com o roteiro e depois entra o personagem do filme, um cuidar do outro com sensualidade, enquadramentos...) A câmera interessantíssima, ela é fixa, planos médios. A cena do colchão que começa e depois encontra o protagonista. As cenas são demoradas os planos são longos e demorados. O trabalho do Chinês com muito barulho, ele come a marmita dele sozinho. O protagonista no restaurante, e vem uma pessoa passa por cima da cabeça dele, sem pedir licença e pega um talher. Eu fiquei louco para o Chinês dar um comilão no protagonista. Adoro a cena do começo do dinheiro, do jogo. Ver como o Ming Liang filmou as cenas de rua.

-(ok, está no roteiro decupado 16) Se quiser, mostrar em algum momento do filme um plano geral da feira, ou uns 3 planos gerais diferentes para localizar geograficamente o espectador (lembrar do filme do Bergman, Luz de Inverno, começo que tem alguns planos da igreja).

-(ok está no roteiro 16 decupado) Tem um enquadramento no filme “Da Vida das Marionetes”, a primeira cena no começo. Um homem encosta sua cabeça no ombro de uma mulher. Pensei alguma coisa parecida quando Serginho abraça Clotilde, um close que aparece o rosto de Serginho com parte do peito ou ombro de Clotilde, ficar ali, ela passa a mão no rosto dele, depois vagarosamente a câmera vai passando pela nuca de Serginho e se vê a mão de Clotilde passando pelo cabelo do menino, acariciando, e ele bem quietinho, as vezes ele aperta mais o abraço.

-Planos lindo do filme “Balão Vermelho” do Hou Hsiau Hsien. Sempre tem alguma coisa na frente, ou um vidro, ou carros. Ele gosta bastante das ações do cotidiano, na casa sempre deixa a câmera ligada mais tempo depois ou antes de alguma ação, são cotidianos que a primeira vista não diz nada, mas ao passar do filme dá muita intimidade com o personagem, pois se olha como ele faz as coisas, se ele é organizado, delicado, etc. A câmera é delicada, no tripé, ela vai e volta, olhando o lugar que estão, ela é suave, não balança e os movimentos são lentos e macios, a câmera olha tudo ao redor, está sempre se movimentando, ela vai e volta para o personagem. Outra coisa legal são os emaranhados dos trilhos de trem, emaranhados que podem ser dos fios de poste. A câmera não entra em alguns lugares, fica esperando o personagem sair.

-Achei muito interessante e lindo a câmera do filme “Maborosi” do Hirokazu Koreeda, uma câmera fixa, com personalidade (que seria ela fica fixa e não acompanha o personagem, ele – personagem- sai de quadro, ela continua fixa, depois ele passa de volta, ela continua, e depois ele sai definitivo e ela continua onde estava por algum tempo). A cor do filme é um

espetáculo, tudo meio cinza, tudo quase sem sol que não aparece está sempre nublado (que se parece com o humor do personagem), (e o chão quase sempre tá molhado, como que tivesse chovido antes, alguém andando na rua com o guarda chuva aberto, e fecha ele, ou alguém vai sair de casa e pega um guarda chuva, o outro sugere pra ele levar um guarda chuva – isso não cabe no Circo). Depois a cor muda, quando ela casa novamente, e vai pra praia, fica um colorido e um grão que parece filme de 8mm ampliado (o azul fica lindo). Acho que tem muitos planos médios, vamos ver. Quando ele filma a noite, é lindo, tudo muito escuro, e poucas luzes (parece uma luz natural da noite, quase sem refletores), e durante o dia uma luz que estoura as paisagens de longe, um estouro muito forte bonito, gosto muito disso, vamos pensar? Os tempos das tomadas de cena são lindos e longos, muito longos, tudo com respiro e tempo para se pensar, a ação já aconteceu mas a câmera ainda não cortou, demora pra cortar, pra parar de filmar. Outra coisa que ele filma bem é o nada, como, um poste iluminado a noite, um beco de uma rua onde não passa ninguém, um emaranhado de fios em um poste... Os takes da bicicleta são sempre de lado, acompanhando onde ele for.

-(ok está no roteiro 16 decupado) Tem um plano que acho interessante fazer assim. Plano que Serginho chega no hall do apartamento de Ney e o moleque de 15 anos está lá dentro. A câmera fica atrás de Serginho (na nuca dele), o foco está dentro do apartamento, que se nota toda a movimentação do moleque lá dentro, (tem um plano que gosto no “A casa de Alice” quando pega a Cármen de costas a câmera está por cima do lado esquerdo de seu ombro, depois a câmera fica por cima do lado direito do ombro dela, mas isso porque Carmen vira o rosto para a porta e continua pegando o perfil dela, não sei se é o caso aqui) Será que aqui a câmera enquadra (foca) o menino dentro do apartamento do professor, brincando com a Kenga e a nuca de Serginho num canto do enquadramento desfocada. Ney fecha a porta e a câmera fica na porta por algum tempo, e depois de algum tempo Serginho sai, e a câmera ainda continua ali, ou a câmera se vira e mostra o rosto de Serginho ali parado, olhando, pensando, passa a mão na cabeça, olha pro chão, fica esfregando as mãos, fica assim e depois Serginho sai, e a câmera ainda fica ali parada por um tempinho.

- (ok está no roteiro 16 decupado) Filmar quando Jaci deixa a casa quase vazia, a câmera fica ali por um bom tempo, silenciosa, mostrando a casa vazia.

- (ok está no roteiro 16 decupado) A cena que Serginho chega no apartamento de Ney de bicicleta e fica olhando para a campainha do interfone, filmar ele de costas, não se vê o rosto dele. Um plano médio, quase aberto (referência o filme “Pick Pocket”, do Robert Bresson, quando o Michael vai até a casa da mãe e não entra). A cena de Lazinho olhando o que tem na carteira da Dona Gina (pegar como referência no começo do filme, “Pick Pocket” do Bresson que mostra as carteiras e as bolsas sendo abertas). Gosto muito quando Michael vê uma presa para roubar e vai se aproximando devagar esse olhar dele é ótimo. 1) quando Serginho fica olhando o Formigão de longe (em “Pick Pocket” tem uma cena ótima quando Michael está saindo de casa e vê que tem alguém seguindo ele, que é um bandido também) primeiro mostra Serginho olhando por um tempo pra alguém que não se sabe quem, olha fixamente, sério, anda olhando, faz seu trabalho olhando, depois de um certo tempo mostra o que ele estava olhando que era o Formigão, Depois volta para Serginho olhando novamente. 2) quando Serginho na casa de Ney olha para Ney, sem Ney perceber (cenas da vizinha da mãe olhando o Michael, na casa dele após a morte da mãe dele aos 28min +-). A cena que Serginho chega de bicicleta na casa do professor, pensei fazer ela - a câmera - está já na porta da casa do professor, professor destranca e abre um pouco a porta (não se vê o professor), e ficamos ouvindo o barulho de Serginho, subindo as escadas carregando a bicicleta, finalmente ele entra em quadro entra na casa do professor e fecha a porta, tranca (ver como o Bresson

trabalha o som em suas cenas de “Pick Pocket”). Cena que Serginho chega em casa e deita no sofá, dar uma olhada no “Pick Pocket” o Michael chegando em casa. Cena do Serginho escrevendo, tem no “Pick Pocket” uma cena bem clara, onde aparece a letra dele (no começo e mais para o final do filme) onde é interessante para as tomadas de Serginho, que escreve com a letra feia uns garranchos e ele – Serginho – tem vergonha da sua letra (isso é importante dramaticamente pro filme (mas vamos ser sutil, quem viu, viu, quem não viu não viu, topa fazer assim?). Rever enquadramentos do filme do Robert Bresson “Pick Pocket”, lindos modernos, portas meio entreabertas, que remete a lugares apertados, isso é ótimo, metade das pessoas, mãos e corpos muito bem filmados (parece que você tá vendo na sua frente), os olhares do Michael quando vê uma vítima e a câmera se aproximando lentamente. Gosto também quando, filma antes o lugar onde vai acontecer a cena, pessoas que passam ou não e depois de algum tempo entra o personagem e a cena que tem que acontecer (como fosse um respiro antes da cena). Filma muito as costas do personagem, mas num plano médio (cabeça até meio da coxa ou mais) ou as vezes mais aberto também. Adoro a cena do choro de Michael aos 27min do filme quando a mãe dele morre. Acho interessante as cenas dos roubos, a câmera só nas mãos e no corpo das pessoas não mostra o rosto (será que pode pensar na cena do professor e Serginho quando os braços se encostam? ?????) (posso fazer isso na feira, pessoas pagando legumes, ensacando verduras, pagando e recebendo dinheiro, e por aí vai). Adoro a cena de passagem de tempo quando Michel e o amigo e a amiga vão ao parquinho andar no aviãozinho, os amigos saem da mesa e Michel fica, tem 3 copos na mesa, quando os amigos chegam tem 2 copos na mesa e a mesa vazia. Aos 38 min +- cena interessante, final de cena e começo de outra, Michel acaba de sair da delegacia, desce as escadas pra ir embora, aí corta e na outra cena ele está subindo as escadas para chegar na casa dele.

-(ok está no roteiro 16 decupado) Cena que Serginho chega na casa de Ney, depois que Formigão abraçou ele e humilhou. Serginho abraça Ney longamente, ele tá de costas não se vê o rosto de Serginho, depois de um bom tempo assim, a câmera vai virando devagar, e se nota as lágrimas que escorrem do rosto de Serginho, sem ele fazer barulho, nem fungar, nem passar a mão. Tudo muito introspectivo e triste como Serginho realmente é, ele sofre sozinho, quietinho, só ele sabe da dor dele (acho isso muito bonito esse sofrimento solitário, sem dividir a dor, e ao mesmo tempo de uma personalidade muito forte). E a câmera delicada e respeitosa, que não invade o menino aos poucos revela sua dor.

-Se tiver algum movimento na câmera na casa de Ney, este é muito lento e sensual, movimentos redondos, sem serem bruscos, muito suave. Como referencia “Tempos de Juventude, amor e Liberdade”, na casa de Ney e talvez na casa de Dona Clotilde (não tenho muita certeza, mas na casa de Dona Clotilde a câmera pode ser lenta, pois ela é uma senhora, mas não sensual com os movimentos). “Tempos de amor, Juventude e Liberdade” (Hou Hsiao Hsien). Cena inicial linda da sinuca. As duas (do 0 até 2:30min). Adoro a movimentação da câmera, delicada dessa cena inicial. Pode ser um conceito do filme a seguir principalmente na casa do professor. Aos 3:26 bicicleta, pode ser a cena inicial não aparece Serginho depois a câmera vai subindo para mostrar ele (sombras da bike no chão, e de árvores, de casas, lugares que passa a bike), a câmera começa num plano médio, depois ela vai mais rápido e a bike vai num plano aberto. A luz também é linda, toda de fora pra dentro, momentos escuros lindos. Ver o filme inteiro. Plano cena 11:03 e rosto e peito e 11:20 a carta. Outra pessoa entra desfocada. 20:08 min

.Esse tipo de câmera sensual, lenta, que movimenta o tempo todo mas tudo lento, que passeia pelos corpos das pessoas. Na sinuca é mais decupado, vários planos para dar a idéia de tempo. Escolher um posicionamento da câmera onde os atores se movimentem em cena, se

aproximando, se afastando, hora sai totalmente de quadro, depois volta 22:46, 23:18 min. Adoro cena do personagem no barco 6:58min, a câmera está no personagem, aí passa um barco ao lado no sentido contrário, a câmera sai do personagem e vai para o outro barco até cortar. Aos 32:55 min e aos 33:13 min ele corta de um enquadramento aberto para um médio, mas não muda o enquadramento, só a lente. Cena das mãos de Serginho e Silvinha, eles andando plano aberto (até os pés) (ou médio até o joelho). Num diálogo ao invés de plano e contra plano, movimentar a câmera com essa delicadeza de um rosto para o outro (lindo) 40:38min, 41:01min, de um vai para o outro, tudo demorado no tripé (podemos não usar o tripé mas essa lentidão da movimentação), tudo plano médio, cabeça até peito, eles de perfil, de lado, 41:21 min (pode ser Serginho e Silvinha, comendo ou na bike antes do bj/ pode ser Serginho e Ney no apartamento cena da gorjeta/ pode ser Serginho e Mudinho/ pode ser Serginho e Lázinho no Ceasa quando falam do pai).

.44:24 concubina penteia o amado, ele meio de perfil, meio de frente, a câmera da cabeça até o ombro, vai para a concubina e depois volta para o amor. Pensei Luzia penteando Serginho. Ou outra opção para pensar é o mesmo enquadramento, Serginho meio de lado e meio de costas, mas a câmera fica nela o tempo todo, ele fecha os olhos e fica assim sendo cuidado pela mãe.

.43:27 min, começa o plano numa pan das orquídeas. Pensei na cozinha de Luzia, começar alguma cena assim, os objetos dela, de cozinhar os bolos e terminar nela, plano cabeça e ombro (a pan vai subindo pelo corpo dela, ou começando pelas mãos fazendo alguma coisa e termina no rosto dela).

.52:20 min Serginho e Mudinho sentados, plano médio, eles estão contando dinheiro, ou na cena do soco, gosto desse enquadramento, um diálogo entre duas pessoas, um plano médio mais para o aberto. (Quem sabe é o Mudinho e Serginho conversando, comendo cocada? ou que sabe se isso é de costas, eles estão de costas para câmera).

.Aos 1:18 hrs, um plano bonito, a câmera está no rosto do personagem, vai para o colo da atriz, volta (pode ser Serginho escrevendo/ comendo com Silvinha/ trazendo o copo com água pra Luzia que não bebe e coloca o copo no chão/Ney corrigindo provas/Luzia deitada no colo de Serginho...).

.1:22 hrs, adoro esses enquadramentos com corredor (parece que tá encurralado), aqui eles chegam em casa e a câmera está no final do corredor, eles andam em direção a câmera, passa por ela e ela acompanha eles.

.2:29:09 até 1:31:00hrs, é linda como começa e como acaba.

.1:40 hrs uma luz linda da noite, ele sai de casa a procura da namorada e se distancia da câmera até sumir. Pensei na cena que Serginho anda na rua a noite.

.2:04 hrs, uma cena de carro que pode ser de bike.

-Adoro os enquadramentos do diretor Kore-eda, no filme “Ninguém Pode Saber”, os detalhes das mãos, os reflexos dos vidros, a câmera fixa. Gosto das cenas de cotidiano, Serginho fica olhando para a mãe, vendo ela fazer alguma coisa. Serginho olhando Formigão de longe, pensar no filme como que o menino olha a mãe saindo de casa de longe (OK). Gosto muito quando a câmera que fica nas crianças prestando atenção quando a mãe conta sobre o pai, sobre ela (OK). Legal quando o menino fica esperando o pai, ele fica na calçada, de bobeira, vai até o estacionamento de motos, olha, fica olhando, gosto dessa cena. Gosto quando se repete alguns gestos do menino na ponta dos pés.

-Acho que quando Serginho tá feliz, na bike, no circo, e etc, enfatizar esse rosto feliz dele, esse olho que brilha, mostrar bem de perto esta felicidade. Da mesma forma que quando ele tá triste, enfatizar o olhar dele, enfatizar o chão em que ele tá olhando pra baixo, aí é mais sutil.

Outra coisa importante é no Ceasa ou quando Serginho faz trabalho que requer força física, enfatizar seus músculos, parte do seu rosto fazendo esforço, o tamanho da carga e o tamanho do menino, tudo isso muito sutil.

-Adorei a câmera do filme “Cisne negro”. Principalmente quando ela fica no rosto da atriz principal, parece que eu estou adivinhando o pensamento dela. O enquadramento do rosto dela é muito bom, nem muito perto nem muito longo. O enquadramento Tb de algumas cenas Tb é muito bom no sentido de ser uns planos médios, nem abertos e nem fechados, trazendo um pequeno entorno e uma movimentação dramática dos corpos, pra mim falou muita coisa. Gosto também dos movimentos desta câmera, algumas vezes delicadíssima, sensual, parece que movimentos redondos, uma câmera solta, mas não frenética. E em outras situações extremamente agressiva e rápida. Uma câmera no ombro, que vai seguindo o ator, que rodeia um pouco o ator. As vezes alguma cenas bem fechadas, exemplo ela mexendo com os dedos dos pés, os pés se espreguiçando com uma função dramática (mas pés por que ela é bailarina e para mostrar como ficam os dedos todos amassados). Muitos planos médios, outros da cintura até o final da cabeça, passando um pouco, é muito bom. Ou um pouco mais fechado seria um plano peito até a cabeça passar um pouco mais da cabeça. Coisas entram desfocadas na frente da ação do ator. A câmera que anda no corpo da pessoa, exemplo ela está no rosto da pessoa e por algum motivo ela escorrega e vai até a mão dela, ela apanha alguma coisa, e coloca no bolso, e depois ela volta para onde tava (o rosto) ou fica ali. Mas esse filme tem um perigo, que é ser muito decupado, se distanciando assim da nossa proposta. Mas os enquadramentos são interessantes.

-Cena do banheiro público, ver pelos pés da cabine, parece que eles estão transando um na frente do outro, os pés se viram, o banheiro é aberto pelos pés, de repente um pé some um deles está com os pés na privada para despistar quem está olhando, e depois com a câmera dentro do banheiro vê que o Mudo está de cócoras na privada (não sei se gosto disso). Tenho dúvidas disso que escrevi, me parece muito plástico e pode não funcionar dramaticamente, pode funcionar pelo lado que demora para desvendar a cena real, e o expectador pensar uma outra situação do que realmente está acontecendo. Vamos pensar juntos?

-(ok está no roteiro 16 decupado) Gosto muito a maneira que o filme “Uma Mulher Sob Influência” usa sua câmera. Ela (a câmera) respeita muito quem está ouvindo, às vezes ela fica longe da ação, mas o som da ação está presente. Cena quando ela (a Gina Roland) está surtando e o médico está na casa dela e quer dar uma injeção nela, então ela e o médico sobem para o quarto das crianças, e o marido fica em baixo em silêncio, silêncio total, escutando tudo, a câmera está com o marido que é muito mais angustiante ver essa aflição dele – não sobe, não mostra o médico dando injeção nem ela se despedindo dos filhos- e pega ele por traz eu acho, e depois começa a se ouvir um barulho, e ele fica parado imaginando o que esteja acontecendo lá (adoro isso, também ele fica escutando o que está acontecendo na ação da seqüência sem mostrar de imediato a ação). Ainda no filme “Uma Mulher Sob Influência”, no almoço (sei lá o que é), quando o marido chama os amigos de trabalho pra irem comer na casa dele, a câmera neste almoço é muito boa, muitos planos médios, às vezes bem fechados, e às vezes mais abertos de um canto da mesa. Mas, o interessante é quando alguém fala, a câmera que está nessa pessoa que está falando, fica nele, não sai para a pessoa que responde, e depois esta pessoa que fala, fala novamente. Na cena que Formigão chega de moto com 2 amigos na mesma moto, gosto da câmera do “Uma Mulher Sob Influência” que o marido dela entra na boléia de um caminhão cheio de amigos dentro. Uma câmera, fechada, dando a idéia do apertado que tá, e ele por cima dos amigos sem camisa (ele de algum jeito coloca seu braço em cima do braço de um outro cara, fazer meio gay, meio sensual, tudo sem

camisa ou de regata), pode dar uma sensação de sensualidade. Ainda no filme “Uma Mulher Sob Influência”, gosto do choro quando a esposa (Gina Roland) chega do hospital em casa, e vai ver os filhos e começa a chorar, adoro que é um plano muito fechado, e passa alguém desfocado pela frente dela. Adoro a cena no começo do filme que ela está sozinha bebendo em casa, a movimentação dela é ótima, pega um radinho ouve música, canta, arruma uma coisa qualquer, depois toma cerveja sem música, fumando, fuma muito com muita fumaça, bebe em silêncio, adoro esse silêncio, e decide que vai sair, adoro isso, esse silêncio, essa solidão. Adoro quando o Cassavetes dá prioridade a quem está escutando, as reações da escuta e não de quem está fazendo a ação, é de quem está vendo a ação que é mais importante.

- (ok está no roteiro 16 decupado) Cena que Luzia chora, por exemplo vomitado, será que a câmera está bem próximo do rosto dela? Ou quando ela chora com a mão no rosto a câmera tá bem pertinho do rosto dela? (tem alguns planos bem perto quando a protagonista chora, e é muito bonito, muito intenso) mas pode cair no risco de o choro não convencer, aí não dá pra fazer. Vamos decidir na hora, e pensar duas soluções antes de filmar. Tem o vomito filme “Cisne Negro”.

-Acho bem interessante estourar a luz que vêm da janela de fora, e filma um contra luz tudo natural, em alguns momentos, como no filme “Biutiful” do diretor/roteirista Alejandro Gonzalles Innáritu. Tenho dúvidas sobre isso, não sei dramaticamente exatamente o que isso quer dizer, vamos pensar juntos?

- (ok está no roteiro 16 decupado) O filme “Sombras” do John Cassavetes, umas cenas interessantes: eles estão num bar e dois amigos falando um com outro, falam muito próximos, as bocas quase se encontram, o que está escutando tem um olhar que parece que pede um beijo (pensei na cena do cisco no olho de Serginho) ver o enquadramento do plano. O filme “Sombras” do John Cassavetes tem muitos planos médios, isso é ótimo, passa uma angústia enorme, quase prisão dentro do quadro. Muito boa as cenas dele andando pelas ruas de NY (será Serginho andando no final do filme, depois da delegacia?). Cena 20.10, Beny pedindo 20,00 para o irmão negro, e em primeiro plano tem uma conversa de dois amigos e a imagem atrás está o Beny e o irmão emprestando dinheiro pra ele (muito bom isso ocorrendo tudo junto, pensei na feira, é tudo embolado mesmo. Mas, tem que pensar direito, isso tem que vir do roteiro se quiser fazer mesmo essa cena, montar um diálogo paralelo e etc... tem que pensar, as vezes não queria mexer muito mais no roteiro. Pensar).

-Enquadramento sempre nos corredores, apertados (lembrar “Santiago”, doc. Do João Moreira Sales, como fez), portas semi abertas, tudo apertado. Poderia ser na casa de Luzia, tudo apertado, tudo explodindo.

-Filme “Milênio Mambo”. Trabalhar o som do filme, por ex: uma câmera fixa, a ação está fora do enquadramento, não se vê a ação, mas se escuta tudo o que está acontecendo (tem muito isso no Milênio Mambo) o som revela. Gosto muito disso nesse filme, que é intimista, e um filme onde tudo é meio escondido. Temos que pensar onde pode ser assim, acho que uma ou duas cenas e está de bom tamanho. Me ajude a pensar.

-O filme “Liverpool”, o personagem sai de quadro e a câmera continua a filmar uma cena que não tem nada a ver com o personagem mas com a geografia e a energia “movimentação” do lugar (lembrar a cena nem restaurante, pessoas comendo pedindo prato, jogando cartas, o personagem entra no restaurante, come e vai embora e a câmera continua no lugar). Gosto

muito disso e tem a ver com a estória do Serginho, vamos pensar onde podemos usar alguma coisa assim. Vamos pensar.

-Interessante uns planos bem fechados, um olho só, uma boca fazendo algum gesto, dedos se roçando, se apertando de nervoso, pés também, dando uma sensação de muita emoção (me lembro o filme que vi “A Princesa de Nebraska”). Uns planos que me dão angústia, tristeza, são fixos. Os abertos ou médios e a pessoa sozinha sem mais nada dentro do quadro, eles estão lá dentro presos, também passa isso, e ficar muito tempo assim. Enquadramentos com metade da tela no foco e a ½ com algum objeto ou alguém ou alguma coisa fora de foco (dá a sensação de falta de espaço, claustrofobia). Achei interessante, filmar uma cena bem fechada um close (ex de uma pessoa), depois cortar e a mesma cena ou pessoa num plano aberto (mesmo plano). (Isso nada de tão interessante a pensar, só uma reflexão, que não sei se cabem esses planos primeiríssimos primeiros planos de um olho só, por exemplo, nesse filme não cabe).

- (ok está no roteiro 16 decupado) Filmar pau e buceta de muito perto, tudo crítico tudo berrando. A câmera vai do peito pra chochota, e da chochota sobe e volta pra chochota (penso na cena da suruba).

-O filme “OVO” (não tenho esse filme, e adoro esse diretor, esse diretor Semih Kaplanoglu trabalha muito o som das cenas, o som é forte e dramático, tem um papel na história, tem um papel no roteiro). Esse Ovo é um filme escuro, escuro dentro de casa, a luz é toda de abajures, ou lâmpada fraca (pensar nisso com a cs do professor o que isso traz). A câmera e os tempos do filme são lindos. No filme tem um Mercado e é legal como ele filma esse mercado, muitas vezes ele começa uma ação em primeiro plano que não interessa a estória, alguém colocando arrumando frutas, jogando uma caixa para o outro, e etc... e no fundo está o que interessa, o ator principal fazendo suas coisas. Tem planos que pega uma geral da feira, com a câmera fixa um pouco mais alto do que um ser humano, pouca coisa. Num diálogo entre duas pessoas as duas estão no quadro (uma meio que de perfil pegando ela, meio que a nuca dela Tb), e uma sempre fica desfocada e a outra fala e escuta, a câmera fica assim forte, não muda o foco, uma câmera de personalidade. Acho que pode ter um enquadramento numa pessoa, que tem uma sombra de algum objeto no rosto dela ou na roupa dela (tem algo parecido neste filme, ????? mas tem que ver o que significa isso e se serve pra mim).

-O filme “Leite”, (não tenho esse filme diretor Semih Kaplanoglu) interessante o foco está no primeiro plano mas a ação está no desfoque mais atrás de tudo desfocado. Ver como ele filma a feira, o personagem principal vende leite e queijo na feira.

- (ok está no roteiro 16 decupado) O filme “Biutiful”, tem um plano bonito do Xavier tomando banho a câmera pega ele pela nuca quase de lado, com a água caindo na sua cabeça e ver os olhos dele fechado (pensei no nabho de Serginho com William). Também quando o Xavier tem insônias, o rosto dele, mas a câmera deve estar na altura do pé dele, ele olhando para o teto, e depois um plano do teto que ele olha. Pensei quando Serginho deitado no sofá olha a casa vazia, sem os objetos que o pai levou, sem o pai dentro de casa, sem o pai mais na sua vida.

- (ok está no roteiro 16 decupado) “A Morte do Senhor Lazarescu” tem uma cena dele vomitando.

-Mostrar “A Casa de Alice” para o diretor de fotografia, ver os focos e desfocos, ficar com a câmera na pessoa mesmo que mude a situação ou o foco. Priorizar as reações, as pessoas eu estão escutando. Ver a luz, leve. Perceber os tempos longos. Perceber olhares, gestos, movimentação dos corpos.

-Ver a Câmera do filme “Esse Doce Olhar”, como ela olha o menino, como ela é próxima a ele.

-Gosto muito da câmera do “vídeo da Lucrecia Martel do Miu Miu” (vimeo.com/26684981 ver no youtube) é sensual, feminino, tem uma cena linda que é um plano só de braços, e lembrei do plano do professor e Serginho põe a perna perto da do professor. Elas falam sussurrando. Baixo. Pode pensar nesse filme para a cena quando Serginho encosta a mão na mão de Silvinha.

- (ok está no roteiro 16 decupado) No filme “Gosto de Cereja” tem uma câmera aos 2:56 min, que pode ser colocada nas andadas de Serginho de bike passando por lugares (começo do filme), depois aos 3:36min a câmera olhando de frente o trajeto da bicicleta, aos 5:00min a câmera faz uma volta, tipo dobra uma esquina, isso dá um efeito bem legal. Tem também dentro do carro quando o cara da a primeira carona um garoto do exercito, é uma espécie de plano e contra plano, outra coisa que observei é que se você mostrar uma pessoa olhando alguma coisa e corta depois filmar essa coisa que ela está olhando e na edição juntar, claramente se sabe o que a pessoa esta olhando então pensei na cena do Serginho olhando Formigão de longe ele se arrumando se lavando pra ir embora.

- (ok está no roteiro 16 decupado) Gosto muito do plano filmado no filme “Giramunho”, que ele filma dentro de um ônibus, no último banco, como tivesse olhando pra traz, podia fazer isso uma opção de plano de bicicleta, ir mostrando os lugares que Serginho passa, depois que ele já passou, ou quando ele for passando.

-Ver “Urubus Aspirinas e Cinema” novamente (eu não vi novamente, mas gosto imensamente da fotografia).

-Filme “Água para Elefante”

.Protagonista saindo da casa dele quando sabe que seus pais morreram, e vagueia pela rua. Pode ser o plano de Serginho andando pelas ruas da cidade. Plano aberto decupado.

.Serginho entrando/chegando com William dentro do circo, a câmera já está dentro do circo. (no filme a cena é o protagonista entra na lona depois que limpa cocô).

.Serginho andando com William no circo, enquadramento tipo até a cintura de Serginho, câmera na mão ao lado dele, um pouco mais atrás. No filme ver cena que menino vai pegar arma para matar o cavalo branco.

.Plano o protagonista e a loura dançando, penso na câmera de Serginho e Silvinha se beijando, eles vão se virando e a câmera está fixa (ver direito pensar melhor).

.Planos do público meio de lado.

.Será que quando filma a Kenga a câmera fica um pouquinho mais baixa? Ver plano depois que o dono do circo bate na elefanta.

.Uma cena que o protagonista está com a elefanta dentro do circo treinando, um plano aberto, eles de lado no meio do picadeiro. Uma boa situação para o mágico do filme.

.Cena que a elefanta está fazendo o show no circo, pode ser o mesmo enquadramento da cena dos palhaços. Tudo mais aberto, e muitos planos médios, público, público levantando e bate palma.

.Na tenda quando eles comemoram depois do batismo do protagonista, pode fazer parecido com a cena do treilher da Ivone.

.Plano aberto do circo, ver cena em que o protagonista volta para o vagão com uma faca para matar o dono do circo.

.A 2ª apresentação do circo é ótima, (logo depois da cena da faca que o protagonista quer matar o dono do circo).

.Cena do protagonista andando depois disso, câmera acompanha ele (enquadramento cabeça e ombro, mas se vê bastidores desfocado).

.Ver a câmera baixa dos animais quando fogem do circo. Pode ser uma câmera igual com Kenga.

-O filme “O Banheiro do Papa” tem uma série de cenas bonitas de bike. Os enquadramentos são bons, sempre tem alguma coisa na frente, ou um figurante ou algum objeto ou parede. Quando ele anda de bike sempre tem uma curva pra fazer (bonito). Mas acho tudo decupado demais.

-O filme “Fora de Satã”, do Bruno Dummond. Uns planos lindos e muito bem filmados. Plano fixo, em close das mãos de Serginho rasgando o papel, ou riscando o papel, (entra a mão dele toda na tela) / corta aí outro plano médio, fixo, do rosto de Serginho fazendo isso (câmera até o ombro dele)/ corta e plano dele sentado na mesa, (cabeça, mesa e espaço em cima da cabeça). Cena que pega ele de lado (perfil) e do outro lado do enquadramento está os pés de Serginho. Uns planos bem fechados da a emoção do personagem. Um plano bem fechado dele escrevendo e desenhando, foco no desenho. Serginho andando para a rodoviária, câmera fixa baixa, aponta para a rua, Serginho passa de costas e vira a esquina/ outra cena câmera pega Serginho andando de lado cabeça e ombro. Quando Serginho for falar com Kenga a câmera está da altura de Kenga, baixa, fixa/ outra Serginho se abaixa para falar com Kenga, ou pegar ela no chão, a câmera abaixa com Serginho e depois volta a posição inicial. Serginho sai da delegacia, anda, olha pra trás (pra delegacia) / outra cena, uma cena da delegacia (no olhar de Serginho) . Quando Serginho abraça o professor a câmera bem fechada no rosto de Serginho (aparece rosto de Serginho e pescoço do professor).

-Um filme Grego, chamado, “Attenberg” (não lembro direito dessa cena), tem um plano bonito, que é no hospital a câmera fica no começo do corredor, e depois de um corte, pega o personagem virando o final do corredor e some, a câmera não desliga, fica ali. Pensei nas andadas de Serginho pela rua uma coisa parecida.

-Ver o filme “O Menino e o Vento” (??? Acho que não precisa). tem uns planos do rosto do garoto muito bonitos, quando no final, ele está na casa da mãe antes de fugir de casa.

-Ver o filme “Kids” para os beijos do começo desse filme (mas acho que pode ajudar na cena com os 3 juntos da suruba, pois são beijos muito eróticos. Com Silvinha e Serginho não serve).

- (ok está no roteiro 16 decupado) No banho fazer uns planos fechados do rosto de Serginho ou de alguma parte de seu corpo, e a água com sabão escorrendo pelo seu corpo (lembrei o filme “O Céu Sob Meus Ombros”).

-Ver “Verônica”, as cenas das transas, a luz (quando eles transam pela segunda vez que atrás deles entra uma luz estourada - não gosto muito da luz estourada, mas adoro uma luz em que os personagens ficam quase no escuro), a câmera, o som, os gemidos. Gosto quando Verônica está com Seu Maria e a câmera fica o tempo todo em Verônica. Gosto das cenas quando ela entra no hospital, as vezes o plano é muito grande, então divide ele em dois planos, um pegando ela de costas, aí corta e outro plano pegando ela de frente (ou de um outro ângulo), Isso pode ser feito na feira quando Serginho chega de bike empurrando, ou na delegacia ou mesmo na rodoviária. Gosto quando ela está andando ao lado de uma fila de gentes (acho aos 17:30min., em primeiro plano são os figurantes desfocados, e ela está mais no fundo com o foco. Adoro quando passa gente em frente da câmera. Adoro o enquadramento do paciente Seu José, meio de lado e nuca).

- (ok está no roteiro 16 decupado) Ver “Tomboy” 0:17min a câmera bem na nuca do Tomboy (ele em pé no teto solar do carro). 0:47min, plano das copas das árvores passando. Ver “Tomboy” cena 3:32min se passa Tomboy chegando no apartamento novo, gosto muito da luz de dentro do apartamento, e gosto muito do enquadramento da cena toda a câmera atrás de Tomboy (penso muito na movimentação de Serginho no apartamento de Luzia, e no apartamento de Ney). 8:35min plano bem aberto é interessante também, mostra o lugar e dar um respiro pro apartamento. Serginho de bike câmera fixa ele vem de longe em direção a câmera, o foco esta só quando ele esta bem perto da câmera e passa por ela, e resto da cena é desfocada em Serginho. Na cama com Willian na hora que o irmão encosta a cabeça no seu peito a câmera esta fixa acima 1m do colchão, esta na direção do pe da cama. Quando Serginho está desenhando, a câmera mais fechada na mão dele desenhando, câmera em frente a ele, depois movimenta lentamente e sobe pro rosto dele. Quando as mãos de Serginho e Silvinha se encontram e se dão, o foco está no espaço que vai ser dado as mãos, e aí entra as mãos (????).

-Filme Assédio do Bertolucci, tem uma feira filmada, ver a abertura da lente, cena de rua quando ela vai procurar o apartamento. O personagem principal está no fundo e em primeiro plano estão as pessoas da feira.

-(ok está no roteiro 16 decupado) Ver a cena do filme O Doende e... (do Esmir Filho), em que no começo os meninos fumando maconha um cai em cima do outro. Ver como foi filmado. E pensar na cena que Serginho fica abraçado com Mudinho, depois que eles brincam de lutinha sentados. Gosto muito do grão, da textura, da cor do filme.

-(ok algumas idéias de algumas sequencias que estão no roteiro 16 decupado) Comentário das seqüências: Na seqüência que Serginho passa pelos bairros de bicicleta, a câmera acompanha (OK). Quando Serginho tira do bolso algumas moedas e dá ao amigo (no começo na casa de Dna Clotilde) pode ser um plano de perto, mais próximo, um detalhe, assim dando a sensação do Serginho olhando as moedas dele que estão no bolso é o ponto de vista do personagem. Nesta seqüência, ver em que direção Serginho chega de bike, e em que direção ele sai de bike. Ver sempre a direção da bicicleta(OK). Seqüência que Mudinho fica assustado quando Serginho solta a mão da bicicleta (pode ser uma câmera de frente) (OK). Logo depois tem Serginho parando a bike na banca (fazer um enquadramento diferente ao anterior) (OK). Quando Mudinho enfia a revista na bermuda, pode ser um plano próximo, ou detalhe (OK). Na seqüência do banheiro bonito se começar com um plano detalhe do ponto de vista dos

meninos da revista de sacanagem (OK). A primeira vez que aparece a feira fazer um plano geral, plano de conjunto, no final dessa seqüência, depois que Serginho toma uma bronca do tio pela letra, o plano fica mais fechado no Serginho, anotando o pedido (OK). Na seqüência que a feira terminou funcionários da prefeitura lavam a praça, fazer ela mais geral novamente, mais aberto, depois quem sabe uns mais médios ou mais próximos funcionários lavando a praça com o caminhão, uns caminhões da feira pronto pra sair, outros saindo (OK). Nessa mesma seqüência, ver se faz um plano próximo ou detalhe de Serginho lavando o rosto olhando alguma coisa com intensidade (ele ta olhando o Mudo e a Silvinha conversando), de Serginho lavando os pés, Serginho observando Mudinho e Silvinha (enquanto enrola a mangueira), depois outro plano mostrar Silvinha e Mudinho conversando de longe (empolgados, Mudinho faz gesto pra Serginho), outro plano Serginho olhando lavando os pés e vira as costas para eles (não quer ver) ou uma outra opção um plano mais aberto em que pega Serginho meio de lado pouco desfocado lavando o rosto e os pés, e o foco está no Mudinho e na Silvinha de longe conversando no fundo, aí Serginho vira de costas e o foco fica no rosto de Serginho enciumado (acho que a câmera tem que terminar no ciúmes de Serginho, no rosto dele, e a partir daí fica tudo mais fechado). Quem sabe nessa seqüência pegar os três juntos, Serginho olhando e no fundo Silvinha e Mudinho rindo (ver em quem será o foco, qual a importância), depois Serginho sério tira o jaleco, vira as costas pra Mudinho (OK). Nessa mesma seqüência quando Serginho coloca as sacolas na bicicleta e nota que o pneu ta murcho, o enquadramento é mais aberto que os anteriores (?). Quando Serginho empurra bicicleta ladeira acima, pneu murcho, pode fazer um plano médio, depois pode fazer outro plano mais abertão de Serginho começando a subir a ladeira, e a gente ver o tanto que falta pra ele subir (OK). Na cena que Serginho ensina a escolher o abacaxi, no final, quando Serginho levanta e segue para a porta, fazer a ação toda abre e fecha a porta, e quem sabe a câmera fica no professor, a reação dele, volta pra sua solidão ou a câmera na porta fechada (OK). Outra seqüência em que Serginho fica ouvindo no banheiro a mãe cantar, pode fazer um plano mais fechado do rosto dele olhando em direção ao som, e um ligeiro sorriso (OK). Na sequencia que Serginho toma banho com William, no final dela quando Serginho cruza as mãos atrás da nuca e deixa a água cair, fazer um plano detalhe (OK). Quando na seqüência que Cleiton varre e Formigão olha terminar com Cleiton e Formigão juntos em quadro (?). Final da seqüência em que Serginho e Silvinha comem o peixe, deixar bastante tempo antes e no final (OK). Na seqüência que ta chovendo e Serginho chega no prédio do professor, fazer a cena na porta do professor ali sem ninguém e depois de um tempo entra Serginho em quadro (OK). Na cena em que Serginho está deitado no sofá olhando as coisas que não estão na casa, fazer uma câmera subjetiva com os detalhes, e depois ele olhando, ou mesmo uma câmera de frente tipo no pé dele e notar Serginho olhando as coisas, ou uma câmera atrás da cabeça dele em que pegue a cabeça e um pouco do rosto dele, e o fundo desfocado (OK). Na cena que Luzia está largada no sofá, cansada, deixar um bom tempo dela cansada, demorar a cortar (OK). Quando Serginho está no circo e vai andando com William nas costas nos bastidores, um plano frontal é bom (mostra a curiosidade dele com as coisas), desse plano pode virar um plano de perfil deles e um plano conjunto também é muito bom (OK). Fazer enquadramentos diferentes no final da seqüência em que Serginho pega a bicicleta presa no poste (final do circo) com William e segue, pra próxima em que Serginho e William estão andando de bicicleta conversando coisas do circo (OK). Na seqüência que Serginho e William chegam na casa de Dona Clotilde, eles entram no quadro, primeiro o quadro vazio da casa de Dona Clotilde e depois eles chegando (OK). Entre as seqüências em que Serginho está andando de bicicleta com William depois do circo, depois seqüência seguinte ele com William conversando pedalando, e outra seqüência Serginho chegando na casa de Dona Clotilde, nessas 3 seqüência fazer planos diferentes por exemplo, o primeiro um pouco mais fechado, o da segunda seqüência mais aberto e o da terceira seqüência mais aberto

ainda do que o segundo (ou optar depois do aberto da segunda seqüência um plano fechado novamente) (OK). Na seqüência em que Serginho está em casa com William no chão enchendo o pneu da bicicleta, fazer um plano de detalhe, da mão dele na bomba de encher (OK). Na seqüência de início de feira, tem um plano mais aberto de caminhões chegando, e alinhando, depois outro plano de outros caminhões já descarregando (ou no mesmo plano caminhões chegando e outros mais adiantados finalizando o descarregamento), e entre eles Lazinho e Serginho pode ser os dois juntos no quadro, descarregando o material do furgão pequeno esse plano pode ser mais fechado e segurar este plano aí (pois o seguinte é uma passagem de tempo), quem sabe segura o plano começa no Lazinho e no Serginho e a câmera vai indo para as caixas que eles estão tirando e fica parada nas caixas saindo de quadro ou de outra forma, outro exemplo de elipse é por exemplo da seqüência dos caminhões chegando na feira e descarregando, pode fazer planos das mãos de Lazinho tirando as caixas do furgão e empilhando em Serginho nos ombros dele, e Serginho levando a pilha ele lotado de caixas carregando para um lugar suposta barraca já meio que montada (a câmera parada o observa indo para algum lugar e colocando tudo no chão, para depois tirar das caixas), aí na seqüência seguinte um plano mais geral da barraca toda montada e Serginho seguindo a cena, etc etc etc (isso já é uma elipse) (? Reler). Este próximo plano da feira montada fazer um plano bem aberto, a feira já pronta (uma passagem de tempo) (OK). Na seqüência que Serginho pedala e começa a chorar indo pra casa do professor, seria um plano frontal (OK). Quando na seqüência que Serginho chega no prédio do professor depois que ele pedala chorando, mostrar ele pedalando e chegando na casa do professor, a câmera chega junto com Serginho, mas começa a chegar da rua, de costas Serginho olha pra cima e depois a câmera aponta para que Serginho olhou, a janela acesa do apartamento do professor, a câmera volta em mostrar Serginho olhando aflito em dúvidas de entra ou não entra na casa dele, no final a câmera fica e Serginho sai pedalando e some nas ruas (OK). No começo da seqüência do Ceasa, fazer um plano geral do lugar uma câmera distante com uma lente que aproxima (quase que documental tudo e se vê a movimentação de Serginho e de Lazinho, Serginho no carrinho levando as caixas para o furgão e Lazinho arrumando no furgão), depois um plano, na seqüência seguinte (não colocaria eles esticando a lona, iria direto nos nós), como é uma elipse, começar por um plano de detalhe das mãos do Lazinho amarrando um nó e jogando para o outro lado, aí num plano médio a corda vindo novamente e Serginho chegando para ajudar a apertar a carga, fazer vários planos de detalhes de mãos apertando, força nos nós mãos se encontrando ajudando (lembrar planos das mãos do ônibus da “A Casa...”). Depois um plano médio quando Serginho sai de perto de Lazinho joga a corda novamente e começam a apertar os nós (? Rever). Na seqüência em que Serginho entra no prédio do professor sem avisar, fazer um plano de cima do hall da porta do professor, a escada vazia e surge Serginho subindo carregando a bicicleta, um esforço, até chegar em cima se ajeitar e tocar a campainha, a câmera ta solta atrás de Serginho numa altura do ombro dele, (será que o professor ta com uma caneta na mão? Ou na boca e depois tira e coloca na mão), será que quando Serginho segura a porta com o pé a câmera vai para o pé dele e fica lá com o diálogo em off, colocar a tensão de Serginho no pé, ele mexendo com o pé empurrando devagar com a ponta do pé pra cima e pra baixo, a câmera volta quando o professor fala “eu não vi não... Agora eu tenho que trabalhar...”, a câmera se afasta um pouco, e Serginho fica parado olhando a porta (OK). Na seqüência do beijo, no final dela quando Serginho sai do quarto, a câmera fica em Ney até terminar os barulhos (OK).

-(ok está no roteiro 16 decupado) Poderia fazer na casa do professor os planos em que ele ou Serginho sai de quadro, o quadro fica vazio, sem personagem, e depois de um tempo ele volta.

-Filme “O Cavalo de Turim” , gosto mais o primeiro dia, e o terceiro dia (acho que é 1:08 a 1:34 hrs), os enquadramentos, os tempos, a movimentação da câmera. Aos 1:22 min, plano inicial do filme bem de perto, mais fechado, provoca um impacto no início do filme, a câmera em frente ao cavalo, vai girando aos poucos, aos 5:00min ela se afasta hora ela se aproxima da carroça (pensei nos planos da bicicleta), aos 7:56 até os 8:37min, o enquadramento é lindo que a câmera ta de frente de num lado do enquadramento, e se vê toda a geografia por onde eles passam (aqui pensei Serginho indo ver o circo com William ou no começo Serginho e Mudinho andando pela cidade). Aos 16:44 min, a filha colocando a roupa no pai, a câmera vai girando lentamente. Aos 1:17 hrs uma cena em que a câmera fica na garrafa (deixou nela por uns 17 segundos, mas a garrafa tinha uma ação dramática, ela prenuncia que o amigo vai lá comprar bebida, e mostrar que o pai bebe). Aos 1:18 hrs, quando chega um amigo pra comprar bebida, interessante o plano que enquadra em primeiro plano a filha enchendo a garrafa do amigo de bebida, (e no fundo conversando estão os dois amigos, mas o som do diálogo muito presente, parecendo que eles estão em primeiro plano conversando), depois ela se aproxima dos amigos e o enquadramento na garrafa que a filha leva, e o final da sequência é espetacular, acompanha o amigo saindo da casa, depois pela janela, o tempo que a câmera fica (acho que 20 segundos ou mais) é espetacular (da para se refletir sobre tudo o que foi dito). Aos 1:22hrs, muito lindo o enquadramento da panela que vai pra mesa (será quando Serginho leva o bolo para o professor?), aos 1:23hrs interessante o enquadramento deles comendo na mesa, a câmera fica da altura da mesa como estivesse encostada na mesa (pensei quando o Professor está corrigindo provas e Serginho desenhando), aos 1:28hrs os ciganos chegam e ele pega nessa sequência de longe toda a movimentação, a câmera não se aproxima deles, um plano aberto o tempo todo, aos 1:30hrs a câmera está no livro (pois dramaticamente este livro vai ter uma importância mais a frente), ele segura fixamente no livro em cima da mesa (como a garrafa de bebida em outra situação), aos 1:32hrs a filha lê o livro, muito mal, (não tem sincronização com o que se ouve do texto da leitura com a boca dela, acho que ela nem finge que lê) ela lê passando o dedo no livro nas linhas para orientar melhor a leitura (que nem uma analfabeta) (pensei em Serginho lendo, ou na prova o nome Fabíola), a câmera ta no rosto dela e vai descendo para o dedo dela passando pelo papel (que se movimenta nas linhas para não se perder na leitura). Aos 1:57 hrs, plano geral do morro, e depois de um tempo a charrete entra em quadro, quando eles vão embora da casa, lindo (pensei aqui quando Serginho vai visitar o circo, tudo vazio, árido, solidão, essa é a sensação que deveria passar a cena de Serginho). Ver sempre os tempos das cenas (aqui ele deixa uns +- 20 segundos antes do personagem entrar em cena ou depois que acaba).

-O filme “Mônica e o Desejo” do Bergman, o começo são vários planos fixos da cidade onde se passa o filme, o lago, o porto, barcos, cais, navio, toda a geografia (será que na primeira aparição da feira fazemos isso, cenas documentais abertas da localização da feira, dela como um todo, o entorno dela?). Aos 1:00min vários planos de um rapaz pedalando uma tipo bicicleta, planos médios (pensei no começo do filme com a Kombi chegando com Jaci. Câmera de frente plano aberto, câmera num plano médio. Câmera fixa num lugar, a Kombi passa, se vê ela de costas passa pela câmera e segue). Aos 38:56 min o beijo no rosto do casal, o rapaz, beija o rosto, o canto da boca dela, e fica passando o lábio no rosto dela, sentindo (bonito. Pensei no beijo de Serginho e Silvinha só os dois) (OK). Cena que o rapaz vê a filha no berçário, o olhar dele de decepção pois queria um filho homem e veio mulher. Aos 1:18hrs, Monika olha longamente para a câmera (não sei o que é isso dramaticamente, vamos pensar esse plano, as vezes acho interessante as vezes não, as vezes é mais não do que sim).

-filme “A Casa de Alice”, ver a luz do filme (partes meia escuras, não ilumina direto os rostos, tudo meio sombra). Bem natural tudo, janelas meias abertas, etc... Luz no começo no quarto dos meninos quando dormem, luz no rosto da Alice acordando ela meia no escuro, Aos 3:10min Jacira varrendo filmado contra a luz, ela na sombra, depois ela no telefone é contra a luz também, Aos 3:33 jacira abaixando, Jr abaixa pra pegar o desodorante (pensei na câmera quando Serginho encontra Kenga). (Serginho chegando pela primeira vez no apto de Ney cena Serginho sobe escadas a câmera fica baixa Serginho aparecendo subindo a câmera fica baixa e se nota Serginho limpando os pés antes de entrar, e depois a câmera sobe no corpo de Serginho – igual a cena da mão de Alice no pau do negão do ônibus, OK), plano da carteira no chão depois mostra as fotos e vai na Jacira (pensei plano de Serginho escrevendo na feira se vê a letra feia ele risca depois), primeira cena do salão a luz, branda e sempre filmado no contra luz, sombra nos rostos (mas suave), ver como começa e acaba a primeira cena do taxi de Lindomar, a luz escura de quando começa a cena que Edinho coloca desodorante, enquadramento e luz da cena da bota e outra opção para não ter plano e contra plano, cena de Edinho vendo TV o desfoque e a luz, enquadramento do começo da cena do jogo de dominó, cena Edinho sobe escada com a avó (Serginho chegando casa do Ney, só que a câmera fica baixa até ele limpar os pés), na cena do bar uns planos de pessoas que estão no bar (pensei na feira, pegar pessoas que passam), cena Alice depois do bar falando com a mãe na cozinha a luz da noite é bem pouca, cena no quarto dos meninos contam piadas (penso na luz da cena do professor e Serginho do beijo), cena de Jacira comendo tangerina enquadramento interessante, cena do beijo do Junior enquadramento, cena do Lucas rouba óculos de Edinho foco e desfoco e chibatadas chega Alice Lucas briga com ela e ela esta em desfoco e a luz é muito pouca, cena que Lindomar quer transar com Alice (pensei quando Serginho e o professor cena do beijo o enquadramento de lado), cena que Lucas e Jr deitados falando da separação (pensei Serginho deitado casa do professor na sala??? Será a luz que gostei? Não entendi o que escrevi), cena do fogo silhuetas (pensei cena que Luzia apaga a luz e deita no sofá), cena Alice chorando no banheiro (cena de Serginho no banheiro nariz sangra), cena Alice dorme na sala (cena que Luzia dorme na sala Tb), cena que Edinho e Jr escutam head phone a luz da TV não eh azulada gosto assim (pensei na TV que professor assiste e que Lazinho assiste em casa), cena que Lucas chega e Jr espera vendo TV luz interessante muito pouca e não azulada (pensei na cena que Serginho deita no sofá o ângulo, pega ele da cabeça em primeiro plano), cena no centro cheio de gente passando plano geral (pensei fazer uns planos gerais da feira, OK), cena que Alice toma fora de Nilson enquadramento de lado (alguma coisa entre Mudinho e Serginho), briga (pensei na briga de Serginho e Mudinho), Alice andando na rua tira corrente plano médio (será que pode ser alguns dos planos de Serginho andando na rua mais pro final do filme? Às vezes acho um pouco fechado demais), porta do salão fechando – uma passagem de tempo (pensei na cena do final da delegacia o papel no chão, fica uns 15 a 20 segundos), cena que Alice faz a mala acho muito interessante a luz, os espaços escuros que tem a casa.

-Ver “The Wrong Man” (o homem errado) de Hitchcok, uma câmera angustiada, um movimentos de culpa de paranóia.

-Ver câmera dos Los Muertos (cenas pouco decupadas, planos e seqüências longos muito longos, uma câmera fixa (tripé) e muito delicada que se move lentamente e com muita delicadeza). Como começa sem diálogo por um bom momento acho ótimo, não se entende direito o que tá acontecendo o que a pessoa tão fazendo. Como acaba o filme acho extremamente interessante.

-Ver La Leon (a fotografia, a câmera fixa o tempo todo, os planos sensuais meio gays, interessante, tenho o filme).

-Cena inicial do filme MiHijo, em que a câmera passeia pelo corpo do garoto.

-Ver cena do filme Noites no Circo do Bergman, em que o palhaço paga a esposa no lago nua com os soldados. Filma bonito, sem som, só com música, e uma coisa estourada. Pensei na cena do banheiro dos garotos (ou Formigão pegando Serginho pelas costas, ou a suruba).

-Penso na cor do filme Os Falsários, uma cor sem cor, muito cinza, um grão lindo na imagem. Uma música deslumbrante, principalmente uma cena que eles estão no chuveiro no campo de concentração e acham que vão morrer com gás. Uma gaita, um violão, um piano às vezes, parece um tango. Gosto também de um zoom agressivo, parece que fez o zoom com a mão, pra concertar algum erro.

-(ok está no roteiro 16 decupado) Filme Luz de Inverno (Ilgmar Bergman), tem uma cena que acontece na beira de um rio, e os personagens se falam, mas não se sabe o que se falou, tem um barulho do rio muito forte, a uns 48, a 50 mim (pode ser quando Serginho fala com o cliente mais velho) e logo depois um casal entra num carro, e tb não se sabe o que eles estão falando (OK)./ Um casal entra na igreja o marido quer conversar com o padre, mas ele não ta conseguindo, a mulher fala por ele, e ele fica olhando pro chão com a cabeça do lado oposto de onde eles estão (lindo), depois ela fala com o marido na frente do padre, fala vc com ele, não estou conseguindo me expressar o que vc quer dizer./ um plano das mãos do padre tempo de +- 0:18min / tudo muito frio, como o padre/ Linda a maneira que o pastor chora nos braços da mulher aos 44:45 min, ele no peito dela, ela abraça ele, a cabeça dele, e vai beijando a cabeça dele, beija muito a cabeça dele, passa a mão no cabelo dele, beija a fronte dele, o rosto dele, e ele vai abaixando e se encaixando com o ouvido no peito dela, e o nariz quase no sovaco dela, ela abraça a cabeça dele e ele chora ofegante (OK).

-Filme Através do Espelho plano lindo quando uma irmã procura a outra aos 1:00hra.

-O filme filme “3 Macacos” um filme que fica algumas cenas escuro, a gente mal vê o rosto do Serginho, mesmo durante o dia, é tudo filmado contra luz, e uma luz de fundo estourada e clara. A cor do filme é linda, meia desbotada. Pensar também como referência a maneira que ele filma a casa do motorista, uma casa apertada, a câmera fica parada e os personagens entram e saem, sempre tem alguma coisa nos lados ou uma parede, ou metade de uma porta, a casa é apertada. Em algumas tomadas a câmera mostra primeiro o que se está fazendo, pra depois a gente ver quem está fazendo. Ex: Uma pessoa lavando as mãos, primeiro mostra as mãos sendo lavadas, e depois a câmera vai subindo e mostra o rosto de quem está lavando, e como está esse rosto. Enquadramentos lindos, câmera fixa muito próxima, planos médios o tempo todo.

-Uns enquadramentos e uns closes em rostos bem de perto, ver filme “O Rosto” de Igmar Bergman, principalmente quando aparece o mágico Marx Von Sydow.

-Vi o filme Terra Vermelha, e gostei da maneira que o fotógrafo Alemão enquadra o índio que quer ser xamã, ele ta sempre sem camisa, e enquadra de uma maneira que parece o tempo todo que ele está pelado, pois não aparece do quadril pra baixo, só aparece para cima dando essa impressão (será??? tenho dúvidas sobre esse comentário).

. O filme “da vida das Marionetes” do Bergman, Como o filme se passa o tempo todo sob o olhar do protagonista, então de uma cena pra outra em vez de cortar dele pra ele mesmo, sempre começa ou termina com uma outra pessoa, ou um olhar geográfico de onde eles estão.

- “Taxi Driver”. Gosto muito da luz, se passa muito a noite, tudo escuro, nas ruas, dentro dos lugares (penso em fazer uma luz parecida nas cenas de Serginho de bike e andando a noite pelas ruas). Começo, tipo 1:50 min close nos olhos do Travis quem sabe os olhares de Serginho com Formigão só os olhos mexem, aí depois filme o Formigão ou quem sabe os olhares do professor em Serginho cena do caruncho, cena de Serginho tirando a camiseta molhada, acho que fica melhor com o professor, mostra professor olhando, depois mostra Serginho e volta no professor olhando e fica nele olhando (OK). Aos 4:10min legal o olhar da câmera em torno dele, que é a garagem com vários taxis (penso formigão na moto e Serginho olha ele)(penso na feira em algum momento - a feira não vai ser muito produzida então talvez não de muito certo - , ou no Ceasa, algum lugar que mostre o lugar) (OK). Uns cortes dele de costas pra ele de frente, e uns cortes dele de frente mais aberto com ele de frente um outro ângulo mais fechado. Aos 5:10 a câmera passeia no apartamento dele e chega nele escrevendo (pensei a cena que Serginho deitado vê o apartamento dele sem as coisas que o pai levou) (OK). Essa câmera 5:18 min (ver esses planos do taxi na rua) primeiro plano a frente do taxi e se vê as ruas em segundo plano (pode ser no começo antes de aparecer Serginho de bike, aparece por onde ele passa), vários planos pequenos do taxi (sugestão na bike é de guidon, lugar da cestinha da bike, pedal, depois planos dentro da bike pessoas na calçada (documental – que pode aparecer um pedaço do corpo de Serginho desfocado num canto do enquadramento ou também não, ou aparecer desfocado em primeiro plano alguma parte da bike, aro, roda, peder que entra e sai de quadro, banco, guidon...), depois plano dele de lado, depois dele de frente, plano subjetivo, plano subjetivo de traz como ele estivesse olhando pra traz, gosto quando entra um casal, um executivo e uma puta negra, começo da cena não vê quem entra só o que eles falam a câmera está na nuca do Travis, depois corta e mostra quem entrou, (gosto muito dos planos dos olhares dele, desconfiado, como a câmera pegou isso. Penso nas cenas eróticas do professor olhando Serginho, e tira o olho, olha novamente) depois na corrida tem um hidrante que funciona como uma passagem de tempo (muito interessante isso). Aos 7:03 adoro esse plano quando ele chega na garagem, a gente vê o taxi entrando, depois ele dá a volta na câmera, e depois vemos ele novamente estacionando (podemos aproveitar um plano parecido quando a câmera pega Serginho e Mudinho de frente, eles vindo em direção a câmera, saem de quadro, e a câmera se movimenta lentamente e mostra a banca de jornal, e pega novamente os meninos estacionando. Como que eles estão em quadro, saem de quadro dão a volta por trás da câmera e voltam a entrar em quadro pelo outro lado, nisso a câmera mostra onde que eles vão, que é a banca de jornal) (OK). Aos 9:37 min, ele deitado com insônia (opção para Serginho deitado na casa dele ou do professor) (OK). Aos 12:47 cena bacana acho que não aproveitamos (o Travis está dentro do taxi olhando uma mulher que está dentro de um escritório de publicidade, de campanha politica, depois um homem sai de dentro do escritório pra reclamar o que ele esta olhando, a câmera está dentro do taxi com o Travis num canto do enquadramento, ele começa a andar com o taxi mas a câmera fica enquadrando o homem que saiu da agencia de publicidade). 14:03 varias passagens de tempo, no taxímetro, nos vários faróis um atrás do outro passando (uns 3 seguidos, tomadas separadas)(pensar nas passagens de tempo do ceasa, depois da suruba, de Serginho deitado no sofá do professor, feira caminhões encostando, Serginho pegando o gás). 16:43min plano do alcaçel, (penso no plano de Luzia vendo o cinzeiro apagando o cigarro, é uma opção) (OK). 26:46 cenas de taxi na rua, e entra o político. 26:46 ou 27 min (um pouco mais adiante) depois a Judy Foster entra e sai, Travis olha a cena toda desconfiado, olha e tira o olho, olha novamente (pensei no professor olhando Serginho, como perceber o olhar dele querendo

comer o garoto) o caso dela deixa dinheiro, é muito bom ele olhando para o dinheiro, e olhando a cena toda desconfiado (penso no professor, os olhares dele em Serginho) (OK). Aos 32:45 cara tocando bateria num plano bem fechado depois outro plano dele aberto e se nota o Travis passando com a namorada, e depois volta a cena da bateria que fica com o som até a cena seguinte (penso na cena da mulher lavando a calçada e depois passa Silvinha Serginho e Mudinho) (OK). 36:17 min, gosto muito do enquadramento de Travis falando ao telefone, não se vê a boca dele, só parte do rosto, e como termina o plano a câmera vai para o corredor de saída e Travis entra em quadro novamente (penso no Lazinho no cel e Serginho falando com o professor pegando pedido) (OK). 41:51 adoro quando Travis escuta o cliente barbudo, a câmera fica nele, (penso no professor olhando em direção da porta do quarto com Serginho tomando banho, esse enquadramento é ótimo plano fechado mas de perto vemos bem o rosto do olhar. Depois fazer um plano na nuca dele fechado também) (OK). 44:59 câmera no negro fazendo gesto de pistola com a mão como desse um tiro e a câmera fica no negro num plano médio e ela vai de afastando dele (penso no Formigão e Serginho na cena da moto, ou depois que formigão agarra Serginho pelas costas e Serginho dá soco e erra e câmera fica se afastando de Formigão, e depois na cena seguinte Serginho de costas andando rápido até sumir) (OK). 45:20 min cena que Travis sai da lanchonete e tem uns meninos mexendo com umas putinhas, Travis pára e olha a cena nisso a câmera se movimenta lentamente com Travis enquadrado (penso na cena de Serginho olhando Mudinho e Silvinha rindo) (OK). 46:13 min Travis fala com o amigo mas não encara muito ele, fala olhando para os lados (pensei no Serginho em algumas, e muitas cenas, ele fala sem olhar no olho da pessoa, tem vergonha é tímido. Pensar em outras cenas que acontece isso com Serginho- não acontece com Luzia, nem com William, nem com Mudinho. Acontece com Lazinho, Silvinha, as vezes com Ney, com Dona Clotilde). 49:50 Travis comendo em casa uma salada (pode ser enquadramento de Serginho e Silvinha comendo, começa a cena com os pratos em quadro depois vai afastando e subindo para eles) (OK). 59:58 min Travis adaptando gaveta para guardar as armas em casa, a câmera se movimentando muito de leve suave (Serginho e William enchendo o pneu da bike, uns planos bem perto sem aparece os rostos, uns aparecendo os corpos fazendo a função – se der aparecer parte do rosto caso entre, planos picados colocando a bomba no pneu, mãos trabalhando, depois rostos concentrados planos curtos também) (OK). 1:01 hr um plano médio ao ar livre no comício do senador (penso essa abertura máxima que podemos fazer na feira). 1:05 Travy se olhando no espelho, a câmera está enquadrando o espelho no reflexo e depois num movimento a câmera vai para Travis que o enquadramento fica um pouco mais fechado naturalmente, pois está sendo filmado perto de Travis (pensei na hora que Serginho está se olhando no espelho com o nariz sangrando) (OK). 1:08 hrs cena que enquadra Travy de dentro do balcão do mercado e pega o balconista de costas (penso que pode ser uma opção para a delegacia, vemos Serginho se aproximando e falando com o policial, a cena filmada de dentro do balcão e o policial de costas em primeiro plano desfocado) (OK). 1:14 adoro este plano este enquadramento Travy dentro do taxi a câmera na nuca dele que vai de um lado ao outro (pensei no plano que Serginho e Mudinho chegam a Dona Clotilde a câmera faz um movimento parecido) (OK). 1:18 hs um plano aberto do hotel que Travy vai com a Judy Foster, eles entram e a câmera vai enquadrando e subindo até o topo do prédio, mostrando geograficamente o prédio (penso numa das cenas que Serginho vai no professor – poderia ser a primeira cena que Serginho chega no prédio dele – mas pode ser Tb quando Serginho está em baixo e olha pra cima e vê uma luz acesa na janela dele) (OK). 1:31 Putinha dançando com cafetão dela e a câmera o enquadramento, a abertura (pode ser um caminho para se pensar, pode ser uma situação parecida quando Serginho abraça Ney) (OK).

