Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro



Samantha Ribeiro de Oliveira

Cinema é Cachoeira [e Filmes são de Plástico] - Adivinhadores de cinemas contemporâneos e suas poéticas dramatúrgicas relacionais

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro

Dezembro de 2024

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro



SAMANTHA RIBEIRO DE OLIVEIRA

Cinema é Cachoeira [e Filmes são de Plástico] - Adivinhadores de cinemas contemporâneos e suas poéticas dramatúrgicas relacionais

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Marcelo Magalhães Leitão
UFC

Profa. Ivana Bentes Oliveira
UFRJ

Prof. Rodrigo Gueron
UERJ

Profa. Mannuela Ramos da Costa
UFPE

Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 2024.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Samantha Ribeiro de Oliveira

Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense em 2002. Título de Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2019. Cineasta, radialista e analista de comunicação pública na Empresa Brasil de Comunicação.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Samantha Ribeiro de

Cinema é Cachoeira [e Filmes são de Plástico]: adivinhadores de cinemas contemporâneos e suas poéticas dramatúrgicas relacionais / Samantha Ribeiro de Oliveira; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2024.

531 f.; il.; 30 cm

1. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui referências bibliográficas

1. Letras – Teses. 2. Poética relacional dramaturgica. 3. Etno-técnica. 4. Modos de fazer audiovisual. 5. Cinema regional. 6. Políticas públicas para o cinema e o audiovisual. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Neste momento, em que a gratidão habita intensamente meu corpo afetivo, endereço-a às pessoas e instituições carinhosamente mencionadas a seguir.

À André Novais Oliveira, Ary Rosa, Augusto Bortolini, Gabriel Martins, Glenda Nicácio, Leonardo Moreira, Maurílio Martins, Poliana Costa, Thacle de Souza e Thiago Macêdo Correa, extraordinários artistas do cinema brasileiro contemporâneo, que generosamente permitiram e tão gentilmente co-laboraram durante a pesquisa e a escrita da tese, tornando-se parceiros definitivos nesta empreitada.

À Ana Kiffer, estonteante orientadora, por incentivar e viabilizar meu reencontro com a atividade acadêmica, por compartilhar generosamente seu sofisticado repertório teórico, pela amorosa atenção dedicada em todas as etapas deste percurso, por apontar direcionamentos fundamentais para esta investigação, pela precisão de todas as suas palavras, escritas e vocalizadas, por ser uma artista escultora de pensamento, pela especial franqueza no olhar mergulhado em azul e por não soltarmos as mãos, uma da outra, desde que, há muitos anos, acordamos percorrer na vida o caminho do risco, a minha eterna, profunda e mais emocionada gratidão.

Às irmãs e atrizes (sacaninhas) Arlete Dias, Wall Diaz e Mary Dias, pela confiança e intimidade com que brindaram os nossos encontros para gravação de seus depoimentos.

Aos atores Norberto Novais Oliveira por me receber amorosamente em sua casa, e Aldri Anunciação, por aceitar nosso convite para compartilhar uma manhã *on-line* na PUC-Rio, por ocasião do Ciclo de Conversas Literatura em outras artes, promovido pela professora Patrícia Lavelle durante a realização da investigação,.

À banca examinadora, formada pelas professoras Ivana Bentes, Mannuela Costa, Rodrigo Guéron e Marcelo Magalhães, e aos seus valorosos suplentes, Lia Bahia e e Julio Diniz, pela leitura e interlocução.

À Elvinês Ribeiro de Oliveira e José Maria de Oliveira (*in memorian*), meus pais, por me proporcionarem, desde muito cedo, acesso privilegiado à educação de qualidade e à leitura, sem os quais não estaria hoje redigindo estas linhas, o meu mais profundo e sincero muito obrigada.

À Glenda Ribeiro de Oliveira, minha irmã, Luiza Ribeiro de Oliveira Duarte Batista, Liz Ribeiro de Oliveira Duarte Batista e Leonardo Duarte Batista, minhas sobrinhas e seu pai, pelo estímulo incondicional, bem como por sua paciência e compreensão infinitas para a necessidade de reservar o tempo que dedicaria à família às atividades do doutorado.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC Rio, em especial aos professores Karl Erik Schøllhammer, Patrícia Lavelle, Eneida Cunha e Alexandre Montaury, pelos conhecimentos compartilhados, pela especial interlocução, afetuosa atenção, leitura atenta e observações precisas sobre a produção textual.

Aos professores da Universidade Nova de Lisboa, em especial à professora Maria Irene Aparício, Patrícia Castello-Branco, Lucas Nassif e João Constâncio, que calorosamente acolheram minha pesquisa no Laboratório de Cinema e Filosofia - CineLab do Instituto de Filosofia.

Aos colegas da pós-graduação da PUC, em especial ao Davi Nunes, Randra Kevelyn, Marcella Granatire, Daniele Rodrigues, Haroldo Handré, Antônia Thuin, Renata di Carmo e Fabiana Pinho pela rica convivência e profícuas trocas que enriqueceram significativamente meu caminho até aqui.

À Cristina Lapo, querida amiga artista plástica luso-brasileira, pela partilha da intimidade de sua casa em Telheiras, durante o período de capacitação em Portugal.

À professora Ana Flávia Santos, Téo e Helena, por tão amorosamente me receberem em sua residência em Belo Horizonte, durante a pesquisa de campo.

Aos amigos e amores do cinema e das artes, em especial, ao Ricardo Miranda (*in memorian)*, o Orson Welles de Niterói, amoroso companheiro e eterno mestre do ofício, e ao Júlio Cesar de Miranda (*in memorian*), a quem devo o estímulo veemente no início e para a conclusão da minha graduação em cinema, Helena Ignez, Paloma, Sara e Lucia (s) Rocha (Nunes), Sinai e Djin Sganzerla, Leopoldo Nuens (*in memorian*), Beth Formaggini, Julia Moraes, André Sampaio, Valéria Burke, Hermínia Bragança, Poliana Paiva, Urian Agria de Souza (*in memorian*), Adriano Ferreira Mesquita, Rose Abdalla, Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento, Marcio Menezes, Fabrício Tadeu, Pablo Baião, Cynthia Sims, Joana Araújo, Flávia Cândida, Marcelle Morgan, Auíra Ariak, Marcelo Marcelão Sousa, Carolina Medeiros, Barbara Lito Raphaela Drummond, Bruno Safadi, Eduardo Valente, Leandra Lambert, Max Eluard, Christian Borges, Fernando Donan Antunes, Guilherme Tristão, Severino Dadá, Guiomar Ramos, Ana Sette, Fabiana Éboli, Geórgia Goldfarb, Cátia Herzog, Miguel Przewodowiski, Lais Lalá Rodrigues, Remier Lion, Pedro Bento, Cláudio Assis, Mario Borgneth, Joel Pizzini, Tiago de Miranda, Lucia de Miranda, Paulo Sacramento e Moema Muller.

Aos professores do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, em especial ao professor Breno Kupperman, meu orientador na monografia da graduação, Sergio Santeiro, Sergio Vilela (*in memorian*), Antônio Serra, Zeca Porto (*in memorian*), José Marinho, João Luiz Vieira, Aída Marques, Tunico Amâncio e Nelson Pereira dos Santos (*in memorian*).

Ao curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em especial à professora Cyntia Nogueira, com quem pude dividir inquietações sobre esta pesquisa de forma intensa e fraterna.

Às professoras Virgínia Villela, Maria Lucia Elias Valle e Martha Gonçalves Pereira, do Centro Educacional Miretta Baronto e do Instituto de Educação Nossa Senhora Medianeira, em Barra do Piraí, por fazerem despertar precocemente o amor à literatura em meus anos escolares.

À Adriana Gomes Ribeiro, a voz mais bonita da Radio MEC, por sua delicada atenção com as inúmeras demandas acadêmicas que atravessaram nosso cotidiano profissional, brilhantemente por ela chefiado, e por ter sempre podido contar com sua afetuosa e compreensiva parceria no atendimento de meus pedidos especiais.

À Radio MEC pela permanente companhia durante a escrita solitária, ao Thiago Regotto e aos colegas da redação mais culta, gentil e dedicada do rádio mundial.

Ao Rafael Orazem Casé, jornalista com maiúsculas e professor-doutor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, pelo estímulo incondicional, exemplo e parceria no início de minha segunda trajetória acadêmica.

À Leny Wolguemuth de Andrade, minha atenta psicanalista.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa de isenção de taxas e do Programa Institucional de Internacionalização, que permitiu a realização de capacitação doutoral na Universidade Nova de Lisboa.

Por fim, gostaria de agradecer muito especialmente ao companheiro Luiz Antônio Pinheiro Marinho, pela leitura atenta, incansável dedicação e inestimável carinho, que me proporcionaram atravessar este longo percurso envolvida por tantos afetos fundamentais.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

de Oliveira, Samantha Ribeiro; Kiffer, Ana Paula Veiga (Orientadora). **Cinema é Cachoeira [e Filmes são de Plástico] - Adivinhadores de cinemas contemporâneos e suas poéticas dramatúrgicas relacionais.** Rio de Janeiro, 2024. 531p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese investiga, a partir de análise bibliográfica interdisciplinar, material de arquivo e de entrevistas semiestruturadas, como a multicentralidade do desenvolvimento de ideias e das produções audiovisuais contribuiu para o surgimento de poéticas relacionais dramatúrgicas no cinema brasileiro contemporâneo. O primeiro capítulo discute os aspectos culturalistas, distributivistas, universalistas e concentracionistas das políticas públicas e privadas setoriais desenvolvidas pelo campo audiovisual, com foco no pequeno movimento de desconcentração regional percebido nas duas primeiras décadas do século XXI. O segundo capítulo apresenta a chave teórica com a qual o corpus é abordado e delineia o conceito de poéticas relacionais dramatúrgicas, que subsidia o estudo das práticas adotadas e dos resultados estéticos obtidos pelas produtoras audiovisuais Rosza Filmes, sediada no Recôncavo da Bahia, e Filmes de Plástico, criada na área metropolitana de Belo Horizonte, em seus longa-metragens de ficção. O terceiro e último capítulo desvenda como seus agentes criativos construíram modos próprios e autônomos para o desenvolvimento e a produção de suas estórias e como, a partir de seus pontos de observação do mundo, eles esculpiram enredos originais, que colocaram em cena paisagens, corpos e vidas até então ausentes nas telas do cinema brasileiro. A tese constata que novos agentes criativos surgiram e ocuparam um espaço no cinema nacional com filmes ficcionais focados em repertórios afetivos multicentrados, populares, porém não massificados, distintos em si. Recomenda, por fim, a reabertura dos caminhos políticos que possibilitem continuidade no alargamento da diversidade narrativa regional na produção audiovisual brasileira.

