

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ADELINA PONTUAL FERREIRA

CONTINUIDADE CINEMATOGRAFICA E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Recife

2019

ADELINA PONTUAL FERREIRA

CONTINUIDADE CINEMATOGRAFICA E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Octávio d’Azevedo Carreiro.

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

F383c Ferreira, Adelina Pontual
 Continuidade cinematográfica e narrativas contemporâneas / Adelina
 Pontual Ferreira. – Recife, 2019.
 171f.: il.

 Orientador: Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
 Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em
 Comunicação, 2019.

 Inclui referências, apêndice e anexos.

 1. Cinema. 2. Continuidade. 3. Linguagem Cinematográfica.
 4. Montagem. 5. Cinema Clássico. I. Carreiro, Rodrigo Octávio d'Azevedo
 (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-261)

ADELINA PONTUAL FERREIRA

CONTINUIDADE CINEMATOGRAFICA E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 21/08/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dra. Ângela Freire Prysthon (Examinadora interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dra. Amanda Mansur Custódio Nogueira (Examinadora externa)

Universidade Federal de Pernambuco

A minha Tia Adelina, pela dedicação de toda uma
vida, e testemunha silenciosa das horas dedicadas
a este trabalho de pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para elaboração deste trabalho, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo Carreiro, pela paciência e dedicação ao longo de todo o processo.

Um agradecimento muito especial aos cineastas Hilton Lacerda e Marcelo Gomes, pela disponibilidade e gentileza em dedicar-me tempo em suas tumultuadas agendas e compartilhar comigo suas experiências e conhecimentos.

Agradeço também à professora Amanda Mansur, por ter incentivado a minha volta aos estudos acadêmicos depois de tantos anos longe deste espaço de aprendizado e conhecimento.

Devo lembrar também de todos aqueles realizadores com os quais trabalhei durante todos estes anos, exercendo a função de continuísta. Um pouco do que aprendi com eles, em todos erros e acertos, está presente, de alguma forma, nestas páginas de reflexão sobre esta profissão.

Minha gratidão no plano espiritual a Nossa Senhora da Conceição, cobrindo-me com seu manto azul diante das dificuldades e momentos de angústia e apreensão.

Por fim, agradeço a minha família, pela compreensão por tantos momentos de ausência no processo de elaboração deste trabalho de pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a investigar qual o papel do continuísta no cinema contemporâneo. Tendo o sistema de continuidade surgido junto com as bases que sedimentaram o paradigma do cinema clássico, de que maneira essas normas ainda podem ser observadas nos filmes realizados nos dias de hoje? Suas diretrizes estariam fadadas ao desaparecimento? Nossa hipótese é a de que, ao lado de todas as transformações que acompanharam o desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao longo dos anos, o papel do continuísta também tenha passado por transformações. Assim, sua função não mais se restringiria a garantir que determinadas normas clássicas de linguagem sejam cumpridas para que a montagem do filme flua de maneira “invisível”, mas sim, assegurar coerência e coesão à obra, independente da opção estética-narrativa do realizador. No intuito de responder a nossas indagações, fazemos um breve percurso pela história do cinema, buscando mostrar como se deu o surgimento do sistema de continuidade, bem como as obras e ciclos que se propuseram a romper com esses padrões ao longo desta trajetória. Em seguida, nos dedicamos a esmiuçar quais as atribuições de um continuísta nos dias de hoje. Por último, analisamos o trabalho de dois realizadores pernambucanos que possuem diferentes visões a respeito do papel da continuidade em sua obra: Hilton Lacerda e Marcelo Gomes.

Palavras-chave: Cinema. Continuidade. Linguagem Cinematográfica. Montagem. Cinema Clássico.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the role of the script supervisor in contemporary cinema. Since the continuity system emerged along with the foundations that solidified the classic cinema paradigm, how can these norms still be observed in today's films? Would these guidelines be doomed to disappear? Our hypothesis is that, alongside all the transformations that have accompanied the development of film language over the years, the script supervisor's role has also undergone transformations. Thus, his or her function would no longer be restricted to ensuring that certain classical norms of language are fulfilled in a way that the montage of a film flows in an "invisible" manner, but to ensure coherence and cohesion to the work, regardless of the filmmaker's aesthetic-narrative option. In order to answer our questions, we make a brief journey through the history of cinema, attempting to show how the continuity system emerged also observing how works and cycles were proposed to break with various patterns along this trajectory. Then, we scrutinize the attributions of a script supervisor nowadays. Finally, we analyse the work of two Pernambucan directors who have different views on the role of continuity in their work: Hilton Lacerda and Marcelo Gomes.

Keywords: Cinema. Continuity. Cinematographic Language. Montage. Classic Cinema.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	O PERCURSO TRILHADO	12
2	UM POUCO DE HISTÓRIA E CONCEITOS	15
2.1	OS PRIMÓRDIOS: DO CINEMA PRIMITIVO AOS PRIMEIROS PASSOS PARA O ESTABELECIMENTO DO PARADIGMA DO CINEMA CLÁSSICO	16
2.2	AS BASES DA CONTINUIDADE NARRATIVA COMO PARADIGMA DO CINEMA CLÁSSICO	22
2.2.1	Os princípios básicos que regem o sistema de continuidade	23
2.2.2	Montagem analítica, montagem em contiguidade e montagem paralela	27
2.2.3	Surge uma nova função no set de filmagem: o continuísta	29
2.3	UM ESTILO CONSOLIDADO	31
2.3.1	Outras visões de montagem	36
2.4	QUEBRANDO PARADIGMAS: RUPTURAS E OUTRAS NARRATIVAS	38
2.4.1	Continuidade intensificada e cinema de fluxo	46
3	O TRABALHO DO CONTINUÍSTA	51
3.1	O TRABALHO DE PRÉ-PRODUÇÃO	53
3.1.1	Diretor e Continuísta: construindo uma relação de confiança	54
3.1.2	A minutagem do roteiro	55
3.1.3	Cronologia	57
3.1.4	A decupagem do roteiro	58
3.1.5	O boletim de continuidade	60
3.1.6	Aspectos gerais da continuidade	64
3.2	O TRABALHO NO SET DE FILMAGEM	68
3.2.1	O primeiro momento do set	70
3.2.2	A filmagem	72
3.3	O TRABALHO PÓS-SET.....	73
3.4	FINALIZANDO O TRABALHO	75
4	CONTINUIDADE E REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA – DOIS ESTUDOS DE CASO	76
4.1	OS REALIZADORES: BREVE FILMOGRAFIA	76

4.2	OS REALIZADORES E O LUGAR DA CONTINUIDADE EM SUAS OBRAS	78
4.2.1	Considerações sobre o clássico, o contemporâneo e a continuidade	82
4.2.2	Com ou sem continuísta	85
4.3	IDEIAS TATUADAS NO TEMPO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM E CONTINUIDADE NO FILME <i>TATUAGEM</i> , DE HILTON LACERDA	88
4.3.1	Um pouco sobre o processo de trabalho do realizador em <i>Tatuagem</i>	90
4.3.2	Articulando tempo e espaço sob a perspectiva de construção de uma narrativa	92
4.4	UM OUTRO PASSADO REVISITADO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM E CONTINUIDADE NO FILME <i>JOAQUIM</i> , DE MARCELO GOMES	106
4.4.1	Um pouco do processo de trabalho do cineasta Marcelo Gomes	108
4.4.2	Quebrando paradigmas: uma pequena análise estilística e o lugar da continuidade no filme <i>Joaquim</i>	110
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	125
	APÊNDICE A – ENTREVISTAS	127
	ANEXO A – PÁGINA INICIAL CRONOLOGIA FILME VAZANTE	160
	ANEXO B – ANÁLISE TÉCNICA	161
	ANEXO C – BOLETIM DE CONTINUIDADE	162
	ANEXO D – ORDEM DO DIA	163
	ANEXO E – DECUPAGEM FILME TATUAGEM	165
	ANEXO F – BOLETIM CONTINUIDADE SEQUÊNCIA 70 – TATUAGEM.....	167
	ANEXO G – BOLETIM CONTINUIDADE SEQUÊNCIA 40 – TATUAGEM	170

1 INTRODUÇÃO

Em 1996, poucos anos depois de regressar de Cuba, onde estudei cinema na *Escuela Internacional de Cine y Televisión*, com graduação na especialização de montagem, recebi o convite do cineasta Walter Lima Júnior¹ para fazer a continuidade de seu longa metragem *A Ostra e o Vento* (Brasil, 1997). O diretor havia sido um dos meus professores naquela instituição e acreditou que eu poderia assumir tal responsabilidade, pois conhecia a formação que havíamos tido na EICTV². Lá, sob a batuta de Catherine Mepiel, uma experiente montadora francesa, chefe da cátedra de montagem, todos os estudantes desta especialização passavam pela experiência de fazer a continuidade nos exercícios práticos dos demais. Assim, saberíamos quais erros não poderiam ser cometidos durante a filmagem, para não inviabilizar ou dificultar o processo de edição. É o que dizia nossa *maestra*, em um espanhol com sotaque francês.

De volta ao Brasil e ao convite de Lima Júnior, o trabalho em *A Ostra e o Vento* foi a descoberta de uma profissão e também um grande desafio. A narrativa do filme trabalhava diferentes camadas de tempo (presente e passados) e a história se passava inteiramente numa ilha, filmada em várias locações entre o estado do Ceará e a Ilha do Mel, no Paraná. Rodamos tanto em estúdio como em locações naturais, todos os sets fazendo parte do mesmo espaço diegético de uma ilha fictícia. Portanto, a experiência se transformou para mim em uma verdadeira “universidade de continuidade”, sem contar com a generosidade de um diretor que foi também um mestre, guiando-me nos caminhos do cinema. De lá para cá, foram 32 produções, entre longas metragens (a maioria) e minisséries de TV, exercendo a função de continuísta.

Ao longo de todos esses anos, trabalhamos com realizadores brasileiros renomados e experientes, mas também com iniciantes que ainda tateavam na busca de um estilo próprio e, até mesmo, de um conhecimento mais profundo da linguagem cinematográfica. Acompanhamos as transformações tecnológicas pelas quais o cinema das últimas décadas vem passando, notadamente sua transição para a tecnologia digital. E, em meio a tudo isso, várias vezes, nos perguntamos qual o sentido de ser uma continuísta, quando o cinema já havia incorporado tantas inovações, não só técnicas como, principalmente, de linguagem. A gênese desta pesquisa vem dessa inquietação. Nasce também do surgimento de uma postura compartilhada por alguns realizadores da atualidade que resolveram filmar prescindindo da

¹ Cineasta brasileiro que fez parte do movimento do Cinema Novo. Diretor de filmes como *Menino de Engenho* (1965), *Brasil Ano 2000* (1969), *A Lira do Delírio* (1978), *Inocência* (1983), *Ele, o Boto* (1987), entre outros.

² Sigla da Escuela Internacional de Cine y Televisión.

presença de um continuísta em seu set de filmagem. Se é uma função que pode ser prescindida, seria, então, uma profissão em extinção? E, mais que isso, qual seria o papel da continuidade no cinema contemporâneo?

Antes de mais nada, faz-se necessário definir o conceito de continuidade, base de todo estudo que será desenvolvido aqui. Sabemos que ela se relaciona diretamente com os conceitos de *decupagem* e montagem. Decupar um filme é o processo de sua decomposição em planos, que correspondem a segmentos contínuos de fotogramas entre dois cortes (XAVIER, 2009, p. 27). Uma definição bastante pragmática. Para acrescentar uma camada a mais de significação, recorremos à definição de *planificação*, de Noel Burch (1973, p. 12), que diz que ela é o resultado de uma articulação de “fatias de tempo e de espaço”, das quais todo filme é composto. Articular tempo e espaço é o que fundamenta todo trabalho de continuidade, um conjunto de normas que foram criadas para proporcionar a perfeita articulação entre os planos de um filme (fatias de tempo e espaço), sob o ponto de vista dramático e narrativo, de modo a que os cortes se tornem praticamente imperceptíveis aos olhos do espectador. Se esta articulação é orientada sob um princípio dramático e narrativo, desaguamos numa definição mais ampla que seria a de dar unidade e coerência a esta narrativa.

Indo mais além, e focando em sua relação com a montagem, esta articulação entre os planos durante o processo de filmagem se dá de maneira abstrata, conceitual, posto que ainda são meros fragmentos, conjuntos de fotogramas, captados isoladamente. A concretização desta articulação só se dá definitivamente no processo de montagem. Trabalhar uma boa continuidade num filme seria, então, estar atento a um conjunto de regras criadas para proporcionar uma montagem fluida entre seus planos e sequências, corroborando, assim, para transformar a descontinuidade natural e pragmática de uma filmagem em uma “continuidade espaço-temporal reconstruída” (XAVIER, 2009, p. 32).

Historicamente, é importante entender que o sistema de continuidade nasce com a própria evolução da linguagem cinematográfica. Foram conceitos sedimentados ao longo de toda uma trajetória de transição entre o denominado “Cinema Primitivo” ou “Primeiro Cinema” e o estabelecimento daquele que ficou conhecido como “Cinema Clássico”. Procedimentos que foram surgindo à medida que o meio cinematográfico buscou por sua própria especificidade expressiva e caminhou rumo a um cinema narrativo, uma maneira própria de contar histórias através das imagens. Mas, depois de tantos anos, desde o estabelecimento do paradigma clássico, a narrativa cinematográfica já adquiriu contornos os mais diversos possíveis; inúmeras rupturas e dissonâncias se fizeram ecoar ao redor do mundo. Nesse contexto, parece-me pertinente indagar sobre o papel da continuidade na contemporaneidade. Seria ela ainda apenas

o registro e a observância daquelas normas fixadas no início de tudo? Ou teria passado por mudanças e conquistado um lugar diferente no processo de realização cinematográfica? São perguntas que movem este estudo a encontrar também seu próprio lugar no âmbito da reflexão e produção teórica sobre o cinema da atualidade.

O objetivo desta pesquisa é, portanto, investigar qual o papel do continuísta no cinema contemporâneo, e se a continuidade, enquanto conjunto de normas diretamente relacionadas ao paradigma clássico, ainda encontra espaço no processo de realização deste cinema, apesar de todas as transformações de linguagem hoje desenvolvidas. Nossa hipótese é a de que, ao lado de todas estas transformações que acompanharam o desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao longo dos anos, o papel do continuísta também tenha passado por mudanças. Assim, sua função não mais se restringiria a garantir que determinadas normas clássicas de linguagem sejam cumpridas para que a montagem do filme flua de maneira “invisível”, mas sim, assegurar coerência e coesão à obra, independente da opção estético-narrativa do realizador. Portanto, esta opção estética irá também condicionar o uso ou não de normas relacionadas ao sistema de continuidade clássico, que não teriam simplesmente desaparecido ou perdido função ao longo do tempo, posto que fazem parte do repertório básico da linguagem do cinema.

Por fim, observamos a existência de uma lacuna, nos estudos teóricos de cinema, a respeito do tema da continuidade. Ele é apenas tangenciado em estudos sobre história do cinema, narrativa e montagem e, nestes casos, estando quase sempre atrelado aos textos sobre narrativa clássica e montagem invisível. Visamos, também, com esta pesquisa, dar um passo inicial para o preenchimento desta lacuna.

1.1 O PERCURSO TRILHADO

Iniciamos a primeira parte do trabalho pelas raízes históricas da noção e das regras de continuidade, contextualizando-as dentro daquilo que se convencionou chamar de evolução da linguagem do cinema (na verdade, a evolução rumo ao estabelecimento do paradigma clássico), buscando, aí, as raízes do surgimento da função do continuísta. Examinamos os principais conceitos e normas que regem esta forma narrativa e desembocamos num breve panorama das rupturas a este sistema. Passando pelas vanguardas europeias dos anos de 1920 e pelo neorrealismo italiano do pós-guerra, chegamos na década de 1960 e a eclosão de movimentos e obras que questionaram e subverteram a ordem dominante do cinema clássico. Do conceito de continuidade intensificada, proposto por David Bordwell, ao cinema de fluxo

contemporâneo. No final do percurso, uma questão é colocada: qual o lugar da continuidade narrativa no cinema atual e como isso reverbera no exercício da função do continuísta?

A base teórica para a realização desta pesquisa histórica nos foi dada, principalmente, pelos estudos de David Bordwell e Kristin Thompson, Flávia Cesarino Costa, Ismail Xavier e Mark Cousins. Estes autores nos ajudaram a compreender aspectos e peculiaridades da evolução da linguagem do cinema, ressaltando que aqueles que mais contribuíram para um entendimento mais profundo do que viria a ser o contexto histórico do surgimento do sistema de continuidade, suas contribuições e contraposições foram Bordwell, Thompson e Xavier. Outros autores vieram à tona no decorrer dos estudos, trazendo contribuições pontuais, mas igualmente importantes para o desenvolvimento do trabalho.

A segunda parte dedica-se a esmiuçar quais as reais atribuições de um continuísta nos dias de hoje. Através de documentos de processo coletados em algumas das minhas experiências profissionais nesta área, analisamos os procedimentos realizados desde o período de pré-produção, quando o(a) continuísta é incorporado à equipe, até a etapa de filmagem. Tendo em vista a natureza empírica deste capítulo, buscamos analisar as visões que certos autores como Michael Rabiger e Blain Brown possuem a respeito destas atribuições e contrapor com o que a própria experiência prática nos trouxe ao longo dos anos. Ressaltamos também, nesta segunda parte, a importância da relação entre continuísta e realizador, na busca da concretização das propostas estilísticas do realizador.

Na parte final, dedico-me a analisar o trabalho de dois realizadores pernambucanos e o lugar da continuidade em suas obras, bem como suas visões sobre a permanência do paradigma clássico no cinema da atualidade. Os diretores são Hilton Lacerda e Marcelo Gomes, e os filmes que analiso são *Tatuagem* (Hilton Lacerda, Brasil, 2013) e *Joaquim* (Marcelo Gomes, Brasil, 2017). Os motivos desta escolha se devem, numa primeira instância, ao fato de que, enquanto continuísta, já trabalhei com ambos cineastas, o que me deixa mais familiarizada com seus processos criativos, além de facilitar o acesso a eventuais documentos do processo (no caso do *Tatuagem*, filme em que exerci a função de continuísta, guardei em meu arquivo pessoal documentos que nem o próprio diretor teria guardado). O segundo motivo e, talvez, o mais importante, reside no fato de que, com relação à questão da continuidade, enquanto conceito e função profissional, Lacerda têm se mantido fiel à necessidade da presença de um continuísta em suas produções, enquanto Gomes, em seus últimos três filmes de ficção (incluindo *Joaquim*), trabalhou sem a presença deste profissional em sua equipe.

Acredito que estes dois estudos de caso possam trazer luz às minhas indagações iniciais. Ao mesmo tempo em que se complementam e, também, se contrapõem, nos proporcionam uma

visão mais ampla do sentido da continuidade nos dias de hoje. Examinando os dois tipos de processo – usar a continuidade e, conseqüentemente, ter ao lado do realizador este profissional como aliado para suas propostas estilísticas e narrativas, ou abrir mão dele, mesmo trabalhando seu filme dentro de um universo narrativo –, talvez consigamos responder a estas questões e avaliar todos os conceitos e preconceitos que rondam este sistema que se equilibra entre o mergulho da inovação e a segurança de uma linguagem estabelecida.

2 UM POUCO DE HISTÓRIA E CONCEITOS

Para compreender o lugar da continuidade no cinema contemporâneo, faz-se necessário lançar um olhar sobre o passado deste meio de expressão. Sem conhecer a origem do sistema e das normas que regem o conceito de continuidade, como poderemos desenvolver um estudo sobre sua permanência ou não no cinema realizado hoje? É partindo desta questão que nasce esta primeira parte de nossa pesquisa. Enquanto profissional que atua nesta área técnica de conhecimento cinematográfico, acredito ser fundamental estabelecer essa relação entre passado e presente.

Não vamos nos deter, aqui, a traçar uma minuciosa e já bastante conhecida história do cinema. Apenas queremos observar alguns aspectos estilísticos intrinsicamente ligados à sua própria trajetória, para entendermos as bases do que viria a se transformar no que se conhece como cinema narrativo clássico, berço de origem do nosso objeto de estudo: a continuidade cinematográfica.

Antes de entrar propriamente na contextualização histórica do sistema de continuidade, é importante delimitar dois conceitos já mencionados no parágrafo anterior e que serão amplamente utilizados ao longo deste trabalho: narrativa cinematográfica e estilo.

Sem querer entrar nos meandros dos estudos narratológicos, nos parece adequada a definição de narrativa proposta por Maria do Rosário Leitão Lupi Bello (2009, p. 71), embora a autora não a esteja circunscrevendo ao âmbito do meio cinematográfico, posto que a coloca como “uma organização e estruturação semiótica passível de atualização a diferentes meios”:

Essa organização, à qual podemos igualmente chamar discurso, pressupõe a existência de uma história e do seu(s) respectivo(s) produtor(es) e organizador(es), é delimitada por um início e um fim, apresenta um ou mais pontos de vista e tem como traço que consideramos mais significativo o facto de se desenrolar no tempo (um tempo que é tomado num sentido duplo: tempo do acto narrativo, por um lado, e tempo da coisa contada, por outro) e de se apresentar, por isso, como sequência de eventos que sofrem transformações. (BELLO, 2009, p. 71-72)

Mesmo enquanto definição ampla, o conceito se adequa perfeitamente ao caso da narrativa cinematográfica, apenas acrescentaríamos o fator espacial dentro desta composição, pois acreditamos residir na articulação dos elementos tempo e espaço a base e o arcabouço de toda sua estrutura. É dentro desses limites que se organizam todos os componentes desta narrativa: imagens, palavras, ruídos e músicas. A estruturação destes elementos constrói o espaço e o tempo narrativo e imprime um determinado *estilo* a esta narrativa. Portanto, uma definição desemboca na outra, estão intrinsecamente ligadas. E, aqui, recorreremos à conceituação de David Bordwell (1996, p. 50), em seus estudos sobre a narração

cinematográfica, que define *estilo* como o uso sistemático de um conjunto de técnicas fílmicas utilizadas por um realizador. O *estilo* se relaciona diretamente com o argumento da obra, entendendo este último como sendo a arquitetura da apresentação da história por parte do filme – podemos estender esta relação também ao roteiro, enquanto desenvolvimento deste argumento. Este conjunto de técnicas fílmicas são: composição, movimentos de câmera, iluminação, som, encenação e montagem.

2.1 OS PRIMÓRDIOS: DO CINEMA PRIMITIVO AOS PRIMEIROS PASSOS PARA O ESTABELECIMENTO DO PARADIGMA DO CINEMA CLÁSSICO

Todos sabemos que o cinema começou como um entretenimento popular. Era exibido em feiras, parques de diversões, e em teatros de variedades. A este seu primeiro momento de existência, alguns historiadores denominaram *cinema primitivo*. Kristin Thompson (1985, p. 159) delimita este período entre os anos de 1895 até 1908, quando os filmes eram compostos de apenas um único plano e os documentais eram mais numerosos do que os filmes de ficção. Porém, mesmo a partir de 1902, filmes com múltiplos planos já eram produzidos, e houve um aumento de filmes ficcionais. Entre os anos de 1909 e 1916, haveria uma fase de transição, que caminharia para o estabelecimento das bases do cinema clássico, sendo que em 1917 este paradigma já estaria estabelecido e perduraria por toda fase do cinema silencioso.

Esta delimitação temporal refere-se, principalmente, à realidade da produção norte-americana, tendo em vista que, no continente europeu, principalmente na França e na Inglaterra, o cinema conseguiu se desenvolver com maior rapidez neste primeiro momento:

Assim, em 1899, o desenvolvimento do filme fictício de múltiplos planos estava definitivamente caminhando na França e na Inglaterra, mas não nos Estados Unidos, onde a Edison Company ainda fazia apenas comédias de únicos planos e imitações inferiores dos filmes de trucagem e plano único de Mèliès.³ (SALT, 2009, p. 40)

Nos filmes compostos por um único plano longo e estático não existia uma narrativa, apenas uma cena/ação, filmada geralmente de maneira frontal, num enquadramento aberto – lembrando a posição de um espectador diante de um palco italiano. Espelhava-se em pequenas esquetes cômicas ou melodramas ligeiros do teatro de variedades. Inclusive, fazia parte da programação de muitas destas casas de espetáculo, os chamados *vaudevilles*, nos Estados Unidos, ou *Music Hall*, na Inglaterra.

³ Tradução nossa para: “So in 1899 the development of the multi-shot fictional film was definitely on its way in France and England, but not in the United States, where the Edison Company was still only making single shot knockabout and inferior imitations of Mèliès’ single shot trick films.”

É curioso entender também o papel dos exibidores nestes primeiros tempos. Eles eram, praticamente, “montadores”, visto que tinham total autonomia para decidir em que ordem os filmes (planos únicos) seriam exibidos durante a programação.

A maioria dos filmes da primeira década tinha apenas um plano e, quando havia vários planos, eles não eram filmados de forma a se articularem. Os planos eram vendidos separadamente como filmes individuais, em rolos diferentes. Era o exibidor quem controlava a exibição final, decidindo quais rolos e em que ordem seriam exibidos e até em que velocidade as cenas seriam mostradas. (COSTA, 2006, p. 25)

Segundo o historiador Barry Salt (2009, p. 39), o primeiro filme de que se tem notícia de ter sido filmado com dois planos que representavam uma sequência de acontecimentos foi *Come Along, Do!*, do inglês Robert William Paul, realizado em 1898. Nele, não há propriamente um fio narrativo, apenas já um intento de continuidade de ação dos mesmos personagens, em dois ambientes distintos. O primeiro plano mostra um casal comendo, próximos à entrada de uma galeria de arte. Outras pessoas se dirigem ao local e eles acabam entrando também. O segundo plano foi perdido, mas sobreviveram apenas fotogramas, nos quais se pode ver o casal dentro da galeria e o homem olhando fixamente para uma estátua de um corpo nu e a mulher tentando tirá-lo dali (FIG. 1 e 2). Não sabemos ao certo como se deu a transição de um plano ao outro, mas Salt afirma que, não havendo indícios de dissolvência ou fade no final do primeiro plano, deduz-se que tenha sido por corte direto.

Figuras 1 e 2 - Plano 1 e plano 2 do filme *Come Along, Do!* (Robert William Paul, Inglaterra, 1898).



Fonte: SALT, Barry. *Film Style & Technology: History & Analysis*. London: Starword. 2009.

Na França, Georges Méliès começou a produzir seus filmes já em 1896. Como mágico que era, popularizou os chamados *trick films*, filmes que utilizavam trucagens para obter efeitos especiais, como fazer aparecer ou desaparecer uma pessoa num cenário, por exemplo. Ele lograva este efeito desligando e religando a câmera, após fazer as alterações pretendidas.

A despeito de seu espírito inovador, e de começar bem cedo a produzir filmes mais longos e narrativos, como o seu célebre *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans la Lune*, França, 1902), os filmes de Méliès, estilisticamente falando, apresentavam ações longas em cada plano, cortes levados pelas mudanças de cenários, enquadramentos abertos. Cortes internos para planos

fechados dentro de uma mesma cena ainda não haviam sido introduzidos. O cinema apenas dava seus primeiros passos em busca de sua maneira própria de se expressar.

Ainda nesta primeira fase, dois filmes ingleses chamam atenção por suas tentativas de já apresentar uma continuidade espaço-temporal. Trata-se de *The Kiss in the Tunnel* (Inglaterra, 1899), de George Albert Smith, e *Women's Rights*, da *Bamforth Company*, produzido no mesmo ano. O primeiro mostra um beijo furtivo de um casal em um vagão de trem, durante a passagem do veículo por um túnel. O que os historiadores dizem é que o diretor haveria filmado de fato apenas a cena do casal no vagão, e que teria recomendado aos exibidores que o exibissem intercalado entre um plano de um trem passando em um túnel, retirado de um *phantom ride*⁴. A cena filmada em estúdio por Smith é toda trabalhada pensando nessa possível continuidade espacial. O fundo das janelas do vagão cenográfico é totalmente escuro, remetendo ao momento da passagem pelo túnel. O cenário move-se simulando o movimento do trem⁵.

No segundo caso, o que temos é um embrião do que viria ser o uso do plano e contraplano, ou, pelo menos, da ideia. A cena estabelece duas mulheres (interpretadas por atores do sexo masculino) conversando próximas a uma espécie de cerca. No segundo plano, se vê dois homens aproximando-se agachados, supostamente do lado oposto da estrutura. Eles puxam as saias das mulheres através de uma fenda e fixam o tecido na madeira, no intuito de deixá-las presas. Os cortes vão alternando as ações de um lado a outro. No entanto, não é a câmera que muda de posição para fazer este “contraplano”, e sim, os atores (FIG. 3 e 4). Pelas referências espaciais, vê-se claramente que houve apenas uma troca de posições entre eles. Apesar de o filme alternar vários cortes entre “um lado e outro”, trata-se ainda de uma única cena filmada em dois planos.

Figuras 3 e 4 - Plano e falso contraplano, no filme *Women's Rights* (Bamforth Company, Inglaterra, 1899).



Fonte: <http://www.yorkshirefilmarchive.com/film/womens-rights>

⁴ *Phantom ride* eram filmes feitos colocando a câmera em um veículo em movimento, e que davam aos espectadores a sensação de estarem viajando e vendo aquelas paisagens. Eram muito populares na época. “Phantom rides, designed to give the spectator the illusion of traveling, became popular in England and other countries.” (BORDWELL; THOMPSON, 2003, p. 26).

⁵ O filme pode ser visto no portal youtube, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=sR2HW2Sapqw>

Já no comecinho do século XX, a produção de filmes com múltiplos planos começou a crescer. Porém, muitas vezes estes filmes eram compostos por episódios independentes ligados por intertítulos e que poderiam, inclusive, ser vendidos e exibidos separadamente (como já mencionamos aqui). Mas, já se vislumbravam algumas iniciativas de cortes contínuos dentro da mesma cena (o que, na língua inglesa, chamam de *Cut-In*⁶), como é o caso de um filme de 1903, do já citado diretor inglês George Albert Smith, *The Sick Kitten* (Inglaterra, 1903). Inicialmente, num plano mais aberto, vemos uma menina que põe um gatinho no colo numa sala (cenário). Entra em quadro um garoto. A menina fala algo com ele. Ele sai de quadro e volta a entrar com uma garrafa que parece ser de um remédio. A garota apenas toca na garrafa e o plano seguinte é um primeiro-plano da mão da menina com uma colher, dando o remédio ao gato. Há uma descontinuidade entre o momento em que pega a garrafa e o ato de dar o remédio ao animal (FIG. 5 e 6). Após o gato tomar o remédio, há outro corte de volta ao mesmo plano aberto, e a menina já não está com a colher nas mãos. Ainda que de forma rudimentar, a intenção de corte contínuo já está ali presente.

Figuras 5 e 6 - Tentativa de realizar um corte com continuidade de ação, no filme *The Sick Kitten* (George Albert Smith, Inglaterra, 1903).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=j3u6BbA82-M>

Outro filme do mesmo ano pode ilustrar bem essa pequena evolução em sua maneira de narrar que o cinema vai adquirindo na busca por uma linguagem própria. Trata-se de *Mary Jane's Mishap*⁷, também de George Albert Smith. É uma comédia com efeitos de trucagem. A primeira e principal cena do filme mostra a protagonista, uma desajeitada dona de casa, em suas tarefas cotidianas: engraxa um sapato e tenta acender o fogão para cozinhar (daí seu infortúnio, pois tenta acender o fogo com parafina, e acaba morrendo na explosão que provoca). Esta cena é editada com base em um plano aberto, onde se desenvolve toda a ação, e quatro planos mais fechados (planos médios) que destacam momentos importantes da cena (no caso, devido a sua

⁶ Um corte de um plano aberto a um plano mais fechado, no mesmo espaço.

⁷ Numa tradução livre: *O Infortúnio de Mary Jane*.

comicidade). E o que já percebemos aqui é uma preocupação maior com a continuidade das ações entre os cortes. São quase cortes no *raccord*⁸. (FIG. 7 a 10).

Figuras 7 e 8 - Plano aberto que serve de base para toda a cena, e um corte contínuo para um plano fechado da protagonista. Filme *Mary Jane's Mishap* (George Albert Smith, Inglaterra, 1903).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=QCm51fg5hpk>

Figuras 9 e 10 - Do plano fechado ao plano aberto com corte contínuo. Filme *Mary Jane's Mishap* (George Albert Smith, Inglaterra, 1903).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=QCm51fg5hpk>

De fato, a partir de 1903, a quantidade de filmes com maior duração e com mais cenas cresceu. Muitas vezes, um acontecimento como uma briga ou uma perseguição era desdobrado em várias cenas e planos, alternando interiores e exteriores. Nos Estados Unidos, a partir de 1905, houve uma grande demanda por filmes narrativos mais longos, por conta do surgimento dos *nickelodeons* – pequenas salas de exibição de filmes, bastante populares pelo preço de ingressos baratos (o *nickel* do nome). Rapidamente, o país viria a ser o maior mercado de produção e exibição de filmes.

Durante o período do "boom do nickelodeon", o filme narrativo tornou-se o principal tipo de ingresso oferecido nos programas. Filmes feitos na França, na Itália, na Dinamarca, no Reino Unido, nos Estados Unidos e em outros lugares circularam amplamente em todo o mundo. Traços narrativos e técnicas estilísticas mudaram rapidamente à medida que as influências passavam de um país ao outro. Os filmes tornaram-se mais longos e mais editados, acrescentaram legendas explicativas e apresentaram uma maior variedade de distâncias de câmera. Adaptações da literatura e pródigos espetáculos históricos deram prestígio à nova forma de arte⁹. (BORDWEL; THOMPSON, 2003, p. 12)

⁸ Ponto que permite maior fluidez entre um corte e outro.

⁹ Tradução própria para: "During the period of the 'nickelodeon boom,' the story film became the main type of fare offered on programs. Films made in France, Italy, Denmark, the United Kingdom, the United States, and

Jacques Aumont (2008) chama atenção de que o caminho do cinema para a narrativa passou pela busca de sua própria legitimidade enquanto arte. Buscando sair do estigma de atração popular, das apresentações em feiras e *vaudevilles*, ele procurou se aproximar das artes nobres, como a literatura e o teatro, e “se empenhou em desenvolver sua capacidade de narração” (AUMONT et al., 2008, p. 91).

E, assim, o cinema foi aperfeiçoando sua linguagem e, aos poucos, alguns recursos de fluidez das ações foram se estabelecendo e viriam a se tornar normas adotadas pelas companhias produtoras.

Já neste período havia o entendimento geral de que o mais importante para o êxito de um filme era a história contada, a narrativa. E ela deveria fluir aos olhos do espectador de maneira inteligível, sem saltos ou sobressaltos. Como trabalhar as cenas no tempo e no espaço narrativo tornou-se a preocupação fundamental dos cineastas. Se no período primitivo toda a ação era exposta em um único plano, o cinema clássico levava o espectador a “entrar” dentro da cena, a perceber as nuances das atuações – aos poucos, elas iam se tornando menos teatrais, adaptando-se às novas técnicas de edição e utilização de planos mais próximos – e a se deter em momentos relevantes para a narrativa.

Os primeiros cut-ins ou movimentos de câmera ocorreram nesse contexto como momentos de narração mais autoconsciente, visando moldar a percepção do espectador. (Posteriormente, quando esses momentos se tornassem parte da norma, eles chamariam consideravelmente menos atenção ao processo de narração, com princípios de continuidade destacando o fluxo narrativo e tornando o corte discreto.) Em suma, a narração clássica ajustava cada detalhe à atenção do espectador; a narração do cinema primitivo fizera isso apenas esporadicamente.¹⁰ (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 163).

Os primeiros passos estavam dados e não se tardou muito a desenvolver-se toda uma série de recursos de linguagem que viessem a contribuir para o alcance desta fluidez narrativa. Uma história bem contada tinha começo, meio e fim, e todo encadeamento das cenas era regido pelos princípios da causalidade, uma coisa levando à outra, tanto no macro universo narrativo,

elsewhere circulated widely around the world. Narrative traits and stylistic techniques changed rapidly as influences passed back and forth among countries. Movies grew longer, employed more editing, added explanatory intertitles, and featured a greater variety of camera distances. Adaptations from literature and lavish historical spectacles added prestige to the new art form.”

¹⁰ Tradução própria para: “The rare early cut-ins or camera movements which occurred stand out this context as moments of more self-conscious narration aimed at shaping the onlooker’s perception. (Later, when such moments became part of the norm, they would call considerably less attention to the process of narration, with continuity principles foregrounding narrative flow and making cutting unobtrusive.) In short, classical narration tailored every detail to the spectator’s attention; the primitive cinema’s narration had done this only sporadically.”

quanto no micro universo dos planos e sequências que compunham todo o filme. Para se obter o sucesso nessa unificação dos fragmentos esparsos, entre interiores e exteriores, entre ações e gestos, foi criada uma série de normas, às quais se deu o nome de *continuidade*.

2.2 AS BASES DA CONTINUIDADE NARRATIVA COMO PARADIGMA DO CINEMA CLÁSSICO

No início, o termo *continuidade* estava muito ligado ao roteiro¹¹, à estrutura narrativa do filme e à manutenção de sua unidade numa amplitude de cenas que agora incorporavam múltiplos espaços cênicos, sucessões de acontecimentos, e lidavam, muitas vezes, com temporalidades diversas. O fluxo contínuo de uma narrativa aos olhos do espectador tornou-se um valor a ser perseguido por todos aqueles que se dedicavam a escrever para o cinema.

Do outro lado estavam os realizadores, às voltas com filmes de maior duração e uma maior quantidade de planos a serem filmados. E, também, tendo que lidar com todas as implicações técnicas consequentes da busca desta fluidez narrativa. Certamente, as famosas regras ou normas de continuidade não surgiram da noite para o dia, ou num truque de magia, como num filme de Mèliès ou de seus discípulos, foram fruto de várias tentativas, erros e acertos em busca da perfeita articulação entre tempo e espaço.

Cada vez mais, a concepção de qualidade nos filmes passou a estar ligada ao termo “continuidade”. “Continuidade” representava a narrativa suavemente fluente, com sua técnica constantemente a serviço da cadeia causal, mas sempre invisível. Mais tarde, a “continuidade” veio especificamente a se referir a um conjunto de diretrizes para cortar e unir os planos, mas as implicações originais do termo permaneceram. O “sistema de continuidade” ainda conota um conjunto de metas e princípios que fundamentam todo o sistema clássico de produção cinematográfica¹². (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 194-195).

Enquanto normas que “fundamentam” um sistema ou estilo clássico de narrar, encontraremos seus “vestígios” em grande parte das produções contemporâneas, sempre que uma determinada opção estética do realizador aponte para uma decupagem nos moldes mais tradicionais.

¹¹ Até hoje, o roteiro é a base para o desenvolvimento de todo trabalho de continuidade num filme.

¹² Tradução própria para: “Increasingly, the conception of quality in films came to be bound up with the term “continuity”. “Continuity” stood for the smoothly flowing narrative, with its technique constantly in the service of the casual chain, yet always effacing itself. Later, “continuity” came specifically to refer to a set of guidelines for cutting shots together, but the original implications of the term lingered on. The “continuity system” still connotes a set of goals and principles which underlie the entire classical filmmaking system.”

2.2.1 Os princípios básicos que regem o sistema de continuidade

Para entendermos melhor quais são as principais técnicas narrativas que dão sustentabilidade ao sistema de continuidade, discorreremos, sinteticamente, sobre elas. Veremos, então, que fazem parte do repertório do que entendemos como linguagem cinematográfica e que foram criadas no intuito de manter a invisibilidade de todo esse sistema narrativo. Além do mais, como já foi dito, são técnicas que perduram até hoje, e seu uso pode ser observado em qualquer filme narrativo contemporâneo.

O Plano de Estabelecimento é um dos núcleos centrais deste sistema de continuidade. Sua origem estaria ainda nos primórdios do cinema, visto que aqueles primeiros filmes eram constituídos por um único plano aberto, onde se passava toda a ação em determinado espaço. Nele, o espectador poderia ver tanto as características do cenário, quanto a caracterização dos atores em cena. Mesmo com a introdução dos filmes com múltiplos planos, cada cena ainda se desenvolvia completamente em cada unidade de plano, unidade esta que era, geralmente, ligada com intertítulos. Quando os cortes internos passaram a ser incorporados pelos realizadores, eles instituíram novas possibilidades de apresentar o espaço narrativo e os personagens: detalhes, primeiros planos (*closes*), diferentes ângulos de enquadramento. Contudo, o plano geral, aberto, continuou a ser usado, só que lhe foi atribuída uma função narrativa específica: a de estabelecer não só o ambiente onde transcorre a ação, mas as relações espaciais entre os personagens e entre eles e o cenário, tornando-se a base para os futuros cortes da cena. Esta função fez com que o Plano de Estabelecimento ganhasse suma importância dentro do sistema de continuidade. É a partir dele, das relações ali contidas, que os demais cortes são elaborados.

A princípio, como já observamos no exemplo dado com o filme *The Sick Kitten* (George Albert Smith, Inglaterra, 1903) (FIG. 5 e 6), estes primeiros cortes estampavam uma falta de continuidade de ação. Não havia ainda uma preocupação com o *raccord* dos gestos e ações dos personagens entre os planos. Outra característica era o corte sempre frontal, sem angulação, apenas aproximando a câmera para obter o detalhe desejado. Quando o uso de cortes internos nas cenas tornou-se uma prática comum entre os diretores¹³, aos poucos, eles começaram a trabalhar com a angulação da câmera, buscando a melhor forma de enquadrar o personagem ou o objeto filmado, em função do efeito narrativo que se pretendia.

Com a disseminação da prática de fragmentar a cena em cortes internos, intui-se que se deu o surgimento da função do montador. Se antes havia alguém que apenas unia planos quase

¹³ Segundo Kristin Thompson (1985), esta prática tornou-se comum já a partir de 1910.

autônomos, agora era necessário manter a coerência e fluência narrativa entre os fragmentos filmados.

A passagem a vários planos pelo filme foi progressiva e bastante rápida (antes de 1905), mas os planos eram “vistas” ou “quadros” semi-autônomos, simplesmente colados de ponta a ponta. Só em 1910 começaram a ser aperfeiçoados os modos de relações formais e semânticas, entre planos sucessivos, notadamente na forma do *raccord*, mas também por utilização de princípios de alternância. Simultaneamente, apareceu a profissão de montador, cuja influência foi grande no desenvolvimento da linguagem clássica do cinema, fundada na clareza, na não-repetição, na linearidade, na sequencialidade. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 196)

Como evidencia o texto, o montador ganha sua importância dentro do desenvolvimento do cinema clássico. Porém, seu trabalho não poderia ser efetivo na consolidação deste paradigma se as técnicas que promovessem a *continuidade* entre os planos e sequências, proporcionando essa “clareza, linearidade” e cadeia de causalidade entre eles, não fossem desenvolvidas ainda no set de filmagem. A relação de espacialidade e temporalidade entre os planos era fundamental para que tudo desse certo.

Voltando à questão da continuidade de ação, seja qual for a decupagem de uma sequência, a fluência das ações dos personagens de um plano a outro é de fundamental importância para que o corte não seja evidenciado. A incompatibilidade de gestos, posições e movimentos gera ruídos que podem comprometer a fluidez narrativa no momento da montagem. No linguajar técnico do cinema, o termo francês *raccord*¹⁴, até hoje, é utilizado para designar este tipo de articulação entre planos.

Fazer *raccord* é, como o termo indica, fazer com que o corte não seja sentido como uma rutura definitiva e radical, mas como uma costura que permite juntar pedaços diferentes com a maior discrição. Trata-se de camuflar a cesura, de apagar a sua impressão, conservando ao mesmo tempo a qualidade de articulação que está na base das mudanças de plano. (AMIEL, 2007, p. 29)

Como podemos perceber na definição de Amiel, o termo é muito mais abrangente: a continuidade de direção também é um tipo de *raccord*, já que busca a fluência da direção do movimento do personagem na tela.

Com relação a este ponto, não se pode precisar exatamente quando se deu o entendimento de que a fluidez do movimento de um ator entre diferentes ambientes – inclusive, entre exteriores e interiores –, ou mesmo de um plano a outro, na mesma locação, se daria estabelecendo que, se sua saída de quadro se desse por um lado, no próximo plano, ele teria que entrar pelo lado oposto do quadro (FIG. 11 e 12), do contrário, aos olhos do espectador, pareceria que ele estaria “voltando”, e não seguindo adiante. Com certeza, desde aqueles

¹⁴ A tradução literal de *Raccord* seria “conexão”.

primeiros filmes de perseguições este problema teria se apresentado, e muitos erros aconteceram até que a solução de continuidade tenha sido encontrada. Porém, a partir do momento em que se tornou uma regra assimilada, tornou-se um dos pilares do sistema de continuidade. É a este princípio que chamamos de *continuidade de direção*¹⁵.

Figuras 11 e 12 - Exemplo de uma continuidade de direção perfeita, num filme ainda da fase de transição entre o primitivo e o clássico: personagem saindo por direita de quadro e entrando por esquerda de quadro no plano seguinte. *The Eagle's Mate*, de James Kirkwood (EUA, 1914).



Fonte: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Columbia University Press, 1985.

Outro fundamento importante é o eixo de olhar, ou a continuidade de olhar (*eyeline match*). É um tipo de *raccord* que se relaciona com o olhar do personagem. Um dos primeiros exemplos deste tipo de plano foi o Ponto de Vista (POV¹⁶). Assim como o movimento do ator em cena demarca espaços contíguos, este tipo de plano também exerce esta função. Deste modo, juntamente a um plano em que vemos um personagem olhar para determinado ponto fora do quadro, segue-se um plano daquilo que ele vê, daquele espaço no extracampo ao qual dirige a sua mirada (pode ser algo também dentro do próprio cenário). No começo, geralmente, vinham acompanhados por máscaras que criavam o efeito de lupas, binóculos, fechaduras, entre outros. Porém, quando seu uso passou a ser incorporado como um recurso narrativo independente destas situações, livrou-se deste tipo de artifício e passou a ser utilizado também no intuito de unir e localizar espacialmente personagens em distintos planos.

Seguindo com os fundamentos que embasaram o paradigma clássico e, por conseguinte, o sistema de continuidade que nasce junto com ele, apontamos para outra técnica de decupagem que continua sendo amplamente utilizada: o plano e o contraplano. No âmbito da linguagem cinematográfica, este método pode ter dois tipos de utilização. Uma delas é quando colocamos a câmera justamente do lado oposto em que a ação está sendo realizada no enquadramento anterior. O historiador Barry Salt (2009) afirma que o filme francês *L'Assassinat du duc de*

¹⁵ Em inglês: *Screen Direction*, que numa tradução literal seria “Direção de Tela”. Porém, o termo no Brasil foi adaptado para Continuidade de Direção.

¹⁶ A sigla, tal como é usada no Brasil, origina-se do inglês *Point of View*.

Guise, de André Calmettes (1908), foi o primeiro a apresentar este recurso, uma novidade técnica para a época (FIG. 13 e 14), afinal, naqueles primeiros tempos, o cenário era composto por um fundo e duas paredes laterais. Os realizadores, até por limitações de produção, não ousavam colocar a câmera do lado oposto do desenrolar da cena, simplesmente porque não havia este outro lado do cenário. (SALT, 2009, p. 100) Uma coisa que nos chamou atenção na cena exemplificada por Salt foi a fluência e a continuidade do movimento do ator entre um plano e outro. O ritmo da caminhada é mantido entre os dois fragmentos¹⁷.

Figuras 13 e 14 - *L'Assassinat du Duque de Guise*, de André Calmettes (França, 1908) - Plano e contraplano.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zqvrHv7sz8E>

Seu segundo uso se baseia no eixo de olhar dos personagens. Quando uma cena mostrava dois personagens conversando, os diretores costumavam enquadrar os dois ao mesmo tempo. Porém, quando, por razões de distância espacial entre eles, era impossível mantê-los no mesmo quadro, a necessidade fez com que este tipo de decupagem emergisse. Segundo Kristin Thompson, o uso do plano e contraplano começou a aparecer com maior frequência a partir de 1914, mesmo entre personagens próximos, já tendo como função principal apresentar uma conversa entre eles e suas respectivas reações (BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, 1985)

Por fim, para finalizar o tema em torno dos princípios básicos que regem o sistema de continuidade, podemos afirmar que os cortes internos numa cena, a continuidade de direção e ação, o eixo de olhar, o uso de planos e contraplanos, todos esses princípios estavam ligados a um conceito maior e que, mais tarde, viria a ser chamado de *eixo de ação*.

Quando os realizadores passaram a utilizar este tipo de planificação em seus filmes, indo além de simplesmente aproximar a câmera para obter enquadramentos mais fechados, seguramente perceberam que, para manter uma relação espacial coerente com a que foi mostrada no plano de estabelecimento, eles deveriam respeitar certos limites para a colocação do aparato fílmico. Este limite é definido pela regra dos 180°. “Segundo essa regra, a câmera não pode se deslocar para uma segunda posição que esteja a mais de 180° da linha que une o

¹⁷ O filme pode ser visualizado no portal Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zqvrHv7sz8E>

objeto e câmera, definida no plano inicial” (COSTA, 2006, p. 45). Este princípio assegura que os pontos de observação induzidos pelos cortes estejam do mesmo lado do eixo em que a câmera foi colocada inicialmente, dando coerência às relações espaciais definidas por este primeiro plano.

2.2.2 Montagem analítica, montagem em contiguidade e montagem paralela

Os princípios que analisamos até aqui dizem respeito a três maneiras de fazer a articulação e conexão entre planos, três maneiras de montar que se estabeleceram ainda no período de transição entre aquele *primeiro cinema* e a ascensão definitiva da narrativa clássica.

Os cortes internos, ou *cut-in*, são a base da montagem analítica, que dissecar a cena, partindo de um plano aberto, em planos mais fechados, que conduzem a atenção do espectador ao que o realizador quer destacar em cada sequência, a detalhes que são importantes para a narrativa, ao melhor ângulo de observação para determinado gesto. A manutenção da continuidade de ação entre um plano e outro é de suma importância para a fluidez das cenas, assim como a manutenção das relações espaciais entre personagens e cenário.

A montagem em contiguidade estabelece relações entre espaços diegéticos próximos. Seus princípios são a continuidade de direção e o eixo de olhar (POV, continuidade do olhar, plano e contraplano).

A montagem paralela alterna cenas que acontecem simultaneamente em diferentes espaços. É consenso geral entre os historiadores que D. W. Griffith foi quem fez o melhor uso deste tipo de montagem e quem a popularizou, embora outros filmes já apresentassem este tipo de recurso antes, como é o caso da comédia francesa *Le Cheval Emballé* (1907), produzida pela *Pathé*: enquanto um entregador de uma lavanderia entrega roupas em um apartamento, o cavalo de sua charrete que ficara estacionada no exterior do prédio come o conteúdo de todo um saco de grãos de um armazém em frente. Os planos do entregador dentro do edifício são montados alternadamente com o do cavalo comendo do lado de fora, de modo a gerar a percepção de simultaneidade das ações (FIG. 15 a 18). Ao final desta montagem paralela, o filme segue como um filme de perseguição comum àquela época.

Griffith desenvolveu essa técnica mais que os diretores da *Pathé*, aumentando a frequência de alternâncias entre duas e até três situações diferentes e aumentando a velocidade da montagem (encurtando a duração dos planos). Assim, ainda que Griffith não tenha “inventado” a montagem alternada, ele transformou essa técnica num método narrativo poderoso para criar cenas de suspense. (COSTA, 2006, p. 43)

Figuras 15 e 16 – Enquanto, no exterior, o cavalo come os grãos expostos em um saco, em frente a um armazém. No interior do prédio, o entregador faz seu trabalho. *Le cheval Emballé* (França, 1907).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fsH9GbqxnNk>

Figuras 17 e 18 - Novos cortes mostram o cavalo gradativamente comendo os grãos, em paralelo com as ações do entregador dentro do edifício. *Le cheval Emballé* (França, 1907).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fsH9GbqxnNk>

Além de criar suspense e emoção, Griffith aperfeiçoou o uso da montagem paralela como importante instrumento narrativo. Com ela, construiu contrastes dramáticos e fez com que se percebessem evoluções psicológicas nos personagens. Seu domínio da técnica cinematográfica, em função de levar a história contada sempre adiante, desenvolvendo a continuidade narrativa em dois espaços diegéticos distintos, mostrando nuances de sentimentos entre os personagens, fez com que grande parte dos historiadores o considerassem o pai do cinema narrativo que viria a ser implantado no período clássico (COSTA, 2006). No entanto, no nosso entendimento, e por tudo que foi visto até aqui, não se trata de “patentear” este cinema como se fora uma invenção de um ou de outro cineasta. Foram vários aqueles que deram sua contribuição, experimentando e buscando soluções cada vez que uma dificuldade surgia no caminho de “contar uma história” através de imagens, ou, simplesmente, testando novidades técnicas. O importante é perceber que, com a implantação dos princípios de continuidade, as bases da narrativa clássica estavam fundadas. Porém, para que esses fundamentos fossem observados durante a etapa de filmagem de cada produção, foi necessário que alguém se responsabilizasse para que todo material filmado chegasse ao montador de maneira adequada. E é aí que surge uma nova profissão na cadeia produtiva do cinema.

2.2.3 Surge uma nova função no set de filmagem: o continuísta

Ao que tudo indica, os problemas mais graves com relação à continuidade começaram a surgir com a filmagem em espaços contíguos: a direção do movimento dos atores ou de veículos, de plano a plano, em uma cena que se desenvolvia em diferentes locações. Com a fragmentação maior das sequências, isto podia acontecer até mesmo dentro de uma mesma locação. A desorientação espacial que costuma provocar uma má articulação entre esses planos era uma ameaça à fluidez e à “magia” do cinema, e começou a preocupar produtores e realizadores.

Com o sistema de produção via estúdios já implantado, os primeiros a receberem a responsabilidade de “velar” por isso foram os roteiristas. Eles colocavam indicações de entradas e saídas de quadro nas descrições de cada cena. Durante as filmagens, cabia ao diretor e seus assistentes e ao fotógrafo estarem atentos às transições entre os planos. O êxito de tais transições dependia da memória destes profissionais, que já possuíam inúmeras atribuições e responsabilidades no set e, certamente, não tinham tempo de fazer anotações sobre o tema, entre a filmagem de um plano e outro. Os diretores tinham que se preocupar com as atuações, com a *mise-en-scène*¹⁸; os fotógrafos tinham que pensar nas mudanças de iluminação de um plano a outro e enquadramentos. Foi, então, que os produtores resolveram instituir a prática de contratar profissionais específicos para elaborarem um *roteiro de continuidade*, uma espécie de roteiro técnico do filme, que continha todas as informações relativas à continuidade plano a plano do filme que seria feito.

Um motivo pelo qual a violação da continuidade de direção ocorria é que não havia um método estabelecido para evitá-la até o final do período de transição, quando a função de “continuísta” começou a ser uma posição regularmente designada. No início do período de transição, parece ter havido alguma tentativa de resolver o problema especificando a continuidade de direção no roteiro de continuidade, estendendo sua função como um guia, norteando todos os aspectos da produção.¹⁹ (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 205).

Este roteiro de continuidade listava todas as locações interiores e exteriores e o número de planos a serem filmados em cada uma. Listava também os nomes dos atores com seus respectivos personagens, e cada cena em que eles atuavam. Após uma sinopse do filme, o

¹⁸ Maneira de construir a cena por cada realizador, levando em conta a decupagem, a posição e movimentação dos atores, cenário e iluminação.

¹⁹ Tradução própria para: “One reason that violations screen direction occurred at all is that there was no established method for avoiding them until the late teens, when the “script girl” began to be a regularly assigned position. In the early teens, there seems to have been some attempt to solve the problem by specifying screen direction in the continuity script, extending its function as a blueprint guiding all aspects of production.”

roteiro propriamente se iniciava. Nele, cada plano era numerado, especificando sua locação. Toda a ação e *mise-en-scène* que ocorreria em cada plano era detalhadamente descrita, juntamente com as direções de entradas e saídas de quadro, caso houvesse. Os *inserts* das cartelas com intertítulos eram posicionados onde deveriam entrar futuramente, na montagem. Também havia indicações para o uso de algum efeito especial previsto (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985). Enfim, parecia-se muito com o que hoje conhecemos como um roteiro técnico, no qual todos os planos previstos para cada sequência são descritos.

Ao que tudo indica, o roteiro de continuidade não resolveu a questão, pois, apesar de conter todas as indicações e descrições para cada plano e cena, eram coisas previamente estabelecidas, não podia dar conta dos imprevistos que poderiam surgir no momento da filmagem: uma locação que não comporta determinados enquadramentos ou posições de câmera, um ator que não desempenha seu papel tão bem quanto outro e não “sustenta” um bom *close*, entre outros. Uma vez que os diretores e suas equipes já têm que resolver inúmeros problemas que se apresentam no momento de filmar, se não houvesse alguém especialmente designado para acompanhar o roteiro de continuidade passo a passo, quem iria fazê-lo diante de tantas atribuições já impostas por suas funções determinadas? Intuo que alguns, ou vários, erros continuaram a acontecer. Só então os produtores perceberam que era necessário ter alguém que se responsabilizasse diretamente por esses problemas de continuidade.

Embora a continuidade e a verossimilhança sempre tivessem sido uma responsabilidade do diretor, do cinegrafista e de suas equipes, a demanda por exatidão aumentou a necessidade de um registro em papel. Até a metade do período de transição, um novo tipo de trabalhador, um “assistente de roteiro” ou “continuista”, geralmente uma mulher, começou a trabalhar como assistente do assistente de direção. Suas tarefas eram tomar notas sobre a continuidade durante a filmagem “para referência futura ao realizar as cenas de conexão (planos)”. Ela também deveria verificar todos os objetos de cena e figurinos e anotar todas as mudanças que o diretor fazia no roteiro. Estas notas tornaram-se parte do registro em papel enviado aos montadores dos filmes.²⁰ (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 152)

Estava assim implantada esta nova função dentro da estrutura de produção dos estúdios hollywoodianos, caracterizada pela segmentação de atribuições e responsabilidades na realização de um filme, visando sempre ao melhor desempenho de uma produção que crescia em escala industrial. O continuista teria, então, papel fundamental na preservação dos

²⁰ Tradução própria para: “Although continuity and verisimilitude had always been a responsibility of the director, of the cameraman, and their staffs, the demand for accuracy increased the need for a paper record. By the mid-to late teens, a new sort of worker, a “script assistant” or “continuity clerk”, usually a woman, worked as an aide to the assistant director. Her duties were to take notes on continuity during shooting “for future reference when carrying out the connecting scenes (shots)”. She was also to check on all properties and costumes and notate every change a director made from the prepared script. These notes became part of the paper record sent to the film editors.”

paradigmas da narrativa clássica que começava a se estabelecer, fundamentada na continuidade espaço-temporal e invisibilidade da montagem, na transparência narrativa. E, como podemos observar no texto, já nasceu como uma “ponte” entre o set e a montagem.