- “O Garoto de Bicicleta”, é interessante nos planos sequência, é interessante as tomadas do garoto correndo, e perceber as direções em que são filmadas. Como começa e termina a

tomada, e como começa a outra tomada seguinte, dando claramente o entender da direção. Os enquadramentos sempre tem alguma coisa na frente em primeiríssimo plano, isso é muito bom o quadro fica mais bonito, mais natural, menos pousado. As vezes gosto mais das tomadas de bike mais simples, sem rebuscamento algum, fica mais natural, mais a vida de Serginho que é uma pessoa simples, quase sem imaginação. Tomar cuidado para os planos não ficarem muito parecidos com este filme. 3:43 min ele sai de um ônibus, planos abertos (funcionam super bem) entra em outro, e cenas dele correndo pela rua ele atravessa uma rua e vira uma esquina, (a câmera segue ele em tudo muito bom isso, para quando Serginho está indo pra casa do professor)(pensei Serginho final do filme, será que antes dele chegar na rodoviária, começa a cena com ele descendo de um ônibus, um plano aberto como no filme acima. Será também que antes de Serginho ir para a delegacia ele anda sem direção pensando, aí ele pensou em algo e aí ele muda de direção do caminhar – cena de referencia é a deste filme quando o garoto pergunta para um senhor que ônibus pega para tal lugar, aí ele volta na direção oposta – aí logo depois ele chega numa delegacia). Ver as ruas que ele corre, veja os planos poucos decupados, bem interessantes OK . 4:51 garoto fala em interfone.

(acho que na seq que Serginho anda e depois deita numa praça e vê fios, podemos abrir em 3 planos, ele andando longamente anda reto sem curvas, acho que a câmera aqui é subjetiva no meio fio, seguindo o meio fio no chão como ele estivesse olhando pro chão o meio fio. Se for o caso dos fios uma câmera subjetiva, depois ele andando novamente mais fechado um pouco, os planos aqui são mais demorados e as ruas mais cheia de curvas)(acho que quando Serginho sai do professor os planos são menos longos, um plano ele andando mais fechado para ver ele triste atônito sem saber seu rumo, acho que podemos tentar fazer um plano ele atravessando a rua sem olhar e um carro desvia dele quase atropela Serginho, som de buzina, outro plano ele chegando numa banca de jornal fechada fica vendo a chuva e sai, depois ele mais aberto indo numa direção e depois radicalmente volta tudo o que ele andou segue outra direção) (depois que Serginho sai do ônibus, ele atravessa uma rua, será que é quase atropelado?, e depois outro plano dele já na rua da rodoviária e indo em sua direção) .14:53 bom o plano aberto que ele surge de uma curva chega perto da câmera passa a câmera segue ele e acompanha de costas ele entra numa outra curva e some de costas, logo em seguida um plano médio mais aberto dele passando de lado passa carro entre ele e a câmera. 16:20 min Cyril na pia lavando o machucado a câmera demora pra mostra o dedo dele machucado, depois ela desce e fica no dedo dele, mais adiante Cyril está abraçando a pia (pensei na cena do Serginho quando machuca o dedo com farpa com as caixas quando Formigão está por perto. Depois outra cena que pensei é quando Luzia vomita ela pode abraçar a privada assim). 21:03 min a cena que Cyril ta na cama a noite levanta e vai até o quarto de Samantha depois volta pra cama, a luz escura linda (pensei na cena que Serginho está no sofá do professor). 23:59 Cyril é quase atropelado (pensei Serginho andando que é quase atropelado). 36:26min Cyril esta andando de bike num plano muito longo (pensei Serginho indo para o circo vazio. E colocar nas anotações de direção que antes de mostrar quando ele chega no local, não mostra o local imediato, Serginho fica dando umas voltas de bike no mesmo lugar e só depois ele estaciona e o lugar vazio aparece). 37:36 min Cyril vendo um jogo de futebol, gosto muitíssimo deste enquadramento que Cyril aparece no canto depois some depois volta a aparecer (não sei bem onde aproveitar essa idéia, mas gosto muito). 38:44 min aqui Cyril sai de quadro pela esquerda e no próximo plano ele entra pela direita (dá certinho a noção de espaço e direção). 43:41 Cyril anda empurrando a bike com um amigo (aqui pensei uma opção para enquadramento da cena de Serginho e Silvinha – a do beijo, depois a cena que ele empurra a bike de pneu murcho indo para o professor – sobe ladeira – e quem sabe nesta cena a câmera vai lentamente para o pneu furado rodando no chão, ou Tb cena se Serginho Mudinho e Silvinha antes da suruba). 45:50 min cena que Cyril sobe as escadas com o amigo para ir no AP dele, a câmera pega eles de baixo (pode ser uma opção para o começo da cena que

Serginho vai até o professor e tem um menino lá dentro). 47:14 min cena que Cyril joga jogo na TV com traficante, a câmera fica parada o tempo todo, será o que passa? Que o trafica quer dar um comilão em Cyril? (não sei bem, mas veio na minha cabeça a cena de Serginho e o professor que se encostam os corpos. Será que é o olhar do trafica em Cyrel? Se for tentar ver se cabe um olhar desses na cena da cozinha, se couber colocar essa anotação no roteiro decupado na parte de direção). 48:19min gosto da luz da noite de rua.

-Filme “Las Acácias” de Pablo Giorgette. 15:24min ou 52:44min (Tb o personagem anda entre caminhões estacionados) Tem uma cena do personagem principal entre os caminhões, ele é caminhoneiro, (lembrei da cena de Serginho entre os caminhões e Formigão chega de moto / ou quando caminhões chegando na madrugada e descarregando/ pode ser também alguma coisa no Ceasa) muito boa cena. Cena 48:04 min e 49:55min, quando o caminhoneiro, a noite, dirige e a câmera é subjetiva e passa uns faróis em direção contrária a ele e faz um barulho forte de velocidade (pensei na cena que Serginho esta de bike e chora a noite, fazer um plano subjetivo assim). Tb gosto muito da luz da noite e da tarde deste filme (é a luz que vem em Serginho, pouca, quando for é de poste de rua, mas uma luz fraca, quando Serginho chega na portaria do apto do professor, na Dna Clotilde no niver dele, nas cenas de final de tarde e começo de noite). 53:20 min, o caminhoneiro com a criança no estacionamento andando pra lá e pra cá (penso na cena de Serginho descarregando o caminhão e no fundo do enquadramento, desfocados, umas barracas sendo arrumadas quase prontas. 53:40 min, a mulher chorando sozinha a noite, o caminhoneiro dormindo, ela chorando baixinho pra não fazer barulho (cena linda, pensei em Serginho chorando sozinho, na bike, ou quando está esperando o professor na calçada e não entra, muito bonita essa situação de chorar só, baixinho, e o enquadramento do choro Tb é bom, não de frente de lado, quase de costas, a luz linda, tudo quase escuro).56:00min cenas de estacionamento de caminhão (tudo me faz pensar Serginho e os caminhões chegando de madrugada, uns mais adiantados outros menos, Serginho já está descarregando). 1:02 hrs um enquadramento mais aberto do caminhão parado. 1:04, 1:05 hrs tem muitos olhares bons, da mulher pra o caminhoneiro, e ele bravo não olha de volta (pensei isso na cena do pastel, Mudo e Serginho / ou outra cena de Serginho e Silvinha andando ele olha pra ela e quando ela olha pra ele Le tira o olhar / ou o professor vendo o caruncho e Serginho fica olhando ele trabalhar limpando e o professor nem olha de volta / ou Serginho desenhando na cs do professor e o professor está lavando o bico do fogão / cena da conversa antes da brincadeira de briguinha entre Mudo e Serginho / Serginho vendo Silvinha trabalhar e só depois ela olha e pisca o olho) (um olhar que pede, que pergunta alguma coisa que não sabemos).

- (ok está no roteiro 16 decupado) O documenário “Kurosawa” aos 8:42min, alguém andando na rua, mas só os pés desse alguém, (pensei no Serginho na cena depois da cs do Ney, antes da rodoviária), enquadra pé até joelho e sai seguindo ele ao lado. Depois outro plano com o mesmo enquadramento mas descendo uma escada de uma rua (final dos 6 últimos degraus). 10:16min cena linda de uma mulher andando com um guarda-chuva.

Sugestão para pesquisa, alguma coisa a mais que não vi:

-Ver “Gritos e Sussurros” tem a empregada muda.

-Ver “Roma” do Rossellini (tem feira).

-Pesquisa da Tarsila:

- Lisbela e o Prisoneiro (2003), de Guel Arraes

FEIRA

00:04:06 Feira de objetos, bem simples e pequena. Utensílios de casa, como vendem em feiras normais mas esta é apenas de objetos. Um travelling que percorre toda a feira e o carro do protagonista passando no fundo. Simples e bonito.

CIRCO

00:26:30 Circo bem pequeno, na verdade daqueles que ficam em parques de diversões. A tenda da Monga, a mulher gorila. E tem uma pequena bilheteria ao lado da entrada.

- Os Palhaços (1970), de Federico Fellini

CIRCO

00:03:18 O circo a noitinha, começando, mostra o apresentador e depois caminha pelo entorno do circo, a bilheteria. Depois vários números.

00:23:15 Mais circo.

00:28:15 Bastidores. Artistas comendo em mesa pequena interna e cada um fala de sua função no circo, o palhaço aparece e se despede.

00:29:41 Jaula do tigre iluminada, externa noite. Bem bonito.

00:38:37 Desfile de palhaços, eles começam a discutir. Planos de conjunto e depois primeiros planos deles. Expressões.

Corta para eles discutindo em outro momento sem figurino.

00:41:27 Homem com bolinhas de sabão. Interessante, lúdico.

01:08:38 Fotografia da trupe. Vários números e depois entra carruagem fúnebre, cena bonita.

01:17:26 Fim circular, toda a trupe andando em círculo no picadeiro. (final ou cena que o Fellini faz em vários filmes). Luzes passando ao fundo.

01:21:20 Cai do teto serpentinas por todo picadeiro... um visual interessante também.

- 8 1/2 (1963), de Federico Fellini

CIRCO

02:11:26 'Circo aberto', artistas de circo caminhando e com o clima lúdico que o Fellini consegue fazer bem. Aparecem pessoas, como se fossem público (no caso são pessoas da memória dele), termina em movimento circular como se fosse no picadeiro, com diversas luzes, bem bonito.

- Peixe Grande (2003), de Tim Burton

CIRCO

00:45:06 Cena externa do circo. Corta para o número de animal pulando em uma almofada. Plano geral interno do circo, com picadeiro, público e apresentador pequeninho. E assim, primeiros planos do apresentador e depois da reação do protagonista. Luz lúdica branca em meio às cores. Outro número com fogo. A platéia apesar de ter ações, está um pouco apagada por causa da contraste da luz. A última coisa é com todos os artistas fazendo pequenos números. Depois aparece o circo vazio.

00:54:57 De novo cena de circo, a platéia um pouco longe, apagada. Pode ser um pouco ruim isso, se é o tempo todo...

00:56:58 Cena externa de bastidores com Palhaços/Mímicos fumando, jogando cartas.

- Asas do Desejo (1987), Wim Wenders

CIRCO

00:24:52 Por um beco escuro, vemos emoldurado um circo pela escuridão ao fundo. Se aproxima do circo, tem um elefante passando. É ensaio, uma menina com asas no trapézio, malabaristas no picadeiro e uma música tocando. As cenas deste filme são todas em PB e em alguns momentos, como este, passa alguns planos em cores.

Depois perto dos trailers, o elefante ainda solto, um cara tocando acordeão, sempre esta atmosfera de circo.

00:55:58 Circo pequeno, a maior parte do público são crianças. Entram toda a trupe com instrumentos na mão, tocando música. Depois uma mulher vestida de gato pendurada em uma corda, rodando rapidamente. Caem balões e as crianças invadem o picadeiro para pegá-las, bem bom isso.

Depois circo, cena externa dia.

01:10:55 Circo noturna externa. No trailer, a protagonista com o figurino. Depois externo novamente e corta para o mágico, público, muitas luzes. Reações da platéia, a banda do circo, trapézista. E por fim, os artistas do circo bebendo entre trailers, entre os arredores do circo.

01:38:43 Já em Cores: Eles desmontando os últimos cabos e colunas do circo.

01:42:08 Em cores: Carros e trailers indo embora, o descampado vazio, entre alguns prédios ao fundo.

- Piaf, Um hino ao amor (2007), de Olivier Dahan

CIRCO

00:25:44 Cenas de picadeiro, um circo pequeno. A protagonista passa pelos bastidores, pela jaula da onça, alguns trailers, um homem cuspidando fogo.

- O Tambor (1979), de Volker Schlöndorff

CIRCO

00:43:07 Circo, camelos, palhaços anões. Bastante platéia, conjuntos de reações. Número com copos com água emitindo som, corta para um plano mais fechado.

Bastidores do circo de dia. Entre trailers, o protagonista que é uma criança vai conversar com um anão. Plano geral do circo, se afastando. Arredores.

- Santa Sangre (1989), de Alejandro Jodorowsky

CIRCO

Logo no início do filme tem cenas de circo, ensaios, picadeiro de dia.

Depois uma cena chocante de um elefante doente, soltando sangue pela tromba.

00:30:11 Números, platéia. Cena com mágico, mas bem simples. Nestes números o picadeiro está bem escuro, com luz apenas no número. Depois que encerra, volta para aquelas 'cores de circo' e ocorrem outros números. E também aparecem bastidores com trailers.

Estes acima foram alguns filmes que eu pesquisei e aluguei e outros eu tenho em casa. Fora isto, tem vários outros que andei pesquisando que podem ter cenas:

- O Circo (1928), de Charles Chaplin

Poderia claro ser uma referência, preciso rever se for o caso.

- Circo (2010), de Aaron Schock

Este documentário mexicano eu encontrei pesquisando e só de ver o trailer <http://www.imdb.com/video/imdb/vi2470943257/> achei que tem algumas cenas lindas.

- A Grande Feira (1961), de Roberto Pires

- O Contador de Histórias (2009), de Luiz Villaça

Eu não vi o filme ainda, mas sei que tem uma cena em que o protagonista vai a feira com a francesa.

- Besouro (2009), de João Daniel Tikhomiroff

Não assisti ainda, mas parece que tem uma cena de feira, mas uma feira mais de vila antiga. Não sei se serviria.

- Gretchen Filme Estrada, de Eliane Brum e Paschoal Samora

2010 ou 2011. É um documentário e aparece bastante circo porque é sobre a Gretchen e agora no fim da carreira dela ela só se apresenta em circos, principalmente do interior.

- Coisas Belas e Sujas (2002), de Stephen Frears

Feira de frutas.

- Amor e Anarquia (1973), de Lina Wertmüller

Feira de vegetais.

- Ratão (2010), de Santiago Dellape

Sinopse: Goma é um garoto que ajuda Tio a vender CDs piratas na Feira do Paraguai, em Brasília. Enquanto Tio busca a iluminação espiritual, Goma se envolve com a máfia japonesa que controla a feira.

- O Quarto do Filho (2001), de Nanni Moretti

Tem uma cena da mãe da família indo a feira, mas precisaria rever pra ver se cabe.

-Notas de 04.02.2013.

-Diversos:

- Sugerir filmar em super 16mm e janela 8.5.

- análise técnica passar tudo a limpo, ler o roteiro com todos juntos, diretores (som , arte, fotografia e direção) e assistente de direção.
- ver locação, decupar tudo o resto e fazer os testes de imagem (será que fazemos um story board para exercitar?)
- a Mega estará revelando os testes, teremos os resultados de tudo. Diretor de fotografia passar o equipamento que quer para a produção.
- Pensamento, e conceito:
- O filme terá uma construção naturalista.
- Filme com cores pastéis desbotadas, e com pequenos grãos (mas muito pequenos).
- Penso em ter uma luz simples, simples de montar ela e de usar ela (pensar no A Casa de Alice, será que era uma luz homogenia? dúvidas).
- Filmar simples, não fazer câmeras malabaristas (será que pouco closes?). Pensar nos planos médios igual “As coisas simples da vida” e são esses planos médios que provocam a angústia no espectador, filmar pelo lado de fora das janelas dá uma sensação de solidão? (pensar sobre isso, talvez sim talvez não cada cena pede um plano).
- Gosto da textura do filme “Cazuza”, parece um documentário. Tudo meio granulado. E as cores quase que borradas (não sei se é o nosso filme).
- Penso num filme também sensual/ sexual. Uma câmera sensual, observadora. Um filme que tem indução de sexo nas imagens, nos decotes, nos bicos do peito marcando, nas calcinhas, nas calças apertadas que marcam o pau dos caras, nas roupas largas que o Serginho veste em casa (mas tudo isso com muito cuidado e uma mão delicadíssima). A idéia é a sacanagem na cabeça de quem está vendo o filme, não no filme.
- Gostaria de fazer tudo documental.
- Penso num filme lavado, desbotado, como tudo se desbota nessa família. Suas roupas são antigas, e de material que logo, logo desbota. Um filme em que a cor se perdeu. A vida vai sendo lavada e desbotando, virando um caos, sem brilho.
- Penso em cores pastéis, ou um guache. Ralas, sem força, cansadas.
- Penso em tudo ser câmera na mão, e sem interferências de nada (sem tripé, sem grua, sem trilhos, etc...) tudo natural. Mas essa câmera delicadíssima, suavíssima e leve, podendo dar umas tremidas, sem o menor problema. Tudo orgânico.
- As vezes penso em revelar a casa como um personagem (suas portas, suas janelas, as coisas que se foram e não estão mais lá que Jaci levou, não sei muito bem...), personagem que vai revelando a solidão dessa casa, o vazio dessa casa, sua angústia. Acho interessante uma câmera mais tranqüila, serena como Serginho, uma câmera que cuida dos outros, uma câmera que tem insônia a noite.

- Na casa de Luzia, gosto pegar as mãos se esfregando, os pés que não param de mexer, pernas balançando de nervoso, os tiques que indicam medos, as ansiedades e a quase bipolaridade de Luzia.

- Na casa do professor, gosto aqui uma a câmera lenta que passeia pelo corpo de Serginho, passeia pelos olhares do professor, passeia entre os corpos de Serginho e dali sai vai passeando direto também pelo corpo de Ney.

- Acho que é um filme próximo, os planos são próximos aos atores. Ou o filme vai distante no começo e conforme a gente for sabendo mais dos personagens ele vai se aproximando. O filme vai tomando intimidade aos poucos com os personagens (igual quando se lê o roteiro) (talvez esta idéia seja muito conceitual e não funcione, outro pensamento eh fazer mais a câmera emocional dependendo o que pede a sequencia).

- A cor é lavada, um colorido fosco, como uma foto num papel fosco, sem brilho (vamos pensar juntos para que não fique tudo muito conceitual e didático, podendo engolir assim as emoções e as imagens ficarem frias).

- Será que cabe algum plano feito documental no Ceasa, ou na própria feira, ir um dia só para filmar esses planos, do cotidiano do lugar.

-Algumas anotações:

- Quando filmar, é legal focar o rosto de quem está escutando o que o outro está falando, e a expressão do ator. Enfoque na reação do ator e não no plano e contra plano.

- (dúvida tenho medo de ficar over, excessivo e despropositado – pensar) Acho legal uns planos fechados na piroca dos homens que estão no Ceasa ou na feira. Como que ela tivesse vendo isso. Ver “o Matador” Almodovar, tem uns planos na pica do toureiro bem sensuais (mas é um plano perigoso, pode ficar excessivamente safado, vulgar, frenético, gratuito. Exemplo, olhar para o rosto de alguém e desce para a piroca dele Ver filme “Labirinto de Paixões” (Almodóvar) Ver cenas de bundas de homens e paus de homens, ver filme Labirinto de Paixões (Almodóvar). Começo do filme. Jeans apertados) . A idéia de uma câmera sensual mostra um detalhe de barriga (de repente o Formigão levantou um pouco a camiseta e coçou a barriga), as pernas cabeludas, ou sovacos peludos.

- Valorizar as roupas no chão, na sala onde Serginho dorme.

- Algumas cenas só aparecem os olhos de alguém observando algo. Lembrar Pasolini, cena do vaso, que o menino fica dentro do vaso e só aparece os olhos dele, acho que é “Mil e Uma Noites”, ou no “Taxi Triver” pensei na cena que Serginho fica olhando a briga de Formigão com Cleber ou quando Serginho fica olhando Formigão de longe e vai deixar os caixotes no caminhão.

- Câmera atrás da pessoa, quase no cangote dela. Dá a impressão de voyerismo, que vamos xeretar alguma coisa.

- Gosto da idéia de fazer um enquadramento entre Serginho e Mudinho eles estão sempre juntos no mesmo quadro (nem sempre claro, estudar melhor quando). Estão sempre próximos. (ver filme do John Ford, “Rastro de Ódio”, cena no começo, quando chega o John Wayne,

que é apaixonado pela cunhada, reparar como eles são mostrados. Enquadramento sempre juntos, John Wayne não tira o olho da cunhada, segue ela com o olhar o tempo todo, mesmo quando está falando com alguém, o olhar dele se desvia para a cunhada (estudar esta cena para pensar no professor e Serginho).

- Acho interessante ir denunciando aos poucos as coisas, ex: Uma porta que abre aos poucos, abrir uma parte depois abre toda. Ir dando aos poucos para o expectador as informações visuais. Gosto da câmera andando atrás do personagem, algumas vezes, provoca curiosidade (pensei no filme “Elefante” do Gus Van Saint). Demorar para mostrar o que a pessoa está fazendo, por exemplo: Câmera atrás da nuca dela, aí vai para o rosto, ele está olhando para baixo fazendo alguma coisa com as mãos, que não se sabe o que é, depois de algum tempo a câmera desce e mostra o que o personagem está fazendo. Revelar as coisas devagarzinho, acho que faz o expectador pensar na imagem que ele está vendo (pode ser a cena do banheiro, ou pode ser uma cena de Serginho na bicicleta - começa fechado no rosto dele, ou pode ser cena do vômito, sei lá bem pensar melhor).

- Gosto da cena do “Elefante” que o menino está em casa e chega o outro, eles sentam no sofá, suas pernas se encontram. Acho muito sensual. Talvez a cena com o professor ou com o Mudinho cena do abraço, ou quando eles estão sentados um ao lado do outro fazendo coisas com o corpo, no início da feira. (mas tudo muito sutil sem ênfase em nada).

- Um pensamento meu, que o distanciamento da câmera (a solidão, o vazio, a frieza, ou a geografia, a localização exata de onde está o personagem – se isso for importante), a aproximação (a intimidade, a tristeza, o pulsante, a cumplicidade com o público). Ver esse trabalho com “Os Pássaros”, e “Psicose”. Mas às vezes vejo O Circo de Santo Amaro muito perto, muito intimista, muito cúmplice. Quem sabe o filme começa mais aberto (os planos) e depois fica mais fechado conforme o expectador for ficando íntimo e compreendendo melhor os personagens (tenho dúvidas quanto a esse pensamento, pode ser muito conceitual demais). Acho que as seqüências longas (planos seqüências) são mais emocionais, você percebe mais, você pensa mais, gosto imensamente delas, quero usar muito desse artifício das seqüências longas. As mais rápidas e cortadinhas dão ritmo ao filme, mas impede que você entre no personagem.

- Vamos rever pensar nas passagens de tempo. Vamos pensar melhor.

- Adoro o clima sutil, delicado, sexual e sensual do filme “Pai e Filho” do Socurov, a maneira que ele construiu os planos. Olhares na nuca, olhares nas costas do outro. Olhar dentro do olho do outro, na orelha do outro, na boca do outro. Penso no professor e Serginho.

- Penso em Serginho andando na rua anda até desaparecer, desaparece um pouco, depois volta a aparecer, assim naturalmente tudo. Lembrar do filme “Adeus Dragon in”.

- Acho legal pensar sempre na intenção dramática dos planos. Por que ele é desse jeito e não de outro.

- Como referência gosto das cenas de sexo do filme “Navalha da Carne” do Brás Chediak. A seqüência pode começar com a Glaucia Rocha transando com um cliente gordão e ela está acho que chorando, seu rosto(não sei muito bem o porque desse comentário).

- Gosto da câmera do filme “Pântano”, da cor do filme também, dos enquadramentos do filme tudo pela metade e ágil.

- Ver final do filme “O Espelho” que a câmera vai se distanciando de tudo. Deixando tudo pra traz. Será que tem haver com o plano da rodoviária?

-Importante quando filmar é pegar uns detalhes por exemplo Silvinha encosta o rosto no rosto do Serginho ou passa a boca no rosto de Serginho e desliza até a boca dele, quando estão se beijando (isso passa o carinho e a ternura que ela tem por ele).

-Planos de longa duração, ao mesmo tempo ter planos muito próximos dos olhares, sobre fisionomias.

-O que gostaria de fazer juntos:

- . Fazer uma leitura dramática profunda do roteiro uns 15 dias todos os dias. Com assistente?
- . fazer uma leitura geral com os diretores, fotografia, arte, som, e minha assistente (figuração).
- . Ver locação e antes de decidir qual fechar (ter essa pequena disponibilidade?) levar junto o diretor de arte e de fotografia e de som.
- . Trabalhar na locação os testes de imagem (levar no laboratório e revelar o teste para estudar).
- . Será que faço um story boardo como exercício, mostrar para ele.
- . Levar Fotógrafo para alguns ensaios, ver com a Fátima Toledo.

2- Arquivo “Filmes de referência Circo de Santo Amaro”

FILMES DE REFERÊNCIA CIRCO DE SANTO AMARO

- 1- **Tomboy**, dir. Céline Sciamma
- 2- (O garoto de) **Liverpool (?)**
- 3- **3 Macacos**, dir. Nuri Bilge Ceylan
- 4- Taxi Driver
- 5- **Tempos de amor, Juventude e Liberdade (?)**
- 6- **Gosto de Cereja**, dir. Abbas Kiarostami
- 7- **Banheiro do Papa**, dir. Cesar Charlone e Enrique Fernández
- 8- Cavalo de Turim
- 9- Luz de Inverno, dir. Ingmar Bergman
- 10- A casa de Alice
- 11- **Pick Pocket**, dir. Robert Bresson
- 12- **Uma Mulher Sob Influência**, dir. John Cassavetes
- 13- Sombras
- 14- **Eu não quero dormir sozinho**, dir. Tsai Ming-Liang
- 15- **Ninguém pode saber**, dir. Hirokazu Koreeda
- 16- O Céu sobre meus ombros
- 17- Biutiful
- 18- Duendes...filme do esmir
- 19- Girimunho
- 20- Monika e o desejo, dir. Ingmar Bergman
- 21- A vida de Jesus
- 22- Verônica
- 23- Rocco e seus irmãos
- 24- O menino e o vento

3- Arquivo “Captação de som (filmagem)”

Captação de som (filmagem)

- Pegar muito som da feira quem sabe ir em outras só pra isso, piadas frescor dos feirantes oferecendo seus produtos, o murmurinho todo, as piadas enriquecem o universo.
- Pegar muito som de feira para não ter problema na edição.
- Quem sabe colocar lapela nos personagens que tem diálogos na feira?
- Quem sabe colocar microfone no teto da locação que está filmando.

4- Roteiro Circo de Santo Amaro (Ausência) – versão 17B de 29/07/2013

1.

1 INT - KOMBI DE JACI - DIA 1

JACI RAMOS, 46 anos, dirige uma Kombi. Ao seu lado, no banco da frente, SAMUCA, 30 anos, e DINHO, 24 anos.

No rádio, comentários de futebol.

COMENTARISTA

(trecho a ser substituído por gravação documental)

"Segundo o jornal espanhol AS, Ronaldinho Gaúcho está recuperando o seu melhor nível. Ele foi decisivo na vitória do Milan sobre o Parma e mete medo no Real Madri, no jogo deste meio de semana pela Copa dos Campeões. Além disso, fala-se na Inglaterra que Ronaldinho pode ser o substituto de Robinho no Manchester City, no começo de 2010..."

Os homens estão em silêncio, olhando pela janela, ouvindo a notícia.

2 EXT - RUA / KOMBI - DIA 2

A Kombi (de carroceria aberta) segue pelas ruas de um bairro da periferia de São Paulo. Primeiro uma avenida grande, depois ruas pequenas de área residencial (pouco comércio).

A câmera acompanha a Kombi por trás, mostrando o entorno a certa distância.

2.

COMENTARISTA (V.O.)
(trecho a ser substituído por gravação documental)

"O amistoso de hoje contra Bolívia servirá para o técnico Felipão tentar a sua primeira vitória em sua volta à seleção brasileira. Felipão tem dito em suas entrevistas que ainda não se sente pressionado. O fato de ter pegado esse "bonde andando" dá a ele um pouco mais de tempo para ir em busca da melhor engrenagem. E na medida em que os resultados demoram a aparecer, aumenta a desconfiança do torcedor..."

3 EXT - RUA / FRENTE DO PRÉDIO DE LUZIA - DIA

3

Fachada de um prédio antigo, numa rua residencial de periferia (mesmo bairro da sequência anterior). Passam pessoas, carros na rua, movimento cotidiano.

A Kombi estaciona em frente ao prédio. O pisca-alerta é ligado. Descem Jaci e Samuca. Dentro da Kombi fica Dinho, esperando no banco do passageiro com a porta aberta. Ele segue ouvindo os comentários de futebol no rádio.

COMENTARISTA (V.O.)
(trecho a ser substituído por gravação documental)

"A Espanha, atual campeã do mundo, não perde há 20 partidas. Eles vão chegar na Copa das Confederações como favoritos. O time da Argentina, que é líder disparado das Eliminatórias Sul-americanas, mas não vem para a Copa das Confederações, não perde há 14 jogos. Aqui não estamos computando aqueles resultados do Superclássico das Américas com o Brasil, porque ali só estavam em campo os jogadores "domésticos"..."

Jaci abre a porta do prédio, ele e Samuca entram.

3.

4 INT - PRÉDIO DE LUZIA / HALL - DIA

4

TOTÓ, 37 anos, está saindo fumando um cigarro e cheio de lata de cerveja na mão, ao mesmo tempo que entram Jaci e Samuca.

JACI

E aí, Totó? A festa vai ser boa hein?

TOTÓ

Oba, Jaci. To indo no Orelha ver o jogo. Bora lá?

JACI

Viche, nem fala, vou nada! E o seu Palmeiras, hein? (Jaci fala, agora já andando) troca de time seu porra...

TOTÓ

(rindo)

Que nada, tamo indo devagar...

Jaci e Samuca seguem para o interior do prédio.

5 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA - DIA

5

Jaci e Samuca entram, Jaci acende a luz. É um apartamento pequeno e simples. Poucos móveis, baratos.

Jaci anda pela sala, vê um sofá com um travesseiro e um lençol embolado. Num canto do chão, algumas roupas dobradas, outras jogadas em cima de uma poltrona.

Jaci aponta para algumas coisas, Samuca presta atenção.

JACI

Pode levar a TV... mas deixa o móvel. Essa poltrona: tira as roupas de cima e vai. A mesa e as cadeiras leva. Aquele poster também.

Samuca se abaixa pra soltar o fio da TV. Desata o vídeo game e separa, Jaci olha para Samuca.

4.

JACI
 (olhando para Samuca)
 Não, isso não, o video game é dos meninos.
 Deixa ali nas coisas do Serginho perto do
 sofá.

Jaci pega três troféus na prateleira da mesma estante.

Jaci abre a porta, usa um dos troféus pra manter a porta aberta. Coloca os outros dois no canto do corredor. Samuca pega a TV e coloca no corredor também.

6 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / COZINHA - DIA

6

Jaci abre a porta de um armário sobre a pia, pega uma garrafa de conhaque pela metade. Derrama o resto na pia. Acena com um não com a cabeça.

JACI
 (fala alto, enquanto esvazia a
 cristaleira)
 Ô, Samuca!

SAMUCA (OFF)
 Oi... perai, já vou!

Olha a pia da cozinha que está cheia de pratos, xícaras, copos, talheres, tudo sujo, ao lado da pia tem uma panela, alguns Topperware destampado, copos, tudo vazio ou quase vazio e sujo.

JACI
 (fala pra ele mesmo)
 Essa mulher é uma louca, uma porca mesmo!

Jaci, liga a água da pia e coloca tudo dentro, como uma lavada muito rápida e superficial, depois desliga a água.

Num canto há uma cristaleira, com louças do dia-a-dia: pratos, travessas, copos, potes de vidro, xícaras. Jaci começa a esvaziar o móvel rapidamente, colocando tudo sobre a mesa.

Da sala, vêm ruídos de Samuca arrastando a mesa e empilhando as cadeiras.

Samuca chega.

5.

JACI

A geladeira fica. Leva o microondas, cuidado com ele. Esse jogo de quatro panelas leva (aponta com o dedo para as panelas no armário).

Jaci carrega a cristaleira para a porta de entrada, pensa um pouco antes de sair da cozinha.

JACI

(apontando com a cabeça para os botijões de gás)

Não, deixa as panelas, e leva só um botijão de gás, falou? O fogão fica... foi presente, deu tá dado.

SAMUCA

Certo!

Samuca pega o botijão de gás, e sai da cozinha.

7 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / QUARTO - DIA

7

Quarto pequeno, com uma cama de casal, e um armário de duas portas. No quarto algumas roupas femininas usadas empilhadas sem colocar no armário.

Jaci abre o armário, pega umas roupas masculinas, coloca tudo numa sacola grande.

Ao fundo, o ruído de Samuca pegando o microondas para o corredor.

8 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / BANHEIRO / SALA - DIA

8

Jaci pega barbeador, espuma de barbear, desodorante, escova de dente. Coloca na sacola. Pega uma toalha de banho e uma de rosto, põe atrás do pescoço. Abre o armário do espelho, esvazia, coloca as coisas na pia, tenta tirar o armário, dá uma sacolejada nele, mas não consegue e desiste.

Jaci entra na sala. A porta continua aberta, os móveis alinhados no corredor.

JACI

O resto fica. Vamos lá.

6.

Jaci pega o troféu que prendia a porta, apaga a luz, os dois saem. A porta fecha, ruído de Jaci trancando a porta.

A sala fica apenas com um sofá pequeno, uma estante sem TV, e o resto vazio.

9 CRÉDITOS INICIAIS DO FILME - LETREIROS

9

Tela preta sem som, sem música, fica assim por um tempo.

Em fade in entra o título do filme: O Circo de Santo Amaro. O letreiro cresce no quadro lentamente, e sai em fade out.

Continua a tela preta, com ruídos da cena seguinte (Serginho andando de bicicleta com Mudinho numa rua).

10 EXT - RUA (COM LOJINHAS)- DIA

10

SERGINHO, 14 anos, pedala uma bicicleta, vestindo um jaleco azul. Seu amigo MUDINHO, 15 anos, está sentado no aro. Pela posição em que segura o guidão, Serginho quase abraça o amigo.

Passam rápido pela rua cheia de lojas de bairro. Na garupa da bicicleta há uma caixa plástica de feira, com sacolas de compras.

11 EXT - CASA DE DONA CLOTILDE / PORTÃO - DIA

11

Serginho para a bicicleta na frente de uma casa. Empurra Mudinho, e aponta a casa.

SERGINHO

Vai lá, rápido, agora é tua vez.

OBS: MUDINHO É SURDO DE NASCENÇA, E SE EXPRESSA COM DIFICULDADE, USANDO GESTOS PARA AJUDAR. SERGINHO TAMBÉM FAZ GESTOS, AO FALAR COM ELE.

Mudinho pega as sacolas e leva correndo até a porta da casa. Toca a campainha.

Serginho observa de longe.

7.

À distância, DONA CLOTILDE, 65 anos, abre a porta. Fala algo para Mudinho, que aponta Serginho.

SERGINHO
(grita)
Mudinho tá me ajudando hoje!

Sai da porta da casa vizinha uma MULHER de uns 65 anos, sai de casa, tranca a porta. Ela está carregando umas sacolas com roupas dentro (como que fosse pre vender, se ela fosse uma costureira), passa, dá uma meia parada e fala alguma coisa rápida com Dona Clotilde que acena a cabeça com um sim, concordando.

Dona Clotilde pega as sacolas e dá uma gorjeta a Mudinho. Ele volta correndo para a bicicleta.

Na bicicleta, Serginho tenta pegar a nota da gorjeta. Mudinho não entrega. Serginho tira do bolso algumas moedas e dá ao amigo, que então entrega a nota.

Os dois seguem na bicicleta.

12 EXT - RUA - DIA

12

Serginho e Mudinho seguem de bicicleta, felizes (Serginho ainda pedala, Mudinho sentado no aro).

SERGINHO
(gritando)
Mais rápidoooo.

Ameaça soltar a mão do guidão, de brincadeira. Mudinho, assustado, segura a mão dele, não deixando ele soltar.

SERGINHO
(cutuca Mudinho, gritando)
AAAAAAAH! Tá com medo Mudo? Ahahahah.

Embalado numa descida, Serginho brinca de zigue-zague.

13 EXT - BANCA DE JORNAL - DIA

13

Serginho pára a bicicleta em frente à banca. Mudinho desce e vai olhar as revistas.

8.

MUDINHO
(voz mal articulada, por causa da
surdez)
E aí, Seu Pereira?

Serginho encosta a bicicleta e acompanha Mudinho, que olha as revistas pornográficas.

SEU PEREIRA, 60 anos, observa os meninos do balcão.

Mudinho rasga o plástico de uma revista e começa a folhear. Serginho se aproxima e olha a revista por cima do ombro de Mudinho.

SEU PEREIRA
Ei, Mudinho!

Seu Pereira vai até o Mudinho, cutuca ele.

SEU PEREIRA
O que que é isso? Rasgando o plástico todo?
Me dá.

Seu Pereira toma com força a revista e o plástico da mão de Mudinho.

MUDINHO
(assustado)
Ô, Seu Pereira! Amigo do coração.

Mudinho põe a mão no coração e tenta pegar a revista da mão de seu Pereira, que não a entrega.

Mudinho põe o braço em volta do ombro de Seu Pereira e tenta pegar a revista novamente. Serginho imita Mudinho e também abraça Seu Pereira.

SERGINHO
Ô, Seu Pereira, não vai negar um favor!

Seu Pereira fica meio constrangido, abraçado pelos dois adolescentes.

SEU PEREIRA
Pera aí. É o seguinte: eu dou outra. Mas
vocês me devolvem amanhã.

Seu Pereira pega uma revista velha debaixo do balcão e entrega para Serginho. Mudinho a toma do amigo.

9.

SERGINHO
Valeu, Seu Pereira.

MUDINHO
(rindo)
Tá usada, hein?

SEU PEREIRA
Vai-te embora, moleque chorão!

Mudinho coloca o dedo pra cima como um agradecimento, pega a revista e a enfia na bermuda.

14 INT - PRAÇA DA FEIRA / BANHEIRO - DIA

14

Trancados numa cabine de banheiro público, Serginho e Mudinho folheiam a revista. Serginho tira do bolso do jaleco uma caneta hidrocor e desenha na porta um rosto de um homem chupando um pau. Em seguida, cutuca Mudinho e aponta para o desenho do rosto.

SERGINHO
(fala bem baixinho)
Tio Lazinho.

Depois aponta para o desenho do pau.

SERGINHO
Formigão.

Mudinho ri, Serginho, esperto, tapa a boca dele com a mão. Mudinho cutuca Serginho, mostra uma mulher japonesa da revista e faz sinal de como é peituda.

MUDINHO
Silvinha.

Serginho ri, tapa a boca de Mudinho e a sua. Faz um gesto negativo com a cabeça.

SERGINHO
Vambora logo, tio Lazinho tá esperando na barraca.

Mudinho faz um gesto negativo, indicando que não quer ir.

10.

Serginho abre a porta da cabine e encontra FORMIGÃO, 26 anos, jaleco e galochas brancas, chegando ao mictório, desabotoando a calça. Formigão vê os dois saindo da mesma cabine.

FORMIGÃO
(debochando)
Olha só?!

Formigão dá um tapão na nuca de Serginho.

FORMIGÃO
Viado!

Serginho sai apressado para pegar sua bicicleta, apoiada ao lado da pia.

SERGINHO
(para ele mesmo)
Viado é você, sua bicha!

Mudinho sai na frente correndo do banheiro. Serginho, afobado, empurra a bicicleta, saindo rápido.

15 EXT - PRAÇA DA FEIRA / BARRACA DO LAZINHO - DIA

15

Uma feira livre, instalada numa grande praça, num bairro da periferia de São Paulo.

DONA GINA, 44 anos, e seu filho RICARDO, 13 anos, estão na barraca de LAZINHO, 47 anos. Lazinho usa um jaleco azul, aberto, com camiseta branca por baixo. Dona Gina abre sua bolsa, enquanto Lazinho, com papel e caneta na mão, fala ao celular.

LAZINHO
Faleceu não, Dona Cleusa, Deus levou, Deus chamou pra morar com ele... É, é sim... Tá melhor mesmo que nós. Um abração. Já já te entrego tudo, o Serginho passa aí, tá? Tá bem, ligue sempre, tchau.

Lazinho desliga o telefone, limpa o aparelho no peito, em sua camiseta.

DONA GINA
Quanto é, Lazinho?

11.

LAZINHO
Hoje é quinze.

Dona Gina mexe na bolsa grande, procurando alguma coisa que não acha. Tira chaves, mini guarda-chuva, telefone celular, cigarro, isqueiro. Lazinho olha suas coisas.

LAZINHO
E aí, Ricardo. Tá bem na escola, vai passar de ano?

Ricardo, bem comportado, sorri e balança a cabeça, acenando um sim.

DONA GINA
Espero que sim. Tomou mais juízo, tá menos preguiçoso. Tá crescendo né? Tá na hora.

Lazinho ri.

Dona Gina finalmente acha a carteira e procura as notas para pagar. Lazinho fica olhando.

DONA GINA
Quanto mesmo, Lazinho?

LAZINHO
(enganando)
É vinte.

Dona Gina paga Lazinho.

LAZINHO
Tá certo, Dona Gina, volte sempre.

DONA GINA
Tá bem, Lazinho. Obrigada, viu?

Dona Gina e Ricardo se afastam.

O celular de Lazinho toca.

LAZINHO
(gritando, enquanto atende)
Porra, cadê o Serginho?! Sumiu! Desapareceu!

Serginho chega correndo, empurrando a bicicleta. Encosta a bicicleta num poste.

12.

LAZINHO
(continua gritando)
Vem aqui, atende o freguês aqui!

Um VELHINHO MAGRO, 80 anos, bem vestido mas com roupas simples, escolhe algumas verduras (espinafre, agrião, alface e cheiro verde). Serginho se aproxima apressado, atende o freguês com gentileza, ensaca as verduras.

Formigão passa carregando um enorme bloco de gelo no ombro. Pára, troca o bloco de ombro, está pesado. Olha Serginho e, de um jeito grosseiro, faz um gesto de que está de olho nele, e vai bater nele. Serginho percebe, continua ajudando a freguesa.

SERGINHO
(baixinho, continuando a empacotar os legumes)
Vai te foder!

LAZINHO
(ao celular)
Ô, professor, bom dia, que que manda hoje?
(ouve) Entrega, entrega sim. Peraí que vou passar o Serginho! (tapa o celular e grita)
Serginho, pega aqui, anota o pedido.

Lazinho limpa o celular na camiseta, e entrega a Serginho.

SERGINHO
(pegando o celular)
Professor? Tudo bem? Pode falar.

Serginho pega uma caneta no bolso do jaleco, e tenta anotar o que ouve no celular.

Seu nariz começa a sangrar. Ele larga a caneta, levanta a cabeça e tapa o nariz com os dedos.

SERGINHO
Só um minuto, professor, dá pra repetir?

Serginho pega a caneta novamente, anota o pedido com dificuldade, mexendo a boca como se estivesse lendo, sem som, o que anota. Risca algumas letras, corrige.

Lazinho aparece de repente a seu lado, olha o papel de Serginho.

13.

LAZINHO

Que que é isso? Que que tá escrito aqui,
Serginho?

SERGINHO

É "Salsinha".

LAZINHO

Nossa, esse monte de garrancho... Pelo amor
de Deus. Burro feito o pai.

Serginho imita a última frase com a boca ("esse monte de garrancho... esse monte de garrancho"), ridicularizando Lazinho sem ele notar, enquanto continua anotando o pedido.

16 EXT - PRAÇA DA FEIRA - DIA

16

A feira terminou. Restam apenas alguns caminhões de feirantes, já prontos para partir, e um caminhão terminando de ser montado com várias pessoas ajudando em conjunto a colocar a carga (barracas, pranchas, caixotes vazios...).

Depois de um tempo, vem funcionários da prefeitura lavam a rua com caminhão de água.

Serginho vê o caminhão pipa passando, tira o tênis com os pés.

SERGINHO

(alto)

Claudão, joga aqui!

CLAUDÃO, 37 anos gordinho, aponta a mangueira com água para os pés de Serginho, joga água nos seus pés, Serginho fica esfregando um no outro, lavando. O caminhão passa.

Mudinho está mais à frente, na rua, encostado a um caminhão, falando com SILVINHA, 18 anos, japonesa.

Serginho os observa, enquanto termina de esfregar um pé no outro, e coloca seu tênis e amarra. Não se ouve o que falam. Silvinha ri e, no meio da sua risada, Mudinho percebe o olhar dele. Silvinha também nota, o que intensifica sua alegria. Mudinho pisca o olho para o amigo e faz um gesto escondido de "já ganhei", Serginho vira as costas para Mudinho. Serginho, sério, tira o jaleco azul, ficando só de camiseta.

14.

Serginho pega a bicicleta que está encostada com o pedal na na guia, joga o jaleco na caixa da garupa. Aperta o pneu, nota que está murcho. Pega duas sacolas, uma grande e outra menor, que estavam no chão, e as amarra na caixa (por cima do jaleco).

17 EXT - RUA / LADEIRA - DIA 17

Serginho empurra a bicicleta, de pneu murcho, a sacola amarrada na caixa e a mochila nas costas. Segue ladeira acima.

18 EXT - RUA / ENTRADA DO PRÉDIO DE NEY - DIA 18

Serginho chega no prédio do apartamento de Ney empurrando a bicicleta de pneu murcho (e a mochila nas costas). Toca o interfone. Fala alguma coisa e entra com a bicicleta e as compras.

19 INT - APARTAMENTO DE NEY / SALA / QUARTO - DIA 19

NEY, 53 anos, abre a porta para Serginho, que está segurando a bicicleta. Serginho limpa os pés no capacho e entra, encosta a bicicleta na parede, tira sua mochila, coloca pendurada na bicicleta.

NEY

Bom que você chegou agora, Serginho... Me dá aqui uma mão com a Kenga.

KENGA, uma cachorrinha basset, salta sobre a coxa de Serginho. Ele brinca, deita no chão e a deixa lambê-lo. Ney fica olhando com um sorriso discreto.

Serginho deitado pega Kenga, aproximando seu focinho da boca dele. Começa a assoviar uma música, Kenga tenta lambê-lo.

15.

SERGINHO

Você tava com saudades, Kenga, tava?
 (fingindo falar por Kenga) Tava sim, você
 demorou. (com voz de Serginho) Demorei não...
 Eu tô aqui, minha fofa.

Ney pega um remédio tipo conta-gotas.

NEY

Filha, tá na hora de tomar o remédio! Ela
 detesta esse remédio, mas tem que tomar, tá
 toda empipocada na barriguinha, não sei o que
 é...

Serginho senta no chão, coloca Kenga deitada de barriga pra cima e
 passa a mão na barriguinha dela para ver as feridinhas.

Kenga escapa e some para o quarto de Ney.

NEY

Tá vendo? Olha só, é só falar em remédio que
 ela vai pra debaixo da cama.

Serginho levanta e segue para o quarto com Ney.

Chegando no quarto, abaixa, tenta pegar Kenga embaixo da cama. Ney o
 observa da porta do quarto.

SERGINHO

Kenga, vem cá, vamos passear? Vamos na
 pracinha?

NEY

Olha o Serginho, Kenga. O Serginho chegou!

Serginho puxa Kenga, que sai de baixo da cama, Serginho levanta rindo
 com a Kenga no colo e vai até Ney. Ney abre a boca da cachorra e dá o
 remédio, pingando na garganta.

SERGINHO

Te enganei, sua fujona!

NEY

Pronto, acabou.

Serginho solta Kenga no chão.

16.

Eles voltam para a sala e Ney senta à mesa e coloca os óculos. Depois levanta.

Serginho pega uma das sacolas na bicicleta, a maior.

SERGINHO
Leva pra cozinha, né?

NEY
Leva.

Serginho segue com as compras pra cozinha, Kenga vai atrás dele.

NEY
(fala com ele mesmo)
Por que eu levantei? Ah, o cigarro.

Ney entra no quarto e volta com o cigarro. Acende, senta à mesa novamente. Volta a corrigir algumas provas com uma caneta vermelha.

SERGINHO
(OFF, da cozinha)
Quer que eu arrume? Trouxe filé de pescado lá da barraca da Silvinha japonesa, não tinha linguado.

NEY
Tá bem, quero. Arruma aí!

SERGINHO (OFF)
Olha esse abacaxi que eu escolhi, professor.
Não é aquele azedo que você pegou.

Kenga volta para a sala e coloca suas patas na perna do professor, que a acaricia.

NEY
Tá feliz que Serginho chegou, né? Tô vendo como você tá feliz. Toda assanhada. Vai lá falar com ele, vai...

Kenga sai correndo da sala.

Professor continua corrigindo provas.

17.

SERGINHO (OFF)
Eu já ensinei mil vezes, você não aprende.

NEY
Que foi, Serginho? Não ouvi.

Serginho entra na sala com um abacaxi na mão, Kenga o segue.

SERGINHO
É assim, ô! Tira a folha de dentro, se tiver
molinha ele tá bom. Tá vendo, olha aqui.

Serginho puxa uma folha do abacaxi, mostrando para o professor. Ney sorri sem prestar muita atenção.

Serginho segue novamente para a cozinha, depois volta sem o abacaxi.

SERGINHO
Já terminei lá na cozinha.

Ney larga a caneta sobre as provas, segue para a porta, abre-a. Serginho fica parado ao lado da mesa, mexendo na caneta.

Há um certo estranhamento, um silêncio.

Ney de repente se dá conta, põe a mão no bolso.

NEY
Ah, esqueci, que cabeça. Já tinha separado.

Ney se aproxima de Serginho estendendo uma nota. Serginho pega, põe no bolso, mas não sai do lugar.

Ney volta para a porta.

Serginho mexe numa das provas sobre a mesa.

SERGINHO
Letra bonita. (lê, mal) Fa-bi-o-la.

Ney compreende que Serginho quer ficar, e fecha a porta. Volta para a mesa.

18.

NEY
(sentando-se)
Eu tenho que terminar isso hoje. Você não tem aula?

SERGINHO
Hoje não tem.

NEY
Como não tem?

SERGINHO
Eu que não vou.

NEY
Olha a bobeira, Serginho. Não vai perder o ano de novo.

Ney continua corrigindo as provas. Serginho senta ao seu lado, alcança uma folha em branco, pega uma caneta e começa a desenhar. Ficam em silêncio por um tempo.

Serginho coloca um braço em cima da mesa e deita a cabeça nele e continua desenhando.

NEY
(pensando alto)
Letra bonita mas não escreve nada que preste.
(pausa) Que cê tá fazendo?

SERGINHO
Nada.

Serginho não mostra a folha, Ney volta para as provas.

Segue-se mais um silêncio, Serginho risca a folha. Ney o observa, meio constrangido pela intimidade.

NEY
Deixa eu ver.

De repente, Serginho amassa o papel.

SERGINHO
(agressivo)
Ficou feio.

NEY
Que é isso? Amassou por quê? Mostra!

19.

Serginho desamassa o papel, em que há um esboço de desenho: uma lona de circo montada; trailers ao lado.

SERGINHO

Eu tenho que ir. Tenho que consertar o pneu da bicicleta.

Serginho levanta e segue para a porta.

Ney volta a sentar.

20 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA / BANHEIRO - NOITE

20

Serginho chega em casa com a bicicleta (pneu já cheio), a sacola pequena da feira na caixa da garupa. Segue para a cozinha empurrando a bicicleta.

A sala fica sem ninguém. Tem ainda os mesmos móveis do final da cena 6: um sofá pequeno, uma estante sem TV.

Da cozinha, vem o barulho de batedeira elétrica.

SERGINHO (OFF)

(ouve-se mal, por causa da batedeira)

Oi, mãe. Oi, William.

Serginho volta para a sala, sem bicicleta nem sacola. Seu nariz está sangrando novamente. Ele vai direto para o banheiro.

Serginho pega um papel higiênico, coloca numa narina e fica controlando o sangue, com a cabeça pra cima. Olha-se no espelho de canto de olho.

Cessa o barulho da batedeira elétrica na cozinha. Serginho senta na privada sem tampa, sempre com a cabeça levantada.

Enquanto espera seu nariz parar de sangrar, escuta Luzia, sua mãe, cantar de longe "Moro onde não mora ninguém", de Agepê. Fica olhando em silêncio na direção da música.

20.

LUZIA (OFF)
 "... Uma casinha branca
 No alto da serra
 Um coqueiro do lado
 Um cachorro magro amarrado...
 É lá onde moro, onde não passa ninguém...
 Onde não habita ninguém
 Onde eu me sinto bem..."

21 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / COZINHA - NOITE

21

LUZIA, 43 anos, está na cozinha, terminando de mexer suavemente uma cobertura de glacê (com a espátula). Espalhados pela pia, adereços de motivos infantis e ingredientes de outra cobertura de chocolate.

WILLIAM, 5 anos, come uma bolacha sentado em frente a uma mesa, brincando com dois bonecos. Sobre a mesa ainda está a louça deixada por Jaci: pratos, travessas, copos, xicara, potes.

Serginho chega com um pedaço de papel higiênico enrolado e enfiado numa das narinas. A sacola da feira está sobre uma cadeira, o jaleco azul jogado por cima. Ele pega o jaleco, vai até a área de serviço, mergulha-o no tanque entre outras roupas de molho.

Luzia abre um espaço na pia, afastando os enfeites. Pega, de cima do fogão, duas massas de bolo pão-de-ló já assadas, ajeitadas sobre uma base de plástico. Passa as massas do fogão para a pia.

Serginho volta para a cozinha, tira uma laranja da sacola sobre a cadeira. Parte a laranja em quatro, descasca com a mão e dá um pedaço para o irmão. Pega outro pedaço e vai tirando a casca pra comer.

Luzia abre o armário sobre a pia, pega uma garrafa de conhaque quase cheia, serve uma dose num copo de café, bebe num gole só. Vai salpicando o conhaque sobre as massas de bolo, direto da garrafa. Segue cantando.

Serginho se aproxima e encosta na mãe, termina de comer a laranja e descansa sua mão no ombro dela. Fica escutando Luzia cantar, acompanhando seus movimentos com o bolo.

21.

LUZIA
(mansa, empurra Serginho)
Sai, Serginho. Dá um tempo, vai.

Ele se afasta um pouco. Luzia pára de cantar.

SERGINHO
(fala baixo)
Mãe, vou pedir pro tio Lázinho assinar a
carteira de trabalho pra mim.

LUZIA
(sem prestar muita atenção)
Teu tio? Ele vai é te enrolar, você tem
catorze anos.

Silêncio. Luzia acende um cigarro, afastando-se um pouco da pia.

SERGINHO
É, mas o pai dizia pra trabalhar com carteira
assinada.

Luzia não responde.

SERGINHO
O pai dizia isso.

Mais um silêncio.

LUZIA
O pai dizia, o pai dizia! Que saco, troca o
disco! (imita a voz do filho) "Meu pai isso,
meu pai aquilo, onde ele foi?". Foi pro raio
que os parta! Antes tarde do que nunca!

Silêncio. Luzia deixa o cigarro aceso na janela, e volta a trabalhar no
bolo, passando o glacê sobre uma das massas.

Serginho joga de longe a casca da laranja no lixo e erra. Cai fora da
lixeira.

LUZIA
(tentando se acalmar)
Ah, deixa pra lá. Já passou, já foi.

22.

Serginho pega a casca e joga no lixo, volta para perto de sua mãe.

LUZIA

(séria, falando num tom baixo, nervoso)
Serginho... Sai daqui, desgruda um pouco, vai dar um banho no William. E enxuga a droga do banheiro... Não quero ver chão alagado!

WILLIAM

Eu não vou tomar banho.

Luzia vira as costas pra Serginho, continua a trabalhar e beber o conhaque.

SERGINHO

(para William, olhando sério sua mãe)
Vambora dar banho no Homem Aranha?

Serginho pega rapidamente os bonecos do irmão.

SERGINHO

(mais leve)
Se você não for eu vou brincar com ele sozinho no chuveiro.

WILLIAM

Não!

SERGINHO

(imitando o irmão)
Sim!

Serginho sai e William sai atrás tentando pegar os bonecos da mão do irmão.

22 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / BANHEIRO - NOITE

22

Serginho e William no chuveiro juntos. Serginho acaba de enxaguar o cabelo do irmão. Abre a cortina do chuveiro e dá um tapinha empurrando William.

SERGINHO

Agora vai se enxugando sozinho que já já eu saio. Não molha o chão, pisa no tapete.

23.

Serginho deixa a água cair na sua cabeça, cruza as mãos atrás da nuca, inclina a cabeça para o chão, fecha os olhos e fica assim por um bom tempo.

23 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / COZINHA - NOITE

23

Luzia está decorando o bolo, já montado em duas camadas e todo coberto de glacê. Ela desenha detalhes de chocolate. Chega Serginho de toalha na cintura com um pente na mão e uma toalha de rosto no ombro. Chega perto da mãe, ao lado da mesa, e fica parado, batendo meio à toa o pente numa xicara (entre as louças espalhadas sobre a mesa).

Luzia termina o que tá fazendo, pega a toalha no ombro do filho e enxuga seu cabelo, enxuga muito rápido, brincando, ele faz um barulhinho com a boca. Depois Serginho pega a mão de Luzia e coloca na cabeça dele, Luzia passa a mão em seu cabelo, penteando devagar com os dedos, num gesto carinhoso. Depois Serginho mostra o pente pra mãe, que pega e penteia seu cabelo. Serginho fecha os olhos.

LUZIA

Olha só, que filho lindo que eu fiz! Que me ajuda! (beija o cocoruto dele) Que toma conta dessa casa! (outro beijo) Que toma conta dessa mãe! (outro beijo, ri) Olha só que coisa linda!

Serginho abre os olhos e dá um leve sorriso. Luzia dá um cheiro no cangote do filho. Depois dá uma empurradinha carinhosa.

LUZIA

Vai lá. Vai vestir uma roupa.

24 EXT - PRAÇA DA FEIRA / BARRACA DO LAZINHO / BARRACA AO LADO - DIA

24

Lazinho conta o dinheiro do caixa, separando as notas de valores diferentes, e ordenando todas com o desenho no mesmo sentido.

DONA CLOTILDE (OFF)

Tudo bem, Lazinho?

24.

LAZINHO

Tudo certo, Dona Clotilde. O que vai hoje?

Dona Clotilde pega uma verdura, observa, pega outra, observa, pega outra.

DONA CLOTILDE

Essas verduras tão bem mais ou menos, hoje.
Olha! Tudo machucado.

LAZINHO (OFF)

A senhora tem razão, Dona Clotilde, é esse
pessoal do Ceasa. Peraí que o Serginho te
atende. (grita) Serginho!

Serginho está a uma certa distância, abrindo com martelo alguns
caixotes de verdura.

LAZINHO (OFF)

Serginho, atende aqui Dona Clotilde que estou
saindo pra almoçar.

Lazinho prende uns maços de dinheiro com elástico e guarda no bolso da
calça. Em seguida acena simpático para Clotilde.