Palavras-chave

Poética relacional dramatúrgica; Etno-técnica; Modos de fazer audiovisual; Cinema regional; Políticas Públicas para o cinema e o audiovisual; Regionalização da produção audiovisual brasileira; Filmes de Plástico; Rosza Filmes; Cinema brasileiro.

Abstract

de Oliveira, Samantha Ribeiro; de Oliveira, Samantha Ribeiro; Kiffer, Ana Paula Veiga (Advisor). **Cinema é Cachoeira [and cinema is plastic] - Fortune tellers of contemporary cinema and its relational dramaturgical poetics**. Rio de Janeiro, 2024. 531p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis investigates, based on interdisciplinary bibliographic analysis, archival material and semi-structured interviews, how the multicentrality of the development of ideas and audiovisual productions contributed to the emergence of dramaturgical relational poetics in contemporary Brazilian cinema. The first chapter analyzes the culturalist, distributive, universalist and concentrationist aspects of the public and private sectoral policies developed by the audiovisual field, focusing on the small movement of regional deconcentration perceived in the first two decades of the 21st century. The second chapter presents the theoretical key with which the corpus is approached and outlines the concept of

dramaturgical relational poetics, which supports the study of the practices adopted and the aesthetic results obtained by the audiovisual production companies Rosza Filmes (Rosza Films), based in Recôncavo da Bahia, and Filmes de Plástico (Films of Plastic), created in the metropolitan area of Belo Horizonte, in its fiction feature films. The third and final chapter unveils how its creative agents constructed their own and autonomous ways for the development and production of their stories and how, from their points of observation of the world, they sculpted original plots, which put landscapes, bodies and lives that were previously absent from Brazilian cinema screens. The thesis finds that new creative agents emerged and occupied a space in national cinema with fictional films focused on multi-centered affective repertoires, popular, but not massified, distinct in themselves. Finally, it recommends the reopening of political paths that enable continuity in the expansion of regional narrative diversity in Brazilian audiovisual production.

Keywords

Dramaturgical relational poetry; Ethno-technique; Ways of making audiovisual; Regional cinema; Public Policies for cinema and audiovisual; Regionalization of Brazilian audiovisual production; Filmes de Plástico [Films of Plastic]; Rosza Filmes [Rosza Films];

Sumário

INTRODUÇÃO - O tempo e o trabalho 12

CAPITULO I - Políticas, economias e culturas do cinema brasileiro - um caminho para pensar a potência da multicentralidade na criação e na produção audiovisual contemporânea 23

1.1. Os pactos políticos entre a corporação cinematográfica e o Estado para a industrialização do cinema nacional 26

1.2. Da identidade cultural neoliberal à re-politização da atividade 39

1.3. A diversidade entra em cena 48

1.4. A multicentralidade do desenvolvimento de ideias e das produções audiovisuais 67

CAPITULO II - Novas poéticas relacionais dramatúrgicas no cinema brasileiro 70

2.1. Paisagens Personagens 73

2.2. Espessamento na borda da atividade cinematográfica 81

2.3. Identidades-relação dramatúrgicas 87

2.4. Vagar sem se perder, trocar sem se fundir, "dar-se" com sem amalgamar-se em indistinção 92

CAPÍTULO III - Rosza Filmes e Filmes de Plástico - Poéticas dramatúrgicas relacionais em foco 98

3.1. Poética relacional dramatúrgica I - A doçura debochada da Rosza Filmes 98

3.1.1 Coletivo-empresa: o modo de fazer audiovisual colaborativo da Rosza Filmes 114

3.1.2."Vocês vão ter que engolir à seco a minha subjetividade" - uma análise do filme *Ilha* 125

3.2. Poética relacional dramatúrgica II - A "Sincera Forma do Mundo" da Filmes de Plástico 137

3.2.1. Formação do *hub* criativo Filmes de Plástico 139

3.2.2. Com talento, ambição, sorte e política pública ao alcance das mãos, "Fez-se luz em Contagem" 150

3.2.3. Subversão das temporalidades, dos espaços e das capacidades na dramaturgia e na produção do filme *Temporada* 162

CONSIDERAÇÕES FINAIS - O trabalho e o tempo 174

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 180
ANEXO I - Filmografia 200
ANEXO II - Projeto de Direção de Arte do filme *Café com Canela* 226
ANEXO III - Projeto de Direção de Som do filme *Café com Canela* 290
ANEXO IV - Projeto de Direção de Fotografia do filme *Ilha* 398
ANEXO V - Roteiro do filme *Ilha* 470
ANEXO VI - Projeto de Direção de Arte do filme *Ilha* 517

INTRODUÇÃO - O tempo e o trabalho

A ideia inicial deste trabalho surgiu a partir da chegada, às salas de cinema, de filmes de longa-metragem que apresentavam uma curiosa distinção estética, produzidos fora do eixo de concentração da atividade audiovisual no país e por novos agentes criadores. Perseguimos então o movimento recente desses agentes recém admitidos no restrito meio da criação cinematográfica, que desenhou poéticas cinematográficas originais, a partir de talentos narrativos forjados na cultura popular das oralidades. Sua entrada em cena ocorreu também como resultado da ampliação do acesso ao ensino universitário no país e pela implementação, em continuidade, de políticas públicas de desconcentração e de desenvolvimento regional do setor, sobretudo durante as duas primeiras décadas do século XXI.

A questão que orientou o começo dessa investigação interrogava como a multicentralidade no desenvolvimento das ideias e das produções audiovisuais contribuiu para o surgimento desta diversidade narrativa.

A transdisciplinaridade proposta pela pesquisa, que aborda aspectos estéticos e culturais, mas também sócio-econômicos e políticos, justifica e articula os ajustes de dicção impressos nos capítulos da tese, cuja construção teve sua metodologia apoiada na leitura de bibliografia historiográfica, filosófica, sociológica, de estudos culturais, teoria literária e cinematográfica, além da escuta e análise de dezenas de horas de depoimentos de fontes primárias.

O primeiro capítulo risca o solo historiográfico por onde a política pública setorial do audiovisual caminhou ao longo dos anos, com ênfase em seus aspectos distributivistas, onde nascem as experiências estéticas estudadas. O segundo capítulo apresenta a chave teórica com a qual abordamos o corpus e delineamos o que chamamos de poéticas relacionais dramatúrgicas, que estão assentadas em proposições filosóficas, linguísticas e análises artístico-literárias formuladas por Édouard Glissant. No terceiro e último capítulo dedicamo-nos especificamente ao estudo do desenvolvimento de duas experiências narrativas que consideramos exemplares destas poéticas relacionais dramatúrgicas do cinema brasileiro contemporâneo.

O passo na direção da abordagem teórica foi dado ao encontrar-me com os estudos de Ana Kiffer acerca do pensamento filosófico e poético de Édouard Glissant. Os primeiros depoimentos colhidos de Glenda Nicácio e Gabriel Martins, em outubro de 2019, e Maurilio Martins, em maio de 2020, estruturaram o movimento teórico-crítico proposto no segundo capítulo e foram o ponto de partida para a investigação sobre semelhanças e diferenças entre as duas experiências narrativas abordadas, mais especificamente, no terceiro e último capítulo deste trabalho.

No exato dia seguinte à entrega do projeto desta tese com vistas ao ingresso no doutorado, no dia 29 de outubro de 2019, dirigi-me à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde os jovens cineastas Gabriel Martins e Glenda Nicácio, sócios das produtoras Filmes de Plástico e Rosza Filmes, respectivamente, participariam de uma atividade do 12º Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas. Brindada pelo acaso, tive o primeiro encontro presencial com parte do corpus da pesquisa, especialmente reunido no Rio de Janeiro para esta conferência. Esta foi, também, a primeira vez que Glenda e Gabriel se encontraram para uma conversa pública sobre os processos criativos de suas produtoras.

Seus relatos sugeriam que os resultados dramatúrgicos dos filmes produzidos pela Rosza Filmes, em Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, e pela Filmes de Plástico, em Minas Gerais, na cidade industrial de Contagem, estabeleciam-se a partir da constituição de territórios relacionais específicos nessas regiões, que se transformaram em suas paisagens-personagens. Identidades narrativas em estreita relação com uma espécie de reencantamento territorial, que insurgiam na forma de "aquilombamento criador"[1], estruturadas a partir do desejo de enfrentamento narrativo frente ao olhar hegemônico, determinante e dessubjetivante do que não era considerado central no audiovisual brasileiro.

Logo no inicio do trabalho de investigação, no entanto, a pandemia mundial instalou-se, impondo longos anos de isolamento social e modificando drasticamente o curso originalmente pretendido para a pesquisa de campo.

[1]A noção de quilombo contemporâneo está presente neste trabalho também através da formulação QuilomboCinema, proposta por Tatiana Carvalho Costa, a partir de Maria Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Achille Mbembe e Édouard Glissant, disponível em https://www.forumdoc.org.br/ensaios/quilombocinema-ficcoes-fabulacoes-fissuras (acesso 13 agosto 2024) Ver GLISSANT, 2021, p. 100.

Inviabilizadas as viagens aos locais de criação das experiências estéticas a serem estudadas, parti para o acompanhamento virtual de suas atividades. A primeira oportunidade surgiu "como um cavalo selado" à minha frente. Em maio de 2020, pude frequentar um curso online oferecido por Maurílio Martins, um dos sócios-diretores da produtora mineira Filmes de Plástico, intitulado Atuação para Cinema sob a perspectiva da Direção, cujas aulas também podiam ser assistidas por cinéfilos ou pessoas interessadas no processo de criação cinematográfica, onde eu me incluía.