2.3 UM ESTILO CONSOLIDADO

Como podemos perceber até aqui, as bases do paradigma clássico foram se estabelecendo ao longo da trajetória do cinema, ainda na sua fase silenciosa. Os avanços de linguagem foram incorporados e, aos poucos, transformados em normas que fundamentaram todo um estilo de narrar que se consolidou, teve seu auge e seu ocaso. Porém, seus princípios ainda se fazem presentes em uma parcela significativa das produções audiovisuais contemporâneas. Segundo Bordwell (1996, p. 167), “como modo narrativo, o classicismo corresponde claramente à ideia de um ‘filme comum’ na maioria dos países consumidores de cinema do mundo”²¹. Afirmação que faz todo sentido. Afinal, quem, em pleno século XXI, não vai ao cinema e se depara, ao assistir a um filme, com alguns dos fundamentos da linguagem clássica do cinema?

É consenso entre muitos autores que, daquele período de transição ao total estabelecimento do paradigma clássico, não houve grandes inovações de linguagem, mas sim, o aperfeiçoamento das técnicas fílmicas que ali se fundamentaram ou se esboçaram. O sistema de continuidade espaço-temporal se sofisticou com o uso mais elaborado de elipses e da profundidade de campo, os enquadramentos passaram a favorecer a centralização do ponto de interesse narrativo em cada plano, os movimentos de câmera tornaram-se mais sofisticados e funcionais, o plano subjetivo ganhou importante função dramática. São alguns exemplos destes aperfeiçoamentos. A montagem, cada vez mais, desenvolveu-se no sentido de fazer com que todas as transições se tornassem imperceptíveis aos olhos do espectador, dando ênfase à continuidade dramática e narrativa. Enfim, todo o sistema deveria estar integrado e em função da narrativa, em função de conduzir os focos de interesse do espectador dentro da trama.

O que caracteriza a decupagem clássica é o seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 2008, p. 32)

²¹ Tradução própria para: “Como modo narrativo, el clasicismo corresponde claramente a la idea de «filme ordinario» de la mayoría de los países consumidores de cine del mundo.”

Com o advento do som, este sistema narrativo continuou seu processo de sedimentação. Porém, vários problemas surgiram durante essa passagem do filme silente para o sonoro. Para começar, os realizadores tiveram que voltar para os estúdios, visto que sequências exteriores com diálogos ficaram impossíveis, pois os microfones eram onidirecionais e captavam todos os ruídos que estavam em volta (COUSINS, 2013). Além disso, todos os sons de uma cena tinham que ser gravados simultaneamente, inclusive a música, o que fazia com que toda uma orquestra se posicionasse dentro do estúdio e tocasse concomitantemente à filmagem. As câmeras tiveram que ser colocadas dentro de grandes caixas, para isolá-las acusticamente e impedir que seu ruído fosse captado pelos microfones.

Bordwell e Thompson (2003) colocam que, para viabilizar o trabalho de gravação do som nesses primeiros filmes, os estúdios instituíram que as cenas dialogadas deveriam ser filmadas com mais de uma câmera. Com este método, uma câmera filmava toda a cena em plano aberto, e este plano era a garantia da gravação completa de seus diálogos, sem cortes. Simultaneamente, outras câmeras captavam os planos fechados dos atores. Na montagem é que seriam decididos onde se faria cada corte, podendo retornar ao plano aberto sempre que a narrativa o solicitasse. Estava, assim, instituído o famoso plano “máster” e suas coberturas, método que se tornou quase um sinônimo de decupagem clássica, usado até hoje por alguns realizadores, principalmente no meio televisivo.

Porém, nem tudo estava resolvido com a implantação deste sistema. Historiadores como Bordwell e Thompson (2003) e Cousins (2013) enumeram a grande quantidade de problemas que surgiram com este método. Os realizadores tiveram que limitar consideravelmente sua criatividade na decupagem. As possibilidades de enquadramentos ficaram muito cerceadas. Como colocar a câmera para fazer um contraplano numa posição em que não entrasse no campo de visão da outra? Resultado: os planos perderam em angulação, tornando-se muito mais frontais ou em perfil. Não tinham mais a mobilidade que o trabalho com uma única câmera proporcionava. Os movimentos de câmera também ficaram limitados. Como mover as pesadas caixas sem que fizessem muito ruído, mesmo elas possuindo rodas? O movimento de Pan²² tornou-se, então, muito mais utilizado que nos anos anteriores. Logo, conseguiram diminuir o problema das caixas confeccionando os famosos *blimps*, que nada mais eram que caixas menores que podiam ser acopladas ao corpo da câmera.

Neste vendaval de mudanças, a atuação também seria afetada. Os atores tinham que projetar mais as vozes e falar pausadamente, para proporcionar uma boa captura sonora, além

²² Redução de Panorâmica: movimento que a câmera faz em seu próprio eixo, sem ter que se deslocar.

de fazer cursos de dicção. A iluminação também ficou prejudicada, pelo mesmo motivo de não poder colocar as luzes para os planos próximos frente às outras câmeras e obter os efeitos mais suaves ou de contraluz de outrora.

Fora de Hollywood, em outros países, os diretores relutavam muito em usar o sistema de múltiplas câmeras. Preferiam sacrificar a sincronia labial proporcionada pela técnica instituída nos estúdios norte-americanos, em prol de continuar tendo a liberdade de iluminação, movimentação e angulação de câmera que tinham no cinema mudo. Muitas vezes, optavam por dublar os filmes. (BORDWELL, THOMPSON, 2003).

A grande guinada do som só veio mesmo quando foi implementado o sistema de gravação das faixas sonoras em separado: vozes, músicas, ambientes e ruídos.

Em 1931, tornou-se cada vez mais possível gravar mais de uma faixa de som para uma cena e mixá-las em uma única faixa final. Essa nova tecnologia facilitou o registro da música atmosférica não-diegética para um filme depois que suas imagens foram filmadas e editadas; efeitos sonoros poderiam ser adicionados a uma cena ou músicas pré-gravadas poderiam ser reproduzidas para sincronização labial durante a filmagem. Combinar e recombina sons tornou-se tão fácil quanto selecionar e organizar as tomadas, e a filmagem com múltiplas câmeras caíram em desuso.²³ (BORDWELL, THOMPSON, 2003, p. 198)

A nova tecnologia liberou os diretores do jugo das múltiplas câmeras, que voltaram a ser utilizadas apenas na filmagem de cenas mais complexas, como espetáculos musicais, acidentes automobilísticos, entre outras. Porém, o uso da decupagem em plano master se popularizou, e como mencionamos anteriormente, continua em uso até hoje. Em realidade, o plano master remete muito ao plano de estabelecimento, que já era utilizado nos filmes silenciosos. Os dois também têm a função de estabelecer espacialmente a cena. Porém, o plano de estabelecimento não necessariamente compreende a totalidade da cena. Pode simplesmente ter esta função de orientação espacial e a sequência seguir decupada em outros tipos de planos.

Para a continuidade, se, por um lado, o método do Plano Master pode facilitar o trabalho, pois dá uma visão geral da posição e movimentos dos atores e do cenário, antes que se iniciem os cortes para os planos fechados, por outro, exige extrema atenção em todos esses elementos, para que haja uma união perfeita entre eles na montagem (para que haja *raccord* entre os planos), levando sempre em conta a relação espacial entre todos estes componentes do plano (eixo de câmera e de olhar, continuidade de ação).

²³ Tradução própria para: “By 1931 it became increasingly possible to record more than one track of sound for a scene and to mix them into a single final track. This new technology facilitated recording the nondiegetic atmospheric music for a film after its images had been shot and edited; sound effects could be added to a scene, or prerecorded songs could be played back for singers to lip-sync during the shooting. Combining and recombining sounds became as easy as selecting and arranging shots, and multiple-camera shooting ceased.”

Apesar das dificuldades enfrentadas por diretores e técnicos no início da implementação do som, ele só veio a contribuir com o desenvolvimento do paradigma narrativo que já se sedimentava desde o cinema silente, pois viria a reforçar o elemento de *realidade*, tão caro ao cinema clássico, principalmente por poder contar com a efetiva fala dos atores em cenas dialogadas, que ganharam “ritmo e força dramática” (XAVIER, 2008, p. 35). Porém, é inegável sua importância à total efetivação deste paradigma, como ressalta o autor:

A passagem mudo-sonoro representa um momento de extrema importância na construção da decupagem clássica. É inegável que os anos que antecederam a guerra de 1914 constituíram um momento chave de conquista de boa parte dos procedimentos. [...] Mas muita coisa ainda estava por ser feita e aperfeiçoada; o processo de formação estende-se pela década de 1920 e dá um verdadeiro salto com o advento do som – de início, uma implantação com alguns pontos críticos, mas em pouco tempo perfeitamente integrado no sistema, com excepcionais vantagens. (XAVIER, 2008, p. 36)

As vantagens às quais Xavier se refere no texto acima estão relacionadas às funções narrativas e dramáticas do som. Além de dar vozes aos personagens, a construção de um ambiente sonoro para toda uma cena contribui para a continuidade espaço-temporal entre os planos que a compõem, e ajuda a suavizar os cortes entre eles, com a mesma base sonora. Também facilita a transição entre cenas que ocorrem em espaços distintos, podendo até antecipar a introdução da cena seguinte. A trilha sonora não-diegética reforça a condução do espectador a estados emocionais esperados: suspense, emoção, risos. Além do mais, estava aberto todo um leque de possibilidades criativas de uso do som.

Enfim, a decupagem clássica baseia-se em recursos estilísticos que foram codificados e difundidos, principalmente, pelo cinema norte-americano dos estúdios de Hollywood, e perdurou como estilo narrativo dominante durante décadas. Isto não quer dizer que eles foram os inventores deste modo de narrar. Muitos destes procedimentos foram instituídos pela própria evolução histórica do cinema. Porém, Hollywood, com todo poderio e alcance de sua indústria, tornou-se uma espécie de referência quando se fala em cinema clássico, cujas características principais são o uso dos meios técnicos e estilísticos de maneira altamente funcional, atrelados a uma cadeia de causalidade narrativa, buscando sempre a clareza denotativa e baseando-se fundamentalmente no papel da montagem, transparente e invisível, de forma a proporcionar efeitos de *impressão de realidade* e identificação.

Aliás, as discussões em torno do tema da *impressão de realidade* perduraram durante toda a trajetória do cinema, trazendo em seu bojo o debate sobre sua especificidade e o que o diferenciava de outras formas de representações imagéticas.

Christian Metz, em um artigo publicado em 1965, na revista *Cahiers du Cinéma*, intitulado *A Respeito da Impressão de Realidade no Cinema*, analisa os diversos fatores que incidem sobre o fenômeno e que diferenciam das outras artes, como o teatro, a fotografia, a literatura, a pintura, a escultura, esta percepção no cinema. Ele retoma à questão da percepção do movimento, desde sempre debatida entre os estudiosos. Para Metz (1972, p. 20), o movimento no cinema é sempre percebido como real e atual, acrescenta um “índice de realidade suplementar” aos objetos representados (diferentemente da fotografia) e projeta neles uma “corporalidade”, dando-lhes relevo. Retoma também a questão da *participação afetiva* por parte do espectador: “uma reprodução bastante convincente desencadeia no espectador fenômenos de participação – participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva – que contribuem para aferir realidade à cópia” (METZ, 1972, p. 19). Por fim, o autor analisa a relação entre a impressão de realidade provocada pelo universo ficcional representado (a *diegese*) e o material utilizado por cada arte nessa representação.

Sem querer entrar nas minúcias de tal análise, sabemos que quanto mais coerente o universo *diegético* apresentado num filme, mais verossímil e crível para o espectador, portanto, maior o efeito de *impressão de realidade*.

Existem ainda outros fatores da impressão de realidade além dos fenômenos de percepção ligados ao material fílmico e ao estado particular no qual o espectador se encontra. A impressão de realidade baseia-se também na coerência do universo *diegético* construído pela ficção. Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado na forma que cada elemento de ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo *diegético* adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente. (AUMONT et al., 2008, p. 150)

Relacionando diretamente essa discussão em torno da *impressão de realidade* ao nosso objeto de estudo, o sistema de continuidade estabeleceu-se em função da narrativa, em função de dar coerência espaço-temporal a cada fragmento filmado. Tomando como exemplo básico, um corte brusco em determinado movimento de um ator provoca uma rápida supressão deste efeito de realidade no espectador, afastando-o do universo *diegético*. O mesmo se pode dizer de um eixo de olhar equivocado. O trabalho do *continuista* desemboca no trabalho do montador, e a montagem tem um papel fundamental em todo esse sistema. A dita *montagem transparente* nada mais é do que uma forma de apagar os vestígios da manipulação daqueles que realizam o filme em função de sua submissão a uma instância narrativa ou a uma representação realista do mundo (AUMONT et al.).

2.3.1 Outras visões de montagem

Em contraposição a este estilo clássico de narrar, altamente fundamentado nesta noção de transparência e invisibilidade da montagem, outras visões sobre o papel deste processo como articulador do discurso cinematográfico brotaram para além das fronteiras do cinema feito em Hollywood. Não nos cabe aqui fazer uma análise minuciosa destas correntes estéticas, visto que mereceriam todo um estudo à parte e o que norteia nossa pesquisa é entender o papel e a permanência da continuidade no cinema contemporâneo, enquanto fruto direto do paradigma clássico do cinema. Porém, não podemos negar que essas outras visões também tiveram forte influência na evolução da linguagem desse meio. Tomemos como exemplo duas posições opostas em sua maneira de se contrapor ao modelo clássico: Eisenstein e Bazin. Iremos, então, assinalar brevemente em que pontos essas visões divergem deste sistema.

Ainda nos anos de 1920, o movimento cinematográfico conhecido como a vanguarda soviética entendia a montagem como sendo a própria essência do cinema, e teve como expoente principal a figura de Sergei Eisenstein. As teorias do cineasta russo a respeito da montagem se opunham radicalmente às proposições do cinema narrativo clássico. Para ele, um filme não tinha a função de reproduzir o real, mas de fazer uma reflexão sobre ele, de construir um discurso sobre o real. Neste sentido, o sistema de continuidade, tão caro ao cinema norte-americano e a todos que adotavam o estilo clássico de narrar, não encontra nenhum eco em seu pensamento teórico nem em sua obra. Ao contrário, em sua montagem dialética, figurativa ou intelectual, prevalece a ideia de descontinuidade, de propor uma intervenção simbólica ou discursiva na articulação dos planos ou fragmentos.

Uma montagem que interrompe o fluxo dos acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia. No seu cinema, a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico. Eisenstein prefere falar em “justaposição de planos”, ao invés de encadeamento. (XAVIER, 2008, p. 130)

A ideia de interromper “o fluxo dos acontecimentos” e a “intervenção” explícita do sujeito narrador caminha totalmente de encontro aos cânones daquele cinema baseado numa cadeia de causalidade e de invisibilidade narrativa. Aqui, as histórias não se “contam sozinhas”. Existe um sujeito que constrói um discurso e deseja provocar no espectador uma reflexão sobre os fatos narrados.

Em lugar de *contar* histórias através de imagens, o cinema eisensteiniano *pensa* através de imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do

espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, ideia e emoção. (STAM, 2014, p. 57)

Um pequeno exemplo desse tipo de montagem, que constrói um discurso através da justaposição de imagens descontínuas de forte carga simbólica, pode ser em visto neste fragmento de *A Greve* (Serguei Eisenstein, União Soviética, 1925) (FIG. 19 e 20). Nele, Eisenstein intercala planos da polícia investindo contra os trabalhadores com planos de um boi morrendo num matadouro. Não se trata aí de uma simples montagem paralela, visto que a cena da matança do boi não tem nenhuma ligação narrativa com o fato, e rompe com seu universo diegético. Seu efeito é simbólico e de natureza discursiva.

Figuras 19 e 20 - *A Greve* (Serguei Eisenstein, União Soviética, 1925) – De um lado a repressão aos trabalhadores pela polícia, e a matança de um boi num matadouro.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>

Outra visão singular, mas que caminha em sentido oposto à proposta de Eisenstein, foi defendida por André Bazin, alguns anos mais tarde. Defensor do realismo no cinema, e tendo como referência o neorealismo italiano, ele foi um crítico do estilo de decupagem e montagem clássicos, que, a seu ver, deturpavam o sentido do real inerente à imagem cinematográfica, à sua dimensão “ontológica”, como testemunha de uma existência, permitindo que ela revele o que tem de essencial (XAVIER, 2008, p. 83). Apesar de, nos dias de hoje, este conceito poder ser revisto, tendo em conta a total capacidade de manipulação que pode ser impressa a qualquer imagem captada pelas câmeras digitais (NAGIB, 2017), a essência do pensamento de Bazin está na postura de um realizador diante de suas imagens e de sua representação do real. Além do mais, o autor não deixa também de reconhecer que é devido ao progresso tecnológico que esse realismo é reconduzido às telas, como no exemplo dado em sua análise do uso da profundidade de campo no filme *Cidadão Kane* (Orson Welles, Estados Unidos, 1941):

Enquanto a objetiva da câmera clássica focaliza sucessivamente diferentes lugares da cena, a de Orson Welles abrange com a mesma clareza todo o campo visual que se acha ao mesmo tempo no campo dramático. Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma *significação a priori*, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço de paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. É, portanto, à utilização inteligente de um progresso preciso que *Cidadão Kane*

deve seu realismo. Graças à profundidade de campo da objetiva, Orson Welles restituiu à realidade sua continuidade sensível. (BAZIN, 1991, p. 245)

Seu pensamento a respeito da montagem clássica ou analítica vai neste mesmo sentido de oposição ao fracionamento e manipulação da decupagem. Para ele, esse processo destruía a continuidade real do acontecimento, fragmentando-o em conformidade com o desejo do realizador do filme.

A utilização da montagem pode ser “invisível”; é o caso mais frequente no filme americano clássico anterior à guerra. Os cortes do plano não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que torna tal análise insensível; o espírito do espectador adota naturalmente, os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático. (BAZIN, 1991, p. 67)

Em substituição aos cortes do cinema clássico, que destruíam aquele “valor de realidade”, o fluxo contínuo das imagens, a continuidade de maneira mais absoluta presente nos planos sequências e na profundidade de campo, capaz de impregnar de *realidade* as imagens. Portanto, uma total negação da “continuidade reconstruída” daquele cinema.

Apesar de uma certa minimização do papel da montagem, a proposta defendida por Bazin vai em “contramão” a sua quase desvalorização proposta pelo cinema clássico. Enquanto, em uma, o efeito do real é obtido através da transparência da montagem, regida pela obediência das regras de continuidade, para a outra, o caminho do realismo só pode ser encontrado na anulação desta manipulação espaço-temporal: “encontrar além das facilidades da montagem, o segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural” (BAZIN, 1991, p. 80). Não é a negação completa da montagem, mas sim, de sua intervenção tão incisiva, valorizando a unidade do fluxo contínuo de tempo e espaço dentro do próprio plano.

2.4 QUEBRANDO PARADIGMAS: RUPTURAS E OUTRAS NARRATIVAS

Como vimos até aqui, os paradigmas do cinema clássico institucionalizados pelos estúdios de Hollywood disseminaram-se pelos quatro cantos do mundo e resistiram até os dias de hoje, com suas devidas atualizações. Porém, até pelo próprio fato de existir tal classificação, subentendemos existirem outras maneiras de narrar através das imagens. Pretendemos, agora, traçar um pequeno painel de alguns movimentos, filmes e realizadores que, indo contra a corrente dominante do cinema narrativo, promoveram rupturas nesse sistema, contribuindo para a evolução e renovação da linguagem cinematográfica. Reitero que se trata apenas da tentativa de traçar um pequeno painel, de ressaltar momentos mais significativos – principalmente

naqueles casos em que o sistema de continuidade narrativo clássico foi, de alguma forma, subvertido –, pois um desenvolvimento mais aprofundado requereria uma vasta pesquisa histórica, o que não vem ao caso no trabalho aqui proposto.

Podemos começar ainda nos anos de 1920, quando o paradigma do cinema clássico recém havia se estabelecido. Estamos falando daqueles movimentos de vanguarda que surgiram na Europa durante esses anos, geralmente ligados a movimentos artísticos da literatura, teatro ou artes plásticas, mas que perceberam no cinema uma ferramenta de expressão igualmente poderosa. Trata-se do Expressionismo Alemão, o Impressionismo Francês, a Vanguarda Soviética e o Surrealismo.

Como sabemos, os filmes expressionistas rompiam com a representação realista vigente nos filmes hollywoodianos: eram dramas fantásticos e sombrios. Trabalhavam com altos contrastes de luz e sombra, cenografia altamente estilizada, assim como a maquiagem carregada e a própria atuação exagerada dos atores. Vale a pena aqui ressaltar particularidades de linguagem que iam de encontro ao paradigma clássico, como a recorrente utilização do espaço do extracampo²⁴, sem o uso de seu correspondente contraplano, o que, de certa maneira, rompia um pouco com as convenções da época. Outro diferencial importante é o trabalho com planos mais longos, muitas vezes evitando a já convencional montagem analítica: “usavam frequentemente a montagem de *tableau*, em que cada plano se completava em si mesmo” (CÁNEPA, 2006, p. 78).

Se no cinema clássico hollywoodiano a narrativa era o centro de todo aparato técnico e estético da produção, os diretores impressionistas franceses dedicavam-se a buscar experimentações formais que trouxessem à tona a subjetividade das imagens, o mundo interior dos personagens, a abstração. O uso do foco difuso, da montagem acelerada, sobreimpressões, superexposições e câmera lenta faziam parte dessas experimentações formais. No campo narrativo, muitas vezes, o enredo era deixado em segundo plano, em prol dessas experimentações estéticas. Daí a expressão “trama-pretexto” (MARTINS, 2006, p. 99) para designar como algumas dessas produções construíam suas narrativas. É certo que alguns desses recursos estilísticos também eram usados pelo cinema clássico norte-americano, mas a diferenciação se dá pelo uso subjetivo expressionista, em contraposição ao uso denotativo dentro do paradigma clássico.

Com relação ao movimento que se convencionou chamar de Vanguarda Soviética, já tecemos alguns comentários no tópico anterior, ressaltando sua oposição à montagem invisível

²⁴ Espaço fora do enquadramento do plano.

do cinema clássico. Sinalizaremos, então, duas outras características formais que contribuíram também para que essa proposta se afirmasse como um potente contraponto à linguagem usada por Hollywood, e que, por sua vez, influenciou também vários realizadores ao longo do tempo.

A questão da frontalidade do corpo em seus enquadramentos é uma delas. Enquanto o cinema clássico primava por utilizar técnicas que priorizavam a onisciência narrativa, buscando ângulos que enquadrassem os atores, relacionando-se uns com os outros, nunca com a câmera ou com o espectador, o cinema soviético da época buscava a autoconsciência narrativa e negava a pura representação da realidade, e em vários momentos colocava personagens que se confrontavam com o espectador (FIG. 21 e 22).

O que trai completamente a presença narrativa nesses filmes é a propensão à frontalidade do corpo, dos rostos, dos olhos. Já vimos como o cinema clássico favorece uma frontalidade modificada pelo posicionamento da figura humana; nossos eixos de visão estão marcados, porém os personagens raramente nos encaram, nos olham diretamente. O cinema soviético tende a encenar a ação muito mais frontalmente. E mais, os personagens com frequência olham para a câmera. Às vezes, isso está motivado pelo ponto de vista de outro personagem, mas não de um modo tão frequente como ocorreria em Hollywood. Até certo ponto, a frontalidade se converte em uma apelação direta para a câmera. De vez em quando, os personagens se “voltam para nós”, sem a mínima motivação realista.²⁵ (BORDWELL, 1996, p. 238)

Figuras 21 e 22 - A frontalidade nos planos dos filmes *A Mãe* (Pudovkin, União Soviética, 1926) e *O Encouraçado Potemkin* (Serguei Eisenstein, União Soviética, 1925)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3i9FkLOac9s>

Outra característica é a curta duração dos planos e a consequente montagem mais acelerada. Mark Cousins (2013, p. 105) levanta que a duração média dos planos de *O Encouraçado Pontemkin*, de Eisenstein (União Soviética, 1925), por exemplo, era de três segundos, e o filme possui mais de 1.300 planos, quando a média de um filme norte-americano

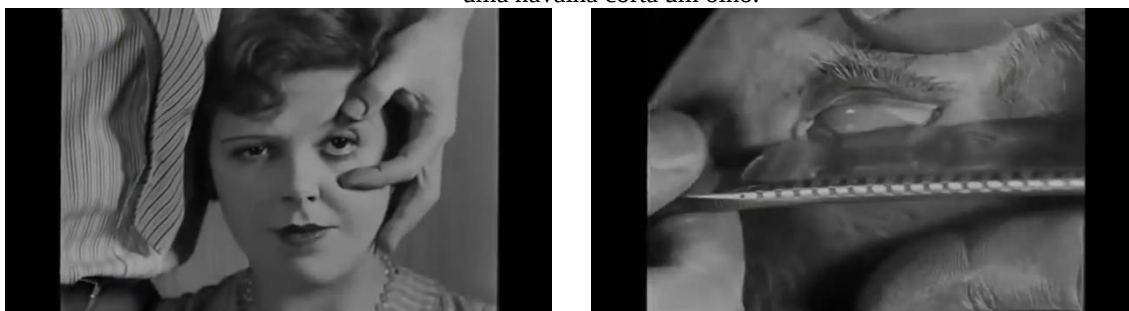
²⁵ Tradução própria para: “Lo que traiciona completamente a la presencia narrativa en estos filmes es la propensión a la frontalidad del cuerpo, la cara y los ojos. Ya hemos visto cómo el cine clásico favorece una frontalidad modificada en el emplazamiento de la figura; nuestros ejes de visión están marcados, pero los personajes raramente se encaran con nosotros y nos miran directamente. El cine soviético tiende a escenificar la acción mucho más frontalmente: Es más, los personajes, con frecuencia, miran hacia la cámara. A veces esto está motivado por el punto de vista de otro personaje, pero no de un modo tan frecuente como ocurriría en Hollywood. Hasta cierto punto, la frontalidad se convierte en una apelación directa a la cámara. Una y otra vez los personajes se giran «hacia nosotros» sin la más mínima motivación realista.”

com a mesma duração, na época, era de 700 planos, e de um alemão era de 430. Bordwell (1996, p. 239) observa também que um único gesto de um ator poderia ser decupado em vários planos e ângulos, provocando saltos descontínuos na montagem. Era uma oposição totalmente radical aos dogmas do cinema clássico convencional.

O movimento surrealista trouxe para o cinema a essência de seus pressupostos: o papel do inconsciente enquanto forma de expressão artística, valorizando o lado onírico e utilizando “os recursos da ‘escrita-automática’, isto é, a prática de ir concatenado, sem levar em conta pressupostos racionais, frases ou imagens, aparentemente absurdas, objetos ou coisas desprovidos de qualquer semelhança palpável” (CAÑIZAL, 2006, p. 146). Diante disso, é fácil perceber que nesses filmes não há a mínima preocupação com a continuidade espaço-temporal e a narrativa. Caso exista, é uma linha tênue onde vão predominar o simbolismo e a subjetividade das imagens.

O marco do cinema surrealista foi, sem dúvida, o filme *Um Cão Andaluz*, de Luis Buñuel (*Un Chien Andalou*, França, 1928), roteirizado pelo realizador e pelo pintor surrealista Salvador Dalí. A imagem de um olho cortado por uma navalha é um ícone da história do cinema mundial (FIG. 23 e 24). Buñuel foi também o mais reconhecido diretor surrealista e aquele que mais persistiu em suas propostas de subverter a narrativa dominante. Mesmo quando imigrou para o México, em meados dos anos de 1940, e dirigiu alguns melodramas para o grande público, sempre havia um toque desconcertante de sua estética surrealista.

Figuras 23 e 24 - As imagens emblemáticas do filme surrealista *Um Cão Andaluz* (Luís Buñuel, França, 1928): uma navalha corta um olho.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=brjU7JQVGQg&t=109s>

Enumeramos, aqui, brevemente, quatro experiências de expressões cinematográficas destoantes do cinema clássico hollywoodiano, ainda nos anos de 1920, quando ele recém se consolidava, enquanto que em outros países o processo de experimentação e busca por outras “escritas” audiovisuais fervilhava. Apesar de localizados, esses movimentos de vanguarda também viriam a influenciar gerações de cineastas em sua maneira de pensar e realizar seu ofício. Basta olhar atentamente para vários cenários de filmes de ficção científica

contemporâneos e ver traços do futurismo de *Metrópolis*, de Fritz Lang (Alemanha, 1927), ou influências surrealistas na obra de David Lynch, por exemplo (COUSINS, 2013).

Seguindo a trilha do que podemos perceber como rupturas ou “rachaduras” significativas no sistema de continuidade clássica, chegamos aos anos do pós-guerra do final da década de 1940. Como já é amplamente conhecido, o grande evento cinematográfico desta época foi o neorealismo italiano, que é, sem dúvida, o grande marco do cinema moderno. A questão da negação do estilo de decupagem e montagem clássicos são características fundamentais dos filmes neorealistas.

A crítica à decupagem clássica faz-se pelo aspecto manipulador e pela sua articulação com a criação de um mundo imaginário que aliena o espectador da sua realidade. Se a decupagem clássica constitui uma base eficiente para um trabalho de construção do falso que “parece real”, o neo-realismo propõe-se a substituir tal artifício pelo trabalho de obtenção da imagem que, além de parecer, procura ‘ser real’. (XAVIER, 2008, p. 75)

Nessa busca do real através das imagens, o neorealismo caminha em direção à transformação da narrativa. Quer falar da vida comum, cotidiana, sem heróis nem enredos mirabolantes. Mark Cousins (2013, p. 190) afirma que “a demolição do enredo foi a mudança revolucionária que os neorealistas realizaram”, e aponta um dos marcos do movimento, o filme *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio De Sica (*Ladri di Biciclette*, Itália, 1946), como uma “sequência de incidentes”. Para Bordwell (1996, p. 206), o que eles fizeram foi “desdramatizar” a narrativa, inserindo nelas “lacunas causais”, e usaram inovações estilísticas, como planos longos ou planos sequência, cortes inesperados, não como “convenções fixas, mas como meios flexíveis de expressão”.

Ao popularizarem o uso do plano sequência, negarem a decupagem clássica e minimizarem os efeitos da montagem, os neorealistas provocaram o que antes chamamos de “rachadura” no paradigma clássico. Não mais a estrita submissão às regras de continuidade para cortar de um plano ao outro; não mais montagem analítica para criar uma ilusão de realidade. Agora, o tempo expandido, a continuidade do tempo “real” da duração da ação. Não que a continuidade narrativa houvesse sido abolida, como em muitos filmes surrealistas. Os filmes neorealistas continuavam sendo narrativos, porém encontraram outro caminho para a narração.

Em Hollywood, por essa época, o uso do plano sequência também foi introduzido. Claro que de maneira totalmente distinta da filosofia neorrealista. Os filmes continuavam atendendo aos paradigmas clássicos narrativos, porém alguns realizadores incorporavam a técnica. Alfred Hitchcock levou a ideia ao extremo, em seu *Festim Diabólico* (*Rope*, EUA, 1948). O filme é todo realizado em planos sequências de dez minutos, exatamente o tempo de um rolo inteiro de

negativo comportado pelo chassi da câmera. Ao final e início de cada rolo, a câmera movimenta-se a uma zona escura do cenário, para que os cortes fiquem praticamente imperceptíveis, dando a sensação de ação contínua. Trata-se de uma experiência de linguagem que, mesmo dentro de uma narrativa clássica, rompia com os padrões vigentes.

Apesar de o neorrealismo já ter apontado para uma cisão profunda com o paradigma clássico, são os anos de 1960 que trazem uma onda de renovação para a linguagem cinematográfica e demarcam definitivamente esse rompimento. Cousins (2013) enumera treze novos movimentos cinematográficos ao redor do mundo²⁶ que ficaram conhecidos como *Nouvelle Vague* ou “Nova Onda”²⁷, e todos eles rejeitavam, de alguma forma, os paradigmas estabelecidos anteriormente.

O ano de 1959 foi o ponto de virada na história do cinema, a partir do qual um grande número de novos diretores teve a chance de mostrar que a forma, a linguagem do cinema, que havia evoluído em suas duas primeiras décadas, não era puramente um veículo invisível de contar histórias, construir identificação, descrever a psicologia, e produzir significado humano e social. A forma era algo em si mesma: pré-psicológica, relacionada ao espaço, à cor, aos formatos e – este era o elemento assombroso – ao tempo. Um plano era sempre uma extensão de tempo, independentemente, ou apesar, do que ele mostrava. Isso era absolutamente fundamental. (...) Essa foi uma espécie de explosão, mas muitos diretores que desmantelaram a linguagem dos filmes nesses anos amavam o cinema mais do que aqueles que haviam construído a linguagem. Eles não queriam demoli-la, mas perceberam que havia certas coisas – pontos abstratos, metafísicos – que essa linguagem, conforme originalmente constituída, não conseguia dizer. (COUSINS, 2013, p. 326)

E foi em 1959 que o diretor francês Jean-Luc Godard lançou seu primeiro longa metragem, *Acrossado (À Bout de Souffle, França)*, um marco da *Nouvelle Vague* francesa e do cinema mundial, em termos de quebra de paradigmas da linguagem clássica. Repleto de cortes descontínuos, seus *jump cuts*²⁸ ficaram imortalizados. Eram cortes sem nenhuma intenção de causalidade entre os planos, como no caso dos cortes da cena do carro sobre a nuca da atriz Jean Seberg, mas sim, para explicitar a interferência do “realizador-autor”, e pelo puro prazer da imagem, pelo deleite do corte, da manipulação temporal do plano (FIG. 25 e 26). Não é que Godard não use, de modo algum, recursos da continuidade clássica (há vários cortes respeitando o eixo de olhar dos personagens), mas subverte, libera-se para o jogo de linguagem que a manipulação das imagens pode proporcionar. Esta intervenção é feita fortemente na montagem.

O salto produz a impressão de que se suprimiu metragem do plano. Nos filmes de Godard, este recurso ressalta, inequivocamente, uma coisa: a intervenção do cineasta

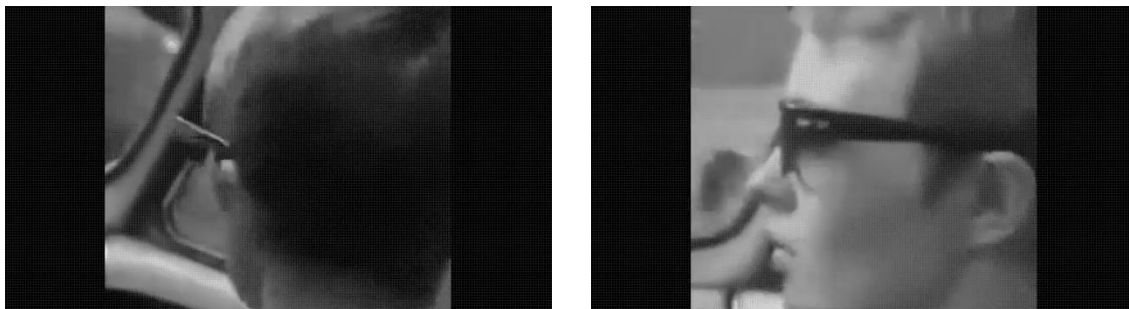
²⁶ Os países onde ocorreram estes movimentos, segundo Cousins, são: França, Estados Unidos, Itália, Japão, Grã-Bretanha, Europa Oriental, União Soviética, Cuba, Brasil, Índia, Tchecoslováquia, Irã e Argélia.

²⁷ Ou “Novos Cinemas” para outros autores.

²⁸ Cortes dentro do mesmo plano ou planos em que o mesmo ponto de vista da câmera é mantido, causando uma elipse temporal.

na fase da montagem. (...) O filme está pronto, mas o narrador joga com ele, tirando uma cena daqui e dali, deixando rastros do ato da montagem.²⁹ (BORDWELL, 1996, p. 329)

Figuras 25 e 26 - *Acossado* (Jean Luc Godard, França, 1959) – a sequência é construída quase toda em cima de cortes descontínuos (*jump cuts*) no plano fechado da atriz Jean Seberg.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4f9DI--XBow&t=1358s>

Ainda com relação ao processo de montagem e decupagem na obra de Godard, Bordwell (1996, p. 328) observa que o cineasta costuma filmar suas cenas de um único ponto de vista. O clássico plano master, sucedido pelos planos de cobertura, um dos pilares da montagem analítica, é ignorado pelo realizador.

Outra radicalização narrativa viria nas mãos de Alain Resnais, com o seu *O Ano Passado em Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, França, 1961). O filme se passa em um grande palácio, onde um homem divaga sobre um possível encontro com uma mulher no ano anterior, que pode, ou não, ter estado lá com seu marido. Pura ambiguidade, e essa atmosfera é passada através da própria montagem do filme, que subverte todas as noções clássicas de plano e contraplano e lógica espacial. Em várias ocasiões, quando um personagem fala com um outro que estaria no extracampo, quando o contraplano é mostrado, não há ninguém lá. Longos *travellings*³⁰ passeiam pela mansão, mas não conseguimos estabelecer uma espacialidade, na medida em que Resnais rompe com a geografia, formando conexões improváveis entre os espaços. O realizador brinca com a memória e com o tempo, rompendo com todos os padrões do sistema de continuidade. Uma experiência tão radical que Bordwell questiona:

O argumento é tão enrevesado que é impossível construir a história. Os indicadores são muito poucos e contraditórios. Qualquer ordem que se dê às cenas será tão boa quanto qualquer outra. Causa e efeito são impossíveis de distinguir, inclusive as referências espaciais também mudam. Poderia parecer a autêntica encarnação do sonho da ambiguidade significativa, mas não é. Quando já não existe uma história a

²⁹ Tradução própria para: “El salto produce la impresión de que se ha suprimido metraje dentro del plano. En las películas de Godard, este recurso señala inequívocamente una cosa: la intervención del cineasta en la fase de montaje. (...) La película está acabada, pero el narrador juega con ella, quitando una escena aquí y allá, dejando huellas del acto del montaje.”

³⁰ Movimento de câmera em que ela se desloca sobre um carrinho.

se interpretar, quando já não temos um ponto de partida estável para construir o personagem ou uma causalidade, a ambiguidade se converte em tão onipresente que chega a carecer de consequências.³¹ (BORDWELL, 1996, p. 232-233)

Nesse sentido é que, em seus estudos sobre os modos narrativos, Bordwell (1996) coloca *O Ano Passado em Marienbad* como exemplo de uma narração paramétrica, aquela em que o estilo se sobrepõe ao argumento. É quase um exercício de estilo.

Essa onda de inovações não ficou restrita à Europa. Alguns países do então chamado “Terceiro Mundo” também procuraram contestar o cinema hollywoodiano. Neste caso, não só por questões de linguagem, mas trazendo toda uma contextualização política: “ressentiam-se não apenas da dominação hollywoodiana dos circuitos de distribuição, mas também das representações caricaturais de sua história e cultura” (STAM, 2014, p. 114). Assim, eclodiram “novos cinemas” no Brasil, Cuba, Argentina, Argélia, Índia.

Com toda essa ebulição do cinema ao redor do mundo, o cinema norte-americano não saiu ileso. Segundo Bordwell (1996, p. 232), o cinema de arte e ensaio influenciou também Hollywood, que absorveu muitas das inovações estilísticas, principalmente aquele da “Nova Hollywood” de finais dos anos de 1960 e de 1970. São novos diretores que surgem dispostos a quebrar os paradigmas da narrativa clássica, seja de maneira independente ou mesmo trabalhando dentro do sistema de estúdios.

Todos esses movimentos ou novas tendências narrativas e estilísticas citados até aqui são reconhecidos por muitos autores como rupturas ao cinema clássico hollywoodiano, fundamentado nos paradigmas da continuidade narrativa. E poderíamos falar de muitos outros mais, não fôssemos perder o recorte pretendido nesta pesquisa. O fato é que uma onda de renovação tomou conta da arte cinematográfica a partir dos anos de 1960, rejeitando, mesmo que de maneira parcial, tais padrões tradicionalmente estabelecidos. Pressupõe-se que o sistema de continuidade, fortemente questionado pelas novas tendências, estaria fadado a sucumbir. No entanto, ele sobrevive, talvez como resquício, talvez também renovado dentro daquilo que acreditamos ser a sua essência: manter a unidade e a coerência dentro de qualquer tipo de narrativa proposta.

³¹ Tradução própria para: “El argumento es tan enrevesado que hace imposible construir la historia. Los indicadores son demasiado pocos y contradictorios. Cualquier orden que se otorgue a las escenas será tan bueno como cualquier otro; causa y efecto son imposibles de distinguir; incluso los puntos de referencia espacial cambian. Esto podría parecer la auténtica encarnación del sueño de la ambigüedad significativa, pero no lo es. Cuando ya no hay historia que interpretar, cuando ya no tenemos un punto de partida estable para construir el personaje o la causalidad, la ambigüedad se convierte en tan onnipresente que llega a carecer de consecuencias.”

2.4.1 Continuidade intensificada e cinema de fluxo

Em 2002, David Bordwell lança um novo conceito para analisar e estudar as transformações ocorridas dentro do paradigma clássico e como elas se manifestam nos dias de hoje: a “continuidade intensificada”³². Para o autor, as mudanças estilísticas e narrativas que começaram a ser implantadas ao longo de todos esses anos não seriam necessariamente rupturas ao sistema de continuidade clássica, mas sim, uma intensificação dessas técnicas, em prol de uma experiência cinematográfica mais imersiva.

As novas técnicas que considerarei não desafiam todo esse sistema; elas revisam isso. Longe de rejeitar a continuidade tradicional em nome da fragmentação e da incoerência, o novo estilo equivale a uma *intensificação* das técnicas estabelecidas. A continuidade intensificada é a continuidade tradicional aumentada, elevada a um nível maior de ênfase. É o estilo dominante dos filmes americanos de audiência de massa hoje.³³ (BORDWELL, 2006, p. 120)

Vale ressaltar, como afirma o próprio autor, que são transformações ocorridas dentro do próprio berço de todo o sistema: o cinema “dominante” norte-americano. Portanto, não se pode simplesmente estender estas características às produções realizadas fora desse contexto. Contudo, sabemos que, de alguma maneira, elas tendem a influenciar a produção cinematográfica de uma maneira geral, principalmente aquelas voltadas para um cinema mais comercial.

As tais técnicas que Bordwell (2006) considera como sendo as características mais marcantes da continuidade intensificada são: planos cada vez mais curtos e montagem mais fragmentada; variação no uso de lentes, explorando os extremos das teleobjetivas e grandes angulares, inclusive dentro de uma mesma cena; predomínio dos planos fechados – atuação centrada no rosto dos atores; movimentos de câmera ostensivos, e muitas vezes frenéticos, e a diminuição do uso de planos fixos.

Com relação à questão da duração dos planos, o autor fez uma extensa pesquisa demonstrando que desde os anos de 1960 os planos foram se tornando cada vez mais curtos e, conseqüentemente, a montagem mais acelerada. Entre a década de 1930 até os anos de 1960, os filmes costumavam ter planos com duração entre oito e onze segundos. Em meados de 1960,

³² Segundo artigo de Rodrigo Carreiro, “Continuidade intensificada no som dos filmes: seis tendências e um estudo de caso” (2018), Bordwell lançou o conceito num artigo publicado na revista *Film Quarterly*, da Universidade da Califórnia (2002).

³³ Tradução própria para: “The new devices I’ll be considering don’t on the whole challenge this system; they revise it. Far from rejecting traditional continuity in the name of fragmentation and incoherence, the new style amounts to an *intensification* of established techniques. Intensified continuity is traditional continuity amped up, raised to a higher pitch of emphasis. It is the dominant style of American mass-audience films today.”

já apresentavam uma média de duração de planos entre seis e oito segundos. Hoje, alguns filmes apresentam essa média em torno de menos de dois segundos. Segundo ele, até sequências de diálogo são cortadas de maneira mais acelerada, e nem sempre se usa um plano de estabelecimento para orientar espacialmente a posição dos personagens, o que faz com que as regras de eixo de olhar e de eixo de ação sejam mais estritamente preservadas (BORDWELL, 2006, p. 121-122).

Quanto à variação do uso de lentes de diferentes distâncias focais nos filmes, ele coloca que, no cinema tido como clássico, o padrão era a lente de 50mm. *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, EUA, 1941) popularizou o uso das grandes angulares, e as teleobjetivas de maior alcance foram usadas desde a década de 1970, muito no rastro da proposta mais radical de uso dessas lentes, do filme de Claude Lelouch, *Um Homem e uma Mulher* (França, 1966). A mistura de objetivas numa mesma sequência tornou-se uma característica deste cinema da continuidade intensificada, sendo que a de 50mm caiu muito em desuso, dentro deste padrão dos novos filmes de Hollywood.

A predominância dos planos fechados fez com que a utilização de uma decupagem com planos gerais e planos americanos se tornasse mais rara. Os planos de estabelecimento passaram a ser prescindíveis até mesmo se o ator muda de posição durante a cena, e o formato de tela *widescreen* (padrão de exibição contemporâneo) contribui para isso, como explica Bordwell:

De fato, o formato de tela amplo dá aos planos individuais próximos uma vantagem real; a tendência de colocar o rosto do ator fora do centro deixa uma boa quantidade do local da cena visível, o que diminui a necessidade de estabelecer e restabelecer planos abertos. Quando os atores mudam de posição, o corte para o plano principal pode não ser necessário.³⁴ (BORDWELL, 2006, p. 133)

Na intensificação da experiência cinematográfica, os movimentos de câmera tornaram-se uma constante, diminuindo o número de planos fixos dentro dos filmes. Relacionados com uma montagem mais acelerada e frenética, os cortes podem se dar em pleno movimento, o que era impensável dentro de uma decupagem mais clássica, onde planos com movimento de câmera tinham que ter um início, meio e fim e deveriam ter um emprego dramático específico.

Nossa percepção é que, apesar de todas essas mudanças estilísticas, a essência do paradigma clássico, como propõe o autor, permanece: *raccord* centrado nos eixos de ação e de olhar, a montagem que, mesmo mais célere e prescindindo do plano de estabelecimento, respeita preceitos de intenção dramática e causalidade da montagem analítica.

³⁴ Tradução própria para: “Indeed, the wide format gives close singles a real advantage; the tendency to place the actor’s face off center leaves a fair amount of the scene’s locale visible, which lessens the need for establishing and reestablishing long shots. When actors change position, cutting back to the master shot may not be necessary.”

Bordwell centrou seus estudos nas transformações narrativas e imagéticas que esse modelo trouxe para a linguagem cinematográfica, porém outras pesquisas levantam a questão das contribuições do som nesta perspectiva de um cinema mais imersivo, centrado em primeiros planos e montagem fragmentada. A banda sonora teria, então, importante papel na manutenção de uma continuidade espacial.

Atualmente, *sound designers* e mixadores têm perfeita consciência de que o uso de planos gerais para situar a ação de uma cena no espaço físico da diegese – uma tática de encenação e montagem praticamente obrigatória nos filmes clássicos de Hollywood – já não é tão importante, e que a banda sonora pode fazer sozinha o trabalho de orientar o espectador no espaço da cena, através do uso de mais eventos sonoros, de texturas acústicas refinadas, e da possibilidade de movimentar esses eventos sonoros através da sala de exibição. (CARREIRO, 2018, p. 5-6)

Além disso, a experiência de intensificação sonora se dá, entre outros fatores, através do uso de efeitos sonoros e ruídos hiper-reais e da confecção de bandas sonoras altamente sofisticadas, distribuídas espacialmente dentro das salas de exibição. Carreiro acredita que esta tendência de imersão sensorial da experiência cinematográfica estaria no centro das atenções de cineastas e produtores contemporâneos, e que, para conseguir o engajamento afetivo do espectador, “a equipe criativa que faz os filmes recorre consistentemente à poética da continuidade intensificada, cujas ferramentas estilísticas acionam um modo mais sinestésico de experimentar o filme” (CARREIRO, 2018, p. 17-18).

Porém, não se pode considerar a continuidade intensificada como a única forma de se experimentar essa sensorialidade e sinestesia no cinema contemporâneo. Desde os finais de 1990, estudiosos apontam para outra tendência do cinema produzido extramuros hollywoodianos, e que vai no sentido oposto ao desta continuidade intensificada. Trata-se de uma tendência identificada como “cinema de fluxo” por alguns autores. Um cinema que, ainda que de maneira distinta dos neorrealistas, resgata a ideia do fluxo contínuo das imagens. Uma produção caracterizada “como um conjunto quiçá desordenado e impreciso de estratégias estilísticas marcadas pelo minimalismo, pelo anticlímax, pelo despojamento, por uma ênfase naturalista” (PRYSTHON, 2013, p. 101). De certa forma, esta produção estaria ligada também àquele “Terceiro Cinema” dos anos de 1960 desenvolvido na América Latina e em outros países do então chamado “terceiro mundo”, por suas temáticas de documentação do marginal, do periférico, do subalterno, dos excluídos, porém, numa outra visão política: “a política do cotidiano”, (PRYSTHON, 2013, p. 103) das coisas simples, pequenas.

Paradoxalmente, poderíamos assim categorizar esse cinema como o duplo em negativo do cinema de ação, por vezes o cinema do tédio, da imagem estática, do estupor, por vezes, um cinema de múltiplas ações fragmentadas e/ou profundamente banais, mínimas. Um cinema do gesto, então: pequenos gestos, que poderiam anunciar

algum simbolismo, prenunciar algum sentido oculto, mas que raramente recebem explicação, que quase nunca revelam significado. (PRYSTHON, 2013, p. 104)

Alguns autores ressaltam numa parcela desse cinema sua dimensão mais sensorial, ligada ao trabalho com planos que muitas vezes beiram o que chamam de “visualidade háptica”, planos que provocam a sensação de quase poder tocar a imagem, sentir sua textura e pulsação, um olhar microscópico sobre este mesmo cotidiano mencionado por Prysthon. E ressaltam também a oposição entre este tipo de sensorialidade minimalista e aquela espetacularizada pelo cinema hegemônico atual.

Em comum esses filmes possuem essa predileção por uma forma de narrar na qual o sensorial é sobrevalorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui um certo tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes aliado a certa dose de tatilidade na imagem, aquilo que Marks denomina uma “visualidade háptica” que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme, para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico (mesmo o contemporâneo, com suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pelo 3D) há muito promovera em nossos corpos de espectadores.³⁵ (VIEIRA JÚNIOR, 2015, p. 93-94)

Poderíamos dizer que esse cinema de fluxo depende menos da continuidade narrativa. Articula o tempo e o espaço fora destes padrões. Seja por operar neste nível de sensorialidade das imagens ou por despojar-se de uma decupagem mais interventiva e analítica, deixando que esta articulação espaço-temporal se dê no interior da unidade mínima do plano.

Diante desse breve recorrido feito até aqui, entendemos que as rupturas de fato existem e existiram, questionaram e questionam paradigmas institucionalizados por décadas, apontaram no passado e no presente para novas formas de narrar ou de realizar e desfrutar a experiência cinematográfica para mais além de sua pura forma narrativa. Com certeza, Hollywood e o cinema norte-americano absorveram ou agregaram muitas dessas inovações e trouxeram-nas para dentro do próprio sistema. Faz parte da sua estratégia para manter-se como indústria audiovisual dominante e lucrativa. É claro que muitos dos filmes ditos dissonantes também mantiveram normas de linguagem do cinema clássico, aquelas fundamentais para compreensão de uma narrativa audiovisual, um fio narrativo que seja. Por outro lado, Bordwell está correto em sua análise de que os recursos de intensificação da experiência cinematográfica não são propriamente a negação do paradigma clássico, que permanece transmutado nesse novo estilo predominante na maioria dos filmes da indústria norte-americana contemporânea.

³⁵ O autor se refere a Laura Marks. *The Skin of film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

Um aspecto não mencionado, mas que assume importante papel no decorrer de mais de um século do cinema, são os avanços tecnológicos, até porque muitas dessas rupturas não teriam sido possíveis sem eles. Primeiro, a introdução do som, que marcou a passagem de toda uma era do cinema silencioso e permitiu acrescentar uma nova camada narrativa. Toda a eclosão criativa e estética dos anos de 1960 e 1970 deve muito ao fabrico de câmeras mais leves e lentes mais luminosas, libertando os realizadores dos equipamentos pesados e custosos dos estúdios, facilitando a busca por imagens mais realistas e espontâneas, além de poder contar com os gravadores portáteis de som. Equipamentos foram desenhados para proporcionar movimentos de câmera mais criativos ou ostensivos. Depois, veio a era digital, na qual nos encontramos, e quase tudo é possível: câmeras portáteis de altíssimas resoluções, gravadores digitais multicanais, moderníssimos sistemas de mixagem e de projeção, efeitos especiais digitais, inúmeras possibilidades de manipulação de imagens na pós-produção, entre outros.

Por fim, ficam as questões que permeiam todo esse estudo: o sistema de continuidade narrativa sobrevive? Se sim, como acreditamos, e vislumbramos claros indícios no decorrer deste último tópico do capítulo – seja através daquelas mínimas normas que devem ser observadas, para não desorientar o espectador desavisado, na sala de cinema, sobre a espacialidade e temporalidade de uma cena, seja através da intensificação de todas as potencialidades deste sistema, como propõe Bordwell –, qual seria o papel do continuísta, nesse cinema contemporâneo?

Minha experiência, enquanto profissional que atua há quase vinte e cinco anos nesta área, aqui no Brasil, atesta que esta função técnica dentro da equipe de filmagem também evoluiu e passou por transformações que acompanharam toda essa evolução narrativa, técnica e estilística. Porém, como uma profissão que nasceu dentro da linha de produção dos estúdios hollywoodianos, ao serem mudados os parâmetros produtivos, mudam-se também as relações entre esta função e as outras instâncias profissionais dentro da realização de um filme. Ao deixar de ser uma exigência do produtor ou da indústria, é estabelecida, então, uma relação mais próxima ao núcleo criativo da produção, o que, de certa maneira, abre novas janelas para a profissão e a aproxima de um conceito mais abrangente sobre este papel da continuidade: o de velar pela coerência e coesão de uma obra, num sentido muito mais amplo do que a simples observância de normas.

3 O TRABALHO DO CONTINUÍSTA

Entender como o filme será editado e, durante as filmagens, monitorar continuamente que palavras, ações, objetos e figurinos são usados de uma tomada a outra. O continuísta, também chamado de *supervisor de roteiro*, ajuda o diretor garantindo que haja cobertura suficiente de cada cena e, quando tempo e recursos devem ser poupados, é capaz de definir o que pode ser omitido ou encurtado. Filmar em vídeo simplifica a conferência do conteúdo de uma tomada, embora a torne lenta, mas filmar em película não permite tal registro até que os copiões tenham sido revelados. Se uma tomada deve corresponder a outra confiavelmente, você precisará de um observador com olhos de águia que registre cada variável significativa, não importando qual método de filmagem você use. Se um *vídeo assist* for utilizado com a câmera de filme, é muito fácil guardar as anotações do continuísta apenas utilizando um aparelho de videocassete.³⁶ (RABIGER, 2007, p. 246)

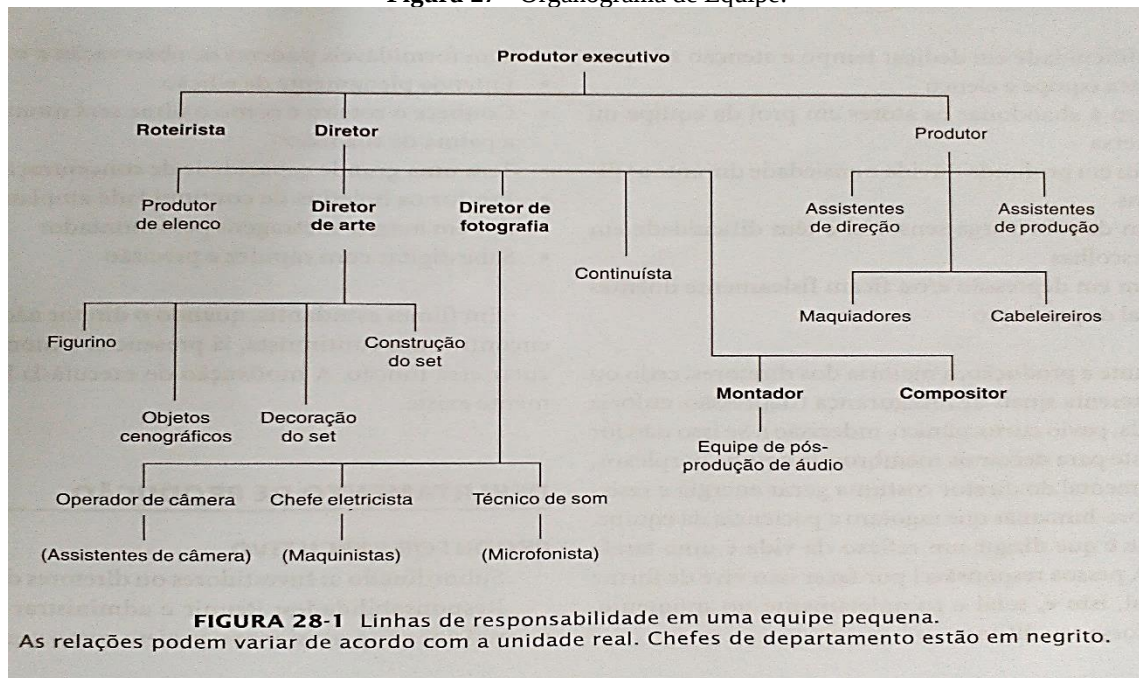
Iniciamos esta terceira parte da pesquisa, em que trataremos mais especificamente do trabalho do continuísta, com esta citação do livro de Michael Rabiger, por ela nos parecer bastante oportuna para analisarmos vários aspectos sobre o tema. Vale a pena esclarecer que o livro é uma espécie de manual de direção cinematográfica e o trecho acima citado versa sobre as responsabilidades de um continuísta, profissional diretamente subordinado ao diretor, conforme organograma presente no próprio livro (FIG. 27).