LAZINHO

Até logo, Dona Clotilde. Aqui a senhora tá em
casa, a senhora é que manda!

Lazinho sai.

LAZINHO

(baixo, enquanto se afasta)
Velha chata do caralho.

Dona Clotilde observa Serginho, que deixa os caixotes e se aproxima com
alguns maços de verdura.

DONA CLOTILDE

(baixo, quando Serginho chega)
Deixa, Serginho. Fica pra outro dia. Eu volto
outra hora.

25.

Dona Clotilde sai. Serginho fica sozinho na barraca. Ajeita as verduras na bancada, pega um balde e começa a respingar água sobre as verduras.

CLEITON, 28 anos, mulato forte, varre atrás da barraca ao lado. Formigão chega, com a camiseta meio levantada, coçando a barriga.

FORMIGÃO
(fala debochando meio que rindo)
Ó,ó,ó, olha a sujeira ali, cheio de folha,
vai entupir o bueiro. Varre ali, ó.

Cleiton para de varrer e aponta o cabo da vassoura para Formigão.

CLEITON
(bravo)
Varre onde, mano? Não recebo ordem de ninguém
aqui. Muito menos de você.

Serginho, na barraca de Lazinho, volta para os caixotes, e busca mais verduras para a bancada. Ele olha para a briga.

FORMIGÃO (OFF)
(com raiva)
Eita, virou macho agora!

CLEITON (OFF)
O que que você falou, truta?

FORMIGÃO (OFF)
(com raiva)
Fica na tua, viadão.

Silvinha se aproxima de Serginho, timidamente. Observa-o por um instante, até que ele a nota.

SILVINHA
Já almoçou?

Serginho faz que não. Silvinha se afasta.

26.

Chega SEU ELIAS, 62 anos, dono da barraca, com umas folhas de jornal na mão. Deixa o jornal no canto da barraca, e começa a embrulhar umas frutas (encomendas) e colocar num caixote de entrega.

SEU ELIAS
Que tá acontecendo, Cleiton?

CLEITON
Não é nada, não, Seu Elias.

SEU ELIAS
(fazendo um gesto com a cabeça)
Aproveita que você tá varrendo e limpa aquela água parada ali, cheio de folhas sujas.

CLEITON
Tá, já vi.

Formigão faz um gesto de "se fodeu", rindo olhando o amigo. Cleiton volta a varrer o lixo.

25 EXT - PRAÇA DA FEIRA / BARRACA DE LAZINHO - DIA

25

Silvinha e Serginho estão sentados sobre dois caixotes, almoçando, cada um com uma marmita sobre as coxas.

Eles comem durante um tempo em silêncio, olhando apenas a comida.

Silvinha nota que Serginho se atrapalha, tentando tirar um espinho de peixe da boca.

SILVINHA
(pegando a marmita dele)
Deixa que eu tiro a espinha pra você.

Silvinha ajelta a marmita de Serginho sobre o próprio colo, e cuidadosamente retira a espinha com seu garfo. Devolve a marmita para ele.

Os dois voltam a comer.

27.

26 EXT - RUA COM PRAÇA - DIA

26

Saindo da feira vem uma MULHER, de 38 anos, com um FILHO, de 6 anos, ela carrega muitas sacolas de feira. Andam em direção ao estacionamento na rua onde trabalha Mudinho. Chega perto de um carro, abre a porta do carro, o filho entra atrás e ela na frente, Mudinho chega junto, com gestos faz um carro parar para o carro da mulher sair. Perto da janela, Mudinho ajuda a mulher sair da vaga, em seguida ela abre o vidro e dá umas moedas para ele.

MUDINHO
(gesticulando)
Brigado, vá com Deus!

Serginho chega de bicicleta e encontra Mudinho, que está tomando conta dos carros estacionados na rua, usando um boné vermelho.

Serginho encosta a bicicleta no meio fio.

Serginho senta no meio fio, coça o olho, como se tivesse um cisco.

SERGINHO
(falando baixo)
Tem alguma coisa no meu olho.

MUDINHO
Deixa eu ver.

Serginho levanta, Mudinho se aproxima pra examinar o olho de Serginho.

Mudinho assopra o olho de Serginho, puxa a barra da sua camiseta (sem tirar de seu corpo) e passa sobre o olho de Serginho.

MUDINHO
Não tem nada.

Mudinho começa a contar as gorjetas. Serginho cutuca Mudinho.

SERGINHO
Você tem amiga mulher?

Mudinho faz não com a cabeça.

SERGINHO
E a Silvinha japonesa da barraca de peixe?

28.

Serginho olha no rosto de Mudinho para ver sua resposta.

SERGINHO

Sabe de quem eu to falando, né?

Mudinho acena a cabeça com um sim.

SEGINHO

O que você tava falando com ela outro dia,
que ela deu risada?

MUDINHO

(com um riso no canto da boca)
Nada...

Silêncio.

SERGINHO

Fala, mano! Eu acho ela legal!

Mudinho concorda com a cabeça.

MUDINHO

Cuidado...

Mudinho faz um gesto de braço, significando um homem fortão.

SERGINHO

Quê que tem?

MUDINHO

Ela tem namorado...

Mudinho finge atacar Serginho com um golpe de karatê. Eles brincam de luta por pouco tempo. Serginho pega Mudinho numa gravata e finge que tá socando de lado a barriga do amigo, que finge sentir dor, rindo.

Eles param de brincar, Serginho está com o braço em volta do ombro de Mudinho. Não riem mais. Silêncio. Mudinho, meio sem graça, põe seu boné vermelho na cabeça de Serginho e sorri. Serginho continua abraçando Mudinho. Ficam abraçados por um tempo. Depois Mudinho se mexe levemente e deixa o braço de Serginho cair. Eles continuam em silêncio, Mudinho arrumando as gorjetas.

- 29.
- 27 EXT - RUA / ENTRADA DO PRÉDIO DE NEY - DIA 27
- Chove. Serginho chega no prédio, todo molhado, com mochila nas costas. Encosta a bicicleta, toca o interfone.
- Ajeita a mochila na garupa. Ninguém atende o interfone. Ele olha uma janela que tem uma luz acesa. Toca novamente.
- NEY (NO INTERFONE)
- Quem é?
- SERGINHO
- Serginho, professor.
- Serginho entra no prédio com a bicicleta.
-
- 28 INT - APARTAMENTO DE NEY / HALL - DIA 28
- Hall vazio. A porta do apartamento está fechada. Ouve-se barulho de alguém destrancando a porta. Uma fresta se abre.
- Ruídos de Serginho subindo a escada carregando a bicicleta.
- Serginho aparece todo molhado, limpa os pés no capacho em frente à porta com a fresta aberta.
-
- 29 INT - APARTAMENTO DE NEY / COZINHA - DIA 29
- Ney está diante do armário da cozinha, pegando alguns pacotes de comida seca pela metade, fechados com prendedor de roupa (arroz, feijão, lentilha, macarrão). Olha o que tem dentro, observa contra a luz, remexe pra ver se está bom. Deixa alguns pacotes sobre a mesa, onde já há outros pacotes.
- Ruídos de Serginho entrando na sala, encostando a bicicleta, trancando a porta.
- SERGINHO (OFF)
- Professor, tô entrando!
- NEY
- Tô aqui!

30.

SERGINHO (OFF)
 (fingindo falar por Kenga)
 Nossa, papai, como eu tô cheirosa. Tomou
 banho, foi? Foi?

Ney escuta Serginho com um leve sorriso.

Serginho aparece à porta da cozinha, com Kenga no colo, passando a mão em seu pêlo e cheirando.

NEY
 Nossa, você tá todo molhado!

Ney despeja o conteúdo de um pacote num vidro de geléia vazio, e deixa sobre a mesa.

NEY
 É melhor você tirar essa camiseta. Pega uma
 toalha no banheiro e vai se secar.

Serginho deixa Kenga no chão.

Serginho tira a camiseta e cheira a gola. Deixa a camiseta sobre um banco, o boné vermelho na mesa, cheira seu sovaco.

Ney observa Serginho se movimentar. Serginho segue para o banheiro.

Ney pega o boné de Serginho e deixa na pia. Depois pega os pacotes de comida separados sobre a mesa, tira os prendedores de roupa, joga os pacotes no lixo. Ao fundo, ruídos de Serginho abrindo armários no banheiro.

SERGINHO (OFF)
 Posso passar o desodorante?

NEY
 (alto)
 Pode.

Serginho volta passando desodorante pelo corpo todo, como se fosse um perfume. Deixa na mesa.

SERGINHO
 O que você tá fazendo?

NEY
 Achei caruncho nuns pacotes.

31.

SERGINHO

Posso ficar com o desodorante? O meu tá acabando.

NEY

(sem dar muita atenção)

Pode.

Serginho senta bem perto de Ney.

NEY

Que que o senhor veio fazer aqui?

Serginho pega Kenga no colo, e não responde. Brinca com a orelha de Kenga.

Ney pega um pano e limpa o armário, agora vazio. Serginho está sentado com as pernas abertas, balançando à toa, às vezes encostando levemente na perna de Ney, Serginho abraça Kenga, e fica cheirando ela.

NEY (OFF)

Como tá sua mãe? Tá bebendo menos?

SERGINHO

(fala manso e baixo)

Tá, ela parou.

NEY

Nossa, que bom.

Ney pega os pacotes da mesa, e guarda no armário.

SERGINHO

(falando mais baixo)

Mentira, ela continua a beber.

Silêncio. Kenga se mexe no colo de Serginho, pula de volta para o chão. Ele pega um prendedor de roupa e fica mexendo: prende no dedo, no nariz, no lábio, machuca levemente o lábio com o prendedor.

SERGINHO

Ai!

NEY

Depois de velho meu pai bebia muito também.
Às vezes ele caía na calçada e ficava.

32.

SERGINHO
E aí? Ele morreu disso?

NEY
Morreu de outra coisa. Ele se tratava, depois
voltava a beber, se tratava de novo, e foi
levando assim.

SERGINHO
Tem tratamento?

NEY
O problema é querer. Eu que ia levar meu pai
toda vez, senão ele não ia.

Silêncio, Serginho não desgruda o olho em Ney.

SERGINHO
Fala mais!

NEY
É isso.

Serginho tira o tênis e segura o pé, sentindo as meias molhadas.

Silêncio. Serginho tira as meias. Sai para a área de serviço,
levando-as junto com o tênis.

SERGINHO (OFF)
Vou deixar o tênis na área, que tá meio
fedido.

Serginho volta para a cozinha, descalço, fica em pé atrás da mesa.

SERGINHO
(fala baixo)
Ah, eu quero. Quero fazer igual você fez.

NEY
Eu anoto pra você o endereço do hospital.

SERGINHO
Outro dia eu pego. Hoje eu vou pra aula.

33.

NEY
Benza Deus!

30 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA - NOITE 30

Serginho abre a porta, acende a luz, limpa os pés no capacho e entra em casa com a bicicleta e a mochila. Joga a mochila no sofá. Entra na cozinha com a bicicleta, e logo volta sem bicicleta.

Ele se joga no sofá, tira o tênis com o pé, ajeita o travesseiro. Fica deitado por um tempo em silêncio, olhando para o teto.

Serginho olha a casa vazia: a estante sem TV e sem os troféus, a lajota fria, marca branca na parede indicando a ausência do quadro que seu pai levou.

31 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / COZINHA - NOITE 31

Serginho abre a geladeira. Não há muita coisa: pote de maionese e margarina, garrafa de água, uma lata de extrato de tomate aberta, saco de açúcar pela metade. Ele deixa a geladeira fechar sozinha e procura comida nas panelas do fogão. Acha uma com macarrão, com molho de tomate e salsicha.

Ruídos de Luzia entrando no apartamento, fechando a porta. Ruído de Luzia se jogando no sofá.

LUZIA (OFF)
(cansada)
Serginho?

Serginho dá umas bicadas no macarrão na panela mesmo, mas logo deixa de lado; não quer.

SERGINHO
Oi, mãe.

LUZIA (OFF)
Tem remédio pra dor de cabeça?

SERGINHO
Vou olhar.

34.

Serginho abre uma gaveta, revira as coisas procurando comprimidos.

32 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA - NOITE

32

Luzia está deitada no sofá, olhos fechados. Tem expressão cansada.

Ela abre os olhos. Olha uma pilha de roupas e outras coisas de Serginho, ajeitadas ao lado do sofá. Pega um caderno, olha, vira algumas páginas. Ao lado das anotações, há alguns desenhos e esboços: moto, bicicleta, trailer, uma velha.

Serginho aparece à porta da cozinha, com um copo d'água e um comprimido.

LUZIA

Essa letra é sua? Não é feia não.

Serginho senta ao lado da mãe, oferecendo o copo e o comprimido à mãe.

Luzia engole o comprimido a seco, sem beber água. Luzia passa a mão na cabeça do filho e fica mexendo em seu cabelo, fazendo carinho. Serginho favorece a cabeça pro carinho.

LUZIA

Deixei o William dormindo na dona Irene. Não estou aguentando barulho hoje, minha cabeça tá explodindo.

Serginho sentado, segurando o copo está quieto recebendo carinho. Luzia desce a mão e alisa o braço do filho, fica olhando seu braço e a mão dele em silêncio.

LUZIA

Parece o braço e a mão de seu pai... Você acredita que a Nelma da rua da farmácia tá fugindo de mim? Já bati três vezes na casa dela e ela não tá, diz que não tá. Já faz duas semanas que entreguei o raio do bolo. (respira, pausa) Você comeu?

SERGINHO

Não.

35.

LUZIA
Tem um pedaço de empadão na geladeira.

SERGINHO
Eu olhei, tá vazia.

LUZIA
Tá embaixo na gaveta...
Apaga a luz quando você sair, filho!

Luzia dá um tapinha na mão do filho.

Serginho apaga a luz e volta para a cozinha.

Luzia fica deitada no sofá, largada, cansada.

33 EXT - RUA A CAMINHO DO CIRCO - DIA 33

Serginho anda de bicicleta, com William sentado no aro. Os braços de Serginho protegem o irmão.

34 INT - CIRCO DE SANTO AMARO / BILHETERIA - DIA 34

A BILHETEIRA, 68 anos, está com a testa encostada nas mãos em cima do balcão de vendas. Ela descansa de olhos fechados.

Serginho e William chegam correndo ofegantes na bilheteria. Serginho nota que ela está dormindo, fica olhando ela por um tempo, em silêncio. Depois ela acorda, percebe Serginho e levanta a cabeça. Serginho estende uma nota e algumas moedas.

SERGINHO
O mágico já começou?

BILHETEIRA
Não sei, corre lá.

Serginho dá o dinheiro, pega William pela mão e saem correndo.

A bilheteira volta à posição inicial, com a testa encostada nas mãos.

36.

35 INT - CIRCO DE SANTO AMARO / ESPETÁCULO - DIA 35

Serginho e William estão em pé, ao lado da arquibancada. Os palhaços se apresentam. William olha encantado, dá risada, cutuca Serginho.

Serginho puxa o irmão, em direção aos bastidores. William resiste, quer sentar e assistir aos palhaços.

Serginho insiste e segue puxando William pela mão.

36 INT - CIRCO DE SANTO AMARO / BASTIDORES - DIA 36

Serginho leva o irmão nas costas. Vê o MÁGICO, 52 anos, atrás da cortina do palco, terminando de se arrumar, esperando sua hora de entrar.

Serginho vai em sua direção.

SERGINHO
Já vai começar?

MÁGICO
Logo, logo. E aí, queridão. Trouxe um amigo?

SERGINHO
É meu irmão.

O Mágico encosta uma moeda numa orelha de William e a tira na outra orelha. William fica surpreso e começa a rir, pegando na sua orelha, olhando para Serginho.

MÁGICO
A Ivone tá lá, vai lá dar um abraço nela.

O Mágico continua esperando, atrás da cortina do palco.

Serginho anda devagar com o irmão nas costas pelos bastidores do circo, olhando tudo nos mínimos detalhes.

Serginho continua andando.

37.

37 EXT - CIRCO DE SANTO AMARO / TRAILERS - DIA

37

Serginho segue pelos trailers com William nas costas, vendo pessoas se arrumando, outra bordando uma fantasia, outra se maquiando em frente a um espelho. Continuam, até que encontram IVONE, 49 anos, gordinha, recolhendo sapatos lavados de uma mesa em frente ao trailer. Ela ajeita vários pares de sapato nos braços, para guardar. Serginho chega quieto e fica olhando, mas ela não o percebe.

SERGINHO

Ivone?

IVONE

Ai, que susto. Oi, menino, assim eu morro do coração, ahaha... Quem é vivo sempre aparece. Me dá um abraço e um beijo... E aí?

Serginho tira William das suas costas, coloca-o no chão. Dá um abraço e um beijo em Ivone, meio desajeitado porque ela continua segurando os sapatos.

SERGINHO

Trouxe meu irmão, o William.

IVONE

Mira, que guapo. Oi, William, dá um beijo na tia.

SERGINHO

Vai lá, William!

William dá um beijo em Ivone. Ivone entra no trailer e deixa os sapatos.

IVONE (OFF)

Não vai ver o show, não?

SERGINHO

Vou, sim. Vim te dar um abraço, mostrar as fotos pro William.

A porta do trailer está aberta. Nas face interior, há fotos grudadas. Serginho mostra para William: fotos de lugares onde passou o circo, praias, cidades, o Mágico com Ivone, a vida deles.

Ivone sai do trailer, e segue até o varal ao lado. Recolhe um cobertor que está pendurado.

38.

IVONE
(dobrando o cobertor)
Você gosta dessas fotos né Serginho! Mostre,
mostre pra ele.

Ivone recolhe dois travesseiros de cima de uma cadeira, carregando
junto com o cobertor.

Serginho aponta uma foto com uma estátua do padre Cicero.

SERGINHO
Quem é esse padre mesmo?

Ivone passa e entra no trailer, para guardar o cobertor e os
travesseiros.

IVONE
É um padre aí, não lembro, um padre famoso.

Serginho aponta para a foto do Cristo Redentor no Rio de Janeiro e olha
para o William.

SERGINHO
Olha aqui o Cristo Redentor que te falei,
olha só o tamanho dele!

William se aproxima mais e coloca o dedo na foto. Serginho dá um
tapinha na mão do irmão.

Ivone sai do trailer, vai até o varal e começa a desmontá-lo, enrolando
a corda.

SERGINHO
Depois daqui pra onde vocês vão?

Serginho abaixa no chão e pega um pedaço de um tenis que estava solto,
fica com ele entre os dedos.

IVONE
Araçá. Quer ir com a gente?

Serginho ri, gostando da idéia.

SERGINHO
(rindo)
Araçá? Que lugar é esse?

IVONE
(soltando as amarras da corda)
É uma cidade, ué. É aqui perto.

39.

SERGINHO
Perto onde?

IVONE
Perto de Jundiá, uma hora daqui. Não quer ir
não? O Joel tá precisando de alguém pra
ajudar.

SERGINHO
(sério)
Pra fazer o quê?

IVONE
Ajudar, ué! Trabalhar!

SERGINHO
Mas é verdade? É sério mesmo? Jura?

IVONE
É sério, juro.

SERGINHO
(feliz, puxando a mão de William)
Olha que eu vou mesmo, ahaha! Tá na hora,
William. Correndo, vem.

Serginho coloca o cadaço do tenis em cima da mesa.

Serginho e William saem correndo.

Ivone enrola a corda do varal em torno da mão.

IVONE
Vai lá. Depois volta pra tomar um café aqui e
conversar mais.

38 INT - CIRCO DE SANTO AMARO / ESPETÁCULO - TARDE

38

William e Serginho assistem ao número em que o Mágico cobre sua
ASSISTENTE, 20 anos, com uma espécie de cortina de seda bordô. Ele pede
para quatro pessoas da platéia segurarem cada ponta da cortina, de
forma que a Assistente fique toda coberta.

40.

MÁGICO

Que esse manto se esvazie, e a pessoa que
está aí dentro desapareça diante dos nossos
olhos. Raaa!

As pessoas soltam as pontas da cortina, que cai no chão, revelando que
a assistente não está mais lá. Nessa hora William fica espantado, olha
para o irmão, e Serginho começa a rir.

SERGINHO

Ahaha, é mentira, ela não sumiu. É mágica,
seu tonto. Fica olhando.

Logo depois a Assistente aparece subindo as escadas do palco.

SERGINHO

Viu?

William ri.

Outros artistas se apresentam no palco.

39 EXT - CIRCO DE SANTO AMARO / BILHETERIA - ENTARDECER

39

Final do espetáculo, poucas pessoas saem do circo, 4 MENINOS (entre
9/12 anos) jogam bola perto da bicicleta de Serginho.

Serginho solta a corrente da bicicleta, presa num poste na entrada do
circo. William espera ao lado, olhando. A bilheteria e o circo aparecem
ao fundo.

Serginho pega William, e o ajelta no aro da bicicleta. Depois monta, e
segue pedalando pela rua.

40 EXT - RUA EM DIREÇÃO A CASA DE DONA CLOTILDE - ENTARDECER

40

Serginho pedala a bicicleta com William sentado no aro. Eles conversam
alguma coisa, estão animados com o espetáculo que viram.

41.

41 EXT - CASA DE DONA CLOTILDE / PORTÃO - ENTARDECER 41

Dona Clotilde está arrastando um saco grande de lixo de dentro de sua casa para a rua, sai do portão e vai colocar o saco de lixo em frente a casa da vizinha, na porta dela, na volta, vê na guia da sua calçada uma garrafa plástica vazia de 1,5 litros de refrigerante e duas embalagens também vazias de salgados (tipo Fandango ou batata frita). Dona Clotilde se aproxima, e com o pé vai empurrando esses lixos para a casa da vizinha (quase em frente a porta), depois volta, pega a gata que esta na janela e vai em direção para dentro de casa.

Serginho e William chegam de bicicleta.

SERGINHO
(falando meio alto)
Dona Clotilde!

Ela olha para trás, e segurando sua gata no colo, aproxima-se e abre o portão.

Serginho e William chegam perto de Dona Clotilde e beijam seu rosto.

DONA CLOTILDE
(para a gata)
Olha quem tá aqui, Penélope!

Dona Clotilde olha para William.

DONA CLOTILDE
(para Serginho)
Você trouxe o William!

SERGINHO
William, conta para Dona Clotilde a onde a gente foi hoje.

VIZINHA (60 ANOS)
(OFF - Alto)
Dona Clotilde?! Olha o saco de lixo novamente na minha porta! A senhora faça o favor...

Dona Clotilde, Serginho e William olham para a vizinha (Dona Clotilde interrompe o diálogo da vizinha).

42.

DONA CLOTILDE
(Alto - mentindo)
Olha, desculpas eu nem percebi. Vou já tirar.

DONA CLOTILDE
(mais baixo)
Serginho meu lindo, você tira o saco de lixo
pra mim, por favor?

SEGINHO
Claro

Serginho e William vão até a vizinha, que já não está mais lá, sua janela está aberta, e colocam o saco de lixo em frente a porta de entrada da casa de Dona Clotilde.

DONA CLOTILDE
Brigado viu? Mas continua William, onde vocês
foram hoje?

Dona Clotilde faz carinho na gata.

WILLIAM
Eu fui no circo. Eu vi o palhaço, o mágico
fez a mulher sumir mas depois ela voltou...

Dona Clotilde sorri.

SEGINHO
(baixinho quase no ouvido da Dona
Clotilde)
Começou a chorar quando a mulher sumiu,
ahaha. Achou que era verdade.

DONA CLOTILDE
Ah, judiação!

SEGINHO
Pera aí.

Serginho pega uma moeda. Ele faz a moeda passar de uma orelha para a outra de Dona Clotilde, que bate palmas.

DONA CLOTILDE
Tá craque, hein?

William ri.

43.

WILLIAM

Agora eu!

Serginho repete a mágica nas orelhas de William.

DONA CLOTILDE

Serginho, já que você tá aqui, quer dar um jeito na torneira do tanque? Tá pingando de novo. Vem, aproveita e toma um lanche.

Serginho e William entram no quintal. Enquanto Dona Clotilde fecha o portão, Serginho olha para William e coloca a mão na barriga, malandro.

Na porta da casa, Serginho limpa os pés no capacho.

SERGINHO

(baixinho, para William)

Limpa o pé!

William limpa os pés no capacho.

SERGINHO (OFF)

Licença!

42 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA - NOITE

42

Serginho está sentado no chão com a bicicleta de cabeça para baixo, passando óleo na corrente (tipo WD), e William segurando o pedal, parado.

Ruídos de batedeira de bolo na cozinha.

SERGINHO

(fala sereno, baixo)

Vai, roda!

William roda o pedal fazendo a bicicleta girar em falso. Serginho pulveriza mais um pouco de lubrificante. Depois Serginho levanta e desvira a bicicleta, encosta ela no sofá, sai de cena.

Serginho volta com uma bomba manual de encher pneu, senta novamente, estende a mangueira da bomba e dá para William.

SERGINHO

(fala sereno, baixo)

Encaixa no bico.

44.

William encaixa, e Serginho começa a bombear enchendo o pneu.

O bico da bomba sai do encaixe.

SERGINHO
Põe o bico de novo.

William encaixa a bomba novamente no pneu, Serginho continua a encher.

43 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / COZINHA - NOITE

43

Luzia está fumando, olhando a batedeira ligada, girando uma massa de bolo. Ela parece cansada.

Luzia apaga o cigarro e desliga a batedeira. Desanimada, pega a massa de bolo e derrama numa fôrma untada.

Pega o fósforo, abre o forno, tenta acender, não consegue. Tenta acender os bicos do fogão; nada acontece.

Fica imóvel um instante, como se não soubesse o que fazer.

LUZIA
(baixo)
Serginho!

Ninguém responde.

LUZIA
(mais alto, cansada)
Serginho!

Serginho aparece na cozinha.

SERGINHO
Que foi, mãe?

LUZIA
O gás acabou. (sentida) Teu pai é um mesquinho, precisava levar meu outro bujão? Quanto custa um bujão?

Luzia se apoia no fogão, frágil.

SERGINHO
Eu peço emprestado na dona Irene.

45.

LUZIA

Ai, coitada dessa mulher, e agora? Essa massa batida, eu tenho que entregar amanhã, vou perder tudo isso, vai estragar tudo.

Serginho desatarraxa o bujão de gás vazio.

SERGINHO

Calma, mãe, eu vou lá, eu peço pra ela. Eu já volto, rapidinho.

Serginho levanta o bujão, meio desajeitado, e sai apressado da cozinha.

Luzia fica em silêncio, imóvel, olhando o vazio. Lava a mão na pia, meio desatenta. Pega o pano de prato, fica secando a mão repetidamente, sem pensar.

Algun tempo depois, Serginho volta com outro bujão de gás.

Enquanto ele instala o bujão, Luzia abre o armário sobre a pia. Mexe no interior, não encontra o que quer. Luzia abre o armário debaixo da pia. Serginho nota.

SERGINHO

Mãe, me falaram que lá no Hospital São Paulo tem um médico, Dr. Ariel, que é tudo de graça.

Serginho acende o forno e coloca o bolo dentro.

LUZIA

Médico de quê?

Serginho não responde. Um silêncio.

LUZIA

(frágil)

Eu tô bebendo muito, né. Eu sei. Você também acha, Serginho? Fala pra mim. Minha cabeça tá ruim.

SERGINHO

Por que a senhora não vai lá? Eu vou junto, eu te levo.

Luzia fica em silêncio por um tempo, ajeitando a bagunça na pia. Joga no lixo cascas de ovo, caixa de leite vazia.

46.

LUZIA
(desanimada)
Sei lá. Pode ser.

44 EXT - PRAÇA DA FEIRA - AMANHECER 44

Está amanhecendo, o céu ainda escuro.

Os caminhões dos feirantes chegam na praça, alinham-se para descarregar as mercadorias.

Em cada caminhão, um grupo de feirantes descarrega caixas, lonas, madeira.

Os feirantes montam as barracas. Trabalho pesado e rápido.

Entre eles, Serginho e Lazinho, descarregando o material de sua barraca, de um furgão pequeno.

45 EXT - PRAÇA DA FEIRA - AMANHECER 45

A feira já está montada. Ainda é muito cedo, quase não tem ninguém.

Serginho e Mudinho estão sentados na calçada, cuidando da barraca, ainda sem fregueses. Mudinho segura uma flanela, enrolando entre os dedos.

Serginho pega a flanela de Mudinho, amassa entre as mãos, cobre-a totalmente. Quando abre a mão, a flanela sumiu. Depois Serginho repete os gestos de amassar e cobrir, e a flanela reaparece na mão dele.

Mudinho ri, empurra Serginho de brincadeira, pega a flanela de volta.

Serginho dá risada, Mudinho também.

Na frente da barraca, Lazinho toma um café com leite, e um pedaço de bolo, de uma senhora gorda que tem um carrinho com bolo e garrafas térmicas.

Luzia se aproxima de Lazinho.

LAZINHO
Acordou cedo hoje, hein, Luzia.

47.

LUZIA
Não dormi nada esta noite. Não preguei o olho.

LAZINHO
E aquela freguesa já te pagou?

LUZIA
Pagou porra nenhuma. A vaca tá fugindo de mim... (pausa) Por causa de um bolo de aniversário.

LAZINHO
Toma um café?

LUZIA
Quero não. Tenho um monte de coisa pra resolver.

Luzia vai até Serginho, na calçada.

LUZIA
Dá um dinheiro aí, Serginho. Tô precisando.

Serginho põe a mão no bolso, pega umas notas e dá para Luzia.

Luzia vai embora.

Lazinho entrega umas moedas à senhora, pagando o café.

A senhora volta a caminhar, puxando seu carrinho, pela feira adentro.

46 EXT - ESTACIONAMENTO DOS CAMINHÕES - DIA

46

Uma moto chega no estacionamento, com TRES HOMENS, de 28 a 34 anos, apertados. O homem no meio é Formigão. A moto estaciona, Formigão desce, os outros ficam na moto. Formigão tem uma mochila, caminha até um caminhão estacionado.

AMIGO DA MOTO
Nossa, como ele rebola!

Formigão sorrindo para si próprio, faz um sinal de "vai se fuder" com mão sem olhar para trás. Apoia a mochila no capô do caminhão. Tira sua roupa, ficando de cueca. Pega a roupa branca de trabalho na mochila, começa a vestir.

48.

Serginho vem chegando no estacionamento, carregando três caixas de madeira vazias, uma sobre a outra. Nota Formigão e hesita um instante. Ele desvia o caminho, segue até o furgão de Lazinho, ao lado do qual há uma pilha de outras caixas vazias. Serginho apoia suas caixas sobre a pilha.

Serginho finge não ouvir, e segue seu trabalho, ajeitando as caixas da pilha na carroceria do furgão (onde já há algumas outras caixas).

Ele sente algo dolorido na mão, olha. Cutuca a farpa com o dedo, não consegue tirar, tenta espremer com o dente.

47 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA / COZINHA - DIA

47

Serginho chega em casa, ouve uma música altíssima que vem do quarto de Luzia. É "Moro onde não mora ninguém", e Luzia canta junto, bem alto.

Serginho entra na cozinha e encosta a bicicleta na área, vê um bolo assado, cortado ao meio, e os ingredientes da cobertura e enfeites ao lado. Entre os ingredientes há uma garrafa de conhaque. Serginho pega a garrafa, mexe um pouco, nota que está vazia.

LUZIA (OFF)

"... Moro onde não mora ninguém, onde não
passa ninguém, onde não habita ninguém... É
lá onde moro, onde eu me sinto bem..."

Nesse momento a música pára, e logo em seguida volta, repetindo a mesma estrofe.

Serginho escuta, quieto. Depois ouve-se um barulho no quarto de Luzia, que parece arrastar alguma coisa.

48 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA - DIA

48

Serginho chega na sala e vê William brincando no sofá com um balde d'água. Ele mergulha os bonecos, deixando tudo meio molhado.

LUZIA (OFF)

"... Moro onde não mora ninguém, onde não
passa ninguém, onde não habita ninguém... É
lá onde moro, onde eu me sinto bem..."

49.

SERGINHO

Ô, William, tá molhando tudo, ô... Vem cá, vem!

Serginho pega o balde e coloca afastado no chão. William continua brincando no sofá.

Serginho bate na porta do quarto de Luzia.

SERGINHO

(gritando)

Mãe, manê! Você tá aí?

A música volta ao começo mais uma vez.

Serginho bate na porta. Tenta abrir, está trancada.

SERGINHO

(gritando)

Mãaaaaae! Abre!

A música abaixa um pouco de volume, Luzia abre a porta.

LUZIA

(irritada, bêbada)

Que isso, menino? Vai quebrar a casa?

Serginho não diz nada.

LUZIA

(agressiva)

Fala! Desembucha logo! Que que é, cacete!

SERGINHO

(seco)

Tá alto, mãe. Abaixa isso.

LUZIA

Como "abaixa isso"? Tá pensando que manda em mim? Faço o que quero.

SERGINHO

Porra, mãe! Tá alto!

Ela bate a porta do quarto com força, se tranca por dentro.

50.

LUZIA (OFF)
Cala a boca! Me deixa, menino chato!

O som da música aumenta de repente, Luzia volta a cantar.

Serginho dá um chute na porta, com força.

SERGINHO
(em voz baixa, agressivo)
Filha da puta!

William agora está no chão, brincando novamente com o balde.

Serginho nem nota o irmão. Segue para a área, volta logo em seguida com a bicicleta. Sai de casa rápido, batendo a porta.

William continua brincando no chão.

49 EXT - RUAS DESERTAS - ANOITECER

49

Serginho anda de bicicleta pelas ruas quase desertas, pedala rápido, olhando mais pro chão do que pra frente. Tem um olhar que não enxerga nada. Começa a chorar (nervoso), não enxuga suas lágrimas. Continua andando de bicicleta.

50 EXT - RUA / RUA - ANOITECER

50

Serginho chega de bicicleta num lugar onde tem uma estreita abertura num muro todo grafitado, Serginho entra pela abertura, passa para o outro lado do muro, encosta, fica de cócoras, abraça suas pernas e fica ali, olhando uma vista de uns prédios.

51 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA E BANHEIRO - NOITE

51

Serginho chega da rua, limpa os pés no capacho.

Ruído de Luzia vomitando no banheiro.

Serginho larga a bicicleta na sala.

51.

William está ao lado de Luzia, bêbada, ajoelhada na privada tentando vomitar, sem conseguir. William ainda segura os bonecos na mão.

Serginho entra.

SERGINHO

(voz serena, calma)

Vai pra cama da mamãe, vai, William!

William sai. Serginho coloca a mão na testa da mãe e o dedo em sua garganta. Ela começa a vomitar, vomita muito, suja toda a mão de Serginho.

Serginho enxuga a mão na camiseta.

Luzia pára de vomitar, coloca a testa na borda do vaso. Olhando para o chão, ofegante. Rapidamente Serginho tira a camiseta, limpa a boca e o rosto da mãe, limpa novamente a própria mão, joga a camiseta no chão e faz um carinho na cabeça de Luzia.

LUZIA

(frágil)

Vamos ligar pra minha mãe, eu quero falar com ela.

Luzia continua na mesma posição.

SERGINHO

(voz serena, calma)

Amanhã a gente liga, é tarde...

LUZIA

(embargada)

Eu quero falar agora... Eu quero agora! (olha Serginho) Entendeu?!

SERGINHO

(manso)

Tá bem, a gente liga, mas antes vamos pro quarto, a senhora deita um pouquinho e depois a gente desce.

Serginho, com dificuldade, consegue levantá-la e levá-la para o quarto.

52.

52 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / QUARTO - NOITE

52

Serginho deita Luzia na cama. William está deitado ao lado. Luzia tenta desabotoar a calça como se estivesse sufocando. Serginho puxa a calça dela, ela fica só de calcinha e camiseta. Ele sai do quarto. Luzia fica jogada na cama.

Serginho volta com um copo de água com açúcar. Ele senta na beirada da cama, para dar a água à mãe. Nota Luzia dormindo, desiste. Coloca o copo no chão.

Luzia se mexe na cama, busca a mão de Serginho. De mansinho, deita sua cabeça no colo dele e abraça sua cintura. Ele, imóvel, olha para William, que está acordado vendo tudo em silêncio. Depois observa a mãe por um tempo até ela dormir novamente. Serginho ajeita a cabeça de Luzia no travesseiro, e levanta. Apaga a luz do quarto, deixando a luz da sala acesa.

Serginho deita entre Luzia e William, ficando bem perto dele, encostado em seu corpo. Serginho beija o ombro do irmão, e os dois se viram de lado, um olhando para o outro, bem juntos. Com os dedos, Serginho fecha os olhos do irmão para ele dormir. William fica com os olhos fechados, depois abre, encosta sua cabeça no peito de Serginho.

53 EXT - RUA - DIA

53

Serginho está caminhando, segurando a bicicleta, ao lado de Silvinha.

SERGINHO

(fala manso)

Tem uma farpa no meu dedo, que tá doendo a um tempão.

SILVINHA

Deixa eu ver.

Eles param de caminhar. Serginho mostra uma das mãos para Silvinha, ainda segurando a bicicleta com a outra.

Silvinha olha o dedo de Serginho com atenção. Tenta tirar a farpa com suas unhas. Com certa dificuldade, consegue.

Os dois voltam a caminhar.

53.

SERGINHO

Nossa brigadão tava doendo a uns três dias...Qual que é a sua casa mesmo?

SILVINHA

Aquela da esquina do portão de ferro.

Serginho roça e depois pega delicadamente com a ponta dos dedos nas pontas dos dedos de Silvinha, sorri meio sem graça para ela. Silvinha sorri de volta, dá a mão para ele. Eles caminham em silêncio.

Silvinha pára de caminhar e segura a mão de Serginho, pra ele parar também. Serginho pára, ela se aproxima e dá um beijo leve na boca dele. Serginho abraça Silvinha, depois de um tempo, fala no ouvido dela.

SERGINHO

(sussurando)

E o seu namorado?

Silvinha coloca a mão na boca de Serginho e começa a beijá-lo novamente. Depois de um tempo, Serginho desvia o beijo delicadamente, e fala no ouvido dela.

SERGINHO

(sussurando)

Me abraça com força.

Silvinha abraça Serginho com força. Depois, quando Silvinha quer soltar, Serginho não deixa, puxa-a pra junto de si novamente no abraço.

Finalmente, Silvinha solta Serginho.

SILVINHA

(sussurando)

Tenho que ir para casa. Já é ali do lado.

Silvinha dá um beijinho em Serginho, olha séria um pouco nos olhos dele. Serginho não sabe se olha para o chão ou para ela, Silvinha se vai.

Serginho fica no meio da rua. Silvinha não olha mais para trás, entra em casa.

Serginho pega a bicicleta e sai andando, empurrando-a, na direção oposta. Afasta-se.

54.

54 INT - CEASA / GALPÃO PRINCIPAL - DIA

54

O galpão é dividido em várias áreas, uma para cada vendedor atacadista de verduras. As muitas pilhas de caixas parecem formar um labirinto.

Numa das áreas, Serginho pega uma caixa no topo da pilha, e coloca num carrinho de mão (específico do Ceasa). Repete o movimento algumas vezes, enchendo o carrinho.

No fundo, o ATACADISTA, 60 anos, está sentado em frente a uma mesinha de escritório, cheia de papéis (nota fiscais, etc) e canetas, e uma garrafa térmica com um copo de vidro sujo de café. Lazinho está sentado num banco, do outro lado da mesa, negociando a compra.

55 EXT - CEASA / GALPÃO PRINCIPAL / PÁTIO DE CAMINHÕES - DIA

55

Serginho sai do galpão principal, puxando o carrinho cheio de caixas de verduras.

Ele segue no pátio entre os caminhões estacionados (em direção ao furgão de Lazinho). Outros caminhões, já descarregados, fazem manobra e saem lentamente, entre a movimentação do local. No caminho, Serginho cruza outros rapazes em funções parecidas: puxando carrinhos, carregando caixas nos ombros, colocando caixas nos caminhões.

Serginho chega ao furgão de Lazinho.

Estacionado ao lado, mas não grudado do furgão de Lazinho, está BIRA, 45 anos, sentado no banco do passageiro de um caminhão, a porta está aberta e ele come uma marmita sozinho, ouvindo uma música no rádio do caminhão.

SEGINHO

(alto)

Fala Bira!

BIRA

(levantando a mão com o garfo)

Serginho...

Serginho alinha o carrinho bem próximo à carroceria. Sobe na carroceria.

55.

Lá em cima, Serginho começa a puxar as caixas do carrinho, e arrumar na carroceria do furgão.

56 EXT - CEASA / VÁRIOS LOCAIS - DIA 56

Cenas documentais de pessoas trabalhando, conversando, descansando.

Num paredão de caixas vazias, um homem joga ainda mais caixas no alto da pilha.

Sentados nos carrinhos vazios, vários rapazes descansam, fumam e conversam com uma vendedora de refrigerantes (ao seu lado, uma grande caixa de isopor com gelo e latinhas).

Na boléia de um caminhão, com a porta aberta, um homem sentado conversa com outros, ao seu redor.

57 EXT - CEASA / PÁTIO DE CAMINHÕES - DIA 57

No furgão de Lazinho, a carroceria está cheia de caixas bem arrumadas. Uma corda vem, lançada do outro lado do furgão. Lazinho pega a ponta da corda, e prepara o nó na ripa lateral da carroceria.

Enquanto isso, outras cordas são lançadas, ao longo da carroceria, ficando com as pontas soltas.

Serginho vem de trás da carroceria, se aproxima da corda pendurada mais próxima de Lazinho, e começa também a preparar o nó na ripa lateral.

Lazinho termina seu nó, puxa com força a corda, para apertar bem. Aproxima-se de Serginho, empurra-o levemente com o corpo, pega sua corda para finalizar o nó.

Serginho pega a corda ao lado, e começa um novo nó.

Lazinho e Serginho seguem trabalhando lado a lado.

SERGINHO

Tio, você sabe onde tá meu pai? Sabe o telefone dele?

LAZINHO

Seu pai? Vixe.

Lazinho aperta com força o segundo nó.

56.

LAZINHO

Sei não.

Lazinho sente a tensão da corda, aperta mais um pouco.

LAZINHO

Ele não foi pro Mato Grosso? Não era no Mato Grosso que ele tinha aqueles primos?

Lazinho empurra novamente Serginho com o corpo, pega sua corda para terminar o nó. Serginho vai para a próxima corda, e começa uma nova amarra.

LAZINHO

O pilantra foi embora me devendo dinheiro, não deu nem satisfação. Bem que dizem que cunhado não é parente.

Silêncio.

LAZINHO

Nossa. Preciso trocar essa corda que tá quase podre.

Eles continuam amarrando, em silêncio.

58 EXT - RUA / ENTRADA DO PRÉDIO DE NEY - DIA

58

Serginho chega de bicicleta no prédio do professor Ney, olha pra cima e vê a janela aberta. Toca o interfone.

NEY (NO INTERFONE)

Quem é?

SERGINHO

Serginho, professor.

NEY (NO INTERFONE)

Eu tô ocupado agora, Serginho. Agora não dá, passa outra hora.

SERGINHO

Tá.

Serginho fica parado um instante. Apoia a bicicleta e se encosta na parede. Depois de um tempo, alguém aparece saindo do prédio. Serginho aproveita e entra, segurando a bicicleta.

57.

59 INT - APARTAMENTO DE NEY / HALL - DIA

59

Serginho, com a bicicleta, termina de subir as escadas. Toca a campainha. Ney abre a porta, surpreso.

NEY

Serginho? Como você entrou?

SERGINHO

Pela porta. (mais calmo) Tinha um cara saindo.

Silêncio.

NEY

Eu tô ocupado, que que foi?

SERGINHO

Que que foi o quê? Não foi nada. Vim fazer uma visita.

Serginho ouve um barulho, olha por cima do ombro de Ney. Na mesa, cadernos abertos, livros e canetas. Um GAROTO, de aproximadamente 15 anos, está no sofá, brincando com Kenga.

SERGINHO

Professor... Quem é esse menino aí?

NEY

É um aluno meu.

SERGINHO

Aluno? Que aluno?

NEY

Um aluno, Serginho. Eu tô trabalhando, depois a gente se fala.

Ney vai fechar a porta. Serginho segura a porta com o pé, e fica mexendo a porta com o pé.

NEY

(sem paciência)

Tira o pé, o Serginho, deixa de ser criança!

Serginho fica olhando para dentro da casa.

58.

SERGINHO
Mas... eu esqueci meu boné.

NEY
Que boné?

SERGINHO
Aquele vermelho... eu deixei na cozinha.

NEY
(compreensivo)
Eu não vi não, Serginho. Agora eu tenho que trabalhar, depois você volta e a gente procura. Tá bom assim?

Serginho tira o pé e Ney fecha a porta.

Serginho fica parado olhando para a porta fechada por um tempo, depois sai.

Quando começa a descer a escada, desiste, deixa a bicicleta no chão e volta até a porta do apartamento de Ney, mas quando chega desiste novamente de tocar a campainha, encosta a testa na parede e fica pensando, seu pé fica dando vários chutinhos leves na parede. Depois de um tempo, sai.

60 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA - NOITE

60

William está dormindo num canto do sofá, aninhado. Serginho, deitado na outra ponta, desenha num caderno de escola (desenha um cachorrinho, a Kenga). Luzia sai da cozinha apagando a luz, ouve um barulho no corredor do prédio. Pelo olho mágico, vê DONA IRENE, 47 anos, se aproximando da porta. Luzia apaga a luz da sala e se abaixa.

Serginho olha, vê a mãe abaixada no escuro.

SERGINHO
Que foi, mãe?

LUZIA
(brava falando baixo)
Fica quieto, é a dona Irene.

Serginho se aproxima do olho mágico, tentando olhar. Luiza rapidamente o puxa pra baixo.

59.

A campainha toca algumas vezes. Ruidos de Dona Irene se afastando, mas os dois ainda ficam agachados no escuro por um tempo.

SERGINHO
(repete)
Que foi, mãe?

LUZIA
(ríspida, com voz baixa, no escuro)
Que foi, mãe? Não aguento mais ouvir isso, toda hora, mãe, mãe, mãe... Detesto essa palavra.

Ela se levanta, acende a luz, procura um cigarro, acende. Encosta na parede e fica fumando. Serginho continua abaixado. William levanta, sonolento, e segue para o quarto da mãe, levando seu travesseiro.

LUZIA
(ríspida e decidida)
Eu queria te falar uma coisa, Serginho. Fica quieto e me escuta. Eu vou voltar pra casa da minha mãe na Bahia. Já liguei pra ela.

SERGINHO
Na Bahia? Ah não, mãe!

LUZIA
Para de falar mãe, oxe!... Vou quinta-feira agora, já avisei seu tio Lazinho, ele pode alugar isso aqui pra quem ele quiser. Tô cheia de viver de favor de irmão. Vou com o William, você fica. Você já tá criado, não precisa mais de mim.

SERGINHO
Eu fico? Ah não! Eu vou!

LUZIA
(mais doce)
Não vai não, Serginho. Você fica, deu pra entender? Você fica.

SERGINHO
Onde vou morar?

60.

LUZIA
 Você já é grande, já se vira... (pausa) Fica
 com seu tio Lazinho por enquanto. Já falei
 com ele.

Serginho está de cócoras no chão, aos poucos vai se sentando.

SERGINHO
 Mas ninguém me falou nada!

Luzia agacha ao lado de Serginho, passa a mão no cabelo dele (o cigarro na outra mão).

LUZIA
 Tô falando agora, meu anjo.

SERGINHO
 Daqui a pouco é meu aniversário. A senhora
 prometeu o bolo.

Luzia fica em silêncio, depois levanta. Apaga o cigarro. Amassa várias vezes a bituca, olhando para o cinzeiro.

LUZIA
 (calma, indo pro quarto)
 Eu te ligo de lá. Ligo pro celular do seu
 tio.

Luzia entra no quarto e fecha a porta.

61 INT - APARTAMENTO DE LUZIA / SALA - DIA

61

Serginho está apoiado na janela da sala, olhando a rua. Ruidos de alguém arrastando geladeira e fogão na cozinha.

A porta da sala está aberta, presa por um caixote de feira com pratos, copos e panelas.

Lazinho e Cleiton vêm da cozinha carregando um fogão, que levam até o corredor.

Os dois voltam e seguem novamente para a cozinha.

LAZINHO
 Vai ficar aí parado, Serginho?

61.

SERGINHO
(sem olhar)
Já vou.

Serginho continua olhando a janela. Depois passa pela sala vazia e entra na cozinha.

62 EXT - LADEIRA - DIA

62

Serginho, com jaleco da feira, desce rápido de bicicleta, com várias sacolas na garupa. Primeiro pedalando depois no embalo da descida. Sente o vento no rosto, desce fazendo um zigue zague, por um certo momento.

Pára na frente de um prédio. Pega duas sacolas na garupa, toca o interfone, entrega a sacola para o porteiro.

Volta a descer a ladeira, pedalando. A ladeira termina, ele pedala rápido para não perder a velocidade. Atravessa uma praça, entra numa rua com casas. Ele continua pedalando rápido, até desaparecer no fundo da rua.

63 INT - APARTAMENTO DE NEY / COZINHA - NOITE

63

Ney está em frente à pia cheia de água suja, com um desentupidor, pressionando contra o ralo. Espera para ver se a água escorre, mas nada acontece. Ele pressiona o desentupidor novamente no ralo. Nada acontece. Ele enfia a mão na água, tentando limpar o ralo com o dedo. Tira uns restos de comida (arroz, legume, sementes), mas a água não escorre.

Serginho, sentado à mesa, desenhando um trapezista de circo num guardanapo de papel.

SERGINHO
(para si)
Mira, que guapo. (para Ney) Professor, o que é guapo?

NEY
Guapo é bonito.

SERGINHO
Professor, você quis ter filho?

Ney agacha, abre o armário da pia e aperta o sifão, olha se está pingando.

62.

NEY
(ainda mexendo no sifão)
Eu não sou casado, Serginho.

SERGINHO
E daí? Você podia um, podia me adotar.
(pausa) Professor, você podia ser meu pai.

NEY
Ê, mas eu não sou!

Silêncio.

Ney levanta, segue para a área de serviço. Volta com um balde e uma caixa de ferramentas. Tira as panelas e utensílios do armário debaixo da pia.

NEY
Que invenção é essa agora?

Ney pega uma ferramenta e começa a soltar o sifão da pia.

Serginho rasga ao meio o papel que estava desenhando, partindo o desenho em dois pedaços, pega um pedaço do papel para mastigar, continua desenhando na outra banda.

NEY
Tira o papel da boca, Serginho.

Serginho começa a rabiscar a outra metade do desenho, continua mastigando o papel.

SERGINHO
(com a cara emburrada)
Você ainda não me falou quem era aquele moleque que eu vi na sua casa aquele dia.

NEY
(com dificuldade para soltar o sifão)
Te falei, é um aluno meu. Igual a você. Qual o problema?

Ney procura outra ferramenta na caixa. Olha sério para Serginho.

NEY
Que cara é essa?

63.

Serginho está riscando irritado, com força.

SERGINHO

Por que igual a mim? Eu não sou seu aluno...
(pausa) Eu não vou no colégio que você
ensina... (pausa) Como um aluno vai na casa
de um professor? Eu não vou na casa dos meus
professores.

Ney finalmente consegue soltar o sifão. Água suja escorre no balde.

NEY

Serginho, o que é isso agora? Que isso?

Ele pega um arame na caixa de ferramentas, e enfia no sifão, para ver se tem mais sujeira acumulada. Sai só um pouco. Ney pega o balde com água suja e sai novamente para a área.

Serginho emburrado começa a rasgar o desenho em tiras e vai picotando o papel em pedaços mínimos. (na área, barulho da água jogada no tanque).

Ney volta sem o balde. Silêncio. Kenga quer subir no colo de Serginho, ele ignora.

SERGINHO

E o meu boné? Cadê ele?

Ney abre o armário de cima da pia, pega o boné vermelho. Joga sobre a mesa, mal humorado, na frente de Serginho. Depois agacha novamente em frente à pia, e prende o sifão de volta no lugar.

SERGINHO

Posso pelo menos tomar um banho aqui?

NEY

(ainda prendendo o sifão)
Tá, vai. Pega uma toalha lá no varal.

SERGINHO

Pelo menos isso!

Serginho sai pra área. Ney liga a torneira, olha o sifão para ver se vaza.

64.

Serginho reaparece com uma toalha. Atravessa a cozinha e segue para o banheiro.

Ney passa um pano para secar a água no armário da pia. Guarda as panelas e utensílios. Pega a caixa de ferramentas, guarda tudo. Segue para a área de serviço (para guardar a caixa).

64 INT - APARTAMENTO DE NEY / QUARTO - NOITE

64

Barulho de chuveiro. Ney entra no quarto carregando algumas roupas, coloca elas em cima da cama, começa a dobrar e guardar suas roupas limpas. Ney pára um instante e fica escutando o barulho do chuveiro, olha para a porta do quarto, fica um tempo assim. O barulho termina e Ney recomeça a guardar as roupas.

Serginho aparece na porta do quarto, todo molhado e enrolado na toalha, segurando uma toalha de rosto.

SERGINHO

Posso entrar?

Ney olha para Serginho rapidamente, continua a dobrar e colocar as roupas no armário.

NEY

Entra...

Serginho vai se aproximando de Ney, seu cabelo está molhado, escorrendo.

SERGINHO

Que banho quente.

Ney não responde. Silêncio.

SERGINHO

Lá na casa do meu tio não tem água quente assim, não... Enxuga minha cabeça?

Serginho estende a toalha de rosto, que está em sua mão.

Ney pega a toalha e começa a enxugar seu cabelo e cabeça.

Silêncio, Serginho fecha os olhos.

65.

Ney termina de enxugar a cabeça de Serginho, coloca a toalha no ombro de Serginho, pega no monte uma bermuda, dá para Serginho.

NEY

Veste isso. Você pode pegar uma gripe.

SERGINHO

(fala bem baixo)

Não, não! Acho que vou embora, vou me trocar.

Ney continua a sua função, em silêncio.

Serginho sai do quarto.

65 EXT - ENTRADA DA CASA DE LAZINHO / EDÍCOLA - NOITE

65

Serginho abre o portão e entra no quintal. As luzes da casa estão apagadas, há apenas um facho colorido de televisão ligada. Pela janela, um vulto (Lazinho) assistindo TV.

Na garagem, uma lâmpada acesa. Está estacionado o furgão de Lazinho, com uma lona dobrada e ripas de madeira (das caixas de feira, da bancada da barraca) na carroceria.

Serginho segue para o fundo do terreno e chega numa edicola aberta, onde há uma lavanderia e a porta de um quartinho.

Serginho abre a porta, acende a luz. Entra no quartinho e fecha a porta.

66 EXT - CIRCO DE SANTO AMARO - DIA

66

Serginho está andando de bicicleta. Chega no lugar onde o circo estava montado. Não tem mais nada lá, apenas o terreno vazio.

Ele pára e olha tudo com calma. Lixo no chão, restos de cordas, parafusos, pedaços de lona.

Serginho anda em silêncio pelos buracos na terra, onde estavam os pilares de sustentação da lona.

66.

Procura o lugar onde ficavam os trailers, fica lá, pára, pensa, pensa muito. Anda pelo circo, vendo o que restou, pega alguma coisa no chão, joga longe, e continua andando. Pára e fica olhando.

67 EXT - RUA - DIA

67

Passa Serginho, empurrando sua bicicleta ao lado de Silvinha e Mudinho.

SILVINHA

Você sumiu da escola, Serginho? Não te vejo mais.

Serginho dá de ombros.

Ele olha para a bicicleta, aperta o pneu da frente, pra sentir se está murcho. Continuam andando.

Entram numa rua vazia, com um muro longo, sem casas.

SILVINHA

Não vai desistir, hein?

SERGINHO

Ah, e daí? Que importa?

Mudinho cospe na rua, enquanto caminha.

SILVINHA

Ué, o que que você tem? Você tá estranho.

SERGINHO

(emburrado)

Eu sempre fui assim... E daí?

SILVINHA

Dai nada, calma, tamo conversando, nooossa?!

Silêncio.

Serginho bate a canela no pedal da bicicleta.

SERGINHO

Ai!

SILVINHA

Que foi?

67.

SERGINHO

Bati a canela no pedal da bicicleta.

Silvinha e Mudinho riem. Serginho pára, se abaixa e passa a mão na canela.

SERGINHO

Ai! Ai!

Silvinha e Mudinho se abaixam para ver, Silvinha passa a mão na canela de Serginho, suas mãos se encontram uma por cima da outra. Ela dá um beijo na canela de Serginho.

SILVINHA

Vai melhorar.

Silvinha sorri. Serginho sorri também.

Mudinho vê a cena e pega no pescoço de Silvinha, puxa e dá um beijo meio forçado na boca dela. Silvinha aceita o beijo.

A bicicleta cai.

Silvinha pega Serginho e beija ele também. Vendo isso, Mudinho beija o pescoço de Silvinha, meio brincando, e vai beijando até chegar no seio dela. Silvinha ri, Mudinho também.

Provocando, Mudinho abre a camisa de Silvinha e começa a chupar seu seio, passando a mão e a boca nele. Serginho olha rapidamente em volta, pra ver se ninguém se aproxima. Os três estão se divertindo, adolescentes.

Serginho desce a boca para chupar o seio de Silvinha, junto com Mudinho. A boca de Serginho encosta na de Mudinho. Ficam assim, no mesmo seio, com as bocas se encontrando, depois Mudinho começa a beijar o pescoço de Silvinha até chegar na sua boca. Beijam-se um tempo, Mudinho pega a mão de Silvinha e coloca no seu pau, fica roçando, Serginho está agarrado no seio de Silvinha como uma criança sem malícia.

Silvinha empurra com força Serginho, que não larga. Ela empurra novamente e se levanta. Recompõe-se.

SILVINHA

Para, gente... Assim não dá. Para com isso. Já tá chegando em casa. Não vai rolar mais, entendeu? Eu tenho namorado.

68.

Eles continuam o caminho, em silêncio, e somem numa esquina.

68 EXT - PRAÇA DA FEIRA / VÁRIOS LOCAIS - DIA

68

Cenas documentais na feira:

Feirante descascando milho e colocando na banca.

Filhotes de cachorro numa caixa para doação, na passagem entre as barracas e garota pega no colo.

Um homem fazendo xixi num cantinho, sem a menor vergonha.

Barraca de roupas penduradas em cabides, e na bancada sapatos, pantufas, sapatinho de criança, carteiras para mulher.

Uns gatos circulando.

Uma mini TV digital, na barraca de ovos, e os filhos pequenos do feirante vendo.

Pessoas comendo pastel.

Feirante descascando abacaxi e dando para freguesa experimentar.

Feirantes com latinha de cerveja na mão.

Feirante colocando o lixo numa cesta gigante de lixo.

Dois meninos pequenos, irmãos de sacolinha fazendo suas compras.

Avô com netinha de colo andando.

69 EXT - PRAÇA DA FEIRA / BARRACA DE LAZINHO - DIA

69

Serginho troca os preços das verduras, nos papéis pendurados num barbante. Ele risca o preço antigo, e anota outro, menor. (Lazinho não está.)

Dona Clotilde se aproxima, com um Tupperware na mão.

DONA CLOTILDE
Oi, Serginho. Tá sozinho?

69.

Serginho nota Dona Clotilde, e continua remarcando os preços, enquanto conversa com ela.

SERGINHO

Lazinho foi lá no pastel e já volta.

DONA CLOTILDE

(entregando o pacote)

Feliz aniversário. Toma. É bolo, foi eu que fiz.

Serginho larga o canetão, pega o Tupperware feliz, dá a volta na barraca para abraçar Clotilde.

SERGINHO

(sorrindo)

Não precisava, Dona Clotilde. Nossa, você nunca esquece.

DONA CLOTILDE

É no mesmo dia da Júlia, minha neta, fiz esse bolo pra ela.

Quando Serginho se aproxima, Clotilde acaricia seus cabelos. Serginho a abraça, tímido, e logo solta (ainda está com o Tupperware na mão).

DONA CLOTILDE

É morango com suspiro.

SERGINHO

(abrindo uma fresta da tampa, pra espiar)

Ai, que delícia. (fecha a tampa) Eu vou comer depois.

DONA CLOTILDE

(sussurrando)

Isso mesmo. Come sozinho.

70 EXT - RUA / ENTRADA DO PRÉDIO DE NEY - ENTARDECER

70

Serginho chega de bicicleta no prédio de Ney, com o Tupperware na garupa, e pára a bicicleta bem em frente ao interfone, sem desmontar.

Sentado na bicicleta parada, equilibrado com um pé no chão, ele aproxima a mão do interfone. Sem apertar, ele corre um dedo pelos botões, lentamente, pensando.

70.

71 INT - APARTAMENTO DE NEY / HALL / SALA - ENTARDECER

71

Serginho, já na sala, encosta a bicicleta num canto. Pega o Tupperware da garupa.

Ney fecha a porta, fumando um cigarro, na outra mão um livro (com a página marcada pelo dedo). Tranca a porta à chave.

NEY

Oi, Serginho.

SERGINHO

(abrindo o Tupperware)

Hoje é meu aniversário.

No Tupperware há um pedaço grande de bolo de suspiro, chantilly e morango.

NEY

Quem fez?

SERGINHO

(brincando)

Esse fui eu, né? Quem que ia fazer? (pausa)

Mentira, ganhei.

Serginho coloca o bolo na mesa.

Um silêncio. Serginho abaixa e aperta a canela. Ney percebe.

NEY

Que foi, tá mancando?

SERGINHO

Nada não, dei uma topada, au!

NEY

(seguindo pra cozinha)

Vou pegar um prato lá na cozinha.

SERGINHO

Minha mãe, tenho até raiva. Não me ligou, não tá nem aí comigo. (passa o dedo na cobertura no bolo e experimenta um pouco) Ela que morra, não quero nem saber.

71.

NEY

(OFF)

Êh pára com isso, pára com esse rancor! Você sabe como é sua mãe, as vezes ela esqueceu, não pode esquecer?

Ney volta da cozinha com dois pratinhos, talheres e uma vela.

Ney põe a vela no bolo e acende.

NEY

Feche o olho e faça um pedido, concentrado.

Serginho fecha o olho com força. Fica assim por um tempo em silêncio.

NEY

Ei! É só um... Parabéns pra você, nesta data querida, muitas felicidades, muitos anos de vida!

Serginho abre os olhos e apaga a vela.

NEY

Parabéns, Serginho. Tudo de bom, mesmo. Você é muito querido, sabia?