Esta foi, então, a minha segunda possibilidade de aproximação aos modos de criação artística das experiências estéticas que pretendia acompanhar durante o doutorado. Com o avanço do tempo em isolamento social, passei a colecionar e acompanhar suas intervenções transmitidas em rede e o material recolhido de fontes primárias adensou-se consideravelmente, com participações públicas em debates, palestras e festivais de cinema, tornados todos virtuais. Acompanhar um corpus de pesquisa vivo, jovem e em constante movimento foi um desafio à parte. Ao contrário do que eu supunha, do que era provável acontecer e do que de fato ocorreu com boa parte da atividade audiovisual, nenhuma das duas produtoras parou de produzir filmes durante o período pandêmico, o que aumentou também o número de títulos nas filmografias pesquisadas.

Somente em maio de 2023 pude iniciar a viagem de campo imaginada em 2019, sem a qual a forma final deste trabalho não teria sido esta que está agora diante de seus olhos. Antes de partir para a primeira parada, Belo Horizonte, conversei pela segunda vez com Glenda Nicácio, sócia-diretora da produtora baiana Rosza Filmes, que vivia temporariamente no Rio de Janeiro, iniciando um trabalho como diretora de novela na Rede Globo de televisão.

Em Minas Gerais, fui gentilmente recebida pelo sócio-diretor André Novais Oliveira, com quem tive a alegria de conversar longamente diversas vezes e que também me levou para conhecer a nova sede alugada da produtora Filmes de Plástico, em Belo Horizonte. Visitamos, em Contagem, seu pai, seus cachorros, a casa e o quintal no bairro Amazonas, onde André viveu com a família: a mãe, Dona Zezé, o pai Norberto e o irmão Renato, todos tornados personagens de seus filmes. Neste dia, almoçamos no Mercado Novo, passamos no Mercado Municipal para comprar queijo e seguimos para Contagem. Tive a oportunidade de assistir a primeira sequência do seu novo filme, *O dia que te conheci*, na

televisão da casa deles, sentada no sofá ao lado de André e Norberto, que era ator nesta cena e também a assistia pela primeira vez. Neste momento, fui verdadeiramente tomada pela emoção de estar vivendo dentro do universo ficcional que estudava. Colhi ainda um breve relato de Norberto sobre sua atuação nos filmes do filho. No final desta temporada de pesquisa em Minas Gerais, gravei o depoimento fulcral de Thiago Macêdo Correia, sócio-produtor da Filmes de Plástico. Embora André Novais Oliveira tenha sido meu mais frequente interlocutor neste período, somente realizei a gravação de seu depoimento em agosto de 2023, após terminar todo o percurso da pesquisa de campo, na ocasião de uma visita sua à minha casa no Rio de Janeiro.

A cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, foi meu próximo destino. Conheci-a ainda no início dos anos 2000, quando atuava como documentarista, e a visitei diversas vezes depois. Cachoeira é mágica. Seu solo ancestral guarda a energia de muitas camadas de lutas de resistência ao colonialismo, é onde estão assentados os mais antigos fundamentos de culturas e religiões de matriz afro-diaspórica no território brasileiro. A amiga e pesquisadora Antonia de Thuin[2] acompanhou-me nesta etapa da viagem para visitar pela primeira vez a internacionalmente conhecida Cachoeira, a heróica, situada nas margens do rio Paraguaçu. Assim que chegamos, ao cair da tarde de um domingo, deixamos as malas na casa que alugamos na entrada da cidade e fomos conferir uma indicação de fabrico local e artesanal de pão. Sem que houvéssemos combinado previamente, junto com o pão da semana, encontrei também Cyntia Nogueira, professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, com quem tenho um histórico de esbarrões potentes[3]. Considerei nosso encontro como um sinal de acolhimento energético. Durante dez dias, conversei e gravei depoimentos com Ary Rosa, sócio-diretor da Rosza

[2]Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, Antonia Costa de Thuin nunca soube exatamente o que estava fazendo da vida. Carioca, de família do Piauí e do Maranhão, sempre foi estrangeira. Em 2024, era pesquisadora convidada da UFABC, no escopo de um pós-doutorado ligado ao Projeto Temático Linc'Art Áfricas, da FAPESP.

[3]Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, a sertaneja Cyntia Araújo Nogueira é doutora em artes pela UERJ e foi orientada pelo professor Rodrigo Guerón, que integrou a banca de arguidores na defesa de minha tese, na PUC-Rio. Durante o período de seu doutorado no Rio de Janeiro, Cyntia viveu em uma pequena Travessa sem saída, no bairro de Santa Teresa, onde passei a residir, a partir de 2015. Em outra ocasião, nós nos encontramos, também por acaso, quando fui intempestivamente, em maio de 2017, de Salvador ao Recôncavo para participar de uma Festa de Caboclo em São Félix, no terreiro Raiz de Ayrá, antiga casa de candomblé da nação Nagô vodum fundada em 1917.

Filmes; Poliana Costa, Thacle de Souza e Augusto Bortolini, sócios da Ladeiraloop, ex Coletivo Ambulância, empresa parceira da Rosza Filmes; e Leonardo Moreira, compositor que assinou as trilhas sonoras dos filmes da produtora. Junto com Glenda Nicácio, com quem já havia encontrado antes de iniciar a viagem, eles formavam o núcleo duro dos coletivos em ação nos longas-metragens da produtora. Visitei a sede própria da Rosza Filmes, erguida na parte central de um terreno grande, na zona rural da cidade de Muritiba, vizinha à Cachoeira, guarnecida de galpão de 100 m², com pé direito de 5 metros, estúdio de som com equipamentos de gravação e ilhas de edição, onde estavam também construídas duas casas, uma de Ary Rosa e outra de Glenda Nicácio. Em Salvador, gravei entrevistas com as geniais "Irmãs Sacaninhas", as atrizes Arlete Dias, integrante fundadora do Bando de teatro Olodum, Wall Diaz e Mary Dias, suas irmãs, que participaram dos filmes da produtora baiana.

Ao mergulhar profundamente nas paisagens-personagens e no discurso dos agentes criadores das experiências estéticas que perseguia, seus aspectos mais relevantes saltaram diante dos meus olhos e encontrei, finalmente, a forma final desta tese.

Para contextualizar o corpus, partimos da revisão bibliográfica dos estudos já amplamente realizados por pesquisadores do campo cinematográfico, como como AUTRAN, IKEDA, ESCOREL, AMÂNCIO, BUTCHER e BERNADET, sobre a incidência de políticas públicas de caráter mais concentracionistas ou distributivistas no fomento à atividade audiovisual no país. Desta forma, no primeiro capítulo percorremos um "estado da arte" historiográfico, sublinhando as políticas adotadas para o desenvolvimento setorial do audiovisual do Brasil, com foco na coexistência real e no atrito discursivo permanentes entre as correntes de pensamento universal-industrialista e regional-culturalista. Desde as primeiras tentativas de industrialização da atividade cinematográfica no Brasil até os dias atuais, o setor cinematográfico contou com ajustes tributários, medidas protecionistas e dispositivos legais de financiamento estatal direto ou indireto para seu desenvolvimento. Percebemos também que a concentração do desenvolvimento da produção audiovisual na região Sudeste tem origem neste pensamento sistêmico e industrial que atravessou o ideário da atividade cinematográfica nacional ao longo dos anos.

Em diálogo com os estudos em referência sobre o assunto, observamos que o objetivo de conferir autossustentabilidade econômica à atividade pela industrialização não foi alcançado durante todo o século XX, e que a adoção de soluções alternativas para a existência da produção audiovisual brasileira envolveu a adoção de pactos coletivos, firmados entre os agentes privados e entre estes e agentes estatais, que estão na base fundacional das políticas públicas adotadas ao longo dos anos.

Nesta revisão bibliográfica, destacamos estudos das autoras BAHIA, COSTA, HOLANDA, MOREIRA e SOUSA, que abordam as tendências concentracionistas e distributivistas formuladas e implantadas pelas políticas públicas, com o objetivo de delinear o nexo causal entre a adoção de políticas setoriais distributivistas para o audiovisual e o surgimento, nas primeiras duas décadas do século XXI, de novas poéticas relacionais dramatúrgicas cinematográficas, fora dos grandes centros de produção audiovisual do país, como as estudadas na tese.

O caminho historiográfico foi percorrido também com o objetivo de pensarmos como as desigualdades regionais e sociais no acesso às soluções pactuadas para o desenvolvimento do cinema nacional impactaram a construção do imaginário audiovisual do país e como a diminuição dessas desigualdades incide nas histórias contadas nos dias de hoje. Veremos que, desde 2003, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura já adotava políticas de desconcentração da atividade audiovisual em seus programas e editais, mas foi somente a partir de segunda década do século XXI que as políticas federais de fomento direto de viés industrialista formuladas pela Ancine passaram a contar também com medidas de estímulo à seleção de projetos desenvolvidos e realizados fora do eixo central de produção, notadamente baseado em algumas regiões das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Desta forma, afirmamos também que as políticas de desenvolvimento concentracionistas adotadas desde os primórdios da atividade cinematográfica no país contribuíram para que a constituição do imaginário audiovisual brasileiro fosse apoiada em experiências narrativas que buscavam alinhar-se à expectativa de industrialização da atividade. Mesmo quando houve inserção de aspectos da cultura nacional nos filmes populares, como nas produções "de cavação" com estrelas do teatro de revista, na paródia hollywoodiana das chanchadas, ou nos

filmes com temática caipira, passando pela radionovela, pela telenovela e pela pornochanchada, até a preferência majoritária contemporânea pelas comédias com atores televisivos famosos, o cinema de alcance popular convergiu na perseguição de um modelo: os filmes de "prolongamento do espetáculo", categoria estabelecida em 1960 pelo crítico e teórico do cinema brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes[4]. Por outro lado, as políticas de descentralização territorial da atividade cinematográfica e televisiva no país, desenvolvidas durante as primeiras duas décadas do século XXI, tiveram como efeito o surgimento dos adivinhadores de cinema contemporâneos, numa paráfrase aos "adivinhadores de água" vislumbrados por Eduardo Escorel ainda em 1996, durante a chamada “retomada" do cinema brasileiro[5], pela multiplicação das possibilidades de desenvolvimento de narrativas audiovisuais populares e não massificadas, que abriram caminho para o surgimento de novas abordagens estéticas, documentais e dramatúrgicas, como as analisadas nos próximos capítulos.