A primeira coisa que nos chama atenção é o anacronismo tecnológico presente no texto – sua primeira edição é de 2003, portanto, percebemos aí quão rápido se deu toda uma transformação nesta área. Hoje em dia, a tecnologia digital tomou conta de toda cadeia produtiva do cinema, e como isso vem afetar a função do continuísta está embrionariamente colocado na definição. A afirmação “Se um *vídeo assist* for utilizado com a câmera de filme, é muito fácil guardar as anotações do continuísta apenas utilizando um aparelho de videocassete” diz muito sobre uma certa visão equivocada, que surgiu ainda na década de 1990, com relação ao papel do continuísta durante a realização de um filme. Isto, apenas pela facilidade de visualização imediata do que está sendo filmado através do *vídeo assist*³⁷. Reside, aí, a ideia de que o trabalho deste profissional pode ser substituído apenas por se poder, sempre que necessário, revisar as cenas já filmadas, e evitar possíveis erros de continuidade.

No decorrer deste capítulo, discorreremos sobre todas as atribuições de um continuísta e como este trabalho se reflete nas várias instâncias da produção de um filme, especialmente no que tange à sua relação com a direção. Veremos, portanto, até que ponto tal assertiva tem sua veracidade ou não.

³⁶ Quando a tradutora usa o termo “supervisor de roteiro”, está traduzindo literalmente do inglês o termo *script supervisor*, que é a designação mais comum nesta língua para o profissional que exerce a continuidade.

³⁷ Equipamento instalado no set de filmagem, que permite a visualização, através de um monitor, e a gravação, hoje em dia, digital, do que está sendo filmado.

Figura 27 - Organograma de Equipe.

Fonte: RABIGER, Michael. Direção cinematográfica. Editora Evener, 2007

Outra questão que percebemos no texto de Rabiger é que em nenhum momento ele cita as atribuições relacionadas à linguagem propriamente dita, à observância do fluxo narrativo que, já sabemos, estão subordinadas a todo um conhecimento de técnicas e recursos estilísticos que vão dar unidade ao filme e garantir que seja montado adequadamente, conforme as pretensões do diretor. Diríamos que, quando afirma “ajuda o diretor garantindo que haja cobertura suficiente de cada cena”, queira remeter a este campo de atribuições, mas nos parece um tanto quanto simplista circunscrever apenas a esta questão das coberturas.

Mais adiante, quando enumera as “características de personalidade” do “bom continuísta”, ele fala em “formidáveis poderes de observação e memória”, que deve entender de edição, conhecer o roteiro e, “como o filme será montado com a palma de sua mão”, da necessidade de uma boa “capacidade de concentração”, da elaboração dos “boletins de continuidade”, e que deve saber “digitar com rapidez e precisão” (RABIGER, 2007, p. 246). O item que nos chama atenção aqui é a questão de saber “como o filme será montado com a palma da mão”. Isto jamais saberemos de antemão e com tanta certeza. O roteiro nos serve de guia, de base de uma proposta de estrutura, bem como as observações e alterações realizadas no set de filmagem pelo diretor, mas a montagem final será sempre uma incógnita. Nela, o montador poderá alterar a ordem de determinadas cenas ou suprimir outras, optar por usar uma tomada diferente da que foi escolhida no set, deixar de usar determinados planos. Aliás, alguns “erros” de continuidade resultam justamente de algumas escolhas que se dão no processo de montagem.

O que o continuísta tem como “dever” é estar sempre atento a que o material que está sendo filmado seja “montável”, e jamais deixar de alertar para possíveis problemas de edição das cenas e suas transições.

A continuidade é, talvez, o elemento mais importante da técnica invisível: trata-se de manter a ilusão, evitando cortes bruscos que tiram o público do fluxo da história. Sem continuidade, um filme torna-se uma série de momentos dissonantes que tira o espectador da ilusão e os distrai da história. Uma falta de continuidade planejada pode ser uma técnica útil para criar tensão e confusão em uma cena, mas tenha muito cuidado para não exagerar.

Novamente, é sobre organizar o material para o cérebro - para torná-lo compreensível, mas compreensível da maneira que queremos que seja entendido - este é o objetivo principal da edição de um filme narrativo e, portanto, tem que ser um objetivo primário de como nós vamos filmar o material original.³⁸ (BROWN, 2016, p. 74)

Esta definição do livro de Blain Brown, *Cinematography: Theory and Practice*, nos leva de volta à questão da montagem invisível, origem do conceito da continuidade no cinema (como vimos na primeira parte da pesquisa). Porém, nos abre portas para reflexões importantes sobre o trabalho do continuísta, principalmente quando fala da possibilidade de “uma falta de continuidade planejada” e de tornar o material “compreensível da maneira que queremos que seja entendido”. Na nossa concepção, aí reside uma visão mais ampla do que seria o nosso trabalho. Desatrela a continuidade da servidão de seu próprio sistema. Devemos, sim, estar atentos ao fluxo narrativo, mas dentro da concepção e da proposta narrativa do realizador de cada filme, porque entendemos que cuidar da continuidade de uma obra cinematográfica é cuidar da sua coerência, da sua coesão, seja qual for a linguagem utilizada.

É dentro desta visão que traçaremos nosso caminho para compreender o trabalho de um continuísta numa produção cinematográfica, um trabalho que começa antes do momento da filmagem e se inicia no estudo de cada roteiro.

3.1 O TRABALHO DE PRÉ-PRODUÇÃO

Quando iniciamos o trabalho como continuísta de um filme, nosso primeiro objeto de estudo é o roteiro. Obviamente, poderia se dizer que seria também o de todos os envolvidos em

³⁸ Tradução própria para: “Continuity is perhaps the most important element of invisible technique: it’s all about maintaining the illusion by avoiding jarring cuts that will take the audience out of the flow of the story. Without continuity, a film becomes a series of unnatural jarring moments that takes a viewer out of the illusion and distracts them from the story. A planned lack of continuity can be a useful technique to create tension and confusion in a scene but be very careful not to overdo it. Again, it’s about organizing the material for the brain—to make it understandable, but understandable in the way we want it to be understood—this is the primary goal of editing a narrative film and thus it has to be a primary goal of how we go about shooting the original material”

tal produção. No entanto, a relação que o continuísta terá com este “manuscrito” – apropriando-nos do termo, no sentido de que será sempre um documento em transformação, até a finalização do filme – é muito mais estreita do que a relação que qualquer outro membro da equipe terá. Ele é a base de todo o trabalho a ser desenvolvido.

Em geral, nossa contratação se dá apenas uma semana, no máximo duas, dependendo da complexidade da produção, antes do início das filmagens. Significa que teremos esse pequeno período de tempo para tentar estabelecer uma relação de profundo conhecimento com o texto, tanto em termos de continuidade narrativa quanto estilística, além de tudo aquilo que envolve o que chamaríamos de “continuidade aparente”, e que os norte-americanos chamam de *Continuity of Content*, ou seja, figurino, maquiagem, cenário, objetos de cena. Tudo aquilo que é visível na tela (BROWN, 2016).

É também neste período de pré-produção que vamos desenvolver e/ou adaptar uma série de planilhas que vão nos ajudar a ter uma visão geral do filme e estabelecer dispositivos de controle de todo este arco de responsabilidades que fazem parte do trabalho de continuidade numa obra cinematográfica.

3.1.1 Diretor e Continuísta: construindo uma relação de confiança

O sucesso do trabalho de um continuísta vai depender muito da relação que se estabelece entre este profissional e o realizador. Como já foi dito aqui, fazemos parte da equipe de direção e estamos diretamente subordinados ao diretor do filme (ver organograma da FIG. 27). Com ele, teremos que cultivar uma relação de trabalho das mais harmoniosas possíveis, baseada na confiança e no respeito mútuo, já que, em algumas situações, será o continuísta aquele que terá de alertá-lo diante de determinadas escolhas que possam comprometer a montagem ou a coerência narrativa e estilística de sua obra.

Compreender o filme que estamos fazendo é primordial para que se estabeleça um diálogo profícuo e consistente. E quando falamos em compreensão estamos nos referindo a dois aspectos fundamentais em sua realização: o narrativo e o estilístico. A união desses dois fatores é o que vai conferir unidade à obra (BORDWELL; THOMPSON, 2008) E é na busca desta unidade que reside todo o trabalho do continuísta.

Quando nos referimos à unidade em termos narrativos, estamos falando sobre evitar falhas que possam comprometer a devida compreensão da obra. Já a unidade estilística se refere ao conjunto de técnicas disponíveis ao realizador na construção do objeto fílmico. São elementos que caminham juntos e que se complementam.

Quando todas as relações que percebemos dentro de um filme são claras e economicamente entrelaçadas, dizemos que o filme tem unidade. Nós chamamos um filme unificado, porque parece não haver lacunas em suas relações formais.³⁹ (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 70)

Perceber as relações formais (narração e estilo) propostas por um realizador em sua obra vai mais além do que a simples observância de regras estabelecidas ao longo de décadas do fazer cinematográfico. Significa que o continuísta precisa estar plenamente ciente da proposta em questão e tornar-se um importante aliado do diretor na difícil tarefa de realizar um filme coeso e coerente com sua ideia original, diante das inúmeras dificuldades que se apresentam no dia a dia do set de filmagem. O continuísta jamais impõe um estilo, uma linguagem, uma maneira de fazer o filme, apenas alerta para o que pode vir a ser um elemento dissonante dentro daquela proposta do realizador.

Estando tudo isso muito claro entre as partes, o trabalho tende a ser realizado de forma mais tranquila e consistente. Por isso, a importância do trabalho de pré-produção. É a hora do verdadeiro “mergulho” na obra que vai ser realizada, e desse importante diálogo com o realizador.

3.1.2 A minutagem do roteiro

Apesar de estarmos diretamente ligados ao departamento de direção do filme, muitas vezes nossa primeira tarefa é solicitada pela produção. Trata-se da minutagem do roteiro. Minutar um roteiro, como o termo sugere, significa fazer uma estimativa de sua duração, quer dizer, da duração que terá o filme na tela. Se estiver muito longo ou curto demais pode dificultar sua inserção no mercado de exibição. Tendo essa prévia estimativa, será possível, caso seja necessário, pensar em cortar ou diminuir cenas que não sejam fundamentais para o filme, ainda na fase de pré-produção. Tal ideia nem sempre agradará ao diretor ou roteirista – no Brasil, a maioria dos diretores são também roteiristas ou corroteiristas, o que dificulta ainda mais a aceitação em fazer tais alterações.

Obtém-se esta minutagem fazendo uma estimativa cena por cena. Novamente, segundo os manuais de roteiro norte-americanos, uma página equivale a um minuto (RABIGER, 2007). No entanto, este tipo de previsão nem sempre funciona. Para se ter uma ideia mais próxima do tempo real, é necessário fazer uma leitura imaginando a duração de cada cena descrita na tela.

³⁹ Tradução nossa para: When all the relationships we perceive within a film are clear and economically interwoven, we say that the film has unity. We call a unified film tight, because there seem to be no gaps in the formal relationships.

Quando são cenas dialogadas, sua medição torna-se um pouco mais precisa sempre que se tem em vista o ritmo e as pausas dramáticas que os atores poderão vir a imprimir durante a filmagem.

É importante também confrontar esta pré-minutagem com uma minutagem real das cenas durante as filmagens. Neste momento, na maioria das vezes, os próprios realizadores estarão também interessados nessa marcação do tempo, pois estará relacionada diretamente ao ritmo que está sendo impresso ao filme. Durante a produção de *A Festa da Menina Morta* (Brasil, 2008), de Matheus Nachtergaele, fiz uma minutagem prévia do roteiro que se tornou completamente obsoleta já na primeira semana de filmagem. Nachtergaele decupou a maioria das cenas como planos sequências, e o ritmo que imprimia a cada plano e sua mise-en-scène era muito mais lento do que havia sido previsto na pré-minutagem, que teve que ser refeita. E, a partir daí, o realizador passou a se preocupar muito mais com o ritmo de cada cena, pois tinha consciência de que, dentro de sua proposta estilística, durante o processo de montagem, ao eliminar um plano, seja por questões de ritmo ou de duração total do filme, estaria eliminando toda uma sequência.

Na figura abaixo (FIG. 28), podemos ver um exemplo da minutagem prévia e da realizada durante as filmagens das cenas. Veremos, aí, que algumas coincidem ou se aproximam do tempo previsto, e outras não. Vai depender de uma série de fatores relacionados à maneira como o realizador filmou a sequência: elaboração dos planos e mise-en-scène, ritmo de atuação, velocidade dos movimentos de câmera, etc. Por isso, a minutagem prévia é sempre uma estimativa. Importante esclarecer que, para realizar a minutagem efetiva, fazemos uma média da duração de todos os planos filmados em cada sequência.

Figura 28 - Detalhe tabela minutagem do filme *Piedade*, de Cláudio Assis (Brasil, 2017 – ainda não finalizado)

"PIEIDADE"		
MINUTAGEM		
Obs: Sem contar com epígrafes		
cena	tempo pré	tempo filmado
1	0:01:00	
2	0:01:15	0:01:00
3	0:01:20	0:01:00
4	0:00:30	0:00:40
5	0:00:15	0:00:40
6	0:01:10	
7	0:00:20	0:01:30
8	0:02:00	0:02:00
9	0:03:30	0:06:00
10	0:02:20	0:02:20

Fonte: Arquivo pessoal.

3.1.3 Cronologia

Fazer a cronologia de um roteiro é estabelecer quantos dias narrativos serão filmados e sua ordem cronológica. Quando falamos em “dias narrativos”, queremos dizer que nem sempre uma cena (ou bloco de cenas) que acontece em um dia é seguida de outra que acontece no dia seguinte. Entre a primeira e a segunda pode haver um intervalo de dias, meses ou até mesmo anos. Portanto, para elaborá-la é importante saber em quanto tempo se passa a história em questão, qual o tempo transcorrido entre a primeira cena do roteiro e seu final. Na maioria das vezes, o roteiro só sinaliza estas informações se o lapso de tempo passado entres as cenas é bastante longo (meses ou anos depois) ou bastante curto (no dia seguinte). Quando as lacunas temporais são pequenas, só através do estudo minucioso de todo o roteiro (indicações de sequências diurnas e noturnas, progressão de acontecimentos, diálogos) e de informações obtidas com o próprio realizador é que podemos elaborar uma cronologia mais precisa. De fato, quem mais detém essas informações é o roteirista, e o ideal é que tenhamos acesso a ele para esclarecer dúvidas que possam surgir. Um facilitador é que, como já foi expresso, aqui no Brasil, a figura do realizador é, na maioria das vezes, autor ou coautor do roteiro (ver ANEXO A – Página inicial cronologia filme *Vazante* (Brasil, 2017), de Daniela Thomas, elaborada com a supervisão do próprio roteirista, Beto Amaral, e da diretora, também coautora do roteiro).

Este é um documento muito importante, não só para guiar o continuísta em seu trabalho, como também para toda a equipe. É uma ferramenta fundamental para manter a continuidade narrativa e dramática e, através de sua análise, é possível identificar possíveis falhas ou incoerências. Ela serve de base para as indicações de troca de figurino, para criar linhas de tempo específicas, como progressão de machucados e ferimentos, evoluções ou mudanças físicas de personagens, fornece dados para a fotografia, como o provável horário do dia em que se passa determinada sequência (assim, o fotógrafo terá noção do grau de luminosidade que poderá incidir sobre a cena) e qualquer outro fator que se relacione à temporalidade, como pequenas elipses entre as sequências. Em casos de cenas de *flash-backs* ou sequências oníricas, elas também são colocadas na cronologia, sempre na ordem em que aparecem no roteiro, que, não esqueçamos, é sempre a base do trabalho do continuísta.

Figura 29 - Detalhe cronologia do filme *Vazante*, de Daniela Thomas (Brasil, 2017). A primeira coluna marca os dias narrativos; a segunda, a numeração das sequências; a terceira, descrição de locação, Int./Ext. – Dia/Noite; na última coluna, a descrição da cena e a quantidade de tempo transcorrido entre os blocos de cenas.

5	16	Corredor - Faz. Rio Vermelho/Int/Dia	Antônio pousa o baú na porta do quarto e começa a rasgar as peças de roupa do bebê.
			PASSAGEM DE TEMPO – 3 DIAS
8	17	Casa – Entrada - Faz. Rio Vermelho/Ext/Dia	A família de Bartholomeu chega à Fazenda e é recebida pelos escravos.
8	18	Sala - Faz. Rio Vermelho/Int/Dia	A família de Bartholomeu chega na sala da Fazenda e são recebidos por Joana. Dona Zizinha dá curau a algumas crianças escravas. Ele procura por Antônio e Joana diz que ele não está. Beatriz como o curau com a vó.
			PASSAGEM DE TEMPO – 3 DIAS
11	19	Serra Diamantina/Ext/Dia	Antônio vaga pela Serra.

Fonte: Arquivo pessoal

A planilha da cronologia pode variar de profissional para profissional, pois, em geral, somos nós que criamos esses documentos, conforme nos parece mais apropriado para a consulta no set de filmagem. No nosso caso, o detalhe acima (FIG. 29) exemplifica o modelo criado por mim mesma. Não deixa de ser uma espécie de escaleta⁴⁰, porém contendo a ordem cronológica dos dias (1ª coluna), e seus resumos são mais detalhados, principalmente no que diz respeito a elementos que possam afetar a continuidade das cenas. No exemplo anexo, da cronologia do filme *Vazante*, destacamos o cessar da chuva como um dado importante para ser levado em conta na continuidade no bloco de sequências imediatamente posteriores ao fenômeno (atores e terra molhados).

3.1.4 A decupagem do roteiro

O termo “decupagem” aqui não se refere ao ato de planificação do filme. Trata-se de analisar sequência por sequência do roteiro, identificando nelas seus elementos constitutivos: locação, personagens, cenário e objetos de cena, detalhes de figurino e maquiagem, indicações de fotografia e som. Tudo que se possa ver e ouvir na tela.

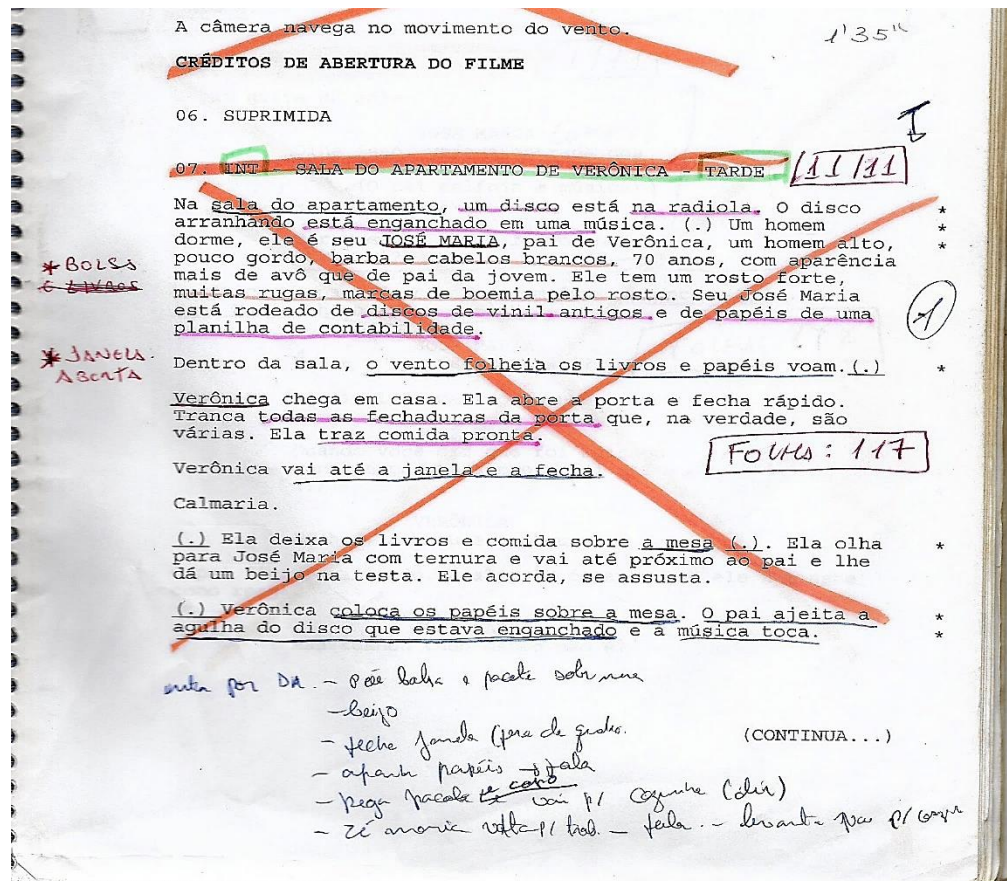
Quem primeiro faz este tipo de decupagem são os assistentes de direção. Ela resulta num documento conhecido como Análise Técnica (ver exemplo no ANEXO B). À medida que cada departamento do filme vai se formando, cada um faz a sua própria decupagem (com olhos mais voltados para sua área de atuação), e todas as novas informações serão incorporadas à

⁴⁰ Uma espécie de listagem com todas as sequências do filme e o resumo do que acontece nelas.

Análise Técnica feita anteriormente. São realizadas reuniões com todos os chefes de departamento e a direção, para debater ponto por ponto e unificar o documento. A continuidade também faz sua própria decupagem. Porém, nem sempre consegue participar das reuniões de Análise Técnica. Isto, devido ao fato de só entrar no filme tardiamente. Porém, se houver a possibilidade, é importante que o continuísta também esteja presente nessas reuniões, que dão uma visão integral do trabalho previsto para cada departamento, e possa lançar suas próprias observações, no que concerne à sua área de atuação (que está relacionada a, praticamente, todos os setores). Porém, se não for possível, ao fazermos nossa decupagem, vamos comparando com o documento já elaborado, para ver se há alguma discrepância ou alguma informação que surgiu ali e não está colocada no roteiro.

O trabalho de decupagem consiste em destacar no próprio texto os elementos que já citamos aqui, realçando-os com distintas cores para que sua visualização fique mais fácil na hora de checar cada um durante as filmagens (FIG. 30). É também um momento de estudo minucioso da obra, e também pode ser revelador, no sentido de encontrar inconsistências ou incongruências narrativas.

Figura 30 - Detalhe do roteiro decupado do filme *Era Uma Vez Eu, Verônica* (Brasil, 2012), de Marcelo Gomes.



Fonte: Arquivo pessoal

No exemplo acima, trata-se de um roteiro já filmado, por isso, possui informações acrescentadas posteriormente, durante as filmagens, e que serão importantes para manter a continuidade, tanto para os cortes internos – como a direção de entrada e ordem das ações executadas pela personagem ao chegar, colocadas no final da página – ou para as cenas que a antecedem ou sucedem – “janela aberta”. Importante ressaltar que a prática do ofício, ao longo dos anos, faz com que criemos nossa própria metodologia de decupagem. A seta cortada no canto superior direito da ilustração é um recurso que utilizo para indicar que há uma pequena elipse de tempo entre a cena anterior e esta que se inicia. Se fossem cenas em continuidade direta, a setinha não teria o corte. E, quando não são cenas em continuidade, não coloco nenhuma sinalização. O traçado do “X” sobre as sequências indica que aquilo já foi rodado.

3.1.5 O boletim de continuidade

Para realização do seu trabalho, o continuísta deve preparar algumas planilhas que serão elementos facilitadores no processo de organizar e administrar todas as informações necessárias para assegurar uma boa continuidade em seus mais diversos aspectos. A necessidade desses documentos vai variar muito de filme a filme, porém duas delas são fundamentais e imprescindíveis, seja qual for a produção: a cronologia (sobre a qual já discorreremos) e o boletim de continuidade.

O boletim de continuidade é uma espécie de relatório de cada plano/tomada filmados. É este documento que irá para a sala de montagem e servirá de base para a organização e seleção do material a ser montado. Mas, ele é também um instrumento de trabalho no próprio set de filmagem. Como nele estão todas as informações a respeito de cada plano do filme, é a ele que o continuísta recorre cada vez que precisar de uma informação do que já foi realizado até então. Não existe um modelo único, cada profissional tem a liberdade de criar o seu próprio boletim, criar sua própria diagramação, porém, as informações ali contidas são basicamente as mesmas, já que são dados fundamentais, tanto para a montagem, quanto para o acompanhamento do set. O que apresentamos aqui é o que costumamos usar nos nossos trabalhos como continuísta (ver modelo no ANEXO C).

Figura 31 - Detalhe cabeçalho do boletim de continuidade do filme *Fim de Festa*, de Hilton Lacerda (filmado em 2018 – ainda em finalização)

PRODUÇÃO: FIM DE FESTA
DIREÇÃO: HILTON LACERDA

Folha de continuidade No 125		Ambiente Hotel - Quarto		Int.	☒	Dia ☒
				Ext.	☐	Noite
Sequência 30	Data 30/05	Câmera	Objetiva 50	Diafragma	Sonoro ☒	
					Mudo	
Plano 1	Dia 23^o	Altura	Distância	Filtro	Som: 23	

Fonte: Arquivo pessoal

Na FIG. 31, temos o detalhe do cabeçalho do nosso boletim de continuidade. São informações básicas sobre o que está sendo filmado: qual a sequência e o plano, a locação, a data e o número de dias de filmagem, se é interior ou exterior, dia ou noite, se tem som direto e seu número de mídia e a objetiva usada. Os quadros em branco dizem respeito a informações de fotografia que nem sempre são fundamentais ao nosso departamento ou à montagem. O quadro “Câmera” só precisa ser preenchido no caso de o filme utilizar mais de um desses equipamentos. “Diafragma” e “Filtro” são itens bem específicos da fotografia e os próprios assistentes de câmera anotam em seus próprios boletins. Porém, não excluímos do nosso, devido ao fato de que, em determinadas situações, o fotógrafo pode solicitar que anotemos também. Por último, “altura” e “distância” referem-se à altura da câmera e distância dela do objeto filmado. São informações que só serão necessárias no caso de que se queira repetir o exato enquadramento realizado para outro plano ou situação. Ou ainda, quando, apesar de seu enquadramento já estar definido, aquele plano não possa ser realizado naquele dia, geralmente por questões de horário de fim de set.

Figura 32 - Detalhe parte central da folha do boletim de continuidade do filme *Fim de Festa*, de Hilton Lacerda (filmado em 2018 – ainda em finalização)

Take	Selec.	Tempo	Cartão	Clipe	FPS	Observações
1		55"	A102	C002		CONTADA
2		2'12"	11	C003		CABELO MUITO RUIM DE ALICE
3		2'12"	11	C004		O FINAL FOI RUIM → ENQUADRA.
4		9"	11	C005		CONTADA
5	x	2'08"	11	C006		ATO PEU DO DE FALSO DE ALICE (GRUPO)
6		20"	11	C007		MARCOU CENA → 7. CONTADA.
7	x	2'20"	11	C008		MARCOU CENA → 8

Fonte: Arquivo pessoal

Logo abaixo do cabeçalho, temos as informações referentes a cada tomada⁴¹ daquele mesmo plano (FIG. 32). Neste caso, foram feitas 7 tomadas (ou *takes*, termo em inglês) para o plano 1 da sequência 30. Na segunda coluna, intitulada “Selec.” (abreviação própria para “seleção”), marcamos os *takes* que foram selecionados pelo diretor como bons. Esta informação é importante para a montagem, porque já indica quais foram as boas tomadas, evitando perda de tempo na sala de edição, o que não implica que, em caso de alguma dúvida ou insatisfação, o montador possa ver as outras tomadas que foram filmadas também.

A terceira coluna marca a duração de cada tomada. Assim, caso se perceba que o plano está demasiado longo, o diretor pode fazer alterações de movimentação de atores ou de câmera.

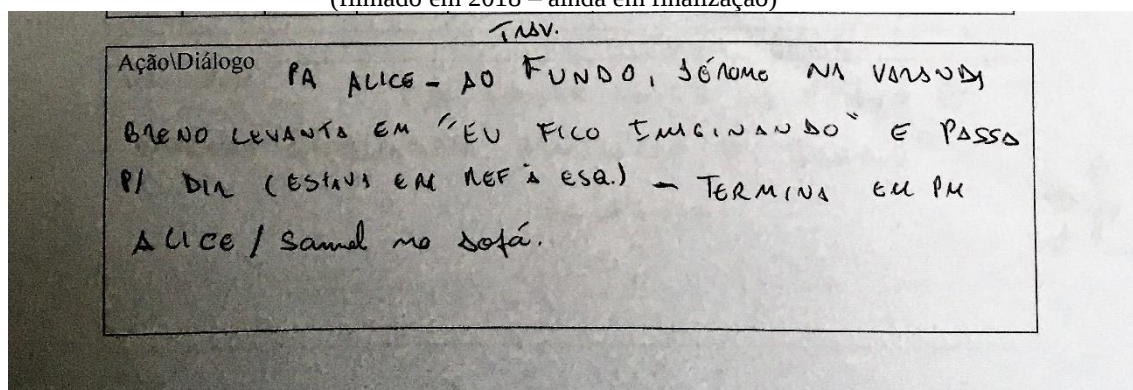
As colunas “cartão” e “clipe” são importantes para a localização de cada plano e suas tomadas, tanto futuramente, para os montadores, quanto para alguma revisão necessária no *vídeo assist*, durante as filmagens. Substituem, dentro da nova lógica digital, o que, por décadas, foi a identificação dos rolos de filmes negativo que necessitavam ser encaminhados para um laboratório para serem revelados. Hoje em dia, todas as imagens são captadas digitalmente e armazenadas em cartões digitais que, ao serem totalmente preenchidos, são descarregados num computador e voltam para a câmera para serem reutilizados e renumerados.

A coluna “FPS” é a abreviação do termo em inglês *frames per second*, ou seja, a quantos quadros por segundo estamos rodando. Como a maioria dos planos são rodados com a velocidade normal (24 quadros por segundo), deixamos quase sempre em branco. A coluna só é preenchida caso haja alteração de velocidade: uma câmera lenta ou sua aceleração.

⁴¹ Termo que designa a repetição do plano quantas vezes forem necessárias, para que fique como o diretor desejou.

A última coluna é a mais importante para a montagem, isso dito por vários montadores com os quais já conversamos ao longo dos anos. É nela em que colocamos todas as observações sobre a validade, ou não, de cada tomada, e, muitas vezes, os comentários do diretor sobre o material filmado (se gosta e porque gosta). No boletim em questão (FIG. 32), das sete tomadas filmadas, temos três que foram cortadas antes de sua conclusão. Inúmeros motivos podem ter levado ao corte: luz, movimento de câmera ruim, microfone que entrou em quadro, atuação, entre outros. No *take* 2, apesar de completo, há uma observação bem específica de continuidade: o cabelo da atriz não estava bom. Com certeza, ficou diferente daquilo que deveria ser. Já no três, o enquadramento final não ficou a contento. No cinco, a atriz gaguejou em algum momento do texto, mas, mesmo assim, o diretor considerou a tomada como válida. Como era uma cena que seria decupada em vários planos, ele poderia aproveitar outros momentos da atriz nesta tomada. No *take* 7 não há nenhuma observação, e este também foi selecionado, do que se pode concluir que correu dentro do esperado.

Figura 33 - Detalhe parte final da folha do boletim de continuidade do filme *Fim de Festa*, de Hilton Lacerda (filmado em 2018 – ainda em finalização)



Fonte: Arquivo pessoal

Chegamos agora à parte final do boletim de continuidade, onde colocamos uma breve descrição daquele plano que está sendo filmado (FIG. 33). Aí, deve ser posto o tipo de plano (no exemplo, começa em um plano americano - PA do personagem Alice e termina em um plano médio - PM dela e do personagem Samuel), se há movimento de câmera (a pequena abreviatura “Trav.”, vista acima da caixa, corresponde a um movimento de *travelling*), a parte do diálogo que o plano cobre (no caso, o plano abarcava toda a cena enfocada neste personagem, por isso, não delimitamos o diálogo coberto, já que era completo) e qualquer outra informação que seja relevante para a compreensão do plano e para a sua continuidade. Neste caso, fazemos referência à mudança de posição do personagem Breno, que passa da esquerda para a direita do quadro.

Hoje em dia, existem programas de computação específicos para o continuísta, amplamente usados na indústria norte-americana e já utilizados pelas novas gerações de profissionais no Brasil. Neles, os boletins podem ser gerados eletronicamente, desde que tenhamos sempre em mãos um computador ou um tablet. Além de todas estas informações, é possível agregar um fotograma (*frame*) de cada plano filmado, acoplando o equipamento ao gravador do *vídeo assist*. O inconveniente do uso destas novas tecnologias é que, como veremos mais adiante, nosso trabalho no set é bastante dinâmico. Em muitas situações, é impossível ficar sentado frente a um computador, ou mesmo um tablet, digitando todas as informações. Além do mais, existem filmes rodados em locações exteriores, como florestas, praias, o próprio sertão brasileiro, que dificultam o uso destas tecnologias.

3.1.6 Aspectos gerais da continuidade

O trabalho de continuidade envolve uma ampla gama de atribuições. Além do trabalho direto com o realizador, voltado para as questões de narrativa e linguagem, é necessário cuidar da chamada “continuidade aparente”: figurino, maquiagem, cabelos, objetos de cena, cenários. Para facilitar o trabalho durante as filmagens, é necessário também que o continuísta se reúna com os chefes de cada um desses departamentos ainda na fase de pré-produção.

Na nossa decupagem do roteiro e na elaboração da cronologia do filme já poderemos vislumbrar o grau de dificuldades que vamos encontrar com relação a cada setor: transformações físicas dos personagens ou dos locais onde vivem e circulam durante o decorrer da narrativa, possibilidades de trocas de roupas, entre outras.

O figurino, geralmente, elabora sua planilha de roupa, que indica as trocas de roupas de cada personagem (FIG. 34). De posse da nossa cronologia, checaremos com o/a figurinista a pertinência dessas trocas, podendo prevenir possíveis erros durante o processo de filmagem, que é feito, como sabemos, de forma fragmentada e não cronológica. São raríssimos os filmes onde são elaborados planos de filmagem⁴² seguindo a cronologia dos acontecimentos narrados. Mesmo quando há uma tentativa nesse sentido, é praticamente impossível seguir à risca, por questões de produção, agendas de atores, liberação de locações, e assim por diante.

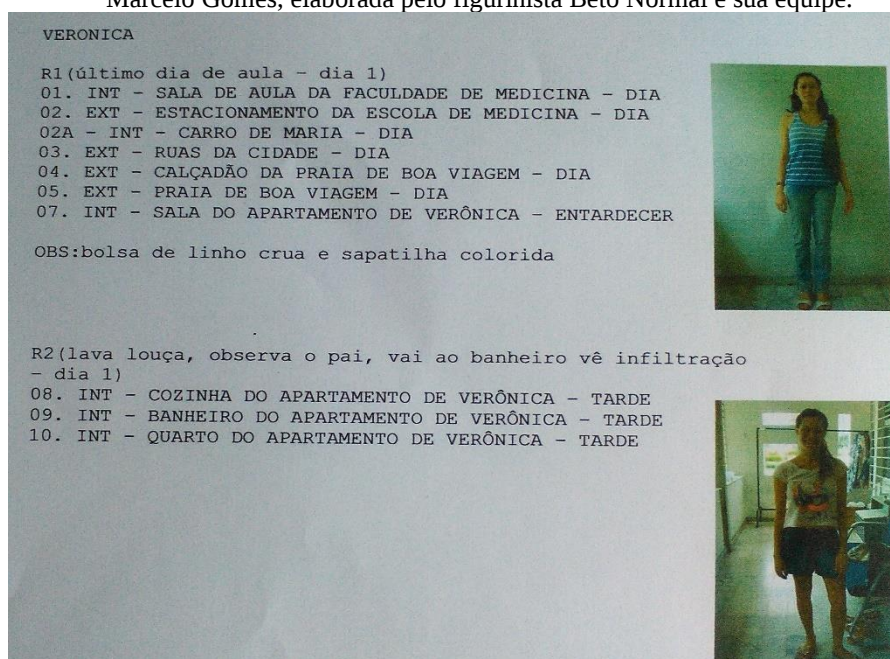
Quando nos referimos à questão da pertinência das trocas, não é só checar se na mudança de um dia para outro há uma troca de figurino. Nosso dever é lançar um olhar atento sobre o sentido das trocas diante das situações dramáticas em que cada personagem se encontra. Claro

⁴² O plano de filmagem é o cronograma diário de toda a filmagem, que especifica quais as cenas e em que ordem serão filmadas, dia a dia, durante todo o período de filmagem.

que o figurinista também terá esse olhar, e subtendemos que seu trabalho foi elaborado conjuntamente com o diretor de arte do filme e o próprio realizador. Mas, às vezes, na correria que toda pré-produção geralmente impõe, algum detalhe pode passar despercebido.

Neste trabalho junto ao figurinista, também é o momento de verificar quais acessórios são de uso contínuo dos personagens e que fazem parte de sua própria composição: relógios, óculos, joias ou bijuterias de valor afetivo ou que serão importantes para o desenrolar de alguma situação dramática específica.

Figura 34 - Detalhe roupa do personagem Verônica, do filme *Era Uma Vez Eu, Verônica* (Brasil, 2012), de Marcelo Gomes, elaborada pelo figurinista Beto Normal e sua equipe.



Fonte: Arquivo pessoal

Por fim, devemos observar também os momentos, caso existam na produção em questão, em que será necessária a confecção de roupas duplas – cópias idênticas da mesma roupa. São situações em que os personagens podem entrar na água, ou caminhar na chuva, ou participar de uma briga violenta, na qual a roupa será rasgada, entre outras. Isso é importante para dar ao diretor margem para realizar mais de uma tomada daquele plano, caso seja necessária a repetição do *take*.

Ainda sobre a roupa dupla, há filmes em que os personagens praticamente não trocam de roupa. Neste caso, as roupas idênticas são necessárias por prevenção, caso ocorra algum acidente que danifique aquele figurino, que vai ser usado ao longo de várias semanas de filmagem. Também é necessário observar o grau de desgaste e desalinho que o tempo narrativo pode imprimir a este figurino.

Nos aspectos relacionados à maquiagem, é importante estar ciente das propostas de composição de cada personagem e transformações físicas durante a narrativa, se for uma exigência do roteiro. No tocante a ferimentos e machucados, entender como se dará essa evolução. Às vezes, é necessário criar, junto com o maquiador e o diretor, uma cronologia específica para isso. No filme *Que Horas Ela Volta?* (Brasil, 2015), de Anna Muylaert, a personagem Bárbara (Karine Teles) sofre um acidente de carro e leva um corte no rosto. Junto com os maquiadores André Anastácio e Marcos Freire, criamos uma cronologia deste machucado que ia do dia do acidente até cerca de um mês e meio depois, última aparição da personagem no filme, quando restaria apenas uma pequena cicatriz (FIG. 35). A diretora ia aprovando à medida em que as cenas iam sendo rodadas.

Figura 35 - Fotos de continuidade para a evolução do ferimento da personagem Bárbara (Karine Teles), no filme *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Anna Muylaert.



Fonte: Arquivo pessoal

Figurino e maquiagem estão subordinados ao departamento de direção de arte, que cuida de todo arcabouço visual do filme (exceto os pontos diretamente ligados à fotografia, como luz, enquadramentos e movimentos de câmera). Para cuidar de toda a dita “continuidade aparente”, portanto, nos relacionamos estreitamente com a direção de arte. Cenários e objetos de cena entram também nesta parcela de atributos. Embora seja no dia a dia do set em que de fato precisaremos ter um acompanhamento maior desses aspectos, o máximo de informação prévia obtida é sempre um facilitador. Principalmente, nos casos em que existem situações narrativas que requisitam um olhar mais diferenciado, como pode exemplificar nossa experiência no filme *Carandiru*, de Héctor Babenco (Brasil, 2003).

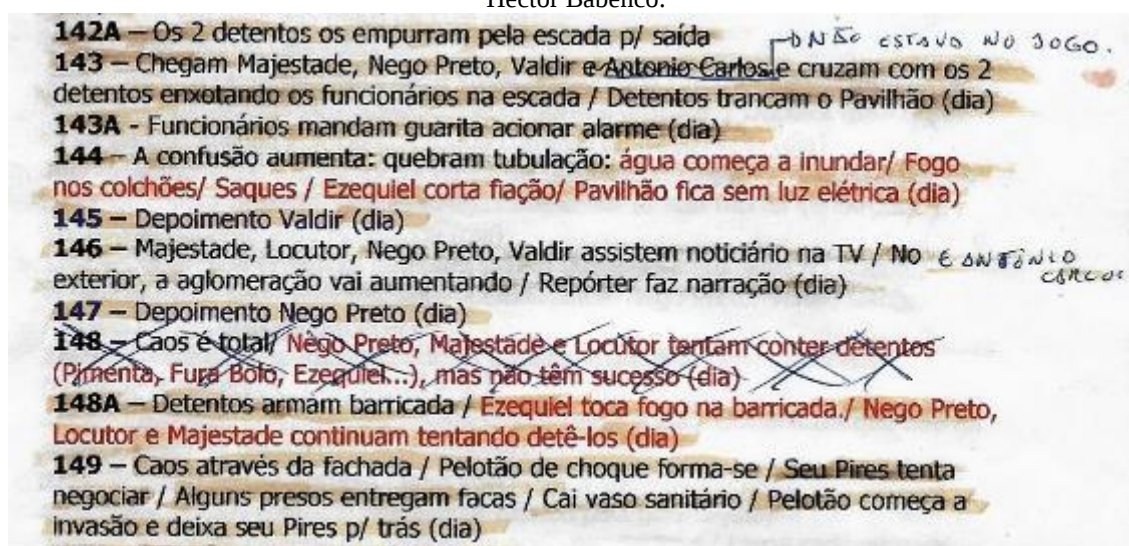
No filme de Babenco havia dois momentos de grande transformação nos cenários que compunham o presídio que dá título à produção: o dia da visita e a progressão dos

acontecimentos no dia da chacina, que ia modificando o espaço conforme o acirramento dos confrontos. Para a realização das filmagens, que duraram cerca de quatro meses no ano de 2001, utilizávamos algumas locações do presídio real – corredores, escadarias e áreas externas de um pavilhão que já estava desativado – e cenários reconstruídos nos antigos estúdios da Vera Cruz⁴³ – celas e uma réplica de um dos corredores.

A transformação dos ambientes do presídio no dia da visita era dada através da colocação de barracas improvisadas com lençóis e mantas nos pátios e no campo de futebol, segundo pesquisa realizada pelo diretor de arte, Clóvis Bueno. Junto com ele, listamos todas as sequências que compreendiam esse dia no filme e fizemos uma cronologia específica. Assim, entre as cenas rodadas no cenário real e no estúdio, afastávamos qualquer perigo de erros.

O mesmo aconteceu com o bloco de cenas do massacre. Porém, neste caso, a análise partia da progressão das cenas. Assinalávamos em que momento haveria quebra de tubulação e água nos corredores, corte de luz elétrica, progressão das barricadas, queima de colchões, entre outros. Então, o trabalho era cuidar para que na filmagem das cenas esses elementos estivessem presentes conforme a sucessão dos acontecimentos (FIG. 36). Para efeito geral do trabalho de continuidade, e já independente da direção de arte, marcávamos nesta cronologia a localização e o que fazia cada personagem nos diferentes momentos “caóticos” do motim. Além de ressaltar o momento da morte daqueles que faziam parte do elenco de protagonistas, que era numeroso (FIG. 37).

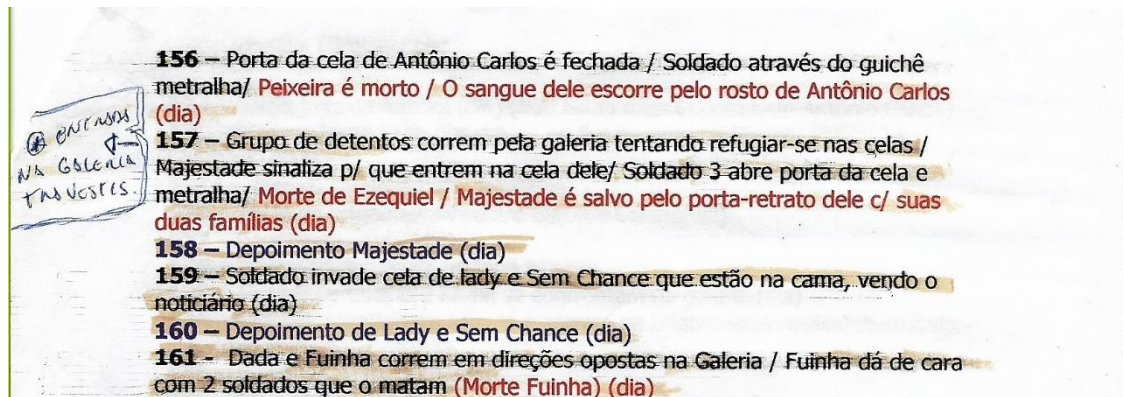
Figura 36 - Detalhe cronologia elaborada para as cenas do massacre no filme *Carandiru* (Brasil, 2003), de Héctor Babenco.



Fonte: Arquivo pessoal

⁴³ Cia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949, por Francisco Ciccilo Matarazzo e Franco Zampari, em São Bernardo dos Campos, São Paulo, com intuito de modernizar o cinema brasileiro e produzir filmes com excelente qualidade técnica para a época (JORGE, 2004).

Figura 37 Detalhe cronologia elaborada para as cenas do massacre no filme *Carandiru* (Brasil, 2003), de Héctor Babenco.



Fonte: Arquivo pessoal

3.2 O TRABALHO NO SET DE FILMAGEM

Depois do nosso curto tempo de preparação, chegamos ao set de filmagem. Acredito que o total conhecimento do filme que estamos fazendo se dá ao longo desses dias, através dos estudos diários das cenas que serão filmadas e da observação das técnicas e escolhas do realizador no set.

Ao chegar nesta etapa, o diretor já tem em mente o filme que deseja fazer, o estilo que deseja imprimir em sua obra – pelo menos, aqueles que dominam bem seu ofício. Supostamente, deve conhecer todo um leque de técnicas narrativas e estilísticas do qual poderá dispor para a concretização de seu objetivo. Para Bordwell e Thompson (2008, p. 305), “o estilo do filme resulta de uma combinação de restrições históricas e escolhas deliberadas”⁴⁴.

Quando os autores falam em restrições históricas, referem-se às limitações tecnológicas de uma época, como, por exemplo, durante o período do cinema silencioso, quando os diretores não podiam contar com o som como elemento narrativo. Por outro lado, nós acrescentaríamos, ainda, que há limitações financeiras que também podem influenciar no estilo do filme, fazendo com que seus realizadores procurem soluções criativas que possam transformar as dificuldades em linguagem. Esse foi o caso do filme *Joaquim* (Brasil, 2017), de Marcelo Gomes. Esta obra será objeto de estudo no próximo capítulo desta pesquisa, mas podemos adiantar, aqui, através do depoimento do realizador, que o uso da câmera em mão foi uma opção criativa diante do

⁴⁴ Tradução própria para: “The film's style results from a combination of historical constraints and deliberate choices”.

pouco tempo de filmagem de que dispunha a produção do filme – obviamente, por limitações financeiras. Ao invés de decupar as cenas em vários planos e posições de câmera, o uso da câmera em mão permitia obter num único plano vários enquadramentos para as sequências e imprimia maior agilidade nas filmagens. O resultado é um filme de temática histórica, porém que foge de uma linguagem mais clássica, geralmente utilizada para este tipo de produção. O realizador consegue transformar, assim, dificuldade em estilo.

A gente tinha quatro semanas para fazer aquele filme. Imagina se a gente decupasse: plano 1, aqui. Plano 2, na frente dela... A gente ia acabar o filme daqui a dois anos! E, aí, a gente acreditou no nosso taco e disse: “Vamos fazer um filme *free style*. Vamos fazer um filme com a decupagem mais solta, mais livre, em que o plano sequência domine a situação” (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Versando ainda sobre esse tema das propostas estilísticas de um realizador para a concepção de uma obra, talvez aqui nem tanto relacionada a questões financeiras, mas a uma proposta narrativa na qual temática e estilo estão intrinsecamente entrelaçados, encontramos o depoimento do cineasta Leon Hirszman sobre seu filme *São Bernardo* (Brasil, 1972), uma adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos:

Alguns planos são longos demais, mas isso foi proposital. Tive que resolver a estrutura do filme antes da montagem. Só assim pude tornar o projeto viável. O importante é perceber as interrelações entre a estrutura global e o processo de onde ela se manifesta a cada momento, nas posições de câmera, na duração do plano e nos movimentos da imagem e dos intérpretes.

Procurei evitar todo e qualquer ornamento de linguagem para melhor atender à estrutura do romance que caminha exatamente no sentido contrário a qualquer enfeite. Parte do filme tem a câmera imóvel, parte dele tem a câmera em movimento, mas a imagem não se move quando o movimento é apenas um ornamento. (HIRSZMAN in CALIL; LORENÇATO, 1995, p. 41)

O que Hirszman propôs não foi uma simples transposição da linguagem literária para a linguagem fílmica. Ele quis trazer para a obra, através da eleição de recursos estilísticos apropriados, toda a atmosfera árida do romance. Sua colocação sobre a importância de se perceber “as interrelações entre a estrutura global” do filme e como ela se manifesta em cada posição de câmera, na duração e movimento dos planos e na mise-en-scène dos atores, é o retrato de um realizador que expressa domínio da técnica narrativa. Embora saibamos que nem todos eles possuem este domínio e maturidade, são essas questões que o continuísta tem que ter em mente durante todo o processo. Até mesmo para o realizador mais experiente, sempre haverá momentos de incertezas. Se o continuísta mantiver seu olhar voltado para o todo do filme, pode ser um elemento agregador de soluções nos momentos de difíceis escolhas durante a filmagem.

Há realizadores que veem o trabalho do continuísta como algo cerceador de sua liberdade criativa, alguém que vai estar no set para ditar regras do que ele pode ou não pode

fazer. Já argumentamos que não se trata disso, pelo menos no nosso ponto de vista. Trata-se de tentar garantir unidade ao filme, trabalhando para que este não se torne uma peça incoerente ou que tenha futuros problemas de montagem. Porém, as escolhas finais (e primeiras) serão sempre do realizador. E é na hora do set de filmagem que essas escolhas efetivamente se dão. É neste momento que surgirão possíveis limitações técnicas ou logísticas que terão que ser solucionadas rapidamente, pois o preço de manter uma numerosa equipe à sua disposição durante doze horas diárias é alto, bem como o custo dos equipamentos também ali à disposição. São nessas ocasiões que alguém que tenha o olhar sempre voltado para o todo, e não apenas para a resolução imediata do impasse, pode contribuir.

3.2.1 O primeiro momento do set

Geralmente, quando a equipe chega no set de filmagem é o momento em que o diretor vai explicar para os chefes de departamento como ele pretende filmar a cena que ali vai se desenrolar: quantos planos serão feitos e em que posições de câmera. Enfim, vai transmitir sua pré-decupagem, que, supostamente, foi feita após as visitas às locações, ainda na fase de pré-produção.

A maneira mais adequada de se fazer essa apresentação é realizando um ensaio mecânico com os atores no set. Trata-se de um ensaio frio (sem figurino ou caracterização – até mesmo sem câmera montada), apenas para visualização da movimentação deles na cena, ajustando-a ao espaço concreto da locação. Quando o diretor efetivamente já tem uma pré-decupagem, ele vai apenas constatar, junto com o fotógrafo, se ela realmente funciona ou se é necessário fazer alguma adaptação. E, a partir daí, repassa para os demais presentes: primeiro assistente de direção, continuísta, diretor de arte e contrarregra, técnico de som e microfonista, e, em caso de movimentos de câmera, o maquinista.

Nem sempre sua pré-decupagem está impressa. Às vezes, o realizador tem apenas anotações no seu roteiro. É o caso de o continuísta anotar todos os planos citados, para ter o controle do que vai sendo feito e do que ainda restaria fazer, quando já esteja iniciada a filmagem da cena.

Neste estágio inicial do trabalho no set, é o momento de começar a pensar na montagem da sequência em questão, observar as possibilidades de cortes entre os planos que estão sendo propostos, se não há saltos de eixo que possam prejudicar a edição da cena, quais os momentos de *raccord* entre os planos, direção de saídas e entradas de personagens. Enfim, antever todos os problemas, e, se existirem, comunicar ao diretor e ao fotógrafo, para que se busque soluções

conjuntas. Há ainda os casos em que um plano que está sendo proposto pode ser maravilhoso esteticamente, mas não é montável ou não tem nenhuma função narrativa. Aí é o caso de que o realizador avalie se vale a pena investir esforço e tempo para sua execução. Porém, lembremos sempre que o continuísta tem que ter em mente que tipo de filme se está fazendo e se aquela decupagem que está sendo proposta se adequa ao todo, se é coerente com a proposta estética e narrativa da obra.

Outra questão fundamental a se pensar são as transições entre as cenas. A pergunta que muitas vezes surge durante este momento de estudo da sequência é: “de onde viemos e para onde vamos?” Supõe-se que o continuísta fez seu estudo prévio da “ordem do dia”⁴⁵ (ver exemplo no ANEXO D) e saberá responder prontamente e identificar possíveis problemas de transição, principalmente se o que antecede ou sucede a cena já foi filmado. Caso contrário, com sua cronologia e roteiro sempre à mão, será fácil localizar a sequência anterior e posterior àquela que vai ser filmada. Essa localização cronológica é importante não só por questões técnicas de montagem, mas por ter suas implicações narrativas também. É um dado importante para dosar e esclarecer estados dramáticos dos personagens para os atores.

Importante ter claro, ainda, que, quando se inicia efetivamente a filmagem da sequência, o realizador pode perceber que nem todos aqueles planos listados são realmente necessários, e pode eliminar um ou outro. É quando o continuísta deve analisar se algum daqueles planos que estão sendo descartados tem importância fundamental para que a cena seja “contada” ou seja importante para realçar algum aspecto dramático com implicações futuras na trama. Aí, então, vale a pena tentar dissuadi-lo de eliminar o plano, apresentando as devidas justificativas. Porém, sempre lembrando que a decisão final cabe ao realizador.

Nem todos os diretores trabalham desta forma. Há aqueles que, partindo de um ponto de vista inicial (posição de câmera inicial), vão decupando a cena à medida em que vão filmando, o que dificulta bastante o trabalho do continuísta, pois este tem que ir montando a sequência imaginariamente à medida que vai sendo filmada. Há também cenas que não requerem muita complexidade de ação; tampouco se faz necessário um prévio ensaio mecânico. Em qualquer que seja o caso, no primeiro momento do set é importante que o continuísta esteja ao lado do diretor para esclarecer qualquer dúvida que possa surgir com relação à narrativa ou

⁴⁵ Documento que é entregue diariamente a toda a equipe de filmagem. Nele, estão descritas quais sequências serão filmadas no dia seguinte, horários de início e final de set, de chegada de atores, além do horário de refeição e deslocamentos de uma locação a outra, caso ocorram. Há também todos os dados levantados na análise técnica para execução de cada cena, e a previsão do que será rodado no dia seguinte.

com relação a uma possível montagem da sequência, e para ficar ciente de como vai se desenvolver o trabalho.

Quando a equipe começa a preparar efetivamente a filmagem, é hora de checar cenários e objetos de cena, além de passar no camarim para conferir ou tirar dúvidas a respeito do figurino ou da maquiagem. A checagem final se dará quando os atores, já caracterizados, entrarem no set para os ensaios com a câmera.

Com relação aos cenários, devemos checar, junto com o diretor de arte e o contrarregista, a continuidade de seus elementos. Verificar também se neles já constam elementos importantes para cenas posteriores, por exemplo, um vidro de perfume que vai chamar a atenção de um personagem na cena seguinte. Ele não pode, simplesmente, surgir do nada na próxima sequência. Já deve estar ali, mesmo que não seja foco de atenção nos planos que vão ser rodados no momento. Trata-se do que chamamos “objeto de cena”. Nesta categoria estão incluídos todos os objetos que serão manuseados pelos atores: celulares, cigarros, isqueiros, uma fotografia, copos de bebidas, entre outros. Importante saber se tudo está no set e em seu devido lugar.

3.2.2 A filmagem

Tudo pronto para começar a filmar. Atores no set prontos para ensaiar com a câmera. Faz-se uma última checagem de figurino, cabelos e maquiagem. Devemos cronometrar todos esses ensaios, para que o diretor possa ter uma ideia de duração de cada plano. Antes de rodar, passamos as informações para que a claquete⁴⁶ seja preenchida corretamente pelo segundo assistente de câmera, responsável por batê-la: número da sequência e plano. A claquete é importante para a identificação dos planos e tomadas na sala de montagem, e também para sincronizar som e imagem, já que são gravados separadamente. Ela é colocada diante da câmera, geralmente, no começo de cada tomada, mas pode ser colocada no final também, dependendo da complexidade do plano. A sincronização é feita pelo ruído gerado com o bater de uma espécie de “tesoura” na parte superior da claquete (FIG. 38 e 39). Já há algum tempo, mesmo ainda com as câmeras de cinema, existe um dispositivo chamado *time code*, que gera uma numeração sincrônica entre a imagem e o som gravado, o que poderia dispensar a “batida” da claquete. Porém, às vezes, como qualquer dispositivo eletrônico, pode haver uma falha na sincronia. Por isso, recomenda-se sempre que a claquete seja “batida” mecanicamente também.

⁴⁶ É uma espécie de lousa de acrílico ou de madeira usada para identificar cada plano e tomada filmados.

Figuras 38 e 39 - Claquete simples e claquete eletrônica com *time code* aparente. Note-se que, mesmo nas modernas claquetes eletrônicas, permanece a “tesoura” para garantir a sincronicidade através da “batida”.



Fonte: Google Images / Internet.