Ney abraça Serginho sem apertar.

SERGINHO

(mais frágil)

Mentira.

Serginho aperta mais o abraço do professor. Ney faz um carinho no ombro dele.

NEY

Pode contar comigo. Eu tô aqui pra qualquer coisa.

Serginho se afasta de Ney, concordando com a cabeça, em silêncio.

Serginho pega Kenga no colo.

SERGINHO

(baixo, pra si mesmo)

Parabéns, Serginho.

72.

Serginho assopra de leve no nariz de Kenga.

Ney corta um pedaço de bolo.

SERGINHO

A gente tem que deixar um pedaço... vou dar pro tio Lazinho.

NEY

(sorrindo)

Pode deixar.

Serginho larga Kenga. Eles comem em pé, em silêncio.

SERGINHO

Posso te abraçar de novo?

NEY

(demora um instante)

Claro, vem cá.

Serginho se aproxima e abraça Ney, encosta a cabeça em seu ombro. Ney também encosta a cabeça no ombro de Serginho, ficam assim por um tempo, bem próximos.

Serginho acaricia as costas de Ney, sobe a mão até o pescoço. Ney levanta o rosto, eles se olham. Ney afasta Serginho delicadamente.

NEY

(baixo)

Vai pra casa, Serginho. Leva o bolo pro seu tio.

72 EXT - PRAÇA DA FEIRA / TRAILER DE PEIXE - DIA

72

A uma certa distância, vemos Silvinha trabalhando no trailer de peixe. Onde estão também um HOMEM de 31 anos que limpa os peixes, uma MULHER de 40 anos japonesa, que ajuda a atender, um SENHOR de 67 anos japonês que está sentado no caixa lendo uma folha de um jornal japonês ao lado de uma pilha de jornais para embrulho. Silvinha arruma alguns filés de pescada numa bandeja, passa o filme-plástico, pesa numa balança no canto do balcão.

Serginho está parado ali perto, encostado no balcão do trailer, olhando Silvinha trabalhar. Está com o boné vermelho.

73.

Ela dá um piscadinha pra ele, enquanto coloca o embrulho de peixe numa sacola e entrega para a cliente, uma MULHER DE MEIA IDADE, segurando uma cadeira de roda, onde está sentada uma VELHINHA MAGRA.

Serginho continua olhando pra Silvinha, sério.

Silvinha lava as mãos num barril plástico.

73 EXT - PRAÇA DA FEIRA / BARRACA LAZINHO - DIA

73

Serginho varre perto da barraca, concentrado, com a cabeça baixa, seu nariz começa a sangrar. Serginho passa a mão, vê o sangue, tira do bolso um pedaço de papel higiênico, corta uma parte e coloca no nariz, a outra metade cai no chão.

Chega Lazinho comendo uma melancia.

LAZINHO

Onde você tava? Fiquei te procurando uma hora!

SERGINHO

(seco)

Tô aqui. Não tô aqui?

LAZINHO

(reclamando)

Tá aqui, tá aqui. Daqui a pouco tá igual ao pai, vai sumir.

Serginho continua a varrer.

SERGINHO

(fala baixo)

Vou sumir mesmo... Babacão.

LAZINHO

(enfrentando)

Ô que foi? Repete o que você falou que não ouvi direito!

Silêncio, Serginho continua a varrer nervoso, de cabeça baixa.

Ruído de alguém trabalhando na barraca ao lado (empilhando caixotes de papelão, cheios de fruta).

74.

Lazinho sai. Serginho varre cada vez com mais agressividade olhando para o chão.

SERGINHO
(baixo para ele mesmo, a cada varrida
ele repete)
Babaca... Babaca... Babaca...

Formigão passa carregando um tambor de lixo, dentro do tambor tem uma caixa de papelão vazia. Formigão vê Serginho falando sozinho. Cata a caixa de papelão vazia e joga em cima de Serginho. Formigão para e fica olhando a reação de Serginho.

Serginho continua varrendo e joga a caixa para longe. Formigão pega Serginho por trás, imobiliza seus braços, a vassoura cai, levanta Serginho do chão. Cleiton e UMA CLIENTE da barraca olham.

SERGINHO
(alto)
Aaaaaaaah!

Serginho tenta se soltar, mas não consegue. Formigão olha para Lazinho, Lazinho ri de longe, está cortando couve na máquina e ensacando.

FORMIGÃO
(fala alto para todos ouvirem)
Quer ir no banheiro comigo? Vamos lá,
Serginho? Vamos no banheiro?

SERGINHO
Soltaaaaa...

Lazinho se aproxima e dá um tapa na cabeça de Formigão.

LAZINHO
Larga ele.

Formigão, rindo, larga Serginho. Serginho tenta dar um soco com muita força no rosto do Formigão, mas erra e pega no peito dele. Sai de cabeça baixa andando rápido até sumir entre as pessoas.

75.

74 EXT - RUA / CALÇADA - DIA

74

Serginho e Mudinho estão na calçada. Mudinho, sentado, come um pastel. Serginho está deitado com as costas no chão, as mãos na cabeça, enrolando o cabelo nos dedos.

SERGINHO
(cutucando Mudinho)
Ninguém presta por aqui. Ninguém vale nada.

MUDINHO
(estranhando)
Que foi?

Serginho faz não com a cabeça, não diz nada. Silêncio.

SEGINHO
O que você fez ontem?

MUDINHO
Ontem? Quer saber uma coisa?

SERGINHO
O quê?

Mudinho encara Serginho, fica olhando para ele.

MUDINHO
(sorrindo)
Comi a Silvinha.

Mudinho faz um gesto de foda, e ri.

Serginho levanta o tronco, fica sentado. Encara Mudinho, depois vira o rosto, na direção contrária.

Mudinho aponta para um lado.

MUDINHO
(com um sorriso na boca)
Ali, no estacionamento. Créu.

Serginho levanta, dá um chute na coxa de Mudinho, que imediatamente levanta, jogando longe o pastel, e revida com um empurrão.

SERGINHO
(apontando o dedo, agressivo)
É mentira, comi nada, seu brocha do caralho.
Não consegue ficar de pau duro que eu sei,
brochão.

76.

MUDINHO
(indo pra cima de novo)
Que é isso, Mano? Tá louco?

SERGINHO
(se defendendo, batendo no braço de
Mudinho)
É isso aí. Todo metido a fodão, é um pau mole
do caralho. Vai negar? Seu trouxa.

Mudinho, transtornado, dá uma gravata em Serginho, prendendo seu
pescoço, fala rápido o que não se entende direito, só entende o
xingamento.

MUDINHO
Vai ti fudê, caralho, seu louco,
filhadaputa...

Mudinho dá um soco na cabeça de Serginho, que consegue se soltar, e se
afasta, recuperando o equilíbrio.

SERGINHO
(magoado)
Idiota.

Serginho se afasta, começa a ir embora. Mudinho vai atrás, segura seu
braço, tentando pará-lo.

MUDINHO
Pára. Que foi?

Serginho se solta e continua andando. Mudinho se apressa para
alcançá-lo.

Os dois caminham lado a lado, em direção ao fundo da feira. Falam algo
entre eles (que não se ouve).

Depois de certa distância, Mudinho pára. Serginho se afasta sozinho e
entra dentro da feira.

75 EXT - RUA COM PRAÇA - DIA

75

Serginho anda pelas ruas da cidade, está com uma mochila nas costas,
anda olhando para o chão, nada chama sua atenção, está em silêncio.
Senta num banco de praça, deita, coloca as duas mãos na testa.

Fica olhando pra cima, os fios de um poste de eletrecidade.

77.

Fica assim por muito tempo.

76 INT - APARTAMENTO DE NEY / SALA - NOITE

76

Ney destranca a porta, abre, Serginho entra muito fragilizado.

A luz da sala está apagada, vem apenas a iluminação do quarto.

NEY
(com sono)
O que aconteceu?

Serginho abraça Ney com força. Chora em silêncio no peito do professor. Depois de algum tempo, Ney faz que vai soltar devagarzinho, mas Serginho puxa-o delicadamente, não quer soltá-lo. Ele se acalma.

NEY
O que aconteceu, Serginho?

Serginho não responde, ainda abraçado.

NEY
Aconteceu alguma coisa?

Serginho balança com a cabeça que não.

SERGINHO
(baixo)
Deixa eu dormir aqui, professor.

Ney não consegue ouvir.

NEY
(gentil)
Que foi?

Serginho continua abraçado a Ney.

NEY
(finalmente entende)
Tá bom, dorme aqui.

Serginho solta o abraço.

Ney segue para o quarto, Serginho fica parado no meio da sala escura.

78.

Ney vem do quarto, trazendo um travesseiro e um lençol. Acende a luz.

Ney vai até o sofá e arruma rapidamente. Serginho deita olhando fixamente para o professor, ajeita-se no sofá, vestido.

NEY

Tô no quarto. Durma bem.

SERGINHO

(fala baixo, manso)

Brigado.

Professor sai, apagando a luz. Entrando em seu quarto, Ney apaga essa luz também. Resta apenas a iluminação fraca (da TV e luz de cabeceira).

Serginho tira a mochila das costas coloca no chão, tira a camiseta, deixa cair no chão, depois tira o tênis com o pé, se cobre mas fica com meio corpo descoberto, fica sozinho, com os olhos abertos, no escuro. Está triste, frágil.

Tudo em silêncio. Serginho levanta, pega seu travesseiro e vai para o quarto de Ney.

77 INT - APARTAMENTO DE NEY / QUARTO - NOITE

77

Serginho entra no quarto de Ney, que está lendo um livro, a TV está ligada sem som. Serginho segue em direção a cama de Ney e deita.

Silêncio.

NEY

Que é isso Serginho? (pausa) O que você tá fazendo aí?

SERGINHO

(sussurrando)

Posso dormir aqui? Não consigo dormir.

Silêncio, Serginho está deitando vagarosamente, silêncio.

NEY

Não! (pausa) Você não tá na casa do seu pai!
(pausa) Aqui é a minha cama, não é a cama de seu pai.

79.

Serginho demora a entender, continua deitado olha para Ney em silêncio (fica um tempo assim).

Ney deixa o livro, pega um cigarro e o isqueiro ao lado da cama, fica segurando sem acender, olha para Serginho, seus olhares se cruzam, silêncio.

Serginho sai do quarto.

Ruído de porta batendo.

78 EXT - RUA / BANCA DE JORNAL (COM TOLDO) - NOITE

78

Serginho anda sozinho por uma avenida larga.

Ele anda por muito tempo e nada chama sua atenção. Atravessa uma rua sem olhar os carros.'

Anda mais um pouco por uma rua menor.

Pára numa banca de jornal fechada e fica ali, embaixo do toldo, se encosta, fica pensando, ele fica olhando seu pé fica mexendo, dando chutinhos, coloca a mão no bolso, tira dinheiro e moedas, começa a contar.

Serginho sai, anda mais, e em determinada hora muda de direção do seu caminho, segue uma outra direção.

79 EXT/INT - PRÉDIO DE UMA DELEGACIA / RUA - NOITE

79

Serginho entra numa delegacia. Caminha até um balcão. Barulho na delegacia. Vê um POLICIAL, 32 anos, anotando num BO os dados de uma MULHER SIMPLES, 37 anos (copiando dados de seu RG).

SERGINHO

(falando baixo)

Eu quero fazer uma denúncia. Onde é?

POLICIAL

É o que? fala alto.

SERGINHO

(com o mesmo tom)

Uma denúncia.

80.

POLICIAL
Depende. Denúncia de quê?

SERGINHO
(falando baixo)
Denúncia de abuso... de menor...

POLICIAL
É seu parente?

Serginho, em silêncio, olha para o chão, pensa, e acena a cabeça com um não.

O policial dá uma papel com uma senha para Serginho.

POLICIAL
Então senta ali, que eu te chamo. Tem gente na frente.

Serginho se senta. Espera, espera bastante, calado, não fala com ninguém. Ao lado dele, nos bancos, há uma família: PAI, MÃE e MENINO de 12 anos. O pai abre um saco de salgadinhos, e o segura aberto para o filho comer.

Depois de um tempo Serginho se levanta, segue para a porta e sai da delegacia. Joga fora o papel da senha de espera e desaparece.

80 EXT - AVENIDA - NOITE

80

Serginho segue andando rápido, por uma avenida grande, com corredor de ônibus. No fundo da avenida, vem um ônibus se aproximando.

O ônibus pára no ponto, desce uma pessoa, sobe outra. Serginho acelera e entra rápido no ônibus, que fecha a porta e segue.

81 EXT - AVENIDA EM FRENTE AO CEASA - NOITE

81

A avenida tem movimento dos ônibus. Caminhões entrando e saindo pelos portões do Ceasa.

Um ônibus para no ponto. Serginho desce.

Serginho caminha em direção a um portão, e entra no Ceasa.

81.

82 EXT - CEASA / GALPÃO PRINCIPAL - NOITE

82

Serginho vem caminhando dentro do Ceasa, passa por alguns caminhões estacionados sem carga, em um deles tem um CAMINHONEIRO, 50 anos, sentado no pára-choque de seu caminhão (comendo uma laranja), Serginho se aproxima.

SERGINHO

Tem alguém saindo pra Araçá?

MOTORISTA

No caminho de Jundiá?

SERGINHO

É.

MOTORISTA

Acho que o Eliseu tá indo pra lá (aponta com a cabeça, e com a mão que segura um canivete).

Um caminhão faz manobra para sair. Outro caminhão, já com motor ligado, espera a manobra para sair também. Serginho corre pra alcançar o caminhão que está saindo, o caminhão freia, Serginho sobe no degrau da boléia. Pergunta algo que não ouvimos. Dá a volta pela frente do caminhão, e entra pela porta do passageiro.

O caminhão vai embora.

Dentro da boléia, o motorista ELISEU, 37 anos, dirige, Serginho segue ao lado em silêncio.

FIM

ANEXO 2 - Roteiro do filme "Um Céu de Estrelas" com anotações da diretora Tata Amaral

SEQUÊNCIA 1 - QUARTO/DIA

DALVA, o cabelo enrolado numa toalha, dança ao som de uma música distante enquanto arruma sua mala. Entre as coisas que estão sendo arrumadas, há um diploma de cabeleireira emoldurado, um passaporte, uma passagem aérea. Ao lado da mala, umas roupas estão esticadas, prontas para serem vestidas, e uma fraseira repleta de instrumentos de cabeleireira: tesouras, bobes, cremes etc. DALVA está de shorts e bustiê. O calor é intenso. Três toques de campainha. Contrariada, DALVA caminha em direção à porta. Câmera se aproxima da janela. Sobe a música.

SEQUÊNCIA 2 - EXTERIOR/DIA

Cenas vistas através da janela do quarto de DALVA. Vemos uma chaminé de fábrica ao longe. Vários quintais: sobre uma laje ao longe, adolescentes fumando maconha. Mais perto, alguns homens fazem churrasco. Uma senhora lava roupas numa casa mais à esquerda. Câmera corrige para uma janela acima enquanto um casal namora.

SEQUÊNCIA 1A - EXTERIOR QUARTO/DIA

Começamos a ouvir a voz de um homem gritando ao longe um nome de uma mulher. A voz se aproxima, vemos o homem sair na porta de outro quintal, olhar para o alto e gritar:

HOMEM

Desliga essa merda desse som e vez almoçar, menina!

Câmera corrige para menina que resmunga, desliga o som e sai de quadro.

Esta sequência intercala os letreiros iniciais do filme.

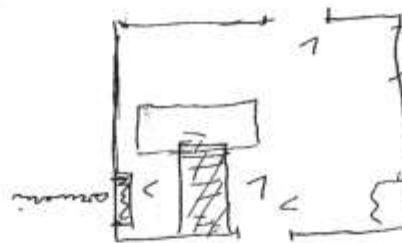
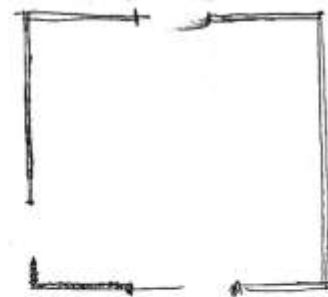
SEQUÊNCIA 3 - SALA/DIA

5.1 DALVA, de toalha na cabeça, abre a janelinha da porta, faz cara de desânimo, mas abre a porta/VÍTOR está diante da porta, segurando uma sacola. Está

3.2

um céu de estrelas

1



suado. Faz menção de falar mas um ruído intenso de avião passando o interrompe: VÍTOR levanta a cabeça/DALVA olha para VÍTOR.

DALVA

B. 3

O que é que você quer agora? /

VÍTOR

Eu vim devolver.

34

VÍTOR levanta o braço mostrando a sacola.

DALVA não reage, não lhe abre passagem. VÍTOR insiste.

VÍTOR

Tuas coisas. /

DALVA

Cê não avisou que vinha.

35

Amável e insistente, dá um passo a frente forçando levemente a entrada, que já estava entreaberta. Após hesitação, DALVA o deixa entrar. DALVA fica perto da porta, que permanece aberta.

VÍTOR

Agora precisa avisar?

VÍTOR tranquilo passeia pela sala, olhando as coisas. Pega uma plaquinha de operário padrão do pai de DALVA. Olha para ela. Sorri.

DALVA

Pra dizer a verdade, tou bastante ocupada.

VÍTOR detém-se numa folhinha de Seicho-no-yê: lê pausadamente a frase que se encontra no dia de hoje. (*)

DALVA completa a frase. DALVA permanece perto da porta aberta.

DALVA

E então, Vitor?

VÍTOR volta-se para ela estendendo a sacola.

VÍTOR

Confere.

DALVA

Não faço nenhuma questão.

VÍTOR fecha a porta da entrada. Caminha em direção ao sofá.

VÍTOR faz menção de sentar-se.

VÍTOR

Posso?

Enquanto VÍTOR se senta, DALVA aproxima-se dele. Fica rígida, de pé, frente a ele, olhando-o fixamente. VÍTOR não toma conhecimento da atitude de DALVA e, com gentileza, começa a tirar coisas de dentro da sacola e colocá-las sobre a mesinha de centro. Continua conversando: (fala olhando p/ a porta)

VÍTOR

A Seicho-no-Ye, sua mãe continua lendo todo dia de manhã?

→ 3.5 - PP de Dalva
→ Dalva aproxima-se de Vitor.

VÍTOR continua espalhando os objetos sobre a mesa: um cachecol de tricô feito à mão, um livro sobre espiritualismo...

VÍTOR

3.7 Afinal qual que é a religião da sua mãe? Nunca consegui entender... Ela ainda vai à Igreja e ao centro toda semana?

DALVA

Mais respeito com a religião dos outros.

VÍTOR tira uma jaqueta de couro da sacola.

DALVA olha contrariada.

DALVA

Você trouxe a jaqueta!

3.8 **VÍTOR**

É.

DALVA

(sem paciência, pega a jaqueta na mão)

Eu te dei essa jaqueta. Não tem que devolver.

VÍTOR

Foi caro... Não sei.

DALVA deixa a jaqueta na mesa de centro.

DALVA

Pára com isso, por favor. (DALVA se levanta)

VÍTOR

Você é quem sabe.

VÍTOR volta a tirar coisas da sacola...

DALVA caminha pela sala e fala de costas para ele:

DALVA

A gente já conversou tanto! *Dalva VM fecha a câmera, VÍTOR ao fundo.*

VÍTOR mostra uma caneta...

VÍTOR

(mostrando a caneta)

Achei que podia precisar.

DALVA

Eu não quero nada.

VÍTOR pára de tirar os objetos de dentro da sacola.

VÍTOR

Nada nem ninguém?

DALVA

Você falou que ia tentar.

VÍTOR se ajeita mais no sofá.

VÍTOR

Difícil. Difícil.

O mal-estar entre eles está evidente. VÍTOR procura alguma receptividade por parte de DALVA. Ela continua de pé, impaciente.

VÍTOR

Me traz um copo d'água?

Para não criar problemas, DALVA dirige-se à cozinha.

SEQUÊNCIA 4 - COZINHA/DIA

Rapidamente, DALVA pega um copo no escorredor, abre a torneira do filtro de onde sai um fio de água. DALVA impacienta-se, abre a porta e sai para o quintal.

SEQUÊNCIA 5 - EXTERIOR/DIA

DALVA mexe numa plantinha. Suspira e fica olhando as nuvens no céu acabando de secar o cabelo com a toalha. Coloca a toalha sobre os ombros.

SEQUÊNCIA 6 - INTERIOR/DIA

O copo d'água está transbordando. A mão de DALVA o pega. DALVA derrama um pouco de água.

SEQUÊNCIA 7 - SALA/DIA

Tome PD 5.1
A porta de entrada está fechada. DALVA entrega o copo a VÍTOR. VÍTOR está espalhado no sofá. Pega o copo e não bebe. DALVA fica olhando, enquanto tira a toalha do ombro.

PM 7.2

DALVA

Não vai beber?

VÍTOR se senta.

VÍTOR

Eu mudei, Dalva. —

*2.ª cl.
pau.* **DALVA**

De novo?... E continua sempre igual.

DALVA pega uma escova da estante e começa a escovar o cabelo.

VÍTOR busca o olhar de DALVA.

VÍTOR

A gente precisa conversar.

DALVA

Chega, Vitor!

DALVA volta-se para VÍTOR desafiadora.

travessia, recuo espelho p/ Jorgel

VÍTOR

Há quanto tempo a gente não conversa?

DALVA

Posso levar o copo?

VÍTOR pega o copo e bebe.

VÍTOR

Cê não vai conferir o resto das coisas?

DALVA

Pra quê?

VÍTOR

Tô te falando que eu mudei, Dalva. Cê nem tá sabendo.

DALVA

Não tou sabendo mesmo.

Irritado com a indiferença de DALVA, VÍTOR investe:

VÍTOR

E do acidente, cê tá sabendo? *lembra*.

pp [DALVA pára de escovar o cabelo.

VÍTOR

Quando eu vim pra cá, vi que derrubaram a grade de proteção do Viaduto Guadalajara. Foram três garotos. Bateram com o carro. Caíram lá de cima e morreram. Um deles era daqui da rua.

*olhar de VÍTOR acusa paula
Dalva q. se sente*

DALVA

Sei. O irmão da Mônica. Tinha acabado de fazer quinze.

VÍTOR

Quinze, você disse que o menino tinha quinze anos?

VÍTOR pára de mexer na caneta e olha para DALVA.

VÍTOR

Cê tinha quinze anos, lembra? Eu vinte e um.

O incômodo volta a se instalar entre os dois.

DALVA

Isso faz dez anos.

VÍTOR

Cê vai se lembrar de mim daqui há dez anos?

[DALVA pega o copo sobre a mesa, dirige-se à cozinha.

SEQUÊNCIA 8 - COZINHA/DIA

DALVA deixa o copo sobre a pia. Fica olhando a folhinha com paisagem noturna, cujo céu está estrelado. Toca a campainha. Rapidamente, DALVA lava as mãos, enxuga-as com um pano de prato.

SEQUÊNCIA 9 - SALA/DIA

De volta para a sala, DALVA encontra DONA IARA, que segura um prato coberto com uma toalhinha, e VÍTOR fechando a porta da rua. Ele é muito simpático com DONA IARA.

VÍTOR

... Eu vou chamar a Dalva.

DONA IARA

Brigada. Eu não quero atrapalhar. (para Dalva)

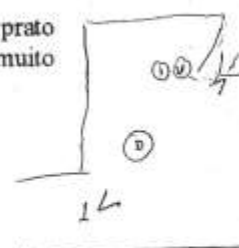
~~Oh~~ Oh, DALVA, trouxe umas coxinhas pra sua mãe experimentar.

2 f Surpresa, DALVA tem um movimento de retração. DONA IARA repara melhor.

DONA IARA

... Quando cê cortou?

DONA IARA entrega o prato para DALVA que pega de má vontade.



DONA IARA

Ficou bem pra você.

DONA IARA mexe no cabelo de DALVA.

DALVA

Brigada.

DALVA se desvencilha de DONA IARA e coloca o prato sobre a mesa da sala. *Dalva p/ Vítor*

DONA IARA

Cadê sua mãe? Ela gosta tanto das minhas coxinhas...

DALVA

Já devia ter chegado.

VÍTOR

A senhora não quer sentar um pouco, Dona Iara?

DONA IARA olha para DALVA, cujo olhar não é encorajador. DALVA fica de pé. VÍTOR senta-se.

DONA IARA

Brigada. Não quero ^{lamber} atrapalhar.

(encompridando a conversa)

Dessa vez eu coloquei catupiry no recheio. Não era você que gostava de catupiry, Vítor?

VÍTOR

Continuo gostando.

DONA IARA

(animada com a receptividade de Vítor)

E você, Vítor? Anda sumido!

Trabalhando muito?

VÍTOR olha para DALVA.

VÍTOR

Sai do emprego.

DONA IARA

(penalizada)

Demitiram muita gente na fábrica?

VÍTOR volta a olhar para DALVA.

VÍTOR

Não. Sai mesmo.

DONA IARA

E o que você tá fazendo agora?

VÍTOR, sempre para DALVA, como que desafiando.

VÍTOR

Acordo às duas da tarde, todos os dias às duas da tarde. Vejo televisão, ando por aí. Acabei trocando o dia pela noite.

VÍTOR olha para DALVA sorridente e cínico.

VÍTOR

Tou de férias.

DALVA fuzila VÍTOR com os olhos, e com furor contido:

DALVA

Com tanto desemprego por aí, ele se dá ao luxo...

fala p/ tra 10 quadros

DONA IARA

(apaziguadora, percebendo a tensão entre os dois)

Ah! No fim tudo se resolve... Depois você é moço ainda. Tem a vida pela frente! Não é que nem a gente que é velha... Não pode mais com nada.

DALVA

(seca)

Dona Iara, quando minha mãe chegar, falo pra ela procurar a senhora.

DALVA encaminha-se para a porta, que vai abrindo.

DONA IARA sente-se incomodada com a situação, mas dá uma disfarçadinha.

DONA IARA

Bom, eu já vou indo, Dalva. Foi bom ver você, Vítor.

VÍTOR

(sempre simpático)

O prazer foi meu.

Dalva segura a porta aberta. DONA IARA passa por DALVA e fala reservadamente, com ar de cumplicidade.

DONA IARA

Não quero atrapalhar vocês dois.

DALVA fica irritada, fecha a porta bruscamente e se volta para VÍTOR.

SEQUÊNCIA 10 - SALA/DIA

DALVA ainda está junto à porta, tensa.

DALVA

Velha futriqueira!

(pausa)

Que história é essa de largar o emprego?

VÍTOR se levanta sorrindo, caminha despreocupadamente pela sala. Está satisfeito. Finalmente conseguiu alguma reação de DALVA. Pega uma coxinha no prato sobre a mesa. Come.

VÍTOR

Eu mudei.

VÍTOR está próximo ao prato de coxinhas e pega uma.

DALVA

Ficou pior.

VÍTOR

Não conseguia mais trabalhar.

DALVA suspira.

DALVA

Como é que vai ser agora? Cé num tava comprando o apartamento?

VÍTOR

Você? Preocupada com o NOSSO apartamento?

DALVA

A idéia foi sua.

VÍTOR

Mas você escolheu comigo. E de repente vem com essa história de viagem.

PM Dalva DALVA se enfurece. Está de novo entrando no jogo de VÍTOR.

DALVA

Eu não vou discutir isso de novo. Eu treinei durante um ano. Agora que eu ganhei o concurso eu vou mesmo pra Miami.

VÍTOR se encosta no sofá. Cada um dos dois olha para um ponto diferente da sala. Uma música começa a ser ouvida vinda da casa do vizinho.

VÍTOR

se não de repente

Agora eu posso ir com você.

DALVA congela.

DALVA

Eu não te convidei.

VÍTOR

Vai com a mamãe?

DALVA

Vou sozinha.

VÍTOR

E o que sua mãe acha disso?

DALVA

Eu ainda não falei.

PP 1-

VÍTOR olha para DALVA. DALVA desvia o olhar. *CLOSE DE DALVA silêncio*
Chorá VÍTOR (silêncio)

VÍTOR

Que tal um cafezinho?

DALVA

O pó acabou.

VÍTOR se levanta e

Silêncio. Continuamos a ouvir a música do vizinho. VÍTOR tenta quebrar o gelo.

VÍTOR

O vizinho chegou.

O silêncio continua. VÍTOR começa a cantar a música. Aproxima-se de DALVA, contorna-a e vai pegá-la para dançar. DALVA afasta-se bruscamente de VÍTOR que continua dançando.

DALVA

Vitor, não amola.

DALVA, enfezada, senta-se no sofá. Pega a toalha que havia sido largada no encosto e enxuga a marca de água deixada pelo copo. Cruza os braços emburrada.

(corta de sacana)
Bruscamente, DALVA se levanta, dirige-se firmemente em direção a VÍTOR e, inesperadamente, agarra-o para dançar. DALVA provoca VÍTOR sexualmente durante a dança. A dança torna-se frenética, desprovida de qualquer afetividade, mas muito sexualizada. DALVA pega no peito de VÍTOR, amassa sua bunda, pega no seu pau por cima da calça. VÍTOR excitado, retribui. A música acaba, os dois continuam dançando no seu frenesi. VÍTOR apressa-se a beijar a boca de DALVA. DALVA vira a cara e desvencilha-se de VÍTOR, e sai energeticamente em direção ao banheiro.

SEQUÊNCIA 11 - BANHEIRO/DIA

Água jorrando com força da torneira da pia. DALVA joga água no rosto e molha a nuca. Ao fechar a torneira, pára um instante como que hipnotizada pelo jato d'água.

SEQUÊNCIA 13 - SALA/DIA

DALVA entra na sala resoluta. VÍTOR está tirando mais coisas da sacola e dispondo-as sobre a mesinha de centro: são papéis, cartões, um porta-óculos, uma caneta, algumas fotos.

*pt. mão de Vitor colocando uma foto.
câmera. trouxe para Dalva.*

DALVA

VÍTOR, tá na hora.

VÍTOR

Tá me mandando embora?

VÍTOR se levanta

DALVA

Eu tenho muito o que fazer.

VÍTOR olha para DALVA como que pedindo confirmação.

DALVA

Não adianta, Vítor. Eu vou embora.

(ou)

Não adianta, Vítor. Eu quero que todo mundo vá pro inferno.

Ouve-se um ruído de chaves na fechadura. A MÃE de DALVA, DONA LURDES entra segurando pacotes de compras de supermercado. De cara, ela manifesta surpresa com a presença de VÍTOR. A MÃE fecha a porta. Coloca a chave no porta-chaves ao lado da porta.

3/ **DALVA**

Ele já tava indo.

DONA LURDES

E o que ele tava fazendo aqui?

DONA LURDES olha para VÍTOR com rancor. VÍTOR começa a recolher as coisas sobre a mesa e colocá-las na sacola.

14/ **VÍTOR**

(vai e vem, recolhendo os objetos)

Vim devolver as coisas da tua filha.

DONA LURDES continua a se dirigir à filha.

DONA LURDES

Ele não tem nada pra devolver. Eu não quero esse sujeito mais aqui.

VÍTOR

Dona Lurdes, é só estas coisas.

DALVA exasperada e tensa, começa a empurrar a mãe para a cozinha.

DALVA

A senhora quer me deixar cuidar disso sozinha? É melhor a senhora ir guardar as compras.

DONA LURDES se deixa conduzir para a cozinha mas continua sua investida.

DONA LURDES

(resmungando)

Vê se se livra logo deste homem....

Cama e arrasta para Dalva.

DALVA consegue que a mãe vá para a cozinha. Chegam à sala ruídos de papel, geladeira etc. DALVA volta-se para VÍTOR, ansiosa.

DALVA

Agora você tem que ir embora,
(mais baixo)
preciso falar com minha mãe.

VÍTOR

(alto)

E o que é que você precisa tanto conversar com a sua mãe?
Da viagem?

DALVA

(baixo)

Fala baixo.

VÍTOR

Ela ainda não sabe que você vai viajar?

DALVA

Deixa que eu cuido disso.

VÍTOR

E quando você vai viajar?

DALVA

Foda-se, Vitor!

VÍTOR dá uma gargalhada.

DONA LURDES vem possessa da cozinha.

DONA LURDES

(murmura para si mesma)

Esse sujeito ainda está aqui?

DALVA intercede, temendo a aproximação dos dois.

DALVA

Não se mete, mãe!

DONA LURDES

Você nunca soube cuidar da tua vida.

DALVA

Ah, não? E quem é que paga o aluguel? Quem trabalha aqui?

É melhor a senhora voltar pra cozinha, mãe.

DONA LURDES

Olha como fala comigo. Esta casa também é minha, ou não é?

Quando é que você vai conseguir por um fim nesta história?

Ele é um atraso na tua vida.

VÍTOR

A senhora não tem nada a ver com isso.

DONA LURDES parte para cima de VÍTOR.



VÍTOR "a mãe é bem mais a ver com nós"

DONA LURDES

Eu não vou deixar você destruir a vida da minha filha. Isso não.

VÍTOR

Olha quem fala.

DALVA

Será que vocês dois não podiam parar de discutir e me deixar em paz?

DONA LURDES não deixa DALVA terminar a frase.

DONA LURDES

O que é que você pode dar pra minha filha com esse empreginho de merda?

Cê não tem perspectiva nenhuma.

Dá pra ser pai assim? Não dá.

Dá pra ter família? Não dá.

Um fracassado, sem futuro!

Num gesto impulsivo, VÍTOR se projeta sobre a mãe e a esbofeteia violentamente.

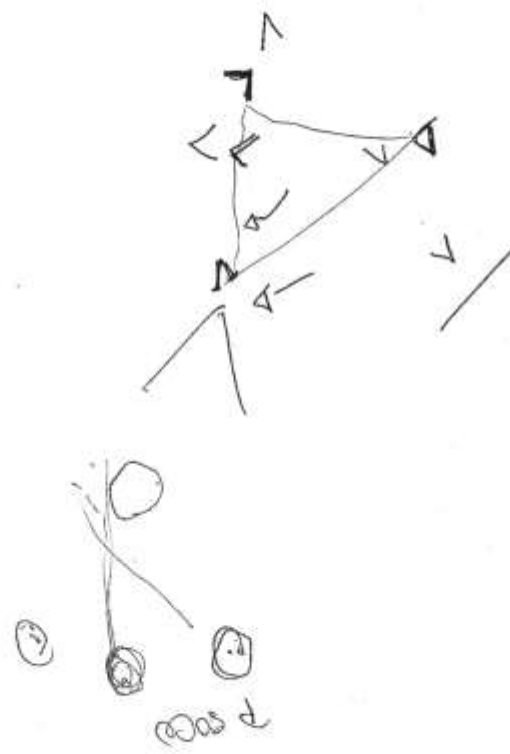
DALVA

Vítor!

A MÃE cai no chão, com a boca sangrando. Bastante zonza.

DALVA precipita-se em socorro da mãe.

DONA IARA, como bêbada, passa a mão pela boca. Está sangrando. Ela está atônita, sem ação.



18 VÍTOR vai para pegar DONA IARA pelos ombros, com fúria. DALVA tenta rechaçá-lo. VÍTOR empurra DALVA que cai sobre o carrinho de chá encardido.

SEQUÊNCIA 14 - CORREDOR/DIA

VÍTOR arrasta a mãe pelos ombros. Ela começa a reagir.

DONA IARA *LURDES*

Seu bandido, filho da puta! O que você tá fazendo comigo? Cadê a Dalva?

VÍTOR

Fica quieta, velha.

DONA LURDES

Bandido! Me solta!

VÍTOR

(murmurando, quase inaudível)

Agora é pra valer, velha.

VÍTOR abre a porta do banheiro e empurra a MÃE para dentro. Ficando no corredor, VÍTOR tranca a porta do banheiro por fora. Guarda a chave dentro do bolso da calça. DONA LURDES grita de dentro do banheiro.

DONA LURDES

Amaldiçoado! Bandido! Bandido!

DALVA chega até a porta do banheiro *em catastrophe*.

DALVA

Ficou louco, você? Onde isso vai parar? Onde isso vai parar?

DONA LURDES

O que está acontecendo aí fora? Abre essa porta, abre essa porta! *(grava o assô)*

DALVA sacode a maçaneta, grita.

DALVA

Mãe!

DONA LURDES

Dalva, me tira daqui! Vitor, você vai se arrepender. Me tira daqui!

DALVA ora bate na porta do banheiro e depois no peito de VÍTOR, com o mesmo pulso. DALVA tenta pegar a chave nos bolsos de VÍTOR, da camisa, da calça. Para VÍTOR, isso é como um jogo. Ele se diverte. ri. Acha graça da fúria de DALVA.

A fúria de DALVA não se acalma e ela dá uma joelhada no saco de VÍTOR. VÍTOR dobra-se de dor, e já não acha mais engraçado. VÍTOR parte para o revide: lança uma frase ao mesmo tempo contra a mãe e contra DALVA.

VÍTOR

(furioso)

Sabe, Dona Lurdes, sua filhinha, ela vai viajar. Ela ganhou uma passagem num concurso de cabeleireiro e vai pra Miami.

< Ducha de água fria: DALVA pára imediatamente sua agressão. Pasma, olha para VÍTOR com furor. Olhe para parte

DONA LURDES

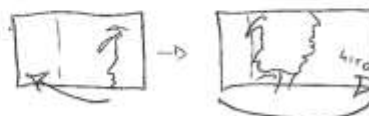
(descontrolada)

Seu mentiroso, desgraçado! Deixa minha filha em paz.

DALVA

Mãe, calma!

hercule - pe



VÍTOR

Vai se mandar e não vai voltar! E sabe por que a sua filhinha vai embora? Hem? Adivinha? Ela não aguenta mais! Vai te deixar sozinha. Vai te abandonar.

DALVA

Mãe... Não é bem assim. Eu ia falar com você à noite.

DONA LURDES emudece repentinamente. VÍTOR continua a investir.

VÍTOR

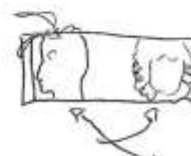
Vai te abandonar, sim. Com essa pensãozinha de merda que teu marido deixou...

VÍTOR ri satisfeito com o resultado da sua provocação.

DALVA

(sempre batendo na porta)

Mãe! Fala comigo, mãe.



DONA LURDES começa a cantar um salmo religioso.

VÍTOR

Pra Miami! Flórida! Sabe onde fica, Dona Lurdes? Tem que ir de avião...

DALVA

Mãe, eu não sabia como te dizer... Uma chance dessas só aparece uma vez na vida, mãe.

|

um céu de estrelas

23



VÍTOR dá um murro na porta do banheiro.

VÍTOR

Teu marido era um bosta, velha!



DALVA encosta a cabeça na porta e continua chamando pela mãe. VÍTOR assiste com volúpia o diálogo entre as duas mulheres, e afasta-se.

DALVA insiste.

DALVA

Cê tá ouvindo, mãe?

Ouvimos a MÃE que continua a cantar.

VÍTOR assiste com volúpia o diálogo entre as duas mulheres. Afasta-se. DALVA permanece com a cabeça inclinada sobre a porta, sem falar.

DALVA

Mãe, fala comigo.

Determinada, com lágrimas no rosto que ela seca com a mão, DALVA sai bruscamente e dirige-se para a sala.

SEQUÊNCIA 15 - SALA/DIA

DALVA, energicamente, vai para a porta de saída, pega na maçaneta, faz algumas tentativas para abri-la, em vão. DALVA ouve um ruído de molho de chaves sendo chacoalhado, e volta-se.

VÍTOR vem andando para perto de DALVA, sacudindo o molho de chaves.

DALVA sente um arrepio de medo. DALVA, desmontada, encosta-se na porta: toda a sua energia caiu. Dalva passa pela janela, dá uma olhada, caminha em direção a um móvel onde ela pega uma fivela, prende o cabelo. Pega um vidro de arcia com óleo colorido e senta-se. Fica mexendo no objeto, contemplando

o movimento da areia e do líquido, sem dar atenção ao ruído de chaves que reapareceu. DALVA pára de mexer no objeto e olha pra VÍTOR.

VÍTOR guarda as chaves no bolso da calça.

DALVA

(com entonação neutra)

Você quer café?

VÍTOR explode numa gargalhada.

Sem se importar com a reação de VÍTOR, DALVA levanta e, no caminho em direção à cozinha, deposita displicentemente o objeto sobre a mesa de jantar.

SEQUÊNCIA 16 - COZINHA/DIA

DALVA pega no armário duas xícaras com pires, que ela coloca no mármore da pia.

Ouvimos o ruído off de VÍTOR trancando a porta que dá para o quintal.

DALVA pega uma panela, ela faz esses gestos automaticamente, sem pensar, ela sabe onde estão todos os objetos e faria tudo de olhos fechados.

DALVA enche uma caneca de água. Põe a panela no fogão e liga.

DALVA pega no guarda-comidas um pote de café e de uma gaveta tira uma colher que ela deixa ao lado do pote.

Ao abrir a tampa do pote, percebe que está vazio. Pega um novo pacote da sacola de compras trazida pela mãe.

DALVA retira da gaveta uma grande faca, com a qual abre o novo pacote. Deixa a faca no mármore da pia.

VÍTOR, encostado na porta fechada do quintal, contempla DALVA. Vai até a pia, passa perto de DALVA. Pega um copo do escorregou e lava novamente. Serve-se de água do filtro e bebe.

VÍTOR

Você é tão linda fazendo café.

DALVA não reage à intervenção de VÍTOR, continua seu ritual. No entanto ela endurece.

DALVA pega o coador e o filtro de papel.

VÍTOR aproxima-se de DALVA e passa a mão pela sua nuca.

DALVA rechaza-o com firmeza. Continua imperturbável o seu ritual.

Ruído off de VÍTOR mexendo nos armários. DALVA está visivelmente irritada. Olha para o coador de pano que VÍTOR lhe estende.

VÍTOR

(mostrando o coador melita)

Café de coador é outra coisa.

DALVA deixa de lado o coador descartável e instala o novo coador com o bule embaixo.

VÍTOR

Esse coador tá uma porcária. Tua mãe não lava nada direito.

Dá uma lavada.

DALVA, em estado crescente de tensão, mas totalmente controlada e fria, lava o coador e completa a instalação.

A água está fervendo, borbulhando e soltando vapor.

DALVA pega a caneca e escalda o coador. VÍTOR se aproxima dela com intimidade. DALVA não reage e coloca o pó no coador.

VÍTOR acaricia a nuca de DALVA e solta seu cabelo.

DALVA branca de tensão, deixa correr um fio de água fervendo no coador, para umidificar o pó.

VÍTOR levanta o cabelo de DALVA e beija-lhe o pescoço.

DALVA não reage, mas sua tensão, embora controlada, cresce. Faltaria pouco para seu corpo vibrar de tão tenso.

O coador se enche. DALVA pára de despejar a água, ficando com a panela em suspenso em cima do coador.

VÍTOR insiste em beijar o pescoço de DALVA, e passar a mão no seu cabelo.

O coador se esvazia. DALVA volta a despejar água. DALVA deposita a panela no fogão. Pega o bule e enche as duas xicaras de café.

*deu, lá
já tá, dá
rapido
mas dá* VÍTOR ^{etc.} continua atrás dela, ^{de Dalva} acariciando-lhe a nuca e o cabelo com ternura.

Com uma xicara na mão, DALVA vira-se bruscamente estendendo-a para VÍTOR, que é obrigado a recuar.

VÍTOR surpreso pelo gesto brusco, inesperado e pouco amável de DALVA, hesita em pegar a xicara, e não pega.

DALVA fica com o braço estendido.

DALVA

(seca)

Você não pediu café?

VÍTOR

A gente precisa conversar.

DALVA

(agressiva)

Que jeito de conversar! Batendo em mim, na minha mãe, invadindo a casa.

VÍTOR pega a xicara.

DALVA explode. Não consegue mais se conter.

(DALVA)

Você sempre acha que sabe o que é bom pra todo mundo. Se acha melhor que todo mundo.... Você sufoca os outros... Me sufoca.

VÍTOR dá um gole no café.

DALVA

ela fez tudo
Foi você quem pôs tudo a perder. A gente precisa de proteção. Toda mulher precisa. Mas não como se fosse uma ordem... Você não sai.

VÍTOR

(aparvalhado)

O quê?

DALVA

Não conhece ninguém. Você foge de todo mundo...

A gente cada vez mais aqui, nesse fim de mundo. Na verdade cada vez mais aí. (aponta o peito de VÍTOR)... dentro do senhor.

VÍTOR

Senhor!!

DALVA

E fique sabendo que aí não é tão grande assim.

DALVA senta-se, aparentemente mais calma.

DALVA

Ceguei a ter medo...

VÍTOR explode numa gargalhada.

DALVA

Tá rindo de que?

VÍTOR não quer mais ouvir. Num gesto que pode ser desastrado ou intencional, derruba a xícara de café no chão.

A xícara espatifa-se no chão, esparramando o líquido.

DALVA abaixa-se e começa a recolher os cacos.

DALVA

(quase para si)

Você não gosta de gente.)

DALVA puxa um pano e limpa o líquido.

DALVA

Agora vê se acaba com essa brincadeira e solta minha mãe.

O silêncio é prolongado. DALVA ainda agachada, levanta o olhar e percebe que VÍTOR não está mais na cozinha. Ergue-se rápido, deixando cair os cacos no chão.

SEQUÊNCIA 18 - CORREDOR/DIA

DALVA passa correndo pelo corredor. A veneziana da parte inferior da porta do banheiro forma uma estria de luz no chão do corredor. Sua atenção é desviada pela reza off da MÃE.

DONA LURDES (off)

"Oh Deus, que a divina interseção de Santo Expedito nos recomende junto à vossa divina bondade, a fim de que, pelo seu auxílio, possamos obter aquilo que nossos fracos méritos não podem alcançar..."

DALVA tenta abrir a porta que não cede.

DALVA

Mãe.

A Mãe continua a rezar.

SEQUÊNCIA 19 - QUARTO/ENTARDECER

Surpresa, DALVA pára na porta do quarto e percebe que sua mala foi derrubada no chão, e seus pertences espalhados. (A sacola trazida por VÍTOR está ao lado da cama.)

alencar frame Solva

Prostrado, VÍTOR está deitado de bruço na cama de solteiro, curta demais para ele. Está coberto pela jaqueta de couro.

²⁰
SEQUÊNCIA 21 - COZINHA/ENTARDECER

DALVA entra na cozinha, apoia as mãos no mármore da pia, braços estendidos firmemente, olhos fechados: grande esforço de concentração para recuperar a calma. Num gesto hiper-rápido, pega um copo na pia e o espatifa jogando-o contra a porta do quintal, retomando imediatamente a sua posição de concentração. Lentamente, passa o braço na boca, pega uma vassoura que está na cozinha, varre os cacos deixando-os num canto.

²¹
SEQUÊNCIA 22 - QUARTO/ENTARDECER

DALVA entra no quarto, agacha-se ao lado da cama e, compadecida, passa a mão no cabelo de VÍTOR. VÍTOR está quase chorando.

DALVA

Você precisa se acalmar.

VÍTOR

A tua passagem é pra amanhã. Cê tava enganando todo mundo: eu, tua mãe... Escondida.

VÍTOR
Escondida

DALVA

Dorme um pouco.

VÍTOR espreme as mãos nos olhos.

VÍTOR

Não quero mais nada.

DALVA

Não acha melhor tomar um calmante?

VÍTOR

Você acha que eu tou louco, não é?

DALVA

Só acho que você tá muito nervoso. Precisa de ajuda.

VÍTOR

Não preciso de nada.

(Vitor afasta a mão de Dalva)

Chega dessa bobagem.

VÍTOR se levanta



Levanta-se, coloca a mala em cima da cama, pega no chão roupas que põe na mala desordenada e vigorosamente.

DALVA levanta, recua da cama, tomando distância da mala, espantada pela ação de VÍTOR, que ela não entende.

Cheia a mala, VÍTOR ajoelha-se diante dela e a fecha cuidadosamente. VÍTOR encosta a testa na mala, respira fundo e rápido, fica em pé.

Atordoada, DALVA caminha hesitante pelo quarto e, percebendo peças de roupa deixadas no chão, abaixa-se, pega uma, maquinalmente.



VÍTOR olhe a mal ^{infamidade} de Dalva
 VÍTOR mais esta aínda
VÍTOR

Pega essa mala e vai embora.

DALVA ainda agachada ouve um ruído de plástico e olha para VÍTOR, que tira um revólver de dentro da sacola. VÍTOR está carregando um revólver.

DALVA

(voz branda)

Pra que isso?

VÍTOR acaba de carregar o revólver e encaminha o cano para sua têmpora.

DALVA está à beira do descontrole, a mão duramente fechada no objeto que segurava.

DALVA

(baixinho)

Vítor, pára com isso.

(num tom crescente)

O que é que você está fazendo? O que é que você está fazendo?

VÍTOR ri, cinico.

DALVA

Por que justo hoje, meu Deus?

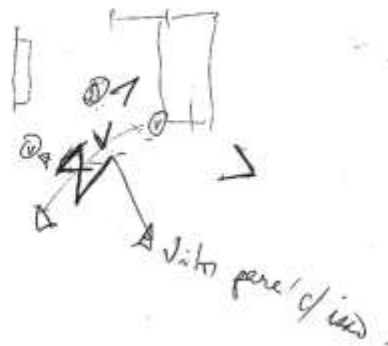
(para Vítor)

Seu filho da puta!...

Vai, então se mata. Se mata de uma vez. Vai! Vai!

(aos berros)

[P] > (Vitor se levanta e
 segura a mala)



Merda! Que bosta isso tudo!

DALVA derruba a mala da cama.
Grito off da mãe, que bate na porta do banheiro.

DONA LURDES (off)

Que é que tá acontecendo aí?

Socorro, Dalva, socorro!

Seu bandido, filho da puta! O que é que você tá fazendo?...

Ouvindo o grito, VÍTOR sai correndo. *VÊM EM DIREÇÃO À CAMARA*
DALVA sai correndo atrás de VÍTOR.

SEQUÊNCIA 22 - CORREDOR/NOITE *q'fama / prende liana*
Casa às escuras. Ouvimos a mãe (off) aos gritos batendo na porta.

Por uma fresta do banheiro, notamos a luz acesa.

DONA LURDES

... Meu bom Jesus, Meu Santo Expedito dos Desesperados, tira o Satanás do corpo desse homem condenado.

(mais alto)

Seu amaldiçoado!

VÍTOR chega correndo à porta do banheiro, levanta o braço apontando a arma para o batente da porta.

DALVA está quase chegando à porta do banheiro.

Gritos da mãe prosseguem.

VÍTOR olha para DALVA que não reage.

VÍTOR atira.

A mãe pára de gritar e murmura:

DONA LURDES

Deus.

VÍTOR faz nova mira. Atira.
Silêncio.

DALVA aproxima-se da porta e chama pela mãe.

DALVA

Mãe! Mãe! Mãe!

Dando-se conta que algo grave aconteceu, DALVA começa a gritar, a bater na porta num ritmo cada vez mais frenético.

DALVA

Mãe! Mãe! Mãe!

Sem obter resposta, DALVA volta-se para VÍTOR e começa a agredi-lo.

DALVA

(meio mecânica)

O que é que você fez? O que é que você fez? O que é que você fez?

DALVA esmurra VÍTOR com violência. Uma bofetada de VÍTOR faz DALVA recuar. Ela avança novamente. VÍTOR a abraça com firmeza para controlá-la. DALVA bate com os punhos nas costas de VÍTOR e onde ela pode, chuta as canelas. Os corpos estão grudados frente a frente, os rostos, colados. Por baixo da jaqueta, DALVA abre com fúria a camisa de VÍTOR, arrancando os botões. VÍTOR revida rasgando a camiseta de DALVA. Ainda com o revólver na mão, ele morde o pescoço de DALVA. DALVA grita de dor e começa a arranhá-lo. Os dois estão se excitando. VÍTOR pega na bunda de DALVA e a encosta em seu pau, esfregando-se nela. DALVA corresponde. Nesse movimento sensual, os dois corpos se abaixam até cair de joelhos. DALVA enfia uma perna entre as pernas de VÍTOR, que faz o mesmo. Neste movimento, os corpos caem

deitados, VÍTOR por cima de DALVA. Continuam a tirar a roupa, DALVA abaixa a calça e a cueca dele. VÍTOR coloca o revólver no chão e arranca o shorts e a calcinha de DALVA. VÍTOR chupa os seios de DALVA enquanto ela o arranha e geme de prazer. VÍTOR tenta penetrar DALVA mas as roupas atrapalham. Cada um acaba de se despir. Neste movimento, DALVA avança no sexo de VÍTOR e o chupa. VÍTOR geme, pega DALVA, deita-a. Ela abre as pernas, ele a penetra. A trepada é frenética, muito selvagem e movimentada, acompanhada de gemidos altos e gritos. DALVA e VÍTOR gozam juntos. DALVA e VÍTOR estão no chão, meio desfalecidos.

DALVA vê o revólver e faz menção de pegá-lo, mas VÍTOR é mais rápido. DALVA olha secamente para VÍTOR. Levanta-se e corre em direção à cozinha.

SEQUÊNCIA 23 - COZINHA/NOITE

cf. p. 10

A faca com a qual DALVA abriu o pacote de café está sobre a pia. DALVA a pega e vira-se para a porta.

VÍTOR, nu, está na porta com o revólver.

DALVA e VÍTOR caminham um em direção ao outro, levantando simultaneamente e lentamente os braços: ele segurando o revólver, ela a faca. VÍTOR encosta o revólver na cabeça de DALVA. Ela encosta a faca no peito de VÍTOR, e o corta: começa a escorrer um filete de sangue. Em silêncio, VÍTOR puxa o cão do revólver. DALVA levanta a faca e a encosta na jugular de VÍTOR. Ficam petrificados nesta posição.

Ouvimos uma voz no megafone.

MEGAFONE (do lado de baixo da casa)

Aqui é o Sargento Medeiros. É nosso dever avisá-lo de que a casa está cercada. Mas é possível evitar maiores transtornos.

"Aqui é o Sargento Medeiros. A casa está cercada. A gente te aqui pra conversar com você. Aparece aí na janela pra conversar. Não vai acontecer nada. A gente quer evitar problemas."

VÍTOR se precipita para a sala, seguido por DALVA.

Ele olha pra atrás ao correr. Volve a olhar. Dobra assustado. Se precipita p/ o corredor.

SEQUÊNCIA 23A - CORREDOR/NOITE

cf. p. 10

DALVA passa correndo pelo corredor. Vai recolhendo suas roupas pelo caminho. Veste seu shorts e a camisa de VÍTOR. Pega sua calça. Corre em direção à sala. Deixa cair o molho de chaves do bolso de VÍTOR. Guarda-as em seu bolso.

TEVENTÉ

(já tem o megafone)

VÍTOR, VAMOS CONVERSAR.

SEQUÊNCIA 24 - SALA/NOITE

A luz da sala está apagada. Tem 1 luz difusa e muito branca de fre
DALVA chega na sala cabeceando as luzes do holofote, Vê VITOR ^{de fre} observando o lado de fora da casa por uma fresta. Joga a calça para ele. A ação toda é muito rápida. Continuamos a ouvir a voz no megafone.

MEGAFONE Tenente

... basta você se entregar tranquilamente. Nós queremos saber se todos na casa estão bem. Saiba que seus direitos estão garantidos... O senhor deve jogar a arma para fora...

Texto A
"VITOR, nós sabemos quem você é e que você está armado. Abre a porta e põe a arma no chão destravada, e joga na nossa direção."
DALVA vai até a janela e agarra-se a VITOR.

VITOR

(vestindo as calças)

Isso aqui não vai ser nenhum pic nic.

VITOR puxa DALVA e a coloca contra a parede para protegê-la, sem deixar de espreitar. Tenta fechar as cortinas ^{permanece com fre}. A cortina cai. VITOR ^{olha} tudo, volta para o canto da sala, joga a calça para a janela. Espreite e Estão muito próximos um do outro. ^{fresta da janela sugto para Dalva para porta}

MEGAFONE Tenente

Texto B
...Em seguida, sem camisa e com as mãos na cabeça o senhor deve se deitar na calçada... Depois disso, Vitor, role para trás sem camisa e com as mãos na cabeça, e se deitar na calçada.

VITOR

(para Dalva)

Nem fodendo que eu vou me deitar nesse chão sujo.

(alto para os policiais) (da janela)

O primeiro que entrar aqui leva bala. Tou falando sério. Tou armado mesmo.

VÍTOR
VOCÊ SABIA COISA DEMAIS DO MEU GOSTO.

MEGAFONE Tenente (sem megafone)

Nós sabemos quem você é e não queremos complicação. Se você não resistir, tudo pode acabar bem. VÍTOR, se entrega e tudo vai acabar bem. A gente não quer complicação. A gente sabe quem você é.

DALVA

O que é que a gente vai fazer?

O telefone começa a tocar. DALVA faz menção de atender. VÍTOR segura seu braço delicadamente.

MEGAFONE TENENTE (alto)

Pedimos ao senhor que atenda o telefone. Precisamos saber se todos dentro da casa estão bem... Me deixa falar com a Dalva...

Atende o telefone, VÍTOR. Eu quero saber das pessoas que estão aí na casa. Me deixa falar com a DALVA

VÍTOR

Eu vou matar esses bandidos...

MEGAFONE

... e com a Dona Lurdes. Vitor, estamos esperando.

VÍTOR (alto)

Só quero ver um filho da puta me enfrentar.

DALVA senta-se: tem um acesso de soluço.

VÍTOR levanta-se, faz menção de sair.

VÍTOR

(voltando-se pra Dalva)

Fica aí.

Sai correndo em direção à cozinha.

Na televisão, uma repórter num canto do quadro, andando junto com a câmara e falando. Uma viatura policial acabou de parar no meio da rua. De dentro policiais cheios de armas. O agrupamento de curiosos se movimenta para deixar a repórter e os policiais passarem.

Cachorro latem desesperadamente. O negociado deve por falar com o outro policial.

~~REPORTER~~ TENENTE
(resposta sem sentido)

Se não for possível entrar o por, esperamos que tudo saia bem.

O Policial passe e os outros vão atrás.

REPORTER

A polícia montou 1 operação de emergência. Deixam a casa fechada. Atiradores de elite apontando suas armas para a casa. Um grupo de policiais cerca a porta e as janelas.

A câmara gira bruscamente e mostra a casa pelo lado de fora, totalmente cercada: policiais colocados nas casas vizinhas, atiradores de elite, etc. O cenário é assustador e pouco nítido.

O Senador Medeiros sobe na laje da casa e começa a falar. A câmara de vídeo se aproxima.

VÍTOR

(alto)

Televisão.

VÍTOR volta em direção ao corredor.

SEQUÊNCIA 25B - CORREDOR/NOITE

VÍTOR chega correndo, arrasta DALVA que estava de pé observando, a ^{catafrouca} anterior e a conduz apressadamente para a cozinha.

SEQUÊNCIA 25C - COZINHA/NOITE

VÍTOR liga a pequena televisão ao lado da porta do corredor. Sentam-se.

VÍTOR enfia o revólver dentro da calça. →

DALVA está como que ausente, maquinal.

REPÓRTER

... aguarda uma manifestação por parte do sequestrador. Podemos perceber a movimentação da polícia junto à casa...

Os policiais do GATR, o Grupo de Ação Especial de Polícia Militar, continuam aguardando a manifestação por parte do sequestrador. Já no A-câmera de vídeo descreve a movimentação de policiais. Vemos a casa pelo lado de fora, totalmente cercada. Policiais colocados nas casas vizinhas, franco atiradores etc. O cenário é assustador. (salvaguardadas as proporções; tudo é meio indistinto, pouco nítido, mas o suficiente para assustar os dois)

REPÓRTER

O Sargento Medeiros está se aproximando da viatura. Conversa com outros policiais. Estamos vendo ali uma das vizinhas que ouviu os tiros e alertou a polícia. Vamos tentar conversar com ela.

(para Dona Iara)

Dona Iara, parece que a senhora esteve ainda hoje com o sequestrador.

DALVA reage pela primeira vez (aqui toda a entrevista - reage)

→ TENENTE

→ TEXTO A

um céu de estrelas

VÍTOR, já sei de VÍTOR. Não quero q. nada aconteça a você. Não se deixe garantir de nada. Evite complicar a tua situação. E se entrega.

Alguns policiais conversam com o Tenente.

*Tenente falei
cf. O Tenente
de conversas
O homem
continua preso
tudo dentro
de casa? Não
acham q. ele
conseguiu sair
por a janela?*

REPORTER

Obtinente agora conversei com ^{outro} ~~os~~ policiais. há dentro Jitor mais pelo menos duas refeições - sua esposa, Dabre, e sua mãe, que tem problema cardíaco... Mas não falar com J das vizinhas. Foram as vizinhas que avisaram os tiros e chamaram a polícia.

A reporter se aproxima de Dona Iara.

REPORTER

Parece que a senhora esteja ^{ajuda} ~~ajuda~~ com o sequestrador.

DONA IARA

Eu fui lavar umas couvinhas pra mãe de Dabre... A perdoe nest hora lá... Mas eu vi ele chegando depois... Quem tate lá era o Jitor, que era namorado dela, de Dabre...

REPORTER

Faz tempo que a senhora conhece o Jitor?

DONA IARA

Faz tempo. A Dabre antes, eu conheço desde pequenininha... Quando a humilha nel poeira ficou com ela, eu fiquei. E le brinca com meu filho.

REPORTER

A senhora acha q. o Jitor é um homem perigoso?

DALVA

Sequestrador???

Ouvimos o resto da entrevista em BG, como um ruído.

DALVA

(sempre no seu tom maquinal)

É melhor você se entregar.

VÍTOR

Inimigos por fora, inimigos por dentro.

DALVA continua a falar sem dar atenção a VÍTOR.

DALVA

(mais alto, descontrolando-se)

Eu ajudo... eu digo que você não queria... foi tudo um acidente... Eu explico tudo... Eu explico tudo. Eles vão matar a gente.

(cada vez mais histérica)

Eles vão matar a gente! Eles vão matar a gente!

Repentinamente as luzes se apagam. Feixes de holofotes varrem a sala, chegando até a cozinha.

DALVA perdeu o controle. Bruscamente levanta-se, corre em direção à porta da casa.

SEQUÊNCIA 25D - CORREDOR/NOITE

DALVA está correndo pelo corredor. Pega o molho de chaves no bolso do seu short e tenta abrir a porta.

SEQUÊNCIA 26 - SALA/NOITE

VÍTOR precipita-se sobre ela e a esbofeteia. DALVA desequilibra-se.