A passagem da revisão bibliográfica historiográfica à abordagem do recorte teórico-crítico realizado no segundo capítulo, impõe um ajuste na embocadura do texto. Nesta seção, optamos por dar corpo escrito às primeiras notas realizadas durante a investigação, trançando-as, assim como os cabelos de Gabriel Martins o trançaram ao cinema[6], a um referencial teórico apoiado no vocabulário conceitual poético-literário de inspiração deleuziana desenvolvido por Édouard Glissant. As reflexões de GLISSANT em relação às transformações linguísticas e culturais pelas quais passaram as culturas caribenhas, em sua relação colonial sobretudo com a cultura francesa, são postas em diálogo também com aspectos culturais e artísticos do Brasil e do sul global pela leitura de Ana Kiffer. Desta forma, nós recortamos duas experiências narrativas que consideramos relevantes, pelas inovações estéticas que lançaram mão em suas respectivas filmografias, mas também por terem despontado ao mesmo tempo na borda e à

[4]Ver GOMES, 1982, v. 2, p. 287.
[5]Com esta metáfora, que será retomada nos próximos capítulos, Eduardo Escorel apontava dois filmes que se distinguiam esteticamente e que atestavam o potencial criativo que havia no Brasil, “à espera de condições para florescer”, "demonstrações de talento radicalmente diferentes que se aproximam no empenho e paixão com que foram realizados - o que transparece a cada plano“, “capazes de fazer brotar água do sertão, contrariando todos os prognósticos, vencendo todas as adversidades”. Ver ESCOREL, 2005, p. 22.
[6]Neste capítulo veremos também como o destino de Gabriel Martins foi trançado ao cinema literalmente pelos cabelos.

frente do momento de maior expansão do desenvolvimento industrial da atividade audiovisual no Brasil, e envolvemos as trajetórias de criação das linguagens cinematográficas da Rosza Filmes e da Filmes de Plástico em uma rede de relações, sem pretender decifrá-las completamente.

Iniciar esta pesquisa em meio à pandemia impôs a errância como método. Neste sentido, o encontro com o pensamento de Glissant foi orientador. Deixar-me vagar sem rumo tão violentamente quanto era violenta a imposição da fixidez pandêmica foi um gesto crítico intuitivo, talvez o único possível naquele momento. Pude seguir em frente apenas tateando, à distância, as experiências estéticas diversas que antes pretendia com-preender.

A errância operou, de fato, um chamado à Relação, e meus caminhos foram se desenhando durante o percurso. Acatei a opacidade do enigma como operadora do pensamento experimental e, ensinada pela errância, ao mergulhar em infinitas horas de entrevistas assistidas ou ouvidas apenas virtualmente, voltei a exercitar meu faro etnográfico, de documentarista. Estabeleci, assim, um pacto invisível de atuação em coletivo com o que me era ainda desconhecido. Uma relação que somente poderia existir a partir da escuta unilateral, virtual e errante.

Na pesquisa à distância e durante os encontros partilhados nas viagens posteriores ao campo, percebi que a ideia de uma identidade-relação, ou identidade-rizoma, poderia estender-se também às dramaturgias cinematográficas populares e não massificadas sobre as quais eu me debruçava. Essas experiências estéticas estruturavam-se a partir de um fazer artístico em polifonia, que dissolvia a autoria individual para fazer emergir identidades dramatúrgicas relacionais, imprimindo uma força narrativa original na cinematografia nacional.

Os agentes criativos da Rosza Filmes e da Filmes de Plástico construíram também modos próprios e autônomos para o desenvolvimento e a produção de suas histórias. Com "etnotécnicas" colaborativas locais, e a partir de seus pontos difratários de observação do mundo, eles esculpiram enredos originais, que colocaram em cena paisagens, corpos e vidas até então ausentes nas telas do cinema brasileiro. As ancoragens singulares dessas escritas dramatúrgicas, enraizadas na oralidade e encapsuladas no Recôncavo e em Contagem, também se aproximavam da condição insular de criação artística das línguas e poéticas estudadas por Glissant, a partir de sua origem antilhana. Ao mesmo tempo em que se voltavam internamente para os seus próprios lugares de criação, suas

paisagens-personagens, as experiências estéticas estudadas na tese estavam inseridas em um sistema de produção e exibição cinematográfica globalizado, responsável inclusive pela sustentação simbólica do "pensamento continente" unificador desenvolvido pelo Ocidente conquistador. Circular estas poéticas relacionais dramatúrgicas multicentradas, populares e não massificadas, e colocá-las em Relação foi meu gesto na direção de abordar a sua originalidade estética com uma visada apoiada no "pensamento arquipélago" multilateral e multidirecional, imaginado pelo filósofo, romancista e crítico literário martinicano.

Para compart-ILHAR. Compartir e ilhar seus olhares, oralidades e filmes.

Eles se abrem para imaginários constituídos a partir das subsistências do "Caos-Mundo" contemporâneo, em que estamos todos imersos, e, também, carregam em si, de alguma forma, o opaco e inabarcável "Todo-Mundo" glissantiano[7].

Em um último movimento, para nos dedicarmos às especificidades das experiências estéticas abordadas, provocamos uma segunda mudança de dicção a partir do terceiro capítulo. Como exemplos dessas novas poéticas relacionais dramatúrgicas cinematográficas, analisamos, nesta seção, como e onde insurgem as identidades narrativas relacionais específicas das produtoras Rosza Filmes e Filmes de Plástico, utilizando prioritariamente fontes primárias de pesquisa, inclusive com gravação de entrevistas semiestruturadas. Por fim, fechamos o foco na análise da realização dramatúrgica de uma obra de loga-metragem representativa de cada universo coletivo estudado, dobrando-a sobre si mesma, ao desnudar o conjunto de condições que proporcionaram a sua criação.

Nesta seção, acompanharemos como as especificidades comunitárias tornadas singularidades irredutíveis de novos agentes criativos, reunidos por um golpe do destino em Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, e em Contagem, município industrial da área metropolitana de Belo Horizonte, em Minas Gerais, puseram-se em Relação e produziram suas poéticas dramatúrgicas relacionais. Acompanhamos de que forma, a partir da formação de seus territórios relacionais artísticos, eles desenvolveram suas "etnotécnicas" próprias: a criação de um modo

[7]As noções de "pensamento continente", "pensamento arquipélago", "Caos-Mundo" e "Todo-Mundo" estão referidas em diversas obras do autor, mas foram especialmente visitadas nesta pesquisa nos livros Tratado do Todo-Mundo, 2024, e Poética da Relação, 2021.

específico de colaboração para a produção de filmes de ficção. As poéticas relacionais dramatúrgicas, criadas a partir do encontro acidental dos sócios e coletivos atuantes nas produtoras Rosza Filmes e Filmes de Plástico, foram, por fim, alcançadas pela expansão da política pública setorial audiovisual implementada em continuidade nas duas primeiras décadas do século XXI, decorrendo daí a produção de sua filmografia.

Informações recolhidas durante o curso online Atuação para Cinema sob a perspectiva da Direção, oferecido por Maurílio Martins em maio de 2020, e os depoimentos de Glenda Nicácio, Ary Rosa, Poliana Costa, Thacle de Souza, Augusto Bortolini, Leonardo Moreira, Wall Diaz, Mary Dias, Arlete Dias, Thiago Macêdo Correa e André Novais Oliveira, gravados entre maio e agosto de 2023, integram este capítulo.

Optamos por organizar uma narrativa histórica detalhada para revelar as condições de criação e sustentação das atividades artísticas desenvolvidas pelos grupos estudados, em descrições etno-literárias que abordam suas origens, seus encontros, a formação e a consolidação de suas agências artísticas colaborativas. Em um movimento contínuo, passamos para a análise do desenvolvimento de uma obra de cada uma das filmografias estudadas: os filmes *Ilha*, segundo longa-metragem de Ary Rosa e Glenda Nicácio, da Rosza Filmes, e *Temporada*, segundo longa-metragem de Andre Novais Oliveira, da Filmes de Plástico[8].

Durante a análise do filme *Temporada*, pela relevância das diferentes camadas de sentido assumidas pela problematização da questão do trabalho, em seus aspectos intelectual e artístico ou mecânico e repetitivo, dentro do conjunto de reflexões propostas pela tese, senti necessidade de aproximar-me do pensamento canônico de Jacques RANCIÈRE acerca dos regimes de representação, ao questionar-me, em circularidade, se seria possível afirmar que as poéticas relacionais dramatúrgicas produziram-se a partir da emancipação do trabalho artístico e industrial no cinema, ou ainda se o desenvolvimento de uma poética relacional dramatúrgica poderia emancipar, de alguma forma, o trabalho artístico industrial no cinema, produzindo um cinema decolonial.

Perguntas que, em nossas considerações finais, nos devolvem ao dilema colonial, apontado por Paulo Emílio Sales GOMES em suas reflexões sobre o

[8]Todos os filmes citados na tese estão também referidos nas filmografias no ANEXO I.

subdesenvolvimento no cinema brasileiro, a respeito dos filmes feitos por "ocupantes" em nome dos "ocupados"[9], e apontam para uma alteração no sentido de sua solução, à medida em que as poéticas relacionais dramatúrgicas acompanhadas nesta tese apresentam histórias povoadas por repertórios afetivos que são negros e populares, referenciados, portanto, pela maioria das pessoas pertencentes às classes médias trabalhadoras. Repertórios afetivos potentes, que existem e se reconhecem simbolicamente, mas que, no entanto, tiveram sua multiplicidade e complexidade pouco representadas pela cinematografia brasileira, até então.