Durante a filmagem, é necessário estar atento a tudo aquilo que já foi dito sobre linguagem, regras de continuidade – mesmo que seja para rompê-las –, movimentação dos atores em cena, qualquer eventual mudança na caracterização deles, como retoques de maquiagem e cabelos. Importante também toda uma atenção com os diálogos – se improvisados, que haja uma coerência com o que estava escrito no roteiro originalmente. Em cenas com figuração, observar a movimentação dos figurantes e tentar manter, junto com os assistentes de direção, uma lógica entre essa movimentação, em cada plano rodado.

Ao final de cada plano ou sequência, fotografar atores e cenários – sempre o que realmente entrou em quadro. O primeiro dia de filmagem de cada ator/personagem é importante para registrar comprimento de cabelos e barbas – no caso de personagens masculinos –, por isso são fotos mais detalhadas. A partir destas fotos, se dará a manutenção desses comprimentos durante toda a filmagem, a não ser que a narrativa exija alguma mudança para o personagem.

É imprescindível estar sempre perto do diretor para eventuais consultas e observações, assistindo a tudo que está sendo filmado, através do *vídeo assist*.

3.3 O TRABALHO PÓS-SET

Findado o trabalho no set de filmagem, o dia ainda não termina para o continuísta. Existem ainda aquilo que, informalmente, chamamos de “tarefas de casa”, que são responsáveis por garantir “uma boa continuidade” para o dia seguinte.

A primeira tarefa é revisar todos os boletins do dia, deixando-os ordenados e com todas as observações úteis para facilitar o trabalho dos assistentes de montagem quando forem fazer a seleção e ordenação das tomadas válidas. Além de quantificar os planos feitos diariamente para eventuais consultas da produção ou da própria direção.

Para facilitar nossa checagem no set de filmagem, é importante organizar todas as fotografias tiradas naquele dia e, assim, ir organizando nossa pasta virtual de fotos de continuidade, que o continuísta traz sempre consigo durante toda a filmagem – geralmente, portamos um *tablet* conosco no set. Colocamos por ordem de sequências filmadas e separamos por atores e cenários (FIG. 40 e 41).

Figura 40 - Detalhe pasta virtual de fotos continuidade do filme *Vazante*, de Daniela Thomas (Brasil, 2017).

Adelina (E:) > Fotos filmes > Vazante - Fotos >

Nome	Data de modificaç...	Tipo	Tamanho
2	05/06/2017 16:39	Pasta de arquivos	
4	05/06/2017 16:39	Pasta de arquivos	
5-7	05/06/2017 16:40	Pasta de arquivos	
6	05/06/2017 16:40	Pasta de arquivos	
8	05/06/2017 16:41	Pasta de arquivos	
8A	05/06/2017 16:41	Pasta de arquivos	
10	05/06/2017 16:37	Pasta de arquivos	

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 41 - Detalhe ordenamento da pasta de fotos de continuidade da sequência 4C do filme *O Último Quintal*, de Fellipe Fernandes (Brasil, 2019 – ainda não finalizado)



Fonte: Arquivo pessoal

Partimos, então, para o estudo das cenas que serão rodadas no dia seguinte. Voltamos a ler e estudar a nossa decupagem feita durante a pré-produção e a analisar comparativamente com o material que já foi filmado, para ver se surgiram novos elementos que possam interferir

na continuidade destas sequências, como objetos de cena que tenham sido acrescentados, alterações em diálogos que possam gerar mudança nas presentes cenas, etc. Enfim, redecupar, com a perspectiva de tudo que já foi rodado. Analisar também as transições entre as cenas, sua anterior e posterior, caso já tenham sido filmadas: com que tipo de plano terminamos ou iniciamos tais cenas, sempre pensando em sua montagem. Feito esse estudo, listamos tudo o que vai ser importante verificar com os demais departamentos no dia seguinte: figurino, maquiagem, arte, fotografia.

3.4 FINALIZANDO O TRABALHO

Após o término do período de filmagem, o continuísta irá finalizar o seu trabalho em uma produção, ordenando todos os boletins de continuidade, por cenas e na ordem do roteiro. Além disso, deverá fazer um relatório final, no qual deve colocar todas as alterações de roteiro realizadas durante a etapa de filmagem e a localização de cada sequência/plano nos boletins e cartões filmados (FIG. 42).

Figura 42 - Detalhe Relatório Final Continuidade para o filme *Piedade*, de Cláudio Assis (Brasil, 2017 – ainda não finalizado)

24	13/02 – Folha 123 Cartão: A65	Sandro e Leandro conversam sobre as demandas com o cinema.
25	14/02 - 15/02 – Folhas 128 / 129 – 133 a 135 - Cartões: A68 / A69 / A71	Aurélio revela a Sandro a existência de sua outra família. – Diálogo reduzido. O plano 2 da Seq., na verdade, seria o plano 1 da Seq. 28.
26	23/01 – Folhas 01 e 02 Cartões: A1 / A2 / A3 / A4	Dona Carminha e Omar conversam sobre Fátima. Diálogo Modificado.
27	18/02 – Folha 149 Cartão: A82	Aurélio procura Fátima na loja. Diálogo foi omitido.
28	16/02 – Folha 140 - Cartões: A74 / A75	Sandro pega foto do pai. O plano 1 desta Seq. é o plano 25/2.
29	18/02 – Folhas 150 a 153 - Cartões: A82 / A83	Aurélio conversa com Fátima. Diálogo reduzido e incorporou diálogo da Seq. 31 (elevador). Esta Seq. será cortada para inserir a Seq. 30 (Sandro liga para Aurélio) e retomá-la em seguida.
30	16/02 – Folha 142 Cartão: A76	Sandro liga para Aurélio. Seq. a ser intercalada à Seq. 29.
31		OMITIDA - Seq. foi omitida, mas parte de seus diálogos foram incorporados à Seq. 29
32	14/02 – Folha 130 Cartão: A69	Leandro e Sandro, que já bebeu bastante, brigam. Seq. Modificada. A cena tomou outro rumo do que estava no roteiro.
33	11/02 – Folha 122 Cartão: A64	Ativistas fazem grafites num viaduto. Diálogo foi omitido/modificado.

Fonte: Arquivo pessoal

4 CONTINUIDADE E REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA – DOIS ESTUDOS DE CASO

Na segunda parte desta dissertação, esmiuçamos o que é o trabalho de um continuísta, uma função técnica numa equipe de filmagem, que está inserida no núcleo de direção do filme que se está realizando. Nele, discorremos um pouco sobre a relação entre a continuidade e o trabalho de realização de uma obra cinematográfica. Trataremos, aqui de pensar este vínculo sob a perspectiva de dois realizadores contemporâneos, enfocando como esta relação repercute em sua obra e no próprio fazer cinematográfico.

Os filmes e os realizadores selecionados para o estudo são *Tatuagem*, de Hilton Lacerda (Brasil, 2013), e *Joaquim*, de Marcelo Gomes (Brasil, 2017). A escolha se deu pelos seguintes motivos: enquanto continuísta, já trabalhamos com ambos diretores, o que traz familiaridade com seus processos criativos, além de facilitar o acesso a eventuais documentos de processo. No caso do *Tatuagem*, filme em que exercemos a função de continuísta, guardamos em nosso arquivo pessoal documentos que nem o próprio diretor teria guardado. O segundo motivo reside no fato de que, com relação à questão da continuidade, enquanto conceito e função profissional, Lacerda têm se mantido fiel à necessidade da presença de um continuísta em suas produções, enquanto Gomes, em seus últimos três filmes de ficção (incluindo o *Joaquim*), trabalhou sem a presença desse profissional em sua equipe. Analisar os motivos de um e de outro com relação a essas posições e como isso reverbera tanto no processo criativo, de produção, quanto na obra finalizada, é o que nos move no presente capítulo e é, também, podemos dizer, a essência deste trabalho de pesquisa.

4.1 OS REALIZADORES: BREVE FILMOGRAFIA

Antes de procurar entender como se relacionam com a continuidade no universo de suas obras, acredito ser importante conhecer brevemente um pouco da trajetória de cada um desses realizadores.

Hilton Lacerda e Marcelo Gomes são dois realizadores contemporâneos, que fazem parte da geração que começou a fazer cinema em Pernambuco no final dos anos de 1980, a geração que viria a fazer parte da chamada “retomada do cinema brasileiro”⁴⁷. Começaram no

⁴⁷ Nome que foi dado pelos críticos e pesquisadores ao período que se deu nos anos de 1990, quando, após a extinção das instâncias estatais de fomento ao cinema, implementada pelo governo do Presidente Fernando Collor, o Brasil começou a reiniciar sua produção cinematográfica.

cinema como curta-metragistas, depois fazendo parte da equipe de um dos marcos dessa retomada: o filme *Baile Perfumado*, de Lírío Ferreira e Paulo Caldas (Brasil, 1997), obra em que Lacerda foi roteirista e Gomes fez parte da equipe de produção.

Seguindo sua verve para a escrita, Lacerda tornou-se um importante roteirista do cinema brasileiro, estabelecendo uma forte parceria com o cineasta Cláudio Assis, assinando todos os roteiros de seus filmes, além de ter trabalhado também para outros cineastas, como Kiko Goifman, Toni Venturi, Cecília Amado, Matheus Nachtergaele, entre outros. Paralelamente, desenvolveu os seus próprios projetos, os quais roteirizava e dirigia. Seu primeiro curta-metragem, em codireção com Clara Angélica, *Simião Martiniano: O Camelô do Cinema* (Brasil, 1998), um misto de documentário e ficção, foi bastante premiado em festivais nacionais. Em 2001, lançou outro curta-metragem: *A Visita* (Brasil, 2001), um experimento em torno do tempo e espaço narrativo. Discorreremos um pouco sobre este trabalho mais adiante. Seu primeiro longa-metragem foi uma codireção com Lírío Ferreira, o documentário *Cartola, Música para os Olhos* (Brasil, 2007). Mas, o projeto que viria firmar definitivamente o seu nome entre os diretores brasileiros seria *Tatuagem* (Brasil, 2013), filme que é objeto de estudo desta pesquisa. Depois dele, Lacerda enveredou pelo caminho das minisséries televisivas, sempre buscando uma linguagem diferenciada do formato típico da televisão. Dirigiu, junto com Lírío Ferreira, *Fim do Mundo* (Brasil, 2016), minissérie de cinco episódios, baseada em contos de escritores pernambucanos, e *Lama dos Dias* (Brasil, 2018), com sete episódios de ficção sobre os primórdios do movimento Mangue, uma codireção com Hélder Aragão. Seu último trabalho é o longa metragem *Fim de Festa*, filmado em 2018 e ainda não finalizado.

Marcelo Gomes – ao contrário de Hilton Lacerda, um autodidata no cinema – teve uma formação cinematográfica em Bristol, na Inglaterra. Assim como Lacerda, realizou seus primeiros curtas nos anos de 1990. *Maracatu, Maracatus* (Brasil, 1995), um doc-ficção que fala da mescla entre tradição e modernidade em torno deste ritmo pernambucano, e *Clandestina Felicidade* (Brasil, 1998), uma codireção com Beto Normal, baseado em contos de Clarice Lispector sobre sua infância em Recife, foram bastante premiados em inúmeros festivais. Seu primeiro longa metragem, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Brasil, 2005) teve grande repercussão nacional e internacional, estreando no prestigiado Festival de Cannes, na Mostra *Un Certain Regard*. O filme, uma espécie de *road movie*⁴⁸ sertanejo, com dois personagens fugindo de seus destinos, exibindo e vendendo filmes da aspirina em lugarejos remotos do sertão. Depois dele, Marcelo não parou mais de produzir, e já lançou seu sexto filme, o documentário *Estou me*

⁴⁸ Filmes de estrada, em tradução literal.

Guardando para quando o Carnaval Chegar (Brasil, 2019), sobre a produção de jeans na cidade de Toritama, agreste pernambucano, tendo filmado, recentemente, mais um longa-metragem de ficção, que se encontra em fase de finalização, intitulado *Paloma*. De sua filmografia fazem parte, além dos já citados, os filmes *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Brasil, 2009), em codireção com Karim Ainouz, *Era uma vez eu, Verônica* (Brasil, 2012), *O Homem das Multidões* (Brasil, 2013), uma codireção com Cao Guimarães, e *Joaquim* (Brasil, 2017), nosso filme de análise. Gomes é também roteirista de seus filmes e já colaborou em roteiros de outros realizadores, como Karim Ainouz, Paulo Caldas, Guilherme Coelho e Lírío Ferreira.

4.2 OS REALIZADORES E O LUGAR DA CONTINUIDADE EM SUAS OBRAS

Sabemos que a base da expressão audiovisual repousa em como articulamos o fator temporal e espacial presentes em cada imagem e som captados. Essa elaboração está presente na unidade mínima do plano. O espaço é explorado na maneira de posicionar a câmera, no uso de determinada lente que possa trazer um efeito de profundidade de campo ou de total perda dessa perspectiva, na iluminação, no que se faz presente desde o extracampo. O tempo é um tempo reconstruído, tanto na unidade do plano, quanto no ritmo da montagem. O som trabalha as camadas espaciais em sua presença/ausência e ajuda na construção da expressividade do tempo reconstruído. Enfim, todo um cabedal de meios expressivos conquistados ao longo de anos e anos de trajetória de expressão cinematográfica. Cada realizador tem hoje em suas mãos uma infinidade de técnicas que, conforme seu uso, transformam-se nas mais diversas experiências fílmicas e, quiçá, em características expressivas individuais, seu cunho autoral.

Ao nosso ver, identificar a forma como cada diretor deseja trabalhar essas articulações em um filme é uma das primeiras tarefas do continuísta, o primeiro passo para uma verdadeira interação entre a esfera da continuidade e da realização. A partir daí, surge uma espécie de pactuação em que a função do continuísta transcende a mera observação de regras instituídas pela narrativa clássica e passa a ser um aliado no desenvolvimento das propostas estilísticas do realizador.

Nossa experiência de trabalho com o diretor Hilton Lacerda caminha nesta direção. Lacerda é um realizador que busca, na construção de suas narrativas, este jogo entre tempo e espaço, quase nunca de maneira linear, e vê no trabalho do continuísta esta possibilidade de parceria, alguém que possa apontar a efetividade ou não de algumas dessas construções, ou, pelo menos, “apostar”, junto com ele, que aquilo pode dar certo.

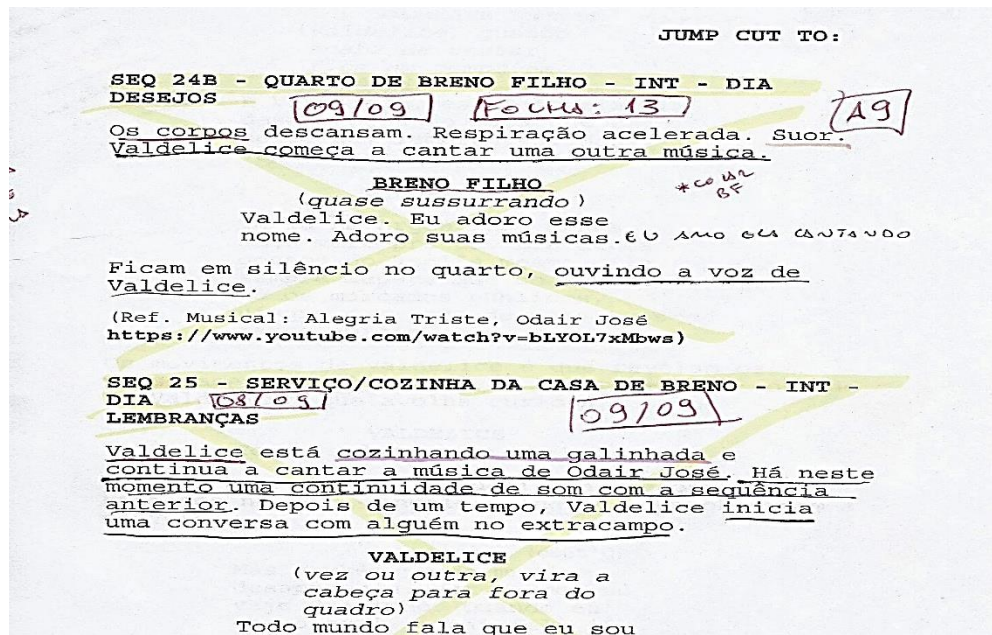
O bom trabalho de continuidade para mim é quando aquela pessoa ou aquele processo que está em questão, está ajudando muito a construir esse tempo e esse espaço. E tem uma compreensão muito clara de com quem você está trabalhando. (...) É dar lastro para a narrativa que você constrói. É você ficar seguro na construção das elipses, do tempo e do espaço que você pretende. Isso, para mim, é muito importante. (...) Obviamente, que tem um trabalho de continuidade que são essas coisas: “Ah, a camisa de fulaninho ficou para fora e estava para dentro”. Obviamente, para um continuísta pode ser chato, mas são as coisas menos graves para mim, no sentido de continuidade. (...) Eu acho que a coisa mais importante é estabelecer a construção das elipses e do tempo dentro do filme. É isso, para mim, na verdade, a que se propõe o trabalho do continuísta. Você se sentir muito à vontade, muito corajoso no sentido de dizer assim: “Não, eu vou construir esse tempo e esse espaço e eu preciso de uma continuação que me faça acreditar nisso.” E, além do mais, que faça outras pessoas acreditarem nisso também. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

Esse jogo entre tempo e espaço tem se tornando uma constante no trabalho deste cineasta. Na minissérie *Fim do Mundo* (Brasil, 2016), ele trabalha com universos paralelos em sua narrativa, que opera numa espécie de realismo mágico. Tive a oportunidade de fazer a continuidade nesse trabalho que, por vezes, se mostrava um “quebra-cabeça” difícil de armar. Mas, já em seu primeiro trabalho solo de direção, o curta-metragem *A Visita* (Brasil, 2001), Lacerda fazia um verdadeiro exercício narrativo em cima deste tipo de construção espaço-temporal. Nele, uma dona-de-casa, ao receber uma estranha visita, empreende uma viagem de autoconhecimento, num tempo-espaço imaginário. Em sua jornada, com o inesperado visitante, os diálogos seguem contínuos em múltiplos espaços. Há também uma suspensão do tempo real para esse tempo fantástico, e um grande jogo com a continuidade durante todo o filme.

A ideia toda era de continuidade com mudança de espaço e de tempo. Eles saíam, os quadros mudavam de lugares, se refletiam em coisas que estavam na parede... Era toda uma experiência meio narrativa. Mas, a ideia era de que a continuidade fosse expressamente fiel. A gente tinha que entender para que lado sai o personagem, para que lado ele entra. Ele saiu de casa e, de repente, está na praia. Mas, quando ele sai, o objeto que ele carrega é o mesmo objeto. Então, aquilo tem um ensaio de continuidade que é bem engraçado. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

A preocupação com as articulações entre tempo e espaço estão presentes já nos roteiros de Lacerda. Quase sempre há indicações das transições e elipses entre sequências. Como é o caso deste exemplo de seu último filme, ainda não lançado, *Fim de Festa* (FIG. 43). Entre a cena 24B e a 25, há uma continuidade sonora através da música cantada pela personagem Valdelice (Isaar França), que não está presente na sequência 24B. Porém, há uma pequena elipse de tempo, pois Valdelice começa a conversa com um personagem que está no extracampo (Seq. 25). Quando o plano abre, a pessoa com a qual ela conversa é a mesma que estava no quarto na cena anterior.

Figura 43 - Detalhe roteiro *Fim de Festa*. De Hilton Lacerda (Brasil, 2018 – ainda em finalização) – transição e elipse entre cenas.



Fonte: Arquivo pessoal

Já o realizador Marcelo Gomes considera um outro aspecto da continuidade mais importante para o seu trabalho. Em seu depoimento, ele nos conta que durante as filmagens de seu primeiro longa metragem, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Brasil, 2005), teve alguns problemas de continuidade com relação a objetos de cena, como um relógio que um dos personagens usava. Esclarece que talvez tudo se tenha dado devido à contratação de uma continuísta inexperiente, uma jovem que estava exercendo a função por primeira vez. Mas, resolveu assumir este risco porque a pessoa de sua confiança, aquela “que entendia o cinema que eu queria fazer” e com a qual desejava trabalhar, não estava disponível naquele momento e “eu não ia chamar uma pessoa que viesse do Rio ou São Paulo com aquelas regras de continuidade que a gente não podia desconstruir” (GOMES, 2019). Superadas as dificuldades das filmagens, o diretor iniciou a montagem do filme (etapa que diz procurar sempre acompanhar de perto) e se deparou com um outro tipo de problema:

Porque na hora que eu fui montar, tem uma cena do Ranulpho que eu queria mudar de lugar e ele estava com outra camisa. E eu falei: “Eu vou mudar.” (...) E, assim, eu montei essa cena, depois de brigar muito com a montadora. Eu falei: “Eu quero.” “Mas, ele está com outra roupa!” Mas, a continuidade dramática está a mesma. E eu acho que quando o espectador está num filme, vendo um filme, o espectador médio, normal, ele não vai dizer: “Nossa! Olha a camisa dele era areia e virou marrom clara!” Não. Ele está tão envolvido na emoção do personagem que ele não vai ter esse sentimento. Agora, se a emoção do personagem, se ele está rindo, na outra cena ele está chorando e se passou dois minutos de uma cena para a outra, ou ele é bipolar, ou

teve um erro na construção da dramaturgia, da curva dramática do personagem. Aí, eu entendi que o que eu queria da continuidade era uma continuidade dramática. Essa é que era mais importante para mim. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

A continuidade dramatúrgica, apesar de estar diretamente ligada às atribuições do próprio realizador e seu trabalho com os atores, faz parte do universo por onde transita o continuísta, pelo menos na nossa visão. Está relacionada àquela unidade narrativa, que dá coesão à obra cinematográfica de que fala Bordwell e Thompson (2008). Agora, é claro que Gomes só conseguiu fazer a alteração na ordem da montagem das sequências, sem que parecesse um erro grosseiro de continuidade, porque todo o trabalho de direção de arte em seu filme estava voltado para uma paleta de cores terrosa e o figurino também seguiu esta orientação, havendo apenas sutis diferenças de tonalidade nas cores das camisas dos personagens.

Outra observação que fazemos diante do depoimento de Marcelo Gomes é que aquilo que, muitas vezes, pode parecer um erro de continuidade aos olhos do espectador, resulta justamente destas decisões tomadas durante o processo de montagem. E aí, voltamos àquela citação de Rabiger (2007, p. 246), colocada no capítulo anterior, na qual o autor defende que o continuísta deve saber “como o filme será montado com a palma de sua mão”. Já ali esclarecemos que é impossível tal façanha, haja vista, agora, o exemplo dado por Gomes. O continuísta baseia todo o seu trabalho (análises e decupagens) em cima do roteiro, e é seu dever prezar para que o material chegue à mesa de montagem de modo “editável”, mas sempre dentro da estrutura proposta naquele livreto. Além disso, não estamos presentes na etapa de edição sequer para emitir alguma opinião sobre possíveis alterações. Tudo fica nas mãos do diretor e do montador, já não depende do trabalho do continuísta.

Tem uma hora que você tem que dizer: “Olha, continuidade, tchau, um abraço. Você está perfeita, mas eu tenho que mudar essa cena daqui. Essa cena, na montagem, não está funcionando aqui. Eu tenho que levar para lá.” Não era um erro da continuísta. Talvez, ela ficou sofrendo porque viu depois. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

“Para o bem ou para o mal”, segundo as palavras de Hilton Lacerda, é no processo de montagem que se retorna a toda continuidade do filme. É nessa organização (e reestruturação) do material filmado que todos os erros e acertos são percebidos. Isso, referente ao trabalho de toda equipe durante as filmagens e “o continuísta pode levar um monte de culpa de coisas que não deram certo no filme. Isso aí é um clássico” (LACERDA, 2018).

4.2.1 Considerações sobre o clássico, o contemporâneo e a continuidade

É fato que o estilo clássico, em sua forma pura, berço das normas que regem o sistema de continuidade, já não faz parte do repertório fílmico contemporâneo (a não ser em alguma forma de paródia ou homenagem). No entanto, alguns elementos da linguagem clássica permanecem presentes na maioria dos filmes produzidos até hoje: pontos de convergência e rupturas com aquele paradigma convivem na maioria das obras a que assistimos. A não ser em experiências mais radicais de linguagem, qual filme em que não encontramos uma sequência de diálogo entre personagens decupada em simples planos e contraplanos? A questão do eixo de 180° é uma regra já relativizada, mas, dependendo do caso, é impossível fugir dela, sob o risco de distanciar o espectador da narrativa, por conta de uma desorientação espacial repentina provocada pelo famoso “pulo de eixo”.

Nas obras dos realizadores que analisamos aqui nesta pesquisa não é diferente. Ao mesmo tempo em que trabalham suas experimentações formais, seguem alguns princípios básicos daquilo que foi institucionalizado como cinema clássico e refletem a respeito de muitas dessas questões, na medida em que desenvolvem seus projetos. Afinal o *fazer* cinema implica, de alguma forma, *pensar* o cinema, *conhecer* o cinema.

Esse cinema experimental, esse cinema que o povo chama de cinema meio godardiano, meio fragmentado, que me interessa, ele é tão importante quanto quando eu vejo, por exemplo, um filme de Billy Wilder. São duas escolas completamente diversas, mas é engraçado, como uma gosta da outra, como, por exemplo, Godard ama Billy Wilder, ama Hitchcock. Hitchcock é, basicamente, às vezes, uma aula de cinema. Um cinema clássico, conservador, mas muito interessante no sentido de você entender o que é que tem de experiência dentro daquela narrativa. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

O conhecimento desse desenvolvimento da linguagem do cinema, do clássico às experimentações formais já desenvolvidas e assimiladas ao longo dos anos, é a base que sustenta a construção de uma obra (no sentido do conjunto de realizações) mais sólida. Enquanto continuístas, podemos reconhecer isso em realizadores com os quais trabalhamos, e aí voltamos à questão de que não estamos lá para “ditar regras”. Aprendemos, junto com cineastas inquietos e inventivos, onde e quando determinada regra pode ou deve ser rompida em prol do desenvolvimento de uma determinada proposta narrativa.

Eu acho que com a evolução da linguagem cinematográfica, o *raccord* meio que foi abandonado, até nos filmes mais clássicos. Porque o *raccord* era uma coisa muito importante para a continuidade. Acho que na novela, no cinema extremamente clássico de Hollywood, o *raccord* era muito importante. (...) Então, com o abandono do *raccord*, eu acho que a continuidade, para mim, a continuidade que eu conhecia, que era mais uma continuidade de objetos, ela, para mim, perdeu a função. (...) O que

me importa é a continuidade dramática. Eu acho que num cinema *thriller*, num cinema policial, num cinema de suspense, nesse cinema de gênero, talvez o *raccord* ainda seja muito importante, alguns elementos da continuidade sejam muito importantes. (...) Eu acho que no meu cinema, que é um cinema voltado para o personagem, para o drama individual do personagem, e, geralmente, meus filmes são feitos com um ou dois personagens principais, o que importa para mim é a curva dramática deles dentro do filme e a continuidade emocional, dramática de uma cena para outra. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Ao tocar na questão da perda de importância do *raccord* nesse trecho de sua entrevista, o cineasta Marcelo Gomes afirma que, com isso, a continuidade, tal qual ele conhecia, perde também sua função. Encontramos, aí, já um indício dos motivos que o fazem, ultimamente, trabalhar sem um continuísta no set. Não queremos nos detalhar nesta questão neste momento. Ao longo deste capítulo, vamos, aos poucos, percebendo suas razões e, até mesmo, suas contradições a respeito deste tema. Com certeza, em determinadas propostas de linguagem, certos tipos de *raccord* podem ser colocados num segundo plano. Gomes faz isso com frequência em relação à continuidade de gestos e ações físicas de personagens de um plano a outro, desde o seu *Cinema, Aspirinas e Urubus*, como em uma sequência de diálogo (quase um monólogo) entre os dois personagens principais: Ranulpho (João Miguel) e Johann (Peter Ketnath). É uma cena relativamente longa (dura 4min. e 27seg.) e é composta de um único plano editado em *jump cuts*⁴⁹. O diretor também faz uso de elipses radicais, como quando alguns personagens aparecem repentinamente dentro do caminhão de Johann, sem que se mostre quando e onde entraram, quando pediram a carona. Acontece até com a primeira aparição de Ranulpho no filme: ele, simplesmente, surge dentro do carro.

Tudo isto está incorporado ao repertório formal do cinema contemporâneo e os continuístas também já absorveram como técnicas passíveis de utilização. Porém, não podemos evitar de questionar quando Gomes restringe a função do continuísta a mero supervisor de objetos de cena. Com o desenrolar da entrevista, pudemos perceber que sua visão é bem mais ampla com relação à continuidade. Mas, o que está embutido em tal afirmação é uma certa desinformação e, até mesmo, um preconceito disseminado, tanto no meio cinematográfico quanto entre o público em geral, de que o trabalho do continuísta se resume a “fiscalizar” figurino e objetos de cena. Além disso, o conceito de *raccord* é muito mais amplo. Refere-se a tudo que envolve uma perfeita *articulação* entre os planos: continuidade de ação, de direção de movimentos e olhares, além de objetos e figurinos. O *raccord* é “uma costura que permite juntar pedaços diferentes com a maior discrição. Trata-se de camuflar a cesura, de apagar a sua

⁴⁹ Literalmente, “cortes que saltam”, ou seja, quando se filma a mesma cena de um mesmo ponto de vista e, na montagem, ela é cortada de maneira a parecer que atores e objetos saltam de lugares ou posições abruptamente.

impressão, conservando ao mesmo tempo a qualidade de articulação que está na base das mudanças de plano” (AMIEL, 2007, p. 29).

Com relação à técnica de decupagem baseada no plano e contraplano, outro tema que divide cineastas, por sua aproximação com a linguagem mais clássica, aqueles mais radicais a tratam como verdadeiro tabu – acreditamos que o preconceito está relacionado pela recorrência do uso da técnica no cinema norte-americano e na linguagem televisiva. Vamos encontrar tanto nos filmes de Lacerda quanto nos de Gomes, alguns momentos de utilização desta decupagem. Marcelo Gomes nos fala um pouco sobre isso:

Eu acho que a gente vê obras de arte maravilhosas em que você tem um plano e contraplano e vê outras obras horrorosas que não tem nenhum plano e contraplano e não me dizem nada. Eu acho que depende de como você usa. Godard faz uma coisa maravilhosa: eu acho que é no *Acossado* que tem um plano, aí, quando ele vai fazer o contraplano, ele põe o contraplano na nuca da pessoa. (risos) (...) Você tem que ser inventivo! Griffith deu a base da gramática. Agora, você pode inventar milhões de caminhos para chegar lá. (...) Eu acho que, em termos de linguagem cinematográfica, se a gente quer desenvolver a linguagem que a gente acredita do futuro do cinema, a gente tem caminhos para se livrar dessa alternativa. Por exemplo, tem uma cena inteira em que a gente precisava de um plano e contraplano e a gente colocou a Paloma pegando o espelho dela e colocando na parede e o contraplano você vê do espelho. E vira um plano sequência o que seria um plano e contraplano tradicional. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Inventividade e criatividade. Acreditamos que a maioria dos realizadores têm como meta isso. O que há que entender é que, por vezes, dependendo da decupagem que se utiliza em determinadas cenas, alguma coisa daquelas célebres regras de continuidade deve ser respeitada. A regra dos 180° é uma delas: “Segundo essa regra, a câmera não pode se deslocar para uma segunda posição que esteja a mais de 180° da linha que une o objeto e câmera, definida no plano inicial” (COSTA, 2006, p. 45). Dela, decorre o que conhecemos como *eixo de câmera* ou *eixo de ação*.

Há algumas situações em que existem maneiras de você romper com o eixo e ultrapassar os limites do ângulo de 180° sem que haja uma certa desorientação a ponto de provocar um estranhamento no espectador, fazendo-o desacreditar no universo diegético. O continuísta deve ter a sensibilidade ou perspicácia para perceber isso no set de filmagem e não criar polêmicas com esta “transgressão” do realizador, desde que ele tenha consciência do que está fazendo e que tenha certeza de que isso não vai impossibilitar a montagem da cena.

Eu acho essa história de quebrar eixo uma besteira, desde que você saiba que você quer quebrar um eixo. Isso é uma coisa. É muito ruim, às vezes, quando você vê, percebe isso. Tem eixo que é quebrado que são pouco perceptíveis, tem que ter um olhar mais apurado. Mas, tem eixos que são quebrados que são muito feios. Narrativamente, tiram você da narrativa, sabe? (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

Alguns realizadores sentem dificuldade em lidar com a questão do eixo. É quando a presença do continuísta no set de filmagem pode auxiliar na resolução de problemas gerados pela insegurança com relação à posição correta da câmera, para que não haja este tipo de risco. Algumas circunstâncias exigem maior atenção por parte de quem está decupando a cena, como o eixo do olhar, por exemplo. Nestes casos, a regra deve ser observada mais rigorosamente, do contrário, a desorientação causada por uma posição e direcionamento equivocados pode confundir o espectador que não saberá para quem ou para o quê o personagem olha, de fato.

Porque o eixo do olhar complica. A pessoa está olhando para você. Não pode olhar para lá, né? Complica. Eu acho que não é uma coisa que o espectador sente de uma forma consciente. Mas, em termos de subconsciente, eu acho que atrapalha. É uma coisa que você fica sem entender porque você não está entrando emocionalmente dentro daquela cena. E é por causa do olhar. E, eu acho isso fundamental. A gente discutia muito esse negócio do olhar. E, talvez, perdia um tempo que não precisasse perder se a continuísta estivesse. “Não, está certo. Vamos embora!” Agora, para isso também, você tem que ter uma continuísta que você acredite nela. (...) Olhar é uma coisa que eu nunca sei se o eixo está certo. Aí, eu acho que é fundamental. E eu me preocupo muito com esse negócio do olhar, não é pouco. E, às vezes, dá furo. Às vezes, dá furo pela falta de uma pessoa que diga: “Não, está tudo certo.” (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

4.2.2 Com ou sem continuísta

O depoimento do diretor Marcelo Gomes, transcrito acima, revela que, apesar de em seus últimos três filmes ter trabalhado sem a presença de um(a) continuísta em seu set de filmagem, ele ainda, por vezes, sente a falta da parceria desse profissional. Por outro lado, quando discorreu sobre a questão da falta de importância do *raccord* para o cinema contemporâneo e, em particular, para o cinema que faz, foi taxativo em afirmar que a continuidade havia perdido sua função. O que pode parecer à primeira vista contraditório reside, talvez, na falta de uma visão mais ampla a respeito do trabalho de continuidade, e que é comum a vários realizadores contemporâneos.

Como já podemos perceber até aqui, Hilton Lacerda mantém outra relação com o trabalho da continuidade em seus filmes. Para ele, a função essencial de um continuísta é a de alguém que pode ajudar na construção das articulações espaço-temporais ou, pelo menos, estar atento à efetividade de suas propostas, tendo em mente a montagem do filme. Em sua entrevista, Lacerda fez uma interessante analogia entre o continuísta e o montador:

É muito parecido com a ideia de montador. Eu acho “cri, cri” essas pessoas, tipo: ele filmou, ele produziu, ele montou. É uma ideia muito boa de egoísmo, não sei se é boa ideia de cinema. (...) Mas, na montagem, o montador, ele te serve muito como interlocutor para te colocar em xeque. Mesmo que ele faça tudo o que você pensou, que tudo aquilo esteja certo. Ok. Mas, ele é o montador, aquele que está com o olhar

mais distante. Eu acho que, de uma certa forma, o continuísta tem isso. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

Continuísta e montador: duas funções que, de certa forma, se complementam e que estão intimamente entrelaçadas. O continuísta, como uma espécie de “representante do montador” no set de filmagem e, tendo também esse olhar mais distanciado, pode indicar que determinado caminho para a resolução de uma cena não seja o mais apropriado. O montador, como aquele que vai constatar se o trabalho do continuísta foi correto, se o material que chegou às suas mãos é passível de uma montagem com sentido narrativo, e indicar se a estrutura dramática proposta pelo roteiro pode trazer maiores ganhos para a obra, se sofrer certas alterações.

Pensando isto sob o ponto de vista dos filmes de Marcelo Gomes, que não tiveram um trabalho de continuidade anterior ao processo de montagem, não significa que foram obras inviabilizadas para a edição. Muito pelo contrário, resultaram em obras potentes, importantes para a nossa cinematografia. Isto significa que seu estilo de filmar permite a ausência de um continuísta. Além do mais, se pode perceber que não houve uma ausência de continuidade em seus filmes, posto que são obras essencialmente narrativas. Então, de que maneira se dá o processo de construção desta continuidade durante a etapa de filmagem? E qual seria esse estilo que permite que o diretor filme sem a necessidade deste profissional no set?

Ao ser indagado mais incisivamente sobre o porquê de não ter trabalhado com um continuísta em seus últimos três filmes, Gomes coloca, sempre em primeiro lugar, a questão financeira: eram filmes de baixíssimos orçamentos e não teria tido condições de contratar um continuísta. Então, o que se faz? Na prática, a função da continuidade do filme é dissolvida entre cada departamento dele, o que reforça a ideia de que não há uma ausência de continuidade, apenas não há a presença física daquele que poderia concentrar todas essas informações. É o que se supõe de seu depoimento a respeito do tema no filme *Joaquim*:

E aí, João Júnior⁵⁰ falou: “Eu não tenho dinheiro para trazer um continuísta aqui para Diamantina. Eu só tenho dinheiro para filmar 4 semanas.” Eu falei: “Então, vamos embora! Gente: Figurino! Você vai ser a continuísta do figurino. Cabelo! Você vai ser a continuísta do cabelo e da maquiagem.” Aí, eu fiquei com muito medo. (...) Porque continuidade de maquiagem ia ser mais complicada porque todos os atores tinham dentes podres. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

O temor do realizador com relação à continuidade da maquiagem acabou sendo infundado. Tudo resultou bem nesse sentido. A insegurança frente aos possíveis problemas com eixo de câmera Gomes procura resolver trabalhando com fotógrafos que tenham uma formação

⁵⁰ João Vieira Jr., produtor de todos os longa-metragens de Marcelo Gomes.

cinematográfica mais sólida e que possam lhe ajudar nesse sentido. É fato que, geralmente, os diretores de fotografia possuem essa visão mais ampla da linguagem cinematográfica e acabam contribuindo com a decupagem e a questão dos eixos de câmera. Aliás, desde o período de transição entre o cinema primitivo e o cinema clássico que os fotógrafos absorveram um pouco essa função da continuidade (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985).

Conceitualmente, Marcelo Gomes já deixou claro que o que mais importa para ele e para o seu cinema é a continuidade dramática, e que tudo o mais fica em segundo plano. Mas, o próprio diretor admite que, para se libertar de certas “amarras” que outros aspectos da continuidade aparente – daquilo tudo que se mostra na tela: cenário, figurino, maquiagem – podem impor, vai depender também de como o realizador planifica o seu filme: “porque quanto mais cortada a decupagem, mais a necessidade de continuidade dramática e mais a necessidade do *raccord*, mais você chega perto do cinema mais clássico” (GOMES, 2019). Portanto, um estilo mais “solto”, em termos de linguagem, mais planos sequências, mais câmera em mão, vai proporcionar esta liberdade.

Então, quando a continuidade vem ela tem que entender tudo isso e nos ajudar a construir essa história. Não dizer, assim, só: “Olha, o brinco aqui estava... O cabelo estava...” Tudo bem, você vai lá dá um jeito no cabelo, ajeita o brinco, etc. Sem atrapalhar ninguém, você faz seu trabalho silencioso. Mas, assim, tem um momento em que você tem que entender que filme você está fazendo, que é uma coisa que vai além disso, vai além dessas questões mais formais. (...) Agora, por exemplo, meu próximo filme é um filme que se passa num barco, que é o *Relato de um certo Oriente*⁵¹, com atores internacionais, atores nacionais, então, eu acho que eu vou precisar de uma decupagem muito segura. Talvez, eu vá precisar de uma continuidade mais consistente. Então, eu acho que cada filme é um filme, cada caso é um caso. Mas, sempre levando em consideração que meu cinema é um cinema em que o extracampo é importante, meu cinema é um cinema em que é importante o “não ver”, meu cinema é um cinema em que é importante você se emocionar, meu cinema é um cinema em que os personagens é que trazem a ação. Então, eu acho que isso é fundamental. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Chegamos, então, ao cerne da questão: não é que o realizador Marcelo Gomes desacredite totalmente da necessidade da continuidade num filme narrativo, apenas relativiza a importância dela, de acordo com o tipo de linguagem que utiliza em seus filmes. Observando com mais atenção: *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Brasil, 2005) e *Era uma vez eu, Verônica* (Brasil, 2012), filmes que ele fez com a presença de continuístas em sua equipe, são mais decupados, talvez até mais complexos em termos de desenvolvimento de uma narrativa. Já *O Homem das Multidões* (Brasil, 2013) e *Joaquim* (Brasil, 2017) são diferentes. No primeiro, as cenas são quase que independentes, a câmera é quase sempre fixa, observando o cotidiano

⁵¹ Adaptação do livro homônimo do escritor Milton Hatoum.

daqueles dois personagens solitários. Em *Joaquim*, a decupagem é *free-style*, como define o próprio diretor. A mobilidade da câmera em mão permite cortes que não exigem *raccord* precisos, e há bastante uso do plano sequência.

Por outro lado, o cinema de Hilton Lacerda é um cinema mais planificado, mais decupado. Costuma fazer uso de planos sequências, mas de maneira mais pontual: “Eu não tenho nenhum tipo de fetiche com o plano-sequência, mas acho que ele é muito eficiente quando ele vem numa hora certa, quando ele acontece” (LACERDA, 2018). Não que essas características estilísticas determinem a importância que costuma dar à continuidade em suas obras, apenas podem contribuir para esse olhar mais atencioso com relação a esta questão. No nosso entender, a essência está na não relativização do papel da continuidade, em estabelecer uma relação de confiança e de diálogo. Seja qual for a proposta narrativa, o lugar da continuidade será o de ajudar a construir uma unidade, uma coerência ao filme. Para nós, continuístas, isso fica muito claro, até mesmo no depoimento do cineasta Marcelo Gomes, quando ele ressalta que “tem um momento em que você tem que entender que filme você está fazendo” e, no final, fala sobre o seu cinema. É neste ponto que acreditamos que deve existir a convergência ideal entre continuidade e realização.

4.3 IDEIAS TATUADAS NO TEMPO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM E CONTINUIDADE NO FILME *TATUAGEM*, DE HILTON LACERDA

Tatuagem (Hilton Lacerda, Brasil, 2013) pauta sua narrativa numa construção dramática ambientada em dois universos diametralmente opostos: o do prazer e da subversão de uma arte anárquica, representada pelo grupo artístico de periferia “Chão de Estrelas”, que tem como mentor o ator e dramaturgo Clécio Wanderley (Irândhir Santos); e o da disciplina e do militarismo de um quartel, universo onde está inserido o jovem soldado, de origem interiorana, Fininha (Jesuíta Barbosa). A improvável relação afetiva entre esses dois personagens centrais sedimenta o desenvolvimento da trama em questão.

A história se passa no ano de 1978, quando a ditadura militar no Brasil, apesar de começar a dar sinais de uma futura abertura política, ainda mantinha o país sob o seu jugo. No entanto, em várias entrevistas e apresentações do filme, Hilton Lacerda sempre afirmou que, ao contextualizar sua narrativa em um recorte de tempo de nossa história recente, sua preocupação maior sempre foi refletir sobre a construção de um futuro. Seus personagens provocam, quebram tabus, rascunham em seu microcosmo o esboço de uma sociedade livre de preconceitos. Claro que isso fazia parte de todo um imaginário libertário das gerações que

viveram as utopias revolucionárias do pós-1968 e da década de 1970. Mas, o que Lacerda propõe é justamente uma reflexão em cima de como isso se projeta no futuro, nos dias atuais. De onde partimos e até onde chegamos.

Em 78, era uma data que isso ia acontecer (o Brasil ia dar certo). Existia um discurso muito claro de libertação, de tentativa de construir uma sociedade. A gente estava chegando no fim do regime militar, estava na porta dos anos 80. Então, pra mim, esse momento era bom. E tinha um grupo de teatro no Recife, no qual eu me inspiro pra fazer o Chão de Estrelas, não é em cima deles, mas é inspirado neles, chamado Vivencial Diversiones, que era um grupo periférico, que tinha essa proposta anárquica, uma proposta completamente livre. (...) E essa relação também do exército com a ordem e com a anarquia e, ao mesmo tempo, onde é que esses dois mundos podiam se encontrar e se conflitar. E, dentro dessas questões que me moviam, eu acho que ali eu poderia discutir uma coisa extremamente contemporânea e pautando isso no tempo. E, como eles estão o tempo inteiro se voltando para o futuro, pensando no futuro, esse futuro que eles estão imaginando era o nosso presente. Então, é mais ou menos assim: de que forma a gente constrói uma ideia de futuro, de possível utopia. (LACERDA, 2016. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mR84E7l7GIA>)

Um recurso que o cineasta utiliza e que é parte importante neste jogo de reelaboração da memória e do universo estético de uma época é o uso de trechos de filmes Super-8⁵². Tais trechos fazem parte da própria diegese da obra, já que seriam realizados pelo personagem do superoitista Joubert (Sílvio Restiffe), mas atuam também como síntese dessa ideia de passado que transcende e reverbera em um futuro. Poderíamos também dizer que atuam como *pergaminhos*, documentos de um passado recente. Não esqueçamos que Pernambuco viveu um prolífico ciclo de cinema nesta bitola nos anos de 1970, e que o próprio personagem Joubert é uma referência ao superoitista e intelectual Jomard Muniz de Brito⁵³. A importância que este recurso ganha na obra é ressaltada pela sequência final de *Tatuagem*: a exibição do filme de Joubert, “Ficção e Filosofia”, que sintetiza a ideia do realizador em torno da construção desta utopia de futuro. A voz de Joubert, narrador de seu próprio filme, termina por anunciar: “E ali, no olho do futuro, começa a nossa não-história. Aqui começamos a fazer a pintura rupestre de um novo tempo”.

Tecemos essas considerações sobre a gênese do filme e sua narrativa para melhor entender as razões que levaram o cineasta a optar por certos recursos estilísticos em sua obra. Pressupomos que esta compreensão seja fundamental para melhor percebermos os estreitos laços entre narração e recursos estilísticos utilizados na construção de uma obra.

⁵² Mais adiante, veremos que não se trata exatamente de cenas captadas em Super 8, mas de um recurso estilístico elaborado tecnicamente para buscar a textura e coloração de filmes em Super 8.

⁵³ Jomard Muniz de Brito é escritor, realizador de filmes em Super 8 e agitador cultural. Participou intensamente do movimento tropicalista no Nordeste dos anos 70 e manteve estreita relação com o Vivencial Diversiones, grupo teatral que inspirou Hilton Lacerda, ao realizar o roteiro do filme.

4.3.1 Um pouco sobre o processo de trabalho do realizador em *Tatuagem*

Já vimos que Hilton Lacerda dedica em seu trabalho como realizador uma atenção especial voltada para a construção das articulações temporais e espaciais. Este cuidado está presente desde a escritura de seus roteiros. Neles, procura tecer uma teia narrativa que vai se desenvolvendo, levando em conta sempre suas transições e possíveis elipses. Disso, podemos deduzir que já existe em sua escrita uma preocupação com as questões formais que envolvem aquela narrativa.

Um segundo processo que é fundamental para Lacerda é a decupagem do filme. Já vimos que seus filmes possuem esta marca da planificação muito forte. Não são filmes com uma câmera livre captando a atuação dos atores ou de quadros fixos. Há um rico processo de decupagem que o diretor elabora previamente, junto com seu fotógrafo e assistente de direção, e logo após a definição das locações onde serão filmadas cada cena. Além da questão artística, de imprimir uma linguagem ao filme, esta decupagem, na visão do diretor, tem que estar em consonância com o próprio orçamento que o filme dispõe.

Essa decupagem, para mim, é muito importante mesmo. E, quando eu falo dessa importância, é importante porque eu vou saber com o que eu vou trabalhar, os limites: a linguagem e o tamanho da sua produção. Se você tem um milhão para uma produção, ela funciona de um jeito, se você tem duzentos mil, ela funciona de outro. Algumas coisas vão se adequando um pouco a isso. Então, eu acho que a decupagem tem um pouco a ver com essa possibilidade. Mas, eu gosto muito de ficar brincando com a ideia, mesmo que na montagem, mesmo que durante o processo de filmagem, algumas coisas sejam corrompidas. Eu gosto muito de tentar entender narrativamente como é que essas coisas vão acontecer. Por isso, essa perda de tempo com a decupagem, que eu acho bem importante. E, eu acho um exercício cinematográfico engraçado: fazer um filme que não é filme, não existe filme ainda, na verdade. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

O realizador também dá especial atenção ao trabalho com os atores. No *Tatuagem* foi feito um trabalho bastante meticuloso de preparação e ensaios, capitaneado pela preparadora de elenco Amanda Gabriel e pelo próprio ator Irandhir Santos (Clécio), que participou intensamente na parte das encenações dos espetáculos e performances. Lacerda acompanhava de perto todo este processo.

Um ou duas semanas antes de começarem as filmagens, com o trabalho da equipe de arte já adiantado em algumas locações, alguns ensaios com os atores passaram a ser realizados nos espaços onde as cenas seriam rodadas. Lacerda e Ivo Lopes (fotógrafo do filme) assistiram a estes ensaios e fizeram uma revisão desta decupagem, *in loco*, com os próprios atores. Assim, antes de começarmos a filmar, tínhamos 95% das cenas do roteiro decupadas (ver exemplos de folhas da decupagem no ANEXO E), o que facilitaria e muito o trabalho de toda a equipe no

período de filmagem, que durou cinco semanas. Este documento serviria como base e, na maior parte do tempo, o diretor foi muito fiel ao que já tinha sido planejado, mas é claro que alterações sempre surgem no calor da hora e imprevistos sempre são recorrentes num set de filmagem.

Não é comum os diretores fazerem este trabalho de decupagem prévia tão rigorosamente. É uma constatação a partir da minha própria experiência como continuísta em 32 (trinta e duas) produções, entre longa-metragens e minisséries para TV. Geralmente, eles chegam na locação e começam a estabelecer a decupagem de cada cena um pouco antes de começar a filmar. Claro, que a maioria das ideias já estão concebidas, mas num trabalho individual ou numa combinação prévia com seu fotógrafo. É muito raro que essa decupagem seja distribuída para os principais membros da equipe ainda na pré-produção, como ocorreu em *Tatuagem*.

Do ponto de vista da continuidade, isto facilita bastante nosso trabalho, pois obtemos uma visão geral de como será a planificação do filme, sempre lembrando que não é e nunca será a definitiva, pois esta só ganha corpo no momento próprio da filmagem. A partir daí, temos a oportunidade de observar o que realmente é importante em cada cena, quais os momentos de possível corte e quais *raccord* devem ser observados.

Voltando ao conceito do filme, de uma maneira mais ampla, em nossas reuniões de trabalho, Lacerda falava sobre sua concepção geral do filme e sempre enfatizava a questão de como desejava trabalhar com o núcleo Chão de Estrelas. Sua preocupação era recriar aquele clima de liberdade anárquica, mas de uma forma extremamente controlada e ensaiada, e de como meu trabalho como continuísta iria ser importante para isso. A leveza da movimentação da câmera de Ivo Lopes, combinada a um rigoroso trabalho de ensaio com os atores e uma observação atenta, para que todo aquele “balé” criado por eles funcionasse na montagem.

Além do trabalho relacionado à decupagem em si, Lacerda é um diretor que está muito atento aos demais elementos que compõem a *mise-en-scène*, como cenografia, maquiagem e figurino. Por isso, acha importante que o continuísta possa participar de algumas reuniões do realizador com estes departamentos, e, assim, possa antecipar alguns problemas futuros, como evitar erros cronológicos com as trocas de pano de fundo do palco, no momento de cada espetáculo, por exemplo, e entender os pormenores da caracterização dos personagens.

Com um trabalho de pré-produção robusto, o trabalho no set de filmagem fica um pouco mais tranquilo. É importante que se passe ao realizador a segurança de quem está ali para contribuir, e ter os olhos sempre atentos ao que está sendo elaborado. O continuísta não pode ser aquele que dita regras intransponíveis, não cansamos de afirmar. Deve ser aquele que acompanha o trabalho de direção, no sentido de sua plena execução a contento com as ideias

que este profissional ou artista deseja desenvolver. Entender até que ponto algumas estratégias de decupagem podem incorrer em possíveis erros e provocar um efeito de descontinuidade indesejado ou, até mesmo, inviabilizar a montagem de uma sequência. Ter sempre em mente que a continuidade é aquele elo entre o momento do set e a futura montagem da obra que será entregue ao público.

4.3.2 Articulando tempo e espaço sob a perspectiva de construção de uma narrativa

Conforme esclarecemos anteriormente, o filme tece sua narrativa em torno de dois núcleos bem distintos: o universo tropicalista do grupo de Teatro Chão de Estrelas, cheio de liberdade, cores e exuberância, e o mundo da disciplina e da autoridade do militarismo. Poderíamos dizer, ainda, que dentro desses núcleos encontramos subdivisões: de um lado, temos os espetáculos teatrais, o cotidiano da trupe e os filmes em Super 8 de Joubert. Do outro, a rotina sóbria e quase monocromática de Fininha no quartel e sua relação com a namorada e seus familiares interioranos. Interessa-nos analisar como se deu a articulação formal desses blocos dramáticos, sob a perspectiva dos recursos estilísticos utilizados na construção desta narrativa, e, a partir daí, refletir sobre o papel da continuidade e do trabalho do continuísta dentro da proposta elaborada pelo realizador. A ideia é apontar como se deram as articulações espaço-temporais entre estes núcleos e refletir sobre possíveis características específicas utilizadas pelo realizador para definir estilisticamente as diferenças entre eles. É válido lembrar que esta análise parte tanto da minha experiência e observação, enquanto participante da equipe técnica do filme como continuísta, bem como da análise de alguns trechos da obra finalizada – montagem final – e de alguns documentos do processo de sua realização.

O núcleo dramático do “Chão de Estrelas” é aquele que conduz a narrativa e está presente na maior parte das sequências de Tatuagem. Já o militar e familiar do personagem Fininha é um núcleo dramático pontual, apesar de ser um dos polos da construção do conflito narrativo. Acharmos importante também acrescentar que, dramaturgicamente, na visão do realizador, apesar das diferenças entre estes dois universos, existe uma espécie de complementação entre eles, um verdadeiro espelhamento.

Se você pegar, por exemplo, o Chão de Estrelas, e pegar o exército e colocar eles como reflexo do outro, você vê quase que uma repetição de formas diferentes, de universos diferentes, mas que parece que tem a mesma coisa. Por exemplo, o personagem Clécio é um personagem muito autoritário naquele universo. Ele acha tudo livre, desde que ele dê as ordens. (...) Você quando vai, por exemplo, para o exército, tem toda uma coreografia que eles fazem para marchar, que são coreografias muito mais do tipo fascista do que as coreografias do Chão de Estrelas, mas é um

monte de bailarino, um monte de menino respondendo à ordem de alguém que diz vá para a direita, vá para a esquerda, levante o braço, baixe. (...) Então, essa coisa do espelhamento desses dois universos que estão sempre se conflitando, eles me interessam bastante. Parece que um universo consegue falar sobre o outro de alguma maneira que é complementar. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

Com relação à decupagem do filme como um todo, poderíamos dizer que Lacerda faz uso de normas clássicas de linguagem – predomina uma articulação espaço-temporal contínua entre os planos e no interior da maioria das sequências –, tomando, no entanto, a liberdade de criar espaços de rupturas, de usar recursos estilísticos que fogem aos padrões cristalizados por este tipo de narrativa.

Uma dessas rupturas e, talvez, a mais explícita, tem relação com o uso do filme em Super 8. Na verdade, estas sequências foram filmadas utilizando negativos virgens vencidos e com uma câmera de corda Bolex em 16mm, pois, por razões de produção, ficava inviável filmar em 8mm. Porém, manteremos o uso do termo “Super 8” em respeito ao seu significado narrativo. Como já foi dito, estas cenas são pertinentes à própria diegese da obra, posto que o personagem Joubert é um superoitista que está em processo de realização do filme que será exibido na sequência final de *Tatuagem*. Muitas vezes, essas imagens estão inseridas dentro de uma cena, pelos motivos óbvios de que existe um personagem que está filmando – a metalinguagem do filme dentro do filme. Mas, atuam como elemento de quebra de continuidade temporal, pois, vistas sob esta perspectiva do tempo, seriam imagens futuras – um negativo no suporte filmico não tem sua revelação instantânea. Estabelece-se, assim, um jogo muito rico com o tempo, que, uma vez que é presente – diegético –, já é passado e já é futuro.

Corroborando com a ideia de ruptura narrativa colocada anteriormente, a primeira vez em que há um *insert*⁵⁴ de filme em Super 8, nem sequer ainda nos foi apresentado o personagem Joubert. Estamos aos nove minutos do filme, e são imagens de coqueiros ao vento, num final de tarde (FIG. 44 e 45) – dois planos que duram apenas nove segundos. Na montagem final, assim como no roteiro (FIG. 46 – Seq. 19⁵⁵)⁵⁶, ela aparece após a cena de Clécio e Paulete (Rodrigo Garcia) na praia, divertindo-se com os rapazes do frescobol, e antecede a sequência do ensaio do grupo, que é visto pela primeira vez reunido em sua totalidade, no espaço do Chão de Estrelas (Seq. 20). Apesar de ser, claramente, um recurso de passagem de tempo – estávamos em um bloco de cenas de praia, e mostram um fim de tarde numa praia –, a inserção destas

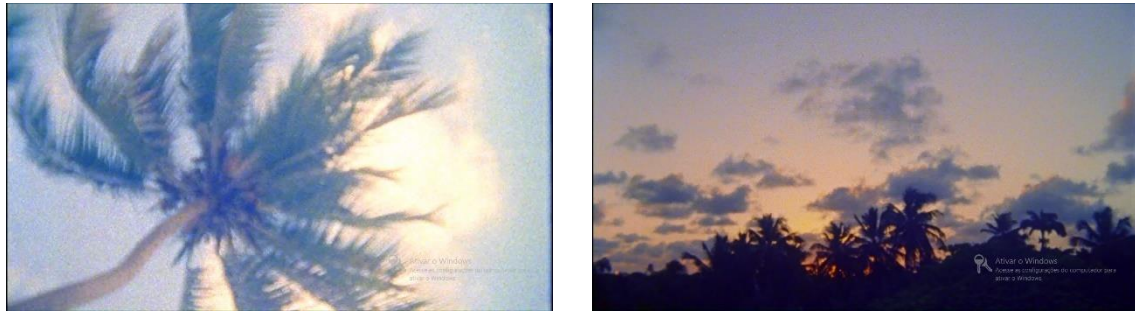
⁵⁴ “Inserção de um elemento em uma continuidade” (AUMONT; MARIE, 2003, p 168).