Dalva entre correndo na sala. VÍTOR vem atrás e a agarra. VÍTOR tira a chave de sua mão e a esbofeteia. Puxa-a para o canto da sala o jato de raios do policial. Dalva cai no chão.

Os policiais lá fora percebem a movimentação e começam a bater na porta janela.

Tela -> frontal/sala

TEXTO A

TENENTE

Jalva, você está bem? Vitor, onde você, papai? Aparece pra conversar.

TEXTO B

TENENTE

VITOR, eu quero ajudar você. Ninguém vai tentar nada. Se você sair, ninguém vai tentar nada. Eu prometo pra você.

VITOR ergue Jalva pelo cabelo, vira o torso, levanta o braço e acerta um tiro na janela ^{lateral}. Ouvia o ruído off do vidro sendo quebrado. Há fra, um silêncio brusco seguido de barulho de movimentos agitados nervosa.

TEXTO C

TENENTE (off)

Você não vai conseguir assustar ninguém aqui, Vitor. Eu quero ajudar você. Você não é assustado. Pra que vai se complicar?

VÍTOR

Sua vaca traidora.

Dalva
DALVA ~~cai no chão~~ e VÍTOR começa a chutá-la. Ela sai engatinhando para escapar aos chutes. VÍTOR a encurrala contra a parede, *ao lado da porta da rua*, entre a janela e a porta, tira o revólver enfiado na calça e a abre o zíper.

VÍTOR

(enfurecido mas sussurrando para não ser ouvido pelo policial)
Você não vai armar mais nenhuma sacanagem comigo.

VÍTOR ergue DALVA pelos cabelos e a obriga a chupá-lo.

VÍTOR

Chupa, vai, chupa.

DALVA, de olhos e boca apertados, vira a cara para a direita e para a esquerda, recusando-se. VÍTOR encosta o revólver na cabeça de DALVA e destrava o cão.

VÍTOR

Deixa de onda e vai chupando.

Com o revólver na cabeça, DALVA olha friamente nos olhos de VÍTOR e entreabre a boca.

VÍTOR

Isso.

VÍTOR começa a movimentar os quadris. Leva a cabeça para trás. DALVA continua. VÍTOR inclina o torso para olhar a polícia pela janela.

VÍTOR

(olhando a janela)

→ TEXTO B

TENENTE (off)

VITOR, se você se entregou, você não tem culpa. É a garantia que
você. (percebendo a dificuldade, indolentemente) Você não
pode ficar aí pra sempre, não!

66

→ TEXTO A

TENENTE

VITOR, chega aí na janela. Vamos conversar...

... ou não me chamo Vi-tor. Assim... Você sabe do jeito que eu gosto... Assim...

VÍTOR está quase gozando, seus movimentos intensificam-se.

VÍTOR

AH!... Vai... Vai... Ah!

VÍTOR alcança seu ápice. Mantém os olhos fechados por um instante, em êxtase. DALVA faz menção de cuspir. VÍTOR lhe tampa a boca.

VÍTOR

Engole.

DALVA engole com esforço e nojo. Apoia-se num móvel e coloca a mão na boca. Sai para a cozinha.

SEQUÊNCIA 26A - COZINHA/NOITE

A mão de DALVA abre a torneira. DALVA coloca as mãos em concha debaixo da torneira e se abaixa como para beber, mas escapa um pouco d'água e logo pára.

DALVA aterrorizada, fica olhando um pouco a torneira.

Volta-se para a porta. Vê VÍTOR observando-a. Fala baixo, mecânica, catatônica.

DALVA

Não tem mais água. Cortaram a água.

DALVA sai correndo para a sala, gritando.

SEQUÊNCIA 26D - SALA/NOITE

DALVA, na sala, *se atirando, agitando o pulso, com intuito de* começa a bater nas paredes. *abrir a porta ou a*

um céu de estrelas

TEUENTE

Galra, e você? Você está bem?

VÍTOR

Tá todo mundo bem aqui. Cala a boca.

Sou de agitar o le. O Teuente pilinha.

DALVA

Me tira daqui! Me tira daqui! Me tira daqui!

VÍTOR precipita-se sobre DALVA, impedindo-a ^{de bater} na parede. DALVA esmorece, entra num estado de exaustão. ^{Eles vão} escorregando pela parede. ^{ela} Ela tem as costas encostadas na parede. VÍTOR tem os braços apoiados nos joelhos, olhando para baixo.

DALVA

Olha por mim, senhor. Lava-me completamente da minha iniquidade e purifica-me do meu pecado. Porque eu conheço as minhas transgressões e o meu pecado está sempre diante de mim.

DALVA passa a mão no rosto.

DALVA

Livra-me dos crimes de sangue, ó Deus, Deus da minha salvação, e a minha língua louvará altamente a tua justiça. Abre, Senhor, os meus lábios e a minha boca entoará o teu louvor.

DALVA começa a entoar o cântico cantado por dona Lurdes na sequência 14

VÍTOR

Agora deu pra ficar carola, também?

DALVA pára de cantar.

VÍTOR

(mudando de tom, + carinhoso)
Vai ficar tudo bem, Dalva.

! Dalva olha pra ele e sai
Numa distração de VÍTOR, DALVA corre até a porta do terraço.

do terraço
DALVA está abrindo a porta. Quase consegue sair quando VÍTOR precipita-se sobre DALVA para impedir. VÍTOR está do lado de fora, no terraço. Surpreso pela nova situação criada repentinamente, coloca-se atrás de DALVA, encostando o revólver na sua cabeça.

VÍTOR

Eles são perigosos, Dalva.

DALVA

(aos berros)

Liguem as luzes pelo amor de Deus!

TEXTO 4 **MEGAFONE** *TELEFONE*

Dalva, aqui é o *TELEFONE* Delegado Medeiros. Está tudo bem com você?

DALVA

(aos berros) *segurando o revólver que continua encostado em sua cabeça*

Liguem a luz, liguem a luz pelo amor de Deus!

TEXTO 5 **MEGAFONE** *TELEFONE*

A gente precisa saber o que está acontecendo aí. Vitor, deixar a Dalva sair. Não vai fazer nenhuma besteira. Dalva, tá tudo bem com você e com sua mãe?

VÍTOR

(para Dalva)

Você quer me ver morto?

TEXTO 6 **MEGAFONE**

Dalva, me diga pelo menos se você está bem.
Está tudo bem? *(pausa)* VÍTOR, salte a dona horda e a gente acende a luz.
VÍTOR insiste, forçando o revólver na cabeça de DALVA.

VÍTOR

(para Dalva)

Quer?

DALVA

Liga a luz!... Ele vai me matar!

PAUSA. *Todo em silêncio durante 1 bone manuseio.*

DALVA

(para Vitor)

Se ao menos eles ligassem a luz...

MEGAFONE *TENENTE*

Tenho Dalva, a gente precisa saber o que está acontecendo aí.

(pausa)

Vitor, me deixa falar com a Dona Lurdes.

A gente liga a luz, mas você deve entregar a Dona Lurdes.

DALVA

(para Vitor)

Eles vão atirar na gente.

no olho de Dalva.
VÍTOR olha ~~para~~ DALVA.

DALVA

(para a polícia)

Minha mãe está bem. Liguem a luz! Liguem a luz agora!

VÍTOR continua olhando DALVA. Seu rosto não tem expressão alguma.

Na TV (OFF)

Vinheta de plantão de jornal de notícias

Repórter

Voltamos ao vivo aqui do bairro de Luso, zona leste de SP. Em plena noite de carnaval, podemos ver aqui alguns foliões que se preparam para o baile.

O caso continua à casa onde o homem morava com o caso refém sua ex-esposa e a mãe dele, de 64 anos de idade.

A polícia está aqui há 2 horas e o suspeito não saiu de lá ainda. Há cerca de meia hora ouvimos o disparo dentro da casa. Não há informações sobre a situação dos presos.

DALVA (off)

Deixa eles ligarem a luz.

VÍTOR

(para a polícia)

Eu vou deixar a Dona Lurdes sair. Mas primeiro vocês ligam a luz.

(para Dalva)

Vai dar tudo certo.

VÍTOR e DALVA abaixam-se. VÍTOR coloca o revólver para dentro da calça. *(não cadeira)* *(close D. sospet. close ? olho D. no fundo da porta do corredor)*
Ficam os dois sentados no chão, encostados à parede abaixo da janela.

Voltam as luzes. Ouvimos o ruído da TV, vindo da cozinha. DALVA e VÍTOR ficam eufóricos. DALVA levanta-se rápido e fecha a cortina. Da TV que está na cozinha, ouvimos uma música de carnaval, Batucada etc. DALVA e VÍTOR dançam juntinhos ao som da música.

VÍTOR sai correndo pela casa.

um samba raiano. Dalva ri. VÍTOR parte por ela e

SEQUÊNCIA 27 - SALA/CORREDOR/ QUARTO/ COZINHA

VÍTOR corre pela casa construindo barricadas. DALVA o ajuda.

TELEFONE
MEGAFONE (OFF)

VÍTOR
Nós cumprimos a nossa parte, Estamos aguardando. VÍTOR, estamos esperando que você entregue Dona Lurdes...

COZINHA SEQUÊNCIA 28 - SALA/NOITE

esf. na parede
Excitados, DALVA e VÍTOR *voltam à sala*. VÍTOR empurra um móvel para bloquear a porta *da cozinha*. DALVA levanta uma cadeira para ajudar a barricada. Repentinamente, VÍTOR encosta-se na parede e escorrega para o chão, como que embriagado.

DALVA corre até ele aflita. Parece ter medo de ficar ali sozinha. Começa a sacudir VÍTOR. VÍTOR pede

TERENTE

VITOR, eu quero ajudar você. Você está muito assustado. De que
você se envergonha?

VÍTOR

Sal.

DALVA olha para VÍTOR sem entender.
VÍTOR repete o pedido.

VÍTOR

Sal.

DALVA sai em direção à cozinha.

JA

SEQUÊNCIA 28ª – COZINHA/NOITE

DALVA procura o sal desastradamente pela cozinha. Derruba alguns objetos.
Pega o saleiro sobre a pia. ~~Volta para a sala.~~

SEQUÊNCIA 29ª SALA/NOITE

~~Ouvimos em off o policial instando VÍTOR a se entregar.~~ DALVA corre até VÍTOR e oferece o saleiro. VÍTOR pega um grande punhado e o coloca na boca.

DALVA espera apreensiva.

~~Lá fora, a polícia continua instando VÍTOR a se entregar.~~ VÍTOR vai melhorando.

DALVA ~~vai~~ senta-se no chão aliviada.

Os dois ficam parados.

(VÍTOR)

Eu conheço tudo de você. Teus perfumes. Tuas músicas. Tuas roupas. Tuas cores. Teu sanduíche favorito. Os carros que você gosta. O lugar que você sente cócegas... Conheço tudo...

Pausa.

VÍTOR

(terno)

Tá brava comigo?

DALVA não responde. Fecha os olhos.
VÍTOR abre a mão e mostra.

VÍTOR

Eu te conheço aqui. Vivi pra você todos esses anos.

DALVA

Eu sei... Mas não é justo.)

MEGAFONE TRUENTE (OFF) VAMOS, VÍTOR, aguarde um pouco mais aqui sem se
Nós cumprimos a nossa parte. Estamos aguardando. Jogue a arma para aqui sem se
fora, saia da casa sem camisa e deite-se na calçada... *... mas o que está acontecendo.
Por o telefone no quarto ou
aparece ao no janela pra
quitar o caso e trocar a ideia.
Entrega a dona mulher.*
Grande pausa.

DALVA

Quer comer alguma coisa?

SEQUÊNCIA 30 -- COZINHA/NOITE

Ovos vêm sendo mexidos lentamente pela mão de DALVA, no fogão, numa
frigideira que está ao lado de uma panela de arroz que esquenta.

VÍTOR coloca sobre a mesa dois pratos e talheres. *Olha Dalva. Dalva olha VÍTOR, volta*

DALVA despeja os ovos mexidos nos pratos.

VÍTOR vira a televisão para ver melhor, enquanto DALVA serve arroz nos
pratos.

A televisão, mostra a repórter em primeiro plano, tendo a movimentação
policial e a casa de DALVA ao fundo. A câmera ora focaliza a repórter, ora os
policiais ou a casa.

REPÓRTER

... Depois de duas horas de cerco, o sequestrador ainda não se entregou. Somente a dona da casa, Dalva de Lima, de 24 anos, conversou com a polícia, solicitando que as luzes fossem acesas. O pedido foi atendido desde que o sequestrador entregasse dona Lurdes de Lima, senhora de 64 anos. Causa preocupação o estado de saúde de Dona Lurdes, que é hipertensa... Mas parece que está acontecendo alguma coisa ali... Vamos ver...

Enquanto isso, DALVA e VÍTOR sentam-se, começam a comer. VÍTOR refestelado na cadeira, de pernas esticadas, segura o prato nas mãos. Comendo, eles ficam olhando a televisão como se fosse um programa qualquer. VÍTOR acaba de comer.

REPÓRTER

O ^{tenente} Sargento Medeiros está conversando com um grupo de policiais que acaba de chegar. As luzes continuam acesas dentro da casa. Vamos tentar saber qual será a próxima ação da polícia, diante da recusa do sequestrador em entregar ^{a mulher} dona Lurdes... Ah... Parece que agora o ^{tenente} sargento não pode nos informar nada... Mas parece que a polícia vai agir.

VÍTOR acaba de comer e tira as coisas de cima da mesa e deixa na pia.

a polícia deve agir a qta medida

REPÓRTER

O homem que seqüestrou a noiva e sua mãe, tem 30 anos e se chama Vítor Cesarino Borges. Era operário de uma metalúrgica, mas se demitiu há 5 dias...

DALVA

Você quer mais?

VÍTOR diz que não com a cabeça. Coloca o revólver em cima da mesa e senta-se. DALVA e VÍTOR ficam sentados de cada lado da mesa, frente a frente, o revólver entre eles. VÍTOR faz girar o revólver, cujo cano, no fim do movimento aponta para ele. VÍTOR pega a mão de DALVA. Sorri. Com a mão esquerda, VÍTOR, como num ritual, coloca o revólver na mão de DALVA, posicionando-o adequadamente em seus dedos. VÍTOR levanta a mão de DALVA à altura de sua própria cabeça, com o cano voltado para ele. Destrava o cão. DALVA está com uma expressão serena.

Na televisão continua a reportagem. Tiro.

REPÓRTER

... não tem passagem pela polícia. Ouvimos um tiro. Alguém atirou dentro da casa. O sequestrador pode ter matado uma das reféns... A polícia está se movimentando.... Ela vai invadir a casa...

A televisão mostra a movimentação dos policiais. A imagem é confusa, a câmara tenta acompanhar os policiais. Um grupo de policiais arromba a porta da casa. A câmara acompanha os policiais que, com cautela, entram na sala. Passam por cima dos móveis, caminham em direção à cozinha, abrindo antes todas as portas dos quartos.

Ao lado do monitor, à porta da cozinha, surgem policiais que entram, abrindo espaço para a chegada da câmara de televisão.

Através da televisão vemos VÍTOR morto e DALVA segurando o revólver.

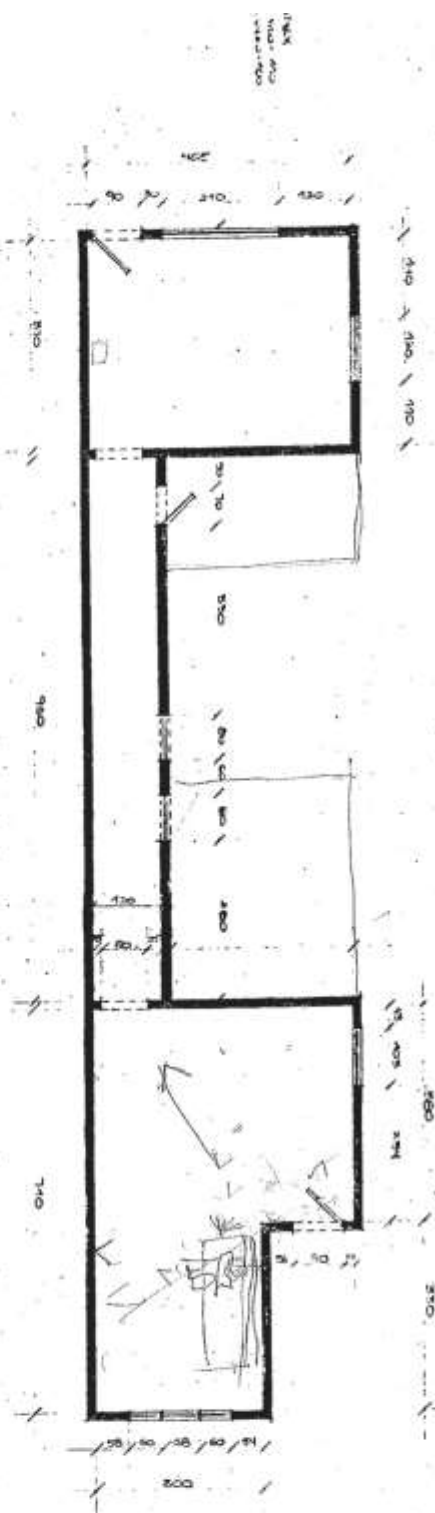
Durante toda a ação, a REPÓRTER vai tentando desastradamente descrever o óbvio. Ouvimos sua narrativa como um ruído que se mistura ao tropéu, vozes dos policiais etc.

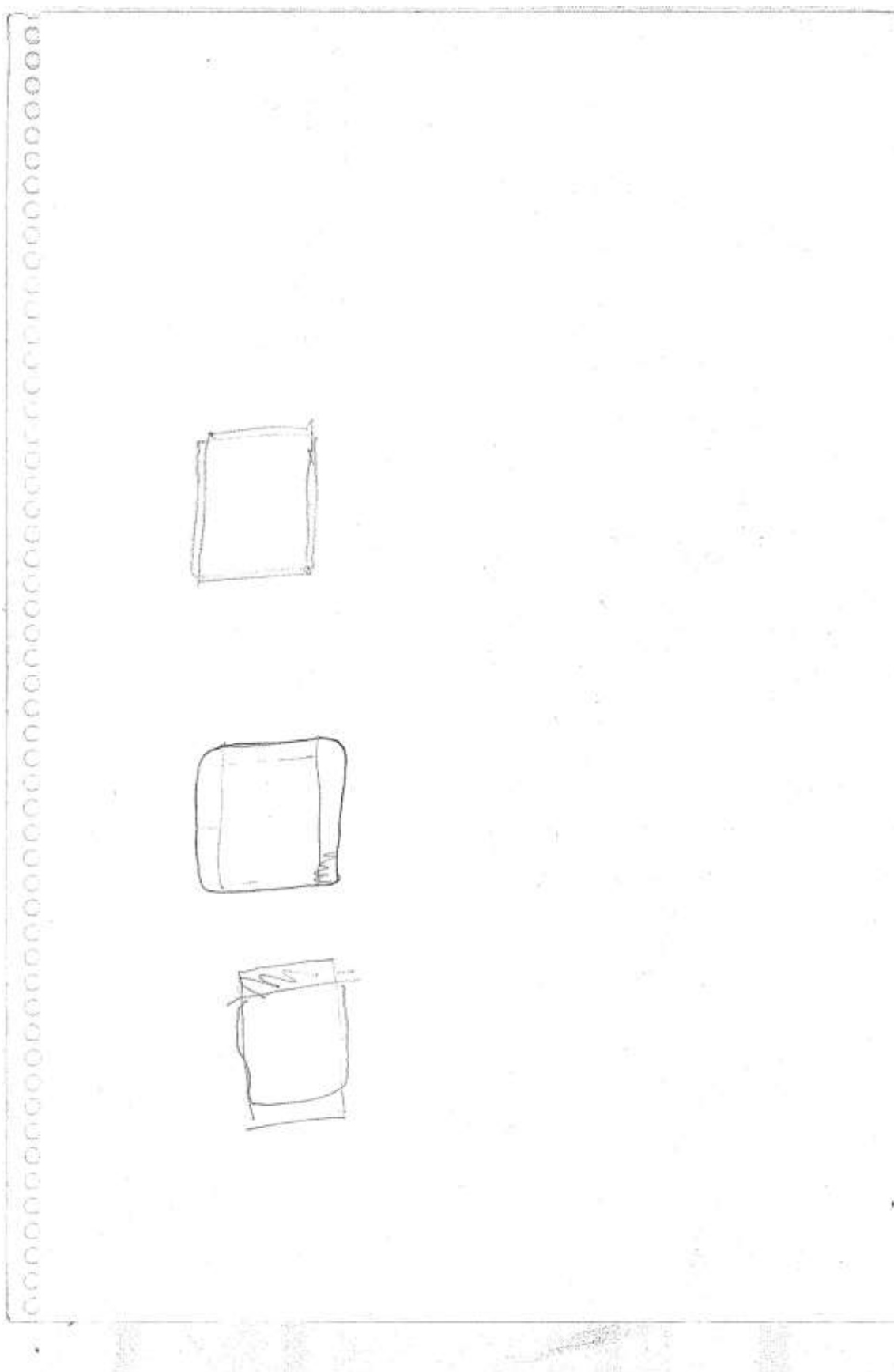
REPÓRTER

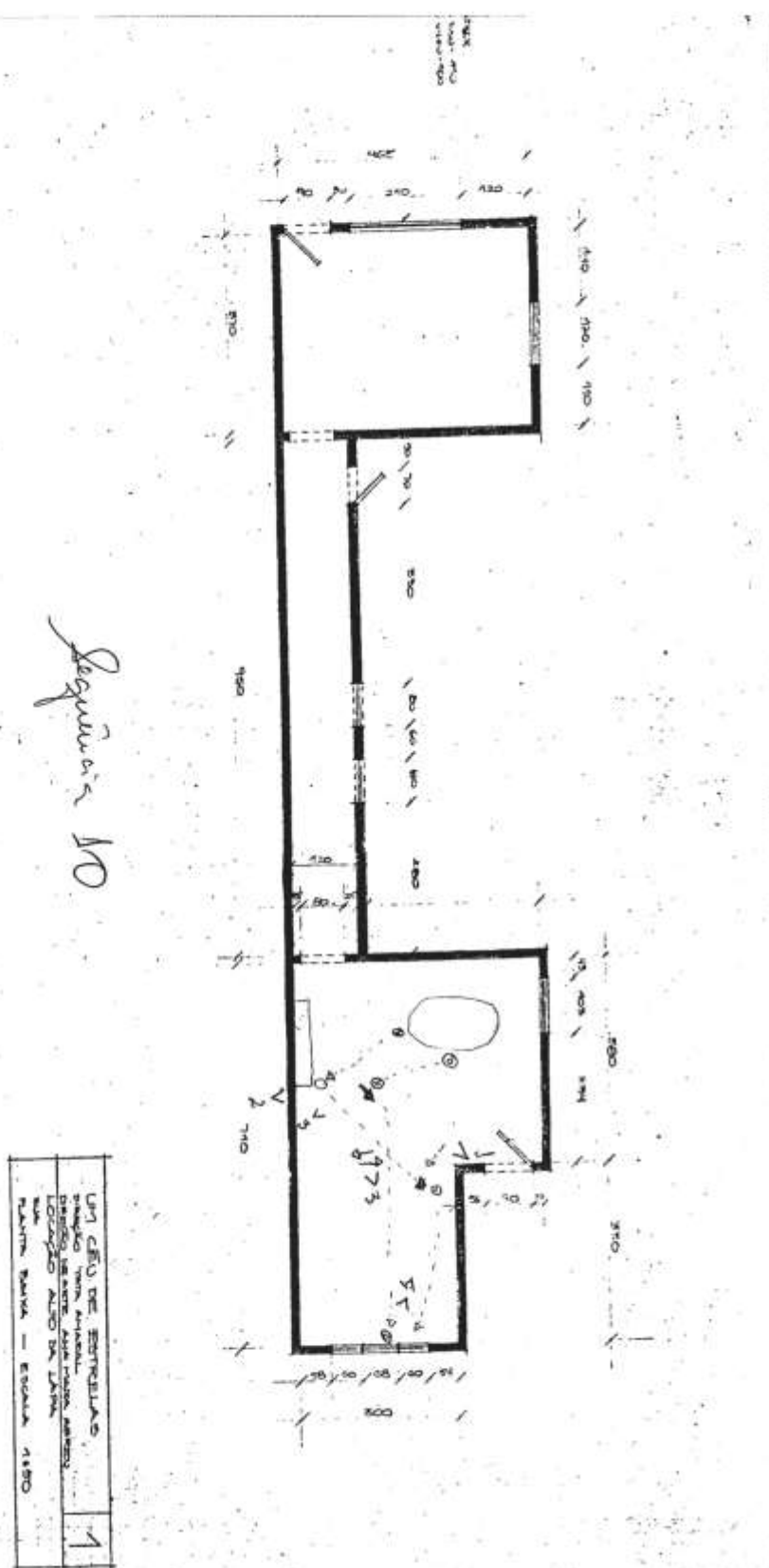
O sequestrador está morto. Ao que parece, a refém conseguiu matar o sequestrador. Ainda não há notícias de Dona Lurdes ^{de Lima}, 64, que sofre de hipertensão....

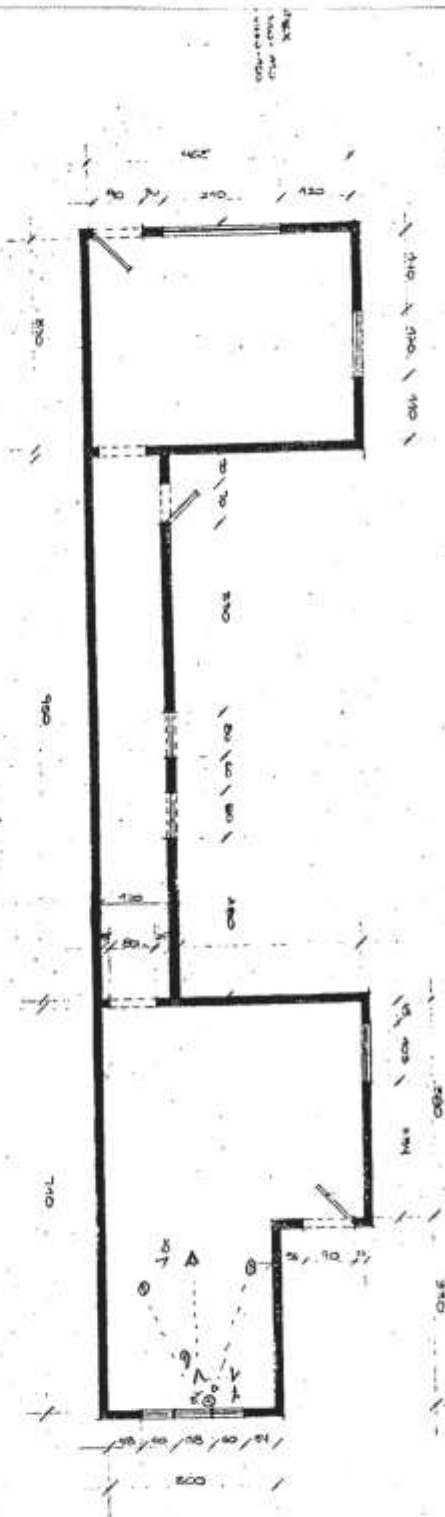
FIM

UN CEN DE ESTRELA	1
DESENHO TEMA ANUAL	
DESENHO DESENHO ANUAL	
DESENHO ANUAL DA LATA	
PLANTA PLANTA - ESCALA 1:50	









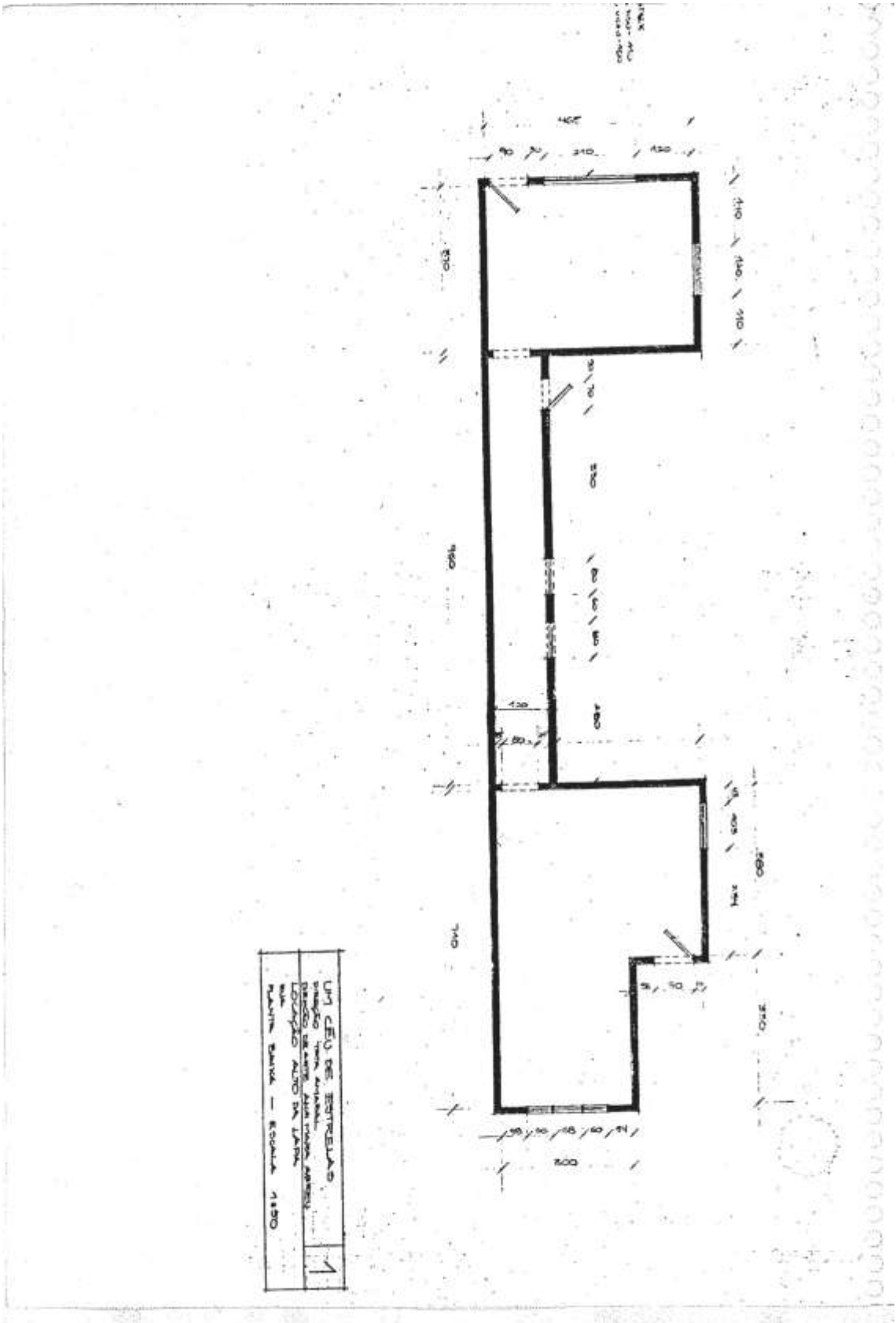
TP Dobra entre em quadro no janel
 PM-1108 no pape: "Tag? cake" (Linha em quadro americano)
 TP Dobra janel: "O go acefau" Dura o pape
 Como afate 1/ PM Dobra
 JTOR OH: "O niquilo dequau" (Linha em quadro americano)
 ditor entre em quadro confunde

UM CUBO DE ESTIGMADO	1
BRANCO 1000 ANHOS	
BRANCO 1000 ANHOS	
LOCUO ADO DA LATA	
PLANTA BAIWA - ESCALA 1:50	

Dequã 43 aki mãs jui



UN CED DE ESTRELAS	1
DIREÇÃO: N. 100° E. 100° E.	
DIREÇÃO: N. 100° E. 100° E.	
LOCAL: ALTO DA LATA	
DATA: 10/10/1970	



Lugo

UM CÉU DE ESTRELAS

MAPA DE PRODUÇÃO (ESTUDO)

1º DIA - 3º	S3	SALA	DIA	jagata	TER-7/2
2º DIA - 4º	S7	SALA	DIA	capod'acqua	QUA-8/2
3º DIA - 5º	S9	SALA	DIA	D. Lara	QUI-9/2
4º DIA - 6º	S10	SALA	DIA	"viagem"	SEX-10/2
5º DIA	S4-6-8	COZIN.	DIA		SAB-11/2
	S5	QUINT.	DIA		
	S11	BANH.	DIA	Para posto	
6º DIA	FOLGA				DM-12/2
7º DIA	S13	SALA	DIA	chega mãe	SEG-13/2
8º DIA	S13	SALA	DIA	perde	TER-14/2
9º DIA	S14	CORRD.	DIA	trance hamburgo	QA-15/2
10º DIA	S15	SALA	DIA	olam no pto	QUI-16/2
	S16(DEF)	COZIN.	DIA	cafe	
11º DIA	S16(DIA)	COZIN.	DIA	olam loco	SEX-17/2
	S18	CORRD.	FIM DIA	Dona vivece	
N	S20	COZIN.	NOITE	quebra copo	
12º DIA	S22	CORRD.	NOITE	apo e tu pda	SAB-18/2
13º DIA	S23	COZIN.	NOITE	ducho	DM-19/2
	S23A	CORRD.	NOITE	pega roupa	
14º DIA	FOLGA	25C			SEG-20/2
15º DIA	S30/EXT	FACH.	NOITE	NOTUR.	TER-21/2 → 25C/30-TV
16º DIA	S24	SALA	NOITE	NOTUR.	QA-22/2 → Rio Rio
17º DIA	S25	CORRD.	NOITE	NOTUR.	QUI-23/2 → D. Espir/Blaz norte
18º DIA	S25A	SALA(V)	NOITE	NOTUR.	SEX-24/2 → chega TV
	S25B	CORRD.	NOITE	NOTUR.	→ monte Dalia
*TV	S25C	COZIN.	NOITE	NOTUR.	→ espinda TV tipo
19º DIA	S25D	CORRD	NOITE	NOTUR.	SAB-25/2 → pega chao rda
	S26	SALA	NOITE	NOTUR.	→ pole up
20º DIA	FOLGA				DM-26/2

para um
para um
D. Espir

onde
Lugo

por favor, revisar pela gale

21º DIA	S26A+	COZIN.	NOITE	NOTUR.	SEG-27/2	- falta segue
	S26D	SALA	NOITE	NOTUR.		- substitua vel.
22º DIA	S26D	SALA	NOITE	NOTUR.	TER-28/2	- falta + falta luz
23º DIA	S28 + 28/2	SALA	NOITE	NOTUR.	QUA-1/3	- barrica sala + vel
TV2	S29 + 29/2	COZIN.	NOITE	NOTUR.	QUI-2/3	- verifique vel
24º DIA	S30	ARROM.	NOITE	NOTUR.	QUI-3/3	- não = com o
25º DIA	S30 + TV	FINAL	NOITE	NOTUR.	SEG-3/3	Ind.
26º DIA	FOLGA				SEG-4/3	
27º DIA	PREPAR	QUAR.			DM-5/3	
28º DIA	S1	QUAR.	DIA		SEG-6/3	
	S1A	QUINT.	DIA			
29º DIA	S19	QUAR	ANOIT.		TER-7/3	
	S21	QUAR	NOITE	NOTUR.		

L26A S26A NOITE NOT

→ MÚSICAS - LP: ELYMAR POPULAR - "Beijo de língua" - Elymar Junior
 Chico Aquino

- "Tenho ciúmes de tudo" - Waldemar
 Machado

- NEGRI TUDO JR - "Gente da Gente" - Wagminho e
 LP: Gente da Gente Michel

LP: TRANSCONTINENTAL FM 104.7 - "Para Jesus" - FALTA Samba
 autores: Prates do e Fernando

"Beijo gelado" - negri Jr.
 autores: Michel e Wagminho

"Jornal Aberto" - do preto sem
 preconceito

João

- LP: Resgate Total

- "meu direito" - Edson
 Jones

"luz do futuro" - Edson Jones

COMENTÁRIOS SOBRE AS CENAS DA OCORRÊNCIA COM REFÉM

Pag 35 - MEGAFONE - "Aqui é o Sargento Medeiros. É nosso dever avisá-lo de que a casa está cercada. Mas é possível evitar maiores transtornos."

Comentário: Ocorrências com refém, pela gravidade e amplitude, são sempre comandadas por um Oficial, Tenente ou Capitão, assim como a liderança de uma negociação. O início da negociação deve ser menos agressivo, para que o Negociador saiba com quem está tratando. Sua fala não pode ser agressiva ou violenta, mas precisa ser firme e decidida.

Sugestão: "Aqui é o Tenente(ou Capitão) Medeiros. Sou da Polícia. Queremos saber o que está acontecendo aí dentro. Saia para que possamos conversar..."

Pag 36 - MEGAFONE - "... basta você se entregar tranquilamente. Nós queremos saber se todos na casa estão bem. Saiba que seus direitos estão garantidos... O senhor deve jogar a arma para fora..." / "... Em seguida, sem camisa e com as mãos na cabeça o senhor deve se deitar na calçada..."

Comentário: Presumindo-se que a Polícia já se inteirou da situação e a ocorrência com refém está caracterizada, o Oficial passou a exigir a rendição do criminoso. OK.

Pag 37 e 38 - *Comentário: OK. O Policial deve manter a conversação sem agressividade, mas de forma firme. Ele procura tratar o criminoso como uma pessoa problemática e quer ajudá-lo, não o trata como marginal.*

Pag 39 - REPÓRTER - "O Sargento Medeiros está se aproximando da viatura. Conversa com outros policiais..."

Comentário: Trocar por "O Tenente(ou Capitão) Medeiros está..."

Pag 40 - *Luzes se apagam. OK. O criminoso mantinha-se intransigente, necessitando de uma tática para chamar-lhe a atenção.*

Pag 44 - MEGAFONE - "Dalva, aqui é o Delegado Medeiros. Está tudo bem com vocês?" / "A gente precisa saber o que está acontecendo aí. Vítor, deixa a Dalva sair. Não vai fazer nenhuma besteira. Dalva, tá tudo bem com vocês e com sua mãe?" / "Está tudo bem?"

Comentário: Está correto. Percebendo que o criminoso está intransigente, tenta conversar com o refém e colher informações sobre a situação dentro da casa. Trocar apenas a identificação: "Dalva, aqui é o Tenente (ou Capitão) Medeiros..."

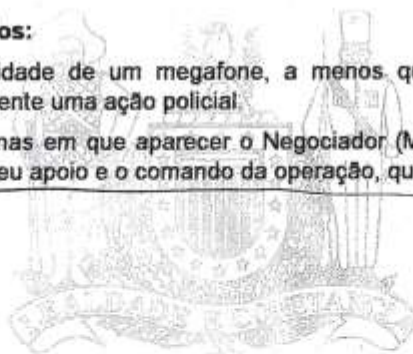
Pag 45, 46 e 48 - Está OK. Percebe-se uma situação comum em ocorrências com reféns, chamada de "Síndrome de Estocolmo", quando o refém passa a ter uma ligação afetiva com o criminoso e quer ajudá-lo, ao invés de ajudar a Polícia. Está correta também a técnica de negociação, atendendo a solicitação do criminoso (acender as luzes) mediante uma troca (a entrega de um refém).

Pag 49 - REPÓRTER - "O Sargento Medeiros está conversando com um grupo de policiais..."

Comentário: Importante a cena. Caracteriza o entrosamento entre a Equipe de Negociação e a Equipe de Assalto, mostrando que a situação está ficando crítica e pode haver necessidade de intervenção tática.

Outros comentários:

- Não há necessidade de um megafone, a menos que seja para caracterizar cinematograficamente uma ação policial.
- Nas cenas externas em que aparecer o Negociador (Medeiros), há necessidade de caracterizar o seu apoio e o comando da operação, que estaria junto a ele.



Senhora diretora de Um Céu de estrelas,

1. na segunda feira, tentando uma solução dramática para a mão luxada de nossa querida atriz, chegamos à seguinte conclusão:
2. cena da cozinha, Dalva quebra o copo e, a seguir, esmurando a parede ou a porta num movimento de raiva, machuca a mão. A dor provoca sua volta à realidade, embrulha a mão em algum pano e vai para o quarto onde está Vitor.
3. esta solução tem um inconveniente, que é de destoar do que tentamos tornar um dos princípios de construção dramática do roteiro: cada cena, ou cada momento de cena, trabalha um único elemento dramático, concentrando-se nele, tirando dele e propondo à direção que tire toda a expressividade possível.
4. portanto, proponho uma modificação na nossa solução: já que o copo e a batida têm a mesma função dramática, elimina-se um deles, ou seja, o copo, ficando assim:
5. Dalva fica tensíssima como descrito no roteiro, petrificaa. Num gesto explosivo e rapidíssimo, esmurra a porta com extrema violência, e volta à sua posição inicial. Dalva sente a dor, percebe a mão machucada, volta à realidade. Dalva enfaixa a mão e dirige-se ao quarto.
6. Isto soluciona o acidente da atriz, sem ser uma boa solução dramática. De fato, muitos elementos dramáticos e objetos do roteiro foram utilizados em duas cenas: esse duplo uso dá maior densidade dramática aos objetos (a coxinha, a jaqueta, o café etc.). No caso, no copo e seus cacos ecoavam os cacos da xícara que Vitor tinha quebrado. Como não nos é possível trabalhar mais amplamente a mão quebrada de Dalva, nem a componente masoquista, de auto-agressão que a cena supõe, te proponho apenas o seguinte:
7. Por outro lado, não é possível que Vitor não reaja à mão enfaixada de Dalva, então proponho o seguinte:
8. Cena do quarto: para não alterar a conversa ao pé da cama, de que eu gosto, a mão não entra, da maneira seguinte: Dalva ficou envergonhada com o machucado, meio que esconde a mão; e Vitor, enfronhado nos seus próprios problemas, não percebe a mão. E vai assim até Dalva se abaixar para pegar no chão a peça de roupa que ficara esquecida. Ela pega a roupa e meio que esconde a mão com ela. Mas Vitor, aí sim, percebe:

VITOR

	Mais essa por cima de mim!
Vitor joga o molho de chaves com violência.	
	VITOR
	Pega essa mala e vai embora.

9. Cena à porta do banheiro. A briga na porta do banheiro permanece inalterada, Dalva batendo inclusive com a mão machucada, o que provoca alguma dor. Na transa que segue a briga, a mão enfaixada é usada como elemento dramático = elemento **erótico**. A seu critério, mas podemos imaginar que Vitor acaricia a mão machucada (contraste com a reação negativa que teve quando descobriu a dita mão), que ele a lambe, o que vai intensificando o teso violento dos dois.

10. Eu precisaria retomar todo o roteiro, para saber em que outros momentos a mão enfaixada terá efeitos. Por exemplo, na cena da cozinha em que Dalva fere Vitor com a faca, esta ação terá que ser feita, me parece, com a mão esquerda, o que pode dar nuances de tensão, de desajeitamento a ser aproveitadas pela direção, o que precisa ser bem dosado em termos de nuances e intensidades, porque o mesmo problema se colocará na hora do revólver, quando Vitor terá de ajeitar na arma os dedos da mão esquerda de Dalva, e aí a intensidade precisa ser muito grande, o que vai aparecer pelo fato destes dedos serem menos hábeis que os da mão direita (a não ser que Alleyona seja canhota).

11. Durante o cerco, quando estão (no roteiro) sentados abaixo da janela e que ela descasca o sangue seco do peito de Vitor, a mão machucada poderá ter alguma presença de ternura.

ANEXO 3: Spot Notes do filme Carandiru

Pela supervisora de som Miriam Biderman

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	<u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING		
<u>SPOT:</u>				<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	<u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
1	1	02:09:00	PORTAS				
<u>DATE:</u>	11/18/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING		
<u>SPOT:</u>	OUVIMOS O SOM FORTE DE UMA PORTA DE FERRO SENDO BATIDA VIOLENTAMENTE E TRANCADA.			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	<u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
1	1	02:09:00	BGS				
<u>DATE:</u>	11/20/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING		
<u>SPOT:</u>	SOM DE LUZ FRIA			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	<u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
1	1	02:09:19	PORTAS				
<u>DATE:</u>	11/20/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING		
<u>SPOT:</u>	ABRE PORTINHOLA DA CELA.			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	<u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
1	1	03:09:04	EFFECTS				
<u>DATE:</u>	11/20/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING		
<u>SPOT:</u>	GATINHO MINI MIADINHO			<u>NOTES:</u>			
	03:17:12 DE NOVO						
	05:08:14 " "						
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	<u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
1	1	03:52:29	PORTAS				
<u>DATE:</u>	11/18/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING		
<u>SPOT:</u>	NP ABRE PORTA DE CELA			<u>NOTES:</u>			
	03:59:23 - FECHA PORTA						
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	<u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
1	1	07:14:01	PORTAS				
<u>DATE:</u>	11/18/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING		
<u>SPOT:</u>	PORTA LULA ABRE			<u>NOTES:</u>			
	07:16:29 - FECHA						
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	<u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
1	1	07:23:28	PORTAS				
<u>DATE:</u>	11/18/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING		
<u>SPOT:</u>	PORTA PEIXEIRA ABRE			<u>NOTES:</u>			
	07:29:13 FECHA						

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
1	1	07:34:12	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u>	GATINHO FAZ UM MIADINHO	<u>NOTES:</u>			
07:42:16 DE NOVO					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
1	6	10:33:03	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/18/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u>	JANELINHA DA PORTA DA CELA	<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
1	6B	10:37:03	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/18/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u>	PORTÃO PARA O PÁTIO	<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
1	8	12:26:24	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/18/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u>	SEGURANÇA ABRE GRADDE (COM CADEADO)	<u>NOTES:</u>			
12:33:12 -FECHA					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
1	8	12:46:08	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/18/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u>	COMEÇA SOMDE CHUVEIRO (MEIO PINGOSO)	<u>NOTES:</u>			
DEPOIS QUE ELES SAEM DO CHUVEIRO- PINGO, SOM DE RALO					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
1	9	16:42:10	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/18/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u>	ABRE TORNEIRA SAI ÁGUA	<u>NOTES:</u>			
16:52:04 - FECHA TORNEIRA					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
1	10	17:09:25	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/18/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u>	DR. FECHA GRADE (COM CADEADO)	<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
1	10	18:39:21	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/18/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u>	SOM DE FOGAREIRINHO	<u>NOTES:</u>			

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
1	10	19:19:12	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/18/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA DE TRAVESTI FECHA		<u>NOTES:</u>			
SILENCIOSAMENTE.					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	10B	00:08:00	BGS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/18/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> EXT P' ATIO- CADA JANELA UM		<u>NOTES:</u>			
SOM. POUCA INTERFER' ENCIA DE					
CIDADE.					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	10B	01:37:12	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA ABRE		<u>NOTES:</u>			
01:48:22 - FECHA					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	10B	01:51:09	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA GRADE ABRE (COM		<u>NOTES:</u>			
TRINCO).					
02:10:20 FECHA					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	13	04:25:09	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> LATÃO D'ÁGUA		<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	13	04:37:09	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CHOQUE (BAIXO)		<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	14	05:06:06	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA DO GUARDA NOTURNO		<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	16	05:13:25	BGS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> TELEVISÕES GERAIS E		<u>NOTES:</u>			
ESPECÍFICAS					

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	17	05:22:21	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> METRÔ PASSA (PARA DIREITA)					
<u>NOTES:</u>					
05:37:21 PASSA (P/ ESQUERDA)					
EXTERNO					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	17	05:41:21	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> GUARDA FECHA PORTA DA GUARITA					
<u>NOTES:</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2		05:43:08	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> METRÔ - INTERNO					
<u>NOTES:</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	18	07:06:06	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> TAXI CHEGA (CHÃO DE TERRA SECA), BRECANDO					
<u>NOTES:</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	18	07:08:16	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTAS DO TAXI ABREM/FECHAM					
<u>NOTES:</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	18	09:10:08	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CACHORROS LATEM, CRIANÇAS,, RÁDIO, TVS ETC.					
<u>NOTES:</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	18	09:45:16	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> JOGAM CORPO NO RIO					
<u>NOTES:</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	24	10:22:04	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA CAMBURÃO ABRE (TRINCO)					
<u>NOTES:</u>					
10:24:20 - GRADE DO CAMBURÃO A/F					

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	24	10:42:20	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA DO CAMBURÃO FECHA EM OFF			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	25	10:44:01	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> MOTOR DE CAMBURÃO (FAZER PASSANDO POR BURACOS, ETC)			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	28	12:01:16	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> AMBIENTE TÚNEL: MEIO ÚMIDO, MEIO PINGADO.			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	30	13:37:17	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> BALÃO DE SEU CHICO SUBINDO E CAINDO (COM FOGO)			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	30	13:37:17	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> POMBOS			<u>NOTES:</u> CHECAR TC		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	31	15:41:10	PORTAS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTAS DESTRANCAM - CAFÉ DA MANHÃ.			<u>NOTES:</u> LIGAR P.SACRAMENTO PARA OUVIR O SOM		
<u>PORTAS EM SINC E OFF</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
2	33	18:03:06	PORTAS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> HOMEM FECHA PORTA NA CARA DE DEUSDETE.			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	35	00:31:07	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> RATO GUINCHANDO			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	36	00:31:26	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> LUZ DA ENFERMARIA			<u>NOTES:</u>		

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	37	02:26:09	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> FUSCA CHEGANDO (BEM BARULHENTO)			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	37	02:26:09	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> AMB CAMPINHO			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	37	02:26:09	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> VENTO NA ÁRVORE			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	37	02:35:19	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA FUSCA A/F			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	37	02:42:09	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CHURRASQUEIRA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	38	04:06:10	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> MUDANÇA DE TEMPO: VENTOS MAIS FORTES, TROVOADAS DISTANTES, VENTO NA GRAMA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	38	04:26:12	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA FUSCA ABRE			<u>NOTES:</u>		
04:40:09 -FECHA					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	38	05:04:04	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA FUSCA A/F			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	41	06:29:23	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> ALGUM CARRO PASSANDO, ÔNIBUS. BEM ESPAÇADO.			<u>NOTES:</u>		
07:26- CARRO BRANCO PASSA					

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	41	06:29:23	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> TIRINHAS PRATEADAS NO TETO			<u>NOTES:</u> CHECAR C/ EP SE É FOLEY		
08:42:25 - MAIS AGITADAS					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	43	09:03:29	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> TRÂNSITO PESADO (PERTO DA RODOVIÁRIA), PODE SER MAIS DESENHADO			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	43	09:03:29	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> TORNEIRA ABERTA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	44	09:45:19	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> BEM BARULHENTO, BUZINAS OCASIONAIS			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	44	09:45:19	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> FAZER CADA CARRO QUE PASSA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	44	09:48:19	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA CARRO AMARELO FECHA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	44	09:49:20	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CARRO AMARELO ARRANCA E SAI (BEM BARULHENTO, CARBURADOR ESTOURADO)			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	44	09:55:23	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> FOGUEIRINHA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	44	11:05:18	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> BUZINA (USAR COMO REFERÊNCIA O SD)			<u>NOTES:</u>		

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 46	<u>FOOTAGE:</u> 11:21:10	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> TV FORA DO AR			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 46	<u>FOOTAGE:</u> 11:21:10	<u>DEPT.:</u> BGS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> TRÂNSITO BAFO NÃO MUITO DESENHADO			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 47	<u>FOOTAGE:</u> 12:17:18	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> PORTA A/F (REF COMO O SD)			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 47	<u>FOOTAGE:</u> 12:17:18	<u>DEPT.:</u> BGS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> TRÂNSITO PESADO (PARECIDO COM SEQ.43), MAS MENOS DESENHADO			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 47	<u>FOOTAGE:</u> 12:18:07	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> MAÇANETA			<u>NOTES:</u> VERIFICAR SE TERÁ RDS			
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 47	<u>FOOTAGE:</u> 12:44:06	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> FOGO NA CAMA			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 50	<u>FOOTAGE:</u> 14:27:02	<u>DEPT.:</u> PORTAS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> ABRE PORTA DE FERRO			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 50	<u>FOOTAGE:</u> 15:59:25	<u>DEPT.:</u> PORTAS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> ZICO BATE PORTA (BOM NO SD)			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 51	<u>FOOTAGE:</u> 16:13:13	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> BUZZ DE QUADRO DE RAIO X			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 51	<u>FOOTAGE:</u> 16:32:19	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> LIGA OXIGÊNIO			<u>NOTES:</u>			

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 51	<u>FOOTAGE:</u> 17:21:14	<u>DEPT.:</u> PORTAS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002	<u>SPOT:</u> MÉDICO SAI DA ENFERMARIA (DEIXA PORTA ABERTA)		<u>STATUS:</u> PENDING	<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 52	<u>FOOTAGE:</u> 17:26:08	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002	<u>SPOT:</u> POMBOS		<u>STATUS:</u> PENDING	<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 52	<u>FOOTAGE:</u> 17:26:08	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002	<u>SPOT:</u> METRÔ PASSANDO EM BG		<u>STATUS:</u> PENDING	<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 52	<u>FOOTAGE:</u> 18:25:03	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002	<u>SPOT:</u> ASAS DE POMBOS		<u>STATUS:</u> PENDING	<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 53	<u>FOOTAGE:</u> 00:14:28	<u>DEPT.:</u> PORTAS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002	<u>SPOT:</u> TRINCO DA SOLITÁRIA		<u>STATUS:</u> PENDING	<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 53	<u>FOOTAGE:</u> 00:17:05	<u>DEPT.:</u> PORTAS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002	<u>SPOT:</u> PORTA DA SOLITÁRIA ABRE (SOM DIFERENTE DAS OUTRAS PORTAS INTERNAS		<u>STATUS:</u> PENDING	<u>NOTES:</u>		
00:39:18 - FECHA ENORME						
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 53	<u>FOOTAGE:</u> 00:29:10	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002	<u>SPOT:</u> ASA DE POMBA (SÔ UMA)		<u>STATUS:</u> PENDING	<u>NOTES:</u>		
POMBO ARRULHANDO						
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 56	<u>FOOTAGE:</u> 01:50:01	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002	<u>SPOT:</u> CARRO PASSA AO FUNDO		<u>STATUS:</u> PENDING	<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 56	<u>FOOTAGE:</u> 01:59:12	<u>DEPT.:</u> BGS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002	<u>SPOT:</u> CHUVINHA		<u>STATUS:</u> PENDING	<u>NOTES:</u>		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	57	02:13:25	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> REPRESA, BEM TRANQUILO, IDILICO. CHUVISCO					
<u>NOTES:</u>					
FAZER UM BAFO DE CIDADE AO LONGE.					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	57	03:00:13	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> JOGA DEUSDETE NA ÁGUA					
03:04:07 - JOGA BOIA					
03:05:26 - ZICO PULA					
03:06:26 - FRANCI PULA					
03:37:28 - ZICO PULA					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	59	05:01:10	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> NOITE PERIFERIA -11:00					
CACHORRO, ALGUM CARRO, TV AO FUNDO.					
<u>NOTES:</u>					
TRANQUILO					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	59	05:10:02	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA DA CASA ABRE (BATE NA PAREDE)					
<u>NOTES:</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	59	05:13:03	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA DO BANHEIRO FECHA					
<u>NOTES:</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	60	06:19:02	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CHUVA, CHUVA, CHUVA					
<u>NOTES:</u>					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	62	08:16:21	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> FAZER ONIBUS CHEGANDO EM OFF					
(NA CENA DA CADEIA).					
BRECADA TCHAN TCHAN DE ONIBUS.					
<u>NOTES:</u>					

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 62	<u>FOOTAGE:</u> 08:19:05	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA ÔNIBUS ABRE/FECHA			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 62	<u>FOOTAGE:</u> 08:25:11	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> ÔNIBUS ARRANCA			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 62	<u>FOOTAGE:</u> 08:48:20	<u>DEPT.:</u> BGS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> AMB DE FAVELA, RESSALTAR A CORRIDA PELAS VIELAS, EYC.			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 66	<u>FOOTAGE:</u> 12:04:00	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> AGUA FERVENDO			<u>NOTES:</u>			
(SÔ NOS PLANOS DE NEGRO PRETO)						
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 66	<u>FOOTAGE:</u> 12:32:15	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CAFÉ PASSA NO COADOR DE PANO			<u>NOTES:</u> CHECAR COM RDS			
(SÔ NOS PLANOS DE NEGRO PRETO)						
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 77	<u>FOOTAGE:</u> 13:11:12	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> HUM DE LUZ FRIA DO PAINEL DE RAIOS X			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 80	<u>FOOTAGE:</u> 14:14:11	<u>DEPT.:</u> BGS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> GRILOS, GIGARRAS, BEM FORTE			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 80	<u>FOOTAGE:</u> 14:19:21	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 11/20/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CARRO FORTE SE APROXIMA (SUBINDO A SERRA)- MOTOR PUXANDO EM PRIMEIRA			<u>NOTES:</u>			

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 80	<u>FOOTAGE:</u> 14:31:17	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002			<u>STATUS:</u> PENDING			
<u>SPOT:</u> CARRO PEGANDO FOGO			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 80	<u>FOOTAGE:</u> 14:41:03	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002			<u>STATUS:</u> PENDING			
<u>SPOT:</u> CARRO FORTE VIRA A CURVA: EM PRIMEIRA E MUDA DE MARCHA EM 14:43 (MAIS OU MENOS)			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 80	<u>FOOTAGE:</u> 14:48:15	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002			<u>STATUS:</u> PENDING			
<u>SPOT:</u> INTERNO CARRO FORTE (CONSTANTE)			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 80	<u>FOOTAGE:</u> 14:53:20	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002			<u>STATUS:</u> PENDING			
<u>SPOT:</u> CARRO FORTE EXTERNA			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 80	<u>FOOTAGE:</u> 14:59:18	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002			<u>STATUS:</u> PENDING			
<u>SPOT:</u> CARRO FORTE BRECA			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 80	<u>FOOTAGE:</u> 15:15:26	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002			<u>STATUS:</u> PENDING			
<u>SPOT:</u> PORTA DO CARRO FORTE ABRE			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 81	<u>FOOTAGE:</u> 15:23:26	<u>DEPT.:</u> BGS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002			<u>STATUS:</u> PENDING			
<u>SPOT:</u> PARQUE IBIRAPUERA, TRANQUILO, PESSOAS BEM AO LONGE.			<u>NOTES:</u> CHECAR BG QUE O MAURO USOU (BEM TE VI NOSSO)			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 87	<u>FOOTAGE:</u> 16:15:25	<u>DEPT.:</u> BGS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002			<u>STATUS:</u> PENDING			
<u>SPOT:</u> BAFO DE CIDADE LEVE			<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 87	<u>FOOTAGE:</u> 17:07:19	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/20/2002			<u>STATUS:</u> PENDING			
<u>SPOT:</u> PASSA AVIÃO A JATO			<u>NOTES:</u> O TC NÃO ESTÁ PRECISO. VERIFICAR O MELHOR MOMENTO			

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	87	18:11:12	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	11/20/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> ELEVADOR CHEGA PORTA A/F			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
5	90	01:23:10	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> POMBOS ASAS BATENDO			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
5	95	02:18:00	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> FAZER AGUA DESCENDO PELA ESCADA			<u>NOTES:</u>		
02:37 - CACHOEIRA					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
5	96	02:43:28	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> MICROFONIAS			<u>NOTES:</u> COLOCAR EM ALGUNS PONTOS. ENQUANTO DET LOCUTOR ANUNCIA E QUANDO ELA COMEÇA A FALAR (04:00)		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
5	96B	07:18:19	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> MAQUININHA DE TATUAGEM			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
5	96B	07:41:13	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> TORNEIRA NO TANQUE			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
5	96B	11:54:24	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> RONCO DE AVIÃO NO SD - COLOCAR AVIAOZINHO PASSANDO			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
5	107	12:21:29	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> MAQUINA DE CORTAR CABELO			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
5	106	15:23:25	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> AVIAOZINHO PASSANDO			<u>NOTES:</u>		

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 112	<u>FOOTAGE:</u> 01:20:11	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> ALARME (CONTINUA PELA CENA DA MÃE DO DADÃ E SE DER, NA CENA DA SAÍDA.			<u>NOTES:</u> ALARME DE ESCOLA, ESPAÇADO		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 116	<u>FOOTAGE:</u> 03:28:01	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CHIADINHO DE DISCO. FINAL DA MÚSICA- AGULHA FICA BATENDO BRAÇO DA VITROLA RETORNA PARA COMEÇO DA MÚSICA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 117	<u>FOOTAGE:</u> 06:09:04	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> TORNEIRÃO ABERTO			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 118	<u>FOOTAGE:</u> 06:59:13	<u>DEPT.:</u> PORTAS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA DA SOLITÁRIA ABRE (COM CADEADO)			<u>NOTES:</u> TIRAR O RANGIDO QUE TEM, APROVEITA O SOM DA FECHADA (NO R3)		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 119	<u>FOOTAGE:</u> 07:46:26	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> POMBAS ARRULHANDO.			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 120	<u>FOOTAGE:</u> 09:08:19	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> LUZ FRIA (SÓ PARA PLANO DE ZICO NA CAMA)			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 121	<u>FOOTAGE:</u> 10:42:25	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> METRÔ PASSANDO			<u>NOTES:</u>		
AVIÃOZINHO PASSANDO					
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 122	<u>FOOTAGE:</u> 11:29:03	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> AGUA BORBULHA (FERVE BASTANTE)			<u>NOTES:</u>		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
6	122	11:53:27	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> DERRAMA AGUA FERVENTE EM DEUSDETE			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
6	126	18:06:14	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> GOTEIRINHA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	131	01:19:20	BGS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CHUVA FINA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	138	08:53:08	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> APITO (COMEÇO DA PARTIDA)			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	138	09:10:20	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> APITO (PARA BOLA FORA)			<u>NOTES:</u> TEM????		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	138	09:17:24	PORTAS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTÃO ABRE/FECHA			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	138.1	10:46:18	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> APITO (PARA PÊNALTY)			<u>NOTES:</u>		
11:06:00 APITO PARA CHUTE DADÁ					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	142	12:28:15	EFFECTS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> EXPLDE TELEVISÃO			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	142	12:37:04	PORTAS		FOR:
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> BATE PORTA DE GRADE (COM CADEADO)			<u>NOTES:</u>		

Carandiru

Modified: Th

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	144	12:45:22	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> BATE PORTA NA PAREDE			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	144	12:45:22	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> VÁRIAS PORTAS BATENDO (EM OFF)			<u>NOTES:</u>		
(DURANTE CORREDOR E ESCADAS)					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	144	13:09:01	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> ESTOURA CANO DE AGUA (JATO D'ÁGUA)			<u>NOTES:</u> VERIFICAR COM EP		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	149	13:46:16	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> GRAVAR DETENTOS JOGAM TRALHAS PELAS JANELAS			<u>NOTES:</u> PRECISA GRAVAR		
15:16:14 - MAIS TRALHAS					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	149	14:32:14	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> ABRE PORTÃO VERDE (PM ENTRA)			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	149	14:58:10	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> METRÔ PASSANDO			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	149	15:35:05	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTINHA VERDE FECHA FORTE			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	149	17:04:00	EFFECTS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> GRAVAR PRESOS JOGAM FACAS			<u>NOTES:</u> PRECISA GRAVAR		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

MB Sound Notes

Versão 7

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	149	18:11:21	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTÃO DE GRADE ABRE (COM TRANCA)			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	150	18:24:16	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PÉ NA PORTA			<u>NOTES:</u> PRECISA GRAVAR		
VÁRIOS PÉS					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	150	18:36:05	PORTAS		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002		<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PORTA DE FERRO ABRE VIOLENTO			<u>NOTES:</u>		

Spot Notes do Filme Carandiru
Pela supervisora

de som

Eliza

Paley

Carandiru

Modified: Th

EP Sound Notes

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	
			FOLEY		<u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/7/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
	<u>SPOT:</u> PRISON CELL BEDS ARE CEMENT SLAB W/ THIN FOAM RUBBER MATTRESS.			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	
1	001		DIALOG		<u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u>	10/25/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
	<u>SPOT:</u> SHOUTING FROM OFF SCREEN PRISONERS			<u>NOTES:</u>	TRY AND USE PRODUCTION AS MUCH AS POSSIBLE. MAYBE NEED SOME ADDS FROM GROUP. SEPARATE TRACKS FOR PRINCIPLE TO KEEP THEM CENTER AND REST ON SIDES AND SURROUNDS.	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	
1	001		DESIGN		<u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u>	10/25/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
	<u>SPOT:</u> GROUP BREATHING			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	
1	001		DIALOG		<u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u>	10/25/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
	<u>SPOT:</u> NEGRO PRETO SHOUTS TO STOP PRISONERS SCREAMING			<u>NOTES:</u>	FOLLOW OMF AS GUIDE	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	
1	001		BGS		<u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u>	10/25/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
	<u>SPOT:</u> WE DON'T WANT TO HEAR EXT. ATMOSPHERES YET.			<u>NOTES:</u>	LET THE LOCATION REVEAL ITSELF SLOWLY... AS THE VISUALS DO.	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	
1	006		DIALOG		<u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u>	10/25/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
	<u>SPOT:</u> CHECK WT AND PRODUCTION FOR GROUP AMBIANCE			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	
1	008		DIALOG		<u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u>	10/25/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
	<u>SPOT:</u> CONTINUE CLAUDIOMIRO COUGHING OFF SCREEN AS THE DOCTOR IS TALKING			<u>NOTES:</u>	NOT JUST WHEN WE ARE ON HIM.	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>	
1	010		FOLEY		<u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u>	10/25/2002			<u>STATUS:</u>	PENDING	<u>WHAT?:</u>
	<u>SPOT:</u> DOCTOR LOCKING UP			<u>NOTES:</u>	NEED TO HEAR LOCK ACTION - MAYBE THIS IS AN EFFECT	

Carandiru

Modified: Th

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 1	<u>SCENE:</u> 010	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> DOCTOR LOCKING UP				<u>NOTES:</u> NEED TO HEAR LOCK ACTION - MAYBE THIS IS A FOLEY		
<u>REEL:</u> 1	<u>SCENE:</u> 010B	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> DOCTOR WALKING THROUGH TRANSVESTITES				<u>NOTES:</u> THIS CAN BE GHOSTLY AND SOMEWHAT SURREAL.		
<u>REEL:</u> 1	<u>SCENE:</u> 010A	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> GUY COOKING ALONE				<u>NOTES:</u> SMALL WOOD FIRE		
<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 011	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> 360 DEGREE FROM PATIO				<u>NOTES:</u> SHOULD HEAR SOMETHING FROM "EVERY" WINDOW.... TV/MUSIC/VOX/ETC THESE SOUNDS SHOULD CONTINUE THROUGH THE SCENE.		
SHOULD THIS BE DESIGN???						
<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 012	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> EMPTY CORRIDOR				<u>NOTES:</u> CAT SMELLS THE FLOOR.		
CAT VOX.						
<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 013	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> PRODUCTION OF GROUP TORCIDA AS RAPIST GETS RAPED				<u>NOTES:</u> SHOULD CONTINUE PAST CUT TO WHERE GUARD SHOUTS DOWN.		
SPLIT FOR POV						
<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 013	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> RAPISTS BEING SHOCKED				<u>NOTES:</u> SOMETHING SUBTLE - NOT TOO BIG		
<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 018A	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> FS IN FAVELA				<u>NOTES:</u> ALL ON PLANKS - WOODEN AND HOLLOW		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 018A	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> GUN SHOT			<u>NOTES:</u> 38 MM		
<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 027	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 10/25/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> MOVING WOODEN ALTER			<u>NOTES:</u> SHOULD BE HEAVY WITH RATTLE OF THINGS ON IT.		
<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 028	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/3/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> DIRT FALLING AS GORDO TRIES TO GET UNSTUCK.			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 028	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/3/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> MAYBE THERE COULD BE SOME ELEMENT OF DISTANT WATER IN THE TUNNEL.			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 032	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/3/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> ENTERING MAJESTY'S ROOM			<u>NOTES:</u> THERE ARE THESE VELVETY FABRIC STRIPS AS YOU ENTER - SHOULD MAKE SOME SOUND.		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 035	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/3/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> RAT BITE			<u>NOTES:</u> MAKES A SOUND ONLY AFTER HE PULLS IT OUT.		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 036	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/3/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> CRACK SMOKING CRACKLE			<u>NOTES:</u> I SHOULD HEAR IT.		
						IF YOU CAN'T GET IT GOOD THEN CHECK WITH ME - I'LL PULL FOLEY FROM PEOPLE I KNOW.
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 037	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/3/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> GUY GRILLING BEHIND DALVA AND MAJESTY			<u>NOTES:</u> DO THE HITS AND ANYTHING BIG		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 037	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> BGS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT7:</u>
<u>DATE:</u> 11/3/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> WIND IN TREES				<u>NOTES:</u> EAP SENT ON CD		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 038	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT7:</u>
<u>DATE:</u> 11/3/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> ROLLING THUNDER AND WIND				<u>NOTES:</u> STRONGER WIND THAN PREVIOUS SCENE... THIS IS A TIME CUT.		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 038	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT7:</u>
<u>DATE:</u> 11/3/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> GUN SHOTS MAJESTY				<u>NOTES:</u> HB LIKES TEMP... EP WILL SEND PREPARED EFFECT AS WELL		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 041	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT7:</u>
<u>DATE:</u> 11/5/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> THINGS HANGING FROM "CEILING"				<u>NOTES:</u> RICARDO TO RECORD IN SP		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 041	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT7:</u>
<u>DATE:</u> 11/5/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> THINGS HANGING FROM "CEILING"				<u>NOTES:</u> RICARDO TO RECORD IN SP		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 041	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT7:</u>
<u>DATE:</u> 11/5/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> CHECK ORIG. PLAYBACK MUSIC TO SEE IF IT WORKS				<u>NOTES:</u> IS THAT ON YOUR TRACKS?		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 041	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT7:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> TABLES AND CHAIRS ARE METAL				<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 041	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT7:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> SPILLS PINGA DROPS BEFORE DRINKING				<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 3	<u>SCENE:</u> 041	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT7:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> BAR FLOOR IS POURED CEMENT				<u>NOTES:</u>		

Carandiru

Modified: Th

EP Sound Notes

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	047		EFFECTS		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/6/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> THREE STAGES OF TRAFFIC FOR ROSIRENE'S LAIR				<u>NOTES:</u> HEAVIER TRAFFIC FOR WHEN PRINCESS ARRIVES TO GET REVENGE	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	051		GROUP ADR		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/6/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PRISON HOSPITAL				<u>NOTES:</u> OCCASIONAL COUGH/THROAT CLEAR/MOANS	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	051		EFFECTS		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/6/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> OXYGEN LEAVING MACHINE/MASK				<u>NOTES:</u> LET ME KNOW IF YOU NEED AN EFFECT	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	052		BGS		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/6/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> DESERT WIND - DRY				<u>NOTES:</u>	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	052		EFFECTS		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/6/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> TRAFFIC/ METRO/PIGEONS AND BIRDS				<u>NOTES:</u>	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	052		FOLEY		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/6/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> OLD CHICO HEAD BUTTS GUARD				<u>NOTES:</u>	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
3	053		EFFECTS		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/6/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> ISOLATION DOOR BIGGER/DIFFERENT FROM OTHERS				<u>NOTES:</u>	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	054		EFFECTS		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/6/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> MEMORY OF KIDS GROWING UP				<u>NOTES:</u> QUIET/PRETTY/NOT TOO REALISTIC	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
4	054		DIALOG		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/6/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> DEUSDETE DROWNING - HAVE LOTS OF TAKES				<u>NOTES:</u> TRY AND CHEAT SOUNDS OF HIM GASPING/STRUGGLING.	