[9]A referência aos "ocupantes" é endereçada aos intelectuais de filiação gramsciana, especialmente aos ligados ao movimento do Cinema Novo, nos anos 1960, que teriam se "dessolidarizado" com sua classe social para atuarem como "intérpretes" do povo no cinema, apesar de estarem eles próprios também na posição de "ocupantes" na sociedade brasileira. Ao substituir os termos colonizador e colonizado por "ocupante" e "ocupado", Paulo Emílio Salles Gomes sustenta sua proposição de que no Brasil, "(N)ão somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é", argumentando que o extermínio dos povos originários teve como consequência a criação de um novo povo, integralmente formado pelos ocupantes, no qual surgiram os "novos ocupantes", uma pequena parcela da sociedade, à época estimada em cerca de trinta por cento, hoje certamente menor, composta por integrantes dos estratos mais altos da pirâmide social, descendentes dos colonizadores, e pelos "novos ocupados", categoria na qual estava inclusa, desde então, a imensa maioria das pessoas das classes trabalhadoras, pobres e descendentes de pessoas escravizadas. Ver GOMES, 2016, p. 161;167-169.

CAPITULO I - Políticas, economias e culturas do cinema brasileiro - um caminho para pensar a potência da multicentralidade na criação e na produção audiovisual contemporânea

A multiplicidade de culturas postas em relação nos muitos Brasis que (des) conhecemos não esteve, historicamente, inserida na dramaturgia audiovisual brasileira. Atualmente, a popularização da exibição de séries e filmes produzidos globalmente, em diferentes tipos de plataformas de *streaming*, complexifica essa ausência e constitui um novo desafio para a produção de narrativas locais. Além da significativa mudança nos hábitos de consumo de produtos ou obras audiovisuais, a pandemia de COVID 19 também impactou mundialmente sua produção, distribuição e exibição, especialmente no biênio 2020-2021. O Anuário Estatístico de 2022 da Agência Nacional do Cinema (Ancine) pontua, em sua apresentação:

> Cabe enfatizar que o novo cenário que emergiu após a pandemia vem sendo marcado, também, por um processo de aceleradas inovações tecnológicas, com o desenvolvimento de novos modelos de negócios e constantes mudanças de comportamento do consumidor de conteúdos. (Ancine, 2022, p. 4)

Atualmente atravessando essa vertiginosa transformação tecnológica e comportamental, a atividade cinematográfica, que carrega em si o paradoxo de ser considerada ao mesmo tempo arte e indústria cultural de massa[10], consome volumosos recursos humanos e financeiros, permanecendo fora do alcance da maior parte da nossa sociedade, tanto do ponto de vista de sua fruição, como de sua realização. Quanto mais longe estivermos das áreas centrais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, localizadas na região Sudeste do país, menos acesso teremos à exibição de filmes em salas de cinema, ou a fontes de financiamento para o desenvolvimento da atividade audiovisual[11]. Os dados dessa

[10]Ver SADOUL apud AUTRAN, 2004, p. 1; SOUSA, 2018, p. 26,27.

[11]Informam esta afirmação o Painel Agentes Econômicos da ANCINE; o Anuário Estatístico 2022 da ANCINE, p. 50, 51; 62; o relatório Uma nova política para o audiovisual - Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos, p. 65 a 71; e COSTA, 2017, p. 240 que aponta , em seu Gráfico 6 - Participação dos estados nos lançamentos entre 2008 e 2015, 79% de participação dos estados

exclusão podem ser observados também em recortes de gênero e raça[12]. No entanto, o relatório Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual, publicado em 2023, com dados até 2021, apresenta um recorte algo surpreendente, do ponto de vista das diferenças regionais:

> A distribuição dos empregos por raça ou cor apresentaram *diferenças regionais relevantes*. Em 2021, *as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste apresentaram maior participação de pessoas pardas no total de empregos formais, enquanto nas regiões Sul e Sudeste as pessoas brancas predominaram.* (ANCINE, 2023, p. 27, grifos nossos).

Apesar da metodologia usada pela Agência neste estudo ser baseada apenas em dados de empregabilidade formal, as relevantes diferenças regionais[13] nele apontadas atualizam e se somam ao conjunto de elementos estudados nesta tese, que pretende destrinchar como a multicentralidade do desenvolvimento de ideias e das produções audiovisuais contribuiu para a ampliação da diversidade narrativa e para o surgimento de novas poéticas relacionais dramatúrgicas contemporâneas.

Estudos de diversas autoras (BAHIA, COSTA, HOLANDA, MOREIRA, SOUSA) convergem na constatação de que a descentralização sudestina na produção, distribuição e na exibição de cinema e audiovisual, no Brasil, está no

---

do Rio de Janeiro e de São Paulo nos lançamentos cinematográficos no período (RJ 42,9% + 36,01% SP), contra 21% divididos entre RS 4,8% + MG 2,9% + PE 3,3% + DF 2,3% + BA 2,0% + CE 1,8% + PR 1,8% + Outros 2,1%, fonte: APRO/SEBRAE/FDC (2016). Disponíveis em https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos/painel-agentes-economicos e https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1 (acesso em 04 agosto 2024).

[12]As fontes mais recentes que informam este trabalho são o Boletim GEMAA 2: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016); o relatório Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual, 2011-2021 e o Anuário Estatístico 2022 da ANCINE, p. 100-113). Disponíveis em https://gemaa.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/ e https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1 (acesso em 04 agosto 2024).

[13]O relatório Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual, 2011-2021, p. 27, subsidia esta afirmação. A relevância, para nós, reside na total inversão dos números referentes aos dados de racialização dos trabalhadores da atividade nas regiões respectivamente citadas. Os registros de empregabilidade formal no setor audiovisual via RAIS apontam para a existência de pessoas empregadas: na região Centro-Oeste 48,5 % pardas, 43,9% brancas, 6,1% negras, 1,2% amarelas e 0,2 % indígenas; na região Nordeste, 63,1% pardas, 28,7 % brancas, 7,1% negras, 0,8% amarelas e 0,3% indígenas; na região Norte 73,5% pardas, 21,2% brancas, 4,6% negras, 0,5% amarelas e 0,2 indígenas. Na região Sudeste, o movimento inverte a tendência observada nos dados anteriores, apontando para a empregabilidade de pessoas 67,0% brancas, 24, 1% pardas, 7,5% negras, 1,2% amarelas e 0,1 indígenas; e na região Sul, o setor audiovisual emprega pessoas 85,8% brancas, 9,9% pardas, 3,7% negras, 0,4% amarelas e 0,1% indígenas. Disponível em https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1 (acesso em 04 agosto 2024).

cerne de sua distinção em relação aos padrões historicamente hegemônicos, que serão, em seguida, abordados.

Para avançar neste assunto, é imprescindível resgatar e sublinhar alguns aspectos da historiografia política, econômica, social e estética da cinematografia brasileira, já amplamente estudados pelas autoras anteriormente citadas e por outros pesquisadores e artistas do campo. (AUTRAN, IKEDA, ESCOREL, AMÂNCIO, BUTCHER, e BERNADET.)[14].

Mannuela Costa pontua, a partir dos estudos de Arthur Autran sobre o pensamento industrial no cinema brasileiro, que

> (...) o discurso da industrialização é recorrente em diversos momentos, fosse um desejo latente ou uma repulsa evidente. Para o autor, o pensamento industrial pode ser visto como um elemento unificador da corporação cinematográfica, entre as décadas de 1920 e 1990, momentos em que *a importância da aposta na industrialização como saída para um futuro próspero do cinema brasileiro não foi questionada*. (COSTA, 2017, p. 149, grifo nosso)

A inquestionabilidade da necessidade de industrialização do cinema brasileiro é o primeiro aspecto a ser abordado, sobretudo porque esta premissa incidiu, em diferentes contextos políticos e temporais, nas formulações das políticas de investimento econômico na atividade, fossem elas estatais ou privadas. O desejo (ou repulsa) pela industrialização do cinema brasileiro - embora esta jamais tenha sido integralmente concretizada - orientou, ao longo do tempo, diferentes movimentos justamente na direção de uma maior ou menor concentração ou distribuição dos recursos disponíveis para o desenvolvimento do setor pelas regiões do Brasil. Para além de ser apenas um retrato dos diferentes níveis de industrialização entre os estados brasileiros, a concentração da produção audiovisual na região Sudeste também decorre da incidência deste pensamento industrial, que permeia o ideário da atividade cinematográfica nacional desde seus primórdios até os dias atuais.

[14]A tese realiza a análise de experiências estéticas dramatúrgicas diversas, resultantes da descentralização ou da desconcentração do desenvolvimento de ideias e da produção de obras audiovisuais brasileiras. Embora não seja seu eixo central, o recorte historiográfico proposto é imprescindível para a contextualização do período sobre o qual a pesquisa se debruça. O resultado estético recortado, obtido somente a partir da segunda década do século XXI, é fruto da confluência de múltiplos fatores, inclusive da atuação dos agentes privados que integraram a corporação cinematográfica ao longo dos anos e dos aspectos da história do desenvolvimento das políticas públicas setoriais do audiovisual, ambos abordados nesta revisão bibliográfica.