⁵⁵ A numeração de sequências aqui apresentada corresponde à numeração do roteiro.

⁵⁶ Esclarecemos que o roteiro utilizado para as ilustrações neste trabalho é o que foi utilizado por mim, portanto todas as anotações são referentes ao trabalho de continuidade e foram feitas por mim mesma durante o processo de pré-produção e filmagem.

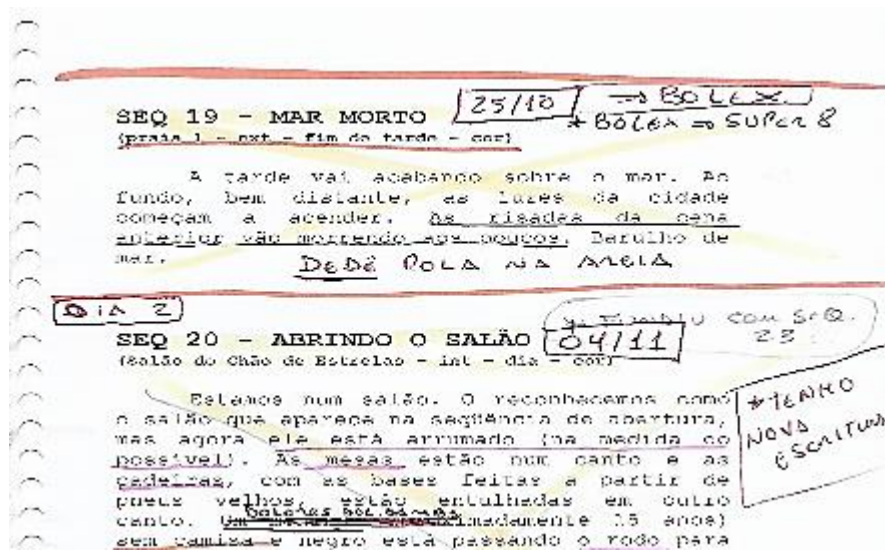
imagens com diferente textura rompe com a estrutura estabelecida até então: sequências em uma montagem paralela entre o núcleo “cotidiano Chão de Estrelas”, neste caso, representado por Clécio e Paulete, e o núcleo militar da rotina de Fininha no quartel. A sensação de estranheza é reforçada pela ausência de som, que só é quebrada pela antecipação da voz de Clécio, em seu texto da cena seguinte do ensaio.

Figuras 44 e 45 - Imagens do primeiro insert em Super 8 no filme *Tatuagem*.



Fonte: <https://vimeo.com/77999884>

Figura 46 - Detalhe roteiro com a Seq. 19 (Super 8 – Bolex) e o início da Seq. 20



Fonte: Arquivo pessoal

Vale a pena observar, no detalhe do roteiro da figura 46, que a descrição da Seq. 19 não corresponde aos planos dos coqueiros vistos nas figuras 44 e 45, mas as referidas imagens fazem parte do material filmado para esta cena. A anotação que fiz em caneta – “Dedé rola na areia” – diz respeito a um plano da personagem Dedé (Iara Campos), integrante da trupe do Chão de Estrelas, que foi utilizado no final como cena do filme Super 8, do personagem Joubert, “Ficção e Filosofia”.

A segunda inserção de imagens em Super 8 – detalhe de uma estátua e uma vista da cidade do Recife - FIG. 47 e 48 – acontece após uma cena noturna da apresentação do Pastoril no Chão de Estrelas e uma cena diurna de Fininha e seu pelotão exercitando-se no quartel. Novamente, um recurso para sinalizar a passagem do tempo, como também uma antecipação da presença deste elemento narrativo no decorrer do filme. Tendo em conta que o personagem Joubert ainda não foi apresentado ao público como superoítista, apenas como poeta, o uso destas imagens silenciosas, de diferente textura e com efeitos luminosos provocados pela exposição de filmes vencidos, acaba rompendo com o espaço-tempo diegético de maneira inesperada.

Figuras 47 e 48 - Segundo insert em filme Super 8 – Plano 1 e Plano 2



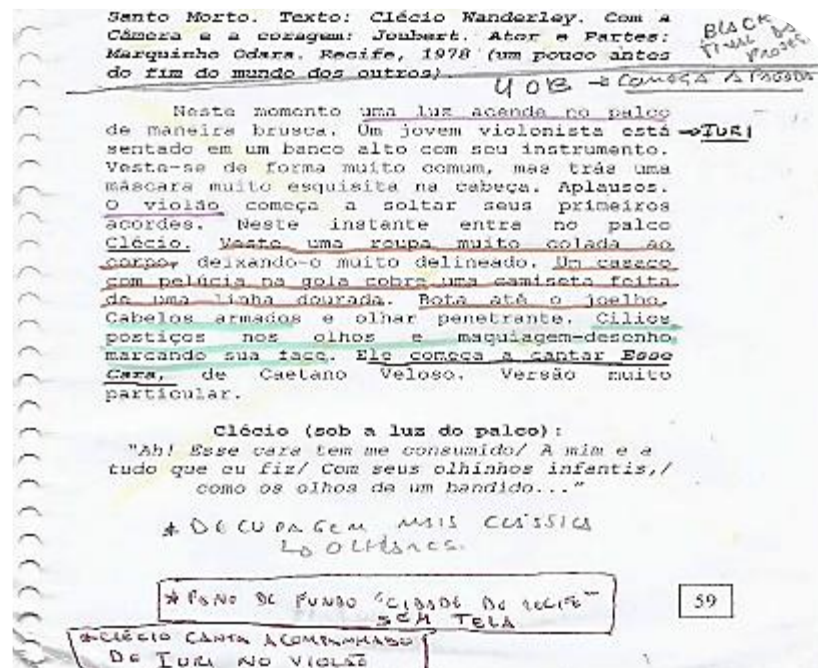
Fonte: <https://vimeo.com/77999884>

Há, ainda, uma terceira ruptura, com rápidas imagens, em Super 8, de Clécio no camarim. Isso logo após a performance dele cantando a música “Esse Cara”⁵⁷, momento em que flerta com Fininha na plateia (Seq. 40), e antes da cena em que são apresentados um ao outro (Seq. 41). Apesar do elemento “Super 8” já haver sido apresentado diegeticamente – houve uma exibição de um filme de Joubert no palco –, já não se trata de um simples recurso de passagem de tempo, mas de um momento que desestrutura a linearidade da narrativa entre as duas sequências, e é tipicamente um trabalho de montagem, pois este *insert* não estava previsto no roteiro (FIG. 49 e 50). Aliás, com respeito às cenas filmadas em Super 8, havia a clareza de que, durante o processo de montagem, elas poderiam ser recolocadas em outros momentos do filme, distintos do que teria sido anteriormente pensado pelo seu realizador e roteirista. Algumas delas foram filmadas ainda no período de pré-produção, sem meu acompanhamento, ou seja, sem continuísta.

As demais utilizações do Super 8 estão inseridas como elementos diegéticos dentro das sequências em que Joubert aparece filmando com a sua câmera. São planos que fazem parte das próprias cenas, como momentos de ações captadas pela câmera do superoítista.

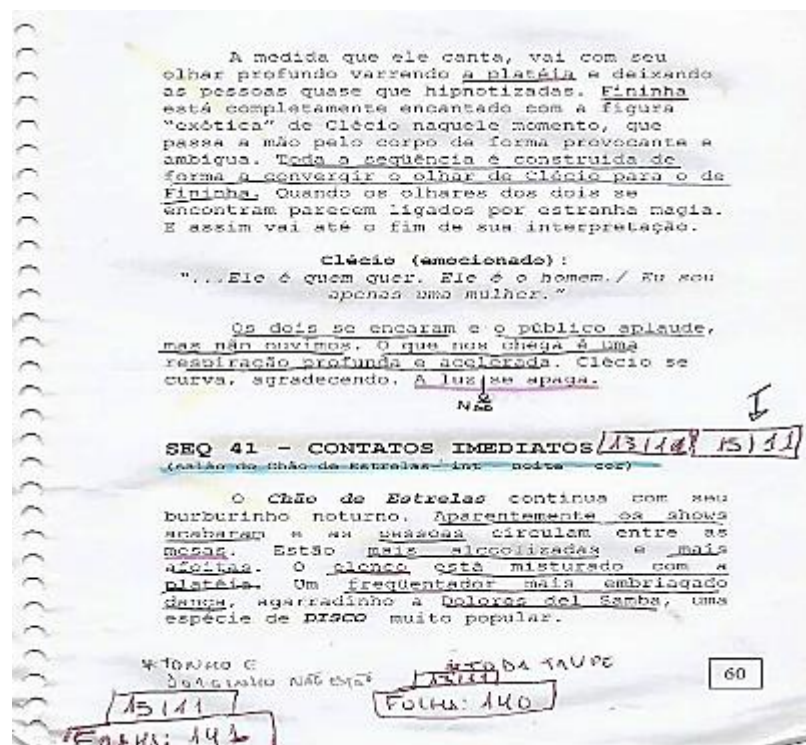
⁵⁷ Música de Caetano Velozo, que fez muito sucesso na voz de Maria Bethânia, na década de 1970.

Figura 49 - Detalhe no roteiro da Seq. 40 – Momento em que Clécio começa a cantar “Esse Cara”



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 50 - Detalhe no roteiro do final da Seq. 40 e início da Seq. 41 – Note-se que não há indicação da sequência em Super 8 entre as duas cenas.



Fonte: Arquivo pessoal

Com relação à decupagem do filme, Lacerda trabalha suas cenas tanto com cortes internos, como também faz uso de planos sequências. Várias cenas do núcleo militar estão decupadas desta maneira e, quando não, há nelas uma certa “economia” de planos, o que já cria

um certo contraste de estilo entre os dois polos dramáticos. Um procedimento formal bastante sutil, posto que, para o realizador, não lhe interessa criar diferenças tão demarcadas: “eu não gosto de coisas que sejam tão marcadas, tipo: “a luz aqui, ela é mais pesada. Lá, não” (LACERDA, 2018). Provavelmente, o espectador comum não chegue sequer a perceber este tipo de contraste, porém, é um elemento formal que está presente e, de certa forma, reforça a pontualidade das inserções destas cenas.

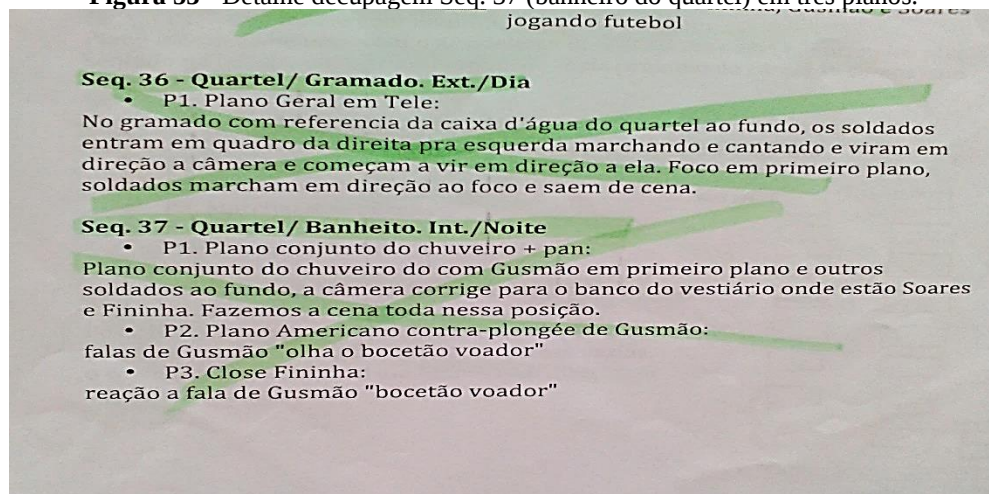
Entre aquelas que não constituem um plano sequência neste núcleo, estão, por exemplo: a da formação do pelotão frente ao Sargento, decupada em três planos, mas que somente dois foram utilizados na montagem (FIG. 51 e 52), e a cena do banho no quartel (Seq. 37 do roteiro), quando o soldado Gusmão (Ariclenes Barroso) provoca Fininha, que também foi planificada em três planos, como podemos observar no detalhe de sua decupagem (FIG. 53). As cenas de montagem paralela do momento em que Fininha faz sua tatuagem e a da chegada do comboio militar para intervir no espetáculo proibido do Chão de Estrelas também são divididas em mais de um plano, visto que, para acentuar o caráter de simultaneidade e progressão narrativa isto se fazia necessário.

Figuras 51 e 52 - Os dois planos da sequência 09 – Formação frente ao sargento



Fonte: <https://vimeo.com/77999884>

Figura 53 - Detalhe decupagem Seq. 37 (banheiro do quartel) em três planos.
jogando futebol



Fonte: Arquivo pessoal

Porém, é no núcleo do Chão de Estrelas que encontramos o mais emblemático dos planos sequência do filme: aquele em que a câmera percorre todo o espaço da casa de espetáculos, durante a performance de uma melancólica Dolores del Samba (Diego Salvador) dublando a canção “Álcool”⁵⁸. Há todo um sentimento de solidão e tristeza em cada personagem enquadrado, no vagar da câmera pelo ambiente. Com duração de dois minutos e meio, o plano inicia-se no exterior da casa de espetáculos e vai até suas coxias.

O que eu acho engraçado no plano sequência não é nem o tamanho do plano, mas é como, durante um plano, você pode readequar enquadramentos. Na verdade, é como se, por uma brincadeira, você ao invés de fazer uma decupagem no sentido de cortar esses planos, fazer com que o plano se aproxime daquilo que você quer. Eu quero um plano geral da entrada, eu quero estabelecer Clécio que está ali, eu quero um close de quem está cantando, eu quero falar sobre quem está ali no final. (...) E, para mim, a funcionalidade do plano sequência estava muito mais no sentido de deixar a história passar por aquela lente, sabe? (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

Do ponto de vista da continuidade, a decupagem em plano sequência enfatiza o tempo contínuo da ação, prioriza uma mise-en-scène mais elaborada, onde todos os elementos presentes devem sintetizar todo significado da cena, atua como uma antítese da montagem analítica tão cara ao cinema clássico, que fragmenta a cena em gestos, ações e reações, em detalhes. Para muitos defensores do plano sequência, uma de suas grandes vantagens é garantir o fluxo contínuo da emoção do ator em cena. Lacerda, de certa forma, mesmo quando decupa, fragmenta em planos, faz questão de que se assegure ao máximo esta emoção a partir do fluxo da ação contínua. No caso de *Tatuagem*, como se fez bastante uso da câmera em mão, no decorrer de cada nova tomada, a câmera poderia variar as angulações e planos durante aquele fluxo de ação/emoção.

Mas, aí, independente disso, da gente está trabalhando com plano sequência ou trabalhando com cortes, com a decupagem mais fragmentada, a coisa mais importante nesse sequenciamento, para mim, é os atores entenderem de onde eles vêm e para onde eles vão. O que é que estava acontecendo na cena anterior, o que é que vai acontecer na cena seguinte. E aprender um pouco como é que eu vou compartimentar esse sentimento em relação à cena que eu tenho. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

Assim como Marcelo Gomes, o realizador expressa aí sua preocupação com continuidade dramática dos personagens. É uma preocupação inerente ao trabalho de realização e também diz respeito à unidade e coerência de uma obra. Portanto, passa também pela continuidade. A cronologia que fazemos durante a pré-produção nos serve de auxílio para entender esse “de onde vem e para onde vai” dos personagens.

⁵⁸ Composição do DJ Dolores, na voz da cantora Isaar França.

Voltando à linguagem utilizada no filme, de um modo geral, nas cenas decupadas em vários planos, podemos perceber que o diretor evita o uso do modelo mais clássico de decupagem. O modelo Plano Master, um plano, em geral, mais aberto, em que toda cena acontece, e Planos de Cobertura, onde cada ação/diálogo dos personagens são realçados em planos mais fechados de cada um deles, são raramente utilizados, exceto nas sequências de Fininha com sua família, quando se torna, basicamente, a norma de decupagem para este subnúcleo. Neste exemplo da Seq. 25, a primeira cena em que a família é apresentada, são planos *two shot*⁵⁹ e apenas um individual (FIG. 54 a 57).

Figuras 54 e 55 - Plano 1: Master que situa cena e os personagens espacialmente. / Plano 2: Cobertura em *two shot* do personagem Fininha (Jesuíta Barbosa) e sua mãe (Soia Lira), tendo ao fundo tia Zózima (Auricéia Fraga)



Fonte: <https://vimeo.com/77999884>

Figuras 56 e 57 - Plano 3: Cobertura em *two shot* de sua irmã, Ceminha, e da tia Maroca (Maria de Jesus Bacarelli) / Plano 4: Cobertura individual de tia Zózima (Auricéia Fraga)



Fonte: <https://vimeo.com/77999884>

Como foi visto anteriormente, este modelo de decupagem surgiu como um padrão quando da implantação do cinema sonoro. Por dificuldades em captar e editar o som em múltiplos planos numa mesma cena, os estúdios instituíram a filmagem com várias câmeras simultaneamente (BORDWELL; THOMPSON, 2003,). Foi um recurso de decupagem que permaneceu ao longo dos anos, mesmo quando se voltou a filmar com uma única câmera. Ora, cabe nos perguntar: num filme como *Tatuagem*, que possui um estilo mais contemporâneo, utilizando uma câmera mais desenvolta, no sentido de sua movimentação, planificar sequências utilizando este recurso tão tradicional não seria uma contradição de linguagem? Não, se

⁵⁹ Enquadramento de dois personagens ao mesmo tempo.

pensarmos em um recurso que o realizador estabeleceu para determinado núcleo dramático de sua narrativa. No caso específico, o núcleo familiar de Fininha, uma família interiorana, que vive num espaço-tempo paralelo àquele onde se desenvolve a trama principal, essencialmente urbana e ritmada pelas transformações de uma época. Assim, este tipo de decupagem delimita os espaços narrativos e dramáticos mais ostensivamente, de maneira que o espectador sinta essa mudança através da própria linguagem do filme.

E foi uma coisa que a gente resolveu: a gente iria trabalhar com 3 enquadramentos dentro dessa mesma perspectiva, que seria o quadro parado, e depois cobrir esses personagens, que é a maneira, digamos, mais careta ou mais formal de fazer, daria também um peso àquela família que aparece três vezes no filme (...) Eu acho que tem uma coisa mais claustrofóbica nesse sentido desses enquadramentos, desse mundo que esse personagem também quer se livrar, sabe? E, de alguma forma, aquilo prende ele. Ele não cabe mais dentro daquele espaço, ele está preso. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

Há, também, uma cena entre Clécio e Fininha e, neste caso, estaríamos falando das sequências cotidianas do Chão de Estrelas, em que sua realização seguiu um padrão mais clássico de um Plano Master e planos de cobertura dos personagens (ver boletins de continuidade de nº 149 a 151 – Seq. 70, no ANEXO F). A sequência foi decupada em três planos: um plano mais aberto, tipo americano, dos dois personagens, nos quais se filmou toda ação e diálogo; um plano fechado de Fininha e um plano fechado de Clécio, acompanhando sua movimentação durante a cena. Seu início se dá não com o plano aberto que estabelece espacialmente o ambiente, mas com um close de Fininha usando uma máscara, que, logo saberemos, Clécio está confeccionando (FIG. 58 a 63). Isto já estava definido em sua decupagem. A ideia era causar um efeito de estranhamento e surpresa – a cena anterior mostra dois personagens da trupe conversando sobre o filme *Laranja mecânica*⁶⁰ e fumando um baseado numa rede. O que ressaltamos é que este tipo de planificação mais tradicional não é usual no filme, exceto nas já comentadas cenas da família. Mas, o que percebemos no trabalho com o diretor Hilton Lacerda é sua busca pela sintonia entre linguagem fílmica, narrativa e atuação. A cena em questão trata de um momento de confronto entre os dois personagens, e que levará a um rompimento transitório da relação. Então, a gramática tradicional que situa os personagens no espaço cênico para, em seguida, extrair, através dos planos fechados de cada ator, as entrelinhas de cada diálogo, suas reações, as sutilezas do dito e do não dito, permitiria resolver a cena de modo a realçar tudo isso. Lacerda explica o porquê desta escolha.

⁶⁰ Filme do diretor Stanley Kubrick, de 1971 (Inglaterra-Estados Unidos), que foi censurado no Brasil; quando foi liberado, colocaram bolinhas pretas nas cenas de nudez.

Porque sair de uma coisa completamente largada, que eram aqueles dois na rede, emacalhados, tentando explicar alguma coisa, e de repente você corta para uma máscara, o que parece ser quase que uma alegoria. A ideia é: te tirar da narrativa e depois te devolver para a narrativa. E, quando te devolve para a narrativa, te devolve noutro nível de narrativa. Aí, iria para uma narrativa, realmente, mais clássica nesse sentido. Ela não é uma narrativa de campo e contracampo, mas ela é de cena, detalhes da cena e partes dessas cenas que vão se locupletando ali e a tensão que é conseguida a partir disso, que é o momento meio de separação, quando Clécio não fica nada feliz. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

Figuras 58 e 59 - Plano 1: close Fininha / Plano 2 – Plano de estabelecimento da cena.



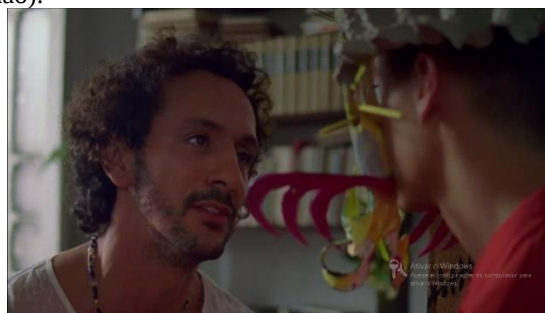
Fonte: <https://vimeo.com/77999884>

Figuras 60 e 61 - Plano 3: Close Clécio (cobertura) com referência / Na montagem, volta ao Plano 1.



Fonte: <https://vimeo.com/77999884>

Figuras 62 e 63 - Volta do Plano 3 na montagem e segue com ele, reenquadrado (a cena foi feita com a câmera em mão).



Fonte: <https://vimeo.com/77999884>

A colocação da câmera no espaço cenográfico é ponto fundamental no desenvolvimento de uma cena. É a partir disso que o cineasta vai desenvolver sua planificação. Já falamos do uso recorrente de planos sequência em várias cenas de *Tatuagem*. Sua prática se relaciona tanto com a articulação temporal quanto espacial. Temporal, no sentido em que a cena transcorre num fluxo de tempo contínuo e espacial, porque joga com o movimento da câmera e/ou dos próprios atores dentro do plano. Mas, ele não é, e está longe de ser um filme composto só de

planos sequências, como também já observamos até aqui. Podemos registrar uma certa profusão de planos, em especial, nas sequências dos espetáculos e performances do Grupo Chão de Estrelas.

A princípio, elas começam, ou pelo menos apresentam em seu decorrer, um plano de estabelecimento. Geralmente é um plano frontal, aberto, do palco, às vezes, com referência do público. As ações transcorrem de maneira contínua, no entanto, a câmera explora o desempenho dos atores/personagens dos mais variados ângulos e enquadramentos, ou seja, mantendo a continuidade da ação, há um deslocamento espacial da câmera, resultante de várias tomadas e planos distintos com a câmera em mão.

Há, aí, uma dinâmica na maneira de filmar, proposta pelo realizador e seu fotógrafo, Ivo Lopes, que consistia no uso desta câmera móvel que se deslocava entre os atores, alterando enquadramentos e ângulos a cada vez que uma nova tomada era feita, muitas vezes desrespeitando a clássica regra do eixo de 180° – norma que estabelece o eixo de ação de uma cena e rege todos os princípios de decupagem no sistema de continuidade clássico. Mas como eram feitas várias tomadas distintas para cada personagem, havia sempre uma que estabelecia uma nova relação espacial entre eles. Nestes casos, como continuísta, tinha que estar atenta para que realmente houvesse esses pontos de intersecção entre os diferentes planos e tomadas de cada cena, para não inviabilizar o trabalho de montagem.

Era um filme que, bem claramente, eu queria muito que tivesse um quê de anárquico para as pessoas que assistissem, mas que esse anárquico estivesse organizado de uma maneira que a gente compreendesse antes. Nesse sentido, o trabalho da continuidade era muito preciso. Se você for olhar, por exemplo, as cenas, por mais anárquicas que elas sejam, por mais livres que elas sejam, elas são muito bem montadas no sentido da continuidade, porque era isso que eu queria no projeto. Essa construção dessa continuidade espacial e temporal que me interessava muito. Porque eu acho que é assim: tem uma coisa do tempo e do espaço no cinema que, para mim, é o grande desafio. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

O trabalho com essa câmera mais “solta” permite uma certa liberdade aos atores dentro do quadro, pois, neste caso específico dos espetáculos, é o dispositivo que se adequa à movimentação deles. Isto foi proporcionado também porque todas as coreografias foram bastante ensaiadas na pré-produção, e, portanto, já havia uma certa mecanização das posições e movimentos, o que facilitou tanto o trabalho da câmera como da própria continuidade.

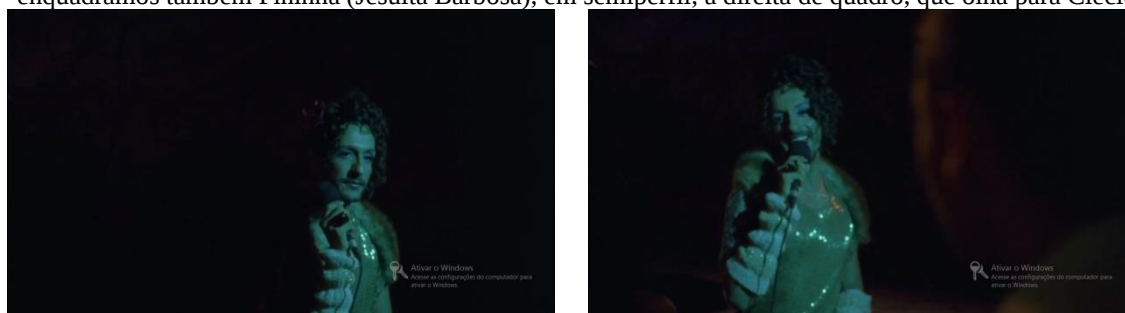
Este tipo de procedimento de decupagem é bem restrito às cenas dos espetáculos e performances. Na maioria das vezes, e em sua filmografia de maneira geral, Lacerda prefere trabalhar com enquadramentos bastante definidos, nos quais o ator tem que se adequar ao quadro proposto. Ele cita a cena da primeira conversa travada entre Fininha e Clécio no salão

do Chão de Estrelas como um exemplo deste tipo de decupagem em que atores e câmera desenvolvem outro tipo relação corporal e espacial.

À medida que os atores vão falando, você tem um movimento de câmera que começa num determinado momento. Essas duas pessoas têm que ir com o corpo se aproximando muito lentamente, que era a ideia de pensar que esse enquadramento fosse ficar como se fosse só um movimento de câmera, e não era. Era um movimento de tudo que estava em volta, que parecia livre, e não era. As pessoas estão conversando e gargalhando e vão baixando o tom de voz até você conseguir esse efeito que era o de reenquadrar aqueles dois personagens, como se o resto do mundo não existisse, a não ser os dois. Então, assim, essa liberdade era meio, às vezes, vender uma ideia de liberdade em determinadas situações. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

Voltando ao bloco de cenas dos espetáculos, uma delas merece um olhar especial. Em primeiro lugar, por fugir da linguagem estabelecida para essas sequências. Segundo, por ilustrar um típico caso de salto de eixo malsucedido. É aquela da já referida performance de Clécio interpretando a música “Esse Cara” e flertando com Fininha na plateia. Nela, é abolida a câmera em mão, que é substituída por um elegante movimento de *travelling* semicircular, apontando para o palco onde Clécio canta e percebe Fininha em meio ao público. No final do movimento e da música, o rapaz é também enquadrado em semiperfil, à direita de quadro, olhando para Clécio (FIG. 64 e 65). Era uma sequência importantíssima para a narrativa: o momento em que os dois personagens se veem pela primeira vez. Segundo o diretor, o foco de toda cena estaria na convergência dos olhares dos dois personagens. Isso estava estabelecido desde o roteiro, como podemos ver na indicação grifada pela continuísta: “Toda a sequência é construída de forma a convergir o olhar de Clécio para o de Fininha” (FIG. 50). Também no roteiro vamos encontrar uma anotação que fiz: “decupagem mais clássica – olhares” (FIG. 49). Tratava-se, portanto, de estar muito atenta à questão do eixo de olhar, o que parecia simples, pois a relação era estabelecida apenas entre dois personagens.

Figuras 64 e 65 - Momentos do *travelling*: Clécio (Irândhir Santos) cantando “Esse Cara” e percebendo Fininha (Jesuíta Barbosa) na plateia, no extracampo. Ele olha para a direita de quadro. No final do movimento, enquadrados também Fininha (Jesuíta Barbosa), em semiperfil, à direita de quadro, que olha para Clécio.



Fonte: <https://vimeo.com/77999884>

Inicialmente, a sequência estava decupada em três planos (ver detalhe da decupagem – FIG. 66), mas foram filmados apenas dois deles, como se pode conferir nos boletins de continuidade de número 136 e 137 (ANEXO G). O primeiro plano, como já afirmamos, é um *travelling* semicircular que se inicia com a câmera fixa durante a exibição do filme de Joubert, com texto “dublado” ao vivo por Clécio. Ao final da projeção, Clécio levanta-se e começa a cantar a música. É quando se inicia o movimento de câmera acompanhando o personagem, que, no meio da performance, percebe Fininha na plateia e, a partir daí, mantém, quase todo tempo, o olhar fixado nele, o que é dado pela direção do olhar à direita de quadro, pois Fininha apenas é enquadrado no final do plano. O segundo era um *travelling in*⁶¹ para Fininha, olhando Clécio no final da música (P3 da decupagem – FIG. 66). Este segundo plano não foi utilizado na montagem final e a sequência ficou resolvida em um único plano sequência (que dura 4 minutos e 20 segundos). Uma opção estética durante o processo de montagem, quando várias decisões deste tipo são tomadas a partir do material filmado. Porém, um problema de continuidade, provocado justamente pela famosa “quebra do eixo de 180°”, gerou uma ruptura de eixo de olhar no plano de Fininha, conforme se pode constatar na folha de continuidade de nº 137. Nela, está anotado: “Fininha olhando meio no centro, acima da lente (1/2 à dir.) – Foi o consenso que chegamos quanto à quebra do eixo.” O fato é que o segundo *travelling* foi montado frontalmente ao ator Jesuíta Barbosa (Fininha), ultrapassando o eixo anteriormente estabelecido entre os personagens (FIG. 67). Resultado: após discussões em que pesou também o fato de não haver tempo para mover a câmera, pois implicaria mudança de iluminação e estávamos atrasados, tivemos que tentar uma maneira de *falsear*⁶² este olhar em busca de um ponto mais neutro no quadro (um pouco centralizado) como marcação para o ator, uma vez que o personagem Clécio estava localizado à esquerda de Fininha no plano anterior, e a posição de câmera atual, espacialmente, fazia com que Jesuíta olhasse para a direita de quadro. Uma tentativa vã de salvar o plano para a montagem, já que, no final, ele não foi mesmo utilizado.

A ideia de fazer essa aproximação era de aproveitar melhor esse olhar de Fininha. Isso foi dito na hora, você falou: “olha, esse eixo está errado, esse eixo não vai montar.” Aí, ficou uma discussão assim: “não, mas vai fechando tanto que depois devolve o eixo quando fecha no olho dele.” Tinha uma dessas discussões. Mas, que não funcionou. Mas, não foi usado. Não só porque o plano sequência era melhor, como não funcionava de fato essa coisa da quebra do eixo. Aí, eu volto um pouquinho: quebrar o eixo propositalmente é uma coisa, mas quebrar o eixo por acidente é ruim.

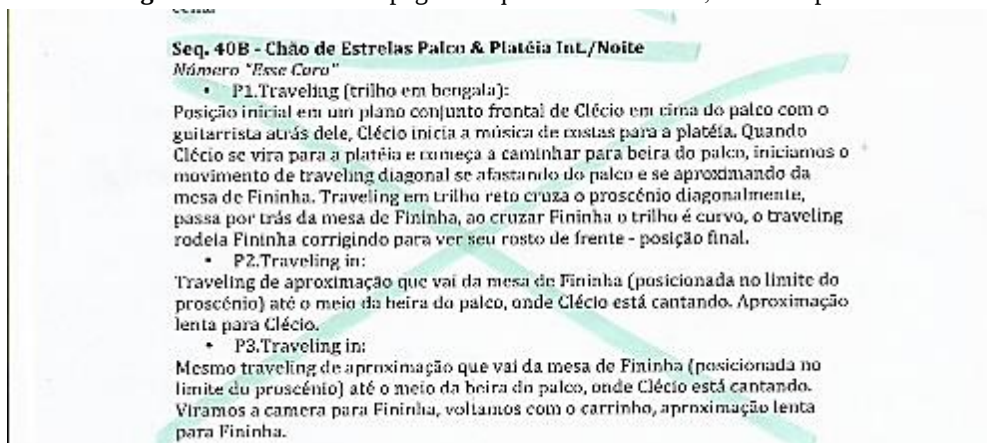
⁶¹ Movimento de *travelling* em que a câmera se desloca num movimento de aproximação ao personagem, objeto ou a uma situação.

⁶² Termo muito usado no jargão técnico cinematográfico, que é quando fazemos uso de algum subterfúgio para criar a sensação de que a continuidade foi mantida, mas, em realidade, mudamos a posição de um ator, de um objeto do cenário, ou mudamos, no caso, a direção do olhar para um lugar mais neutro no quadro.

E, nesse caso, era feio, na verdade. (LACERDA, Hilton. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 19/12/2018)

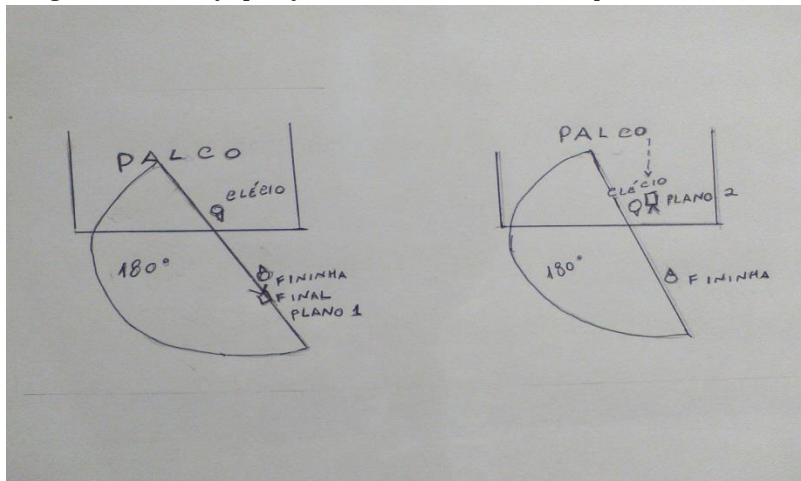
Trata-se do típico problema que pode surgir em qualquer set de filmagem, quando a observância daquelas velhas regras do cinema clássico se faz necessária, pois um erro deste tipo desorienta o espectador – o que não era a intenção – e pode, realmente, inviabilizar uma cena.

Figura 66 - Detalhe decupagem Seq. 40 – “Esse Cara”, com três planos.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 67 - Esboço posições de câmera e eixo na Seq. 40 – “Esse Cara”



Fonte: Arquivo pessoal

Até por se relacionar com todos os departamentos que compõem a feitura de um filme, a continuidade está submetida a uma série de questões que muitas vezes independem da nossa vontade. No exemplo acima, foi a questão do tempo, do atraso no cronograma do dia que impossibilitou a mudança de posição de câmera para o eixo correto. Mas, vale salientar que a possibilidade de usar apenas o primeiro plano na montagem foi prevista ainda no set, e o diretor já estava inclinado a isso. Contudo, o tempo é sempre o primeiro fator que costuma inviabilizar procedimentos de continuidade. Há sempre que ponderar quando é necessário “exigir” este

tempo para corrigir defeitos que são indispensáveis para que determinado problema não venha a afetar a credibilidade da narrativa. Afinal, não são “caprichos” do continuísta, nosso trabalho é zelar pela coesão e coerência da obra, em todos os sentidos.

4.4 UM OUTRO PASSADO REVISITADO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM E CONTINUIDADE NO FILME *JOAQUIM*, DE MARCELO GOMES

Joaquim (Marcelo Gomes, Brasil, 2017) nos conduz a revisitar um passado mais longínquo do nosso país: o ciclo do ouro no século XVIII. O filme gira em torno da história de Joaquim José da Silva Xavier, o famoso *Tiradentes*, tido como herói nacional. Não chega a ser exatamente uma biografia, posto que faz um recorte na trajetória do personagem: o período de transição em que aquele homem comum, um militar a serviço da coroa portuguesa, vai ganhando consciência política e termina por se rebelar e entrar para o movimento separatista que conheceremos mais tarde como Inconfidência Mineira. E, assim, como nos faz Hilton Lacerda, em *Tatuagem*, *Joaquim* traz também reflexões sobre como esse passado reverbera no nosso presente.

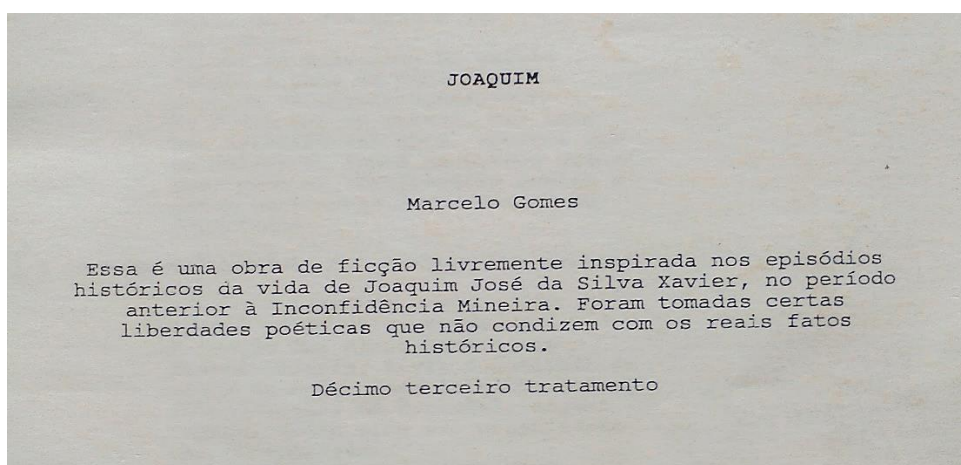
Durante o meu processo de investigação sobre a vida do Alferes Joaquim José da Silva Xavier, nome oficial dessa figura histórica, fiquei fascinado com os relatos sobre os costumes do século XVIII e iniciei um exercício de imaginação sobre as relações humanas no Brasil daquela época. Através de minhas leituras, mergulhei no cotidiano desse universo, o jeito que viajavam, como comiam, dormiam, namoravam e sentiam. Ao mesmo tempo, me deparei com um Brasil colonial caracterizado por profundas desigualdades sociais, onde uma pequena elite enriquecia à custa do trabalho da maioria da população formada por africanos escravos, nativos e mestiços. Assim, fui constatando que as fraturas sociais presentes no Brasil e no resto da América Latina tem suas origens nesse período da história cruel e desumano. O passado não só explica o presente como também faz parte dele. (GOMES, Marcelo. *Press Book* do filme *Joaquim*, 2017)

Gomes deparou-se, então, com o desafio de recriar um contexto sociopolítico e econômico do Brasil colônia e, em coerência com o cinema que vem desenvolvendo, centrou sua narrativa no personagem central. Tomou a liberdade de recriar este herói nacional longe do mito da história oficial – ver nota do autor/realizador na capa do roteiro⁶³ do filme (FIG. 68). Interessava-lhe mais a contextualização do entorno em que este homem viveu e as possíveis causas de sua transformação. Preferiu mergulhar nas relações cotidianas, sem a suntuosidade aparente em muitas produções de época.

⁶³ O roteiro no qual baseamos nosso trabalho foi doado pelo técnico de som do filme, portanto, é a última versão entregue à equipe na pré-produção.

O passado não é uma série da BBC ou um filme de 20 milhões de reais da Globo Filmes. O passado era pobre, era sujo. Eu li relatos de pessoas que pediam autorização ao padre para deixar de ir à missa porque não tinham mais roupas para ir, só tinham molambos. E você vê esses filmes sobre o passado, onde aquelas pessoas estão com aqueles vestidos impecáveis, aquela gola imensa e falam aquele português que ninguém entende, como se aquilo fosse dar credibilidade ao passado. (...) Eu queria fazer exatamente o contrário. (...) E eu acho que, se tem alguma coisa que é transgressora, que é revolucionária nesse filme é que Joaquim não é aquele herói mitificador, aquele Jesus Cristo que a gente via nos livros de história. Joaquim é um cara qualquer, que tem piolho, que namora uma escrava, que tem uma confiabilidade meio dúbia, porque ele é o cara que quer, de uma forma ou de outra, vencer na frente dos outros, derrubar alguém. E, a partir disso, dessas experiências de vida, ele vai construindo uma consciência política. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Figura 68 - Detalhe capa do roteiro do filme *Joaquim* (Marcelo Gomes, Brasil, 2017).



Fonte: 13º Tratamento do Roteiro do filme *Joaquim* (Marcelo Gomes, Brasil, 2017).

Se, com relação à temática, Gomes optou pelo caminho da desmistificação desse personagem e de toda uma visão de história dominante, como, estilisticamente, isso pôde ser impresso na obra? Lembremos que, quando discorremos sobre as relações entre estilo, criatividade e as questões financeiras de uma produção ainda no capítulo passado, citamos o filme *Joaquim* como um exemplo do uso da criatividade como ferramenta de superação diante de dificuldades orçamentárias. Lá, ressaltamos que o uso da câmera em mão como opção estilística frente ao restrito cronograma de filmagem (apenas quatro semanas), de certa forma, rompia com o paradigma formal da maioria dos filmes de época. Essa decupagem mais solta, mais *free style*, segundo o diretor, unida a este universo de um passado mais cotidiano, menos idealizado, torna-se um diferencial estilístico para o filme.

É ótimo porque se adequou ao orçamento essa opção estética, mas era a opção que eu queria. Era o mundo dos desdentados, o mundo dos desclassificados do ouro o que eu ia mostrar. Então, de uma forma ou de outra, ele quebra um paradigma do cinema histórico e, por isso, a decupagem tinha que quebrar esse paradigma também. Então, essa decupagem foi pensando na ideia de que eu queria fazer um Joaquim desclassificado do ouro, não um herói. Um Joaquim qualquer. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Não tendo participado da equipe técnica desta produção, e lembrando que *Joaquim* é um dos filmes que Marcelo Gomes realizou sem a presença de um continuísta em seu set de filmagem, pretendo aqui analisar esses recursos estilísticos presentes na obra, verificar se, de alguma forma, a ausência de um profissional de continuidade pode ser visível em seu resultado final. E, quando uso o termo “visível” não estou me referindo a possíveis erros de continuidade aparente, mas a alguma incongruência em termos de linguagem ou narrativa. As ferramentas que utilizo para empreender tal tarefa são o próprio filme finalizado, detendo-me em algumas cenas selecionadas que possam exemplificar situações específicas de decupagem, o último tratamento do roteiro e a entrevista que realizei com o diretor.

4.4.1 Um pouco do processo de trabalho do cineasta Marcelo Gomes

De minha experiência anterior de trabalho com o realizador⁶⁴, posso ressaltar o caráter minucioso com o qual Gomes conduz a preparação de seus filmes. Por exemplo, na ocasião da elaboração da cronologia do *Era Uma Vez Eu, Verônica*, o diretor reuniu-se comigo e com sua primeira assistente de direção e fizemos juntos a contagem exata dos dias em que se passava cada bloco de cenas (FIG. 69). Com isso, ficou determinado que o filme transcorria em exatos 106 dias. Tal precisão tem relação com seu tipo de cinema, que enfatiza a construção dos personagens. Detalhando a quantidade de dias exatos em que a narrativa se passa e o que acontece em cada um deles, o desenho da curva dramática do personagem pode ganhar mais força e clareza.

Figura 69 - Detalhe cronologia do filme *Era Uma Vez Eu, Verônica*, de Marcelo Gomes (Brasil, 2012) – Na primeira coluna à esquerda, fizemos a contagem exata dos dias transcorridos durante a narrativa.

50	28	Bar na calçada/Ext./Noite	Verônica, Maria e Cica bebem e conversam na calçada de um bar. (OFF)
50	28A	Bar na calçada/Ext./Noite	Verônica, Maria e Cica continuam a beber e conversar no bar. Agora, sentadas e com várias cervejas na mesa.
50	29	Quarto Gustavo/Int/ Noite	Verônica e Gustavo transam, depois conversam. Escutam as vozes das amigas lá fora.
60	30	Sala Verô Hospital/Int./Dia	Verônica termina de atender paciente e MUDA DISPOSIÇÃO DOS MÓVEIS EM SUA SALA.
60	30A	Sala Verô Hospital/Int./Dia	Verônica atende uma Paciente, que chora muito.
60	30B	Sala Verô Hospital/Int./Dia	Verônica atende outro Paciente, homem que tem dor nas costas.
62	31	Praia BV/Ext/Dia	Verônica observa casal se agarrando na praia.
62	32	Sala Aptº/Int./Dia	Verônica chega em casa e encontra o pai bebendo e

Fonte: Arquivo pessoal

⁶⁴ Trabalhei como continuísta em seu filme *Era uma vez Eu, Verônica* (Marcelo Gomes, Brasil, 2012), além de ter sido sua sócia e do cineasta Cláudio Assis na produtora *Parabólica Brasil*, nos anos de 1990.

O exemplo da elaboração da cronologia do *Verônica* – que é como o filme era designado por toda equipe – é apenas um pequeno detalhe dentro da relevância que a dramaturgia dos personagens tem em sua obra. Segundo Marcelo Gomes, a importância da construção dos personagens é tamanha que toda a concepção do filme tem que girar em torno deles. Neste trecho de seu depoimento, ele exemplifica como isso se deu no *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Brasil, 2005):

Como eu faço filmes de personagens, eu acho que tudo tem que estar em função deles. Quando eu penso num personagem, eu falo: olha, a direção de arte vai ter que estar a reboque do personagem, a fotografia, a reboque do personagem, o pensamento estético, estilístico do filme tem que estar a reboque do personagem. O que é que o personagem sente, o que é que ele vive. O Ranulpho era um cara que estava indo embora do sertão porque o sertão era horrível, seco, sem perspectiva de vida. Então, eu não podia mostrar um sertão bonito, eu tinha que mostrar o sertão com 3 stops estourados, com aquela luz que expulsa a pessoa da região, né? E eu tinha, por outro lado, um personagem que era o Johann, que via aquele sertão de uma forma completamente nova. Então, assim, eu tinha que mostrar um sertão quase com aparência lunar. Por isso que a gente decidiu fazer uma fotografia estourada, que a gente decidiu fazer uma arte só com os tons de terra, ocre e marrom claro. (...) Então, a partir daí, foi feita a direção de arte e a luz. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Durante a pré-produção, Gomes dedica bastante tempo aos ensaios com os atores. Poderíamos dizer que é uma característica comum à maioria dos diretores. Porém, o que nem todos fazem é ensaiar e filmar todas, ou quase todas, as sequências do filme durante esse processo. Depois, ele edita todo o material captado e fica com uma espécie de rascunho da obra. Claro que não é ainda o filme decupado e, na maioria das vezes, quem opera esta câmera mais “caseira” são seus próprios assistentes de direção. Este rascunho serve muito mais para precisar a consistência da construção dramática e vislumbrar possíveis falhas narrativas.

Outro elemento fundamental na pré-produção de todo filme, por parte da sua direção, é a decupagem, sua planificação. Em seu processo de trabalho, Marcelo Gomes também deposita especial atenção a este quesito, sempre tendo em vista a perspectiva que é peculiar à sua dramaturgia.

A gente decupa durante os ensaios, a gente decupa depois que os ensaios acabam, a gente decupa na locação. E a gente sempre faz isso: “qual a função dramática dessa cena no filme? É mostrar que a Paloma está p...! Eles vão discutir: um vai mandar o outro tomar no c...” Não pode ser uma câmera distante, de tripé, parada. Podia até ser, mas o filme que eu quero fazer pede que eu me aproxime da emoção da Paloma. Então, a câmera está aqui, na mão (gesto de câmera em mão próxima ao personagem). E, o Zé está aqui, próximo dela. Eu faço um movimento de câmera onde eu persigo os dois e fico dentro daquela emoção que é 220W. Essa é a decisão da cena. Então, é assim: qual a função dramática da cena, o que é que a cena pede de decupagem? O que é que os personagens pedem naquele momento, qual o estado emocional deles? E a partir

daí, a gente se inspira para construir essa decupagem. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

De um modo geral, um trabalho de pré-produção consistente e cuidadoso irá proporcionar uma filmagem mais tranquila e proveitosa. E esse é o desejo de todo realizador: tentar “dominar” ao máximo o filme que pretende fazer antes do momento do set, quando suas decisões terão a pressão do tempo e de toda uma equipe de filmagem a sua volta. Quando opta por não trabalhar com um continuísta no seu set de filmagem, Marcelo Gomes acredita que esse período da pré-produção tem que estar ainda mais sólido, e que toda a concepção do filme tem que estar muito clara para todos.

É na pré-produção que o filme se constrói. Então, quanto mais ensaio, quanto mais decupagem, quanto mais investigação, quanto mais compreensão de como a cena deve ser feita, considerando as limitações dos atores, as limitações de tempo, tudo, eu acho que dá certo. E aí, a continuidade vai dar certo também. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Suas experiências nesse sentido, até aqui, deram certo. Talvez, apenas um olhar mais cuidadoso possa identificar pequenos deslizos aqui e ali. O que tentarei no próximo tópico é buscar compreender melhor, através de suas concepções estilísticas no filme, o que possibilita esse êxito no *Joaquim*.

4.4.2 Quebrando paradigmas: uma pequena análise estilística e o lugar da continuidade no filme *Joaquim*

Como já foi dito, formalmente, o filme em questão rompe com certos padrões estilísticos normalmente empregados em produções de época. Ressaltamos que quando falamos em “produções de época” estamos nos referindo àquelas obras que tratam de passados mais remotos, porque, na realidade, o *Tatuagem* também se inclui nessa categoria. Apenas enfoca um passado mais recente. Talvez, por se tratar de um período mais antigo e mais “clássico”, digamos assim, tenha se convencionado o uso de uma linguagem mais formal para estes filmes, mais próxima àquele paradigma do próprio cinema clássico, pelo menos no que diz respeito ao cinema brasileiro. Então, que tipo de linguagem é usada no *Joaquim* para considerarmos que haja uma quebra de paradigma?

Em primeiro lugar, e já discorreremos sobre isso também, o uso da câmera em mão durante todo o filme, exceto em seu plano de abertura, que é um plano fixo enquadrando a cabeça de Joaquim decepada, sob a chuva, em frente a uma capela e seu off introduzindo sua

própria história. Esta câmera inquieta, por vezes nervosa, que espreita, e chega bem perto dos personagens, acompanhando suas ações, já é um diferencial. Em geral, filmes com esta temática são compostos por planos fixos e movimentos de câmera elegantes, prezando por aquele clássico efeito de “invisibilidade” da câmera e da montagem, como se convidasse o espectador a testemunhar aqueles fatos.

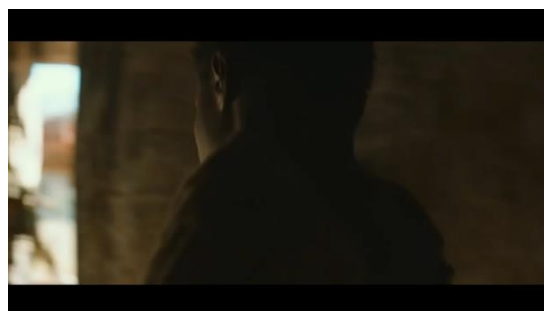
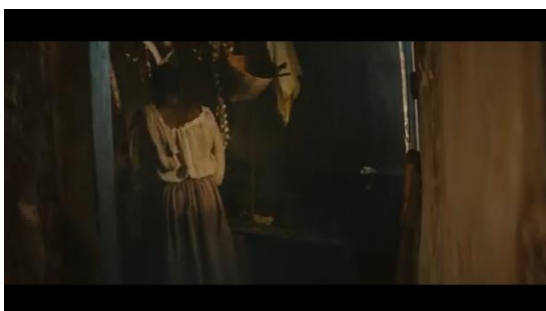
Outro elemento que destacamos, e que, em realidade, já é uma consequência deste uso frequente da câmera em mão, são os cortes abruptos, um tanto quanto descontínuos na medida em que quase nunca são feitos no *raccord* do movimento ou da ação dos personagens. O diretor justifica estas opções formais por sua adequação ao elemento fundamental ao tipo de cinema que realiza, em que tudo no filme deve ser pensado em função dos personagens.

Primeiro porque a gente achava que o Joaquim é um personagem de ação física. Ele vai e prende o bandido, ele vai e faz garimpo, ele vai e corre atrás do contrabandista. Ele é um homem de ação. Então, a ação era mais importante do que uma reflexão, que ele só vai ter no final do filme. Esse era um primeiro elemento do personagem e isso foi pensado antes. (...) Porque a gente ia na emoção, no sentimento, no plano sequência. E, às vezes, o plano sequência atrapalhava. Mas, como a gente já tinha decidido que o personagem era um personagem de ação, a gente assumiu fazer esse tipo de corte. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Este fluxo contínuo (tanto de emoção e ação do ator quanto de movimentação de câmera) gerado pelo plano sequência, ao chegar no processo de montagem desemboca em duas opções que se relacionam com o ritmo e a duração do filme como um todo: respeitar o ritmo interno do plano longo ou realizar cortes em seu interior que gerassem uma maior dinâmica a certas sequências. Esta segunda opção pode ser notada numa cena, logo no início do filme: a que apresenta a personagem Preta (Isabél Zuaa) (FIG. 70 a 79). É um plano que começa com ela terminando de preparar uma comida na cozinha do interior de uma casa. Ela pega a panela e sai ao exterior, atravessa todo um terreiro, chega diante de outra casa, conversa com o escravo João (Welket Bungué), que arruma um cavalo e, por fim, entra no alpendre, onde serve a comida à Joaquim (Júlio Machado) e a outros dois militares. Podemos perceber claramente que a cena foi filmada em plano sequência acompanhando toda a ação de Preta, porém foram feitos cortes no interior do plano que produzem pequenas elipses, acelerando o tempo da ação. O tipo de corte que mencionamos anteriormente: aqueles sem *raccord*, que estão sempre adiantando a ação e o movimento da atriz. Neste caso, tornam-se bem explícitos, mas vamos encontrar ao longo do filme muitos outros exemplos como este, apenas um pouco menos descontínuos.

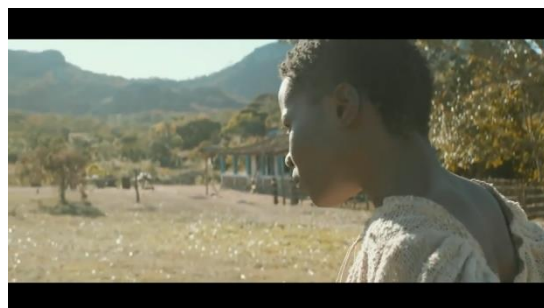
Aquele plano tinha 10 minutos. (...) Eu sabia que a gente não ia poder usar os 10 minutos e eu fazia exercícios, ainda no processo de filmagem, de como é que seria aquilo se eu fizesse pequenas elipses dentro do plano sequência. E, na hora da montagem, por uma questão de tempo também, a gente teve que reduzir esse plano. Então, foi uma opção feita na montagem, mas que a gente testou durante a filmagem. E, também, para os personagens e a situação do filme isso cabia. Porque ela não estava vivendo um drama psicológico profundo naquela caminhada, ela estava fazendo um ato físico. Então, era possível isso. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Figuras 70 e 71 - A cena começa com Preta na cozinha. Ao pegar a panela, corta para ela noutro cômodo da casa, indo em direção ao exterior.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 72 e 73 - O plano continua no exterior. Preta coloca a panela no chão e descansa.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 74 e 75 - Ao fazer menção de pegar a panela, corta para Preta já de volta a sua caminhada. Ela vai em direção a uma casa.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 76 e 77 - Ela para e conversa com João. Em seguida, segue para a casa, até chegar no limiar do alpendre.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 78 e 79 - Corta para Preta, já no alpendre, colocando a panela na mesa e começando a servir os militares. Seguem-se vários cortes que aceleram as ações de servir, catar piolho em Joaquim, voltar a servir e ir embora.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Uma outra cena que chama atenção em termos de decupagem é aquela em que Joaquim, já consciente da exploração dos colonos pelo Império Português, conversa com alguns tropeiros, tentando incutir neles a revolta com a situação (FIG. 80 a 91). Apesar de ser uma sequência de diálogos, a câmera em mão é um tanto quanto instável, revelando uma certa inquietude. Os cortes são bastante abruptos e provocam uma descontinuidade de ação dos personagens, que ora estão sentados, ora estão de pé.