SEE IF YOU CAN MAKE THIS WORK BEFORE DECIDING TO DUB

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 060	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> RAIN SCENE			<u>NOTES:</u> PREPARE AS THOUGH IT WONT BE DUBBED		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 062	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> DEUSDETE CHASING RAPIST THROUGH FAVELA			<u>NOTES:</u> DON'T WANT BACKGROUND WALLA - SHOULD BE QUIET.		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 062	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> DEUSDETE CHASING RAPIST THROUGH FAVELA			<u>NOTES:</u> DON'T WANT BACKGROUND WALLA - SHOULD BE QUIET.		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 062	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> DEUSDETE SHOOTS GUN AND THEN THREE EMPTY CLICKS			<u>NOTES:</u> SHOULD REVERBERATE SOMEWHAT		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 066	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> KITCHEN NOT TOO BUSY			<u>NOTES:</u> TALK/WATER/PANS/CHOPPING/ STEAM SHOULD NOT BE A CONSTANT NOISE... RATHER A SPECIFIC SOUND FOLLOWED BY ANOTHER SPECIFIC SOUND.		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 066	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> KITCHEN NOT TOO BUSY			<u>NOTES:</u> PANS/CHOPPING ON AND OFF CAMERA		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 076	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> COIN FLIPPING			<u>NOTES:</u> SHOULD MATCH PROD.		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 076	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> COIN FLIPPING			<u>NOTES:</u> EP TO SLOW DOWN W/ IMAGE		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 080	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> ARMOR TRUCK ROBBERY			<u>NOTES:</u> GUN SHOTS BLOW OUT TIRES AND HITTING TRUCK		
<u>REEL:</u> 4	<u>SCENE:</u> 087	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> JET IN DISTANCE			<u>NOTES:</u> AS PER BB		
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 093	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> COPS DIALOGUE			<u>NOTES:</u> DO WE NEED TO DUB?		
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 095	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/6/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> WASHING STAIRS			<u>NOTES:</u> COMBINATION OF FOLEY AND EFFECTS AND PRODUCTION		
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 095	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> WASHING STAIRS			<u>NOTES:</u> COMBINATION OF FOLEY AND EFFECTS AND PRODUCTION		
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 095	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> WASHING STAIRS			<u>NOTES:</u> COMBINATION OF FOLEY AND EFFECTS AND PRODUCTION		
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 096	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> TOSSING PACKAGES OF CONDOMS			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 096	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> LOOK FOR LINE "PUT IN YOUR MOUTH" W/O MUSIC.			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 096	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> TRY TO FIND ANOTHER TRK OF ATMOSPHERE OF PATIO WALLA AND MVT.			<u>NOTES:</u> TO CREATE A WIDER/STEREO FEEL FOR THE INNER PATIO		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 096	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> BGS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> USE PRODUCTION ATMOSPHERE (TRY TO MAKE STEREO) TO PLAY IN BG FOR ALL FOLLOWING SCENES						
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 110	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> IS THE SIREN UNDER THE DIAL?						
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 111	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> SHEETS IN WIND						
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 125	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> GROUP ADR	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	
<u>DATE:</u> 10/28/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> FOR INTERNATIONAL VERSION NEED TO DO HOOTS AND HOLLARS W/O PORTUGUES						
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 113	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> DONE	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> CHECK PROD. FOR DIAL AT HEAD BETWEEN MOTHER AND BOY AS THEY GET UP AND GO TO TALK TO THE DOCTOR						
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 113A	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> CAR ALARM BG SOUND IN DIAL. <u>NOTES:</u> HB LIKES						
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 115	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> SUICIDE HANGING... SOME SUBLTE ROPE CREAK <u>NOTES:</u> NOT LIKE A WESTERN						
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 117	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> MAYBE THE OCCASIONAL POT CLANK <u>NOTES:</u> NOT TOO MUCH BEFORE THE REVEAL						

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 117	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> CUT TO GUYS CLEANING			<u>NOTES:</u> CHECK PRODUCTION AND SWEETEN ONLY WHAT'S NECESSARY.		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 122	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> BIG ELECTRIC SWITCH			<u>NOTES:</u> AND HOTPLATE HEATS UP		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 122	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> WATER BEGINS TO BOIL			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 125	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> DONE		
	<u>SPOT:</u> AVE MARIA SINGING SHOULD END LESS ABRUPTLY.			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 126	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> STABBING ZICO			<u>NOTES:</u> COMBINE W/ FOLEY		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 126	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> STABBING ZICO			<u>NOTES:</u> COMBINE W/ EFFECTS		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 126	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> ADR	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> ZEIKO DEATH GURLING			<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 127	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> HIGHNESS BANGS ON THE BAR			<u>NOTES:</u> BLOODY KNIFE WRAPPED IN NEWSPAPER		
<u>REEL:</u> 6	<u>SCENE:</u> 128	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
	<u>SPOT:</u> KNIFE DROPS ON FLOOR			<u>NOTES:</u> POURED CEMENT		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

EP Sound Notes

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
6	129		DIALOG		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/7/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CHECK PROD. FOR GROUP WALLA TO CHEAT FOR CORRIDOR SHOT OF OLD CHICO LEAVING					
				<u>NOTES:</u>	MAYBE FROM OTHER SCENE? NEED TO DO GROUP FOR SPECIFIC STUFF
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
6	129		GROUP ADR		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/7/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> NEED TO DO GROUP FOR SPECIFIC STUFF					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
6	119	689	FOLEY		FOR: VERSION 5
<u>DATE:</u>	10/28/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> OLDER PRISONER BLOWING ON BALLOONS					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	130		DIALOG		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/7/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> DEUSDETE CRYING SHOULD CONTINUE THE CUT-AWAYS TO PEIXEIRA					
				<u>NOTES:</u>	WERE YOU ABLE TO FIND.
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	130		FOLEY		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/7/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> DAGGER IS WEARING FLIP FLOPS					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	131		FOLEY		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/7/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> DAGGER IS WEARING FLIP FLOPS					
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	130		EFFECTS		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/7/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> MAYBE WOULD BE NICE TO START TO HEAR THE THUNDER FROM A DISTANCE IN THIS SCENE					
				<u>NOTES:</u>	AND THEN BUILD IT UP THRU SC.131 AND UP UNTIL HE'S WALKING IN THE POURING RAIN. I ALREADY SENT THE THUNDER EFFECTS... IS IT ENOUGH? AND THE RAIN?
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	134		DIALOG		FOR: VERSION 6
<u>DATE:</u>	11/7/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PRODUCTION CROWDS -					
				<u>NOTES:</u>	DO WE HAVE ENOUGH THAT IS CLEAN TO FILL OUT THE SCENES.

Carandiru

Modified: Th

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 7	<u>SCENE:</u> 134	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> CHECK SINGING THAT SYNC'S WITH IMAGE W/O MUSIC				<u>NOTES:</u> DOES IT EXIST?		
<u>REEL:</u> 7	<u>SCENE:</u> 136	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> EFFECTS	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> GUN ACTION???				<u>NOTES:</u> I HAVE A NOTE TO GET FROM YOU? IS THIS RIGHT?		
<u>REEL:</u> 7	<u>SCENE:</u> 146	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> CHOPPER CIRCLING				<u>NOTES:</u> SHOULD HEAR LIVE AND THRU THE TV		
<u>REEL:</u> 7	<u>SCENE:</u> 146	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> SHOUTING FROM INMATES CONTINUES OVER ALL CUT AWAYS TO SPECIFIC CELLS WATCHING ON TV				<u>NOTES:</u> SHOULD HEAR LIVE AND THRU THE TV		
<u>REEL:</u> 7	<u>SCENE:</u> 149	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> HORSES				<u>NOTES:</u> FS AND NEYS AND SNORTS		
<u>REEL:</u> 7	<u>SCENE:</u> 149	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> FEDERAL POLICE				<u>NOTES:</u> FS BIG AND HEAVY		
<u>REEL:</u> 7	<u>SCENE:</u> 149A	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> FEDERAL POLICE BANGING THEIR SHIELDS				<u>NOTES:</u> CONTINUE UNTIL THE ORDER TO SUPPORT		
<u>REEL:</u> 7	<u>SCENE:</u> 149P	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING		
<u>SPOT:</u> CHEAT SHOUTS FROM PRISONERS' WINDOWS THROUGHOUT				<u>NOTES:</u> ??? MORE THAN IS THERE? NO SURE WHAT THIS MEANS.		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 156	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> DIRECTOR DOESN'T LIKE THE MACHINE GUN SOUND IN THIS SCENE.				<u>NOTES:</u> WHEN THEY KILL DAGGER (BALD ONE WHO BECOMES A BORN AGAIN)		
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 156	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> CONTINUE VOICES (INMATES SCREAMING IN TERROR AND POLICE SHOUTING ORDERS) THROUGHOUT AND COMING FROM ALL DIRECTIONS.				<u>NOTES:</u> IF YOU HAVE THE MATERIAL		
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 156	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> CONTINUE GUN SHOTS AND DOOR BANGS THROUGHOUT AND COMING FROM ALL DIRECTIONS.				<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 156	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> CONTINUE PRODUCTION DOOR BANGS AND THROUGHOUT AND COMING FROM ALL DIRECTIONS.				<u>NOTES:</u> IF YOU HAVE THE MATERIAL		
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 156	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> CONTINUE GUN SHOTS AND DOOR BANGS THROUGHOUT AND COMING FROM ALL DIRECTIONS.				<u>NOTES:</u>		
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> B	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> SLOW MO SURREAL SHOOTING SCENE.				<u>NOTES:</u> DIRECTOR WANTS DISTINT SHOTS ONLY AND REVERBED EXCEPT TOWARDS THE END THAT KILLS THE GUY SPREAD OUT ON THE BARS LIKE JESUS		
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 168	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>	
<u>SPOT:</u> NEED ADDITIONAL ALARM SOUND TO MASK PROD. ALARM				<u>NOTES:</u> DIRECTOR WANTS DISTINT SHOTS ONLY AND REVERBED EXCEPT TOWARDS THE END THAT KILLS THE GUY SPREAD OUT ON THE BARS LIKE JESUS		

Carandiru

Modified:	Th
-----------	----

EP Sound Notes

<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 169	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CHOPPER HOVERING				<u>NOTES:</u> TRY TO MAKE IT WORK AS THOUGH THE CHOPPER WERE MAKING THE SPOT LIGHT	
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 169	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> SOMETHING TO TRANSITION INTO PASSAGE OF TIME/DAY SHOT				<u>NOTES:</u>	
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 172	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> SPLIT OUT PAPE MOVEMENT AND CLEAN OUT EXTRANEIOUS SOUNDS				<u>NOTES:</u>	
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 173	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PRELAP LAVAGEM INTO CUT				<u>NOTES:</u>	
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 173	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DESIGN	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PRELAP WASHING INTO CUT				<u>NOTES:</u>	
<u>REEL:</u> 8	<u>SCENE:</u> 173	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> FOLEY	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u> VERSION 6
<u>DATE:</u> 11/7/2002				<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> PRELAP WASHING INTO CUT				<u>NOTES:</u>	

Spot Notes do Filme Carandiru Pelo Montador Mauro
Alice

Carandiru

Modified: Th

Mauro Alice Sound Notes Para Ana

<u>REEL:</u> 2	<u>SCENE:</u> 27	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002	<u>SPOT:</u> "LIBERA PRÁ NÓS"		<u>NOTES:</u> PROCURAR ALT.			
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 96	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002	<u>SPOT:</u> SEQ RITA CADILLAC: TIRAR "RITA! RITA!" ANTES DELA APARECER -MUITO FORTE		<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 96	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002	<u>SPOT:</u> SEQ RITA CADILLAC: 96/02/04 PU - TIRAR ESSE TK (WIRE/BOOM#3) CORO "HEIHEIHEI- PARECE MUITO COM SOM DO ESTUPRO DO GILSON		<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 96	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002	<u>SPOT:</u> SEQ RITA : 03:05:23 TIRAR O APITO (É DA ASSISTENTE DE DIREÇÃO)		<u>NOTES:</u>			
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 105	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002	<u>SPOT:</u> "VOCÊ QUE NUNCA ME CONTOU O QUE FIZERAM COM VOCÊ NAQUELE DIA" PROCURAR ALT PARA "NAQUELE DIA"		<u>NOTES:</u> TEM TAMBÉM UMA FALA DO ZICO COM MUITO TILINTAR DO COLAR (MAS NÃO PEGUEI O TC): DÁ PARA SEPARAR O COLAR DO DIALOGO?			
<u>REEL:</u> 5	<u>SCENE:</u> 96	<u>FOOTAGE:</u> 11:54:24	<u>DEPT.:</u> DIALOG	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u> <u>FOR:</u>	<u>WHAT?:</u>
<u>DATE:</u> 12/1/2002	<u>SPOT:</u> BUKASA COM 2 PRESOS EMPURRAM LATÃO: TEM SD? O QUE ELE FALA? PRECISA DUBLAR?		<u>NOTES:</u>			

Carandiru

Modified: Th

Mauro Alice Sound Notes Para Ana

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
6	125		DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> Ø MAURO PEDIU PARA QUE OBSERVASSE BEM O PONTO DE CORTE DO AVE MARIA.			<u>NOTES:</u>		

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
6	125		DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> ECTOR ACHOU MUITO CHEIO O VOZERIO PARA O COMEÇO DA CENA.			<u>NOTES:</u>		

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
6	126		DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> CHECAR COM MAURO E/OU OMF: NOVA MONTAGEM DE GRITOS			<u>NOTES:</u>		

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
6	125	11:36	DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> TIRAR FALA			<u>NOTES:</u>		

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	133		DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> COMEÇAR CANTORIA DOS CRENTES SÓ NO CORTE.			<u>NOTES:</u>		

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	150		DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> O MAURO ROUBOU PASSOS DE CAVALO PARA A CENA DOS PMS ENTRANDO NO PÁTIO INTERNO DA CENA DOS CAVALOS ENTRANDO PELO PORTÃO VERDE.			<u>NOTES:</u> VER COM EP SE VALE A PENA REFAZER O QUE ELE FEZ, OU SE O ANDY VAI REFAZER TUDO.		

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	130	00:11	DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> FALTA BATIDA DE PORTA			<u>NOTES:</u>		

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	133	04:36:11	DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u> PENDING	<u>WHAT?:</u>
<u>SPOT:</u> EM VEZ DE "VENHA!", USAR "ENTRA!"			<u>NOTES:</u>		

Carandiru

Modified: Th

Mauro Alice Sound Notes Para Ana

<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7		13:04:08	DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u>	<u>WHAT?:</u>
				PENDING	
	<u>SPOT:</u>	BATIDAS DO FOGO: TIRAR		<u>NOTES:</u>	
<u>REEL:</u>	<u>SCENE:</u>	<u>FOOTAGE:</u>	<u>DEPT.:</u>	<u>WHO:</u>	<u>FROM:</u>
7	146	13:50:15	DIALOG		<u>FOR:</u>
<u>DATE:</u>	12/1/2002			<u>STATUS:</u>	<u>WHAT?:</u>
				PENDING	
	<u>SPOT:</u>	PRECISA EDITAR SOM DE TV.		<u>NOTES:</u>	
					PARECE QUE FOI FILMADO EM VELOCIDADE ERRADA.
					ALESSANDRA ESTÁ ALTERANDO A IMAGEM,
					PRECISAMOS DE UM PARECER DELA ASAP

ANEXO 4 – Material do Filme Eles Voltam
Roteiro “Eles Voltam” - 9º Tratamento (com anotações desta autora)

Eles Voltam
Escrito por
Marcelo Lordello

9º tratamento
agosto/2010

1 EXT. ESTRADA - DIA (10H30) SEXTA

TELA PRETA

FADE IN:

GRANDE PLANO GERAL

Uma auto-estrada corta um terreno irregular de plantação de cana. O asfalto contrasta com o verde homogêneo que ocupa toda extensão do visível. Os extremos da estrada somem nas laterais do plano.

Durante o longo plano, carros passam em alta velocidade. Um dos carros, uma grande perua preta, quatro portas freia bruscamente, jogando-se para o acostamento. O carro permanece parado, enquanto alguns outros carros passam.

Um das portas traseiras da perua preta abre. Um rapaz, Paulo 16 anos, sai do carro batendo a porta com força. Alguns segundos depois uma garota de 12 anos abre a porta devagar, demora a sair. (porta virada para a câmera) Esta é Cris.

O carro permanece parado, a porta de Cris aberta. Ambos adolescentes parados ao lado do carro. A porta de Cris então é fechada por dentro. O carro demora a arrancar, deixando os dois no meio da estrada.

Ambos observam o carro sumir, enquanto caminham pelo acostamento. Esperam. Outros carros passam.

nao se escuta? Paulo gesticula para a irmã, começam a discutir. O rapaz parte para cima agarrando e puxando algo que Cris leva nas mãos .

(CAM É RETIRADA DO TRIPÉ E AVANÇA PLANTAÇÃO ADENTRO, EM DIREÇÃO AOS IRMÃOS) ?

CORTE: CÂMERA AO NÍVEL DA ESTRADA, LENTE TELE.

Os dois irmãos disputam o objeto pertencente a Cris. Ele a puxa com força, gritos de "Me dá!". Ela resiste replicando "É meu!" Um fino cabo branco de fone de ouvido balança entre as mãos dos dois. Finalmente o irmão consegue apossar-se do objeto. O objeto: Um fino celular (modelo da última geração da época da filmagem). Carros continuam passando.

CRIS

Me dá, porra! É meu! (Paulo debochando coloca os fones no ouvido) É meu! Me dá! É meu, eu ganhei!

Paulo vira as costas pra irmã, contrariando-a mais. Ele então seleciona uma música.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

2.

CRIS
(gritando)
Me dá meu celular Paulo!

Cris parte para cima do irmão novamente, ele se desvencilha com facilidade.

PAULO
Saí!

CRIS
Me dá essa merda Paulo.

PAULO
Não vou dar!(pausa cínica) Quem mandou não emprestar.

CRIS
Mas você tem o seu!

PAULO
Quem mandou ganhar um melhor.

Paulo aumenta o volume. Ela parte novamente para cima do irmão.

PAULO
(gritando)
Se vier de novo eu bato.

Ela hesita. Eles se encaram. Cris se enfurece com o olhar de superioridade debochada do irmão. Ela então olha para a direção da estrada que os pais seguiram. Fixa o olhar no horizonte, onde a pista termina. Um carro surge. Paulo olha para a estrada. Esperam o carro se aproximar, para distinguir o modelo do carro. Depois de alguns segundos eles se olham novamente, frustrados. O olhar de raiva de Cris cede para o receio.

PAULO
Relaxa, pô. Eles fizeram isso só pra assustar.

Paulo olha em volta, estudando a área entorno. Cris permanece parada, olhando para o horizonte. O carro passa por eles em alta velocidade.

PAULO
Foi só pra assustar.

Cris aproxima-se do irmão, mas não se senta ao seu lado, com raiva e preocupada.

3.

2 EXT. ESTRADA - DIA (12H30)

Sol a pino. Ambos suam, sentados no meio fio, um ao lado do outro. Paulo levanta, olhando para o fim da estrada. Ele faz uma mínima sombra para Cris. Paulo tem o fone plugado em um dos ouvidos e olha para o visor do celular.

A estrada está vazia. Paulo então olha em volta. Atravessa a estrada para o outro lado. Olha para o celular.

CRIS

Pegou?

Paulo levanta o aparelho, máximo que seu braço alcança.

PAULO

Nada. (pensa e instintivamente começa a andar em direção ao sentido da estrada tomado pelo carro dos pais) Vem.

Cris o segue, assustada, olhando em volta. Os pés altos da plantação circundam os dois lados da estrada. Um carro passa.

CRIS

Peu? Peuô? Não é melhor ficar lá não?

PAULO

Fica então...

Continuam a caminhar, subindo a estrada. Cris percebe uma árvore próxima e nota o irmão mexendo no celular.

CRIS

Nada?

PAULO

(perdendo a paciência)
Quando tiver alguma coisa tu vai ser a primeira a saber.

Chegam embaixo da árvore que ladeia a pista. Paulo fica em pé, tentando pegar algum sinal, levantando o braço. Cris senta num banco improvisado próximo a árvore. Cansada. Observa marcas gravadas na árvore. Paulo desiste de buscar sinais e fixa o horizonte, perplexo. Cris requisita uma solução, olhando para o irmão.

CRIS

(meio chorosa)
Tô com sede.

Paulo nada responde. Decide retirar os fones do ouvido, e desliga a função som. Senta-se ao lado dela. Ela olha para o celular na mão do irmão.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

4.

CRIS
Me dá pra eu escutar.

PAULO
Não(pausa). Melhor economizar.

Silêncio enquanto ambos observam a estrada.

CRIS
Eles devem estar tentando ligar.

PAULO
Se eles tivessem realmente
tentando ligar, já estariam aqui.

Cris se assusta ao pensar no que o irmão disse.

CRIS
Tá demorando, Peu. (silêncio) E
eu tô com vontade de fazer xixi.

PAULO
Faz aí ó (apontando com a cabeça
para trás da árvore)

Cris resiste à idéia. Paulo critica-a com o olhar.

Ambos silenciam observando a estrada.

CORTA:

Raízes. Um fio de água escorre, absorvido pelo chão ao
redor da árvore.

3 EXT. ESTRADA - DIA (14H30)

A sombra da árvore estende-se pela estrada.

Cris está em pé no acostamento olhando aflita para a copa
da árvore. Suas maçãs do rosto já queimadas, lábios secos.

Paulo está em cima da árvore, no galho mais alto que
conseguiu chegar. Levanta o celular por entre a copa.
(SOMBRAS DE PAULO SE CONFUNDEM COM A DA ÁRVORE) Cris
ansiosa com a demora de respostas.

Paulo coloca o celular no bolso e tenta subir mais.

CRIS
Peu?

Sem resposta. Cris começa a morder a gola da camisa,
enquanto olha pra cima.

O som de um chiado de corrente de bicicleta Ela olha ao
redor assustada.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

5.

Uma garoto de 16 anos aproxima-se, guiando com dificuldade uma bicicleta do outro lado da estrada. O bagageiro da bicicleta está repleta de sacolas dobradas e vazias. Eles se encaram. O rapaz olha Cris com curiosidade. Cris não disfarça um certo medo. Olha para a copa algumas vezes enquanto o rapaz parte.

Paulo desce.

CRIS

Nada?

Nem responde. Pensativo, Paulo se distancia um pouco da árvore. Cris senta-se no banco. Olha para o irmão e para a direção que o rapaz tomou.

Paulo fala com ela de longe.

PAULO

Tem aquele posto, antes da praia.

CRIS

Hã?

Paulo se aproxima falando.

PAULO

Lembra daquele posto que meu pai sempre bota gasolina. Que ele diz que é mais barato?

CRIS

Quê que tem?

PAULO

Acho que não tá tão longe.

Silêncio

CRIS

Tu acha que eles estão lá?

PAULO

Não sei.

CRIS

Tu acha melhor a gente ir pra lá?

PAULO

Não sei.

Paulo está em pé, ao lado da irmã sentada. Silêncio. Cris suspeita do irmão.

CRIS

Tô com fome. Pou... Já era pra gente ter almoçado.

6.

Esperam

4 EXT. ESTRADA - DIA (16H00)

Sol atinge a lateral do rosto dos irmãos. Cada um tem um fone plugado ao ouvido. Olhares perdidos, tentando esquecer a fome.

Carros passam com maior frequência.

Súbito Paulo entrega o fone para Cris. Ele levanta. Olha fixo para ela, decidido.

PAULO

Eu vou lá.

Cris levanta.

PAULO

Não, fica.

CRIS

Não, Peu...Eu vou.

PAULO

Cris, tu vai ficar. Se a gente sai e eles chegam, e não tiver ninguém aqui?

CRIS

Não Peu. Eu vou.

PAULO

Pára! Eles daqui a pouco chegam. O posto é perto. Eles podem estar lá. E daqui a pouco eu volto.

Paulo caminha, Cris o segue. Ele vira gritando.

PAULO

(agressivo)

Não Cris! Fica aí, entendeu! É só não sair daqui.

CRIS

Não Peu, eu vou com você.

PAULO

(dedo em riste)

Tu tem que ficar, pra caso ele venham pegar a gente, pra ter alguém aqui, entendeu! Eles sabem que a gente tá aqui! Se a gente sai...Fica aí!

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

7.

CRIS

Peu...

PAULO

(ele começa a andar, ela o segue)

Porra Cris! Fica! Não Cris! Pára porra! Fica aí! (vira-se, impondo-se. ela pára com o grito) É só esperar mais um pouco e não falar com ninguém estranho. É só me me esperar. (eles se encaram) O posto é perto, lembra?

Paulo começa a caminhar, olhando pra Cris. Cris assiste o irmão partir. Paulo olha para trás algumas vezes durante o trajeto.

PAULO

Daqui a pouco eu volto e trago comida!

Cris percebe-se sozinha. Volta a sentar no banco. Ela olha para o celular e coloca os fones de ouvido. Ouve o som, acuada, tentando tranquilizar-se enquanto o irmão some no horizonte.

5 EXT. ESTRADA - DIA (17H00)

Nuvens multicores de um pôr-do-sol. Cris filma-as com a câmera do celular, com os dois fones nos seus ouvidos. Um caminhão aproxima-se, rugindo. Ela vira a câmera para o caminhão. O caminhão passa por ela. Ela fixa a câmera na estrada, sentido contrário ao do caminhão. Faz uma pan pela estrada. Vazia. Horizonte poente. Ela desliga a câmera. E volta a olhar em volta. Aguarda.

O celular começa a piscar e a emitir um ruído de aviso.

Um carro já trafega com a luz ligada.

O céu em volta da grande árvore tem uma tonalidade púrpura. Cris acha prudente desligar a música do celular. Levanta-se. Levanta o celular atrás de sinais. Nada.

Ela então escuta o som ao redor. O barulho ensurdecedor do último treminhão lotado de cana dá espaço para o som do vento chacoalhando os pés de plantação ao longo da estrada.

Algumas poucas canas caídas ao chão. Cris decide pegar uma das canas. Limpa-a com a camisa. Senta-se e finalmente decide chupá-la.

CORTE SECO

8.

- 6 EXT. ESTRADA - NOITE (18H00)
- (Mesma posição de câmera da cena anterior.)
- Anoiteceu. Escuridão sem falsas luzes da noite). Apenas o som da noite e um choramingar.
- A escuridão é potuada pelo mesmo piscar barulhento do celular em vias de desligar na mão de Cris.
- Poucos carros passam. Iluminam rapidamente o tronco da árvore e Cris, deixando-a novamente na total escuridão.
- Ela então grita.
- Outro grito.
- O piscar vago do celular cessa, seguido do som do seu desligar.
- Mais alguns segundos da escuridão e do choro.
- 7 EXT. ESTRADA - NOITE (??H??)
- Cris acorda lentamente, estimulada por uma luz de farol crescente vindo em sua direção. O farol é acompanhada por uma luz giratória azul e vermelha. (Cris 1º plano em close, luzes se aproximam ao longe)
- As luzes estão desfocadas. (Câmera um pouco mais lenta)
- Cris vai lentamente tomando consciência da luz. Som de sirene surge. Cris olha para luz, rosto cada vez mais iluminado, e percebe que a luz e a sirene vem em sua direção. Uma ambulância seguida por uma viatura. Ela fecha os olhos, esperando pelo impacto. O som passa por ela.
- Abre os olhos, assustada, e acompanha as luzes do comboio de carros distanciando até sumir.
- 8 EXT. ESTRADA - AMANHECER (04H30)
- Cris dorme, encostada na árvore. Recebe as primeiras luzes do dia.(subexposto) Rosto sujo, marcado por trilhas de lágrimas.
- Ela acorda, do mal jeito da posição, mas volta a tentar dormir, fatigada.
- Não consegue. Olhos semi-aberto, estafada, volta a aguardar, sonolenta, alguma presença. Qualquer presença.

9.

9 EXT. ESTRADA - DIA (6H00)

Cris acorda de um curto cochilo. Do outro lado da pista o rapaz da bicicleta a observa. Este é Ciro, 16 anos. Eles se encaram por alguns segundos. A bicicleta está carregada com um pesado saco na garupa, e algumas sacolas penduradas no guidon. A bicicleta está voltada para o sentido apostado ao seguido pelo irmão.

CIRO
Durmisse aí?

Cris não responde.

CIRO
Tu é daqui de perto?

Cris, temerosa, continua calada.

CIRO
(grosseiramente)
Tu é surda, é?

Cris não diz nada. O rapaz então sobe na bicicleta.

Cris o observa partir. Pega o celular, tenta ligá-lo. A pouca bateria apenas permite que a tela inicial surja e logo após desapareça: Duas mãos, na iminência de um toque (foto tipo logo da Nokia).

Cris guarda o celular no bolso.

PASSAGEM DE TEMPO

Os carros que passam dão pontos de corte para o mesmo primeiro plano de Cris. O som dos carros vai sumindo, tornando esta cena completamente muda. A mudança das sombras em seu rosto e a evolução da expressão de seu rosto preparam-na para a tomada de decisão.

10 EXT. ESTRADA - DIA (9H00)

A câmera move: travelling lateral câmera na mão. Os pés da plantação a beira da estrada tornam-se uma mancha contínua e homogênea.

A respiração ofegante de Cris surge num crescendo, até que ela entra em quadro. O travelling começa então a seguir o ritmo da sua caminhada.

A expressão é de dor, cansaço. O suor molha o rosto de Cris. Olheiras confirmam a noite mal dormida. Ela seca a testa com as costas da mão. Por mais cansada que esteja, Cris mantém o olhar sempre em frente, decidida.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

10.

Pára para tomar fôlego. Olha em volta. Um local bem semelhante ao entorno da árvore. A frente a mesma estrada que dá no mesmo horizonte. Olha para trás. Não tão longe a árvore. Frustra-se, mas volta a andar.

Uma figura distante vem em sua direção de bicicleta. Ela não o percebe, pois caminha de costas na mesma direção.

Do outro lado da pista surge Ciro. Ele passa por ela. Encaram-se. Ela desconfiada, ele curioso.

Alguns metros a frente Cris passa por ele, parado observando-a caminhar. Ele volta a dirigir a bicicleta. Emparelham-se, nesse cortejar de estranhos. Ele a estuda, ela extremamente incomodada.

CIRO
(andando de bicicleta)
Tu não é daqui não né?

Cris olha para ele, não responde nada e continua a caminhar olhando pra frente.

CIRO
Nem é surda.

Cris não responde.

CIRO
Dormisse no relento, foi?

Cris não responde.

CIRO
Se tu não é daqui o quê que tu tá fazendo aqui então?

Cris pára. O rapaz pára.

CRIS
(ofegante)
Meus pais...me deixaram na estrada.

CIRO
Oxe(pausa - ela volta a andar)
porque?

Cris não responde.

Ciro estranha ainda mais a situação. Passam alguns segundos sem falar nada.

CIRO
Tás com sede?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

11.

Cris aceita. Ele atravessa a pista. Tira um garrafa de plástico reaproveitada de uma das sacolas e entrega pra ela. Ela bebe alvoroçadamente.

 CIRO
Tu ficou lá sozinha desde aquela
hora?(Cris demora a responder
enquanto bebe)

 CRIS
Eu tava com meu irmão.

 CIRO
E ele cadê?

 CRIS
(bebendo)Foi pro posto, eu acho.

 CIRO
Posto? Povo doido. O posto mais
perto daqui é longe.

Cris acaba de beber a água, entregando a garrafa vazia.
Sente-se tonta na beira da estrada.

 CIRO
Tás bem não. (pausa) Comesse?

Cris cabisbaixa nega. Ciro pensa antes de propor.

 CIRO
É melhor tu esperar eles lá em
casa. (pausa) Tu come, descansa.
Não é longe não. Eu te levo.

Cris levanta o rosto. Olha para Ciro. Hesita.

 CIRO
Tu tá com fome, não tá? (pausa).
Tu come, depois eu te deixo aqui.

Eles se encaram.

11 EXT. ESTRADA - DIA (9H15)

Cris na garupa da bicicleta em movimento. Cansada ela finalmente encosta-se nas costas do rapaz. O vento seca o suor em seu rosto.

Os dois vão se aproximando de um amontoado de casebres feitos de improvisado, compactados num terreno a beira da estrada. Uma bandeira vermelha balança sobre o acampamento instalado em pequenas colinas.

12.

12 EXT/INT ACAMPAMENTO - DIA

Registros do acampamento, demonstram através de olhares dos acampados que a nossa equipe filma a rotina do local. Cris e Ciro atravessam um dos planos, retomando a fabulação.

Acompanhamos os dois caminhando por dentro do acampamento, o rapaz entrega algumas sacolas vazias e notas de dinheiro para algumas mulheres. Algumas delas preparam o almoço. Crianças menores brincam. Adultos descansam na soleira de suas portas. Outros vão e voltam da lavoura com instrumentos de trabalho. Cris observa tudo com atenção, espantada no começo e curiosa no decorrer da caminhada.

13 INT. ACAMPAMENTO CASA DE CIRO - DIA

Uma casa improvisada. O pequeno espaço é organizado na tentativa de ser dormitório para 5 pessoas à noite, sala e cozinha pela manhã. Pequenos detalhes indicam a intenção de criar um ambiente familiar.

Cris come ferozmente um prato do almoço ainda esquentando no fogão. A explicação truncada de Ciro para sua mãe da origem da menina é interrompida por Cris pedindo mais comida. Mãe de Ciro olha contestando fome excessiva dela. Coloca mais algumas colheres para Cris.

A mãe explica que aquilo pode chamar muita atenção, que a menina tem cara e jeito de ser bem tratada, mesmo "comendo igual a um porca". Diz ser arriscado ter alguém ali e que isso pode atrapalhar ainda mais a situação deles. Ela contesta sobre onde estão os pais de Cris e se ela conhece algum meio de contactá-los. Mãe e filho olham para Cris, na tentativa de ouvi-la. Cris já está pendendo sobre a mesa, o sono a domina. Mãe olha para Ciro, frustrada mas compreensível pela boa ação do filho.

14 INT. ACAMPAMENTO CASA DE CIRO - NOITE

Cris acorda e percebe lentamente que dorme numa cama de casal com outras 2 crianças.

Ainda sonolenta ela assiste e ouve trechos de uma discussão entre pai, mãe e Ciro, além de um vizinho, que acontece do lado de fora do casebre. O assunto: o que farão com a menina. O pai diz ter receio de que "Eles podem utilizar isso", acusando-os de sequestradores. "E se espalharem isso então...". O vizinho concorda e diz que isso pode atrapalhar o processo de desapropriação. (questão atual do assentamento Chico Mendes. Posseiros invadiram assentamento, devido a interesses imobiliários na área. O estádio da Copa será construído próximo ao terreno)

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

13.

Mãe diz não querer acreditar nisso. Diz que Ciro apenas ajudou a menina. Voltam a tentar chegar a um consenso: optam por conversarem com outros integrantes do assentamento pra descobrir a melhor forma de encaminhá-la, sem prejudicar o coletivo. A discussão é interrompida por sons altos de sirenes, buzinas, motores de carros, som de moto que aumentam de volume gradativamente, vindas das estrada. A conversa silencia. Quando mais próximo 2 tiros são ouvidos, Cris desperta. A criança mais nova que dorme na cama com Cris se mexe. A mãe entra na casa e acolhe os dois filhos na cama. Cris finge dormir, cerrando os olhos.

Paí apaga o lampião que iluminava a frente da casa.

Ficamos no escuro ouvindo as buzinas vindas da estrada e gritos de ameaça.

15

INT. ACAMPAMENTO CASA DE CIRO - DIA

Cris toma café na sala da casa. Certo desprezo com consentimento pela simplicidade do café. A mãe de Ciro a observa, enquanto prepara o almoço.

MÃE DE CIRO

Coma mais minha filha.

Cris agradece, afirmando que já ter comido demais.

MÃE DE CIRO

Se tu ainda tiver cansada volta pra cama.(pausa) Vou dar uma saidinha, mas antes do feijão apitar eu volto. Quer mais café?

CRIS

Não, tem muito ainda.

MÃE DE CIRO

E não se avexe não, viu essa menina. Descanse mais um pouquinho. As coisas já tão se resolvendo. Daqui pra mais tarde tu já tá em casa. É só ter paciência(sorri pra Cris, ela retribui sem jeito).

A mãe sai da casa, permitindo que Cris observe mais cuidadosamente e a vontade o interior do ambiente. Fotos de família (tiradas em outros lugares, subúrbios), um cartaz de encontro pela causa sem-terra pendurado na parede. Bibelôs em uma estante, abaixo uma televisão que espera a instalação da rede elétrica. Cris tira o celular do bolso. Tenta ligá-lo. Surge um bipe de bateria fraca e logo o celular desliga. Deixa-o sobre a mesa.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

14.

Cris come mais um pedaço de macaxeira enquanto observa um terraço dos fundos. Uma mesa improvisada chama a atenção dela: Mudas de vários tipos de árvore, contidas em jarros de garrafas plásticas reutilizadas, esperam pra serem plantadas. Embaixo da mesa, outras mudas secas, já mortas.

Célia 10-13 anos (que dormia ao lado de Cris na cena anterior) surge na casa. Se cumprimentam com o olhar rapidamente. Célia desconfiada, Cris incômodada. Célia deixa livros escolares num móvel ao lado da cama. Procura por um copo na pequena bandeja, ao lado da pia. Percebe que Cris bebe em seu copo com "Célia" escrito. Célia pega outro copo, coloca água pra beber, enquanto encara a forasteira.

CÉLIA

Tu se mexe muito. (pausa) Dormindo.
(Cris se envergonha) (pausa)
Sonhasse sonho ruim foi?

CRIS

Não.

CÉLIA

Falasse também. Muito. (pausa) Tu chamava muito pelo tua mãe...

Cris fica calada

CÉLIA

Teu nome, qual é?

CRIS

Cristianne.

CÉLIA

Cris...ty...a...ne (pausa) Bonito. (pausa)
Igual ao da cantora.

CRIS

Sem o y. E com dois n.

CÉLIA

Ah, tá. (pausa) Cristianne de quê?

CRIS

Cristianne Bittencourt Correia de Sá.

CÉLIA

Bí...ten...cur? (pondera) Tu escreve preu ver?

Cris hesita mas concorda, Célia pega o caderno e uma caneta. E vai a mesa, entrega-os a Cris, que escreve.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

15.

CÉLIA
Bittencourt, é? (CRIS confirma)
Bonito. (pausa) Letra bonita.

CRIS
E o seu?

CÉLIA
O meu? (olha pro copo) Célia
Antunes da Silva. Antunes de mãe,
Silva de pai e Célia é de voinha.
(A conversa não encaminha) Esse
celular é teu?

CRIS
É, mas descarregou.

CÉLIA
É novo (se aproximando pra ver
melhor.) Modernoso!

CRIS
Ganhei de aniversário. (pausa) Mas
não pegava sinal na estrada.

CÉLIA
Hum...Tia Nena tem um. Mas só
pega lá em cima (aponta). É de
crédito, não sei se tem. (pausa)
Tu podia ligar pra tua mãe dele.

CRIS
Sério? Não precisa de crédito, eu
ligo a cobrar.

CÉLIA
Tá bom. Acaba de comer que a
gente vai lá pegar com ela, se
ela já não tiver saído.

Cris se apressa.

CÉLIA
Tu é do Recife, né?

Cris balança a cabeça

CÉLIA
Sabia! (pausa)

Célia observa Cris.

CÉLIA
Mainha pediu pra perguntar se tu
quer tomar um banho não?

Cris nega balançando a cabeça, enquanto acaba de tomar o
café.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

16.

CÉLIA

Quer uma camisa, pelo menos? Essa tua tá podre.

CORTA

Sobre a cama, Célia estende 3 camisas. Uma do movimento sem terra, outra de um congresso e a outra de estampa infantil. Mão de Cris pega a última.

16 EXT. ASSENTAMENTO - LOCAL DE REUNIÕES - DIA

Sobre uma grande tenda de lona, de paredes vazadas, os integrantes mais velhos do acampamento se reúnem numa plenária. Discutem sobre a grande área do terreno do assentamento tomada por um grileiro local, que se aproveitou da burocracia dos trâmites jurídicos da desapropriação, alegando ter comprado essa terra antes do processo ser encaminhado pra União.

A câmera gira horizontalmente durante a plenária, registrando falantes e ouvintes, todos integrantes de famílias assentadas. Em sua maioria adultos. Todos têm discursos e posicionamentos seguros. Algumas crianças ao lado e no colo dos pais. Técnico de som ao lado de um dos integrantes da plenária, aponta microfone para quem tem a vez.

Ao fundo Célia guia Cris pela área em volta do local de reuniões (enquanto câmera gira). Seguem para casa de Nena para pegar o celular. A discussão continua. Cris entra em pauta: debatem sobre o risco de tê-la no acampamento, alguns suspeitam de que o grileiro pode se aproveitar do fato para expô-los como sequestradores. Mãe de Célia toma a palavra e acalma o grupo, afirmando que no final da tarde irão encaminhar a menina pra autoridades competentes. Continuam o tema anterior: que ações tomar pra expor a ilegalidade invasão no assentamento.

Ao fundo Célia recebe celular da filha de Nena e segue com Cris morro acima. Algumas crianças na roda da plenária notam a forasteira e a seguem. A plenária continua.

17 EXT. ASSENTAMENTO - SUBIDA DO MORRO - DIA

Câmera continua a girar (mesma velocidade e sentido da cena anterior), registrando todo o horizonte da região do assentamento: Pequenas casas ocupam igualmente trechos do terreno, ladeadas por pequenos trechos de hortas. Algumas pessoas trabalham a terra. Em áreas mais afastadas - lavouras coletivas.

OFF de Célia surge. Ela vai apontando pra Cris locais do assentamento e nomeando os assentados que moram em cada uma daquelas casas. Explica para Cris de que família

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

17.

pertence as outras duas crianças que passaram as acompanhar. Uma delas corrige Célia, citando outros nomes de pessoas que saíra e novos assentados que chegaram (revelando a dinâmica interna do assentamento). Célia explica que essas família vinheram no final da época do acampamento, depois do segundo despejo.

Câmera continua a girar. Enquanto falam, todos sobem o morro. Câmera filma o trecho do outro lado da estrada: Grande extensão de monocultura de cana.

18 EXT. ASSENTAMENTO - CUME DO MORRO - DIA

Célia está sentada no chão, puxando pedaços de grama, enquanto observa Cris com o celular no ouvido. Cris está em pé, fixa no local com melhor sinal encontrado. Ansiosa espera alguém atender.

A vista é ainda mais ampla do que a anterior. O assentamento está encravado numa área repleta de canaviais.

Cris insiste mais uma vez. O bipe de fim de bateria toca insistente.

CÉLIA

Tu não sabe outro número não?

CRIS

Não. Só no meu celular.

Esperam. Expectativa já com traço de frustração.

CÉLIA

Ninguém?

Cris balança a cabeça negativamente.

Cris insiste. Tecla para religar.

CÉLIA

Espera um pouco. Liga mais tarde.

Cris desliga, aproxima-se de Célia e entrega o celular. Fica em pé ao lado dela, pensativa. Célia a encara, resolve mudar de assunto.

CÉLIA

Tu é da onde de Recife?

CRIS

Onde eu moro? Boa Viagem.

CÉLIA

Perto do mar?

Cris balança a cabeça confirmando.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

18.

CÉLIA

A gente morou lá um tempo, em Boa Viagem. Lá no ENTRA PULSO. Sabe, o ENTRA A PULSO?

CRIS

Não.

CÉLIA

Fica depois dos prédios. Bem mais pra dentro. (espera resposta de Cris - não vem) Do lado do shopping, sabe?

CRIS

O shopping eu conheço.

CÉLIA

Então, é aquela favelinha do lado, sabe?

Cris balança a cabeça negativamente.

CÉLIA

Tu também não sabe de nada. (pausa) A gente morou lá um tempo, eu era pequena. Não era perto do mar, era uma caminhadazinha pra chegar na praia. Mas a gente ia muito pra praia. Tu vai muito pra praia?

CRIS

Não.

CÉLIA

É, branquela desse jeito (rindo). Mas eu ia.

Cris senta ao lado de Célia, limpando a área entorno de onde vai se sentar.

CÉLIA

Aí painho saiu do emprego lá, sabe? Brigou com um pessoal. Teve que voltar pra cá pra trabalhar denovo na usina. Ele cortava cana, sabe? Aí mainha achou melhor largar o trabalho dela também, pra todo mundo ficar junto. Ela trabalhava num prédio quase colado no mar. Cuidando da casa do povo. (pausa) Ciro ficou um tempo lá, estudando. Mas aí mainha e painho venderam a casa. Iam construir um prédio lá onde era a casa. Voltamos todos pra

(MAIS...)

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

19.

CÉLIA (...cont.)
 cá. Não pra cá, pra cá. Pro
 engenho.

CRIS
 Aqui?

(Câmera filma a paisagem que as duas observam. Campo de
 cana e estrada a frente desfocadas)

CÉLIA
 Aqui não. Pra lá, atrás dessa
 cana toda (aponta) Aqui a gente
 veio depois. Fomos pro
 acampamento um tempo depois,
 quando painho e mainha foram
 tirados do emprego. Quando a
 usina fechou. Já faz uns 5
 anos, (pensa) é 5 anos. Painho
 conheceu um pessoal que queria
 vir pra cá. Conheceu lá onde a
 gente morava. Resolveu vir
 também. Mainha achou estranho. No
 começo, ninguém gostava muito.
 Morar numa casa de lona, cheio de
 vizinho.

CRIS
 Lona?

CÉLIA
 Um plástico preto, escuro.
 Quente. Isso tudinho aí era casa
 de lona (aponta). Era muita gente.
 Muita gente mesmo. Tudo veio pra
 cá pra conquistar um pedaço de
 terra pra viver, sabe?

CRIS
 Sei (sem muita cara que entendeu).

CÉLIA
 Aí tiraram a gente daqui duas
 vezes. Polícia, cavalo, cachorro.
 Gente apanhando. Tiro pra cima.
 Correria. Pense numa confusão.
 Mainha me pegou no braço e correu
 pra estrada. Painho ficou mais
 Ciro. (pausa) Só saiu preso.

O silêncio de Cris revela a surpresa da novidade do fato.

CÉLIA
 Mas aí a gente voltou. Duas
 vezes. (rindo). Veio menos gente
 na segunda vez. (pausa) Mas as que
 voltaram, ficaram. E mainha disse
 (MAIS...)

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

20.

CÉLIA (...cont.)
que finalmente tá saindo a
papelada pra dizer que isso aqui
não serve pra ninguém, e que
agora é nosso.

Cris, deixa-se perder em pensamentos, próximo a
melancolia.

CÉLIA
(interrompendo a ausência de
Cris)
E tu, vai ficar aqui?

CRIS
Não. (pausa) Eu vou pra casa.

Silêncio. Célia percebe o dilema de Cris. Ambas contemplam
a paisagem. O estado de Cris e a situação fazem com que
ela sinta o tempo daquele lugar.

Célia levanta animada.

CÉLIA
Vem cá. Quero te mostrar uma
coisa.

Célia caminha, Cris segue. Ambos saem do plano da
paisagem. O foco corrige lentamente para o canavial.
Cortadores de cana trabalham sobre o terreno. Diferentes
letterings de anos surgem e desaparecem sobre a mesma
imagem: 1692, 1761, 1823, 1935, 2010.

19 EXT. PLANTAÇÃO DE MACAXEIRA - DIA

Célia guia Cris por entre plantas altas de macaxeira. No
caminho Célia grita por outras crianças, que juntam-se a
dupla.

Os filhos dos assentados correm, seguindo a sugestão de
algum deles. Cris observa-os partir, mas corre atrás.

20 EXT. LAVOURA DE ACEROLA - DIA

Célia, Cris e outras crianças comem acerolas tiradas de
árvores carregadas.

Uma das crianças grita: "Tio João tá vindo". Todos correm.
Cris corre atrás.

21.

21 EXT. DESCAMPADO - DIA

Cris encara uma vaca próxima com medo de que ela ataque. Olha em volta. Outras vacas a encaram também.

Cris, Célia e as outras crianças estão em um extenso descampado, repleto de gado. As crianças caminham mais a frente.

CÉLIA
Vamô, deixa de ser frouxa.

CRIS
Mas elas tão vindo pra cá.

CÉLIA
Esses bichos fazem nada não. É só não ter medo.

Célia, aboia e espanta uma vaca. As meninas voltam a andar.

CÉLIA
Isso aqui era parte da terra da gente. Mas o dono desses bois tudinho invadiu aqui depois que a gente entrou, colocou eles pra pastar, pra dizer que a terra é dele e que serve pralguma coisa.

As meninas chegam perto de outro grupo de vacas. Cris volta a ficar com medo.

CÉLIA
Elas só querem cuidar dos bezerros delas. É só não correr.
(Célia ri do medo de Cris) Tu é muito frouxa mesmo!

CORTA

Elas correm de uma vaca. Célia ri. Chegam no cume do morro do descampado. Atrás delas o gado. Na frente as crianças entram num enorme bambuzal.

22 EXT. BAMBUZAL - DIA

Cris observa as crianças brincarem sobre um extenso tapete de folhas de bambu. O tranquilidade do local contrasta com a tensão do descampado do gado. Célia e outra criança se vestem de robô com as palhas secas dos bambus. O ambiente parece um santuário perdido. Cris olha para cima e tranquiliza-se com o balançar da folhagem alta do bambu. Por mais perdida que se sinta, sente-se momentaneamente bem.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

22.

Um som de pisadas na palha chama a atenção de Cris. Um cortador de cana caminha pelo bambuzal, vindo de outro extremo. Leva consigo um facão, um garrafão de água e algumas canas. Cris olha para Célia um pouco mais ao longe.

CORTADOR DE CANA
Célia?(pausa) Tu sabe de sua tia?

CÉLIA
Vi ela hoje ainda não.

CORTADOR DE CANA
E teu pai cadê?

CÉLIA
Saiu cedo pra arranjar ajuda pra ela. Mainha tá em casa.

O homem chega ao outro lado do bambuzal.

CORTADOR DE CANA
E Ciro.

CÉLIA
Sei não.

CORTADOR DE CANA
Avisa ele que tão precisando de gente pro corte.

CÉLIA
Painho deixa ele cortar cana mais não. Não precisa mais, já comprou a bicicleta. Tá conseguindo trabalhar com coisa melhor.

O homem sai meio afrontado, caminhando pro assentamento. Cris o observa, ainda assustada com a aparição inesperada.

23 EXT. ASSENTAMENTO - LAVOURA COLETIVA - DIA

Câmera rente ao chão. Fileiras de terra capinada e cultivada. Ao fundo Célia puxa caules de macaxeira e as retira de dentro da terra. Os tênis de Cris surgem em primeiro plano.

Cris observa Célia. Nota ao longe agricultores plantando outros trechos da lavoura coletiva.

CÉLIA
(gritando de longe)
Cris! Esse aí atrás de ti. Não o outro. Mais pra trás. (Cris aponta) Esse! Puxa!

Cris não entende.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

23.

CÉLIA

Aí, mete a mão e puxa.

Cris sem jeito, hesita. Célia vem em sua direção. Mete a mão e puxa. Batatas-doces surgem da terra.

CÉLIA

É só puxar que sai, tá vendo? Mas tem que puxar com força, porque ela tá abraçada lá dentro. Olha!

Cris acompanha novamente. Célia joga a batata ao lado das macaxeiras colhidas anteriormente.

CÉLIA

Tenta.

Cris sorri sem graça.

CÉLIA

Vai! Aí ó. Aí tem.

Cris arrisca. Puxa com pouco jeito e muito esforço. Tira a planta, mas acaba sujando-se de terra. Célia pega as verduras e coloca dentro de um grande saco.

24

EXT. ESTRADA - TARDE

Cris no acostamento da pista próxima ao assentamento. Célia, sua mãe e uma cumadre também aguardam.

Cris carrega um saco plástico dobrado com sua roupa suja. Outros 3 grandes sacos cheios no chão ao lado delas (Os mesmos sacos da cena anterior).

Uma kombi lotação se aproxima.

CÉLIA

Porque a gente não vai lá levar ela, mainha?

MÃE DE CIRO

É melhor assim, minha filha.

Célia olha para Cris, despedindo gradativamente. A Kombi pára próxima as duas. O pai de Célia sai, acompanhado por uma grande mulher negra. Pai apresenta a mulher a Cris: Fátima. Pai pega sacos e coloca-os na kombi, enquanto a formal despedida inicia. Pai e mãe de Célia explicam que Fátima vai levá-la as autoridades. O cobrador se queixa da demora. Fátima bate na porta da kombi.

FÁTIMA

Calma! Tá vendo que o pessoal tá se despedindo não, ignorante!

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

24.

Cris se despede sem jeito de Célia e da Mãe. Aperta a mão e pede obrigada (educação de berço). A mãe abraça-a forte e benze Cris.

MÃE DE CIRO

Tudo vai dar certo, viu minha filha. Vai com Deus, que tudo vai dar certo.

Pai encaminha Cris pra dentro da kombi.

PAI DE CIRO

Fátima vai te ajudar. Ela é boa gente (para Fátima). Semana que vem eu levo outro saco.