1.1
Os pactos políticos entre a corporação cinematográfica e o Estado para a industrialização do cinema nacional

O campo cinematográfico[15] brasileiro se constituiu, no início do século XX, a partir de filmes realizados no Rio de Janeiro e também em São Paulo, ressalvada a exceção dos chamados "ciclos regionais"[16]. Durante a Belle Époque carioca, a produção local era apresentada nos meios de comunicação em modo comparativo em relação aos filmes estrangeiros exibidos. Após a Primeira Guerra Mundial, os filmes norte-americanos, produzidos em escala industrial muito melhor estruturada do que o produto nacional, afastaram a concorrência européia e passaram a dominar o mercado interno.[17]

Segundo AUTRAN, o registro mais embrionário do pensamento industrial no cinema brasileiro estaria localizado nesta comparação inicial entre as fitas nacionais e estrangeiras, estas últimas, desde então, reputadas pelo público como melhores. Essa constatação também demonstra, para esta tese, que a avaliação estética do público pagante ou, em outras palavras, a popularidade dos filmes

[15]Há divergência crítica quanto ao uso do conceito de campo cultural de Pierre Bourdieu (1983, 2013) entre os autores (AUTRAN 2004, p. 34, COSTA, 2017, p. 12, SOUSA, 2018, p. 19, 277). Note-se que aqui aqui o termo será uma das formas utilizadas para referenciar o conjunto de agentes e atividades do setor cinematográfico, antes e após a mundialização da cultura e a globalização econômica (ref. ORTIZ, 1996) englobá-lo a um sistema mais amplo, para o qual convergiram tecnologicamente e mercadologicamente diferentes atividades audiovisuais. Esse sistema de campos hoje inclui novos formatos, como séries e jogos com narrativas ficcionais, e seus produtos tem exibição também em *streaming*, colocando a sala de cinema em um lugar de entretenimento cultural diferente do que ela ocupava anteriormente. Em outras palavras, o ambiente virtual constitui uma nova janela de exibição, tendendo, porém, à hegemonia, e está reposicionando novamente o campo cinematográfico dentro do campo audiovisual, à semelhança do que ocorreu com o surgimento do video doméstico e da televisão.

[16]Em seu artigo A noção de "ciclo regional" na historiografia do cinema brasileiro (2010, online), Arthur Autran enumera as pesquisas relacionadas à produção cinematográfica dos chamados "ciclos regionais" de Recife, Cataguases, Campinas, Porto Alegre, entre outros. Embora, diferentemente do autor, esta tese considere que forças ideológicas atuam no campo do audiovisual, como em qualquer outro, cabendo, portanto, ao pesquisador considerá-las também, a menção às demais pesquisas sobre o assunto torna esta nota obrigatória como estímulo, inclusive, à atualização do referido artigo, dada a sua relevância. Consideramos que o movimento de descentralização do desenvolvimento e da produção audiovisual de ficção no Brasil, ocorrido a partir da segunda década do século XXI, com "expressão estética de fôlego" e "repercussão cultural", fez a regionalidade se converter em uma multicentralidade que, por sua vez, opera uma "renovação do cinema brasileiro em termos artísticos e de relação com a sociedade", deixando de figurar apenas como uma nota de rodapé neste trabalho como veremos adiante. Para uma análise detalhada sobre os chamados ciclos regionais do início do século XX, ver também TRUSZ; ARAÚJO; SCHVARZMAN; PAIVA; vol. 1, org. RAMOS;SCHVARZMAN, 2018, p. 52-251.

[17]Ver AUTRAN, 2004, p. 4.

convertida em lucratividade, esteve em posição central desde que o meio cinematográfico se estruturou minimamente no país, a partir de 1924[18], de modo subjacente ao pensamento industrial. A referência comparativa entre as qualidades técnicas e artísticas do filme nacional em relação ao estrangeiro aponta ainda para o modo como se deu o início da formação do imaginário audiovisual nacional.

As iniciativas privadas e pioneiras de industrialização do cinema no Brasil foram experiências que floresceram e feneceram imitando de diferentes formas o sistema de produção hollywoodiano, mas não sem prescindir de ajustes na legislação tributária e de articulações com agentes públicos para adoção de medidas protecionistas em amparo ao seu desenvolvimento[19].

De acordo com trechos de textos dos autores Vinícius de Moraes e de B. J. Duarte destacados pelo autor em sua tese[20], antes mesmo do fracasso das primeiras tentativas de industrialização do cinema nacional já havia publicação de ideias a respeito de uma possível aproximação entre o Estado e a corporação cinematográfica[21], com o primeiro atuando como fomentador do desenvolvimento industrial da segunda. O então crítico de cinema Vinicius de Moraes antecipava, à época, um dos argumentos utilizados até hoje em defesa do investimento estatal na industrialização da cinematografia nacional como elemento garantidor inclusive de seu viés artístico, ao afirmar que "numa indústria efetivamente criada, poder-se-ia pagar mesmo o luxo de um Mário Peixoto"[22], referindo-se ao diretor de Limite (1931), que foi considerado pela elite intelectual do país como o primeiro filme brasileiro tecnicamente artístico[23].

---

[18]A periodização proposta por AUTRAN em seus estudos sobre o pensamento industrial cinematográfico brasileiro, e aqui adotada por sua adequação à contextualização histórica deste trabalho, compreende o período entre 1924 e 1940 como a época da "constituição do pensamento Industrial" no país; entre 1941 e 1954, como o momento da "pluralização dos meios industriais"; observa que de 1955 a 1968 houve um "impasse industrial" que desemboca no período de atuação da estatal "Embrafilme", de 1969 a 1990, onde se encerra o trabalho citado (AUTRAN, 2004).

[19]Além de AUTRAN (2004), BERNADET (1995) e VIANY (2009), os artigos sobre o período publicados no primeiro volume de Nova história do cinema brasileiro, org. Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman (2018) e o livro Estado e cinema no Brasil, de Anita Simis (2015), informaram a pesquisa.

[20]Ver AUTRAN, 2004, p. 13-14.

[21]Adotamos o termo “corporação”, utilizado pesquisador Arthur Autran em sua tese, intitulada O pensamento Industrial cinematográfico brasileiro (2004), para fazer referência aos agentes privados do setor.

[22]Ver MORAES apud AUTRAN, 2004, p.14.

[23]Ver CATANI, A.M. Vinícius de Moraes, crítico de cinema. Perspectivas, São Paulo, 7:127-147, 1984.

Desde muito cedo em sua existência, a atividade cinematográfica brasileira, inicialmente constituída de modo privado, estabeleceu um elo permanente e vital[24] com as instâncias e instituições estatais. Segundo SOUSA[25], "apesar de haver nuances interpretativas no que diz respeito à genealogia das relações entre cinema e Estado, essa relação, com tudo o que ela carrega de contraditória e conflituosa, é uma marca indelével do cinema nacional.".

O caminho percorrido neste capítulo parte de duas premissas. A primeira é a de que, mesmo considerando os "surtos"[26] ou ciclos virtuosos que o cinema brasileiro atravessou em sua história, o desejo de alcançar a autossustentabilidade econômica pela industrialização da atividade foi permanentemente frustrado durante todo o século XX. A segunda premissa é a de que, apesar da permanente ausência de competitividade em relação ao filme estrangeiro no mercado interno[27], ao invés do desenvolvimento industrial pretendido, houve a sistemática adoção de arranjos pactuados coletivamente[28], que envolveram, em maior ou

[24]A extinção da Embrafilme em 1990, por Fernando Collor de Mello, e a gradual paralisação das atividades da Ancine, a partir de 2018, ainda no governo de Michel Temer, intensificada após a sua sucessão por Jair Bolsonaro na presidência da República,, são dois momentos históricos recentes e emblemáticos em que houve sensação de morte ou de grave risco iminente à existência ou à continuidade da atividade cinematográfica no país. Em ambas ocasiões, houve, de diferentes formas, a ausência de atuação do Estado no setor. No primeiro momento referido, o cinema brasileiro praticamente desapareceu. No segundo, foi fortemente impactado mas permaneceu em atividade, o que pode ser parcialmente reputado a uma maior solidez das políticas de desenvolvimento do setor implementadas recentemente. As exceções citadas confirmam a regra, pelo menos até o momento, da permanente e fulcral ligação entre o Estado e o cinema brasileiro. Além de SIMIS (2015), para um panorama mais completo sobre a atuação da Embrafilme, ver também AMÂNCIO (2000).

[25]Ver SOUSA, 2018, p. 41.

[26]A referência aos ciclos atravessados pelo cinema brasileiro como sendo “surtos" é recorrente na historiografia cinematográfica. Ver AUTRAN, 2004, p. 9-10 e BERNADET, 1978, p. 18. O crítico Alex Viany também utiliza a expressão ”surto regional” ao se referir aos chamados ciclos regionais no livro Introdução ao cinema brasileiro. (1959) Ver AUTRAN, 2010, online, p. 119.

[27]Diversos pesquisadores debruçaram-se sobre a ocupação do mercado interno pelos filmes nacionais ao longo dos anos. Arthur Autran, 2009, Pedro Butcher, 2006, 2008 e 2019, Marcelo Ikeda, 2012 e 2015, Lia Bahia, 2012, oferecem análises aprofundadas sobre o assunto em diferentes momentos históricos.

[28]A tese de Ana Paula Silva e Sousa, defendida em 2018 e publicada no livro O cinema que não se vê - A guerra política por trás da produção de filmes brasileiros no século XXI (2022), ilumina os arranjos pactuados coletivamente entre agentes privados e estatais do campo cinematográfico nacional em uma perspectiva contemporânea, com ênfase no período compreendido entre os anos 2000 e 2011. Partindo ha hipótese de que "no cinema, as políticas públicas têm origem na mobilização e nas articulações feitas por artistas e profissionais do setor e que refletem, basicamente, os desejos e necessidades dos atores mais influentes no campo”, 2018, p. 274, a autora conclui que "por mais que a ação dos agentes do setor seja importante como força mobilizadora e determine algumas medidas, o que define a política do cinema é a própria política econômica em curso no país. Cineastas e produtores tendem, de fato, a desenvolver uma política de conveniência com os governos, mas acreditar que os cineastas definem as políticas é atribuir-lhes um poder que eles talvez não tenham. Ao mesmo tempo, fica evidente, pelo detalhamento das

menor intensidade, agentes privados e estatais determinados, para promover a existência de uma produção que pudesse ser chamada, até os dias de hoje, de cinema ou audiovisual brasileiro.