O primeiro plano da cena é aberto, e vemos Joaquim e um tropeiro em quadro, e os dois conversam. Logo, corta para um plano lateral dos dois, com praticamente o mesmo valor de enquadramento. Em seguida, outro plano aberto dos dois revela um segundo tropeiro sentado, e a câmera rapidamente faz um movimento panorâmico a um terceiro tropeiro, que está embaixo de uma palhoça. O som em off de uma pergunta desse terceiro tropeiro é que induz o movimento da câmera. Ele arruma umas coisas e se senta. O próximo plano é de Joaquim falando, já de pé, à esquerda de quadro, dentro da palhoça, o que provoca uma rápida desorientação espacial. Noutro movimento panorâmico, descobre-se seu interlocutor, aquele terceiro tropeiro, que já está de pé também, à direita do quadro. Dele, a câmera move-se para o segundo tropeiro, também já dentro da cabana, que faz um pequeno comentário. Corte para Joaquim na mesma posição anterior. Por fim, o último corte inverte a posição dos personagens e dá outro salto na

ação: Joaquim, agora à direita de quadro, está agachado frente ao terceiro tropeiro, que novamente está sentado e à esquerda de quadro. Esta total inversão só não desorienta totalmente o espectador porque os dois personagens encontram-se no mesmo enquadramento. A cena termina com este plano que, após a saída de Joaquim, permanece com o tropeiro, que pede mais uma cachaça e a câmera deriva para seus companheiros servindo a aguardente. Percebe-se que a montagem procura manter uma continuidade dos diálogos, embora a imagem faça esses saltos na ação e na espacialidade da cena. Talvez, este seja o exemplo mais emblemático do que Gomes costuma chamar de “decupagem *free style*”.

Figuras 80 e 81 - A sequência abre com um plano aberto de Joaquim e um tropeiro conversando. Corta para um plano lateral dos dois. A câmera em mão é instável, revelando certa inquietude.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 82 e 83 - Volta a um plano similar ao primeiro, só que revelando um segundo tropeiro sentado. Rapidamente, faz uma PAN para um terceiro tropeiro que perguntara algo. Ele arruma suas coisas e...



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 84 e 85 - ... a câmera acompanha seu movimento de sentar. O próximo plano provoca uma certa desorientação espacial, pois Joaquim já está de pé e dentro da palhoça, e num outro movimento de PAN...



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 86 e 87 - ...descobre seu interlocutor, o terceiro tropeiro, também já de pé. O segundo tropeiro faz um comentário e a câmera corrige para ele.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 88 e 89 - Corte para Joaquim, que continua a falar e, por fim, outro corte radical, numa inversão completa de posições e espacialidade.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 90 e 91 - Com a saída de Joaquim de quadro, a câmera permanece com o Tropeiro, que pede mais uma cachaça e, em mais um movimento de PAN, deriva até seus companheiros servindo a bebida.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Em sua entrevista, o realizador explicou como se deu a filmagem da sequência. Ele nos conta que a locação escolhida era a mesma de outra cena importante: o almoço na fazenda – que viria a se tornar a sequência final do filme, como veremos mais adiante. Para se deslocar até lá, a equipe levou duas horas, o que diminuía bastante o tempo que teriam para filmar as duas cenas previstas.

Após rodar as primeiras sequências na sede da fazenda, seguiram para o ponto onde já esperava o elenco de tropeiros, que não eram atores, mas sim, moradores locais, campesinos. Gomes explica que tinha uma outra decupagem para a sequência, mas devido ao pouco tempo que lhes restava para filmar, e levando em conta que não se tratavam de atores profissionais, resolveu tomar uma decisão radical:

Eu cheguei e os tropeiros já tinham tomado uma cachacinha. Eram moradores de lá. Aí, eu falei: “Pierre⁶⁵, o negócio é o seguinte: esquece esse negócio de decupagem. Aqui, agora é um documentário. Você está fazendo um documentário e tem que se virar!” “Júlio⁶⁶, tu te viras! Tu vais incendiar esses caras: falar da rainha, do governador e eles vão falar coisas.” Quer dizer, eu me arrisquei. Eu acho que cinema é assumir riscos. Eu assumi esse risco. (...) Primeiro *take* tinha 16 minutos, segundo *take* tinha 20 minutos. Foi! E, a gente tinha que montar com o que tinha. (...) Mas, eu acho que ficou tão orgânico o processo de montagem que é uma das cenas que as pessoas mais adoram no filme, porque tem uma certa verdade. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Conhecendo a gênese do processo de filmagem da sequência, é possível entender o resultado final da montagem. Foram dois longos *takes* em estilo documental, depois o montador⁶⁷ teve que sair procurando os melhores momentos de cada um, com a preocupação também de editar os diálogos de maneira a criar um discurso lógico e coerente, já que foram rodados de improviso.

Uma outra questão a ser levantada é que esta cena já entra quase no final do filme e, a esta altura da narrativa, o espectador já se acostumou com sua linguagem, seus cortes um tanto quanto descontínuos e abruptos, o que ameniza o efeito desorientador que possa provocar tal montagem.

De toda a explicação dada pelo realizador a respeito de como foi filmada e da montagem da cena dos tropeiros, podemos inferir que, independente da presença ou não de um continuísta no set, a sequência terminaria por ser editada desta maneira ou de forma parecida. A única coisa que um continuísta poderia sugerir era que os dois *takes* realizados em câmera mão “*free style*” respeitassem um eixo de ação para a cena, o que me parece que, de certa forma, foi feito. O efeito de desorientação é dado muito mais pela mudança de posição dos atores que se movem de forma contínua no momento da filmagem (plano sequência), porém os cortes realizados na montagem eliminam parte desses movimentos. E o som é o responsável pela manutenção da continuidade, o que torna a cena compreensível.

⁶⁵ Pierre de Kerchove, diretor de fotografia do filme.

⁶⁶ Júlio Machado, ator que interpreta Joaquim no filme.

⁶⁷ Eduardo Chatagnier fez a montagem do filme.

Voltando agora ao início do filme, encontramos um problema de eixo de olhar em que, talvez sim, nesse caso, a presença de um continuísta pudesse fazer diferença. Trata-se da cena em que Joaquim, num curral, conversa com Nino, seu parceiro nas investidas contra os contrabandistas. A sequência é iniciada com um plano de passagem em que um militar atravessa um terreiro em seu cavalo, conversando com um escravo. Ao fundo, um homem está sendo espancado, sob as ordens do administrador do vilarejo (FIG. 92). Em seguida, vemos Joaquim e Nino no curral (FIG. 93). Durante toda a conversa dos dois, em vários momentos, Joaquim fica olhando para o extracampo, à esquerda de quadro. O som do espancamento é ouvido em segundo plano, por todo o restante da cena, que fica até o final com os dois no curral e é o que faz o espectador subentender que ele observa o espancamento. Um exemplo do trabalho com o extracampo que o realizador aprecia bastante. O problema está na direção do olhar de Joaquim. No plano de abertura, a câmera vai acompanhando o militar em seu cavalo e deixa o espancamento à direita de quadro. Portanto, o olhar correto de Joaquim seria nessa direção (FIG. 94 e 95). Nos parece o típico caso em que os planos foram rodados em distintas locações e o que faria a ligação entre os dois seria, justamente, o eixo de olhar, que determinaria o ponto de vista do Joaquim. Novamente, é o som contínuo do espancamento que “salva” a desorientação da imagem.

Figuras 92 e 93 - Final do Plano de abertura da cena. Note-se o espancamento no fundo, em frente à casa, à direita de quadro. No plano do curral, Joaquim observa a cena olhando para esquerda de quadro. A impressão que fica é que ele observa o cavaleiro que se vai.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 94 e 95 - A propósito de exemplificação, tomamos a liberdade de inverter o plano de Joaquim para obter o olhar correto, à direita de quadro. Agora, ele observaria a cena do espancamento.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Apesar de toda liberdade estilística em termos de linguagem, como sempre temos dito, há momentos em que os realizadores não hesitam em recorrer a antigas convenções para resolver determinadas cenas, como a técnica do plano e contraplano. Já vimos anteriormente que Gomes não trata o tema como um tabu. Aceita como um recurso que pode ser eficiente para a narrativa, dependendo da situação. Em *Joaquim*, há alguns momentos assim. Porém, sem abdicar do uso da câmera em mão. Destacamos, aqui, considerando a importância narrativa da cena, o momento em que o escravo João (Welket Bungué), companheiro de Joaquim durante todo o filme, vai pedir sua liberdade, o que deixa o protagonista bastante abalado (FIG. 96 a 99).

Na cena do escravo, aquela em que ele fala: “O senhor podia me vender para minha mulher?” Eu falei: “Aqui é plano e contraplano, porque a gente não vai conseguir segurar a onda de fazer toda uma transmutação desse sentimento, num espaço de tempo tão curto.” Então, foram opções da decupagem e da montagem que, de novo, tinham a ver com a característica do filme, com as características dos personagens e com a função dramática da cena. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

Figuras 96 e 97 - Primeiro plano da cena: Joaquim dorme em sua rede e é despertado por João, que o chama desde o exterior. Ele levanta e vai até o alpendre.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Figuras 98 e 99 - A sequência segue alternando entre plano e contraplano dos persoangens.

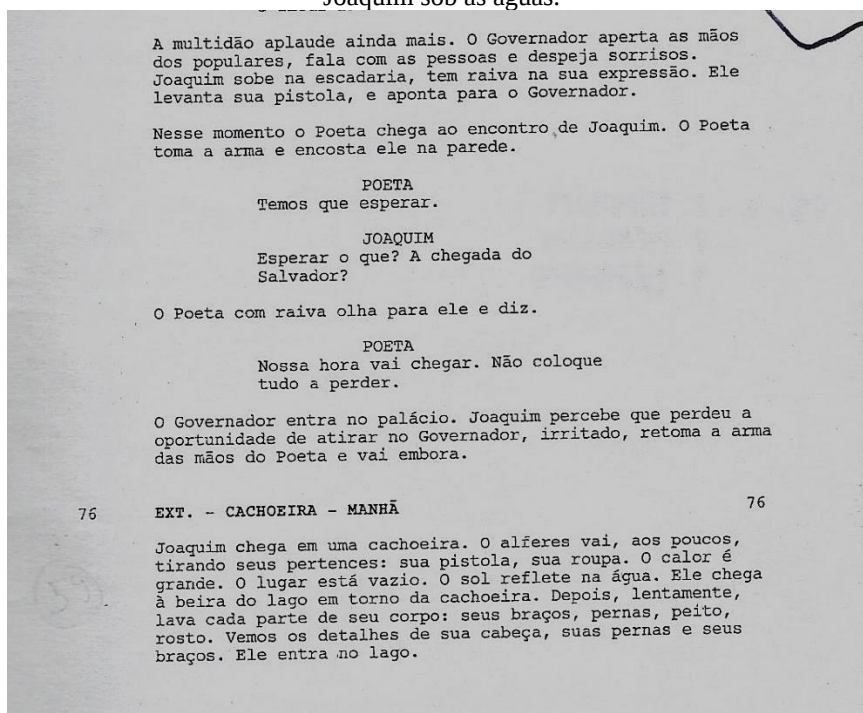


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=skRrSXbPHvA&t=458s>

Outra característica importante do trabalho de Marcelo Gomes, que também já foi comentada nos tópicos anteriores deste capítulo, é a sua tendência a mudar a ordem de algumas cenas durante o processo de montagem. Interessante notar que o realizador não se apega à estrutura preestabelecida do roteiro: “porque a montagem é você organizar o mundo que estava todo espalhado. É, na verdade, a reescritura do roteiro que eu fiz” (GOMES, 2019). No *Joaquim*, fizemos uma comparação entre a montagem final do filme e o roteiro, e percebemos várias alterações, sendo que as mais significativas estão no bloco de cenas finais.

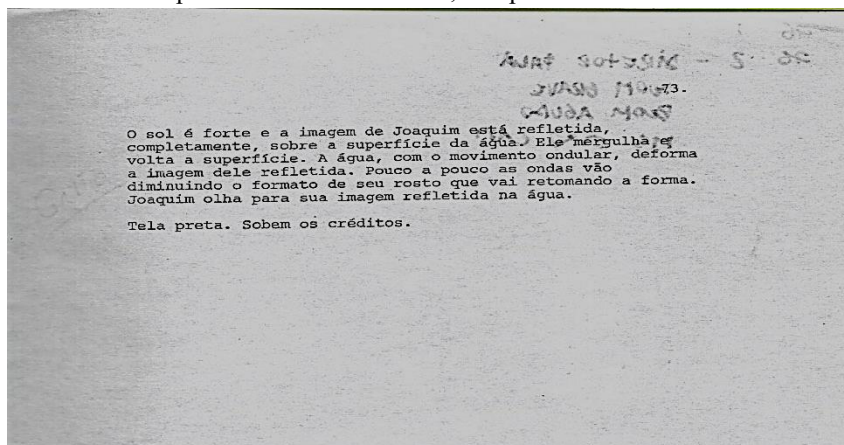
Na versão escrita, o filme terminaria com o banho de cachoeira do protagonista, uma espécie de catarse de Joaquim, após sua tentativa frustrada de assassinar o novo governador – ele é impedido, de última hora, pelo poeta (FIG. 100 e 101). Porém, a montagem altera estes acontecimentos finais. A sequência da tentativa de assassinato, apesar de filmada, foi transformada, durante a montagem, num sonho do alferes, que, inclusive, no filme, antecede o conhecimento de Joaquim sobre a chegada da autoridade. Nessa nova estrutura, a cena final passou a ser o almoço na fazenda dos fidalgos inconfidentes, que, no roteiro, vem antes da conversa com os tropeiros. Esta sequência demonstra claramente as diferenças de ordem social e de atitude política existente entre Joaquim e os demais inconfidentes, demonstra a singularidade do personagem. Talvez, tenha sido esse o motivo para tal reestruturação na montagem.

Figura 100 - Detalhe da página do roteiro: a sequência da Cachoeira vem depois da cena do frustrado atentado ao governador. Percebe-se que a sequência foi modificada durante a filmagem. Aqui, não há o grito catártico de Joaquim sob as águas.



Fonte: 13º Tratamento do Roteiro do filme *Joaquim* (Marcelo Gomes, Brasil, 2017).

Figura 101 - Detalhe da última página do roteiro. É a continuação da sequência da cachoeira. Observe que no final descreve: “Tela preta. Sobem os créditos”, comprovando ser a cena final da narrativa.



Fonte: 13º Tratamento do Roteiro do filme *Joaquim*. (Marcelo Gomes, Brasil, 2017).

Ao comentar o processo de montagem no *Joaquim*, o diretor deixa claro que não foi um procedimento muito fácil, devido ao próprio estilo de filmagem da película: “foi um processo muito difícil, porque era um filme *free style*, não tinha muito material. E, além disso, o material era muito em plano sequência. Então, exigia um processo de montagem muito sofisticado, que aparentemente nem parece, mas foi!” (GOMES, 2019). Além da questão do pouco material disponível, podemos confirmar que o realizador empreende uma verdadeira reescritura da narrativa nesta etapa final. Ao menos, é o que constatamos no caso do *Joaquim*. No caso do *Verônica*, por exemplo, as alterações foram bem menores.

Existe um aspecto facilitador no filme que deu mais liberdade para que Gomes pudesse remontar sua estrutura narrativa com mais liberdade, e que foi uma exigência do próprio realizador ainda na pré-produção do filme: os personagens usavam o mesmo figurino durante toda a história, apenas com pequenas variações de sobreposições de peças. Este requisito se relaciona tanto com a concepção estética do filme – aquela ideia de passado sujo, empobrecido – quanto com este seu processo de trabalho na montagem. O único limite imposto era definir exatamente o que acontecia antes e depois do corte do cabelo do personagem e, claro, o respeito a uma crescente mudança de atitude de Joaquim, de sua “curva dramática”: o nascimento de sua conscientização política.

Por fim, diante deste pequeno painel a respeito dos aspectos narrativos e estilísticos do filme *Joaquim*, voltamos à pergunta que norteou esta análise: a presença de um(a) continuísta na equipe técnica desta produção mudaria algum aspecto do que vimos até aqui? Acredito que, de maneira significativa, não. Mas, isto implica que se deva abolir esta função, ou a existência desse profissional? Também não.

Em termos de linguagem, o realizador estabelece um código estilístico que ele desenvolve ao longo da narrativa, e o espectador aceita ou não entrar naquele jogo. Neste caso, o estilo câmera em mão, plano sequência e cortes descontínuos pode justificar algumas incongruências presentes, tais como as do encontro com os tropeiros. Porém, a utilização deste tipo de linguagem mais despojada não inviabiliza a presença de um continuísta que possa compactuar com o diretor nesta proposta estilística e promover um lastro a mais de segurança para que suas experiências sejam desenvolvidas de forma satisfatória, evitando pequenos deslizes. Gomes confere importância à presença da continuidade apenas quando se acerca a uma decupagem mais tradicional: “quando chega uma cena mais decupada: “Vamos lá, gente! Cadê a continuísta desse set?” Não tem continuísta. E, tem que ter! Fica o buraco sempre!” (Gomes, 2019).

Já vimos o que é que acontece quando não se assume a presença do continuísta num set de filmagem: a diluição de suas atribuições entre os demais membros da equipe. O próprio Marcelo Gomes já nos explicou isso (ver tópico 4.2.2 desta dissertação). Por outro lado, o que observamos na conduta do diretor é uma certa impaciência com aspectos da continuidade aparente. Assumindo que faz um “cinema de personagens”, não deixa de ser incoerente não cuidar de detalhes que fazem parte da composição destes personagens.

Porque, às vezes, eu acho que se perde muito tempo, uma hora, duas horas, em discutir coisa de cabelo, de continuidade do cabelo, de continuidade da mão, como é que a mão estava... E eu falo: “Eu assumo isso.” E se eu assumo é porque eu acho que a cena, ela tem outra energia e que o espectador não vai se contaminar por aquele problema e se distanciar. Aquela coisa da “suspensão da credibilidade”. Não vai haver uma suspensão da credibilidade por conta disso se a dramaturgia está consistente, se a continuidade emocional do personagem está consistente. (GOMES, Marcelo. Entrevista concedida à autora, pessoalmente, em 11/03/2019)

De fato, o mais importante para a narrativa é a dramaturgia, a “energia da cena”. É por isso que todo continuísta deve saber dosar até que ponto aquele detalhe é importante a ponto de poder invalidar um plano, de pôr a verossimilhança da cena a perder. Tudo é uma questão de bom senso e de entendimento do tipo de filme que se faz.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontrar o exato lugar da continuidade no cinema contemporâneo talvez não seja tarefa fácil. Para alguém que exerceu a função de continuísta durante tantos anos, é quase como buscar o sentido para todo um trabalho realizado ao longo de uma grande parte de sua vida. Talvez esse tenha sido o maior desafio ao desenvolver esta pesquisa.

Durante a primeira parte do trabalho, investigando sobre as raízes históricas da continuidade e do consequente surgimento da função de continuísta, pudemos perceber que as normas que regem todo este sistema nascem da evolução natural da própria linguagem do cinema, e foram consolidadas com o paradigma narrativo clássico. Percebemos, a partir daí, que sua origem histórica, de certa forma, justifica um certo preconceito existente com relação ao trabalho do continuísta, que é visto, muitas vezes, como alguém cujo dever é apenas garantir que aquelas velhas normas de continuidade sejam cumpridas à risca num set de filmagem, como alguém que defende uma forma antiquada de fazer cinema. Aliás, tal visão equivocada foi um dos motivos a impulsionar o desenvolvimento desta pesquisa: teria a continuidade perdido sua função no cinema contemporâneo não mais regido por este padrão narrativo?

Como colocamos no início, a nossa hipótese era a de que o trabalho do continuísta também teria passado por suas transformações ao longo dos anos e teria encontrado seu lugar na função de “velar” pela coesão e coerência da obra, não importando as opções estético-narrativas do realizador. Após, na segunda parte da pesquisa, na qual fizemos um apanhado geral do que realmente é este trabalho em sua forma cotidiana, partimos para o estudo de caso dos dois diretores e suas obras, que iria nortear nossa busca de confirmação ou negação desta hipótese.

Todo realizador, pelo menos aqueles que buscam no cinema uma forma de expressão artística, procura imprimir um estilo próprio à sua obra. Acredito que a forma como encaram o papel da continuidade dentro de suas opções estilísticas também revele um pouco de sua visão sobre esta forma de arte à qual se dedicam. Apesar das divergências sobre o lugar da continuidade no cinema de cada um dos realizadores analisados, estas concepções não chegam a ser em sua totalidade opostas. Em determinados momentos até se complementam.

Hilton Lacerda acredita que o sentido da continuidade para ele está na maneira de articular o tempo e o espaço cinematográfico – o que, durante os nossos estudos teóricos, foi visto como a verdadeira essência da continuidade. Já Marcelo Gomes vê na continuidade dramática a relevância que o tema tem para ele. Uma visão não exclui a outra. Lacerda é um realizador bastante cuidadoso com a direção de atores e jamais negligenciaria a evolução

dramática de seus personagens. Por outro lado, Gomes, ao tratar da decupagem de seus filmes, tem plena consciência de que está lidando com articulações temporais e espaciais. Quando imprime cortes bruscos e descontínuos no filme *Joaquim* está fazendo uma opção estilística, muitas vezes, fruto de um prévio estudo de decupagem – como exemplificou na cena da caminhada da personagem Preta.

Um ponto em que ambos os diretores convergem é que mais importante que detalhes da continuidade aparente – figurino, cabelos, maquiagem, entre outro – é a continuidade narrativa e dramática. No entanto, pela própria experiência de trabalho com os dois realizadores, é possível afirmar que Lacerda é muito mais observador destes detalhes e promove mais espaço para que o continuísta possa atuar corrigindo alguns deslizes nestas áreas. Já Gomes se mostra mais impaciente, no set, com a provável “perda de tempo” que se possa ter dando espaço a este profissional. Isso pode justificar, em termos, sua aceitação em filmar sem um continuísta em sua equipe.

Um filme sem esse profissional acompanhando o trabalho de filmagem não significa que essa obra não tenha continuidade. *Joaquim* apresenta uma narrativa coerente, em que eventuais “desvios” na correta articulação-espço temporal podem ser absorvidos e relevados pelo espectador, devido ao estilo de decupagem proposto desde o início da narrativa.

Em termos práticos, vimos o que acontece na ausência de um continuísta no set: suas atribuições são dissolvidas entre os demais integrantes da equipe. Sob o ponto de vista mais conceitual, entendo que, ao deslocar a ênfase da continuidade em sua obra para a dramaturgia, Marcelo Gomes encontre aí o conforto de poder trabalhar relevando outros aspectos da continuidade. É também no tipo de linguagem utilizada que o realizador percebe outro facilitador para filmar desta maneira. Quando a linguagem se aproxima mais do paradigma clássico, ele logo se ressentido da falta do profissional. Portanto, não há no cineasta uma total negação dos valores da continuidade e, muito menos, deste aspecto mais técnico da função de um continuísta.

Ao final do trabalho de análise das obras e dos depoimentos dos dois realizadores, o que observamos é que, apesar da diferença de enfoque que cada um tem a respeito da continuidade e do trabalho do continuísta em suas obras, ambos possuem o mesmo entendimento de que a base de tudo está na compreensão que este profissional deve ter do universo narrativo e estilístico com o qual está lidando, ter “uma compreensão muito clara de com quem você está trabalhando” (LACERDA, 2018), ou, segundo Marcelo Gomes (2019), “tem um momento em que você tem que entender que filme você está fazendo” – referindo-se ao papel do continuísta.

Portanto, voltando à hipótese inicial que deu origem ao desenvolvimento de nossa pesquisa, acreditamos que reside aí a chave do entendimento de que a continuidade ainda tem seu espaço dentro do cinema contemporâneo. Sua essência não mudou: trabalhar com a articulação do espaço e tempo fílmico, buscando uma coerência narrativa. A maneira como vai se dar essa articulação vai depender da proposta estilística e do universo narrativo de cada obra e de seu realizador. Vejo, então, que, ao invés de estar fadada ao esquecimento, a continuidade se renova nesta perspectiva de dar coesão, coerência a um todo que se principia no fragmento, na unidade mínima de um plano.

Certa vez, durante a pré-produção do filme *Carandiru*, do cineasta Héctor Babenco (Brasil, 2003), solicitei ao produtor um assistente, que me auxiliasse no trabalho durante o período de filmagens, afinal de contas, tratava-se de uma produção bastante complexa em termos de continuidade: um elenco gigantesco, muitas locações e cenários, inúmeras cenas de ação com uma quantidade enorme de figurantes. E, além disso, tinha consciência de que o diretor trabalharia numa linguagem mais clássica, quando todos elementos teriam que estar subordinados a algum tipo de *raccord*. Já estava bem perto de tudo começar e não se havia definido quem me faria a assistência. Um dia, vem o próprio Babenco conversar comigo e me diz que gostaria que quem ficasse ao meu lado na continuidade fosse seu enteado, um rapaz muito jovem, que queria começar a fazer cinema. A explicação que o realizador me deu foi: “Porque, na continuidade, Adelina, ele vai ter a verdadeira noção do que é fazer cinema. Ele vai entender o todo de um filme.”

Babenco tinha toda razão. O exercício da função de continuísta te permite compreender um pouco do funcionamento de cada departamento do filme. Através dos estudos do roteiro, te faz mergulhar nos meandros da narrativa e da dramaturgia. O convívio com o realizador te permite observar seu processo de criação e seu exercício de estilo. Jamais como um fiscal de regras instituídas, mas sim como alguém que está disposto a apostar em soluções inusitadas diante de situações complexas, em quebrar paradigmas sem dor na consciência. Ao menos, quando isso vale a pena e tem um sentido dentro daquela narrativa.

Este episódio resgatado da memória me faz compreender que é nessa visão global do exercício da continuidade que reside o sentido da “unidade”, da coesão e coerência de uma obra. A continuidade em sua forma “pura”, assim como o cinema clássico, já não mais existe. Porém, o seu sentido se deslocou para esse espaço em que entender o total de uma obra, entender que “filme você está fazendo” é que vai direcionar seu lugar dentro de todo processo. Entre descobertas, reflexões e mergulho dentro do próprio ofício, deparo-me com o alívio de que tudo que fiz ao longo dos anos valeu a pena.

REFERÊNCIAS

- AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus Editora, 2008.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003.
- BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: o caso de Amor de Perdição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós. 1996.
- _____. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- _____. STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.
- _____. THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 2008.
- _____. THOMPSON, Kristin. **Film history: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 2003.
- BROWN, Blain. **Cinematography: theory and practice**. Taylor & Francis Group, 2016.
- BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa.1973.
- CALIL, Carlos Augusto; LORENÇATO, Arnaldo. **Leon Hirszman – É bom falar**. In: Livro Mostra Leon de Ouro – Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 1995.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- CARREIRO, Rodrigo. Continuidade intensificada no som dos filmes. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-20, maio, junho, julho e agosto de 2018: ID28679. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28679>.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- COUSINS, Mark. **História do cinema – Dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo francês. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

NAGIB, Lúcia. Realist cinema as world cinema. In: STONE R, Cook P. (Ed.). **The routledge companion to world cinema**. Abingdon-on-Thames: Routledge.

PRYSTHON, Ângela. Efeitos do real no cinema do mundo: dois cineastas europeus. In: BRASIL, André, MORETTIN, Eduardo, LISSOVSKY, Maurício (Org.). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

RABIGER, Michael. **Direção de cinema – técnicas e estéticas**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2007.

SALT, Barry. **Film style & technology: history & analysis**. London: Starword, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2014.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: MELO, Cecília (Org.). **Realismo Fantasmagórico**. Coleção CINUSP – Vol. 7. p. 93-111. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, USP, 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

Internet:

JORGE, Wanda. Vera Cruz - 1949/1954: Um sonho do cinema brasileiro. **Ciência e Cultura**. On line version. vol. 56, nº 3, São Paulo. July/Sept. 2004. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-7252004000300025
Acesso em: 16/03/2019

Site: youtube. **Tatuagem no Cinebunda – Conversa com Hilton Lacerda**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mR84E7l7GlA>. Acesso em: 11/03/2018

Arquivo digital:

Joaquim. Press Book do filme *Joaquim*. 2017 (arquivo em Word cedido pelo realizador Marcelo Gomes)

APÊNDICE A - ENTREVISTAS

Entrevista Hilton Lacerda - Realizada em 19/12/2018

Adelina: Poderia falar um pouco sobre o seu processo de trabalho desde a pré-produção até chegar à filmagem e à montagem?

Hilton: Eu gosto muito de decupar o material que eu vou filmar. Essa decupagem, obviamente, ela não pode ser uma camisa de força, mas ela é um facilitador para o set. Na verdade, essa ideia meio genial de que você vai chegar no set e vai ter mil ideias, eu acho muito complicado. São poucas pessoas, muito geniais, que conseguem fazer isso em set. Mas, eu gosto de pensar o filme antes. Então, assim, desde o processo de escrita, eu já tento trabalhar com o processo de construção de uma narrativa bastante detalhada, que já está um pouco no roteiro. É um roteiro que nem todo mundo gosta de ler, por exemplo. Quer dizer, de ler, não, de fazer porque, às vezes, parece que você está dando ordem. Quando você não está dirigindo, está dando ordem para o diretor. Mas, é a forma que eu sei escrever, assim, a forma que eu gosto de escrever. E nesse processo, para mim, eu acho que eu já estou incluindo aí um pouco da ideia desse universo de transição. Eu acho que a continuidade tem muito a ver com a construção da transição, com a construção da elipse, sabe? Com essa coisa de como trabalhar esse tempo, como deixar esse espaço crível narrativamente. Então, a primeira coisa que eu faço é formatar dentro do roteiro a ideia narrativa que eu pretendo. Por mais absurda que seja a história, mesmo que ela pareça, aparentemente, fragmentada cronologicamente, eu sempre parto desse princípio.

O segundo momento é a decupagem, uma decupagem mais clássica que é sentar e pegar esse roteiro, depois de várias versões, de entender como é que ele está funcionando, fazer uma decupagem bastante detalhada. Um trabalho que você faz, você com o assistente de direção, com o fotógrafo e que a gente vai descobrindo também dentro desses espaços, dentro desse tempo o que talvez funcione ou não. E, mais uma vez, está muito claro aí essa questão dessas apostas que você faz. Eu também acho que em projetos narrativos, de alguma maneira, você está predisposto a errar. Predisposto a errar no sentido de que se você não botar o seu cu na reta, é muito difícil que você vá fazer alguma coisa que te deixe excitado. Na verdade, você nunca está cumprindo, assim, uma missão em si. Mas, essa coisa da decupagem pra mim é muito importante.

O outro momento é você entender com sua equipe como é que você pretende construir essa narrativa. Aí, entra, eu acho, que mais gente. Como a minha ideia de continuidade, ela está muito ligada também ao som, às vezes... Você entender, por exemplo, que o que é que está em primeiro plano de som... É mais importante o que eu estou vendo ou o que eu estou ouvindo, sabe? Onde é que tem que estar isso? Como é que tem que estar construído? Então, o resto da equipe, ela passa a ser muito importante. Por isso é que eu acho que tem que se dar essa leitura que se faz do roteiro. Essa leitura técnica que a gente faz do roteiro junto com a equipe é muito importante porque aí você entende. A arte (Departamento de Arte) vai entender, mais ou menos, quais são as necessidades que você tem dentro daquilo que você está propondo e qual é a função da continuidade dentro desse projeto que está sendo construído. De alguma maneira, quando eu imagino, por exemplo, a construção do espaço onde acontece determinada ação, eu queria muito que esse espaço, por mais anárquico que possa parecer para quem está vendo, você esteja

construindo uma ideia de continuidade, você não se perca temporalmente ou espacialmente. Ou, se você se perder, também é uma estratégia que foi usada dentro da narrativa.

Eu gosto muito pouco e, para mim, é muito perceptível, quando o planejamento de alguma coisa dá errado e as pessoas querem construir isso na narrativa e dar uma espécie de hermetismo pra narrativa porque parece que é uma desculpa pela falta de... Sei lá... Ou apostou numa coisa que não deu certo ou então não queria detalhar seu projeto de alguma maneira. Mas, geralmente, eu não gosto.

Eu acho que existe a construção de um cinema que, para mim, é extremamente importante. Se você pega um cinema como, por exemplo, o cinema godardiano, é um cinema, para mim, muito importante. Um cinema glauberiano... Mas, assim, a conduta de pessoas que se escoram nesses projetos para justificar algumas coisas que me parecem mais falta de talento, também é uma coisa muito recorrente, bem recorrente. Tanto que é difícil, às vezes. É meio como arte contemporânea: às vezes, é difícil você entender o que é bom, o que não é, o que interessa de fato ou não. Tem coisas que não te interessam de início, depois passam a te interessar. Tem pessoas que tem uma construção mais esquizofrênica que, na verdade, são mais excitantes do que algumas outras construções que parecem ser assim, tipo: “a imagem vai falar por si só”. Primeiro porque essa ideia, aí eu volto um pouco para Godard, eu acho que o cinema não é feito só para olhos, não. São tantos sentidos que você pode usar quando está fazendo cinema! Então, esse cinema experimental, esse cinema que o povo chama de cinema meio godardiano, meio fragmentado, que me interessa, ele é tão importante quanto quando eu vejo, por exemplo, um filme de Billy Wilder. São duas escolas completamente diversas, mas é engraçado, como uma gosta da outra, como, por exemplo, Godard ama Billy Wilder, ama Hitchcock. Hitchcock é, basicamente, às vezes, uma aula de cinema. Um cinema clássico, conservador, mas muito interessante no sentido de você entender o que é que tem de experiência dentro daquela narrativa. Eu acho que tem alguns cineastas contemporâneos que fazem isso muito bem. Por exemplo, eu acabei de ver um filme muito recente que é o *Em Chamas*, de um diretor coreano. Eu não vou lembrar o nome dele agora, mas é um filme que passou agora. É um filme que me impressionou bastante como ele constrói a narrativa.

Então, essa questão de como você faz os passos. Esse passo da decupagem para mim é muito importante e, depois, o último passo que é a adequação disso dentro do set. Também acho que decupagem não é uma camisa de força, mas, de certa forma, ela te aproxima de uma realidade, às vezes, de produção do filme. Eu estou falando também de filmes que você trabalha muito limitado. Você trabalha com filmes que tem um orçamento limitado. Então, você entender o que você quer dentro do seu filme, talvez, seja uma maneira de você, digamos, queimar sua cabeça antes para economizar durante a filmagem.

A gente estava falando um pouco dessa coisa mais desleixada, que não precisa de continuidade. Eu sempre coloco muito isso por conta de uns novos suportes que existem. Filmar em película parecia que você tinha que ser mais prudente. Filmar em digital, as pessoas filmam meio excessivamente, às vezes. O que eu acho que tira a graça do que você quer fazer. Você fica tentado a filmar qualquer coisa. Em documental é muito engraçado isso. A quantidade parece que tira o crivo do valor do que você filmou. Mas, de alguma forma, eu continuo mantendo,

eu filme em digital como se estivesse filmando com película, tanto que eu fico muito chateado, por exemplo, quando um cartão acaba no meio de uma cena. Cara, se fosse em película era muito difícil ou, pelo menos, você reclamaria de uma maneira mais eficiente. Mas, eu continuo vendo do mesmo jeito. Claro que com suas facilidades, mas os valores, pra mim, são os mesmos, os valores de qualidade.

Então, nesse pressuposto de vir da construção do roteiro, passando pela decupagem, interação da equipe dentro e esse sequenciamento das imagens que você filmou, você vai entender depois se aquilo deu certo ou não. Eu não sou muito do tipo de saber na hora se aquilo está dando certo ou fazer um *retake* porque não deu. A questão do *retake* é mais pela qualidade do que você fez ou não. Você vai resolver coisas na montagem. Porque eu acho que tudo isso vai desaguar nesse ponto final que é a montagem do filme, que é a organização desse material e que aí, nesse ponto, você volta muito à continuidade do filme, pro bem ou pro mal. O continuísta pode levar um monte de culpa de coisas que não deram certo no filme. Isso aí é um clássico. Nunca tive esse problema nos trabalhos que eu fiz, mas pode acontecer.

Mas, mais ou menos, são esses processos de trabalho. E, um processo de trabalho que, às vezes, se adequa muito pouco às exigências externas. Tipo assim: adoro ouvir opinião para pesar aquilo que eu acho. Algumas opiniões são muito bem-vindas, mas também, eu sou contra a essa ideia de você construir uma narrativa e ficar muito “esponja auditiva”, sabe? Tudo o que as pessoas dizem parece que tem que ser contemplado. E, às vezes, não. Pode ser, inclusive, que o seu ponto de vista narrativo seja discordante de uma pessoa que você adora, que tem um olhar super específico, mas não é assim que você pensa o cinema. Eu penso cinema de outra forma. Às vezes, essa opinião que parece negativa pode ser produtiva para aquilo que você está fazendo. Mas, são esses, mais ou menos, os processos. São processos bastante cansativos, mas são processos que eu acho que são bastante importantes para construir essa narração. E, mais uma vez, a narração que, de alguma forma, depende um pouco do projeto que você se pretende. Fazer um filme anárquico, por exemplo, me liga a outras coisas. Talvez, eu não precise de um continuísta no sentido clássico, mas talvez eu precise de um continuísta no sentido assim: eu quero que, por exemplo, minhas lentes e os eixos de observação, eles sejam muito precisos. O que vai acontecer no quadro é completamente absurdo, mas, narrativamente, eu estou construindo uma coisa que eu quero entender: que lente eu estou usando, para que lente eu estou passando, para que tipo de eixo eu estou fazendo, se eu estou quebrando o eixo ou não. Eu acho essa história de quebrar eixo uma besteira desde que você saiba que você quer quebrar um eixo. Isso é uma coisa. É muito ruim, às vezes, quando você vê, percebe isso. Tem eixo que é quebrado que são pouco perceptíveis, tem que ter um olhar mais apurado. Mas, tem eixos que são quebrados que são muito feios. Narrativamente, tiram você da narrativa, sabe? Essas são minhas preocupações principais. Talvez, seja o processo de trabalho que eu gosto de fazer. Lembrando que já no roteiro, eu perco muito tempo com isso, bastante tempo.

Adelina: No Tatuagem você decupou quase todas as cenas. Eu estou com o arquivo da decupagem. Eu estava checando e são quase todas as cenas. Foi um trabalho que você teve mais tempo de pré (produção)? como foi isso?

Hilton: Não. É porque eu gosto...

Adelina: Você decupou com Ivo ou com...

Hilton: Eu decupei com Ivo e com os assistentes. Com Ivo, Marcelo e Carol. Ainda estava do lado Milena, dando suporte, mas principalmente com os três. Foi uma decupagem bem apurada. E também com Danilo. Danilo, do som, fazia parte da decupagem. Ele chegou um pouco depois, mas a gente queria... Como era um filme que era muito ligado à música... Mas, eu acho que faz parte desse trabalho. Essa decupagem, para mim, é muito importante mesmo, bem importante. E, quando eu falo dessa importância, é importante porque eu vou ter com o que eu vou trabalhar, os limites. Assim, a linguagem e o tamanho da sua produção. Se você tem um milhão para uma produção, ela funciona de um jeito. Se você tem duzentos mil, ela funciona de outro. Algumas coisas vão se adequando um pouco a isso. Então, eu acho que a decupagem tem um pouco a ver com essa possibilidade. Mas, eu gosto muito de ficar brincando com a ideia, mesmo que na montagem, mesmo que durante o processo de filmagem, algumas coisas sejam corrompidas, eu gosto muito de tentar entender narrativamente como é que essas coisas vão acontecer. Por isso, essa perda de tempo com a decupagem, que eu acho bem importante. E, eu acho um exercício cinematográfico engraçado: fazer um filme que não é filme. Decupagem, você está fazendo um filme que não é filme, não existe filme ainda, na verdade. É como um roteiro. Eu escrevo um roteiro como se estivesse escrevendo um filme, mas não é filme, é um roteiro. Por mais próximo que ele esteja do filme, ele não é o filme. Roteiro é uma abstração, é um monte de palavras significando alguma coisa que você não sabe exatamente o que é. E, nem sabe se as pessoas estão entendendo do mesmo jeito que você. Até isso, né? De vez em quando, dá esses problemas, assim, que não estão entendendo exatamente do mesmo jeito.

Mas, essa questão da decupagem no *Tatuagem*, por exemplo, que era um filme que, bem claramente, eu queria muito que tivesse um quê de anárquico para as pessoas que assistissem, mas que esse anárquico estivesse organizado de uma maneira que a gente compreendesse antes. Nesse sentido, o trabalho da continuidade era muito preciso. Se você for olhar, por exemplo, as cenas, por mais anárquicas que elas sejam, por mais livres que elas sejam, elas são muito bem montadas no sentido da continuidade porque era isso que eu queria no projeto. Essa construção dessa continuidade espacial e temporal que me interessava muito. Porque eu acho que é assim: tem uma coisa do tempo e do espaço no cinema que, para mim, é o grande desafio. Por isso que, eu acho, quando você elege a construção de elipses, eu acho sensacional. O cinema te dá essa possibilidade icônica que é um jogo: você nunca sabe se vai acertar ou não e você vai entender como é que isso funciona. Como exemplo, eu gosto de usar um filme bem recente que é *O Silêncio de Lorna*, eu acho, dos irmãos Dardene. Eu acho que é *O Silêncio de Lorna*. Mas, tem uma cena que eu acho brilhante, que é uma garota, eu não vou contar a história do filme, mas é uma garota que um ex-namorado que é viciado em heroína e tem uma cena em que ela está conversando com ele e ele está super alegre, andando de bicicleta, aquelas coisas meio dos Dardene: alegre-triste. E, ele sai andando de bicicleta, ela dá *tchau* para ele, ela sai andando na avenida. Não vou lembrar de detalhes, mas corta e depois ela está em casa, arrumando umas coisas. Aí, chegam outras pessoas, começam a conversar e, durante a cena, você entende que o ex-namorado dela morreu de overdosedes de heroína naquele dia que saiu com a bicicleta. É uma elipse que eles constroem que é sensacional e é uma elipse que foi construída no roteiro. Sabe, assim, é uma aposta que ele fez: vou construir essa elipse dentro do roteiro.

Se você pegar, por exemplo, a ideia do *Fim de Festa*, a ideia dele é toda feita na construção de micro elipses. Elipses, que você tem uma história que parece a principal, mas, na verdade, são histórias marginais. A história que me interessa é a história da transformação de um homem que não consegue se transformar. Mas, tá lá, essas micro elipses que vão sendo construídas. O que te excita é construir elipses, na verdade, saber como elas funcionam.

Adelina: E nesse processo de decupagem, por exemplo, você achava que seria importante a continuísta já participar?

Hilton: Eu acho que sim. Quando você forma a equipe tem sempre essa questão: quando as pessoas vão se aproximar. Eu acho que tinha uma escala de valor, que é uma escala de valor de produção de fato. Sabe assim: o quanto uma continuísta pode estar à disposição de você tão antes da filmagem. Claro que alguns projetos, você pode conversar e pedir, outros, não. Tem uma estrutura mais careta nesse sentido: eu vou chamar, pode vir, pode não vir. Mas, eu acho que é muito importante. Mas, assim, toda essa questão que eu fico falando, por exemplo, dessa construção dessa decupagem, ela tem que passar por um crivo da continuidade, para mim, muito sério. E entender tanto a autoridade como a autonomia que o continuísta tem dentro de um set. Cabe ao continuísta te chamar a atenção. É muito parecido com a ideia de montador. Eu acho “cri, cri” essas pessoas, tipo: ele filmou, ele produziu, ele montou. É uma ideia muito boa de egoísmo, não sei se é boa ideia de cinema. Não porque você não saiba montar, acho que montagem é muito engraçado. Mas na montagem, o montador, ele te serve muito como interlocutor para te colocar em xeque. Mesmo que ele faça tudo o que você pensou, que tudo aquilo estiver certo. Ok. Mas, ele é o montador que está com o olhar mais distante. Eu acho que, de uma certa forma, o continuísta tem isso.

Se a gente voltar, por exemplo, para esse exemplo do *Tatuagem*, a gente fez uma decupagem super apurada, a gente vai lá, conversa com a continuidade, constrói um filme, mas na hora do filme, você fica muito excitado com a ideia de que esse espaço, ele está aleatório, a gente vai filmar de qualquer jeito, cabe ao continuísta dizer assim: “Ó, tá tudo bem, só não tem mais continuidade! Então, assim, talvez você não consiga... Se você está com certeza do que você está fazendo, ótimo. Mas, o meu papel já não está aqui, porque eu não tenho muito o que fazer mais porque foi uma ideia meio da sua alucinação.” E tanto que acontece muito! Assim, projetos de filmes que você vai, no meio do filme, tem essas doidices. Ou aproveita uma imagem meio aleatoriamente. Porque é um gasto de energia muito grande você ter um set, sabe? Essas coisas que reclamo muito hoje dos tempos de set. É um set muito puxado para, de vez em quando, você resolver que “Ah, não, vou pedir um pouquinho mais” para resolver uma coisa que eu não sei para onde vai, entendesse? Agora, obviamente, se você estiver fazendo uma experiência, tem que ter uma equipe que está viajando com você. Tipo: a equipe que a gente fez o *Tatuagem*, é muito diferente de uma equipe, eu imagino, que vai filmar *A Serra da Desordem*, por exemplo, com Andrea Tonacci, que é uma outra proposta e é incrível como ele vai fazendo. Mas, ela parte do pressuposto que a linguagem é construída pelo tamanho da produção, o que é que você tem para colocar sua linguagem em curso. E, também não moralizo muito o valor disso, não. Dizer assim: que um filme que tem menos dinheiro, ele termina sendo mais interessante do que um filme que tem mais dinheiro. Não, desperdício é que não interessa. Apesar de que a gente não sabe o que é trabalhar com muito dinheiro. Pelo menos eu nunca trabalhei com muito

dinheiro, sempre é muito limitado. Então, assim, a gente está sempre nesse universo meio médio.

Não sei se eu respondi a questão tua, ainda mais a questão tua dessa importância. Eu acho que sim. Quando você tem esses projetos que traz o continuísta para perto de você, para ele entender quais são as suas necessidades, eu acho que tudo bem. Mas, seria muito engraçado ter essa ideia de continuidade nessa discussão. A gente sabe também que estruturalmente fica muito difícil fazer essa construção com a equipe tão larga porque, de alguma forma, também era muito importante que o maquinista estivesse perto, era muito importante que o figurino estivesse perto, porque tudo tem uma importância muito grande. Um curta que eu fiz, *A Visita*, é um curta que eu acho muito engraçado. A ideia toda dele era de continuidade com mudança de espaço e de tempo. Eles saíam, os quadros mudavam de lugares, se refletiam em coisas que estavam na parede... Era toda uma experiência meio narrativa. Mas, a ideia era de que a continuidade fosse expressamente... A gente tinha que entender para que lado sai o personagem, para que lado ele entra. Ele saiu de casa, mas aquilo está na praia, mas quando ele sai, o objeto que ele carrega é o mesmo objeto. Então, aquilo tem um ensaio de continuidade que é bem engraçado. Eu acho que nisso, *A Visita* é bem engraçado como objeto de estudo.

Adelina: No livro de Alice (Gouveia), “Direções”, tem uma frase sua que você diz: “Eu gosto de pensar o quadro, mas gosto de imaginar as pessoas dentro desse quadro, como elas se representam, tentar dar liberdade ao máximo.” Você podia comentar um pouco?

Hilton: Tá ok. Eu acho que isso parte muito da ideia do próprio *Tatuagem*, isso vinha muito da história da decupagem. Durante muito tempo era você ter os atores à disposição de você, você entender como eles se movimentam e depois você criar um determinado enquadramento que, dentro desse enquadramento, pela própria prática desses atores... Aí, sim, pelo tempo de preparação que a gente teve, foram seis semanas, a gente ter os atores completamente livres em relação a este quadro. Então, de alguma forma, você cria ali parece que um diálogo entre... O quadro que foi estabelecido é muito pelo movimento dos atores. Claro que não é uma liberdade geral, você vende também um pouco a ideia de liberdade e as pessoas acabam se acomodando um pouco ao quadro que foi sugerido. Mas, de alguma forma, sim, esse quadro, ele se estabelece de uma maneira onde os personagens circulam de uma maneira mais livre. Aí, mais uma vez, eu volto para a questão um pouco da continuidade. Se você pegar, por exemplo, as apresentações do *Tatuagem* no momento das peças, no primeiro momento das peças de teatro que vai ter o Velho Faceta com as Pastoras ali, no final, tudo era pensado de uma maneira muito livre daquele palco, o enquadramento era o palco. Mas, de alguma forma, quando você vai para o detalhe, todo mundo está repetindo o mesmo movimento porque você termina mecanizando também, mecanizando essa ideia. Como também pela ideia de você ter o seguinte: “olha, vocês estão livres de movimento dentro de quadro porque eu estou todo centrado nesse personagem central.” Então, tudo que for movimento nesse quadro, desde que não tape a vista do que tenho, ele está valendo. Mas, é um estudo de quadro. E essas pessoas ficarem livres para se movimentar. Porque também é uma outra forma de exercício.

Eu acho muito bacana também trabalhar com o quadro muito estreito onde esses personagens tem que se comportar de uma maneira muito adequada, porque mesmo no *Tatuagem*, quando

você pega, por exemplo, a primeira conversa entre Fininha e Clécio, quando eles sentam no Chão de Estrelas, é um quadro que vai fechando, os dois vão se aproximando com o corpo, as pessoas vão parando de falar atrás, o movimento continua imenso, mas, era tudo mecânico. Não sei se você lembra dessa construção. Então, do mesmo jeito que tem essa liberdade, é muito difícil. Você falando, a medida que você vai falando, você tem um movimento de câmera que começa num determinado momento, essas duas pessoas tem que ir com o corpo se aproximando muito lentamente, que era a ideia de pensar que esse enquadramento fosse ficar como se fosse só um movimento de câmera e não era só um movimento de câmera. Era um movimento de tudo que estava em volta, que parecia livre e não era. As pessoas estão conversando e gargalhando e vão baixando o que elas estão falando até você conseguir esse efeito que era tipo reenquadrar aqueles dois personagens como se o resto do mundo não existisse, a não ser os dois. Então, essa liberdade era, às vezes, vender uma ideia de liberdade em determinadas situações. Nelas, elas são muito fechadas.

A conversa também, no *Tatuagem* de Clecinho com Paulette, que eles estão sentados, tem toda uma coisa pensada. Eles estão lá, o quadro está mais aberto, eles estão num plano conjunto dos dois. Depois de um tempo, a câmera começa a fechar até que termina num plano médio dos dois, mas tem um movimento todo de corpo que é pensado ali: da aproximação dos dois, para que eixo eles olham, onde é que eles estão olhando para quadro, não estão olhando para quadro... Eu acho que isso é um grande barato dessa construção, construção narrativa, que é o que me interessa nessa ideia de cinema. Então, a ideia da liberdade é uma ideia de liberdade que é uma liberdade, digamos, quase que uma liberdade vigiada, de alguma forma. Você cria a ideia de liberdade, você dá aos atores a capacidade de criarem essa liberdade, depois você retoma isso para você dentro de um quadro. É uma espécie de acordo: eu consenti isso, agora, eu tenho que imaginar em que quadro essa liberdade cabe.

Adelina: No filme *Tatuagem* você trabalha com dois núcleos narrativos: o núcleo do Chão de Estrelas e o núcleo de Fininha, que é o exército, a família, né? No Chão de Estrelas, tem o espetáculo, tem o cotidiano deles e ainda tem o Super 8. A gente nota no filme diferenças estilísticas entre esses núcleos. Como é que você pensou isso?

Hilton: Não é nem no *Tatuagem* em si, mas, às vezes, como roteirista mesmo de outros projetos, eu gosto muito da ideia de como histórias se espelham. Por exemplo, no *Tatuagem*, para mim, era uma ideia mais radical nesse sentido. Tem um monte de questões que estão ali dentro do *Tatuagem* que são importantes. Se você pegar, por exemplo, o Chão de Estrelas e pegar o exército e colocar eles como reflexo do outro, você vê quase que uma repetição de formas diferentes, de universos diferentes, mas que parece que tem a mesma coisa. Você pegar, por exemplo, o personagem do Clécio, ele é um personagem muito autoritário naquele universo. Ele acha tudo livre, desde que ele dê as ordens. Se você não levar em consideração a ordem dele, ele já fica muito puto, muito irritado. Ele não gosta muito da ideia de ser desobedecido. É isso que faz o conflito ali com Paulete.

Você quando vai para o exército, tem toda uma coreografia que eles fazem para marchar que são coreografias muito mais do tipo fascista do que as coreografias do Chão de Estrelas, mas é um monte de bailarino, um monte de menino respondendo a ordem de alguém que diz vá para

a direita, vá para a esquerda, levante o braço, baixe. Tem toda uma conduta e essa coisa do espelhamento começa com os dois acordarem. Você está aqui com esse universo acordando e esse outro universo acordando. Dois universos que, em determinado momento, vão se encontrar e, na verdade, termina sendo uma fusão, é quase que um filme de fusão. A ideia de para onde Fininha vai no final...

Eu sempre falava, assim, que a ideia do *Tatuagem* era um filme de amadurecimento de um personagem e um filme de crescimento do outro. É um filme de crescimento de Fininha e um filme de amadurecimento de Clecinho que, na verdade, colocando-o ali, com seus 33 anos, a idade dele no filme, ele age como se fosse um adolescente. E ele propõe jogos sedutores, em cima da lógica dele. Tem a inauguração da casa que ele fica meio irritado com Fininha porque Paulete ficou tirando onda e Fininha fica meio rindo e ele fala: “Logo com Érico, Fininha, logo com Érico! Por que logo com Érico?”. Mas, seria com qualquer pessoa: podia ser Érico, podia ser Paulete, podia ser qualquer pessoa porque ele fugiu ao domínio dele.

Então, essa coisa do espelhamento desses dois universos que eles estão sempre se conflitando, eles me interessam bastante. Parece que um universo consegue falar sobre o outro de alguma maneira que é complementar. O personagem do soldado Gusmão, por exemplo, feito por Arizinho, ele é um personagem que parece que ele é a maldade, mas ele é o próprio conflito da inconstância, da inconstância do desejo. Eu estou falando de um menino de 18 anos que está dentro do exército com um monte de homem, que precisa se afirmar como macho, mas, na verdade é um fraco. Ele é super covarde com relação ao desejo dele, que é isso o que irrita ele e o excita com relação a Fininha. Fininha, é uma coisa que eu falava sempre para o próprio Jesuíta, quando estava fazendo: “Olhe, Fininha, ele pode ser tímido, mas ele não é covarde. Fininha nunca diz não.” Você vê, todas as perguntas que são feitas para Fininha são respondidas. Ele fala com a namorada que vai ficar no Recife do jeito dele. Mas, o principal é: “você já dançou com homem? Quer dançar comigo? “Nunca dancei assim com um homem.” Não quer dizer que ele nunca dançou com um homem, quer dizer somente que ele não dançou daquele jeito com um homem. É tipo: “É sua primeira vez?” Ele diz que não. “Você já beijou um homem?” Ele responde com um beijo. Ele tem uma conduta de coragem em relação ao desejo dele, não é uma conduta de covardia. E isso está espelhado nesse universo daquele menino, está espelhado no soldado Gusmão também que, de alguma forma, não consegue, é muito reprimido. No final, se você reparar, o soldado Gusmão, depois que leva aquela tranca de Fininha, ele perde meio o controle. Quando ele vai para a invasão do Chão de Estrelas, ele é um corpo meio desconjuntado, não sabe nem o que fazer, está obedecendo uma ordem ali, de alguma forma. Então, essa ideia desses dois universos caminharem paralelo, ela tem muito a ver com como é que um universo contribui com o outro. Tanto que era normal as pessoas dizerem: “ah, o filme ganha muito quando vai para o Chão de Estrelas e fica muito chato quando vai para o exército.” E, para mim, não. Tinham que ser complementares.

O *Tatuagem*, para mim, não é um filme “oba, oba”, um filme alegre. É um filme cheio de coisas complicadas, um filme que apontava para esta questão do futuro. São dois núcleos, mas os dois núcleos principais para mim, que tem dentro daquele universo de observação, é a câmera do Joubert e o olhar de Tuca, que é o olhar informação e aquele olhar artístico de alguém que se agrega ali para ver de alguma forma, retira todos os substratos de conflitos internos para ver

somente a questão artística. Enquanto para Tuca, é um momento de construção de uma pessoa, que está vendo aquilo. São dois olhares. Tanto que Joubert no final... É uma leitura muito doida, mas no final, quando Joubert faz o super 8, que fica pronto, que ele vai apresentar, ele bota o menino indo para o futuro. Ele usa Tuca, que fica rodando, bota ele como se fosse no futuro, vestido de robô, como se fosse: “Ó, o que é que tem no futuro.” Você vai lá e vai trazer o que é que tem no futuro, como se fosse uma cicatriz, que era uma proposta também do próprio *Tatuagem*, que era você ler o presente a partir do passado. E você ler o presente a partir do passado era você pensar o passado pensando o futuro. É um jogo.

Mas, a ideia desses caminhos era assim e é um trabalho danado fazer isso. Tem que ficar pensando o peso que essas coisas tem, tanto quando você está no roteiro como quando você está na montagem. Mas, são basicamente, filmes de espelhamento de universos que estão paralelos, mas de alguma forma eles se encontram em determinado lugar. Se você for ver, é uma estratégia muito parecida com o *Fim de Festa*. Por mais que você tente transformar eles em universos diferentes, você está vivendo sob o mesmo sol, as pessoas estão vivendo sob o mesmo sol. E a complexidade dos personagens me interessa também. Essa ideia da conduta do próprio Clécio, para mim, é muito importante na construção do personagem. Esse personagem que é super livre, mas ao mesmo tempo tem uma mão de ferro para as coisas. Ele só amolece o coração dele quando se apaixona. Aí vem, assim, você querer usar um gênero muito específico como o melodrama como isca: o amor, dois personagens... Mas, tem um monte de coisa que está ali atrás que é o que me interessa na verdade falar.

Adelina: Formalmente, por exemplo, a gente nota muito no núcleo da família uma câmera mais estática, aquela decupagem mais clássica: o master, os planos de cobertura. Aí, você nota bem. No Chão de Estrelas uma câmera mais solta. O exército também, né? Eu acho que tem uma diferenciação. Como é que você pensou isso?