FÁTIMA

Precisa não, cumpade. Esse já tá de bom tamanho. (ri)

Cris se senta no banco de trás da Kombi, que leva outros 6 passageiros. Fátima aperta as mãos da Mãe e Pai de Ciro. Pega os sacos, coloca-os para dentro da Kombi, enquanto escuta do Pai as sugestões de encaminhamento de Cris, e as desculpas por não ter assumido a responsabilidade. Fátima diz entender, se despede mais uma vez e entra. Kombi parte. Família espera na estrada a Kombi sumir. Mãe olha pro Pai, meio aflita. Pai percebe.

CUMADRE

Se preocupa não, vai dar tudo certo.

MÃE DE CIRO

Deus queira.

Família volta pro assentamento, Célia é a última a voltar. Câmera fica na beira da estrada, acompanhando o fluxo de carros.

25

EXT. ESTRADAS PARA PRAIAS - TARDE

A Kombi segue pela estrada, ladeada por morros de canavias. CORTA - kombi no centro do quadro, entorno muda: outdoors à beira da pista: MODA PRAIA, VENDA DE TERRENOS, HÓTEIS e RESTAURANTES, publicidades dos municípios. Atrás da Kombi, mensagem evangélica. CORTA - Mais cana e cidade se aproxima. Fluxo de carros mais intenso no sentido contrário ao da kombi. (tudo o diálogo sobre as imagens)

COBRADOR

A passagem da menina.

FÁTIMA

(para Cris)
Tu tem algum dinheiro?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

25.

CRIS

Não.

FÁTIMA

Te largam e ainda te deixam sem um puto. E tem gente que se diz pai. (pausa) Pelo menos tu ainda tá viva.

26

INT. KOMBI - CONTINUA

Ao som do ronco alto do motor da kombi, Cris fixa o olhar perdido na estrada. Um vulto de bicicleta passa. Ela tenta acompanhar pelo vidro de trás, mas o aperto impede. Começa então a observar os outros passageiros. Gente simples, em trânsito. Volta seu olhar para Fátima, que a percebe e a encara. Cris retira o olhar.

FÁTIMA

(off)

Cris, né?...Qual tua idade, menina?

CRIS

12. (off - demora a responder)

FÁTIMA

Mora em Recife, né?

Cris confirma com a cabeça sem olhar para Fátima.

A conversa demora um pouco a retomar.

FÁTIMA

(de supetão)

E...porque teus pais fizeram isso contigo, menina?

Cris não responde

FÁTIMA

Fizesse besteira, foi?

Cris novamente não responde.

FÁTIMA

Fizesse besteira, não foi menina?

Cris vira o rosto pra janela.

FÁTIMA

Olha menina, vai deixando de coisa...Tô aqui pra te ajudar e preciso que tu me responda preu poder saber o que te aconteceu.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

26.

Cris hesita.

CRIS

A gente brigou, eu e meu
irmão...Daí meu pai brigou com
agente e mandou a gente descer.

Fátima desconfia.

FÁTIMA

Vocês brigaram e eles te largaram
na estrada? De castigo.

CRIS

Foi. (pausa) Quer dizer...A gente
já tinha brigado antes. Ele
mandou a gente descer na segunda
vez que a gente brigou.

FÁTIMA

E seu irmão, cadê?

Cris dá de ombros. Fátima pensa em outra forma de buscar a
verdade.

FÁTIMA

Mas...Eles batem em
vocês?... (espera a resposta. Cris
balança negativamente a cabeça)
Mas já colocaram vocês de
castigo?

CRIS

Já.

FÁTIMA

Por causa dessas brigas de vocês
dois?

CRIS

Também.

FÁTIMA

Como assim?

CRIS

Rola mais castigo quando eles
estão nervosos entre eles,
discutindo.

FÁTIMA

E eles brigam muito entre eles?

CRIS

Voltaram a brigar. (pausa) De
manhã, lá em casa, quando a gente
tava indo pra praia, ouvi eles
brigando no quarto deles.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

27.

Fátima terminar a conversa, pensativa, olhando para Cris.
Cris deixa-se perder pela janela da Kombi.

A kombi entra num aglomerado urbano praieiro, passando por uma área periférica, repleta de outdoors, que divulgam a "maravilhas locais".

27

EXT. CIDADE LITORANEA - TARDE

Fim de feriadão, o exodo de veranistas é intenso. Fátima carrega sacos caminhando pelas ruas da cidade. Mais distante Cris esforça-se para carregar o outro saco cheio de macaxeira. Longo trecho de caminhada.

Alguns passos depois Cris pára. Fátima percebe o ocorrido alguns metros adiante. Vira-se.

FÁTIMA
(gritando)
Bora menina!

Cris não retoma a caminhada.

FÁTIMA
Bora!

Cris esfrega as mãos doloridas.

Fátima indignada, deixa as sacolas no chão e caminha firme até Cris. Tensão crescente entre as duas enquanto a distância diminui.

FÁTIMA
(falando ao se aproximar)
Tu tá me atrasando parando assim.

CRIS
(meio chorosa)
Mas não dá...tá pesado.

FÁTIMA
Sim, e aí? Tu quer que eu leve tua parte é?(cínica)

Cris fecha a cara.

CRIS
Não dá pra levar.

FÁTIMA
E tu quer o que? Descansar de novo?

Cris olha pra Fátima, requisitando a idéia. Fátima estuda o olhar de Cris.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

28.

FÁTIMA

Menina.(respira, tentando ser paciente) Veja bem...Eu topei te ajudar, mas tô cheia de coisa pra fazer. E tu tá me atrapalhando parando assim.

CRIS

Mas tá pesado.

FÁTIMA

(impaciente)

Vai menina! Desce do trono!
(pausa) Pega essas coisas e ajuda, pô! Topei te ajudar mas não vou ser babá de ninguém.
(controla-se) Pega o saco, por favor!

Ambas se encaram. Fátima ri, não acreditando no que se passa.

FÁTIMA

Vai, minha filha. Pega o saco!

Volta a ficar séria.

FÁTIMA

Olha menina...Tu devia era tá muito agradecida por ter gente boa nesse mundo doido de hoje passando pelo teu caminho e disposta a te ajudar.

Cris permanece convicta. Não pega os sacos. Fátima, mãe experiente, dá as costas a Cris e volta até suas sacolas

FÁTIMA

(andando)

Faz o que tu achar melhor então.

Fátima chega as sacolas, pega-as e continua o caminho.

Cris observa Fátima dobrando uma esquina.

Segundos depois pega as sacolas e caminha mais rápido atrás de Fátima para tirar o atraso.

28

EXT. RUA FRENTE DA DELEGACIA - TARDE

Cris pára na frente da delegacia. Larga o saco no chão. Uma velha casa, um brasão da polícia pintado na parede. Sem sinal de viaturas.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

29.

Através da porta aberta, Cris observa Fátima conversar com um funcionário atrás de uma mesa na recepção. Cris acompanha o tráfego de carros passando pela rua e saindo da cidade.

Fátima finalmente sai da delegacia. Não pára para falar com Cris.

Cris pega o saco e segue Fátima de perto.

FÁTIMA

Desse azar menina. Nem sinal de delegado, nem policial, nem nada. Só esse encarregadozinho aí. Gente pra resolver teu problema só amanhã de manhã. (pausa) Por hoje tu vai ter que dormir na senzala mesmo. (olhando pra Cris, debochando)

Cris segue Fátima, distanciando-se um pouco.

29 INT. RESTAURANTE - ENTARDECER

Cris espera, primeiro plano, sentada numa das mesas do restaurante vazio. Olhar perdido e cansado para o mar. Ao fundo Fátima negocia as macaxeiras com o gerente do restaurante.

30 EXT. BARRACA DE PRAIA NA ORLA - ENTARDECER

Cris espera parada ao lado de uma barraca de praia. Olha o mar a sua frente. Som alto vindo de um carro próximo domina o ambiente.

Ao fundo. Fátima recebe o pagamento e despede-se do dono da barraca. Aproxima-se de Cris, reparte a metade das macaxeiras do saco da menina entre os dois sacos. Segue seu rumo.

Cris olha o mar por entre as barracas durante o caminhar.

31 EXT. FEIRA - ENTARDECER

Cris espera sentada próxima a uma barraca de feira. Ao lado dela um senhor negro observa os passantes, sem se dar conta da presença da menina.

Fátima conversa com sua filha mais velha Clara enquanto arrumam a barraca. (plano de fundo da cena - Cris em primeiro plano)

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

30.

FÁTIMA

Tu amanhã vai cedo mais Jennifer
comprar o que tiver faltando.
(pausa) E ela cadê?

CLARA

Deve estar com as meninas.

FÁTIMA

Oxe, ela e essas meninas! Era pra
tá aqui! (pausa) E teu irmão? Já
largou?

CLARA

Jorge disse que viu ele bebendo
mais os amigos. (pausa) Parece
que ele ainda tá de farda.

FÁTIMA

(enervando-se)
Putá que o pariu! Só me falta
esse menino ser demitido!

O velho negro finalmente percebe a presença de Cris.
Encara-a. Ela fica sem graça.

FÁTIMA

Até nisso puxou ao vagabundo do
seu pai. Vai torrar a merda do
dinheiro todinho! (para Cris)
Menina! Bora! (volta a falar com
Clara) Liga pra tua irmã, arruma
essas coisas e me encontra em
casa!

CLARA

Mas mainha, eu ia me encontrar
com Fláv...

FÁTIMA

Não, tu vai pra casa.

CLARA

Porra, mainha. Eu fico aqui o dia
todi...

FÁTIMA

(saindo)
Faz o que eu tô mandando! E leva
teu avô também.

Fátima caminha apressada pelas ruas. Cris se apressa para
seguí-la.

Cris observa Fátima enquanto caminham. Fátima tem
expressão séria. Na sua raixa um resquício de amargura.

31.

32 EXT. PRAIA NATIVU'S BAR - NOITE

Cris com os pés na areia molhada. O água do mar quebra sobre os pés brancos de Cris. A areia da praia tem sacos e outros pequenos lixos: resquícios do feriadão. Ela segura os tênis sujos de areia, enquanto contempla o mar escuro.

Cris, ouve gritos: Ao longe Fátima discute com o filho, Roberto, vestido com uma farda laranja fluorescente até a cintura, assim como seus colegas que ocupam quase por completo o bar mais ao fundo. O conteúdo da discussão confunde-se com o som do vento.

FÁTIMA

...me fudendo e você torrando teu dinheiro enchendo a cara dos outros de cana, porra!

ROBERTO

O dinheiro é meu, mainha!

FÁTIMA

Não importa! A gente não tá podendo jogar dinheiro fora, tu sabe como é que são as coisas. Tu precisa se...

ROBERTO

Mainha! Pára porra! Deixa de sua agonia. Não adianta tu querer me criar de monstro, não. Tô tomando uma com os meus amigos, depois de um trabalho no meio do feriadão e não tô pagando porra de cana pra ninguém, tá todo mundo pagando o seu...(eles páram, respiram. Roberto tira a carteira do bolso). Toma! Sou painho não, viu! Eu também cuido da gente! Mas hoje eu quero e vou tomar uma cerveja com os meus amigos.

Ele vira, deixando Fátima sozinha. Ela o observa voltar pra o boteco. Amigos tiram sarro com ele. ROBERTO: "Ah! Vai tudo tomar no cú!", clima de descontração.

Fátima hesita, mas dá a volta e segue seu caminho pra casa. Cris a segue no caminho pela praia.

33 EXT. PRAIA - NOITE

Fátima caminha obstinada. Lamenta em voz alta, nervosa. Ela naturalmente toma a dianteira - quer estar só. Cris a segue mais distante. Elas caminham pela areia molhada, pegadas permanecem até a próxima onda. A luz dos jardins das casas a beira mar iluminam espaçadamente a praia escura.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

32.

Fátima distancia-se. Cris acompanha, olhando para as casas à beira-mar. Um olhar de interesse e familiaridade para as construções vazias e privilegiadas.

Cris estanca de frente para um condomínio. Cris olha para Fátima, já distante. Fica para um tempo, até se decidir a entrar no condomínio.

34

EXT. CONDOMÍNIO A BEIRA MAR - CONTINUA

Cris passa por duas pequenas cercas que cortornam o grande gramado à beira-mar. Anda segura, conhece as ruelas do condomínio. Passa ao lado de um posto de observação vazio.

Cris passa por entre casas de luxo, vazias.

Cris pára ao ouvir um chamado.

Fátima está no outro extremo de uma das ruas do condomínio, agitando os braços para que Cris volte. Cris balança a cabeça negativamente e continua se caminho, entrando no jardim de uma das casas do condomínio. A casa em questão está às escuras. Cris encosta-se em uma janela fechada, mãos sobre os olhos, procurando por algo dentro da casa vazia. Móveis cobertos por lençóis.

Cris é puxada por Fátima, que fala baixo e nervosa.

FÁTIMA

Tás louca, menina. Tá querendo ser pressa é?

CRIS

Essa aqui é a minha casa da praia.

Fátima estranha.

CRIS

Essa aqui é a casa da praia. A gente tava vindo pra cá.

O som de uma moto na rua ao lado da casa, faz com que Fátima naturalmente busque um abrigo menos exposto. Cris não se mexe. Fátima chama Cris para esconder-se. Cris dá a volta pela parte lateral da casa, sem o mesmo receio de Fátima.

Cris segue uma pequena trilha pela lateral da casa. Olha pelas janelas, apenas para confirmar que a casa está vazia. Cris escuta uma música vindo da casa logo ao lado.

Cris chega a parte dos fundos da sua casa. Cris vai até a porta dos fundos, agacha e enfia o braço numa pequena fenda num canto escuro da parede atrás de um grande jarro de planta. Pega algo.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

33.

Outra moto passa pela rua de trás da casa. Fátima surge depois que a moto afasta-se. Pega Cris pelo braço, puxando-a. Cris insiste que aquela é sua casa de praia.

Fátima guia Cris pelas ruas do condomínio vazio. Viram uma esquina e se deparam dois vigias sobre motos.

Fátima hesita, mas segue em frente, em direção a praia. Pede pra que a menina fique quieta.

Ao aproximar-se dos dois vigias olha-os de rosto erguido, sem parar de andar..

FÁTIMA

Boa noite, meninos. Vê só, acabei agora a limpeza, pode?.
(sorrindo)

VIGIA I

Final de feriadão é assim mesmo, tia.

FÁTIMA

Boa noite. Fiquem com Deus e bom trabalho.

35

EXT. PRAIA - CONTINUA

As duas chegam à beira-mar. Assim que se distanciam, sem parar de caminhar, Elis começa o sermão.

FÁTIMA

(gritando baixo)
Tu tá maluca é menina! Quer que eu vá presa contigo!?

CRIS

Mas moça, aquela casa é dos meus pais...

FÁTIMA

Tá vendo não a merda que tu ia fazendo. Isso dá cadeia visse!

CRIS

Mas...A gente tava indo pra cá quando a gente ficou na estrada.

FÁTIMA

E porque a casa tá vazia? Cadê teus pais, então?

CRIS

(demora para responder)
Não sei...eles devem ter ido embora.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

34.

FÁTIMA
(desconfiada)
Tu tá cansada, inventando coisa.
Se essa for a casa dos seus pais,
como tu tá dizendo, vamos deixar
pra ver isso amanhã, que agora de
noite ninguém vai acreditar nessa
tua história.

Fátima vai puxando Cris enquanto a menina ainda tenta convencer que aquele é o condomínio dos seus pais. Ficamos com uma imagem frontal do condomínio.

36 EXT. RUA DE CASAS DE PRAIA - NOITE

Cris e Fátima caminham em uma rua, de casas praia menores. Rua arborizada, por trás das casas e codomínios a beira-mar. Várias casas já vazias. Um carro parte de uma das casas.

37 EXT. RUA DE CONDOMÍNIOS DE 2 ANDARES - NOITE

Rua de pequenos condomínios de 2 andares, prédios já vazios. Um prédio em construção - obra parada. Dois operários e moradores da obra, observam Fátima e Cris passar. Uma moto passa e cumprimenta Fátima.

38 EXT. RUA DA PERIFERIA DA CIDADE DE PRAIA - NOITE

Cris observa a dinâmica da rua, muito mais movimentada do que as anteriores. Crianças correm na rua de terra batida. Boteco ao fundo. Mulheres conversam na porta de casa, cumprimentam Fátima. TVs ligadas nas novelas, vistas pelas festas das janelas e portas.

39 INT. CASA DE FÁTIMA - VARANDA - NOITE

Uma pequena casa de alvenaria, tijolo aparente, iluminada por uma forte luz flourescente no teto da varanda. Uma rede balança, impulsionada por uma pé de unhas vermelhas calçando uma sandália estilizada. O avô, sentado do lado de fora, acompanha o fluxo dos passantes.

Fátima chega, perguntando por Clara (filha mais velha) ao pai. Jennifer, 15 anos, levanta-se da rede quando ouve a voz da mãe.

JENNIFER
Finalmente!!!

Fátima, ultrajada com a atitude de Jennifer já chega gritando com a filha.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

35.

FÁTIMA

Onde é que tu tava?

JENNIFER

Oxe? (simulando verdade) Tava com Clara na feira, ela mandou eu procurar voinho. Não achei, vim pra cá esperar vocês. Ela tava aqui, deixou ele. Tô sem chave.

FÁTIMA

Foi procurar painho coisa nenhuma, que ele tava com sua irmã desde cedo! Tu tava com as meninas, queu sei!

JENNIFER

Sim mainha...depois que eu fui procurar voinho e não encontrei eu fui ficar com as meninas...pra esperar vocês.

Fátima abre a porta da grade, externa a porta da casa, enquanto ralha com a filha.

FÁTIMA

Tu não me sai mais dessa casa até daqui a um mês, ouviu?! Tu precisa saber ter responsabilidade. Tu só dá trabalho, porra! Eu não mandei tu ficar mais sua irmã?

JENNIFER

Sim, mas...tava tudo em ordem, não precisava.

FÁTIMA

(indignada)

Não precisava? Entra!

JENNIFER

(amadurecida)

Não precisa disso...

FÁTIMA

Vai! Entra!

Jennifer levanta contrariada mas com certa compreensão sobre o comportamento da mãe. Depara-se com Cris. Se encaram.

FÁTIMA

Entra!

Jennifer vai para a porta. Pára ao lado da mãe.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

36.

JENNIFER

E a visita, quem é?

Fátima a empurra pra entrar. Jennifer, tom jocoso.

JENNIFER

Opai Mas sem agressão na menor,
faz favor,

Fátima entra em casa gritando com a filha.

Cris espera por algo, no meio da discussão. Nota o avô, que tem o olhar perdido na rua. Ela se acomoda num canto, encostando-se numa das pilastras. Cansada. Passa a dividir a contemplação do velho, que mantém a mesma fisionomia inabalável. O estado de Cris, permite que ela sinta o tempo do lugar em que está no momento, (registro dos dois lados da rua).

FÁTIMA

Entra menina!

40 INT. CASA DE FÁTIMA - BANHEIRO - NOITE

Cris tenta fechar a porta do pequeno banheiro. A tranca não fecha completamente. Incomodada, ela puxa o lixo e utiliza-o para bloquear a porta. Nada muito eficaz, a porta continua um pouco menos entreaberta.

Ela abre a torneira do chuveiro e sente, contrariada, que a água é fria. Se despe(sem exhibir o corpo), e toma um banho de gato, lavando membro a membro de seu corpo.

Quando Cris busca a toalha atrás da porta, percebe que estava sendo observada por Jennifer, que a espiava pela porta entreaberta. Jennifer corre quando percebe que foi descoberta. Cris se enrola com a toalha, e permanece ainda mais contrariada no banheiro.

41 INT. CASA DE FÁTIMA - SALA - NOITE

Cris está sentada no sofá da sala. Veste um "vestido de sair" de Jennifer. Tem um prato vazio sobre o colo. Cris observa Fátima, Clara e Jennifer assistindo novela, concentradas. O avô deixa-se perder na TV. Todos jantam macaxeira com ovo e café.

As três mulheres acompanham o ápice da cena. Cris nota algumas fotos sobre a estante da TV. Numa delas Fátima jovem, a outra metade da foto rasgada. Em outra uma velha senhora negra. Uma foto de Jennifer posando de modelo.

Intervalo comercial, momento rotineiro do julgamento familiar sobre a cena anterior. Ao fundo som das publicidades da TV. Avô se levanta e sai para a varanda enquanto as mulheres discutem.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

37.

FÁTIMA

Sem-vergonha! Que homem mais cretino. Dá raiva, menina, ver um negócio desse. E ela nem se liga, a bichinha.

CLARA

Oxê! Ela tem que se fuder mesmo, mainha. Gente cega desse jeito só aprende se lascando. Tem que levar mais uns dois par de chifre pra se ligar e perceber o marido que tem.

Fátima fica um pouco desconcertada com o comentário da filha.

JENNIFER

Dani disse que leu que ele ainda vai trair ela três vezes antes dela descobrir tudo de verdade. Que ela vai tentar se matar, mas vai desistir. E que na última vez ele vai tentar pegar a irmã dela!

FÁTIMA

Ó pra isso. Bem que ela ficou de olho nele na festa da mãe dela.

CLARA

Essa aí é tão besta que merecia levar chifre até da mãe!

Jennifer ri.

FÁTIMA

Minha filha...

CLARA

Mulherzinha tapada, mainha. Só em novela mesmo. Mulher que gosta de sofrer! Esse negócio de ficar aceitando coisa e levando gáia de homem sem-vergonha acabou. Só faz isso é quem não tem amor próprio.

Fátima quebra o clima de descontração ao aceitar para si a crítica da filha. As filhas percebem o incômodo da mãe.

Fátima pede com olhar para que esqueçam a conversa, tentando reanimar o ambiente.

FÁTIMA

Mas esse menino trabalha muito bem. Dá uma raiva dele...

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

38.

CLARA
É.

JENNIFER
E ele é bem jeitosinho. (Clara
concorda. Fátima desconsidera).
Mas parece que ele é gay.

FÁTIMA
Pode não.

JENNIFER
Claro que pode, mainha. Esses
artistas, ou é gay ou é bi.

FÁTIMA
Para menina. Não gosto quando tu
traz essas conversas aqui pra
dentro de casa.

JENNIFER
Mas se é mainha...

FÁTIMA
Tá bom, tá bom. (para Clara) Vai
lá menina, pegar o negócio.

Clara se levanta. Jennifer olha intrigada para Cris,
pedindo o prato.

FÁTIMA
Vai querer mais?

CRIS
Não. Brigada.

JENNIFER
(deboche)
Só vou lavar porque tu é visita.

FÁTIMA
Aproveita e recolhe o resto.

JENNIFER
Eu já ia fazer isso.

FÁTIMA
Tá bom...

Clara grita de dentro do quarto.

CLARA
(off)
Jennifer! Cadê meu esmalte novo?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

39.

JENNIFER
(demora pra responder)
Vi não!

CLARA
(off)
Mãe...Jennifer pegou meu esmalte novo!

JENNIFER
Peguei não.

Jennifer ri para Cris, enquanto tira os pratos da mesa.

FÁTIMA
Separa um prato pro teu irmão

JENNIFER
(de dentro da cozinha)
Vou não mainha. Sou mulher dele não! Ele que bote o prato dele quando voltar.

Fátima e Cris sozinhas na sala. Caladas assistem a um comercial de eletrodomésticos.

Fátima entrega um celular para Cris.

FÁTIMA
Liga de novo. (Cris tenta)

Cris tenta. Jennifer volta da cozinha.

JENNIFER
Nada?

Cris balança a cabeça cabisbaixa.

JENNIFER
E...se tiver acontecido alguma coisa séria?

Silêncio contrangedor.

FÁTIMA
Jennifer, por favor minha filha, piora as coisas não...(para Cris)Ligue não menina. Ela é assim mesmo.

Clara volta com dois carregadores de celular e entrega para Cris.

CLARA
Vê se dá?

Jennifer pega o celular dela. Olha a conexão da bateria. Entrega os carregadores de volta.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

40.

JENNIFER

Também...Nunca que tu vai ter carregador pra esse celular.(para Clara) Só o aparelho vale a casa da gente inteirinha.(pausa) Quanto foi?

CRIS

Não sei.(pausa) Ganhei de presente.

Fim do comercial. Fátima intrigada com o valor do celular e o fato da casa da família de Cris. Novela volta na continuação da cena anterior. Casal rico discute na sua luxuosa sala. Mulheres prestam atenção apenas na novela.

Cris dispersa: observa o avô sentado, acabando de fumar um cigarro. Ele levanta e sai. Cris continua olhando para a porta.

42 INT. QUARTO JENNIFER E CLARA - NOITE

Cris choraminga durante um pesadelo.

Jennifer acorda. Decide fazer um afago na cabeça de Cris, que dorme num colchão no chão ao lado da cama.

Fátima também acorda com o choro e observa as reações de Cris. Mãe e filha sem saber o que fazer.

Cris começa a balbuciar coisas sem sentido. Fátima senta no colchão, puxa Cris para seu colo e tranquiliza o sono da menina.

43 INT. QUARTO JENNIFER E CLARA - MANHÃ

Fátima abre a janela e uma luz agressiva ilumina o rosto de Cris, que se esconde automaticamente atrás do travesseiro.

FÁTIMA

Bora menina, acorda pra resolver tua vida.

Enquanto Cris acaba de acordar ainda deitada, observa Roberto na mesa da sala, já fardado, ressecado, tomando café com Clara. Ela senta na cama, sonolenta.

44 INT. DELEGACIA - DIA

Cris está sentada na sala de espera da delegacia. Olha para fotos de crianças e adolescentes desaparecidos num cartaz fixada numa parede próxima. Fátima conversa com um encarregado. Ele está com o telefone no ouvido, aguardando que atendam do outro lado.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

41.

FÁTIMA

...mas não tem como informar a central...ou alguém em Recife?

ENCARREGADO

Isso só dá pra fazer quando o Dr. Durval chegar, ele que resolve essas coisas...oa, tá atendendo não.

FÁTIMA

Mas homem, eu preciso me livrar dessa menina. Encaminhar ela pra alguém. Não posso ficar criando mais um não.

ENCARREGADO

Minha senhora, mais tardar no final do dia ele tá aí. Quando for uma cinco horas tu volta.

Fátima frustrada. Cris começa a prestar atenção na conversa.

ENCARREGADO

Me dá teu número de celular, que eu tento repassar pra ele. Melhor...escreve aqui.

Fátima anota o número no pedaço de papel dado.

ENCARREGADO

Se preocupe não que hoje alguém vem pra cá. Eu só dormi aqui porque nem oficial pra vigiar os preso tinha.

FÁTIMA

Esse aqui é o da minha outra menina.

ENCARREGADO

Tá bom.(pausa) Tá todo mundo no negócio dos sem-terra. A maioria do destacamento das cidades vizinhas tão apoiando a retirada também. Até oficial de justiça de Recife veio dessa vez. Finalmente vão tirar aquela pouca vergonhice de lá.

FÁTIMA

Oxe homem, deixa de falar besteira. O povo tá lá, tranquilo, vivendo a vida deles.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

42.

ENCARREGADO

Vivendo em terra que não é deles,
invadindo a propriedade dos
outros.

FÁTIMA

Ocupando. Terra que ninguém usa,
largada. E que eles tão
plantando.

ENCARREGADO

Mas que não é deles.

FÁTIMA

É...que não é deles. Que é de
gente que tem mais meio mundo de
terra, que ganha muito mais
dinheiro num dia do que eu e você
vamos ganhar na nossa vida
inteira. Que no final das contas
vai ser paga pelo governo
poraquelas terras que não
produzem nada pra outros muitos
que tão precisando viver delas.

ENCARREGADO

Tu fala isso porque vende as
coisas deles na tua barraca.

FÁTIMA

Sim, algum problema nisso? (sem
resposta) Revendo e ganho a vida
assim e me virando com outras
coisas.

ENCARREGADO

Pra mim isso é errado. Pra mim é
tudo bardeneiro, basta ver o que
mostram na TV! E hoje aquele
povinho sem-vergonha todo vai
sair de lá a pulso.

45 EXT. RUA NA FRENTE DO SUPERMERCADO - DIA

Cris sozinha numa rua no centro da cidade. Movimento de
locais. Atrás dela o maior supermercado da cidade. Cris
olha pra dentro do supermercado. Espera por alguém.

Uma moto com dois garotos passa na rua. Um deles olha para
Cris.

Cris espera. Jennifer chega carregando um som portátil.

JENNIFER

Cadê mainha?

Cris aponta com a cabeça pra dentro do supermercado.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

43.

JENNIFER

E tu? Vai voltar mais não é?

Cris não responde, com raiva da situação.

Ambas esperam caladas. Jennifer encosta no carro.

Um mototaxista passa.

MOTOTAXISTA

Jennifer! Tás melhor do que ontem!

Jennifer dá um dedo pra o mototaxista.

JENNIFER

Donzelo! Pense num moleque insistente. Nunca que eu vou dar liberdade pra um matuto desse.

Fátima aproxima-se das duas, entregando sacolas plásticas pras meninas. Fátima olha sério para Cris, remetendo a situação das sacolas anterior.

46 EXT. RUAS PARA ÁREA DOS VERANISTAS - DIA

1. Fátima e Jennifer conduzem Cris por uma pista larga de terra batida ladeada por casa de praia.

2. Rua estreita de casas. Baixa estação, um clima de desolação. Folhas secas sobre as árvores na frente das casas. Cris e Jennifer carregam sacolas de supermercado. Fátima leva consigo um som portátil.

47 EXT. FRENTE CASA PRAIA I - DIA

Cris e Jennifer esperam sentadas na calçada a frente de uma grande casa. Os sacos no chão.

JENNIFER

Eu gosto mais dessa época do ano.

Cris não responde.

JENNIFER

A praia fica vazia. De vez em quando os veranistas vem. Mas é bem pouco e rapidinho. Depois volta tudo ao normal. (pausa) Eu gosto desse silêncio.

Ambas escutam os ruídos ambientes. Cris observa detalhes das casas vazias.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

44.

JENNIFER

Mainha não gosta dessa época sem veranista. Ela ganha bem menos. Na verdade todo mundo ganha menos. (pausa) Mas mesmo assim eu prefiro. (pausa) Voinho também. Eu me lembro quando eu era pequena e vinha pra cá visitar ele e voinha. Ela dizia que nessa época do ano, quando os veranistas não vinham, ela sentia que isso voltava a ser deles.

Um carro passa, numa rua próxima. Fátima aproxima-se rodando na mão molhos de chaves.

FÁTIMA

Vambora meninas que hoje o dia vai ser pesado. Mas hoje temos uma ajudante (tom jocoso). Isso aqui, minha filha, é a família do bom homem, (Jennifer dubla a mãe não achando a mínima graça) quem não trabalha não come.

Fátima abre o portão da casa e entra, seguida por Jennifer. Cris caminha lentamente observando o interior da casa antes fechada.

48

INT. VARANDA DA CASA DE PRAIA I - DIA

Fátima coloca um CD no som. Aumenta o volume no máximo. Um brega calipsado toma por toda a vizinhança. Enquanto Jennifer varre o quintal em segundo plano, Fátima explica pra Cris o procedimento básico.

FÁTIMA

Tu varre aqui a varanda, quando acabar entra pela sala que eu te alcanço com o pano na cozinha. Toma.

Fátima entrega uma vassoura piassava para Cris.

Fátima entra na casa e Cris hesita mas começa a tentar trabalhar. Com dificuldade varre mal a varanda, negligenciando certas áreas mais difíceis.

Jennifer próxima de terminar sua parte, ri da ineficácia da do trabalho de Cris.

45.

49 INT. SALA CASA DE PRAIA I - DIA

Cris continua limpando sem jeito a casa. Se depara com uma estante com alguns poucos porta-retratos expostos. Fotos de família, tipicamente classe média alta. Parecidas com a sua própria família.

Uma foto do filho com a mãe no mar, em especial, lhe chama a atenção. Ela leva o porta-retrato consigo até um sofá próximo. Cansada, reencosta-se no sofá e observa o ambiente.

Acha sobre o lençol um controle. Puxa o lençol e pega o controle da TV. Tira o plástico da TV e liga-a com o controle. Reencosta-se no sofá para ver TV. O volume é mais baixo do que o som alto.

No mesmo plano Fátima surge passando o pano de chão no piso. Descobre Cris assistindo a TV. Ela se aproxima, descrente.

FÁTIMA

Princesinha, quer um suco de pitanga? Oxe, quem já viu. Levanta!

CRIS

É que eu não sei fazer direito. E cansa.

FÁTIMA

Cansa é...(rindo) Tem problema não, aprende.

Cris não responde.

Fátima puxa a tomada da TV.

Cris pega a vassoura contrariada e começa a varrer displicente. Fátima pega a vassoura e a ensina o melhor jeito de varrer.

FÁTIMA

Essa mão prende e a outra balança. Essa prende, a outra balança. Aprendeu? Agora é só fazer a mesma coisa na casa todinha. (pausa - entrega a vassoura) Apreendi mais nova que você. Ganhei a vida assim. Criei meus três filhos com isso. Fácil desse jeito.

Cris vai varrendo a sala, sob o olhar severo de Fátima.

CORTA

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

46.

Cris varre a cozinha. Fátima passa o pano de chão.

CORTA

Cris varrendo os quartos. Num deles Jennifer deita na cama do casal, enquanto Cris varre.

CORTA

Cris segura um grande saco de lixo, no qual Jennifer joga as folhas secas do quintal

CORTA

Cris, cansada, observa Fátima pendurar os panos de chão molhados. Ela sente o trabalho de limpar uma casa toda.

50 EXT. RUA DE CASAS DA PRAIA A - DIA

De dentro de outra casa podemos ver Fátima, Jennifer e Cris atravessarem a rua. Outra faxineira varre a varanda da casa, passando diante da câmera.

51 INT. CASA DE PRAIA II - DIA

Porta da despensa da área de serviço abre. Fátima pega vassoura, baldes e rodo, entrega para Jennifer e Cris. Cris está descrente com a continuação do trabalho da faxina.

CORTA

Enquanto Jennifer recolhe latas de cerveja vazias e pratos sujos de uma grande mesa, Cris varre a sala da casa. Faz isso com extremo contra-gosto.

Cris pára e observa Fátima passando pano, mecanicamente, na grande varanda. O olhar de Cris passa da raiva para a contemplação da ação mántrica: passa o pano, torce o pano, enxágua o pano, torce o pano, estende o pano, passo o pano... Ato contínuo e automático.

Jennifer volta da cozinha, para pegar o restante da louça suja. Nota Cris hipnotizada observando a mãe.

JENNIFER

Quero isso pra mim, não. Nem ela queria. Por isso que ela é tão chata pra gente se ajeitar na vida. (volta a pegar os pratos) oh povinho preguiçoso...nem pra botar na pia.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

47.

Jennifer sai para a cozinha. Cris volta a olhar pra Fátima. Esta pára um instante para respirar e enxugar a testa, percebe Cris a olhando. Cris volta a varrer. Fátima volta a lavar a varanda.

CORTA

Enquanto Jennifer lava os pratos, Cris tenta varrer a sujeira para uma pá. Jennifer nota a inabilidade de Cris e ri.

JENNIFER
Varre prali ó.

CRIS
Aqui. (apontando pra baixo de um móvel)

JENNIFER
É.

Cris hesita.

JENNIFER
Ou tu acha eu lavo, lavo mesmo
isso tudo aqui?

Cris procura Fátima ao redor para só depois varrer a poeira para o canto sugerido.

52 EXT. RUA DE CASAS DA PRAIA B - DIA

Cris caminha por uma rua ladeada de outras tantas casas vazias. Estanca ao ver o tamanho imenso da casa que Fátima abre as portas dos fundos.

Cris hesita em entrar na casa.

53 EXT. QUINTAL DA CASA PRAIA III - DIA

Cris e Jennifer estão acabando de almoçar sentadas no gramado da grande casa à beira-mar. Jennifer deixa seu prato do lado, contemplando a vista privilegiada. Cris continua comendo. A praia está vazia. Ao fundo, na casa, Fátima dá continuidade a faxina.

Jennifer deita-se no gramado, espreguiça. Descansa olhando pro céu. Olha para o lado, Cris ainda come.

JENNIFER
Lariquenta.

CRIS
Hã?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

48.

JENNIFER

Tás morrendo de fome.

Cris responde com mais uma garfada.

JENNIFER

Também (pausa) Tu nunca trabalhou assim, né?

Balança a cabeça enquanto acaba de mastigar.

CRIS

É todo dia assim?

JENNIFER

Todo dia, todo dia não. Umas 04 vezes por semana, estourando. Tipo essa semana tem amanhã e depois ainda.

Cris se assusta.

JENNIFER

No verão é bem pior. Mainha trabalha de domingo a domingo. Ainda inventa de vender cerveja na praia e nas festas.

CRIS

E tu ajuda ela também?

JENNIFER

Quando precisa...mas nas festas não.

Jennifer se espreguiça de novo. Jennifer acaba de comer e coloca seu prato sobre o de Jennifer. Ela imita a outra e deita-se na grama. Ambas olham as nuvens que passam

JENNIFER

Seus pais, fazem o quê?

CRIS

Meu pai é advogado. E minha mãe... ela tem umas lojas com umas amigas.

JENNIFER

Nascesse com a bunda virada pra lua.

CRIS

Hã?

JENNIFER

Tivesse sorte.

Silêncio com um que de constrangimento.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

49.

Um assobio vindo da casa. Ambas olham.

JENNIFER

(gritando)

Calma mainha! Tô digerindo! (para Cris) Exploração de menores.

Jennifer ri da própria piada, Cris acompanha a risada. Fátima deixa as meninas descansarem mais um pouco, entra na casa.

JENNIFER

Tu mora em Recife, né?

CRIS

É.

JENNIFER

A gente voltou pra lá depois de São Paulo.

CRIS

(surpresa)

Tu morou em São Paulo?

JENNIFER

Nasci lá.

CRIS

Foi?

JENNIFER

Foi. Painho e mainha foram pra lá quando meus irmãos eram pequenos. Daí eu nasci. Mas ela voltou com a gente quando eu tinha uns 05 anos. Era foda criar 3 sozinha.

CRIS

E teu pai?

JENNIFER

Painho (demora pra retomar)
Painho, tá lá ainda...criando os outros filhos dele.

Cris silencia ao perceber o desconforto do tema. Jennifer se apóia nos cotovelos, e contempla o mar.

JENNIFER

Mas sabe que eu tô preferindo morar aqui?

CRIS

Mais do que São Paulo?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

50.

JENNIFER

Oxe...mais do que São Paulo, Recife. A gente sempre morou mal lá, sabe? Depois que voinha morreu, minha mãe decidiu vir pra cá. No começo odiei, mas depois fui me acostumando. Não precisa pagar aluguel, tem a casa de voinho. Meu irmão não tá fazendo mais merda. Mainha tá mais feliz, mesmo se fudendo de trabalhar.

Jennifer cala, olhando o mar e pensando.

Ela então olha pra Cris.

JENNIFER

A única merda daqui é não ter um shopping decente. Só loja safada. (pausa) Tu vai muito pro shopping?

CRIS

Toda a semana.

Assobio de Fátima chamando as duas. Elas olham para a varanda da casa.

FÁTIMA

(gritando)

Tá bom, né!

Elas se olham, fatigadas.

JENNIFER

(se levantando)

Sortuda.

Cris demora mais um pouco pra se levantar. Respira fundo e levanta. Volta pra pegar os pratos e talheres deixados no chão.

54 INT. CASA PRAIA III - DIA

Cris varre displicentemente o corredor. Pára na porta de um quarto, que tem algumas sobras de decorações de um quarto de uma adolescente, uma TV e uma cama de casal.

55 EXT. PRAIA - TARDE

Fátima e Cris caminham pela praia. Fátima mais a frente, Cris atrás.

Cris olha para a cerca de um condomínio a beira-mar.

Atrasa o passo, para Fátima se distanciar ainda mais.

51.

Cris pára. Olha para o condomínio. Hesita. Deixa a sacola plástica que deixava no chão e corre em direção a entrada do condomínio.

56 EXT. CONDOMÍNIO A BEIRA MAR - CONTINUA

Cris corre pelas ruas do condomínio da noite anterior.

Chega ao fundo da casa, visitada na noite anterior. Ela enfia o braço na pequena fenda na parede atrás de um grande jarro de planta. Tira de lá um molho de chaves.

57 INT. CASA DE CRIS - DIA

Cris caminha pela sala vazia, como se esperasse a presença de algum familiar.

Sobe as escadas, volta ao térreo.

Vai ao telefone. Sem linha.

58 INT. CASA DE CRIS/QUARTO DOS PAIS - DIA

Cris chega ao quarto carregando algumas comidas envoltas em plásticos e latas. Puxa os lençóis da cama e da TV. Liga o ar condicionado. Assiste TV comendo sobre a cama dos pais.

59 INT/EXT. CASA DE CRIS/QUARTO DOS PAIS/VARANDA - NOITE

Cris acorda. Sonolenta, remancha na cama dos pais. Se toca que está em casa, mas sozinha. TV ligada, filme americano. Ela pega o controle e abaixa o volume.

Som alto vindo da casa ao lado. Decide levantar. Vai para a varanda do quarto dos pais.

A vista da varanda dá para o quintal frontal da casa vizinha. A casa ao lado tem uma grande piscinha que toma metade do quintal. As luzes da casa estão todas acesas. Um casal transa na quina da piscina. Cris observa a cena, sorri sem graça.

Ele sai nú, sem dizer nada, para dentro da casa. A mulher fica sozinha na piscina. Ela então submerge e começa a nadar.

Cris acompanha a figura distorcida da mulher nadando.

52.

60 INT. CASA DE CRIS - NOITE

Sala às escuras. Cris observa a casa vizinha, escondendo-se atrás da cortina da janela. O som da casa ao lado permanece alto. Cris ouve discussões vindo da casa ao lado. O casal surge na janela que dá para a sala do casa vizinha. Cris assiste a continuação da discussão. O conflito se dá pois o homem não quer permanecer mais ali e a mulher não quer voltar. Ele então sobe as escadas correndo e desce com uma mochila, enfiando algumas roupas dentro. Ele pega uma carteira e um molho de chaves numa estante. E sai do enquadramento da janela. A mulher vai atrás. Cris corre para os fundos da sua casa.

61 EXT. CASA CRIS - FUNDOS - CONTINUA

O homem entra em um carro. a mulher permanece na entrada dos fundos da casa vizinha.

Ele ajeita o carro para sair. Pára de lado para a soleira da porta.

HOMEM

Não adianta, querer ficar fugindo assim! Algum dia tu vai ter que encarar tua vida. Vê se cresce. E não liga mais não, pra mim já deu!

O carro parte. A mulher fica sozinha na porta. Cris a observa. A mulher não se abala com que o homem disse. Esta é Pri. Ela volta para dentro de sua casa.

62 INT. CASA DE CRIS - CONTINUA

Cris acompanha o trajeto de Pri, pelos enquadramentos das janelas e portas envidraçadas das duas casas. Pri caminha pela casa, pensativa. Pega um cigarro no trajeto. Acende. Retira um MP3 player do som e põe o fone no ouvido. Serve-se de mais uma dose. Cris muda de posição de acordo com o trajeto, buscando sempre o melhor ponto de vista possível.

Pri começa a dançar na sala da casa vizinha. Ela murmura determinados trechos, e dança uma dança só dela. Seu corpo tenta expressar e expelir todos os seus incômodos.

A dança acaba. Ela respira. Sai da sala com o cigarro pela metade, o copo vazio e a garrafa quase no fim. Volta e pega um celular sobre a mesa.

53.

63 INT. CASA DE CRIS/QUINTAL - NOITE

Cris observa a mulher sentada na escada que dá para o quintal. Pri encara o celular e decide ligar.

Cris entende a oportunidade, corre para dentro, pega seu celular e volta a observar Pri. Após alguns segundos ela desiste de continuar tentando chamar.

Ela acaba o cigarro, toma um grande gole. E se joga na piscina, nadando submersa de um lado ao outro.

Cris caminha em direção a outra casa.

64 EXT. CASA PRI QUINTAL - NOITE

Cris atravessa os dois quintais, dividos por um singela cerca viva. Ela pára na beira da piscina. Pri continua submersa. Sobe quando lhe falta ar e finalmente percebe a presença de Cris.

Pri estranha a menina em pé na beira da piscina. Mas depois a reconhece.

PRI
Eu te conheço. (pausa) Menina,
você tá enorme.

Cris ri.

PRI
Vocês chegaram agora?

CRIS
De tarde.

Pri olha para a casa vizinha, às escuras.

PRI
Seus pais tão aí?

CRIS
Não.

Pri não entende.

CRIS
É que...meu celular tá sem
bateria e eu preciso ligar pra
eles. Posso usar o seu?

Pri continua sem entender.

PRI
Pode. Tá ali.

Cris tira o chip de seu celular e coloca-o no de Pri.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

54.

Pri sai da piscina, se enxugando, enquanto Cris liga o aparelho e se decepçiona após um pequeno alerta.

Pri se aproxima de Cris, olhando para a casa vazia ao lado.

CRIS
Tá pegando não.

PRI
Liga do fixo, então. Tá lá dentro.

Cris entra na casa.

Pri acaba de se enxugar.

PRI
Eles saíram e te deixaram sozinha?

CRIS
Não, eu cheguei aqui sozinha.
Eles deixaram a gente na estrada.

PRI
A gente quem?

CRIS
Eu e meu irmão.

PRI
E cadê seu irmão?

CRIS
Não sei.

PRI
E seus pais?

Cris começa a ficar nervosa.

Pri fica desnorteada com a conversa.

PRI
Calma menina! Calma...Eu chapo e tu que fica doida. Você tá sozinha na casa?

CRIS
Tô.

PRI
E seus pais, o que aconteceu com eles?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

55.

CRIS
Não sei, pô.

Pri aproxima-se da menina. Pri tenta acalmar Cris.

PRI
Tu já jantou? Tá com fome?

CRIS
Mais ou menos.

Pri a guia para dentro de casa. Cris ainda abalada.

PRI
Vem cá, deixa eu fazer qualquer coisa pra ti. Mais tenta se acalmar.

65 INT. CASA DE PRI - QUARTO DE PRI - NOITE

Pri está sentada na cama, vários biquinis jogados sobre a cama. Cris abre uma fresta da porta do banheiro e entrega um biquini para Pri.

CRIS
Toma, não ficou legal. Tá grande.

PRI
Tá me chamando de gorda, é...brincadeira. Toma esse aqui, é mais velhinho, deve dar em você.

CRIS
Tá.

PRI
Nossa, realmente esses são mais velhinhos. Acho que eu era um pouco mais velha que você quando comprei. Chega tá puido, o bichinho, de tanto que usei. Eu era um pouco mais velha que você.

CRIS
Eu lembro de vocês.

PRI
É, seus pais compraram essa casa logo depois dos meus. Papai comprou quando construíram o condomínio. Lembro da gente aqui, nem vizinho tinha ainda. Eu sentia que isso tudo aqui era tão meu. (pausa) Nossa, faz tanto tempo isso.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

56.

CRIS
E aí, ficou bom?

Pri sorri.

PRI
É realmente, eu era mais gordinha mesmo. Vem cá, deixa eu amarrar melhor.

CRIS
E seus pais? Tás sozinha aqui?

PRI
Eles não sabem que eu tô aqui. Acham que eu tô na casa de uma amiga estudando.

CRIS
Ah, tá (pausa)...e...porque aquele cara foi embora gritando contigo?

PRI
(silêncio)
Cris, vamos falar disso agora não tá...

66 INT/EXT. CASA DE PRI - NOITE

A pia da cozinha está repleta de pratos e panelas sujas, acúmulo de vários dias. A TV está ligada, mas muda. O som toca aleatoriamente e em volume baixo. Na mesa da sala, pratos empilhados, diversos copos e algumas panelas com sobras de comida. Dois pratos com resto de macarrão miojo estão postos para duas cadeiras vazias.

A câmera estanca seu movimento enquadrando a porta de vidro da sala que dá para o quintal. A água da piscina oscila de acordo com o vento. Um segurança uniformizado de moto faz uma ronda na rua a frente da casa. Som de passos descem a escada e chegam a sala. Pri sai para o quintal, pega um cigarro, ascende e senta na escada.

Cris chega um pouco depois.

CRIS
Quer mais?

PRI
Não...pode matar.

Cris chega no quintal, vestindo um biquini grande pra seu tamanho. Segura um pedaço de chocolate e entrega para Pri, que sorri e come. Ela senta ao lado de Pri, mas se distancia um pouco por causa da fumaça do cigarro.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

57.

CRIS

Tem uma amiga minha, Diana, que começou a fumar a pouco tempo, sabe. Teve um dia na casa dela, que ela ofereceu pra gente. A Rebeca e a Ju não gostaram, mas sempre pediam um cigarro pra Di, quando a gente saía. Eu achei uma merda. Fiquei logo tonta. Mas as meninas achavam o máximo. A Di, disse que os meninos adoram quem fuma. "Dá Status" (imitando Diana).

PRI

Eu fumava quando era mais nova, mas parei logo depois que meu pai infartou. Voltei a uns 2 anos. Ele parou, quando infartou denovo. Hoje em dia virou o maior boyzinho. Malha, veste roupa de garotão. Não gosto mais de levar amiga lá em casa, que ele já dá logo em cima. É nojento!

CRIS

E sua mãe, não diz nada?

PRI

Eu acho que ela nem percebe. (pausa) Acho que eles nem se percebem mais. Cada um na sua. Uma amiga me disse que já viu ela com outro cara no shopping. Sei lá, sabe... Eles vivem um casamento de convenção... (come o último pedaço de chocolate)

CRIS

Convenção?

PRI

É...tipo...dois personagens sabe...atuando...como se estivesse escrito...confortável, sabe. Nunca entendi porque eles não se separaram.

CRIS

Meus pais quase se separaram quando a gente era mais novo. Mas começaram a fazer terapia. Voltaram. Mas há um tempo começaram a brigar denovo. A Di diz que a separação dos pais dela foi a melhor coisa que aconteceu na vida dela.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

58.

CRIS
É...deve ser.

Ambas ficam no silêncio. Perdidas em pensamentos. Cris concentra o olhar nas pequenas ondas da piscina. Pri percebe o olhar de Cris e se levanta. Cris acorda do transe. Pri se dirige a um interruptor, próximo a porta da varanda.

PRI
(acendendo a luz da piscina)
Pode ir. A água é aquecida.

Cris se levanta, e vai pra beira da piscina. Bota um pé e sorri para Pri. Ela retribui o sorriso. Mergulha na piscina.

Câmera sub-aquática, acompanha a liberdade do corpo de Cris, como ela fica a vontade na água, como ela expelle a angústia dos últimos dias nesse ato. Até que bate a cabeça de leve na parede da piscina. Imerge com a mão coçando a cabeça, cara de dor leve misturada com um sorriso. Pri percebe.

PRI
Eu sempre quis que fosse maior.

Elas riem.

Cris volta a nadar, de uma raia a outra. Libertando-se no limite imposto pelo perímetro da piscina. Enquanto Cris nada, Pri coloca mais uma dose e senta-se na beira da piscina. Cris nada e aproxima-se de Pri, que bebe com os pés imersos na água. Cris, submersa, vê as pernas brancas da amiga, por baixo da água. Sobe perto da raia, seca o rosto com as mãos e encosta-se na raia ao lado de Pri. A moto da ronda passa novamente pela rua.

CRIS
Tu não vai pra praia não, é? Tás tão branca.

PRI
Eu não tava muito pra praia.
Prefiri ficar por aqui. Eu sou mais piscina.

CRIS
Eu gosto de piscina...mas prefiro o mar. (ela toca na pele da perna de Pri) Chegasse quando?

PRI
Hum...cheguei na quarta passada...hj é?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

59.

CRIS
Juro que não sei.

PRI
(conta com os dedos)
...uma semana. É isso. Daniel
chegou no sábado...É isso, uma
semana.

CRIS
Daniel é aquele cara...que a
gente não pode falar.

PRI
Isso...

Elas se olham. Se encaram. Cris ri e Pri acaba rindo.

PRI
Menina, como tu é curiosa...

CRIS
Vocês são namorados, é.

PRI
Não, não...não mesmo.

CRIS
Mas é que...

PRI
O que?

CRIS
Eu vi vcs dois...

Pri ri.

PRI
Não...a gente se encontra de vez
em quando. Ele queria uma coisa
mais séria. Mas depois a gente
entendeu melhor o que a gente
era. E tu fica espiando os
outros? Coisa feia.

CRIS
Foi mal.

PRI
Tu tem o quê...12, 13?

CRIS
12.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

60.

PRI

Tu é grande pra tua idade (pausa)
Mas daqui a uns 3, 4 anos tu vai
entender

CRIS

(cinica)

Tá bom...

Pri toma o último gole, tira a camisa que vestia e fica de biquini. Pula na água. Cris a observa nadar. Ela emerge do outro lado da piscina.

CRIS

Será que eu vou ter que voltar
pra aula amanhã?

PRI

Amanhã? Não...amanhã não. A gente
só chega lá de tarde. Tu não
estuda de manhã?

CRIS

É (pausa) Tô com saudade das
meninas, mas não queria voltar
pra aula agora não (rindo) Tu
estuda ou trabalha?

PRI

Eu tô fazendo outro mestrado
aqui. Passei um tempo fora. A
viagem não foi tão legal quanto
eu esperava. Voltei a uns 6 meses
e entrei no
mestrado...sabe...depois da
faculdade, tu faz o mestrado.

CRIS

Meus pais ficam me enchendo o
saco sobre vestibular, estudar
pra entrar numa faculdade boa.
"Pra escolher uma profissão."

PRI

Mas tu só tem 12 anos.

CRIS

É...

PRI

Eu acho que os meus forçam uma
barra também. Depois da viagem
ficaram querendo que eu começasse
a trabalhar. Me arranjaram
trabalhos na empresa de
amigos...mas sorte que passei
nesse mestrado.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

61.

CRIS
E tu não tá tendo aula?

PRI
Tô...mas prefiro ficar
aqui...assim...tranquila.

O som da moto da ronda preenche o silêncio da conversa das duas.

67 INT. QUARTO PRI - NOITE.

Cris está deitada numa grande cama, coberta de edredons. A TV está ligada mas ela está atenta a fresta da porta do banheiro, onde PRI toma banho. Cris contempla o corpo de mulher feita.

68 INT. QUARTO PRI - DIA

Cris acorda ao ouvir alguém gritando insistentemente seu nome. Levanta-se da cama, com alguma resistência. Pri dorme profundamente. Ela vai a outro quarto, o som dos gritos aumenta. Abre a janela.

Vê Jennifer, na frente da sua casa, gritando por ela.

Ela desce as escadas.

Na TV, no quarto de Pri, um telejornal local. A TV está em mudo. Imagens de uma matéria dão lugar ao âncora do telejornal, ao lado de fotos de Cris e do irmão, com a manchete: Desaparecidos. Logo depois, imagens de um acidente de carro.

69 INT/EXT. CASA DE PRI - CONTINUA

Cris abre a porta da sala que dá para o quintal. Jennifer continua gritando pelo nome dela na casa ao lado.

Cris atravessa o gramado, observado Jennifer, que olha para dentro da casa, encostando-se no vidro da porta da sala. Ela segura uma pequena sacola plástica.

CRIS
Jennifer.

JENNIFER
(vira, surpresa)
Oxe? Mas mainha me disse que era
essa casa amarela.

CRIS
É que eu dormi na casa da Pri.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

62.

JENNIFER

Eu me esguelando que nem uma doida. Sumisse ontem, pô! Quando eu voltei pra casa mainha disse que tu tava aqui.

CRIS

É...Vim aqui pra casa.

JENNIFER

Essa casa é sua?

CRIS

Dos meus pais.

JENNIFER

E cadê eles?

CRIS

Não sei.

JENNIFER

Então porque você dormiu aqui?

Cris fica em silêncio.

CRIS

Minha vizinha tá aqui. Ela vai me levar pra casa...A gente vai assim que ela acordar.

Um silêncio constrangedor surge entre as duas.

JENNIFER

Minha mãe pediu pra eu te pegar. Ela saiu cedo pra ir na feira, mas combinou de encontrar a gente na delegacia.

CRIS

Eu acho que não precisa mais...eu já tenho como voltar pra casa...

Certo constrangimento pela dispensa da ajuda.

Um funcionário do condomínio chega de moto, enquanto as meninas conversam, e pára na frente da casa.

JENNIFER

Tá bom...(pausa) Toma (entregando a sacola plástica).

Cris tira sua roupa, lavada e passada. Devolve o plástico.

CRIS

Ah, obrigada.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

63.

Elas o observam caminhar em direção a elas. O funcionário se aproxima.

FUNCIONÁRIO

Bom dia, senhoritas. (as meninas respondem, meio assustadas) Eu poderia saber com que vocês estão?

CRIS

Eu moro aqui. Essa casa é dos meus pais.

JENNIFER

E eu tô com ela.

FUNCIONÁRIO

E seus pais estão aonde? Até onde eu sei os moradores dessa casa não estão aqui.

CRIS

Essa casa é a casa dos meus pais. Eu juro.

FUNCIONÁRIO

Se isso for algum tipo de brincadeira eu vou pedir pra vocês se retirarem do condomínio. Isso aqui é propriedade particular e ninguém de fora pode ficar circulando por aqui sem estar acompanhado por algum morador..

JENNIFER

Mas essa é a casa do país dela...

FUNCIONÁRIO

E os pais dela estão aonde?

Silêncio.

FUNCIONÁRIO

Por favor, vocês podem me acompanhar até o portão? E menina, o que você tem nesse plástico?

Pri surge no quintal de sua casa. E corre em direção a casa de Cris.

PRI

Elas estão comigo.

O funcionário dúvida, olhando para as meninas.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

64.

FUNCIONÁRIO
Elas estão com a senhora?

PRI
Sim. Elas são minhas primas.

Funcionário confuso, por causa da cor de Jennifer.

FUNCIONÁRIO
Ok. Mas a senhora sabe que não é permitido elas ficarem brincando na frente da propriedade de outros condôminos.

CRIS
Mas essa é casa dos meus pais.

PRI
Cris...(para o funcionário) Tudo bem, eu conversei com elas.

FUNCIONÁRIO
Ok. Tenham um bom dia, então.

O funcionário caminha para a moto, passando uma mensagem via rádio, descrevendo a natureza da situação.

JENNIFER
Noiado! Racista! Viu como ele me olhou?

CRIS
(desconversando)
Pri, essa é a Jennifer, a menina que eu te falei.

Ambas se cumprimentam com o olhar.

JENNIFER
Então, vamos lá?

CRIS
Não, a gente já tá indo embora.

JENNIFER
Mas mainha falou que era melhor...

CRIS
Não. É melhor a gente voltar logo pra Recife, né Pri?

PRI
É...mas...eu ainda queria dar uma volta na praia antes.

Cris fica contrariada

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

65.

CRIS

Mas tu nem gosta tanto de praia assim.

PRI

É que tá tão bonito hoje...e eu não tava planejando ir tão cedo.

JENNIFER

Por mim, tudo bem.

Cris resigna-se.

70

EXT. PRAIA II - DIA

Cris caminha. Expressão de raiva infantil. Olha fixamente para frente. Atrás dela uma extensa praia vazia.

Jennifer surge em quadro, diminuindo o passo, para acompanhar Cris. Ela observa a menina.

JENNIFER

(puxa conversa tentando quebrar o gelo)
É ali ó (apontando). Depois daquele pontal.

CRIS

(chateada)
Pô Jennifer, é muito longe...

JENNIFER

Oxê...por isso que é bom.

Cris permanece calada. Jennifer a observa, passos atrás.

Jennifer insiste, caminhando mais rápido até se emparelhar a menina.

JENNIFER

(se desculpando)
Foi ela que quis vir. Eu só falei do lugar.

Cris a encara, julgando-a de cúmplice. Silêncio.

JENNIFER

Vai ver ela não quer voltar agora.

Cris olha para Jennifer.

Acompanhamos as três (Plano Geral), caminhando. Pri na frente das duas.

66.

71 EXT. PRAIA III - DIA

Cris e Pri contemplam o mar, sentadas na areia, absorvidas pela paisagem.

JENNIFER
Não falei. (pausa longa). E a
água é quentinha aqui. (pausa)
Mesmo no verão não dá muita
gente. O pessoal prefere onde tem
barraca.

Cris chega em seguida e é a menos empolgada.

Cris olha para Pri. Jennifer começa a tirar a roupa por cima do biquini.

JENNIFER
E aí? Vamô entra?

PRI
Tô tranquila.

JENNIFER
E tu? (pra Cris)

Cris balança a cabeça negando o convite.

JENNIFER
Vocês duas...sei não.

Jennifer corre para o mar. Pri senta na areia. Cris a encara em pé. Pri nota o desconforto da menina.

PRI
Entra...

CRIS
Não quero.

Silêncio entre as duas.

PRI
Foi mal, Cris.

CRIS
Você prometeu.

Pri fica calada.

PRI
Eu sei. Mas é que...

Silêncio

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

67.

CRIS

Tu não tá afim de voltar né?

Pri não responde.

CRIS

Porque?

PRI

(chateada pelo
questionamento)
Ah Cris...sei lá. Não tô afim, só
isso. (pausa) Mas eu vou te levar,
só não queria ir logo cedo.

Silêncio

CRIS

Se eu não tivesse aparecido tu ia
ficar aí pra sempre?

Pri ri cinicamente, debochando da infantilidade do
questionamento, mas vai interpretando pra si a
profundidade da colação da menina. Pensa.

PRI

Até que seria bom. (longa pausa)
Mas eu tenho que te deixar.
(acordando) Todo mundo deve estar
doido atrás de você. Meus pais
vão acabar sabendo e eu vou ter
que aparecer lá em casa...e vai
ser a mesma merda de sempre.

CRIS

Foi mal.

Pri ri. Ambas ficam em silêncio. Pri suspira.

PRI

Mas isso ia ter de acontecer mais
cedo ou mais tarde. (pausa) Vai
ver foi bom pra mim tu ter se
perdido.

Cris ri.

CRIS

Tu promete, promete mesmo que
depois daqui a gente vai?

Pri concorda, rindo.

CRIS

Olha lá, viu?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

68.

PRI
Vai, entra.

Cris tira a camisa emprestada e fica de biquini.

CRIS
Bora...

PRI
Não. Eu fico aqui olhando as coisas.

CRIS
Pra quê, se não tem ninguém.

Cris puxa a braço de Pri.

CRIS
Bora! Tu me fez andar isso tudinho. Tu vai ter que entrar comigo.