Os pactos entre os agentes do campo cinematográfico atravessam transversalmente este capítulo, como um dado historiográfico. AUTRAN comenta a ausência de conflitos marcantes entre trabalhadores e representantes da indústria, e aponta também a existência de uma inusual convergência dos objetivos das associações patronais e os dos sindicatos de trabalhadores, nas décadas de 1930 e 1960, ao observar que

> Esta concepção dos setores ligados à realização, sejam produtores, diretores, fotógrafos ou carpinteiros, *de união numa grande frente de defesa da indústria e em nome da qual as diferenças de interesses são elididas*, tem forte presença no pensamento cinematográfico brasileiro. (AUTRAN, 2004, p.18, grifo nosso)

É possível inferir que o autor situa este pacto de "frente única", aparentemente contrário aos pressupostos da livre concorrência e contraditório em relação aos interesses trabalhistas, como uma resultante também da condição de classe social que aproximava a maioria dos trabalhadores representados pelos sindicatos e os empresários do setor[29]. Este ponto permanece como um vestígio, e acompanha a trajetória do cinema brasileiro durante todo o século XX. As atividades técnicas e criativas exercidas na produção cinematográfica, bem como a formulação das políticas de desenvolvimento do setor, foram historicamente lideradas por pessoas com formação técnica e escolar acima da média da população em geral. Uma das proposições desta tese é justamente pensar como a desigualdade no acesso às políticas públicas setoriais ou aos arranjos pactuados entre o Estado e a corporação cinematográfica ao longo dos anos para a existência de um cinema nacional impactou a construção do imaginário audiovisual do país e como ela incide nas histórias contadas nos dias de hoje. Voltaremos a esses dois pontos neste e nos próximos capítulos, especialmente naqueles dedicados à

---

formas de ação no setor, que as demandas e articulações são, sim, definidoras da política. Essas articulações, em geral, resolvem o problema imediato dos que trabalham no setor, mas não o problema do setor.", 2018, p. 276

[29]O autor justifica sua afirmação apontando que o mesmo sindicato representava, por exemplo, o fotógrafo e o maquinista, "funções em geral com formação escolar, aprendizagem técnica e salários completamente diferentes", e observa a repetição do pacto de frente única em diferentes momentos históricos, adotado inclusive por campos políticos opostos. Ver AUTRAN, 2004, p.19.

análise da produção cinematográfica ficcional que compõe o corpus deste trabalho.

Não por acaso, a ideia de "frente única", expressa por AUTRAN para qualificar a atuação da corporação dentro do campo cinematográfico tanto em 1930 quanto em 1950, guarda uma relação com a ideia do "pacto" como ferramenta de luta da corporação, inscrita no título da tese de Ana Paula da Silva e Sousa, que detalha esse mesmo aspecto, já na perspectiva do século XXI. A autora afirma que

> (...) as questões enfrentadas pelo cinema brasileiro ao longo do período abordado[30] são quase todas recorrentes. Exceção feita a problemáticas características do século XXI, em especial aquelas ligadas à convergência tecnológica, as demais já haviam se apresentado em outros momentos. (SOUSA, 2018, p. 40)

Ela aponta inclusive uma tendência à repetição do pacto consensual entre os agentes criadores privados e os agentes estatais, nos cinemas da Europa e Américas, o que configuraria não ser esta, portanto, uma característica específica do campo cinematográfico brasileiro[31].

> O que quase não muda, ao redor do mundo, é a relação dos cinemas nacionais com o poder exercido por Hollywood. Exceção feita à Índia e a regimes que impõem regras rígidas para a entrada de produtos culturais estrangeiros, como a Coreia do Norte e a China, não há país cuja política cinematográfica não se faça em contraponto ao domínio do cinema norte-americano. A centralidade do cinema hollywoodiano, que se traduz naquilo que Creton (1997) chama de "cinéma-monde"[32], *faz com que reste, para os cinemas nacionais, um espaço que pode ser considerado de nicho*. A assimetria começa pelo fato de que o cinema saído de Hollywood pode amortizar os seus custos no mundo todo. Os cinemas nacionais apenas em uns poucos e raros casos têm um mercado que ultrapasse suas fronteiras territoriais. (SOUSA, 2018, p. 32, grifo nosso).

[30]O período ao qual a autora se refere é o abordado em estudos anteriores ao dela, de 1924 a 1990, por AUTRAN, 2004, e IKEDA 2015, que subsidiam sua pesquisa.
[31]Ver SOUSA, 2018, p. 28-32.
[32]Ibidem, p. 32. Segundo a autora, o termo *cinéma-monde* (cinema-mundo), utilizado por Laurent Creton para se referir à uniformização na produção do cinema como espetáculo, é inspirado no termo "economia-mundo"e foi proposto pela primeira vez no livro Le Drôle de drama du cinéma mondial, de Charle Albert Michalet, Éditions La Découverte, Paris, 1987.

O fato que destacamos aqui é o pacto, o acordo coletivizado[33] entre agentes privados e estatais, usado como como um modo tradicional de abertura de espaço para existência dos cinemas nacionais, frente à hegemonia planetária dos grandes estúdios estadunidenses, uma vez que esta hegemonia é o que conforma o mercado de cinema e audiovisual, desde o final da Primeira Guerra Mundial até os dias de hoje. Em sua atualização bibliográfica sobre o assunto, SOUSA afirma, junto com outros autores, ainda não haver, no século XXI, "cinema nacional na Europa, América Latina ou África (...) que tenha escapado à influência de Hollywood", com as poucas exceções localizadas na Ásia."[34]

A partir de 1955, mas mais intensamente nos primeiros anos da década de 1960, foi promovida uma crítica ao movimento industrialista com base na cópia ou na paródia do modelo de produção estadunidense, que à altura já experimentava longa decadência. De viés culturalista[35], a crítica foi realizada majoritariamente por intelectuais que se consideravam independentes em relação às grandes e falidas companhias cinematográficas da época, e eram alinhados ao Partido Comunista (PC). Seus agentes, que novamente operavam majoritariamente a partir das capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, eram também influenciados por um movimento de renovação estética dos cinemas nacionais que ocorria mundo afora, frente à dominação do mercado internacional pelo produto estadunidense, do qual surgiram também o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. Neste momento, o desejo de fazer um cinema brasileiro que pautasse discussões políticas e colaborasse para a emancipação da consciência social da população em relação ao chamado

[33]A noção de pacto ou acordo coletivizado como modo de organização interna entre os agentes privados e estatais do campo cinematográfico está inscrita na tese de Ana Paula Silva e Souza, intitulada "Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro do século XXI", que parte do pressuposto de que "no cinema, determinados grupos e agentes se articulam em função de interesses particulares e, por meio de suas ações, acabam por determinar as políticas de Estado" e se apoia no discurso formulado pelos próprios agentes protagonistas da formulação das políticas públicas setoriais do audiovisual, obtido em entrevistas exclusivas para sua pesquisa e outras fontes discursivas primárias.

[34]Ver EPSTEIN, 2008, BAKKER, 2008 apud SOUSA, 2018, p. 38.

[35]Acompanhamos os estudos dos autores que estão em diálogo neste capítulo (AUTRAN 2004, p. 52, 53,77, 78,79, 80, 81, 87, 89, 90, 118, 224, 228, 229, 232; BAHIA, 2012, p. 26, 38, 42, 50, 152, 122; 146, 171, 173 ; COSTA, 2017,p. 152, 157; SOUSA, 2018, p. 80, 148, 275; IKEDA, 2021, p. 47) que adotam a categorização nacional-culturalista em oposição à industrial-universalista, formulada por RAMOS, 1983, como referência em suas abordagens críticas acerca das diferentes políticas públicas ou estatais, adotadas para o desenvolvimento do campo cinematográfico, em diversos períodos históricos.

imperialismo cultural e ao sistema capitalista, também se apoiou no discurso da identidade nacional. Mas, diferentemente do período anterior, marcado pelo nacionalismo positivista do Estado Novo, ela estava associada ao ideário nacional-popular gramsciano, contraposto como um escudo de proteção cultural às imposições estéticas europeias ou norte-americanas e à dominação econômica e ideológica do mercado e do imaginário audiovisual local pelo produto estrangeiro.

Alguns destes realizadores, que passariam a integrar o movimento que ficou conhecido como Cinema Novo, defenderam inclusive o oxímoro da "indústria do autor"[36] e apostaram na produção de filmes de baixo custo como solução para obter o retorno financeiro dos seus investimentos, que se pagariam com vendas ao mercado exterior.

> A tradição industrialista da corporação cinematográfica brasileira possuía tal peso ideológico, que mesmo num momento de radicalização política à esquerda não surgiu a proposta de ruptura total com as formas capitalistas de produção e circulação do filme. Bem ao contrário, os cinemanovistas passaram a desenvolver um discurso industrial e, o que é mais significativo, lentamente buscaram formas de aproximação em relação ao Estado. (AUTRAN, 2004, p. 34)

Com base na constatação de que o impulso pela industrialização pautou inclusive o discurso dos agentes que, inicialmente, o contestaram, AUTRAN considera que o pensamento industrial atuou como uma "força da lógica do campo cinematográfico brasileiro"[37].

No entanto, reforçando esta ambiguidade paradoxal, Lia Bahia observa que a "fragilidade da estrutura industrial do cinema e sua afirmação como arte-autônoma surgiu *pari-passu* com o desenvolvimento da televisão nos anos 1950/60"[38]. A televisão, que desenvolveu-se industrialmente no Brasil na mesma época, passou a ocupar, desde então, um lugar muito mais central na construção do imaginário ficcional nacional, ao lado das radionovelas e do cinema dos EUA, do que a dramaturgia construída pelo cinema nacional, em seus ciclos posteriores. Diferentemente do que ocorreu em outros países[39], a ausência de políticas de estímulo às relações entre a TV e o cinema no Brasil foi notadamente recorrente,

---

[36]A ideia de uma "indústria do autor" foi formulada pelo cineasta Glauber Rocha, no livro Revisão critica do cinema brasileiro (1963). Ver ROCHA apud AUTRAN, 2004 p. 32,33.
[37]Ver AUTRAN, 2004, p. 34.
[38]Ver BAHIA, 2014, p. 103.
[39]Em seus estudos, SOUSA (2018, p. 28-38), também faz referência às diferentes políticas de relacionamento entre TVs e cinemas nacionais, adotadas por diversos países, ao longo dos anos.

segundo os estudos historiográficos sobre o assunto[40], até a promulgação da Lei 12.485 de 2011[41], que estabeleceu marcos regulatórios apenas para a TV por assinatura. Os espaços para exibição de filmes nacionais na TV aberta seguiram sendo significativamente minoritários, se comparados ao espaço dedicado à exibição de filmes estrangeiros. E, observado o recorte dos gêneros cinematográficos, a exibição de filme brasileiros em TV aberta esteve concentrada, com raras exceções[42], em filmes de "prolongamento do espetáculo"[43], categoria estabelecida por Paulo Emílio Salles Gomes.