Hilton: Uma coisa que eu acho interessante quando vão ser construídos esses ambientes é você entender como eles se comportam. Eu não gosto de coisas que sejam tão marcadas, tipo: “ah, a luz aqui, ela é mais pesada. Lá, não.” Os enquadramentos é que vão dar... E a ideia também é que as pessoas... Elas podem até perceber, mas que isso não seja um agravante quando você ver um filme. Obviamente, quando eu estava dentro de um ambiente como a casa deles, a gente trabalhava com uma dinâmica muito específica. A decupagem, por exemplo, da casa de Fininha, ela era mais... Ela tinha até mais decupagem. O próprio espaço da casa, quando a gente chegou, dava muito pouca possibilidade pra gente. E foi uma coisa que a gente resolveu: Não, se a gente fizer isso com um enquadramento, como ele vai entrar três vezes, a gente pode trabalhar com 3 enquadramentos dentro dessa mesma perspectiva, que seria o quadro parado e, depois, cobrir esses personagens, que é a maneira, digamos, mais careta ou mais formal de fazer. Mas, daria também um peso àquela família. Até porque o tempo que eles aparecem é muito pequeno pra você dar força pra eles. E a ideia é que aquilo tivesse uma força, por menos que aparecesse, quando aquilo aparecesse tivesse uma força específica. É engraçado você ver um personagem como tia Zózima, ela aparece 3 vezes no filme e a família também. E todo mundo lembra desses personagens porque eu acho que tem uma coisa, sabe? Aí, sim, a continuidade é muito perfeita no sentido de onde está a direção do olhar, onde está a intenção. Eu acho que tem uma coisa mais claustrofóbica nesse sentido desses enquadramentos, desse mundo que esse personagem

também quer se livrar, sabe? E, de alguma forma, aquilo prende ele. Para onde é que ele vai? Ele não cabe mais dentro daquele espaço, ele está preso. Algumas informações que você vai percebendo à medida que a narrativa rola como, por exemplo, quando tia Zózima fala: “o pai era comunista e o filho é ateu.” Eu estou dando uma pista somente sobre se o pai de Fininha desapareceu nas ligas camponesas... Pode ter sido. Ou, tia Zózima acha que ele aproveitou as ligas camponesas, abandonou a família e foi embora para o sul do país, viver com outra mulher. Mas, são pistas que são dadas.

Adelina: Outra cena que eu percebi, agora revendo o filme, que é decupada também de uma maneira mais clássica é aquela conversa de Fininha e Clécio na hora em que Clécio fala dos militares, que ele está fazendo a máscara. Essa decupagem tem alguma coisa a ver com a questão da narrativa, alguma questão narrativa? Porque, justamente, é um plano mais aberto em que Clécio está lá pegando as coisas. Aí, depois, um plano mais fechado de um, um plano mais fechado do outro.

Hilton: Tem uma coisa naquela sequência que eu acho que é a própria tensão que é estabelecida que eram coisas que a gente pensava quando é que, dentro da estrutura geral da narrativa, quando é que essas brincadeiras funcionavam, onde é que estava a tensão, onde é que não estava. Então, tem uma coisa naquela construção que pra gente era muito importante: é que as informações estivessem muito estabelecidas. A ideia era: você quando fazia um corte, isso estava pensado no roteiro, você saía de uma conversa completamente aleatória, que a gente usou muito nos testes dos atores, que era falando sobre *Laranja Mecânica*... Não tem nada claro, mas é uma conversa sobre *Laranja Mecânica* e quando corta, corta para uma máscara. E você não entende muito o que é aquela máscara até que no movimento de câmera você descobre que a máscara é quem: Clécio trabalhando. Clécio está conversando com Fininha e está trabalhando. Você tem um personagem atrás daquela máscara interpretando o tempo inteiro. Eu acho essa sequência sensacional como eles fazem. Mas, a questão da decupagem mais clássica tinha muito a ver com essa ideia também. Essa ideia de estabelecer essa tensão que vinha da cena inusitada, a partir dessa decupagem mais clássica. Porque sair de uma coisa completamente largada, que eram aqueles dois na rede, emacalhados, tentando explicar alguma coisa e, de repente, você corta para uma máscara, o que parece ser quase que uma alegoria. A ideia é: te tirar da narrativa e depois te devolver para a narrativa. E, quando te devolvia para a narrativa, te devolvia noutro nível de narrativa. Aí, iria para uma narrativa, realmente, mais clássica nesse sentido. Ela não é uma narrativa de campo e contracampo, mas ela é de cena, detalhes da cena e partes dessas cenas que vão se locupletando ali. E a tensão que é conseguida a partir disso, que é o momento de separação, quando Clécio não fica nada feliz. Mas, todas as coisas de Clécio antes disso (a partir daí é que ele começa a amolecer um pouco) são muito ordenadas. “Fala mais alto que eu não estou ouvindo. Fica ruim, né? A voz.” Ele não está nem dando muita atenção ao que é que Fininha está falando. Fininha está querendo falar com ele e não consegue. Está meio com medo de falar que está se relacionando com um monte de gente no quartel, que era a proposta de “ninguém é de ninguém, todo mundo faz o que quiser”, e que isso irrita um pouco Clécio. Mas, a ideia da construção de ir para essa coisa mais clássica mesmo de narrativa vinha disso, dessa brincadeira. Você quebra a pessoa no sentido sensorial, de não entender direito para onde ela

foi e quando você a devolve, devolve para um ambiente e esse ambiente já constrói uma narrativa mais estabelecida, mais clássica assim.

Você vai ver isso também, depois, quando a gente sai dos espetáculos e vai para Fininha voltando e mostrando a Tatuagem. A gente usou o mesmo subterfúgio na verdade. A cena até que teve *retake* por causa de problema de luz, não sei o que... Essa foi a última cena que a gente gravou com Irandhir no filme. Mas, é uma cena também que tem isso...

Adelina: Qual foi que eu não lembro que teve *retake*?

Hilton: Essa cena dele mostrando a tatuagem.

Adelina: Vixe! Aquela importantíssima!

Hilton: A gente fez muitos *takes*, depois no outro dia, a gente refez. Voltou para a casa só para fazê-la. Aí fez dois *takes* mais. Porque tinha um problema de luz muito forte. Tinha muita luz difusa. Toda vez que rodava, ficava com microfone (sombra). Aí, não ficou bom. A gente demorou muito! A gente nunca passava dos horários. Aí, então, a gente resolveu: “a gente vai fazer um *retake* dessa cena. Consegue?” A gente conversou com Irandhir e conseguiu fazer o *retake*, o que foi ótimo.

Adelina: Outra cena importante que eu lembrei. Eu consegui meus arquivos, meus boletins de continuidade. Consegui tudo de volta. Mas, “Esse Cara”, que era uma cena chave, ela ficou na montagem final só com um único plano, né? O *travelling*, como um plano sequência. E o plano de Fininha não foi usado, que a gente fez um *travelling in* a ele.

Hilton: Isso. Fechando no rosto dele.

Adelina: Porque tinha um problema de eixo. Até na folha de continuidade está escrito. Pulou o eixo aí o olhar ficava...

Hilton: ...errado.

Adelina: Foi por isso que não usou mesmo na montagem?

Hilton: Foi. A ideia de fazer essa aproximação era de aproveitar melhor esse olhar de Fininha... Isso foi chamado na hora, você falou: “olha, esse eixo está errado, esse eixo não vai montar.” Aí, ficou uma discussão assim: “não, mas vai fechando tanto que depois devolve o eixo quando fecha no olho dele.” Tinha uma dessas discussões. Mas, que não funcionou. Mas, não foi usado também, não só porque o plano sequência era melhor, como não funcionava de fato essa coisa da quebra do eixo. Aí, eu volto um pouquinho assim: quebrar o eixo propositalmente é uma coisa, mas quebrar o eixo por acidente, é ruim. E, nesse caso, era feio, na verdade. Você tinha alguém que está olhando pra cá, a câmera se movimenta pra cá e, de repente, alguém está olhando pra cá. Então, a pessoa está olhando pra fora de quem tá olhando pra você. A sensação de que Fininha não estava olhando para ele. Estava tudo muito errado.

Adelina: E eu não me lembro porque não reposicionou essa câmera! Eu sei que está escrito na folha: “tem um problema de eixo. Aí, por isso, a gente vai falsear o olhar.”

Hilton: É, mas eu acho que, na verdade, a gente não readequou essa câmera porque a gente tinha já decidido ficar com o plano sequência. Tipo assim: “Ó, a gente tá com problema de tempo, a gente vai refazer esse plano que a gente acha que não vai usar?” Aí, decidiu: “Não.” Então, “A gente vai apostar no plano sequência?” “Vai!” “Tá ok. Está resolvido.” Porque reposicionar significava mudar toda a estrutura de um lado para o outro.

Adelina: Era o *travelling*, não era?

Hilton: Era o *travelling*. Um era *travelling* mais de aproximação e o outro era *traveling* lateral, por trás das pessoas e terminava em Fininha. Um, era diagonal, que vinha por trás, ia fechando aqui. E o outro, era de frente, mas de frente também diagonal, que ia meio corrigindo com Pan, uma coisa dessa. Era tudo meio esquisito na verdade.

Adelina: Com relação ao uso de plano sequência, tem vários planos sequência no filme, né? O mais emblemático é aquele do *Álcool*, que é enorme. Quais as vantagens, o que você acha de trabalhar com plano sequência?

Hilton: O que eu acho engraçado de plano sequência, na verdade, não é nem o tamanho do plano, mas é como, durante um plano, você pode readequar enquadramentos. Na verdade, é como se, por uma brincadeira, você ao invés de fazer uma decupagem no sentido de cortar esses planos, fazer com que o plano se aproxime daquilo que você quer. Eu quero um plano geral da entrada, eu quero estabelecer Clécio que está ali, eu quero um close de quem está cantando, eu quero falar sobre quem está ali no final, sabe? Então, esse plano sequência, para mim, na verdade, ele serve quase como uma maneira de você deixar a câmera... Aí, sim, a câmera livre, mais do que os atores. Porque você quando pensa, por exemplo, nesse plano sequência, você dá outra vez essa falsa liberdade aos atores, mas, ao mesmo tempo é o movimento da câmera que vai direcionar um pouco onde eles estão.

É a mesma coisa que eu penso com relação ao *Fim de Festa*, que é a cena de Irandhir conversando com Hermila. É uma cena de 11 minutos. E, estão lá, os dois. São vários enquadramentos. Eles param como enquadramentos. A câmera vai, para. Depois, quando ela se movimenta, vai para outro enquadramento, até terminar. E, eu acho que, na verdade, quando você conduz a isso, você consegue no processo de movimentação desse enquadramento, fazer com que a história (essa história que eu digo aí não é a história narrativa da gente, mas a história dos personagens), ganhe dimensão de passagem, sabe? Para mim, é muito claro. A partir do momento, por exemplo, que eu estou enquadrando Clécio ali no começo, que ele está triste por causa da divisão, porque é exatamente depois da cena da máscara... Ele está meio triste, sozinho. Aí, tudo aquilo era construído com uma intenção, que não precisa exatamente estar na cena, mas está clara, ele sozinho na mesa. Ninguém está conversando com Clécio. O cara está dormindo na portaria, o porteiro do Chão de Estrelas. Isso significa que o Chão de estrelas não teve movimento naquele dia, eles estão num dia meio mau. Você tem aquelas pessoas que estão sempre meio rindo e conversando e algumas pessoas dormindo já ali, porque está tarde. Você tem a interpretação de Dolores em cima do palco, fazendo a interpretação da música *Álcool*, já sem nenhum luxo, já tiraram até a cortina que tinha atrás. A ideia que a gente vendia um pouco para Diego era assim: “Você está fazendo esse espetáculo, você está cantando, você fez esse espetáculo, você se fudeu para fazer esse vestido e atrasaram, atrasou tudo, não tem ninguém.

Você está fazendo esse espetáculo para um Chão de Estrelas vazio. Então, você está muito triste porque todo seu esforço foi vão. Você que fez esse vestido, você que fez as coisas...” Está tudo inserido nesse Chão de Estrelas que está mudando. As pessoas que não estão, ou dormindo ou preocupadas com si mesmo, estão conversando. Ninguém está olhando para ela cantando, se você prestar atenção. Está o bêbado lá sentado, outro dormindo na mesa. Aí, está Telminha conversando com Renata, com Renata Pinheiro. Ela e Mariah. Tudo meio assim desconjuntado, ninguém está reparando na interpretação dela. Então, esse plano sequência tinha essa ideia: vamos trespassar esse ambiente com essa coisa assim. E, para mim, a funcionalidade do plano sequência estava muito mais no sentido de deixar a história passar por aquela lente, sabe? Eu podia fazer isso tudo, por exemplo, e fazer Clécio se levantar e terminar lá trás, com Clécio fumando um cigarro, depois de ter filmado Clécio no primeiro plano. Gracinhas que você pode fazer de passagem de tempo, do desolamento. Eu sou muito calmo em set, mas naquela cena foi um dia que eu me irritei um bocado por causa de um problema de figurino, que era para Paulete está com a roupa da Borboleta, sem nada. E, eu só percebi quando eu cheguei no final. Eu fiz: “Cara! Era tudo pensado para uma coisa e tiraram a roupa de Paulete!” Mas, porque tinha a ver com isso: aquela Paulete desfeita, depois do espetáculo, sem está com a asa, sentada do lado do cara que é traficante, tinha um sentido muito específico para o que estava acontecendo.

Então, é isso, eu acho que o sentido desses planos sequências tem muito a ver com isso e tem muito a ver também, eu acho, às vezes, com o cinema que a gente elabora. Elabora no sentido de entender, dentro das condições que a gente tem, qual a melhor funcionalidade de fazer um plano desse. Eu não tenho nenhum tipo de fetiche com o plano sequência, mas acho que ele é muito eficiente quando ele vem numa hora certa, quando ele acontece. E, diante da proposta de produção que a gente tem, às vezes, quando ele é bem realizado, ele funciona muito, muito bem.

Não tem a ver com o trabalho da gente, mas é uma coisa que eu acho muito engraçado, como eu acho que os planos sequências no *Piedade* não funcionavam nada. Eles funcionavam como uma sequência de ida e nunca tinha uma sequência de volta. Era uma sequência que ia e voltava porque não tinha mais o que fazer, nunca dava vontade, nunca dava tempo de fazer uma outra cena. Acho que é meio equivocado nesse sentido. Mas, quando ele tem uma função muito clara, ele quer começar e terminar. Os próprios filmes de Cláudio têm muito isso. Lírío usa bastante. Eu acho que a gente usa muito, talvez, por um pouco dessa estratégia dessa câmera, sabe? Quanto mais tempo ela se alonga, mas você resolve esteticamente o que você quer e menos a produção gasta de tempo. Demora muito para resolver a cena, mas quando resolve, tipo: em três *takes*, você tem que resolver. Quando se trabalhava com 35mm, por exemplo, era mais grave ainda porque a cena não podia ter mais de 4 minutos, nem você podia fazer 8 *takes*, se não iam 8 latas de negativo só numa cena.

Adelina: Você tem um trabalho muito especial com os atores. No *Tatuagem* mesmo foram 6 semanas de preparação. Depois, eu lembro, vocês iam no ensaio com Ivo, como foi agora no *Fim de Festa* também, e a partir daí, eu acho que também tinha um pouco de decupagem. Mas, essa coisa do trabalho com os atores, por exemplo, você acha que o plano sequência tem essa vantagem de que seja um fluxo contínuo de emoção para eles? Como é que você vê isso?

Hilton: Eu acho que tem uma coisa que é engraçada. Os dois podem ser interessantes: o de corte e o de fluxo contínuo também pode ser interessante. Mas, são muito difíceis de estabelecer. É muito difícil para um ator que não tem experiência de cinema entender como é que ele vai fragmentar a emoção dele. É muito difícil entender que a emoção que eu estou sentindo com você aqui agora, eu pretenda que eu tenha a mesma emoção quando fizer de determinado eixo. Obviamente, quando eu estipulo um plano sequência, esse fluxo contínuo, de alguma forma, eu estou dando mais asa para esse despojamento do sentimento da interpretação, mas, por outro lado, ter esse despojamento durante um tempo específico é muito difícil de estabelecer. São processos que eu acho que são tão difíceis quanto, mas passam por umas práticas que são bastante diferentes. Mas, eu acho que é essa coisa do tratamento do ator e saber como ele fica mais à vontade para trabalhar com isso. E, para a gente, que tem uma tradição muito grande de atores que são acostumados a trabalhar com teatro, esse fluxo contínuo funciona melhor. Mesmo você retirando todos os vícios teatrais, se você não quer no seu projeto uma interpretação teatral, que é outra besteira também que eu acho. Se eu quero no meu filme interpretação teatral, foda-se, eu vou ter interpretação teatral. Bressane faz isso o tempo inteiro. Não vejo problema nenhum, desde que você queira. Mas, eu acho que o fluxo contínuo, deixa, de alguma forma, o ator mais à vontade, mais à vontade no sentido dessa construção. Mas, aí, independente disso, da gente está trabalhando com plano sequência ou trabalhando com cortes, com a decupagem mais fragmentada, a coisa mais importante nesse sequenciamento é você fazer os atores entenderem de onde ele vem e para onde eles vão. O que é que estava acontecendo na cena anterior, o que é que vai acontecer na cena seguinte. E aprender um pouco como é que eu vou compartimentar esse sentimento em relação à cena que eu tenho. (Do contrário) Aí, eu estou tratando também o ator como uma máquina de interpretação. Como é o nome desse cineasta francês que só usava ator de modelo? Que eu acho sensacional, eu gosto bastante. Eu tenho um livro aqui.

Adelina: Bresson?

Hilton: Bresson! É incrível o que ele faz! Que você pode fazer também, mas não no caso desses filmes que a gente está falando especificamente. Nesse caso, era até uma preocupação que eu achava que o elenco devia ter uma mesma... Assim, você pode ter atores melhores ou que aparecem mais, mas assim, existe uma média de interpretação que está todo mundo, maiores ou menos, no mesmo fluxo. Não chega a ser um filme, como você vê, às vezes, de altos e baixos muito grandes, diferenças de interpretação. Aí, isso eu gosto bastante. Mas, não creio que seja somente por conta do fluxo contínuo porque eu acho que é muito difícil de estabelecer também esse tempo dentro do cinema. Fazer alguém ter tanta variante dentro do mesmo quadro é muito difícil. Vou te mostrar como é que ficou a cena de Irandhir e Hermila porque é muito engraçado, porque eles estão o tempo inteiro costurando e recosturando, costurando e recosturando.

Adelina: Para você o que seria um bom trabalho de continuidade num filme?

Hilton: Mais uma vez, é engraçado isso. Eu acho que o trabalho de continuidade, o bom trabalho de continuidade, para mim, é quando aquela pessoa ou aquele processo que está em questão, ele está ajudando muito a construir esse tempo e esse espaço. E ter uma compreensão muito clara de com quem você está trabalhando. É muito normal você ver umas contradições

que as pessoas perdem, mais ou menos, a paciência no meio de um processo. Já vi em cena com a continuidade ir reclamar: “olhe, pulou o eixo. Fulaninho está...” “Ah, foda-se! Tanto faz, não sei o que...” Eu acho também que você pode mandar se fuder, desde que você saiba o que é que você está fazendo de fato, o que faz diferença no teu trabalho.

Agora, para mim, o que faz a diferença de ter uma boa equipe... Vou falar de uma equipe de continuidade, porque eu estou falando de continuísta e do assistente, que é um trabalho super difícil e delicado. É dar lastro para a narrativa que você constrói. É você ficar seguro na construção das elipses, do tempo e do espaço que você pretende. Isso, para mim, é muito importante. Eu gosto de trabalhar com você, com Adelina, porque eu sei que tem uma precisão, que tem um cuidado. E, saber que você vai chegar e vai falar: “isso não está funcionando”. Aí, eu posso apostar ou não. Mas, as narrativas que eu estou construindo, pelo menos a maioria delas, estão muito voltadas para isso. No sentido de você entender assim: eu quero construir essas elipses, quero construir esses tempos e espaços e espero que esses tempos e espaços, eles estejam respaldados por uma confiança que você tem ali atrás. E, às vezes, as pessoas acham, obviamente, que tem um trabalho de continuidade que são essas coisas: “ah, a camisa de fulaninho ficou para fora e estava para dentro”. Obviamente, para um continuísta pode ser chato, mas são as coisas menos graves para mim, no sentido de continuidade. Um acidente, acontece. Tem um monte de coisas. Às vezes tem uma confusão de set que termina fazendo mudança no plano de filmagem, que termina criando uma coisa muito rápida, que você tem que resolver: “Olha, a gente vai ter que fazer a continuação daquela cena hoje de tarde porque fulaninha vai ter que viajar amanhã porque o filho ficou doente.” Então, uma coisa que você tinha 3 dias para preparar, vai preparar naquele momento. Então, essas coisas menores eu não acho que são tão graves. Eu acho que a coisa mais importante é estabelecer a construção das elipses e do tempo dentro do filme. É isso, para mim, na verdade, que se propõe o trabalho do continuísta. Você se sentir muito à vontade, muito corajoso no sentido de dizer assim: “Não, eu vou construir esse tempo e esse espaço e eu preciso de uma continuação que me faça acreditar nisso.” E, além do mais, que faça outras pessoas acreditarem nisso também. Mas, eu acho que é, mais ou menos, isso.

Adelina: Já teve muito problema na montagem por causa de problema de continuidade?

Hilton: Engraçado, Adelina, eu não lembro de problemas muito sérios no sentido assim de quase desistir de uma cena. Que eu me lembre, não agora, sabe? Teve problema assim, por exemplo, eu estava falando essa história de tempo, mas no *Fim do Mundo*, por exemplo, teve um momento inteiro que era uma questão, uma coisa que passou por todo mundo, mas passou por mim, passou por maquiagem, passou por continuidade...

Adelina: A roncha...

Hilton: Que era a roncha. Vai ter que colocar essa roncha. Já tinha mais ou menos abstraído da roncha. Não, a gente vai trabalhar isso lá na frente. E, entender também a gravidade que isso fica do que você está vendo. No fundo, no fundo, quando você vê a série, por isso que eu estava dizendo, termina sendo um problema menor. Mas, o que eu acho mais grave é quando você, realmente, não consegue estabelecer a narrativa que você estava querendo. Aí, nesse ponto, eu posso falar que é a questão das elipses, construção de elipses. E é isso: funcionou ou não

funcionou. Esse tempo deu ou não deu. A questão da construção do eixo, não é o eixo como coisa careta, não. É do eixo vendo a estrutura do cinema e da narrativa que me interessa, sabe?

Na questão do *Fim de Festa*, era muito engraçado também porque tem uma cena, que é uma besteira somente, mas sempre me dá agonia, uma coisa que se resolve bem rápido. Mas, é que o cabelo de Irandhir, em determinado momento, eu acho que tem maquiagem demais de branco. Só um momento, que é no dia do Hotel, que ele está falando. Toda vez que eu vejo, eu só vejo aquele emaranhado de cabelo branco.

Adelina: Era um problema aquilo de mensurar aquele branco.

Hilton: Pois, é! Porque tem hora que fica demais. Mas, tudo bem, correção de cor tira aquilo.

Adelina: Porque aí, Dona dizia: “Não, tem que ver a luz.” É porque fica bom num plano, mas não fica bom no outro.

Hilton: Exatamente. Ele, quando está mais de frente, fica bom. Mas, quando pega em close, de lado não fica. Mas, é um momento que tem isso. Mas, assim, é uma coisa também que você resolve, termina sendo diluído.

ENTREVISTA MARCELO GOMES - Realizada em 11/03/2019

Adelina: Você quer começar a falar?

Marcelo: É. Depois, se você quiser fazer perguntas, você faz.

Na minha formação em cinema, que é quando, pela primeira vez, você ouve falar de continuidade como processo técnico, né? Porque eu era espectador. Eu tinha uma formação que era de cineclubista. Quando eu fui estudar cinema na Inglaterra é que tive meu primeiro contato com a continuidade. Curiosamente, lá se chamava, não se chama mais, *continuity girl*. A “garota da continuidade”, né? Que é uma coisa horrível esse nome! Aí, eu me lembro que no último ano, no último trabalho escolar, tinha um close de uma mulher olhando para um cara e depois o cara a chamava para dançar. Quando ela estava dançando, ela estava sem colar e no close, ela estava com colar. E, era uma discussão interminável! Chegava para uma pessoa: “assista o filme.” “Assisti.” “Viu alguma coisa diferente?” “Não vi.” “O que foi mesmo que você viu?” Aí, ficava aquela discussão. Mas, o professor dizia: “Isso é um erro técnico grave!” E ficava uma discussão profunda. Foi a primeira vez, eu acho, que a gente teve uma discussão profunda sobre a função da continuidade dentro de um filme.

Depois, eu fui fazer o *Baile Perfumado*, mas o *Baile Perfumado* não conta porque ali, existiam mil questões. O Hilton fazia continuidade. E, eu também estava trabalhando na produção. E, aí, eu fui trabalhar no *Madame Satã*. Mas, aí, no *Madame Satã*, eu trabalhava no roteiro. Eu acompanhei as filmagens. Eu nem sei quem fazia a continuidade do *Madame Satã*. Não consigo me lembrar agora, mas tinha continuísta. E eu trabalhei no roteiro e acompanhava as filmagens. E, na montagem, eu acompanhei bastante. Nossa! “A gente não pode trazer essa cena para cá porque se a gente traz essa cena para cá, ele está com uma roupa e aqui, com outra roupa...” Era

uma confusão porque, tudo bem, a continuidade estava toda perfeita, bonitinha, linda, mas se você quiser mudar alguma ordem dentro da construção do roteiro, aí, vem as questões de continuidade. E era uma loucura: “Ah, mas o cabelo do Satã está assim nessa cena, na outra...” Essas foram minhas duas experiências.

Aí, chegou o momento de eu fazer o *Cinema, Aspirinas e o Urubus*, eu falei: “Meu Deus, continuidade!” Eu acho que na época você estava viajando, você ia fazer algum filme, não podia fazer.

Adelina: Estava na Fundação.

Marcelo: Fundação o que?

Adelina: Joaquim Nabuco.

Marcelo: Você trabalhava na Fundação Joaquim Nabuco, você era funcionária e você era a única continuísta que eu acreditava, que eu confiava porque entendia o cinema que eu queria fazer e eu não ia chamar uma pessoa que viesse do Rio ou de São Paulo com aquelas regras de continuidade que a gente não podia desconstruir. Aí, eu falei: “Tá bom! O que é que a gente faz?” A gente contratou uma menina que eu acho até que ela teve umas aulas contigo, tu desses umas aulas para ela. Uma menina que nunca tinha feito continuidade, o que foi muito louco porque eu me lembro que teve algum momento do filme, tipo assim, já na terceira semana de filmagem que o Johann, que é o personagem do alemão, ele usava um relógio e eu me preocupava muito que horas estava no relógio dele porque se a cena fosse de manhã, não podia estar, sei lá, duas horas da tarde. Se a cena era ao amanhecer, então, tinha que estar às 5 da manhã. Aí, eu cheguei para a continuísta e falei: “que horas a gente põe no relógio do Johann agora? Vamos pôr 7 horas da manhã?” Ela falou: “E Johann usa relógio?” (risos) Aí, eu falei: “Xii! Eu acho que isso vai dar errado! (risos) Porque era o objeto... É o *Key props*, que a gente chama em inglês. Como é que chama aqui o *Key props*?”

Adelina: Objetos de cena.

Marcelo: Mas, os que são mais importantes?

Adelina: Não sei. Não há uma denominação específica.

Marcelo: Os objetos de cena chaves, seriam o *Key props*. O relógio do Johann era quase um personagem porque ele olhava muito para o relógio. Mas, aí, eu disse: “Meus queridos atores! A continuidade somos nós, nossa força e nossa voz!” (risos), que era aquela coisa: “A UNE somos nós, nossa força e nossa voz!” Lembra disso? “Vamos lá: João Miguel, toda vez que tu for entrar em cena, lembra tudo que tu tens. Peter, lembra tudo que tu tens.” E eu pedi para o Beto já fazer um figurino que, de uma forma ou de outra, tivesse poucas trocas. Então, o filme aconteceu. Eu falava: “Meu Deus, como é que vai ser com o cabelo de Johann?” Mas, não tinha muita mudança de cabelo. E, de uma forma ou de outra, os tons das roupas deles eram tudo ocre, terra. Não existia assim, um vestido azul e depois um vermelho. Eles não tinham muita variação de cor porque também era a ideia da direção de arte. Isso me ajudou muito porque na hora que eu fui montar, tem uma cena do Ranulpho que eu queria mudar de lugar e ele estava

com outra camisa. E eu falei: “Eu vou mudar.” Porque, para mim, a importância e, aí vem uma questão que eu acho que eu aprendi muito no *Aspirina*, que tem uma coisa na continuidade que vai além do objeto de cena, do relógio, que são importantes, é lógico. Lembra que você falava até no *Central do Brasil*? Nunca mais me esqueço! Que Fernanda Montenegro numa cena estava com óculos, noutra cena não estava com óculos. Mas, tudo bem, é óculos. Óculos é personalidade da pessoa. E, assim, eu montei essa cena, depois de brigar muito com a montadora. Eu falei: “Eu quero.” “Mas, ele está com outra roupa!” Mas, a continuidade dramática está a mesma. E eu acho que quando o espectador está num filme, vendo um filme, o espectador médio, normal, ele não vai dizer: “Nossa! Olha a camisa dele era areia e virou marrom clara!” Não. Ele está tão envolvido na emoção do personagem que ele não vai ter esse sentimento. Agora, se a emoção do personagem, se ele está rindo, na outra cena ele está chorando, e aconteceu dois minutos de uma cena para a outra, ou ele é bipolar, ou é personagem bipolar, ou teve um erro na construção da dramaturgia, da curva dramática do personagem. Aí, eu entendi que o que eu queria da continuidade era uma continuidade dramática. Essa é que era mais importante para mim, do que se o cabelo estava assim... Isso é importante se a continuísta falar: “Vamos lá! Vamos fazer.” Porque a gente não sabe o que vai acontecer na montagem. E o cinema, você vai ver numa tela grande. Esses defeitos pequenos podem se tornar grandes. A gente ver aí, sei lá, uma costeleta do personagem e a costeleta ficou lá, sendo vista. Você ver aquela costeleta o tempo todo porque está malfeita. Quando a maquiagem ou o cabelo que está malfeito, você não entra no personagem por causa do cabelo. Ou, a roupa está estranha para aquele personagem. E a continuidade, a mesma coisa, se acontecer uma coisa extremamente estranha na continuidade, eu acho que o espectador vê. Ela está em close com a camisa azul. Ela está no sofá, sentada, com a camisa azul, quando ela se levanta, ela está com a camisa vermelha, aí, eu acho que tem um choque forte. Mas, assim, questões sutis da continuidade, eu consegui quebrar dentro da montagem porque eu estava mais preocupado na construção dramática do personagem, na continuidade dramática.

E, aí, quando a gente foi fazer o *Verônica*, que foi o filme depois do *Joaquim* (o entrevistado se confundiu – foi o filme depois do *Aspirinas*), eu falava muito para você, não sei se você lembra: “Ó, Adelina, a minha preocupação é com a continuidade dramática. Como é que ela estava nesta cena? Ela estava rindo ou ela estava chorosa, com o rosto inchado?” Então, dois minutos depois, ela tem que estar com o rosto inchado, chorando. Então, essa era a minha preocupação. Estou falando de uma forma muito grosseira, entendeu? Se ela está triste com a morte do pai, ela tem que ter o luto da morte do pai para depois, ela se reestabelecer. Então, eu me preocupava muito com a continuidade emocional dos personagens. Como é que estava a emoção nessa cena, como é que está a emoção na cena que vem, considerando que o filme ia ser montado nessa estrutura.

Aí, chega a montagem, que destrói também com a construção dramática, porque você pega essa cena que estava aqui e joga lá. Eu lembro no *Verônica*, a cena número 72 virou cena 4. E aí, vai embora também uma ideia de construção dramática. Mas, dependendo da emoção dessa cena aqui, você pode trazer ela para cá. E eu acho que o *Verônica* foi o único filme que eu fiz com continuidade. Por que? Porque foi aqui em Recife, porque a gente tinha um orçamento para pagar uma continuísta, porque você podia fazer, porque eu não queria chamar

um continuísta que eu não tivesse já uma convivência para explicar que tipo de continuidade eu queria. Porque, às vezes, eu acho que se perde muito tempo, uma hora, duas horas, em discutir coisa de cabelo, de continuidade do cabelo, de continuidade da mão, como é que a mão estava... E, eu falo: “Eu assumo isso.” E, se eu assumo é porque eu acho que a cena, ela tem outra energia e que o espectador não vai se contaminar por aquele problema e vai se distanciar. Aquela coisa da “suspensão da credibilidade”. Não vai haver uma suspensão da credibilidade por conta disso se a dramaturgia está consistente, se a continuidade emocional do personagem está consistente. Então, a continuísta pode chegar para mim: “Tem um problema de eixo.” “Não. Eu assumo a quebra de eixo. Vamos embora.” Porque eu acho que tem uma coisa ali que é maior e que vai me ajudar. Mas, quando não tem, quando é uma pessoa entrando aqui e saindo ali, aí, eu acho que tem que ter uma certa continuidade.

E aí, a gente vai fazer o *Joaquim*. O *Joaquim*, a gente não tinha dinheiro para fazer. A gente só tinha 4 semanas de filmagem. Aí, eu disse: primeira atitude a tomar: “Olha, cada ator só vai ter uma roupa nesse filme.” Primeiro, porque o passado, o passado não é uma série da BBC ou um filme de 20 milhões de reais da Globo Filmes. O passado era pobre, era sujo. Eu li relatos de pessoas que pediam autorização para o padre para deixar de ir à missa porque não tinham mais roupas para ir à missa, só tinham molambo. E você ver esses filmes do passado, aquelas pessoas estão com aqueles vestidos impecáveis, aquela gola imensa e fala aquele português que ninguém entende, como se aquilo fosse dar credibilidade ao passado. E eu acho que a credibilidade tem que ser através da emoção. Lógico que preservando certas questões. Mas, é a emoção que vai dar credibilidade. E aí, eu falei: “primeira atitude que vamos tomar: cada personagem só vai ter uma roupa. Não vai ter troca de roupa no filme. Cada personagem só tem uma roupa.” Mas, aí, a minha figurinista falou: “Sim, mas eu vou fazer dois ou três para o personagem principal porque se acontecer alguma coisa com a roupa, tem outra.” “Mas, ele só veste uma roupa!” Então, eu já me livre de uma questão de continuidade que é complexa. E, aí, o João Júnior falou: “Eu não tenho dinheiro para trazer uma continuísta aqui para Diamantina. Eu não tenho dinheiro. Eu só tenho dinheiro para filmar 4 semanas.” Eu falei: “Então, vamos embora! Gente! Figurino! Você vai ser a continuísta do figurino. Cabelo! Você vai ser a continuísta do cabelo e a porra da maquiagem.” Aí, eu fiquei com muito medo. A Ana Van Steen veio, formou uma menina bacana, que tinha uma assistente. A gente ficava muito preocupado com ela, sabe? Porque continuidade de maquiagem ia ser mais complicada porque todos os atores tinham dentes podres. E ela falou: “Não, Marcelo, tudo bem. Eu vou fazer um desenho de maquiagem para cada personagem e vou mudar muito pouco.” Então, a gente falou: “Vamos embora!” Porque 4 semanas, Adelina, para fazer aquele filme era impossível! “Vamos embora!” O som direto? Não prestou nada do som direto porque não dava tempo de repetir por causa do som direto!

Aí, a gente foi fazer o *Joaquim* e, de novo, tinha uma cena que era cena 60, virou cena 16, porque na montagem sempre muda isso. Mas, tinha uma facilidade porque os atores tinham a mesma roupa. Agora, tinha outro complicador, que foi que eu raspei o cabelo do personagem, que era a cena 12. Então, eu não podia mudar muito a montagem. Mas, eu me preocupava muito com a ação dramática. Eu falava para minha 2ª assistente de direção, que era Maria Clara: “Vamos pensar de onde esse personagem vem e para onde ele vai.” E, eu ficava com eles o

tempo todo. E a gente passou um mês e meio ensaiando com a Silvinha para eles entenderem toda a curva dramática do personagem. E a gente foi. Deu problemas na continuidade? Deu problema de continuidade, a gente assumiu. Eu acho que não houve nenhuma suspensão da credibilidade por causa da continuidade.

Aí, antes do *Joaquim*, a gente teve *O Homem das Multidões*. No *O Homem das Multidões*, a mesma coisa: eram dois personagens, um não trocava de roupa. A outra trocava de roupa, mas eram dois personagens e situações muito silenciosas. E, de novo, a gente teve problema de continuidade. Teve uma cena, que a gente queria juntar as duas cenas e ela estava com roupas diferentes e a gente não conseguiu juntar. Mas, para mim, a continuidade é muito importante em termos de continuidade de emoção. A emoção do personagem tem que ser contínua. Você tem que seguir o fluxo de sentimento e de emoção do personagem. Isso é que é muito importante. Lógico, se eu tivesse o luxo de fazer um filme com continuísta, com orçamento para ter uma continuísta, teria. Talvez, meu próximo filme vá ter uma continuísta. Ótimo! Porque me livra de um monte de coisa.

Agora, no *Paloma*, a gente não tinha dinheiro, de novo. Aí, o que é que faz? Meu 3º assistente, meu estagiário, foi a pessoa que me ajudou na execução do roteiro e a pessoa que acompanhou todos os ensaios do elenco. Então, a gente pegou, depois que acabou os ensaios, a gente pegou o *take* melhor de cada ensaio e botou em ordem, fez uma *time line* e, todos os dias, de manhã, a gente via isso: de onde o personagem vem, para onde o personagem vai, a continuidade de ação. Então, eu fiquei com ele fazendo só isso: continuidade dramática. A Dona, que era do cabelo, fez (a continuidade) do cabelo, a Gabi, que era do figurino, fazia (a continuidade) do figurino. Deu milhões de problemas? Deu. Mas, por enquanto, a gente está conseguindo montar. Por exemplo, a gente pegou uma cena agora, que estava no meio do filme e botou no início. E dá! Porque a continuidade dramaturgica é a mesma, porque tinham finalidades muito semelhantes as cenas e deu. Eu acho que essa é a questão primordial para mim.

Porque o Ranulpho tem uma cena... É muito engraçado, porque tem uma cena que ele está com a camisa, uma camisa caqui, aí, corta o plano e ele está com uma camisa marrom clara. Mas, as pessoas estão tão preocupadas com o que é que vai acontecer com o personagem que eu acho que elas nem vão ver. Agora, se é uma pessoa que, está no guarda roupa, tira uma roupa vermelha, põe, aí fecha o guarda roupa, se vira e ela está com uma roupa azul, tem uma confusão aí, que eu não entendi, né? E aí, eu acho que atrapalha a dramaturgia. Eu acho que é basicamente isso.

Adelina: Esse erro, por exemplo, vem muito mais da questão da montagem depois, né? Porque, assim, digamos: aquela roupa estava dentro da cronologia do roteiro.

Marcelo: Exatamente. E esses filmes de Hollywood, esses filmes de cinema autoral europeu, que a gente vê tanto, eu vi tantas coisas de continuidade e, basicamente, tem uma hora que você tem que dizer: “Olha, continuidade, tchau, um abraço. Você está perfeita, mas eu tenho que mudar essa cena daqui. Essa cena, na montagem, não está funcionando aqui. Eu tenho que levar para lá.” Não era um erro da continuísta. Talvez, ela ficou sofrendo porque ela viu. Tem um filme do Hitchcock, eu não sei se é *Rope*, se é *Janela Indiscreta* ou é... *Janela Indiscreta* é *Vertigo*, não é?

Adelina: Não. Esse é aquele do medo de altura, que eu não sei como é o título em português.

Marcelo: Ele tem uma namorada, a namorada lourinha, que cuida dele...

Adelina: Ah, não. Esse é *Janela Indiscreta*, que ele está com o pé quebrado.

Marcelo: Ela está fazendo crochê, com óculos, no plano aberto. Quando fecha para ela, ela está sem óculos, o bordado é outro, não sei o que é outro... Mudou tudo! A roupa é outra! E, ela fala para ele alguma coisa. Eu acho que foi feito, assim, 3 meses depois. Um filme de Hitchcock! A gente está falando de Hitchcock, cara! E a gente pegava na escola exemplos de continuidade para ver e falava: “Caramba! Só agora, fazendo um detalhamento técnico foi que a gente viu esse defeito.” Talvez, alguém viu, não é que ninguém viu. Talvez alguém viu, um espectador mais atento, viu. Mas, a minha pergunta é se existiu a descrença da credibilidade, a suspensão da credibilidade naquele momento por causa desse hiato. Eu acho que é muito mais importante uma falta de credibilidade dramática quando não tem uma razão de ser. Se o personagem é bipolar, se o personagem está aqui na festa feliz, chega o amante dela, ela olha para ele e tem um susto, aquilo é importante, mudou a temperatura do personagem, mudou a ação dramática dela. Mas, se ela está aqui, conversando com você, ela olha para a porta, não tem ninguém na porta, ela toma um susto. Aí, só se ela viu um fantasma, mas não foi o caso. E, ela muda e você não acompanha, você não acompanha as mudanças emocionais do personagem, aí, eu acho que tem um grande problema. E, às vezes, eu cortei cena de filmes por isso, não foi por causa da continuidade. Foi muito mais por uma incompreensão da mudança dramática. E eu fico, assim, horas e horas pensando nisso. Quando a gente chega lá para preparar o set, a primeira coisa que a gente discute antes de discutir posição de câmera, questões de arte. Porque a gente tinha 2 contra-regras no *Paloma*. Eu disse para os contra-regras: “Vocês vão fazer continuidade. Se der alguma merda, são vocês.” Porque, aí, eu trabalho com terrorismo. (risos) Tinha dúvida? Tinha. Tinha horas que eu dizia: “Gente, mas a carta do Papa não está aqui.” Porque era uma carta que Paloma recebeu de um Papa. “A carta do Papa não estava nessa posição, não.” “Estava!” Mas, hoje em dia, a gente tem o *vídeo assist*. Ainda bem! Porque é uma coisa muito prática. E, mesmo assim, o *vídeo assist* não conseguiu encontrar a cena. Aí, causava um caos, uma confusão. Aí, alguém dizia: “A gente não tem continuísta!” “Mas, eu assumo que não tem continuísta!” Porque o tempo que a gente ia parar para isso, ia ser tão grande, tão grande!

Eu, no próximo filme, se eu tiver uma continuísta, ela vai trabalhar 90% do tempo observando a continuidade dramática. Se ela puder estar nos ensaios de elenco, se ela puder ver o copião do filme, aquela tira que a gente faz, você está entendendo? Isso é no que eu vou me deter. Lógico que a função dela é ver cabelo, é ver o brinco, é ver a roupa, é ver o *raccord*. Porque também isso é uma questão. Eu acho que com a evolução da linguagem cinematográfica, o *raccord* meio que foi abandonado até nos filmes mais clássicos. Porque o *raccord* era uma coisa muito importante para a continuidade. Acho que na novela, no cinema extremamente clássico de Hollywood, o *raccord* era muito importante. Mas, eu acho que dentro da linguagem cinematográfica contemporânea, o *raccord* foi abandonado. Então, com o abandono do *raccord*, eu acho que a continuidade, para mim, a continuidade que eu conhecia, que era mais uma continuidade de objetos, ela, para mim, perdeu a função. Não, ela é importante dentro de momentos-chaves do filme, como esse relógio. Imagina, o cara vai ver a hora e não tem relógio.

E, o objeto principal da vida dele era o relógio. Ou a pessoa está levando as cinzas do pai, no filme do Lírio, de repente, as cinzas não estão mais na cena. Aí, não dá.

Adelina: Isso foi onde?

Marcelo: No filme do Lírio. Eu estou dando um exemplo. Mas, no filme do Lírio, se em algum momento, o menino está abraçado com as cinzas, depois não está mais, com as cinzas do pai. Aí, dá um choque. Aí, é um problema seríssimo. E, às vezes, eu vejo problemas de continuidade nos meus filmes: “Olha, aquela cadeira estava ali, agora, não está ali.” Mas, é porque depois você vê 50 vezes o filme.

O que me importa é a continuidade dramática. E, porque, também, eu faço um cinema muito de personagem. Eu acho que eu faço filmes mais de personagem. Eu acho que num cinema *thriller*, num cinema policial, num cinema de suspense, talvez o *raccord*, nesse cinema de gênero, talvez o *raccord* ainda seja muito importante, alguns elementos da continuidade sejam muito importantes. Vamos dizer, a pessoa chega numa casa, assustada, com medo porque tem alguém perseguindo-a, aí, ela entra no quarto. Quando ela entra no quarto, o cabelo dela está lindo, loiro, maravilhoso e ela não está assustada. Isso é que eu acho que é importante na continuidade. Mas, nos filmes, talvez de gênero, você tem que se preocupar com a maquiagem, com o cabelo, com tudo, para dar essa sensação de terror, para dar essa sensação de suspense. Eu acho que no meu cinema, que é um cinema voltado para o personagem, para o drama individual do personagem, geralmente, meus filmes são feitos com um ou dois personagens principais, o que importa para mim é a curva dramática dele dentro do filme e a continuidade emocional, dramática de uma cena para outra.

Adelina: Vou pegar um pouco aí o que você já falou. Por exemplo, no *Joaquim*, eu percebi... Porque foi o filme que eu analisei agora. É o seu filme de análise. Eu percebi que tem muito uso de pequenas elipses entre os cortes, justamente essa coisa: o corte não exatamente no *raccord*, o corte sempre vai um pouquinho além daquela ação: o cara faz um movimento, no outro plano, ele já está mais adiantado. Não é aquele *raccordzinho* perfeito.

Marcelo: Não, não.

Adelina: Isso é uma coisa que, realmente, é pensada em termos de linguagem ou é que isso vem depois, na montagem?

Marcelo: As duas coisas. Primeiro porque, a gente achava que o Joaquim é um personagem de ação física. Ele vai e prende o bandido, ele vai e faz garimpo, ele vai e corre atrás do contrabandista. Ele é um homem de ação. Então, a ação era mais importante do que uma reflexão, que ele só vai ter no final do filme. Então, esse era um primeiro elemento do personagem e que isso foi pensado antes. Isso é uma coisa muito curiosa porque eu trabalhei com Pierre tanto no *Joaquim* quanto no *Paloma*, e no *Joaquim*, a gente dizia: “Pierre, no *Joaquim*, a gente fez uma decupagem mais *free style, jazz*.” Porque a gente ia na emoção, no sentimento, no plano sequência. E, às vezes, o plano sequência atrapalhava. Mas, como a gente já tinha decidido que o personagem era um personagem de ação, a gente assumiu fazer esse tipo de corte. Já no *Paloma*, que é um drama muito íntimo, muito familiar, a gente decidiu fazer

uma decupagem mais estudada. Não com plano e contraplano, mas com coberturas de planos maiores e, aí, vinha a questão, às vezes: “Eita! Mas, ela saiu pelo lado esquerdo, foi para o lado direito.” Porque quanto mais cortada a decupagem, mais a necessidade de continuidade dramática e mais a necessidade do *raccord*, mais você chega perto do cinema mais clássico. O *Joaquim*, a decupagem era muito *free style*. Por exemplo, na primeira cena do filme, em que ela está cozinhando e vai andando, andando, andando... Aquele plano tinha 10 minutos.

Adelina: Foi sequência?

Marcelo: Foi. Foi sequência, tinha 10 minutos. Eu sabia que a gente não ia poder usar os 10 minutos e eu fazia exercícios, ainda no processo de filmagem, de como é que seria aquilo se eu fizesse pequenas elipses dentro do plano sequência. “Funciona. Então, vamos embora!” Porque, aí, era uma decisão que a gente tinha que tomar depois. A gente tinha 4 semanas para fazer aquele filme. Imagina se a gente decupasse: plano 1, aqui. plano 2, na frente dela... A gente ia acabar o filme daqui a dois anos! E, aí, a gente acreditou no nosso taco e disse: “Vamos fazer um filme *free style*. Vamos fazer um filme com a decupagem mais solta, mais livre, em que o plano sequência ele domine a situação.” E, na hora da montagem, por uma questão de tempo também, a gente teve que reduzir esse plano. Então, é uma questão que foi uma opção feita na montagem, mas que a gente testou durante a filmagem que aquela opção podia ser feita. E, também, os personagens e a situação do filme cabia isso. Porque ela não estava vivendo um drama psicológico profundo naquela caminhada, ela estava fazendo um ato físico. Então, era possível isso. Tem outras cenas, não, em que o Joaquim está naquela reflexão, está lendo o livro ou na cena do escravo, em que o escravo fala: “O senhor podia me vender para minha mulher?” Eu falei: “Não. Aqui é plano e contraplano porque a gente não vai conseguir segurar a onda de fazer toda uma transmutação desse sentimento, num espaço de tempo tão curto. Então, foram opções que, de novo, da decupagem e da montagem tinham a ver com a característica do filme, com as características dos personagens e com a função dramática da cena. E, aí, quando chega uma cena mais decupada: “Vamos lá gente! Cadê a continuísta desse set?” “Não tem continuísta.” E, tem que ter! Fica o buraco sempre! Agora, ao mesmo tempo, eu acho que a função do continuísta no cinema contemporâneo, quer dizer, no cinema que eu quero fazer, tem que ser revista. No *Verônica*, a gente fazia muito assim: “Ah, tu quebraste o eixo.” “Tá, vamos embora, quebrei o eixo.” Olha, a Verônica estava com o cabelo assim na cena.” “Tudo bem, então vamos mudar.” “Olha, a Verônica deixou a bolsa ali e a gente não viu mais a bolsa.” “Então, vamos embora. Deixa para lá.” Agora, no *Paloma*, nossa senhora! Ela está com a bolsa numa cena, sem a bolsa na outra, você está me entendendo? Mas, eu acho que tem uma coisa emocional tão forte ali que eu acho que você não está mais preocupado com isso. E que se você deixa também o filme, em termos de linguagem, mais solto, sem essa necessidade de um *raccord* tão forte, aí, eu acho que é possível.

Adelina: Agora, também, você falou, no *Joaquim* tem uns planos e contraplanos. É impossível fugir dessa gramática mais clássica num filme narrativo?

Marcelo: Olha só, eu estava um dia em Portugal, Júlio Bressane estava lá, com toda antipatia dele do mundo. Só se falava no meu filme. Aí, ele foi ver o filme. Depois de 15 minutos, ele saiu. Aí, o cara que o conhece falou: “Júlio, você não vai assistir o filme até o final, não? Ele

disse: “Não, eu não assisto filme que tem plano e contraplano.” Aí, foi ótimo porque eu morri de rir com isso! Sabe por quê? Porque no *Aspirinas*, nos primeiros 10 minutos, não tem plano e contraplano, só é aquele cara viajando, viajando, viajando... E, ele saiu antes! Porque é o preconceito, a ideia pré-concebida. Eu acho que a gente vê obras de arte maravilhosas que você tem um plano e contraplano e vê outras obras horrorosas, até filmes de Júlio Bressane horríveis, que não tem nenhum plano e contraplano e não me diz nada. Eu acho que depende. Depende de como você usa o contraplano. Godard faz uma coisa maravilhosa, eu acho que é no *Acossado* que tem um plano, aí quando vai fazer o contraplano, ele põe o contraplano na nuca da pessoa. (risos) Você tem que ser inventivo! Griffith, ele deu a base da gramática. Agora, você pode inventar milhões de caminhos para chegar lá. Agora, no *Paloma*, eu e Pierre conversávamos muito sobre isso.

Eu acho que o espectador não sai de um filme porque vê um plano e contraplano. Agora, eu acho que, em termos de linguagem cinematográfica, se a gente quer desenvolver a linguagem que a gente acredita do futuro do cinema, a gente tem caminhos para se livrar desse caminho. Por exemplo, tem uma cena inteira que a gente precisava de um plano e contraplano, e a gente colocou a Paloma pegando o espelho dela e colocando na parede e o contraplano você vê do espelho e vira um plano sequência o que seria um plano e contraplano tradicional. Eu acredito muito na memória e na imaginação do espectador. Eu acredito muito no extracampo. Eu uso o extracampo em todos os meus filmes, desde o *Aspirinas*. No *Aspirinas*, o Ranulpho dá uma ré, aí você ouve um barulho de galinhas, de um monte de coisas lá. Mas, você não tem plano e contraplano ali, você não vê o que aconteceu ali, você tem que imaginar. Vê um pescador e diz: “Viu aquilo?” “Vi, não” O caçador sai correndo e você não vê o que está acontecendo. Você estabelece regras nesse seu universo, diz para o espectador: “olha, você não vai ver tudo.” Então, você estabelece isso, você deixa o filme mais solto de plano e contraplano. Tem ou não, dependendo da situação. Mas, você não está esperando aquilo.

Adelina: No *Joaquim* mesmo, logo no início, tem aquela cena quando eles chegam no acampamento do quartel. Passa um cavaleiro, que não é ele, né? Eu fiquei na dúvida, mas o cabelo está curto, então, acho que não é ele, não. Passa e, aí, tem um cara apanhando. Aí, passa o cara com o cavalo. Aí, está no curral, fica o som do cara apanhando. E ele olha o tempo todo durante a conversa, mas você não volta nunca mais para aquele cara apanhando. E ele fica lá olhando, olhando. Eu acho que tudo bem. Mas, o que me incomodou um pouco foi a direção do olhar dele. Porque, como teve a cena do cara passando e quando o cara passou, o cara ficou à direita (o cara apanhando) e ele olha o tempo todo para a esquerda.

Marcelo: É, ele olha o tempo todo para a esquerda para não causar essa confusão de que aquele cara ter sido o cara que foi espancado, que estava sendo libertado e não era isso que a gente queria. Olha para o outro lado. Mas, pode dar essa confusão. E eu tinha material para voltar para o espancamento, mas eu falei “Não, não vamos voltar. Vamos fazer essa gracinha.”

Agora, tem uma coisa nesse filme que me deixou muito livre. É que eu fiz uma homenagem ao *Brás Cubas*, ao Machado de Assis. Eu comecei com o personagem que fala morto. Então, a partir dali, você fala: “o que vier, eu aceito.” Então, vão ser fragmentos da vida dele. Eu estava mais solto em relação a isso.

Mas, esse negócio do olhar foi engraçado porque eu fiquei preocupado das pessoas pensarem que aquele cara... E eles ficam olhando para lá, a direção do olhar é para lá... Porque isso é uma coisa foda, né? Porque aí, o Pierre, que foi meu fotógrafo nos meus últimos filmes, que é um cara que teve formação na USP, ele estudou cinema na USP, depois ele fez outro curso de cinema na Bélgica, ele tem uma formação cinematográfica muito consistente. Eu gosto de trabalhar com diretores de fotografia que estudaram cinema porque eles me ajudam muito nessa coisa do olhar: é para ele olhar daqui para aqui ou olhar daqui, sabe? Tinham momentos no *Paloma* que ele era meu continuísta e a gente tinha dúvidas. Como a gente não tinha continuísta, volta para o *vídeo assist*. “Monta?” “Monta.” “Então, vamos.”

Mesa? Mesa é um horror, né? Eixo do olhar, porque o eixo do olhar complica. A pessoa está olhando para você. Não pode olhar para lá, né? Complica. E aí, eu acho que não é uma coisa que espectador sente de uma forma consciente, mas em termos de subconsciente. Eu acho que atrapalha. É uma coisa que você fica sem entender porque você não está entrando emocionalmente dentro daquela cena. E é por causa do olhar. E, eu acho isso fundamental. E aí, a gente discutia muito esse negócio do olhar. E, talvez, perdia um tempo que não precisasse perder se a continuísta estivesse. “Não, está certo. Vamos embora!” Agora, para isso, também você tem que ter uma continuísta que você acredite nela. Em você, eu acredito, mas se fosse aquela continuísta do *Aspirina*, que ela não sabia nem... Aí, era eu e Maurinho que fazia a coisa do olhar, na mesa, tudo. Então, eu trabalho com diretores de fotografia que eles têm uma formação muito sólida em cinema porque eu acho também fundamental. Agora, quando eu fiz o documentário, Pedrinho, que é um menino daqui, muito jovem, estudou cinema na Argentina. Então, ele tem uma consciência disso. E a gente pensa que documentário não precisa de continuidade. Mentira! Precisa! Porque a gente filmava um cara carregando, um close dele catando um monte de jeans. Aí, quando a gente ia para o plano aberto, ele tinha pegado uma coisinha de jeans bem pequenininha. Eu disse: “Não, você vai pegar um montão de jeans que nem aquele.” Então, tem continuidade também. E, aí, eu acho que o diretor também tem que fazer a parte dele. Ele tem que entender na hora isso, porque eu não tinha nem assistente no documentário. Então, eu me preocupava muito com isso.

Olhar é uma coisa que eu nunca sei se o eixo está certo. Aí, eu acho que é fundamental. E eu me preocupo muito com esse negócio do olhar, não é pouco. E, às vezes, dá furo. Às vezes, dá furo pela falta de uma pessoa que diga: “Não, está tudo certo.”

Adelina: No *Joaquim* tem outro momento em que eu também pensei: “Poxa, agora foi pulo de eixo total” É um diálogo. Mas, ele fica em quadro. Aliás, os dois personagens ficam em quadro. O que eu me questiono não é nem se foi pulo de eixo ou se foi porque aquele plano na montagem entrou depois. Quando ele está “pregando” ali, já lá perto do final, que ele está “pregando” para os tropeiros, quando ele está no final da conversa com o último tropeiro dentro da palhoça. Aí, ele está aqui (gesto de que ele estaria à esquerda de quadro). Tem o plano dele, só dele e o tropeiro está à direita. Aí, corta: está tudo ao contrário aqui, ele já está fora da palhoça e ele está aqui (gesto de que ele estaria à direita de quadro).

Marcelo: Naquela cena foi o seguinte: a gente tinha uma decupagem muito bem específica para aquela cena. Aí, o que é que acontece: a gente chamou 4 moradores daquela fazenda. Aquela

fazenda ficava a duas horas da base. A gente só ia ter 4 horas de filmagem para fazer aquele almoço, que é aquela cena que é muito complexa, a cena todinha de dentro da casa e os tropeiros. Só tinha 4 horas de set. Eu disse: “Estou fudido!”. Aí, a gente fez a cena do almoço, que era muito importante e a cena dos tropeiros. Eu cheguei lá, os tropeiros já tinham tomado uma cachacinha. Eram moradores de lá. Aí, eu falei: “Pierre, o negócio é o seguinte: esquece esse negócio de decupagem. Aqui agora é um documentário. Você está fazendo um documentário e tu te vira!” “Júlio, tu te viras! Tu vais incendiar esses caras. Falar da rainha, do governador e eles vão falar coisas.” Quer dizer, eu me arrisquei. Eu acho que cinema é assumir riscos. Eu assumi esse risco. E, Pierre disse: “Marcelo, isso não vai dar certo. Eu não estou entendendo mais nada do que eu estou filmando aqui.” Eu disse: “Vamos embora!” Primeiro take tinha 16 minutos, segundo take tinha 20 minutos. E foi. E a gente tinha que montar com o que tinha.