As duas riem.

CORTA

As três tomam banho de mar.

Jennifer ensina Cris a boiar. Jennifer a deixa boiar. Cris boia sozinha, deixando-se levar pela fraca maré.

JENNIFER
(off - som fraco e distante)
Não levanta. respira fundo pelo nariz, que tu bóia. isso. levanta o rosto. agora deixa ela te levar.

O som da praia é bloqueado constantemente pela água. Cris progressivamente alcança um estado de deriva, boiando sem rumo. Num silêncio pessoal, observa as nuvens e suas formas. Sorrindo quando visualizada alguma forma que a agrade.

IMAGEM SUBMERSA. O pequeno corpo de Cris bóia numa imensidão de mar.

72 INT. DESTROÇOS DO HOTEL - DIA

Uma construção inacabada a beira-mar. Um esqueleto de um hotel com paredes pixadas e destroços jogados no chão. Planos fixos do ambiente, priorizando a vistas em direção ao mar.

Num dos planos, Jennifer guia Pri e Cris pelos destroços. Todos com o cabelo molhado.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

69.

Pri tira algumas fotos.

As meninas sobem uma escada.

JENNIFER

Por aqui. Lá em cima dá pra ver tudinho.

CORTA

Caminham por outra área.

JENNIFER

O pessoal diz que aqui era pra ser os quartos.

PRI

Também...com essa vista.

CORTA

Câmera dentro de uma piscina vazia. Off da conversa das três. Câmera gira, em determinado momento filma as três caminhando na área ao redor da piscinas.

JENNIFER

Parece que era um hotel gringo, não sei direito. Mas já tá aqui há muito tempo. Bem antes de eu nascer.

PRI

E porque não terminaram de construir.

JENNIFER

O porque mesmo eu não sei. Meu avô contou uma vez que foi uma confusão danada na época que começaram a fazer o hotel. Essa era a parte mais bonita da praia. Todo mundo gostava de tomar banho aqui. Muita gente daqui foi contra o hotel. Ele não gostava também. Mas outros moradores acabaram trabalhando na construção do hotel porque pagavam bem. (pausa) Aí, um dia, pararam a obra. E ficou assim. (pausa) Já faz mais de 20 anos, eu acho. (pausa) Ó pra lá, depois dessas pedras, é o hotel novo que tão fazendo e que meu irmão tá trabalhando.

Câmera gira, chegando a outra parede da piscina, onde se lê uma pichação apocalíptica: "Nada restará!", e logo abaixo com outra letra: "Ainda bem".

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

70.

CORTA

As três estão na parte mais alta do hotel. Só enquadrámos elas de costas e o mar de fundo. Nada dizem. Pri pega a câmera e tira uma foto da vista. Tira outra das meninas.

JENNIFER

Ei...nem deu pra me arrumar.
Deixa eu ver.(pausa)ah, ficou legal. Natural. Me manda depois.

PRI

Claro.

Ela segura a câmera no alto, fica no meio das duas e tira uma foto das três com o mar de fundo.

73

EXT. PRAIA TRECHO 2 - DIA

As três caminham pela praia. Outro bugge passa por elas. Os trabalhadores de macacão gritam lisonjeiros rudes para as três mulheres.

Ao longe, no sentido em que caminham, um grande grupo de pessoas reunidas a beira-mar. Jennifer é a primeira a compreender e corre em direção a pequena multidão.

Um grupo de moradores puxa uma rede de pesca coletiva. Todos puxam a rede com força retirando-a pouco a pouco da água. Mas boa parte ainda está submersa na água. Um homem comanda a todos os outros, gritando, quando necessário, ordens. Mas todos ali sabem o que fazer. Outros 2 homens estão na água, próximos a barriga da rede. Jennifer chega ao grupo e tenta ajudá-los. Ao fundo, sentado na areia fofa, o avô de Jennifer acompanha a ação.

Pri aproxima-se do grupo e começa a tirar fotos. Cris, observa tudo distante, próxima ao avô de Jennifer. Ela nota que o esforço é motivado pela expectativa nos olhares de todos os envolvidos, envolvidos na ação conjunta.

Cris nota o avô de Jennifer. O olhar dele está concentrado na multidão, mas ao contrário dos outros, observa tudo com uma mistura de serenidade e melancolia. Cris volta a olhar pra o grupo, que continua a puxar a rede. Ao fundo 2 barcos de pesca.

O olhar de Cris vagueia entre o olhar do avô e a expectativa da ação do grupo gradativamente traz a rede a terra. A tensão se dá entre os três planos e a tentativa de Cris em tentar compreender a razão do olhar do avô para a rede. Na verdade os frutos da rede. Que acabam sendo mais escassos do que o coletivo que puxava a rede esperava. Cris também se frustra com o pouca quantidade de peixe. Ela volta a olhar para o avô. Que finalmente a olha, menos melancólico, mais neutro, deixando a conclusão para ela.

71.

74

EXT. PRAIA TRECHO 1 - DIA

Cris e Pri caminham juntas. Em determinado momento simplesmente se olham. E sorriem. Ao fundo, longe, a mega estrutura de um porto industrial. Elas caminham em direção ao porto.

Dois pontos, também distantes, crescem em direção as duas. Em determinado momento começa-se a perceber dois homens ligados por um fio. Um deles carrega uma câmera de filmar, o outro um microfone tipo sorvete e alguns papéis na outra mão. As duas figuras se dirigem correndo em direção de Cris e Pri.

A uns 20 metros de distância as duas figuras páram, preparam-se para a abordagem, equipamentos, conversa rápida entre si. E dão o bote.

NESTE MOMENTO AS IMAGENS PASSAM A SER FEITOS TANTO PELA CÂMERA DOS DOIS PERSONAGENS QUANTO PELA NOSSA CÂMERA_LIBERDADE DE REGISTRO DA OUTRA CÂMERA.

REPÓRTER

Cristiane Bittencourt?

Cris surpreende-se com a abordagem. Cris olha para Pri, que não sabe o que lhe responder. Depois da terceira vez que o jornalista faz a mesma pergunta, ela responde com um balançar positivo da cabeça.

REPORTER

O que você está sentindo por finalmente ser reencontrada?

Cris não responde, perdida na pergunta. A câmera insistente tenta focar-lhe o rosto. Ela tenta voltar a caminhar.

REPORTER

Depois de tanto tempo de desaparecida o que você acha de finalmente voltar a sua família.

Cris e Pri tenta se desvencilhar do assédio da câmera.

PRI

Por favor, deixa a gente gente chegar em casa.

REPORTER

(aproveitando a deixa)
Como você se sente, depois desse tempo, poder finalmente voltar para casa?

Cris não responde assustada. Pri enlaça-a num abraço e a conduz, subindo um pequeno morro, em direção ao condomínio.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

72.

REPORTER

E o acidente dos seus pais? O que
você sente pelo desastre?

Cris então pára e olha incrédula para o reporter. Nada
fala. Apenas o questiona com o olhar sobre o acidente.

Pri então a puxa e a conduz. Passam pelas casas mais a
beira-mar e aproximam-se da casa de ambas. Um pequeno
aglomerado as espera no quintal. A câmera do cinegrafista
a acompanha, recebendo certas indicações do repórter, que
sugere pegar o "rosto da menina".

Chegam a casa. Quatro policiais, juntamente com Fátima a
recebem próximos a piscina. O segurança do condomínio,
outros funcionários uniformizados e 2 vizinhos compõe o
grupo das pessoas que esperavam Cris voltar. Os policiais
questionam-a sobre sua identidade e a encaminha
rapidamente ao carro. A câmera televisiva acompanha de
perto todos os passos de Cris.

75 INT. / EXT. CARRO - BR - TARDE

Cris está no banco traseiro de uma viatura. Dois policiais
a escoltam. Ela volta o olhar para a paisagem através da
janela lateral. Seu olhar passeia entre a paisagem e os
detalhes de texturas em constante movimento. Sai dessa
espécie de transe ao ver um assentamento vazio à beira da
estrada. Vira-se para o vidro traseiro, acompanhando com o
olhar o cada vez mais distante o assentamento.

76 INT. ENGARRAFAMENTO - NOITE

Cidade. Engarrafamento. Câmera de dentro do carro de Cris.

Mesma viatura. Cris no banco de trás. O carro anda
lentamente, pára, anda mais um pouco. Duas filas de carros
ladeiam a viatura. Cris observa as pessoas dos carros que
passam lentamente.

1. Um homem dirige sozinho. Olhar perdido no trânsito.

2. Duas mulheres conversam. A que mais fala está abalada
emocionalmente.

3. Uma pai fala ao celular, fone de ouvido. O filho ouve
música no seu fone de ouvido.

6. Um ônibus repleto de pessoas que volta para casa.

Cris troca de lado. Som de sirene, crescente.

6. Um casal de velhos, serenos, olham fixamente para
frente.

7. Uma mulher murmura uma música.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

73.

8. Um acidente de trânsito - atropelamento - atendido por uma ambulância.

9. Uma criança encara Cris.

Reflexo do engarrafamento no vidro da viatura, Cris ao fundo do reflexo. A viatura segue, dando lugar a outros tantos carros.

77

INT. ELEVADOR E APARTAMENTO - NOITE

Elevador de um prédio residencial. Cris num canto, os dois policiais continuam a escoltá-la. Um deles se arruma olhando para o espelho.

O elevador sobe durante muito tempo.

Pára num andar. Uma moradora é descortinada pela porta do elevador. Ela se assusta com a presença dos policiais, mas nota Cris.

MORADORA

Desce?

POLICIAL

Sobe

A moradora olha para Cris, surpresa. Cris vira o rosto, mas não escapa do olhar curioso da moradora pelo reflexo do espelho.

Finalmente a porta fecha.

O elevador volta a subir. Demora.

A porta do elevador abre. Alguns familiares na hall do apartamento. A porta aberta do apartamento revela outros tantos.

A avó de Cris levanta de uma cadeira no meio da sala e vai em direção a neta. Ela então abraça Cris, acariciando sua cabeça. Um abraço apertado que perdura toda a cena.

AVÓ

(emocionada)

Oh minha filha. Graças a Deus, minha filha. Vovó ficou tão preocupada. Graças a Deus você tá bem, filhinha. (afasta o rosto da neta.) Ninguém fez nada de mal com você, não é? Ninguém mexeu com você. (Cris nega - avó volta a abraçar a neta) Oh, vovó tá tão feliz que você voltou pra casa. Que vocês dois voltaram bem. Agora tá tudo bem, viu? Vovó vai cuidar de você, minha querida.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

74.

O avô aproxima-se e afaga a cabeça da neta. Cris abraçada olha em redor. Os outros parentes sorriem pra Cris, no entanto Cris sente nos olhares uma certa tristeza. Ela, séria, procura os pais entre os presentes no apartamento.

AVÔ

Calma. Tá tudo bem. (pausa) Eles estão bem. Eles estão bem

Cris não entende. Por entre alguns presentes Cris nota Peu, seu irmão. Ele está sentado no sofá, encarando-a magoado.

78 INT. CORREDOR DE HOSPITAL - DIA

Cris, os avós e uma tia, aguardam sentados. O fluxo no corredor é mínimo. A avó segura uma das mãos de Cris. Aguardam. Cris observa o ambiente.

Uma enfermeira abre uma das portas. Olha para as três. E balança a cabeça para Cris, convidando-a para entrar.

ENFERMEIRA

Podem entrar.

79 INT. QUARTO DE HOSPITAL - DIA

A enfermeira dá passagem para Cris, que entra no quarto devagar, desconfiada. Ao ver os pais hesita em entrar. A avó coloca a mão em seu ombro e lhe dá um leve empurrão, encorajador, sorrindo triste para a neta.

Cris começa então a caminhar. Chega no meio do quarto e pára. Observa. Olha para a avó, parada na porta.

AVÓ

Eles estão bem, filha. Tão descansando enquanto saram.

Cris volta a caminhar entre dois corpos estendidos sobre as camas e cobertos por lençóis. Sua mãe em coma, com aparelhos de auxílio respiratória. Seu pai com uma faixa na cabeça e um grande gesso na perna levantada. Ambos tem escoriações e hematomas nas partes expostas dos corpos.

Cris olha para ambos. Dormem. Cris toma coragem pega na mão da mãe e lhe faz um carinho.

OS PAIS ESTAO EM ALAS SEPARADAS.

MAE NUM APARTAMENTO. PAI UTI.

PRIMEIRO PAI - JANELINHA DA PORTA. QUEM ENTRAR?

75.

CORTA PARA MAE. CAMINHA LENTAMENTE. CHEGA ATE A MAE, ACARICIA SUA MAO. DAR MAIS IMPORTANCIA PARA A APROXIMAÇÃO DA MAO.

80 INT. QUARTO DE CRIS - DIA

Cris acorda sozinha no quarto escuro. Cortina fechada. Ar-condicionado ligado. No birô de estudos, buquês de flores e mais caixas de presente ao lado de um computador e uma TV.

Cris olha em volta.

Uma série de bichos de pelúcia dispostos numa prateleira.

Cartazes de bandas adolescentes.

A porta do armário revela um cabide abarrotado de roupas e uma gaveta entupida de tênis, sandálias e sapatos.

Um mural com fotos e papéis de carta. Ela olha as fotos de cabeça para baixo. Fotos de amigas, viagens, Disney, parentes mais próximo, de um menino com a farda do colégio.

Ela senta. Olha em volta. A janela de seu quarto dá o mar. Acomoda-se no parapeito e começa a voyerizar a vizinhança.

Sons altos tiros e gritos surgem do quarto ao lado.

81 INT. CORREDOR - CONTINUA

Cris brecha a porta do quarto do irmão. Ele joga video-game. Um jogo de guerra 1ª pessoa. Sons altos de tiros e gritos. Ele mata inimigos correndo por uma praia.

Apenas observa o irmão imerso.

AVÓ

(VOZ OFF - DA SALA)

Peu! Abaixa esse som.

Peu levanta. Flagra a irmã lhe espiando. Bate a porta.

CORTA

Cris observa a avó falando ao telefone na grande sala.

AVÓ

...graças a Deus! Gosto nem de pensar. Rezei tanto pra que eles tivessem bem (pausa) Vamos sim, domingo de manhã, logo na primeira missa. (pausa) Eu sei. Eu sei. Já marquei. (pausa) Dr.

(MAIS...)

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

76.

AVÓ (...cont.)
 Celso Magalhães. Nelli é
 concunhada dele. (pausa)
 Principalmente a menina. Ninguém
 sabe né? Melhor ter cuidado com
 essas coisas. (pausa) Ela reagiu
 bem, ficou um tempo com eles. O
 menino ficou pior. Não quis ir lá
 com ela. Mas daqui a um tempo
 aprende a lidar (pausa) Mais ou
 menos 2 meses ainda, segundo o
 doutor....

O avô assiste a um telejornal.

CORTA

Cris brecha a porta entre aberta da quarto vazio dos pais.

82 INT. PRÉDIO CRIS - PLAYGROUND - TARDE

Acompanhamos o perfil de Cris caminhando. Ao fundo um
 extenso muro passa. Extensa caminhada.

CORTA

Cris está sentada na ponta de um escorregador do parque
 infantil interno ao prédio em que mora. O parque está
vazio.

83 INT. QUARTO CRIS - NOITE

Cris liga a tela do monitor do computador. Uma foto sua
 com amigas na praça de alimentação do shopping é o papel
 de parede da área de trabalho.

Aciona um MSN. Cris confere os nomes das pessoas
 presentes. Uma pequena tela de conversa surge.

Tela: AMIGA? VC TÁ BEM? FIQUEI PREOCUPADA. VOCÊ TÁ ONDE?
 AMIGA? AMIGA? EIIIIII, RESPONDE!

Cris sorri. Enquanto tenta teclar uma resposta, outras 6
 telas se abrem, perguntas parecidas com as anteriores.
 Tenta administrar as respostas para as telas que continuam
 a abrir. A cada tela que se abre um aviso sonoro. Cris não
 consegue responder a tantas perguntas. Os avisos sonoros
não cessam.

Neide, a empregada doméstica entra segurando uma bandeija,
 com um prato quente.

NEIDE
 Cris?(ao notá-la no computador)
 Quer que eu deixe aqui?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

77.

Cris fica perdida durante alguns segundos, mas decide desligar o monitor do computador. O bipe do aviso sonoro continua a tocar. Ela desliga a caixa de som.

CRIS

Foi mal Nê.

NEIDE

É que eu achei que você tava com fome. Preparei um denguinho.

Cris sorri para Neide.

CORTA

Cris está deitada na cama, contando sobre o rapaz que a levou para o acampamento. Neide a escuta sentada na cama com a cabeça de Cris sobre seu colo. A bandeija com o prato vazio está no chão do quarto.

84

INT. SALA - DIA

Cris toma café da manhã na mesa da sala. O avô a acompanha. Cris está de farda do colégio e come sucrilhos. A TV está ligada.

Ela ouve a avó tentando convencer o irmão a ir para a escola.

AVÓ

Mas meu filho. Faça um esforço. É pro seu bem.

PAULO

Não quero ir vó, já falei.

AVÓ

Meu filho...

PAULO

Vó, por favor, deixa eu dormir. Eu não tô bem ainda.

AVÓ

Mas Peu, sua irmã...

PAULO

Não vó, eu não tô afim de ir. Por favor vó, deixa eu dormir...

AVÓ

Mas meu filho.

Uma porta bate forte. A atenção de Cris passa da conversa vinda do corredor para a TV. Notícias locais de uma ação dos sem-terra seguida por um editorial do jornal da manhã.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

78.

Avô olha para Cris, sério, enquanto volta a comer.

AVÔ
Graças a Deus, esses bandidos não
fizeram nada de mal com você.
Graças a Deus.

Cris não entende o comentário do avô. Hesita em replicar.

CRIS
Mas vô...eles me trataram
superbem. Eu conheci o lugar que
eles moram...

AVÔ
(cortando a neta)
Cris! (respira) Minha filha, você
tem que parar de ficar repetindo
essas incoerências...não tá vendo
o que eles fazem, do que eles são
capazes. Esses vagabundos.

Cris pára e pensa. A reportagem continua.

CRIS
Se o jornal mostrasse lá onde
eles moram o senhor não falaria
isso.

AVÔ
Cris!

Cris cala, mas encara o avô, contestando sua autoridade.

85 INT. CARRO ENGARRAFAMENTO ESCOLA - DIA

Cris observa da janela do carro a chegada de dezenas de
alunos à portaria de seu colégio.

Olha então para o motorista particular do carro pelo
retrovisor. Volta a olhar para a portaria do colégio.

Cris pensa. Num impulso abre a porta e sai do carro.

86 EXT./INT. ESCOLA - CONTINUA

Acompanhamos Cris no seu trajeto pelo colégio. Ela segue
decidida até sua sala de aula.

Alguns alunos a notam, comentam entre si. Cris senti-se
exposta. Tenta não dar atenção aos olhares que recaem
sobre ela. Mas sente-se desconfortável. Ao invés de ir
para a sala ela troca de caminho e vai para o banheiro.

Imagens dos corredores da escola. Semelhança com o
shopping. Os corredores se esvaziam quando a sirene toca.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

79.

Cris sai do banheiro. Caminha pelos corredores vazios.

Ao se aproximar da sua sala, hesita antes de abrir porta.

Cris abre a porta e entra. Durante o tempo que a porta lentamente fecha, vemos as reações dos alunos a chegada de Cris. A professora, que fazia a chamada, pede silêncio a todos, e volta a consultar quem está presente.

87

INT. SALA DE AULA - DIA

Voz off da professora lecionando sobre história brasileira. Tema: colonização do território brasileiro.

Um bilhete é passado de mão em mão, até ser jogado sobre a cadeira de Cris. Ela lê e sorri para um grupo de amigas no outro canto da sala.

Cris vira o papel e começa a escrever. Antes que termine, recebe outro papel. Lê. Responde, sem emitir sons, balançando a cabeça. "Pode ser! Mais tarde." As amigas sorriem, e conversam entre si.

Toca o sinal de fim de aula.

PROFESSORA

(gritando)

Gente, terça que vem vou recolher os trabalhos. Ouviram? Sem falta.

A professora se aproxima de Cris, já rodeada das 4 amigas.

PROFESSORA

Cristiane, já passei o trabalho da unidade. Fica à vontade. Mas gostaria muito que você fizesse.

CRIS

Tá, professora. Dá pra fazer.

PROFESSORA

O trabalho é em dupla.

AMIGA I

Professora? A Cris pode entrar no nosso grupo, não?

PROFESSORA

Talita, o trabalho é em dupla e o grupo de vocês já tá fechado.

AMIGA II

Ô professora, por favor...Só dessa vez.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

80.

PROFESSORA

Não Lorena. Toda vez é isso.
Dessa vez não.

As meninas insistem chorosas. Professora volta a falar com Cris, enquanto consulta a caderneta.

PROFESSORA

Tive que fazer um trio.
Virgínia...Manuela...e Geórgia.

Cris procura as três na sala. Virgínia e Manuela conversam juntas. Geórgia senta na segunda fileira, ainda anotando o assunto da aula.

PROFESSORA

Posso te colocar com a...Geórgia?

CRIS

Tá.

PROFESSORA

Ótimo.

As quatro amigas de Cris olham indignadas para ela.

AMIGA III

Criiis?!?

Cris olha para Geórgia.

88

INT. SHOPPING - DIA

Imagens documentais de Cris e as 04 amigas no shopping, todas com a farda do colégio.

1. Praça de Alimentação - Comem hambúrgueres numa imensa praça de alimentação, enquanto falam (freneticamente). Um trio de meninos passa, mesma farda. Elas sorriem.

2. Cinema - Durante a exibição de um típico filme americano comercial. Cris é convencida pela amiga a ficar com um garoto sentado ao lado das duas. O garoto troca de lugar com a amiga de Cris ficando ao seu lado e imediatamente parte para um beijo. Cris resiste.

3. Cinema saída - Final da sessão. Garoto sai da sala sozinho. Cris sai atrás com a amiga, curiosa para saber detalhes. (Cris balança a cabeça negativamente.)

4. LOJAS - Cris e amigas escolhem roupas em 3 lojas de griffe.

.loja 01 - empolgadas, todas escolhem roupas. corredor do provador - flashes de dentro de uma cabine. Pagam com cartões de crédito.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

81.

.loja 02 - outra loja - empolgadas, todas escolhem roupas. sacolas da loja anterior no chão. corredor do provador - flashes de dentro de uma cabine. Cris sai por último. Pagam com cartões de crédito.

.loja 03 - Cris sentada. Sacolas ao lado. Observa, cansada, as amigas escolherem mais roupas. Dois fones no ouvido.

AMIGA
(para Cris - mesma
empolgação anterior)
Olha que coisa linda. Gostasse?

Cris balança a cabeça mecanicamente.

Ela então olha pela vitrine. Muitos passantes entre os manequins da vitrine da loja em que está e da loja do outro lado do corredor. Na loja do outro lado, lojista acaba de tirar a roupa de um manequim. Cris olha para o manequim nú.

89 INT. CARRO - DIA

Cris observa mais uma vez a cidade pela janela. Ao seu lado o amontado de sacolas. Dois fones no ouvido. Ela começa a cutucar o adesivo de blindagem no vidro da janela - prédios ao fundo.

90 INT. QUARTO DE GEORGIA - DIA

Cris e Geórgia pesquisam para o trabalho em dupla. Cris está sentada no chão, laptop no colo, pesquisando fotos de um site de imagens - prédios. Geórgia pesquisa no computador de seu quarto.

O quarto tem uma estante de livros e alguns poucos elementos que remetam a infância. Uma pilha de caixas em um canto. A vista da janela dá pra tantos outros prédios. Ouvem uma cantora pop.

GEÓRGIA
Vou te mandar essas aqui.

Cris abre as fotos dos prédios na tela do seu laptop.

CRIS
Legal. Bem antiga. Mas da onde é?

GEÓRGIA
Hum...É um site da...Itália.
Então não vale, né?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

82.

CRIS

Acho que não. Ela disse que tem
que ser português (pausa) Tens uns
aqui que eu achei, acho que
passa.

GEÓRGIA

Manda.

Georgia recebe.

GEÓRGIA

É. Passa. Parece com a foto do
livro, mesmo. (pausa) Deixa eu
juntar com os textos que agente
achou.

CRIS

Tá.

As meninas tabalham rapidamente, desenvolvias com os
computadores e a internet.

CRIS

Ó, ouve essa.

Continuam trabalhando

GEÓRGIA

Legal.

CRIS

Baixei ontem.

GEÓRGIA

Massa. (pausa) Agora é só
imprimir.

Cris deixa o laptop de lado.

CRIS

Ó...o motorista da minha vó ficou
de me pegar de 17h30.

Sons da impressão

GEÓRGIA

Eita...(desconforto por falta de
intimidade). A gente pode ver um
filme.

CRIS

Tá.

GEÓRGIA

Tu quer coca?

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

83.

Cris aceita. Geórgia sai, Cris fica sozinha em seu quarto. Olha em volta. Levanta para ver as fotos de Geórgia.

Na parede algumas fotos, desde pequena até da idade atual. Com familiares, fotos de pontos turísticos de cidades diferentes, com grupos de amigas diferentes.

Geórgia chega. Entrega um grande copo de Coca para Cris.

CRIS

Foto massa.

GEÓRGIA

É, eu gosto também. Gosto dessa aqui.

CRIS

Viajasse bastante.

GEÓRGIA

Não é bem viagem-viagem. O trabalho do meu pai faz com que a gente mude muito de cidade.

CRIS

Quantas tu já morou.

GEÓRGIA

Essa agora é a quinta.

CRIS

Quinta?! Caramba.

GEÓRGIA

Mas depois da terceira eu me acostumei.

Cris volta a olhar as fotos.

CRIS

E essas aqui são suas amigas.

GEÓRGIA

É. E essas. E essas também. Mas de cidades diferentes.

CRIS

Tu não sente saudade delas não.

GEORGIA

Sentia. Quando dá, falo por internet...mas com o tempo a saudade vai diminuindo.

CRIS

Que chato.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

84.

GEORGIA
É...Mas é bom que não dá nem
tempo de enjoar delas(sorriso
amarelo - Cris retribui)

CRIS
Eu moro no mesmo prédio desde que
eu nasci.

GEORGIA
Sorte sua.

CRIS
Tá bom...

Ambas dividem um momento de início de amizade.

GEORGIA
Esse prédio tem um negócio massa.
Quer ver?

91 EXT. TOPO DO PREDIO - DIA

As duas observam a cidade do alto do prédio. Cris aponta
locais que conhece, explicitando-os para Geórgia.

CRIS
Eu moro ali. Do outro lado da
ponte (pausa) Tem uma tia minha
que mora ali, tá vendo. Aquele
altão. (pausa) E eu acho que o
colégio é lá. (pausa) O centro é
pra lá, ó. Perto do mar. Dá pra
ver por entre aqueles prédios
ali. Tá vendo?

GEÓRGIA
Tô não. Só um pedacinho do mar.

CRIS
Mas é ali com certeza (pausa) Eu
fui lá uma vez, quando tia
Lourdes veio visitar a gente. Ela
me levou prum museu, num prédio
antigo. Tipo os do trabalho.

GEÓRGIA
A professora falou pra gente
perder pros pais levarem a gente
lá, pra tirar umas fotos pro
trabalho. Mas meu pai falou que
tá sem tempo.

CRIS
Seria melhor, mesmo. Toda vez ela
abaixa a nota quando vê as mesmas
(MAIS...)

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

85.

CRIS (...cont.)
fotos da internet. (pausa
pensativa) A gente podia ir lá.

GEÓRGIA
Com teu motorista?

CRIS
Nem a pau. Voinha ia matar ele.

Silêncio entre as duas.

Cris olha para Geórgia. Sorri, pensando em algo.

CRIS
Tu tem quanto de dinheiro.

92 EXT. RUA NA FRENTE DO PRÉDIO DE GEORGIA - DIA

Georgia e Cris saem do prédio quando a garagem abre para um carro sair. Correm excitadas.

TRAJETO

PARADA DE ÔNIBUS_ônibus descortina as duas na parada de ônibus. esperam um pouco. Acenam. Um táxi pára. Elas entram.

CENTRO DA CIDADE_Caminha pelo centro lotado. Comem um churros. Vêem vitrines. Caminham por pontes. Tiram fotos.

CENTRO ANTIGO_Chegam no centro. Abismadas com as construções antigas. Tiram fotos dos prédios. Uma da outra. Pedem para passante tirar foto. Um pivete, correndo, arranca a máquina da mão de uma delas.

93 EXT. PORTARIA DE UM PRÉDIO COMERCIAL - TARDE

Cris e Geórgia estão na entrada de um prédio comercial. Cris fala ao celular com a avó. Tem dificuldade de explicar para a avó onde está e que não tem mais dinheiro pro táxi. Geórgia, cansada, pega o celular da mão de Cris e entrega para o segurança, pedindo para que ele explique onde estão.

O mesmo pivete que assaltou Cris, surge numa esquina próxima. Compra algo num fiteiro. Cris vai em sua direção.

CRIS
Ei! Me devolve minha máquina.

PIVETE
Tá mais comigo não.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

86.

CRIS

Pega ela e me devolvi, então.

PIVETE

Te fode menina. (pausa)Pede outra pra tua mãe.

O garoto sai, deixando ela sozinha.

94

INT. CARRO DO MOTORISTA DA AVÓ - ENTARDECER

A avó e o avô dão um sermão em Cris. Avô no banco do carona, Avó atrás ao lado de Cris. Cris contesta os medos da avó com o olhar, apenas para ouvir mais sermões intensificados.

AVÔ

Tem muita gente ruim nesse mundo, Cristianne. Essa cidade tá um absurdo. Perigo em todo o canto. Assalto todo dia. É manchete falando dia sim sia não de desgraças. Não lembra o que o teu tio passou.

AVÓ

Imagina o que poderia ter acontecido com vocês duas, minha filha. Graças a Deus vocês estão bem. E essa menina, Cristianne, ela ainda é menor que você. Tem que ter cuidado Cristianne. Não pode se expor desse jeito. Pelo menos foi só sua câmera. Esse povo não quer saber quem você é. Toma mesmo, pra comprar drogas. Não quero nem imaginar se tivessem machucado vocês duas.

AVÔ

Isso serve pra senhorita aprender a não fazer esse tipo de coisa. Nunca mais, ouviu. Nunca mais.

Cris vira o rosto para a janela. Avó continua falando.

AVÓ

Minha filha...sabemos que o momento está difícil pra você. Mas não precisa fazer isso. (pausa) Eu e seu avô conversamos com seu tio Alberto. Ele acha melhor você começar a ver um médico. Uma pessoa pra você conversar e pra te ajudar a ficar mais calma...

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

87.

O carro pára num sinal. Um ciclista pára ao lado da janela de Cris. Respiração ofegante. O sinal abre. O ciclista anda. O carro anda, emparelhando com o ciclista, que pega uma rua a direita.

Avó continua falando. Cris tenta abrir a janela do carro, que apenas abre uma pequena fresta.

AVÓ
(paciente)
Cristinne, minha filha. Fecha
essa janela.

95 INT. HOSPITAL - NOITE

Cris está sentada na recepção do hospital. Sua avó conversa num balcão com uma atendente sobre os custos adicionais além do que o plano de saúde cobre. Cris, dispersa, observa os passantes.

Celular de Cris recebe uma nova mensagem. Abri mensagem: "Olá. Espero que esteja tudo bem". Anexada a mensagem uma foto. Cris, Pri e Jennifer na praia na frente do Hotel fechado.

A conversa no balcão pára por um instante. A atendente traz novos papéis para a avó assinar.

AVÓ
Suba, minha filha. Vai demorar
aqui..

CRIS
Não, voinha. Eu fico aqui.

AVÓ
Suba, me espere lá em cima. Seu
irmão tá lá. Se quiser peça algo.

Cris levanta e vai para o elevador.

96 INT. HOSPITAL ELEVADOR - CONTINUA

Cris pressiona o botão do 6º andar. As portas se abrem no 3º andar. Um enfermeiro puxa uma maca, pedindo espaço no amplo elevador. Cris se encosta na parede deixando a maca entrar.

Cris observa um pessoa bastante velha, enrolada em várias camadas de lençóis. O enfermeiro leva-a para uma cirurgia. Cris, temendo olhar para o rosto da paciente, concentra-se na outra única parte descoberta do corpo da paciente: Uma mão velha e empalidecida, num dos dedos um grande e reluzente anel de casamento. Os olhares de Cris e da paciente finalmente se encontram. O olhar de medo diante do incerto assusta Cris.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

88.

FICA SO NO OLHAR. CRIS TIRA O OLHAR MAS ENCARA NOVAMENTE.

O elevador chega no 5º andar. O enfermeiro empurra a maca. Cris fica sozinha no elevador. As portas se fecham.

97 INT. HOSPITAL 6º ANDAR - CONTINUA

As portas do elevador abrem. Cris sai do elevador, ainda tocada com a imagem da velha senhora. Avista o irmão sentado na sala de espera do andar. Ele joga um pequeno jogo eletrônico.

Uma enfermeira, de dentro do balcão do andar, chama Cris.

ENFERMEIRA
Oi, tudo bem? Você poderia
esperar um pouquinho. Já vamos
liberar a visita.

Cris olha para o irmão. Caminha em sua direção. Pedro a percebe. Cris pára e toma o caminho da escada.

98 INT. HOSPITAL - ESCADA - NOITE

Cris sentada na escada.

Correndo na escada.

99 INT. CORREDOR HOSPITAL

Passeia por outros corredores do hospital. Observa vidas.

100 INT. HOSPITAL MATERNIDADE - NOITE

Cris tem o rosto colado a um grande vidro. Do outro lado do vidro uma sala repleta de emcubadoras e caminhas aquecidas para os recém-nascidos.

Cris fica olhando para as mínimas reações do bebê do rostinho enrolado de um bebê.

101 INT. HOSPITAL 6º ANDAR - NOITE

Paulo joga videogame. Cris está sentada a duas cadeiras do irmão, olhando-o. Ambos vestem roupas diferentes da cena anterior.

A bateria do videogame acaba. Paulo coloca-o de lado. Silêncio entre os dois. Cris questiona-o com o olhar.

(CONTINUA...)

...CONTINUANDO:

89.

PAULO

Ó. Tem um médico no quarto. Tão fazendo uma consulta na mãe.(pausa) O pai ainda tá na cirurgia.

Um silêncio inquietante entre ambos.

CRIS

Quando será que eles vão acordar, hein?

Silêncio

CRIS

Eu tô com medo que eles não acordem.

Silêncio.

CRIS

Mas nos filmes eles sempre acordam.

Paulo silencia. Pega sua mochila e tira um recarregador de bateria. Afasta-se da irmã, indo se sentar num banco perto de uma tomada. Neste meio tempo o médico sai da quarto da mãe deles, deixa alguns papéis no balcão das enfermeiras e vai em direção aos irmãos.

MÉDICO

Oi meninos.

Eles o cumprimentam com o olhar.

MÉDICO

Sua mãe está bem. Todos os sinais estão ok. Ela continua dormindo. Se vocês quiserem, podem ficar com ela. Qualquer coisa falem com a enfermeira.

CRIS

Tá bom.

O médico vai em direção ao elevador, deixando os dois irmãos sozinhos. Cris levanta. Olha para Paulo.

CRIS

Tu vem?

PAULO

Não

Cris caminha pelo extenso corredor, olhando para trás. Paulo concentra-se no videogame. Mas olha para a irmã.

90.

Cris chega a porta. Olha novamente para o irmão, que finalmente a olha, a distância. Mas ele não levanta. Cris abre a porta e entra.

102 INT. HOSPITAL QUARTO PAIS - CONTINUA

Cris fecha a porta do quarto. Dois leitos. Apenas um ocupado pela mãe. Uma luz fluorescente na cabeceira da cama da mãe ilumina seu rosto. Cris caminha em direção a mãe. Prosta-se ao lado da cama. Olha o rosto inerte da mãe. Encosta a mão na mão da aberta da mãe. Leva lentamente a outra mão para a testa da mãe.

Ela encostasse na cama do pai. Sobe e senta. Deita de lado olhando o rosto da mãe.

A mãe abre os olhos. Cris se assusta. Levanta-se. Indecisa, olha para a porta, para a mãe. Reaproxima-se da mãe. Toca-lhe novamente as mãos e olha para ela. O olhar da mãe está fixo para o teto, não pisca. Um olhar sem vida.

CRIS

Mãe?

Nada.

Cris então se debruça sobre a mãe, encarando-a. O olhar da mãe parece atravessar o olhar de Cris, mas ela insiste em se comunicar.

CRIS

Tá tudo bem, viu mãe....Tá tudo bem com a gente. Paulo tá estranho comigo, não quer falar, mas ele tá legal... Acho q ele tá com medo. Eu tô...Mas eu tô bem também. Voltei pra aulas. Conheci uma amiga nova. Tem também a Pri, a Jennifer. Quando você acordar e formos pra praia te apresento elas...(pausa) Tu vai acordar, não vai mãe?

Nada. Cris insiste e alinha o olhar dela ao da mãe.

Cris sai de cima da mãe e encosta-se na cama do pai. Olha para o teto. Decide deitar na cama. Seu rosto virado pra mãe, que olha o teto branco.

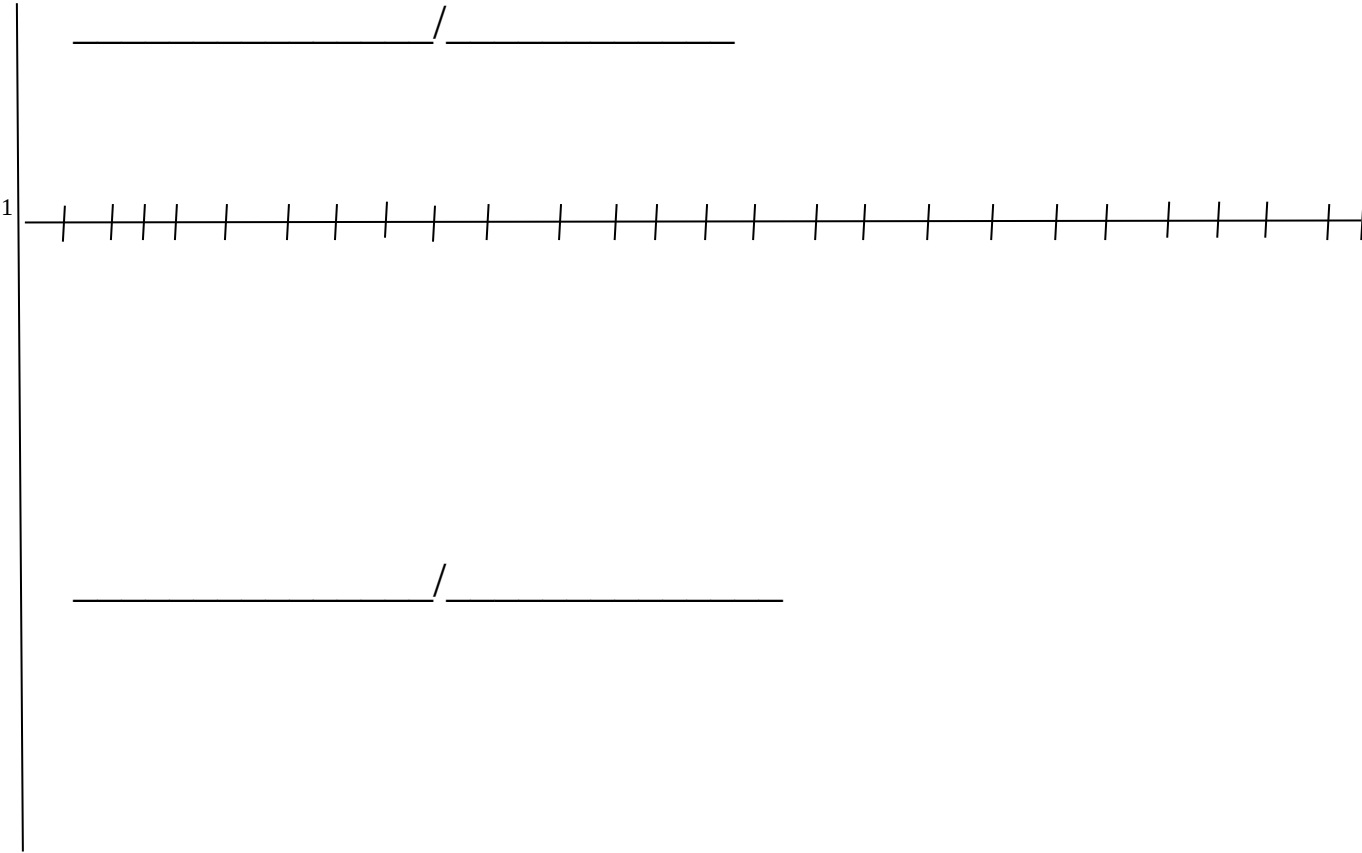
Cris então vira o rosto para o teto. O teto branco. Cris continua a olhar para o teto branco, que pouco a pouco se ilumina. Ela sorri, seu rosto iluminando-se com a tela em branco. O quadro é tomado por um branco gradativamente mais branco, até expor o retângulo de tela em branco que toma o quadro.

Mapa de som/ Desenho de som do filme Eles Voltam, cedido pelo técnico de som direto e editor de som do filme, Guga Rocha.

Desenho de Som:

Eles Voltam

Dir. Marcelo Lordello
Desenho de som Guga S. Rocha



Estranhamento	Adaptação
Mêdo	Boas expectativas
Solidão	encontros
Arrebatamento nos lugares onde passou	apatia
reencontro	Solidão
descobrimento	Transformação

Eles Voltam

CENA	SONS CONCRETOS	SONS MUSICAIS	MUSICA	VOZ
1 00:00:00:00 00:03:51:00	Som de vento na cana, ouvimos sonoridades, das plantas q nos rodeia. Escutamos de muito longe o carro que para abre a porta descem os adolescentes fecha a porta e arranca. - Quando chegamos da estrada ouvimos um som mais forte dos carros que passam, vento na cana ainda nos envolvendo e ambientando o lugar.	Ouvimos um carro q vem ao longe(no preto) com se fosse um espectro q se aproxima lentamente até abria a imagem - carros passam e quebram os silêncios ofensivamente (beirando o estouro)		Ao longe ouvimos murmúrios(com intenções, porem sem leitura total das palavras) -Apesar de distantes da câmara ouvimos bem a conversa dos irmãos (silenciadas pelos carros q passam)
2 00:03:52:00 00:05:45:00	- Ouvimos sonoridades da cana q agora nos envolve mais, a estrada já não nos traz tanta referencia de estouro, sentimos uma elipse sonora (pode ser algum som q não existia antes como cigarras ou pássaros) atenção no sync das passagens dos carros.	Ouvimos som agudo do ipod q esta com pêu (tocando uma musica rock adolescente new generation) q perdura até ele atravessar a pista.		Conversa dos dois.
3 00:05:46:00 00:06:53:00	- sentimos outra elipse sonora, agora ouvimos mais a sonoridade das folhas da arvore onde eles se abrigam, sentimos a estrada mais calma (retirar o grave do inicio) e ouvimos alguns passarinhos da arvore.	Ouvimos o ipod tocando uma outra musica (da mesma banda da anterior) se apresentando de forma bem aguda. Até ele sentar e desligar novamente.		Dialogo dos dois
4 00:06:54:00 00:07:50:00	Ouvimos um som mais próximo d cana q nos envolve mais, ouvimos passos distantes de pêu, e ao longe sentimos uma bicicleta velha se aproximando ela passa por cris e o som da bicicleta vai			

	se distanciando e o som dos passos de pé se aproximando.			
5 00:07:51:00 00:08:36:00	Ouvimos agora os carros que passam freneticamente por trás de pé, depois silêncio na pista.			Voz de pé em primeiro plano apesar das interferências Possibilidade de dublar falas de cris e pé(para diminuir som de estrada.
6 00:08:37:00 00:10:30:00	Mais uma elipse sonora, ouvimos agora o momento de maior presença do som do ipod. Uma ambientação mais calma e silenciosa (tirar sons graves q entram no som direto.) ficar atento para as continuidades dos carros na mudança de planos, - ouvimos depois da briga todos os carros q passam (atenção no movimento das sombras), ouvimos os passos de pé se distanciando.	- Som do ipod tocando no momento mais nítido, ouvimos sonoridades agudas, cris desliga o som antes de se levantar. - escutamos um carro se distanciar com um leve reverb(como se fosse o pé se distanciar)		Dublagem de pé quando ele levanta.
7 00:10:31:00 00:12:07:00	Ambiente de anoitecer com bichos.	Mudança brusca para anoitecer com bichos (cigarras, grilos etc) ouvimos o som do ipod (com tratamento de contexto - agudo) - devem soar só os carros q passam na nossa vista, o som dos carros será lento espaçado (leve reverb) e com uma sonoridade um pouco mais puchada para os graves (levemente)		
8 00:12:07:00 00:13:25:00	- ouvimos carros que passam por Cris na estrada, seu choro (no contexto)	Os carros que passam agora não tem a mesma duração dos carros anteriores, eles são bem menos		Choro de cris

		espassados, e o silencio da noite aparece mais junto do escuro. - as sirenes tb devem ter pouca duração.		
9 00:13:26:00 00:13:59:00	Ouvimos som de vento pássaros e as folhas das arvores	Corte brusco, Agora ouvimos um ambiente de amanhecer, um caminhão que passa (rapidamente) e acorda cris.		
10 00:14:00:00 00:15:50:00	Mudança brusca de ambiente, elipse de tempo. Ouvimos um som de bicicleta se aproximando q para e o menino desce da bicicleta, Cris se movimenta e ouvimos ela mexer os pés.			Dublar ciro.
11 00:15:51:00 00:16:08:00	Ouvimos som do xixi batendo na terra e cris sobe as calças, e sai andando. (indicação do som direto)			
12 – (cena ainda será mexida) 00:16:09:00 00:19:09:00	Ouvimos som ambiente do lugar (som direto) - no caminhar da menina ouvimos estática do amb e seus passos.	Passos da menina que se distanciam lentamente.	No final da pan, entrada da musica (tudo que vc podia ser) atenção especial pra sua mix.	
13 00:19:10:00 00:24:13:00	Ouvimos a bicicleta se aproximar, ambiente de vento, som dos carros que passam, som	Quando a bicicleta sai da pista ouvimos o som da corrente solta se distanciando e entrando no		Respiração ofegante de cris e primeiro plano. -dialogo dos dois em primeiro plano. Possível dublagem de uma passagem

	foley da garrafa plástica (bom som direto) Durante o caminho da bicicleta ouvimos som de vento bicicleta e carros q cruzam o quadro. No final da cena carro sai da pista e ouvimos agora uma ambiência rural. (caminhão passa ao fundo)	acampamento.		da fala de cris.
14 00:24:14:00 00:25:12:00	Ambiência rural, som de galinhas, pintos passarinhos vento, pessoas ao longe. (amb bucólico) - passos de ciro se aproximando	Ouvimos na subjetiva de Cris um som de vento nas folhas da arvore que surge como um prenuncio da sua transformação) surge e sai lentamente.		Ouvimos ao longe fala de ciro - ciro chama ela.
15 00:25:13:00 00:26:42:00	Ambiente de cozinha do casebre (som direto) foley de manipulação de panelas e o tempo inteiro ouvimos cris comendo, mesmo durante a conversa de ciro com sua mãe.			Conversa de ciro com sua mãe deve soar em um tom mais baixo (ouvimos sempre Cris comendo enquanto eles conversam)
16 00:26:43:00 00:28:02:00	Ouvimos sons da noite (som direto) enquanto cris está no quarto, ao fundo ouvimos conversas de adultos em outra casa. (som de cadeira de			

	balanço)			
17 00:28:03:00 00:32:03:00	Escutamos ambiência rural bichos do campo (galinhas) vento passando pelo lugar, ao longe pessoas chamando outras, som de talheres de cris mexendo a comida.			Dialogo da mãe de ciro com cris Mãe de Ciro chama por Elaine pra vigias Cris. Dialogo de Elaine com Cris.
18 00:32:04:00 00:32:37:00	Ouvimos ambiência do acampamento e concentrado a direita uma reunião, passos das meninas se distanciando.			Na reunião ouvimos conversa da mãe de ciro dizendo q tem o nome dela (de cris) e q fafa tem interesse de receber algum agrado(a ser dublada) -ouvimos os moradores oferecendo trocas IMPORTANTE - Gravar diálogo adicional da reunião dos moradores Incluir nome de cris e estratégia do grupo para ajudar a menina.
19 00:32:38:00 00:33:27:00	Ouvimos muito vento do topo do pequeno morro.			Dialogo de Elaine com Cris.
20 00:33:28:00 00:34:31:00	Ouvimos som de vento, mato balançando,		No trecho final da cena entra trilha	Cris e elaine estão conversando ouvimos a

	passos das meninas no mato se distanciando		original que permanecerá até plano bambuzal.	conversa em primeiro plano, que vai decaindo com o distanciamento delas.
21 00:34:32:00 00:35:00:00	Ouvimos som de bois e das meninas andando		Trilha original.	Conversa de elaine em primeiro plano(rever possibilidades do sync)
22 00:35:00:00 00:35:41:00	Meninas andando no mato, com passos bem definidos		Trilha original.	Ouvimos o diálogos soarem de acordo com o distanciamento das personagens. Atenção para as limpezas nos diálogos.
23 00:35:35:00 00:37:35:00	Ouvimos som forte do bambuzal (crescente), com cigarras, e efeitos bem marcados das folhas secas - elaine escavuca o chão com graveto. - tênis de criss coça a terra - mão de criss sente folhas secas.	Ouvimos com delas os bambus estalarem localizados por todo ambiente. Ambiente isolado e bastante silencioso		
24 00:37:36:00 00:37:48:00	Ouvimos som da pista - corte seco marcado, vento leve, uma kombi se distanciar. e moto se aproximando. Dois pássaros voam por trás de Elayne no final do plano.			
25 00:37:49:00 00:39:13:00	- Ouvimos som externo de Kombi, estrada			Dublar voz de Cristiane, dar uma limpada na voz de

	no surround			
28 00:40:36:00 00:41:48:00	Ambiente de bairro, e casa humilde, som de crianças, tv, cachorro(som direto) etc. Leve ranger da rede.			Limpar dialogo de mauricea com a filha.
29 00:41:48:00 00:43:29:00	Ambiente silencioso e reverberante do banheiro, cris mexe na agua, barulho de porta abrindo. Marcar abertura da porta com sons da casa (tv ligada em um jornal, um pouco do som da rua).	Som forte da agua que cai no tonel e reverbera levemente.		Fala de cris com a filha, dar limpada na voz de cris
30 00:43:30:00 00:45:15:00	inserir mais o som da tv no contexto (efeito), ambiente de noite, - efeito das meninas se movimentando.	Ouvimos o som de uma tv em primeiríssimo plano no inicio da cena, ate as propagandas.		Limpar os comentários das meninas
31 00:45:15:00 00:46:07:00	Ambiente silencioso da delegacia. Ruído de papéis entregues pelo oficial para Mauricéia.			Limpar dialogo ou ver possibilidade de dublar.
32 00:46:08:00 00:47:00:00	Ambiente de rua mais cheia, ouvimos um som brega de carro se aproximar (cuidado para			Analisar dialogo, pode ser limpado ou dublado, ouvimos voz de rapaz que passa numa moto e grita.

	não confundir com som que Jennifer trás e coloca atrás de Cris), barulho de carros passando Sons de caixas de supermercados (bipes de leitores de códigos de barra,) Marcar mais a chegada da moto do homem q grita “Jennifer gostosa!”			
33 00:47:01:00 00:47:23:00	Ambiente de rua vazia, vozes e pássaros ao longe (som direto) passos de Cris passando Marcar voz da mulher passando rodo na limpeza na casa ao fundo (água sendo jogada pelo chão e caindo na grama ao lado)			
34 00:47:24:00 00:50:17:00	Ambiente de mar ao fundo, vento, folhas dos coqueiros, efeito dos colchões caindo, ouvimos todos os sons das movimentações -inserir mais no contexto o som da TV. - efeitos da tv	Colocar o som do mar com maior presença, com som das espumas. Experimentar presença sonora do microsystem, acompanhando ao fundo a faxina. Nic, pode colocar uma música romântica		Limpeza leve do dialogo, no plano da sala de tv.

	ligando e desligando, som de vento e de mar. - efeito da vassoura (ressaltar do som direto) CENA DAS DUAS VARRENDO. Ressaltar a presença da 2ª vassoura ao fundo. Som de mar diminui bastante de intensidade. Reverberações da varrida na casa grande.	nacional, pra testarmos, ok?		
35 00:50:18:00 00:53:26:00	Som da água da piscina e do mar, e um forte vento. Folhas dos coqueiros. -efeito dos talheres batendo nos pratos. Microsystem que vem da casa vai sumindo no sentido inverso do zoom in.	Som de ondas quebrando ao fundo		Tentar limpar o vento dos lapelas do dialogo, ver a possibilidade de dublar o dialogo da piscina.
36 00:53:27:00 00:54:09:00	Ambiente de dentro da casa, vento e mar ao longe, e um som de vassoura (som direto)	O som da vassoura reverbera pelo quarto. Assim q Cris deixa de varrer Ouvimos um forte, crescente e reverberante som de vento (como acontece nos sem terra) um vento com folhas. O		

		vento imenda no outro plano como se ele fosse uma subjetiva.		
37 00:54:10:00 00:54:20:00	Um bom Ambiente de mar forte, e vento forte.			
38 00:54:20:00 00:55:32:00	Marcar mais ondas quebrando e dissipando na beira. Marcar passos de ambas e balde com embalagens de produtos de Mauricéia (distanciando-se). Sons de vento e mar se intensificam, como se eles estivessem mais perto do mar. Passos na areia. (som direto), amb distante de bichos da noite - ao longe marcar o som do ferrolho e da porteira batendo.	Vento nos coqueiros		
39 00:55:32:00 00:56:09:00	O som de mar vai acalmando, ouvimos som de passos da cris,			

	No outro plano o som de mar fica mais distante e vemos q a ambiência de bichos ficou mais presente (som direto)			
40 00:56:10:00 00:57:58:00	Ouvimos um ambiente silencioso (menos bichos – para marcar uma elipse sonora), ao longe barulhos de piscina (duas pessoas entram na piscina) e surge um som de musica (inserir a musica no contexto como se fosse um som caseiro), som da transa na piscina ao longe.			Transa ofegante ao longe.
41 00:57:59:00 00:59:05:00	Som amb de noite Carro indo embora ao longe, passos de irmã na grama, ouvimos o som de noite e ao longe barulhos de dentro da casa de irma (colocar no contexto) Marcar um pouco mais o som agudo do fone de ouvido de irma			
42 00:59:05:00	Sons de movimentações			Limpar a fala das duas.

01:01:40:00	na piscina em primeiro plano (som direto), ambiente de mar ao longe. Ambiente de noite.			- talvez dublar a ultima fala de cris. Dublar fala adicional de irma “qualquer coisa eu te deixo em casa”
43 01:01:41:00 01:03:35:00	Estática externa da casa, ouvimos efeito de porta abrindo. Efeito do bikini sendo amarrado Textura biquínis mexendo.			Reforçar e/ou dublar a voz de cris.
44 01:03:35:00 01:07:33:00	Ambiente de noite. Som da agua da piscina, som de vento ao longe. - efeito de bikini caindo e irma entrando na piscina. Retirar grave muito presente do mar ao longe. O foco aqui é o conforto da piscina.	No inicio da cena plano 1 - Ouvimos um som grave de agua, com os deslocamentos das pernas de cris, (eu mesmo vou criar e mandar). Som dela imergindo saindo lentamente do transe.		Limpar o dialogo das duas.
45 01:07:33:00 01:08:05:00	Ouvimos um corte brusco de ambiência onde ouvimos agora um som de tv (usar filtro pra inserção no contexto), ouvimos um chuveiro ligada ao longe. -primeiro plano de chuveiro, irma tomando			

	banho.			
46 01:08:05:00 01:10:35:00	Ambiência de estática de dentro da casa -movimentações de cris (som direto) corta pra ambiente de externa, ouvimos vento e mar ao longe. (dar uma tratada nos ambientes q estão misturados) tv ligada num volume muito baixo, quase inaudível. Som dos edredons de Pri acordando, quando Cris sai do quarto.			Ouvimos ao longe jessica chamando cris. - tratar dialogo das meninas do lado de fora.
47 01:10:35:00 01:11:06:00	Ambiente forte de vento e ondas do mar - passos na areia.			Limpar dialogo (quem sabe até dublar jessica)
48 01:11:06:00 01:12:48:00	Ambiente de vento, maios distante do mar - passos das meninas andando dentro da construção. - ambiente se distanciando e depois ficando mais perto do mar, som de vento nas plantas.			Ajeitar e/ou/dublar o .Off: de jessica e de irma falando sobre o hotel.
49 01:12:48:00 01:15:47:00	Som forte de mar próximo entra	Ouvimos um som puro e próximo do mar (que vai e	Quando as meninas entram na	Limpar som de off ou dublar. Limpar o dialogo

	bruscamente, som de jessica q passa correndo.	vem repetidamente) com reverb. - dentro do mar ouvimos o mesmo som grave/subaquático (que eu vou criar manda-lo) que ouvimos na cena da piscina O Som subaquático dessa cena tem q passar uma sensação de expansão muito maior do que o da piscina. Quase um sensação sonora de espaço sideral.	agua, ouvimos a entrada do violão da musica, que se estende ate a cena seguinte e segue lentamente.	de cris com irma, ou dublar.
50 01:15:47:00 01:16:47:00	Ambiência de estática de interior do carro. ambiência de casa da família de cris. Ambiente silencioso de estática da casa dos familiares de cris.	O som da subaquática perdura nessa cena e some em fadeout.	Continuação da musica anterior A musica vai saindo quando entra a voz da vó de cris	- ouvimos falas distantes dos parentes de cris - a voz da da sua vó sobe até ganhar leitura maior
51 01:16:47:00 01:18:35:00	Ambiente silencioso e com estática de ar-condicionado do hospital -efeitos de maquinas do hospital (pesquisar direitinho)			Dialogo tratado do medico. - voz do avô
52 01:18:36:00 01:19:54:00	Ouvimos estática calma e aconchegante de ar-condicionado, barulho de vento			

	leve, e mar ao longe. marcar efeitos de movimentações de Cris no lençol e colchão. - marcar efeito de cortina da janela sendo aberta.			
53 01:19:54:00 01:20:38:00	Ambiente de estática da casa, ouvimos um som distante de videogame (inserir no contexto), passos leves de cris se aproximando.			
54 01:20:38:00 01:21:12:00	Deixar o som das cenas anteriores se misturarem um pouco umas com as outras. - ouvimos tv baixinha (inserir no contexto)			Avó de Cris fala em primeiro plano.
55 01:21:12:00 01:21:29:00	Estática silenciosa de vento e cidade ao longe (som direto)			
56 01:21:29:00 01:22:10:00	Continuamos ouvindo uma estática silenciosa e um som de cidade ao longe. (som de prédio alto) Ouvimos foleys da menina se levantando e pintando as unhas (som direto)			

57 01:22:11:00 01:24:36:00	Ouvimos som da tv ligada (inserida no contexto) – dar uma boa legibilidade no som dessa tv q traz tensão a cena, ouvimos passos da empregada, e os foley do café da manha(esta bem marcado no som direto)			Limpar voz do avô - ao longe escutamos um dialogo da avó com Peu.
58 01:24:38:00 01:27:31:00	Ambiente aberto de colégio na hora da entrada, ouvimos musica do colégio. Cris chega em frente a porta (nao ouvimos mais a musica) barulho de aula ao chegar na sala. Ouvimos a professora dando aula, foleys de cadernos .			Murmúrios das crianças. - dialogo das amigas de cris e da professora (dar uma limpada)
59 01:27:31:00 01:33:23:00	Ouvimos estática do quarto de georgia, som de cidade ao fundo, escutamos sons do computador (menseger, musiquinha, impressora – marcar bem impressora) – som direto bom- Marcar levantar de Cris quando as fotos surgem			Dialogo de georgia com cris
60	Forte efeito de			Limpar um pouco

01:33:23:00 01:35:20:00	passos subindo as escadas, respiração ofegante das duas. - corta para estática forte do motor do elevador, - corta para som de vento com estática do motor ao longe ambiência de construção e cidade ao longe.			o dialogo de cris com georgia.
61 01:35:20:00 01:35:36:00	Som de rua movimentada, passos de cris e georgia . Marcar som do portão de carros fechando. e portão do prédio com menina de vermelho entrando – som da tranca da porta abrindo.			
62 01:35:37:00 01:37:01:00	Ambiente interno de som de carro, quando ele baixa o vidro fica mais forte o som de fora do carro, ouvimos a musica (tu me acostumasse) tocando no radio do carro q para abre-se a porta do carro, bate a porta e ele acelera e sai.	Quando o carro deixa as meninas a medida q ele afasta deles a musica ganha o primeiro plano sonoro.		Taxista fala com as meninas(ressaltar um pouco)
63 01:37:02:00 01:37:53:00	Ouvimos estática abafada de som interno de carro com os	Quando o vidro se abre escutamos um som forte da cidade que logo		Fala do avô de cris, dar uma limpada. Fala da avó de cris (dublar talvez)

	vidros fechados.	cessa bruscamente quando o vidro é fechado.		
64 01:37:54:00 01:38:01:00	Ouvimos ambiência de hospital, pessoas andando no corredor conversas ao longe.			Vó de cris fala de longe (da uma melhorada na legibilidade(ou seria melhor dublar?) e em seguida sem muita leitura conversa com a atendente.
65 01:38:02:00 01:39:40:00	Estática de elevador ouvimos o som de uma voz eletrônica do elevador. (reeditar andares) - porta do elevador abrindo, som das rodinhas da maca que entra e depois sai.			Ouvimos fala de andré
66 01:39:41:00 01:44:54:00	Som ambiente mais cuidado de hospital, com estáticas silenciosas, uma tv ao fundo bem baixinha, e som de pessoas, andando tossindo. - ouvimos passos de sapato de mulher se aproximando. - sons foleyzinhos do ipod sendo colocado na banca, fazer efeito de cris que se levanta da cadeira	Quando ela se aproxima da porta ouvimos um leve vento e o sounds cape grave usado na cena do fundo do mar. Q cresce e corta bruscamente no preto dos créditos..		Colocar mais no contexto dublagem do dialogo de cris e pêu. Inserir mais no contexto a vox dublada da enfermeira.

	(barulho da cadeira) e anda até o quarto da mãe.			