Adelina: Mas, foi filmado contínuo, a conversa toda?

Marcelo: Toda. E, depois na montagem, a gente assumiu aquela mudança de eixo radical. Mas, é a questão da verdade. Eles imprimem uma verdade tão grande, tão grande, aqueles tropeiros, que você não está vendo isso. Agora, se eu fosse decupar todo bonitinho, com um dizendo: “Não gosto da rainha.” Aí, o outro dizia: “Eu também não gosto.” Se eu começasse a decupar, a quebrar aquilo, talvez, quando tivesse aquela variação de eixo dos personagens, você dizia: “Eita! Pera aí! Agora, fudeu! O cara estava sentado!” Mas, eu acho que ficou tão orgânico o processo de montagem que é uma das cenas que as pessoas mais adoram no filme, porque tem uma certa verdade.

Eu acho que no *Aspirinas* também tem a cena do velhinho que está dando comida para as pessoas. Porque também tem uma coisa: quando você está trabalhando com não ator, não dá para fazer uma marcação precisa com eles, porque não vai dar certo. Não vai dar certo! Então, você tem que assumir na hora de filmar que você está trabalhando com não atores. Nesse filme agora, no *Paloma*, eu estava trabalhando com pessoas que nunca tinham feito filme nenhum. Alguns atores e não atores. Aí, eu falei: “Agora, fudeu! Como é que a gente vai fazer um filme super, hiper decupado com pessoas não atores ou com pouca experiência em cinema?” Aí, eu falei: “Ensaio.” Mas, a gente ensaiou, ensaiou. E, depois, com uma semana antes da filmagem, a gente levou os personagens principais para a locação e a gente passou uma semana ensaiando na locação, todo dia. E a personagem principal, ela não sabia se tinha que pegar o copo, ela não sabia como usar os objetos de cena. Foi fundamental esses 4 dias porque ela estava completamente tímida, quando a gente foi fazer o filme, ela pegava o copo, bebia água. E, aí, a gente dizia: “Ai, meu Deus, se esse copo sumir, essa água... Mas, aí, tinha os dois meninos contrarregras para fazer isso. No *Joaquim* também a contrarregragem era feita por um menino ótimo, Igor, que tinha um assistente e a gente ficava em cima dele o tempo todo. Aí, deu possibilidade para isso.

Agora, aquela cena dos tropeiros, eu falei: “Bom, vamos embora! E a gente vai montar com o que tem.” Mas, eles são tão legais, os tropeiros, eles falam uma coisa tão... “É, esse governador, filho-da-puta! E não sei o quê.” Mas, você imagina, eles estavam improvisando. Não ator improvisando num filme de época! Era para dar errado, né? Ficou uma das cenas mais

emocionantes do filme. Eu acho que tem uma questão aí que é do diretor, o enfoque, né? Topei. Topei me arriscar. E, eu acho que quanto mais experiência você tem de cinema, mais você pode arriscar certas coisas que você acha que vai dar certo. Quando o personagem não ator não está dando certo, aí você diz: “Vou filmar ele de costas.” Dá tudo certo. Ou então, tinha uma criancinha de 8 anos de idade nesse filme agora que ele tinha que ler um bilhete. Um dia antes, a gente descobriu que ele era analfabeto, ele não lia e ele tinha que pegar um bilhete e ler. Era o primeiro filme dele, ele nunca tinha visto uma câmera. Aí, eu falei: “Pierre, olhe, a gente tem 99% de chance de isso dar errado. Mas, vamos lá. Então, o que é que a gente vai fazer: plano A – filmar essa decupagem: ele, em close, lendo o bilhete. Se der errado, a gente vai para o plano B.” Gente, a gente fez o primeiro *take*, o menino acertou tudo! Segundo *take*, o menino acertou tudo. Perfeito! Talvez, a cena nem vai estar no filme porque não cabe a cena no filme, mas ficou maravilhosa! Eu acho que tem umas coisas! E às vezes, vem um ator que tem uma experiência de 20, 30 anos e você faz uma decupagem mais segura porque pensa que vai dar certo, não dá. Aí, você tem que mudar a decupagem. Tem que fazer outra coisa. Tem que tirar o chapéu do ator porque com chapéu ele não está bem. E aí, você tem que assumir isso na decupagem e a continuidade tem que ficar atenta: “ele tirou o chapéu”, para ficar mais tranquilo. Então, é uma associação de questões que é muito foda, é muito importante. Perdemos tempo na filmagem, toda vez que a gente... “Ah, não tem continuísta, né? Não tem continuísta.” Marquinhos era quem dizia: “Não tem continuísta, né?” Mas, por outro lado, a gente ganha mais tempo para fazer mais *takes*, para os atores se desenvolverem mais. E, sabendo disso tudo a gente já prevê.

Porque eu acho o seguinte: o filme se faz na pré-produção. É na pré-produção que o filme se constrói. Então, quanto mais ensaio, quanto mais decupagem, quanto mais investigação, quanto mais compreensão de como a cena deve ser feita, considerando as limitações dos atores, considerando a limitação do tempo, tudo! Eu acho que dá certo. E aí, a continuidade vai dar certo também. Eu acho que eu nunca perdi uma cena, como você falou a do Waltinho com os óculos, por causa de uma continuidade tão grosseira que aconteceu. Mas, tinha o *vídeo assist*, tinha o figurinista, tinha a menina da maquiagem, a Dona, do cabelo. Nossa! Dona chorava todo dia, ela chorou todos os dias. Ela chorava, ela chorava, ela chorava... “Porque não vai dar certo! Porque ela está assim, porque o cabelo dela agora fez isso, porque não sei o quê... O Cabelo, o cabelo, o cabelo!” Mas, tem uma hora que se você for parar para todo esses detalhes assim, você não faz o filme. Então, eu acho que a experiência da gente é que dosa até que ponto a gente tem que aceitar o processo da continuidade, até que ponto você fala: “Chuta o pau da barraca e vamos embora!”

Imagina uma cena de sexo que é feita em *free style* em que os atores estão ali envolvidos. “Corta! Agora, eu quero um close disso. Vai a mão aqui. Corta!” Eu acho que é um a coisa que não dá para fazer. Talvez, no cinema hollywoodiano, que tem aqueles atores que são super orientados para aquilo, eles sabem que eles dizem “Não” quando põem o pé direito em tal canto. Com os atores que eu trabalho, eu acho que essa continuidade vai ser quase impossível de fazer. Agora, por exemplo, meu próximo filme é um filme que se passa num barco, que é o “*Relato de um certo Oriente*”, com atores internacionais, atores nacionais, então, eu acho que eu vou precisar de uma decupagem muita segura. Eu acho que, talvez, eu vou precisar de uma

continuidade mais consistente. Então, eu acho que cada filme é um filme, cada caso é um caso. Mas, sempre levando em consideração que meu cinema é um cinema em que o extracampo é importante, meu cinema é um cinema em que é importante o “não ver”, meu cinema é um cinema em que é importante você se emocionar, meu cinema é um cinema em que os personagens é que trazem a ação. Então, eu acho que isso é fundamental.

No *Aspirinas* tem erros grosseiros de continuidade dentro daquele caminhão. Tem uma hora que o Johann, eu acho que não estava nem com relógio, depois aparece com relógio. O Júlio mesmo, tem uma hora em que uma parte da roupa dele estava diferente, ou não. Por exemplo, agora, no *Paloma*, tem uma cena de uma chuva. Aí, ela leva chuva. Aí, *take 2*. Aí, a maquiadora fez: “*take 2*, preciso de 40 minutos para secar a atriz, secar o cabelo, pra a gente fazer outro *take*.” Eu disse: “Você não tem 40 minutos.” Aí, ela disse: “Mas, eu preciso de 40 minutos.” Aí, eu falei: “E se ela já estiver um pouquinho molhada?” Aí, ela disse: “Preciso de 10.” “Tá bom.” Aí, a cena acontece da seguinte forma: ela sai de casa. Aí, vem a chuva. Vai pegar os lençóis do varal. Aí, eu fiz o seguinte: ela sai da cozinha, chega no terraço, aí, vem a chuva. “Olha, a chuva!” Aí, sai de quadro, corre para dentro da casa. Daí, a gente fez outro *take* desse. Já fez o *take* dela indo para chuva. Aí, eu corto para: a chuva já começou, ela já está levando pingos e, aí, ela leva a grande chuva do final, ela fica ensopada. Então, ela disse que se fosse assim, ela só precisaria de 10 minutos para enxugar ela um pouco, enxugar o cabelo, porque ela já está dentro da chuva. Você está me entendendo? Todas essas negociações têm que ser feitas. Tem que ser feita antes, tem que ser pensado tudo antes. Lógico que eu chamava a maquiadora e a menina que fazia o cabelo para discutir isso. Se eu tivesse uma continuísta, ela ia dizer: “Olha, se você fizer esse plano assim, depois tirar ela de quadro, ela só precisa de 10 minutos.” “Ah, então, vamos embora!” Então, assim, continuísta que já traz sugestões de decupagem para salvar a vida do diretor, ótimo! Porque o set é uma gincana, né? A gente tem 6 horas de câmera aberta e três cenas para filmar todos os dias. Então, é um caos, né? Então, eu acho que o continuísta tem que saber muito bem de decupagem para entender como é que ele pode salvar, ajudar o diretor. “Olhe, diretor, faz o seguinte: tira ela do quadro aqui, se já aparecer ela na chuva, a maquiadora não vai precisar de 40 minutos. Vai precisar de 10 minutos.” “Então, vamos embora!” Talvez, era uma energia que eu não precisava gastar naquilo. Gastava noutras coisas.

Adelina: Como é tua relação com a montagem? Você já falou um pouco, mas por exemplo, no caso do *Joaquim*, o roteiro ficou muito alterado depois, né? Você filmou aquele roteiro e depois a ordem de cenas mudam, algumas cenas não estão inteiras, estão um pedaço ou nem estão mais. Como é tua relação com esse processo? Você já fica pensando na montagem desde sempre? Você acompanha, é presente na montagem? Como é?

Marcelo: Eu fico pensando na montagem desde sempre. Eu acompanho a montagem de todos os filmes. Eu acompanhei a montagem do *Madame Satã*, que não era nem meu filme, mas eu acompanhei. Acompanhei a montagem do *Aspirinas* o tempo todo. Eu ficava com a Karen o tempo todo. Eu acompanhei a montagem toda do *O Homem das Multidões*. Eu montei *O Homem das Multidões*. O *Viajo porque preciso* também. Foram 6 meses de montagem e eu acompanhei. O *Verônica*, eu acompanhei a montagem. No *Joaquim*, a Karen e a Guiga, que são duas montadoras que eu queria trabalhar, não podiam fazer o *Joaquim*. A Karen ia fazer o filme

da Lucrecia Martel. Eu falei: “João, o que é que a gente faz?” Ele falou: “Eu não tenho dinheiro. Se não tem dinheiro, então, vamos chamar um montador que tenha pouca experiência e que tope trabalhar com pouco dinheiro.” Então, o Eduardo Chatagnier, era um cara que tinha montado uns curtas bem bacanas, morava a alguns metros da minha casa, lá em São Paulo. O João tinha conhecido ele. Parecia um cara bem legal. E, aí, eu falei: “Eduardo, é o seguinte: você topa, primeiro, trabalhar 4 meses. Segundo, eu não sei se você vai ser o montador, vai assinar a montagem, não sei nem se você vai assinar assistência de montagem, não sei nem se vou acabar o filme com você. Pode ser que eu trabalhe com outra pessoa. Você Topa?” Ele fez: “Topo.” “Então, vamos lá.” E, eu tive que ficar acompanhando a montagem o tempo todo. Chegou lá na frente, a gente pediu uma colaboração de montagem da Guiga. Ela ficou uma semana com a gente. E, depois pedi uma colaboração de montagem da Karen, que ficou uma semana com a gente. Depois, a gente voltou para a montagem e refez coisas. Então, foi um processo. *Joaquim* foi um processo e foi um processo muito difícil porque era um filme *free style*, não tinha muito material. Não tinha material e, além disso, o material era muito em plano sequência. Então, exigia um processo de montagem muito sofisticado, que aparentemente nem parece. Mas, foi! Para resolver coisas na montagem. E o Eduardo, nos primeiros dias de montagem, ele tremia, tremia mesmo. Porque eu dizia: “Não, tira isso, bota isso!” E ele dizia: “Me dê tempo, me dê tempo para eu seguir o raciocínio.” Mas, lógico, eu estou trabalhando 7 anos no filme, né? Aí, vem uma pessoa que começa a ver o material naquele dia, né? E agora com a Rita é engraçado porque a Rita não gosta de trabalhar com outra pessoa atrás dela e eu respeito isso. Então, vou, volto, vou e volto. Por exemplo, deixei ela sozinha pela manhã. Agora, eu vou à tarde. E a Rita, a gente queria que fosse uma montadora portuguesa, eu queria que fosse uma mulher e a Rita nunca montou um longa de ficção. É o primeiro longa de ficção que ela está montando. Mas, ao mesmo tempo, eu a estou deixando um pouco mais solta. No documentário, também acompanhei o processo de montagem sempre. Era muito bom porque eu acompanhei menos. No final eu acompanhei mais e terminei montando o filme porque a Karen teve que ir para o filme da Beta e eu montei o filme, junto com meu assistente, o Gustavo. Então, o que aconteceu: eu filmava uma parte e a Karen dizia: “Está faltando material disso, disso e disso.” Aí, voltava para Toritama e filmava. Aí, voltava. Foi um leva e traz muito bom. E, eu até deixei ela mais solta. Mas, depois finalizei. Mas, eu acompanho muito, muito. Eu adoro montagem. E, eu acho esse acompanhamento de montagem primordial porque os erros todos aparecem lá na montagem. Porque a montagem é você organizar o mundo, que estava todo espalhado. É, na verdade, a reescritura do roteiro que eu fiz, porque nos meus filmes, eu escrevo todos os roteiros. Você reescreve.

Adelina: Pois é. E não fica apegado, não? Ao que já estava pronto?

Marcelo: Eu tenho muito desapego. Graças a Deus, eu tenho essa vantagem. Eu tenho um desapego total. E, foi muito engraçado porque Gustavo, que foi meu assistente no Toritama, a gente estava assistindo o material bruto com a montadora, aí ela disse: “Essa cena, eu acho que não precisa, Marcelo. Você desculpa, mas eu acho que não precisa.” Aí, Gustavo disse: “Não precisa pedir desculpa a ele, não. Ele é muito desapegado. Ele se desapega totalmente das coisas.” Eu acho que em nome da dramaturgia, em nome dos personagens, eu me desapego das cenas que eu mais adoro, o que é difícil, né?

Adelina: E quando você está escrevendo o roteiro, a continuidade, de alguma forma, está presente ali, em como vai unir as cenas?

Marcelo: A continuidade dramatúrgica completamente. E, quando teve o corte do cabelo de Joaquim, eu falei: “Putá que pariu! Como é que eu vou fazer isso? Porque cortou o cabelo, fudeu, né? Então, eu cheguei no dia da filmagem, foi um dia muito tenso porque estava todo mundo nervoso. Eu disse: “Minha gente, é o seguinte: essa cena é *take* único. Se acontecer alguma coisa errada nessa cena, a gente vai ter que esperar 6 meses para o cabelo de Joaquim crescer ou a gente vai usar um *mega hair*. A gente não quer usar um *mega hair*. Então, Pierre, a câmera está perfeita? A bateria está perfeita? Som! As baterias estão perfeitas? Zuaa, Júlio, seja o que acontecer, vocês não parem a cena, vocês não podem parar a cena.” E aí, a gente decidiu filmar só no pôr do sol, porque estava uma luz bem linda, assim, no chão e porque ia ser só um *take*. “Vamos embora!” Aí, ficou todo mundo tenso. “Todo mundo que está lá trás, faz uma barreira bem grande para ninguém passar lá trás porque sempre tem alguém que passa. Microfone: não pode entrar em quadro o microfone! Microfone é lapela e esse *boom* bem longe porque não pode entrar em quadro! E, aí, vamos lá?” “Vamos!” “Segura na mão de Deus e vamos embora!” Aí eu faço: “Som. Câmera. Ação.” Começa a cena. A Zuaa começa a cortar o cabelo dele. Quando ela começou a cortar o cabelo dele, cara, eu estava com o *headphone*, paralisado porque aquela faca velha, enferrujada, no cabelo dele fazia assim: *Tcha, tcha, tchum!* E, eu dizia: “Mais forte!” E era *Tcha, tchã, tchum!* E eu: “Mais força!” E ela ficava nervosa, tremendo. “Mais força, mais força!” *Tchum, tchum!* A cena ficou linda. Quando acabou a cena, a gente, todo mundo, ficou emocionado. “Valeu! Lindo!” E, Zuaa chorando, dizendo: “Desculpa, Júlio! Desculpa, Júlio!” E Júlio: “Não, Zua! Desculpa, não. Está tudo certo!” E eu disse: “Que é que está acontecendo?” Num dos cortes, a faca passou direto e cortou o ombro dele! Fez um corte! E, mesmo assim, ela não parou de cortar e ele não parou de atuar. Aí, quando eu vi aquilo, eu me abracei com eles. Foi linda a cena! Se eu tivesse no cinema americano, eu ia ser processado pelo ator por causa daquela faca enferrujada! (risos) Mas, os atores foram de um profissionalismo e eles entenderam aquilo tão bem! Cara! Não podia ter nenhum erro naquela cena porque não ia ter continuidade! Lógico, mentira. Depois, do plano aberto, a gente vai para o plano detalhe. Aí, no plano detalhe, a gente chamou a maquiadora, ela cortou o cabelo para ficar pior ainda. A Zuaa fez de conta que cortou e a cena ficou linda! Mas, assim, o corte do cabelo não podia ter erro. E eu falei: “Putá que pariu, gente, é o seguinte: vamos pensar muito nos primeiros 10 minutos.” E eu pensava, depois reescrevia, reescrevia, porque depois daqueles 10 minutos, a gente não ia poder refilmar nada por causa do corte do cabelo. Aí, o cabelo ficou normal, tudo bem. Então, quanto mais tem esses elementos de mudança corporal do personagem, mais você tem que pensar na hora do roteiro. Aí, o roteiro tem que ser muito preciso. Se é um roteiro que filma uma pessoa só deitada na cama, pensando na vida, está tudo certo. Você pode botar cena no início, meio e fim. É um figurino só. Mas, quando tem uma mudança radical, né? A Zuaa também raspa os cabelos quando ela está no quilombo. Quando ela raspou o cabelo para ir para o quilombo, ela não pôde refilmar mais nada, *retakar* mais nada. Foi muito engraçado quando eu vi o *Pantera Negra*, as mulheres, todas as guerreiras tudo com cabelo raspado. Eu falei: “Eles viram o *Joaquim*, copiaram a gente. Ainda bem que a gente fez o *Joaquim* antes.

Adelina: Ainda nessa questão de montagem, continuidade, outra cena que me chamou atenção foi a cena da biblioteca e o comentário da biblioteca. Porque no roteiro, eu vi que o comentário viria depois dele ter estado, realmente, na biblioteca. E, na montagem, acabou que o comentário vem antes. “Isso aqui é diferente da sua biblioteca.” Quer dizer, não apareceu, mas ele poderia ter ido à Biblioteca, mas só aparece a sequência da biblioteca depois. Isso você faz sem medo de provocar alguma incompreensão?

Marcelo: Faço. Eu acho que o personagem do poeta era muito claro. Era muito claro quem ele era, o que é que ele era, qual é a casta social dele. A gente fez questão de mostrar aquela sala dele. A única cena que teve luz artificial no filme era a casa dele, que tinha uma luz pela janela, tinha um HMI que a gente colocou e o som direto teve que ser refeito. Quando aparece o poeta, o filme muda, até a decupagem muda, fica mais clássica. Eu acho que a gente construiu muito bem quem é esse personagem: o Poeta. Então, ali, a gente podia brincar disso, da cena da biblioteca que mudou, foi lá para frente. Depois, veio para trás. É isso.

Adelina: No roteiro tem a questão do atentado ao governador, que eu acho que essa cena que você escreveu e vocês filmaram, ficou como um sonho, não é verdade?

Marcelo: Foi. A gente não gostou muito da filmagem. A gente não gostou muito de toda a ideia dele, possivelmente, matar o governador. Então, a gente transformou aquilo num sonho, o que eu acho que ficou até muito melhor porque da forma que foi filmado era tão diferente do resto do filme. Porque a gente tinha a praça por só duas horas, 50 figurantes, uma confusão, um caos. Então, aquilo ali virou um grande sonho. Quase que eu perco um amigo porque Cao Guimarães é o governador e ele passou o dia todo subindo e descendo de um cavalo para ele aparecer no filme e ele só aparece de costas! Ele ficou com ódio de mim!

Adelina: Estou chegando ao final. Talvez você já tenha, mais ou menos, respondido, mas vou perguntar: como realizador contemporâneo, você acredita que os traços estilísticos, a concepção formal de um filme deve se sobrepor à narrativa, ou deve estar em função da narrativa?

Marcelo: Como eu faço filmes de personagens, eu acho que tudo tem que estar em função dos personagens. Quando eu penso num personagem, eu falo: olha, a direção de arte vai ter que estar a reboque do personagem, a fotografia, a reboque do personagem, o pensamento estético, estilístico do filme tem que estar a reboque do personagem. O que é que o personagem sente, o que é que ele vive. O Ranulpho é um cara que estava indo embora do sertão porque o sertão era horrível, seco, sem perspectiva de vida. Então, eu não podia mostrar um sertão bonito, eu tinha que mostrar o sertão com 3 *stops* estourados, com aquela luz que expulsa a pessoa da região, né? E, eu tinha, por outro lado, um personagem que era o Johann, que via aquele sertão de uma forma completamente nova. Então, eu tinha que mostrar um sertão quase com aparência lunar. E foi por isso que a gente decidiu fazer uma fotografia estourada. Por isso, que a gente decidiu fazer uma arte só com os tons de terra, ocre e marrom claro. A gente não podia fazer uma coisa colorida, tropical, bonita. Tipo assim: “Ah, eu quero morar no sertão para sempre!” Esse sertão teria que ser algo repulsivo. Então, a partir daí, foi feita a direção de arte e a luz. O Johann e o Ranulpho são personagens de mundos diferentes. Então, quando o Johann estava no plano, nunca o Ranulpho estava no plano. Quando o Ranulpho estava no plano, nunca o Johann estava. Como se eles estivessem vivendo momentos diferentes. Do meio do filme para a frente, quando

eles começam uma amizade, todo plano, estão os dois juntos. Você está me entendendo? Ou seja, a decisão de decupagem, a decisão de arte, a decisão de figurino e a decisão de montagem foi a partir do que representa aquele lugar para os personagens e qual o estado emocional deles. E é a partir daí que eu faço tudo. Por isso é que eu também acho que a continuidade tem que estar nesse lugar.

Tem um *press book* do *Joaquim* que é bem legal, que tem umas 15 páginas. É bem legal. Se você quiser, eu te mando. A questão da história, como é que vai a ideia do passado, como é que eu construí esse passado, que era um passado diferente do que você vê em filme, né? Por exemplo, eu perdia duas horas de maquiagem para fazer aqueles dentes podres. Mas, eu achava que aquilo era fundamental para dar uma ideia de miserabilidade, de fragilidade, de precariedade daquele mundo, entendeu? Eu queria fazer exatamente o contrário do que costumamos ver. Foi ótimo porque se adequou ao orçamento essa opção estética, mas era a opção que eu queria. Era o mundo dos desdentados, o mundo dos desclassificados do ouro o que eu ia mostrar. Então, de uma forma ou de outra, ele quebra um paradigma do cinema histórico e, por isso, que a decupagem tinha que quebrar o paradigma do cinema histórico. Então, essa decupagem foi pensando na ideia de que eu queria fazer um Joaquim desclassificado do ouro, não um herói. Um Joaquim qualquer. E eu acho que se tem alguma coisa que é transgressora, que é revolucionária nesse filme é que Joaquim não é aquele herói mitificador, aquele Jesus Cristo que a gente via nos livros de história. Joaquim é um cara qualquer, que tem piolho, que namora uma escrava, que tem uma confiabilidade meio dúbia porque ele é o cara que quer, de uma forma ou de outra, vencer na frente dos outros, derrubar alguém. E, a partir disso, dessas experiências de vida, ele vai construindo uma consciência política. Porque uma consciência política não se constrói assim: “Hoje, eu quero ser uma pessoa consciente politicamente.” Não. São as experiências de vida e o que você faz com elas que faz com que você construa uma consciência política. Então, essa era a ideia do filme. E, esse era o arco do personagem. Então, tudo foi construído em função disso. Eu falei para Marquinhos: “Eu não quero reprodução de quadros de Frans Post, de Albert Eckhout, aquele passado lindo e maravilhoso.” E, é incrível porque as pessoas assistem ao filme e falam: “Nossa, o filme é lindo!” (risos) Mas, é lindo, mas é outra coisa. A gente decidiu que as locações iam ser o elemento principal da direção de arte. Aquelas locações impenetráveis, impossíveis de entrar. É isso. Mas, no *press book* tem tudo isso. É bem legal.

Adelina: E a câmera em mão? A opção de câmera em mão também...

Marcelo: É justamente isso. Para quebrar esse paradigma do cinema...

Adelina: É todo em câmera em mão?

Marcelo: Todo em câmera em mão. Só a...

Adelina: Exceto aquela primeira cena...

Marcelo: É. E, eu soube que a Laís Bodanzky está fazendo um filme agora sobre Pedro I, com Cauã Reymond. Tem um monte de ator do meu filme no filme dela. Tem um monte de gente da equipe do meu filme no filme dela. Eu acho que, de uma forma ou de outra, o *Joaquim* está

influenciando o cinema brasileiro contemporâneo a rever a história por outro viés. A história através dos perdedores, dos que foram rechaçados pelo processo econômico. E, eu acho que a personagem da Zuaa é singular no meu filme. Não é à toa que eu estou escrevendo um roteiro com ela, onde ela é o personagem principal. É um filme sobre ela, sobre uma líder quilombola negra. Então, eu acho que isso é muito maravilhoso. Mas, todas essas ideias estavam lá trás. Então, quando a continuidade vem, ela tem que entender tudo isso e nos ajudar a construir essa história. Não dizer, assim, só: “Olha, o brinco aqui estava... O cabelo estava...” Tudo bem, você vai lá, dá um jeito no cabelo, ajeita o brinco, etc. Sem atrapalhar ninguém, você faz seu trabalho silencioso. Mas, assim, tem um momento em que você tem que entender que filme você está fazendo, que é uma coisa que vai além disso, vai além dessas questões mais formais.

Adelina: De quebrar eixo e tudo.

Marcelo: É. (risos) “Quebrou o eixo!” “Tá bom, tá valendo.” Agora, tem um plano e contraplano, uma emoção forte, você quebra o eixo. Nesse caso, você pode quebrar uma emoção. É isso.

Adelina: No processo de pré-produção, você filma todo o filme nos ensaios? Ensaia filmando? Decupa durante esses ensaios?

Marcelo: Exato. A gente decupa durante os ensaios. A gente decupa depois que os ensaios acabam, a gente decupa na locação. E a gente sempre faz isso: “qual a função dramática dessa cena no filme? É mostrar que a Paloma está puta! Eles vão discutir: um vai mandar o outro tomar no cu.” Não pode ser uma câmera distante, de tripé, parada. Podia até ser, mas o filme que eu quero é que eu me aproxime da emoção da Paloma. Então, a câmera está aqui, na mão e o Zé está aqui e eu faço um movimento de câmera onde eu persigo os dois e fico dentro daquela emoção que é 220W. Para estar dentro daquela emoção. Essa é a decisão da cena. Então, assim, qual a função dramática da cena, o que é que a cena pede de decupagem, o que é que os personagens pedem naquele momento, qual o estado emocional dele? A partir daí, a gente se inspira para construir isso, essa decupagem.

Adelina: Ok, obrigada!

ANEXO A – PÁGINA INICIAL CRONOLOGIA VAZANTE

VAZANTE CRONOLOGIA			
Dia	Seq.	Loc/Int/ Ext/Dia/Noite	Resumo
			Fev. 1811
1	01	Serra Diamantina/Ext/Dia	Chuva. Água da chuva escorrendo na terra, pedras, plantas.
1	02	Quarto Casal – Faz. Rio Vermelho/Int/Dia	Feliciano, Joana e Domingos fazem o parto de Naninha , que sofre muito.
1	03A	Serra Diamantina/Ext/Dia	Chuva forte. Antônio lidera sua tropa que segue com dificuldade naquela chuva. Trazem um grupo de negros recém-chegados da África.
1	04	Pátio Casa Bartholomeu/Ext/Dia	Beatriz brinca na chuva.
1	04A	Chuva/Ext/Dia	Detalhe chuva na paisagem.
1	06	Quarto de Banho - Faz. Rio Vermelho/Int/Dia	Joana lava os cabelos de Dona Zizinha .
1	03B	Serra do Funil/ Ext/Dia	CESSOU A CHUVA. Tropa de Antônio segue lenta na paisagem, agora, sem chuva. Todos molhados da chuva.
1	05	Rio Encachoeirado/Ext/Dia	Manoel ordena que os escravos lavem o enxoval do bebê.
1	07	Rio Encachoeirado/Ext/Dia	Manoel e os escravos lavam o enxoval do bebê.
2	08	Cemitério – Faz. Rio Vermelho/Ext/Dia	A família de Beatriz e alguns escravos deixam o cemitério onde enterraram Naninha .
			PASSAGEM DE TEMPO – 3 DIAS
5	09	Casa - Faz. Rio Vermelho/Ext/Dia	A imensa casa da fazenda vista de longe. Sons de sinos e berros de crianças.
5	10	Cozinha - Faz. Rio Vermelho/Int/Dia	Joana escuta o som da chegada da Tropa.
5	11	Entrada da Faz. Rio Vermelho/Ext/Dia	A Tropa chega na Fazenda. Virgílio vê a mesma cicatriz da mãe no rosto do Líder Africano .
5	12	Sala - Faz. Rio Vermelho/Int/Dia	Dona Zizinha chama pela filha para receber seu esposo. Joana ajuda ela ir até a varanda.
5	13	Varanda/Pátio - Faz. Rio Vermelho/Int/Ext/Dia	A Tropa chega em frente à casa e Joana dá a notícia de que Naninha morreu.
5	14	Corredor/Quarto Casal - Faz. Rio Vermelho/Int/Dia	Antônio caminha pelo corredor até à porta do quarto e vê a cama vazia.
5	15	Pátio - Faz. Rio Vermelho/Ext/Dia	Antônio sai da casa e vai até sua montaria e pega o baú do enxoval do bebê e o leva para dentro da casa.
5	16	Corredor - Faz. Rio Vermelho/Int/Dia	Antônio pousa o baú na porta do quarto e começa a rasgar as peças de roupa do bebê.
		— PEDRA —	PASSAGEM DE TEMPO – 3 DIAS
8	17	Casa – Entrada - Faz. Rio Vermelho/Ext/Dia	A família de Bartholomeu chega à Fazenda e é recebida pelos escravos.
8	18	Sala - Faz. Rio Vermelho/Int/Dia	A família de Bartholomeu chega na sala da Fazenda e são recebidos por Joana . Dona Zizinha dá curau a algumas crianças escravas. Ele procura por Antônio e Joana diz que ele não está. Beatriz como o curau com a vó.
			PASSAGEM DE TEMPO – 3 DIAS
11	19	Serra Diamantina/Ext/Dia	Antônio vaga pela Serra.

ANEXO B - ANÁLISE TÉCNICA

CARNAVAL FILMES

FIM DE FESTA
 dir. HILTON LACERDA

ANÁLISE TÉCNICA
 por ANNY STONE

SEQ # **5p2** I/E: **INT** Set: **CASA BRENO/ COZINHA** D/N: **NOITE**

Resumo: **INDIRA e ÂNGELO estão na sala. BRENO FILHO e PENHA lavam pratos, enquanto BRENO PAI observa, os 3 conversam. Penha fala sobre o TCC e sobre os pais. Por fim, Breno Pai fala de uma**

Locação: **R. Samuel Pinto, 77, ap301** A TUA PRESENÇA

Dia Roteiro: **1** Pág. Roteiro: **9-12** Total Pags: **3**

ELENCO PRINCIPAL

1. BRENO FILHO
2. BRENO PAI
3. PENHA
4. ÂNGELO
5. INDIRA

OBJETOS

- Pratos sujos na pia
- Esponja de cozinha
- Panos de prato
- Detergente
- Escondor de pratos
- Celular de Breno Pai (que funcione)
- Sofá da Sala de Breno
- Reposição Material de Louças sendo lavadas

DIREÇÃO / CONTINUIDADE

- A cena será toda filmada 2 vezes, uma da sala e uma da cozinha
- Dressing PÓS FAXINA DOS MENINOS (organização leve feita depois da chegada de Breno Pai)

CONTRA-REGRA**FIGURINO**

- Penha R1 (seq 4, 5, 6)
- Ângelo R1 - Short de Breno Pai (seq 4, 5, 6)
- Indira R1 (seq 4, 5, 6)
- Breno Filho R2 (seq 4, 5, 6)
- Breno Pai R1 - Jeans e Camiseta, com mochila (seq 2, 4, 5, 6)
- *Colar de Contas de Breno Filho

SOM

- Folley - Toque do celular de Breno Pai
- Folley - Água correndo na pia
- Cobertura Diálogos Breno Filho, Breno Pai e Penha
- Cobertura de Ângelo solfejando
- Diálogo X4
- Ambiente Direto

ARTE

- Dressing COZINHA DA CASA DE BRENO
- *Dressing PÓS FAXINA DOS MENINOS (organização leve feita depois da chegada de Breno Pai)

MÚSICAS

- Música "Toca o Terror"
- DIREITOS AUTORAIS**
- Música Canção de Ninar

SEQ # **6** I/E: **I/E** Set: **CASA BRENO/ VARANDA** D/N: **NOITE**

Resumo: **BRENO PAI e BRENO FILHO, sentados na varanda, fumam 1 baseado. Falam sobre a mãe de Breno Filho, sobre ajudar Penha a fazer mais imagens, e sobre um conto dele que ganhou num concurso.**

Locação: **R. Samuel Pinto, 77, ap301** MÚSICA DISTANTE

Dia Roteiro: **1** Pág. Roteiro: **12-14** Total Pags: **2 1/8**

ELENCO PRINCIPAL

1. BRENO FILHO
2. BRENO PAI

- Cadeiras da varanda
- Cinzeiro
- Isqueiro

DIREÇÃO / CONTINUIDADE

- Dressing PÓS FAXINA DOS MENINOS (organização leve feita depois da chegada de Breno Pai)

REPOSIÇÃO DE BASEADO**FIGURINO**

- Breno Filho R2 (seq 4, 5, 6)
- Breno Pai R1 - Jeans e Camiseta, com mochila (seq 2, 4, 5, 6)
- *Colar de Contas de Breno Filho

EQUIPAMENTO ESPECIAL

- Travelling
- Uma música toca ao longe
- Diálogo Breno Filho e Breno Pai
- Diálogo X2
- Ambiente Direto

ARTE

- Dressing VARANDA DA CASA DE BRENO
- *Dressing PÓS FAXINA DOS MENINOS (organização leve feita depois da chegada de Breno Pai)

MAQUINÁRIA / ELÉTRICA

- Travelling

OBJETOS

- Baseado

MÚSICAS

- Música "Toca o Terror"

ANEXO C – BOLETIM DE CONTINUIDADE

PRODUÇÃO: FIM DE FESTA
DIREÇÃO: HILTON LACERDA

Folha de continuidade No 125		Ambiente Hotel - Quarto		Int.	X	Dia X
				Ext.		Noite
Sequência 30	Data 30/09	Câmera	Objetiva 50	Diafragma	Sonoro X	
				Mudo		
Plano 1	Dia 23°	Altura	Distância	Filtro	Som: 23	

Take	Selec.	Tempo	Cartão	Clipe	FPS	Observações
1		55"	A102	C002		CORTADA
2		2'12"	"	C003		CABELO MUITO RUIM DE ALICE
3		2'12"	"	C004		O FINAL FOI RUIM → ENQUADRAMENTO
4		9"	"	C005		CORTADA
5	X	2'08"	"	C006		ATROPELADO DE FALSA DE ALICE (GRANDEZOU)
6		20"	"	C007		MARCOU CENA → 7. CORTADA.
7	X	2'20"	"	C008		MARCOU CENA → 8

T.M.V.

Ação/Diálogo PA ALICE - AO FUNDO, JÓRMO NA VANSOM
BRENO LEVANTA EM "EU FICO TINGUANDO" E PASSO
P/ DIA (ESTAVA EM REF. A ESQ.) - TERMINA EM PM
ALICE / Samuel no sofá.

ANEXO D – ORDEM DO DIA

Ordem do Dia **FIM DE FESTA** **OD #3**
 dir. HILTON LACERDA | prod. CARNAVAL FILMES Segunda-feira, 10 de setembro, 2018

Base de produção
 Avenida Rio Branco, nº 243,
 Edf. São Paulo, sala nº 101,
 bairro do Recife, Recife/PE.

Contatos na Base
 Prod. Executiva: Tarsila Tavares (81) 99922-3777
 Dir. Prod: Dedete Parente (81) 99162-4918
 Ass. Produção: Karina Nobre (81) 99515-7875 /
 Camila Valença (81) 99729-3344
 Coord. De transportes: Gustavo Massud (81)99687-6607

Contatos no Set
 Platô: Jairo Dornelas (81) 98736-4614
 AD I: Jerônimo Lemos (81) 99294-0477
 AD II: Anny Stone: (81) 9 9541-3544
 AD III: Bruna Leite (81) 99947-0773

CHAMADA EQUIPE
05h30
CAFÉ DA MANHÃ no UNDERGROUND
05h30 – 05h50
ALMOÇO no UNDERGROUND
11h30 – 12h30

05h30 – 05h50	Café da Manhã servido no UNDERGROUND
05h50 – 06h50	Preparação Luz, Câmera e Som + Preparação de Camarim(Maq e Fig)
06h50 – 07h30	Ensaio na locação +Últimos ajustes
07h30	ABRE CÂMERA
11h30 – 12h30	ALMOÇO no UNDERGROUND
12h30 – 13h00	Preparação Luz, Câmera e Som
13h00 – 13h30	Últimos ajustes + Ensaio no set
13h30 – 16h00	RODANDO
16h00 – 17h00	Desprodução
17h00 – 17h30	Deslocamento
17h 30	FIM DO DIA

LOCAÇÕES
LOC 1 – PRAIA URBANA Praia do Pina, Posto 3 Av. Boa Viagem (Altura do Edf. Oceania)
BASE FIGURINO DE ALIMENTAÇÃO, FIGURINO E MAKE: UNDERGROUND Av. Boa Viagem, 618 - Boa Viagem

Previsão tempo: ☁ 05h17 ☁ 17h17 | 3 mm 55% | Min 22°C Máx 29°C Chuvas escassas durante o dia

05h30 - CAFÉ DA MANHÃ NO UNDERGROUND									
LOC 1 – PRAIA URBANA									
SEQ 14	EXT	SET PRAIA URBANA	LOCAÇÃO: Praia do Pina (próx. Oceania)		3 1/8 pgs.	ID elenco: 1, 3, 4, 5	19, 20, 21	3 planos	De 07h30 às 11h20
ONDAS	DIA	PENHA e INDIRA estão sem a parte de cima do biquíni. DOIS GUARDAS as cercam reclamando, enquanto ÂNGELO e BRENO FILHO as defendem. Várias pessoas observam, uma MULHER DECENTE grita.		dia 2	Esp+Figs: 0 + 30				
11h30 – ALMOÇO no UNDERGROUND									
LOC 1 – PRAIA URBANA									
SEQ 10B	EXT	SET PRAIA URBANA	LOCAÇÃO: Praia do Pina (próx. Oceania)		2/8 pgs.	ID elenco: 1, 3, 4, 5	Esp+Figs: 1 + 10	1 plano	De 13h30 às 14h30
VAGAS	DIA	BRENO FILHO e ÂNGELO estão nas águas rasas, brincam e gesticulam, estão com os rostos muito próximos. Algumas pessoas observam.		dia 2					
SEQ 10A	EXT	SET PRAIA URBANA	LOCAÇÃO: Praia do Pina (próx. Oceania)		4 2/8 pgs.	ID elenco: 1, 3, 4, 5	21	3 planos	De 15h00 às 16h00
VAGAS	DIA	A partir de uma FOTO de Emma no jornal, revela-se uma praia. BRENO FILHO, ÂNGELO, PENHA e INDIRA estão largados na areia sob um guarda-sol.		dia 2	Esp+Figs: 1 + 10				
TOTAL DE PLANOS: 7 planos			TOTAL DE PÁGINAS: 7 5/8 pgs			DESPRODUÇÃO: 16h00			

ELENCO						
ID	PERSONAGEM	ATOR / ATRIZ	SEQ	CHEGADA	FIG / MAKE	NO SET
1	BRENO FILHO	Gustavo Patriota	#14; #10A; #10B	05h30	06h50	06h50
3	PENHA	Amanda Beça	#14; #10A; #10B	05h30	06h50	06h50
4	ÂNGELO	Leandro Villa	#14; #10A; #10B	05h30	06h50	06h50
5	INDIRA	Safira Moreira	#14; #10A; #10B	05h30	06h50	06h50
19	GUARDA FEMININA	Thaysa Zooby	#14	05h30	06h50	06h50
20	GUARDA MASCULINO	Bernardo Valença	#14	05h30	06h50	06h50
21	MULHER DECENTE	Ninive Caldas	#14; #10A; #10B	05h30	06h50	13h00

* Chegada de Geyson Luiz na Caxangá às 14h00 – Levar para Recife Praia Hotel (Maurício)

Total Elenco: 07 pessoas | Total Café da Manhã: 07 pessoas | Total Almoço: 07 Pessoas

FIGURAÇÃO					
FIGURAÇÃO	PONTO DE ENCONTRO	SEQ	CHEGADA	FIG / MAKE	NO SET
30 FIGURANTES NA PRAIA	Posto 3 (produção vai recolher em casa)	#14; #10A; #10B	05h30	06h50	06h50
01 VENDEDOR DE CDS	Posto 3 (produção vai recolher em casa)	#10A; #10B	11h00	12h30	13h00
Total Elenco: 31 pessoas Total Café da Manhã: 31 pessoas Total Almoço: 31 Pessoas					

OBSERVAÇÕES
* Recomenda-se o uso de calçado e vestimenta apropriados no set. * Por favor sempre portar documento pessoal. Existem locações que exigem apresentação do mesmo * Proibido postar fotos da filmagem e bastidores em redes sociais. * Proibido fumar no set. * É importante que cada um cuide de seus objetos pessoais no set * Obrigada por respeitar o silêncio no set. O uso de celular só é permitido fora do set

CANAL DE RÁDIO:	1 - PRODUÇÃO	2 - DIREÇÃO	3 - ARTE	4 - FIG	5 - MAQ	6 - CÂMERA	10 - MAQUINÁRIA/ELETRICA
-----------------	--------------	-------------	----------	---------	---------	------------	--------------------------

Resumo da Análise Técnica – Dia #3
Segunda-feira, 10 de setembro de 2018

(A LISTA ABAIXO NÃO SUBSTITUI AS LISTAS INDIVIDUAIS DE CADA EQUIPE)

ELENCO	SOM
#14 1. BRENO FILHO 3. PENHA 4. ÂNGELO 5. INDIRA 19. GUARDA FEMININA. 20. GUARDA MASCULINO 21. MULHER DECENTE 30 FIGURANTES Fig Especial: (#10) 1 Vendedor de CDs (seq 10) #10A; #10B 1. BRENO FILHO 3. PENHA 4. ÂNGELO 5. INDIRA 21. MULHER DECENTE 10 FIGURANTES	#14 Diálogo Guardas, Breno Filho, Ângelo, Mulher, Penha e Indira Cobertura Reação Figuração Diálogo X7 Ambiente Direto #10B Ambiente Direto #10A *Barreira de Mantas Diálogo Ângelo, Breno Filho, Penha e Indira Cobertura do Carrinho de CD Cobertura de Ondas do Mar Cobertura de Trânsito Diálogo X4 Ambiente Direto
DIREÇÃO/ CONTINUIDADE	
#10A; #10B Ter Música PPKA disponível	
FIGURINO	
#14; 10A; 10B Guarda Masculino RU (seq 14) Indira R2 - sem a parte de cima do biquíni (com camiseta em cena) (seq 14) Guarda Feminina 01 RU (seq 14) Mulher Decente 01 RU (seq 10;14) Penha R2 (seq 10, 14, 16) Ângelo R2 (seq 10, 14, 16) Breno Filho R3 (seq 10, 14, 16) 1 Vendedor de CDs (seq 10) 30 Pessoas na Praia – Algumas de UV (seq 14)	MÚSICAS #10A; #10B PPKA
	CONTRA- REGRA #10 Reposição Comida de cena Reposição de Bebidas de cena Drinks e Água de Côco
OBJETOS DE CENA	
#14 2 Armas MOCKUP dos guardas; Camisetas de Penha e Indira; *Distintivos, Coldres, Armas e Cassetetes dos Guardas; 02 Cassetetes dos Guardas; 4 Unidades do Jornal com foto de Emma; Côcos; Guarda-sol #10A; #10B Amendoim; Drinks; Carrinho de CDs com caixas de som funcionando Côcos; Guarda-sol; 4 Unidades do Jornal com foto de Emma;	ARTE #14 30 Pessoas na Praia (seq 14) *Distintivos, Coldres, Armas e Cassetetes dos Guardas
	PRODUÇÃO Toalhas para o elenco
ARMAS	
#14 02 Armas MOCKUP dos Guardas	
Previsão da Próxima diária – Terça-feira, 11/09/2018, das 05h às 17h #36 – DIQUE DO PORTO - EXT/DIA - O mar quebra nas pedras. PENHA e INDIRA estão numa mureta vendo mar. ÂNGELO e BRENO FILHO observam a cidade. Ao fundo podemos ver a movimentação de carros nas pontes. #26 – BARRACO/TERRENO SOB PONTE – EXT/DIA – BRENO PAI e MAURÍCIO interrogam a testemunha PAULO SÉRGIO. Um BARCO passa levando 2 pessoas e bicicletas. #9 – MARGEM DO RIO – EXT/DIA – BRENO PAI e MAURÍCIO estão à beira de um rio. Falam sobre o fim do carnaval e que a única testemunha do crime é um noia que fala que o assassino foi um urso branco. Enquadra trânsito intenso no fim.	

ANEXO E – DECUPAGEM FILME TATUAGEM

QUARTEL

Seq. 1 - Quartel/ Alojamento. Aman/Int.

- P1. Travelling* out diagonal fechado na beliche de Fininha para o geral do alojamento:

Posição inicial do plano fechado em Fininha, se afasta em um traveling para posição final de um plano geral onde Cortez passa pelos corredores. Ao final Cortez se aproxima da beliche de Fininha, este levanta e vai para o banheiro.

**se na mão ou tripé a definir*



Seq. 3 - Quartel/ Alojamento. Aman/Int.

- P1. Tilt Up:

Posição inicial fechado nas mãos de Fininha fazendo a dobradura do lençol, sobe para o rosto de Fininha em um plano que revela ao fundo outros soldados.

Posição final então é um conjunto do alojamento com o rosto de Fininha em primeiro plano.

Seq. 5 - Quartel/ Banheiro. Aman/Int.

- P1. Plano Geral Banheiro: chuveiros e pia.

Parede divide quadro ao meio, reparte de um lado chuveiros e de outro pias. Fininha está no chuveiro, aos poucos os outros soldados vão saindo, ele desliga o chuveiro e dá uns pulinho retirando a água de seu corpo.



Seq. 7 - Quartel/ Alojamento. Aman/Int.

- P1. Plano médio de Fininha no espelho do armário do alojamento, ele termina de se arrumar. Alguém passa saindo e chama Fininha, que sai também.

Seq. 9 - Quartel/ Alojamento. Aman/Int.

- P1. Traveling frontal do pelotão:

Cortez caminha de perfil para a camera, a frente do pelotão. Acompanhamos ele enquanto fala e caminha. Falas de: "posição de sentido" até "a pátria e só a pátria senhor".

- P2.Traveling Diagonal de Cortez passando na lateral do pelotão.

Plano inicial fechado na máscara de Fininha. Corte direto para o Geral. Vamos até a fala de Fininha "eu estava cumprindo ordens..." *P1 - máscara*

- P2. Plano Geral:

Master da cena toda, Clécio em frente a Fininha ambos um pouco laterais para a câmera, ao fundo o santuário de Clécio.

- P3. Médio Clécio:

Médio de Clécio cobrindo o final da cena, a partir da fala "que história é essa? Ficou com raiva?..."

Seq. 72 - Lateral esquerda frente-Escada Casarão Ext./Dia

- P1. Bolex:

POV Super 8mm de Joubert, ele segue Clécio no corredor de saída da casa para a escada onde estão os atores do chão de estrelas prontos para sair na procissão.

Vemos Clécio começando a descer a escada.

- P2. Plano Geral Cam na mão parada:

Vemos a fachada esquerda do casarão, a escada onde estão os atores. Clécio descendo a escada e Joubert filmando atrás dele (continuidade). A confusão do grupo junto pronto para .



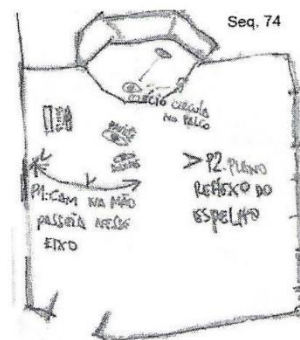
Seq. 74 - Sala contígua Int./Dia

- P1. Cam. na mão Plano conjunto:

Camera na mão se movimento em meia lua pegando

- P2. Plano reflexo do espelho de Sonia:

Câmera na mão vê o reflexo de Sonia no espelho com Paulete atrás e Clécio bem ao fundo.



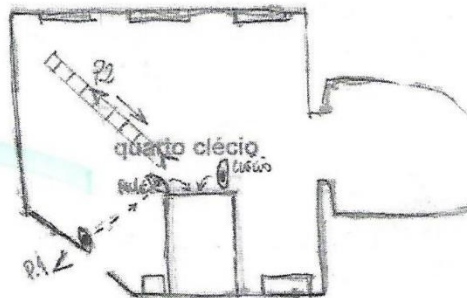
Seq. 75 - Quarto Clécio Int./Dia

- P1. Plano Geral - eixo da porta para cama:

Paulete em PP parado na porta, ao fundo Clécio em pé ao lado da cama. Clécio chama Paulete, ele caminha até a cama.

- P2. Traveling in diagonal - Plano médio two shots:

Traveling (vide esquema) se aproximando lentamente de Paulete e Clécio, conforme o plano vai fechando a ação dos atores vai ficando mais próxima, mais íntima (eles sentam na cama), até terminar em um two shots dos dois bem sentados lado a lado.



ANEXO F – BOLETIM CONTINUIDADE SEQUÊNCIA 70 – TATUAGEM

PRODUÇÃO: TATUAGEM
DIREÇÃO: HILTON LACERDA
CONTINUIDADE: Adelina Pontual

Folha de continuidade No 150		Ambiente CASINO QUARTO CECÍO		Int.	☒	Dia ☒
				Ext.		Noite
Sequência 70	Data 16/11	Câmera ANTON	Objetiva 25	Diafragma	Sonoro ☒ Mudo	
Plano 1	Dia 23-	Altura	Distância	Filtro 85	DVD som	

Take	Cópia	Metro	Tempo	Chassi	Rolo	Tipo	Observações
1	X	14m	2'45"	B	71	7219	MARCA DA VINDA CECÍO DE ACORDO C/ TAKE 2
2	X		2'45"	C	72	11	MARCA VINDA CECÍO = TAKES 1 e 3 ELE SE ATMPELHOU UM POCO NO TEXID

Ação/Diálogo

PP FININHA - COMEÇA JÁ COM
MÚSICA - TODA CENA COM ELE ATÉ FINAL
MOMENTO TINA MÚSICA.

(CUTAS REF. CECÍO A ESQ)

PRODUÇÃO: TATUAGEM
 DIREÇÃO: HILTON LACERDA
 CONTINUIDADE: Adelina Pontual

Folha de continuidade No 149		Ambiente CASA QUARTO CLÉCIO		Int.	☒ Dia ☒ Noite
Sequência 70	Data 16/11	Câmera ALTON	Objetiva 16	Diafragma	Sonoro ☒ Mudo
Plano 2	Dia 23 ^h	Altura	Distância	Filtro 85	DVD som

ULT. ROLLO : 69 CH B / Hora: 18:30

Take	Cópia	Metro	Tempo	Chassi	Rolo	Tipo	Observações
1	X	42m	2'49"	A	70A	7219	VOZOU PE DO TRAFÉ NO FUNDO PELO CANTUÁRIO.
2			3'04"	B	71	"	FININHA LEVANTA COTUARO NO MEIO COMEÇA O CLÉCIO FONDO A MISC
3	X		2'59"	"	"	"	

Ação/Diálogo PC FININHA SENTADO NA CASA E/ MISCAM
 INSETO E ENGRAXANDO COTUARO. CLÉCIO COLoca
 LANTESOUUS NA MISCAM. - TODA A CENA E
 DIÁLOGO DOS DOIS - MISTER.
 NO FINAL TIRA MISCAM FININHA.

Take 2 → LUT BRAGA E VOZ
 ANTES DA AÇÃO.

PRODUÇÃO: TATUAGEM
 DIREÇÃO: HILTON LACERDA
 CONTINUIDADE: Adeline Pontual

Folha de continuidade No 151		Ambiente CASSINO QUARTO CLÉCIO		Int.	X	Dia X
Sequência 70	Data 26/11	Câmera AATON	Objetiva 25	Ext.		Noite
				Diafragma	Sonoro X	
						Mudo
Plano 3	Dia 23°	Altura	Distância	Filtro 85	DVD som	

Take	Cópia	Metro	Tempo	Chassi	Rolo	Tipo	Observações
1	X		3' 9"	C	72	7219	
2	X		3' 55"	"	"	"	

Ação/Diálogo

PM CLÉCIO E REF. FININHA - A DIL.

* COMEÇA EM CLÉCIO QUANDO ESTÁ NA MESA - AÍ, A
 REF. DE FININHA FICA EMBAIXO - À ESQ)

* TAKE 2 ⇒ VARIAÇÃO NO INÍCIO ⇒ COMEÇA NA BOCA
 DE FININHA. (ENQUANTO) / CORNICE
 E COMEÇA TAKE NORMAL.

ANEXO G - BOLETIM CONTINUIDADE SEQUÊNCIA 40 - TATUAGEM

PRODUÇÃO: TATUAGEM
DIREÇÃO: HILTON LACERDA
CONTINUIDADE: Adelina Pontual

Folha de continuidade No 136		Ambiente CHUÃO DE ESTRELA PISCINA		Int.	>	Dia
				Ext.		Noite
Sequência 40 (A e B)	Data 13/11	Câmera ASTON	Objetiva 25	Diafragma	Sonoro X	
				Mudo		
Plano 1	Dia 20:	Altura	Distância	Filtro	DVD som	

HORA 21:35 UL. NULO 61 CHE

Take	Cópia	Metro	Tempo	Chassi	Rolo	Tipo	Observações
1			12"	A	62	7219	CORTADA
2			4'39"	"	"	"	RUIDOS NO SOM
3			2'38"	"	"	"	CORTADA - CENA VIOLETA
4			18"	B	63	"	CORTADA
5	X		4'42"	"	"	"	
6			2'40"	"	"	"	CORTADA - CENA VIOLETA
7	X		4'38"	C	64	"	

Ação/Diálogo TAV. SEMI-CIRCULAR - PLANO COMEÇA EM PC PROJEÇÃO DO FILME NO PANO DE FUNDO COM SILHETA DE CLÉCIO À ESQ. DA TELA, FORA (NO VÍDEO) FICA. ATÉ ÀS DE CLÉCIO NO FUNDO. - QUANDO TERMINA FILME, BLACK OUT, E - INÍCIO DOS ACORDES DA MÚSICA. CLÉCIO LEVANTA E COMEÇA A CANTAR (LUZ NELO) TAV. VAI ACOMPANHANDO-O ATÉ FINAL QUANDO TEMOS FIMEM EN PP A DIA (REF) E CLÉCIO À ESQ, OLHANDO PELA.

*CLÉCIO COMEÇA A OLHAR
FIMEM NO MEIO DA MÚSICA;
"COMO OS OLHOS DE UM BANDIDO"

*PROJEÇÃO DO FILME NO
PANO "CIBABE DO RECIFE"
ATIVIDADE 1 BOTÃO + FECH.
DO DA CÂMERA DO CUBO
NA HZ.

PRODUÇÃO: TATUAGEM
DIREÇÃO: HILTON LACERDA
CONTINUIDADE: Adelina Pontual

Folha de continuidade No 137		Ambiente CHÃO DE ESTRECHAS SOLTO		Int.	×	Dia
				Ext.		Noite
Sequência 40 (A e B)	Data 13/11	Câmera AATON	Objetiva 25	Diafragma	Sonoro ×	Mudo
Plano 2	Dia 20°	Altura	Distância	Filtro	DVD som	

Take	Cópia	Metro	Tempo	Chassi	Rolo	Tipo	Observações
1			38"	C	61	72/19	
2			7	"	"	"	
3			35"	"	"	"	

Ação/Diálogo TRÁV. IN → PM A PP FIMINHA OITUNDO
CLÓCIO NO FINAL DA MÚSICA - SILÊNCIO E APLAUSOS
(FIMINHA OITUNDO MELO NO CENTRO ACIMA DA LENTE 1/12 A DIA)
LÉPOL O CONSENSO QUE CHEGAMOS QUANTO À QUESTÃO
DE EIXO