Ressalvada a relevância da inexistência de diálogo entre a produção cinematográfica nacional e a tela preferencial do público que se tornou a televisão, coincidimos com a afirmação de Vera Zaverucha e Lia Bahia no livro Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro, de que esses dois aspectos, o industrialista e o culturalista, permearam os discursos dos agentes do setor cinematográfico e do Estado, até os dias atuais: "o cinema como atividade privada, que precisa do Estado para regular o mercado, e o cinema claramente comprometido com a reflexão sobre o país e com questões culturais"[44] .

Trinta e cinco anos separam a incorporação de parte das atividades cinematográficas exercidas no país pelo Estado Novo, do novo pacto celebrado entre o Estado brasileiro e os agentes do campo, inclusive integrantes do chamado

---

[40]A tese A telona e a telinha: encontros e desencontros entre cinema e televisão no Brasil, defendida em 2014 por Lia Bahia Cesário no Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense - UFF, oferece amplo panorama e análises sobre o tema, em período que antecede o estudado neste trabalho, tendo-o informado acerca das noções de circularidade e dos circuitos produtivos cinematográficos em formação no início do século XXI.

[41]A referida lei criou uma demanda, até então inédita, de produtos audiovisuais nacionais de produção independente para abastecimento das grades de programação de canais de TV por assinatura, e será abordada mais à frente.

[42]A ausência de recolhimento, sistematização e publicização de dados sobre a exibição de conteúdos pela TV aberta decorre parcialmente da natureza de sua exploração ser majoritariamente privada, apesar dos respectivos canais serem objeto de concessão pública. As atribuições de regulação e produção de material informativo sobre o setor televisivo pela Ancine se estendem somente aos canais de TV por assinatura, enquanto a TV aberta é submetida à regulação e fiscalização pela Anatel e o Ministério das Comunicações. Para uma análise completa sobre a participação da maior rede de televisão aberta do Brasil, a TV Globo, no cinema nacional, ver também BUTCHER, 2006 e 2008.

[43]Ver GOMES, P. E. S.Crítica de cinema no Suplemento Literário, v. 2, 1982, p. 287. Filmes de prolongamento do espetáculo são aqueles cujos enredos ou elencos reproduzem ou decorrem de espetáculos admirados pelo público “no rádio, televisão ou teatro ligeiro”. Estendemos esta classificação também às comédias que foram sucesso de público no cinema nacional durante as primeiras décadas do século XXI.

[44]Ver ZAVERUCHA, apud BAHIA, 2012, p. 14.

Cinema Novo, que passaram de coadjuvantes a protagonistas nesta relação, a partir de 1974[45]. Segundo BAHIA,

> A Embrafilme, embora fruto direto da ideologia do regime militar, atendeu às demandas dos cineastas, que desde os anos 1950 lutavam por uma aproximação entre Estado e cinema. Para Amancio[46], o sucesso da Embrafilme é resultado da articulação da ação do Estado autoritário com o grupo de esquerda. (2012, p.54)

A criação do INC, Instituto Nacional do Cinema, em 1966, e da Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes S/A[47], em 1969, no auge da ditadura militar, novamente atende tanto ao desejo de industrialização da atividade a partir do investimento financeiro do Estado, quanto à perspectiva de proteger a produção cultural nacional. A ideia de consolidação de uma identidade nacional, através da alta cultura, onde o cinema estava inserido, e dos meios de comunicação de massa, através da televisão - que se fortaleceu e popularizou durante a década seguinte - voltou a dominar a cena, durante os governos militares.[48]. Durante o período de existência da Embrafilme houve expressivo aumento na produção de filmes nacionais, acompanhado por significativa melhoria nos índices de ocupação das salas de cinema do mercado interno. Este avanço resultou da exitosa estratégia de distribuição dos filmes, adotada pela empresa a partir de 1973, e do sucesso popular do gênero da pornochanchada, comédia de costumes de viés comercial[49]. A pornochanchada se opunha esteticamente à "indústria do autor", pretendida por Glauber Rocha anos antes, mas esta última também foi também acomodada na institucionalidade da Embrafilme, sobretudo a partir da gestão de Roberto Farias (1974-1979).

BAHIA afirma que "após o surgimento da Embrafilme, a política de Estado se tornou mais agressiva: aumentaram as medidas de proteção de mercado e mais incentivos foram concedidos à produção nacional".[50]

---

[45]BAHIA, 2012, p. 50, 51.
[46]Ver AMÂNCIO, 2000, p. 39; 41- 43.
[47]A Embrafilme foi uma empresa de economia mista que tinha a União como maior acionista. Ela foi responsável pelas estratégias de divulgação internacional da cinematografia nacional e, depois, também pela formulação e implementação de políticas públicas de fomento à produção. E, pela primeira vez na história, implementou também uma estratégia exitosa de distribuição de filmes brasileiros por todo o território nacional. Atuou como principal órgão de fomento e regulação do cinema brasileiro até 1990, quando foi extinta. Ver BAHIA, 2012, p. 53,54 e AMANCIO, 2000, p. 33-35, sobre a criação da distribuidora.
[48]Ver BAHIA, 2014, p. 100.
[49]Ver GAMO, A.; MELO, L.A.R., org. RAMOS e SCHVARZMAN, 2018 p.342-359.
[50]Ver BAHIA, 2012, p. 48.

> As estatísticas da Embrafilme são bastante reveladoras no que diz respeito à política de produção: entre os anos de 1978 e 1984, o cinema brasileiro teve participação de cerca de 30% do total de mercado. Esse resultado foi fruto de uma política centralizadora que combinava formas de financiamento variadas para a produção e a aproximação com o circuito exibidor, através da política de distribuição. (BAHIA, 2012, p. 51)

Segundo a autora, por atuar em todos os segmentos da cadeia produtiva do cinema, a Embrafilme também detinha as informações sobre o funcionamento do mercado, e sistematizou esses dados em relatórios, que eram publicados periodicamente. Estas publicações subsidiaram tanto a formulação de suas próprias políticas de desenvolvimento da atividade, quanto as decisões dos agentes privados do campo cinematográfico, papel que é desempenhado pela Ancine, em 2024. Além disso, por desenvolver uma política com foco no produto, no filme nacional, e não no fortalecimento das empresas produtoras de cinema, a Embrafilme proporcionou a existência de uma pluralidade fílmica que abrangeu tanto o universo comercial, de viés industrialista, como os filmes autorais, culturalistas.

A partir de meados da década de 1980, os hábitos de consumo cinematográficos se modificaram no mundo todo. Houve declínio no comparecimento do público às salas de cinema, devido à hegemonia da televisão aberta, fortalecida na década de 1970 como principal veículo de entretenimento das massas, e à chegada do *homevideo* e da TV a cabo ao mercado mundial. Além disso, o avanço tecnológico das produções hollywoodianas, que se distanciaram muito do padrão alcançado pelos filmes brasileiros, fizeram o público do cinema nacional recuar novamente, em relação à ocupação do mercado interno. [51]

Segundo observa também o cineasta Eduardo Escorel,

> Não tendo conseguido formar um público cativo, nem sabido preparar a transição para um novo modelo adequado à crise financeira do Estado, ao regime democrático e à voga neoliberal, o nosso cinema chegou ao final dos anos oitenta sem qualquer legitimidade social. O país assistiu com indiferença, e setores da

[51] Ver BAHIA, 2012, p. 55-57. Embasam também estas afirmações os estudos do sociólogo Renato Ortiz que abordam as condições conjunturais para a decadência da bilheteria nos cinemas, tanto do ponto de vista ideológico, da construção da ideia de cultura brasileira de filiação gramsciana; quanto em termos pragmáticos, a partir do incentivo do Estado à industrialização, incluindo aí a chegada dos aparelhos de TV associada à a melhoria do poder de compra da população, além da diminuição quantitativa dos cinemas de rua associada ao conteúdo popular apresentado pela televisão. Ver ORTIZ, 2001a; ORTIZ, 2001b.

> mídia com indisfarçada alegria, à liquidação da Embrafilme e à paralisação total da produção em 1990. E foram precisos quatro anos para que o trauma sofrido pelo meio cinematográfico começasse a se dissipar. (1996, p. 109,110)

O fim do ciclo Embrafilme, extinta em 1990 junto com o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), foi dramático e quase pôs por terra as expectativas de existência do cinema nacional. Desta vez, a exaustão do modelo de intervenção estatal direta dos governos militares, e a onda liberalizante da economia que a sucedeu, impediram a adoção imediata de um novo pacto para a salvação da atividade no país. Em meio ao arrefecimento do projeto cultural capitaneado pelo Estado brasileiro durante a ditadura militar e a acusações de dirigismo e ineficiência, somadas às dificuldades financeiras enfrentadas pela empresa em um cenário de retração mundial do público pagante nas salas de cinema, a participação estatal na atividade foi fortemente questionada, e o cinema voltou a ser considerado como uma questão apenas de mercado.

As leis de incentivo fiscal, de inspiração neoliberal, que ficaram conhecidas como Lei Rouanet (1991) e Lei do Audiovisual (1993)[52], e sucederam a extinção da Embrafilme, possibilitaram uma gradativa retomada da produção cinematográfica nacional.[53] A expectativa, com a criação desses dispositivos, era de que a aproximação entre as atividades culturais e as empresas privadas, por mecanismos de isenção tributária, criaria uma mentalidade empresarial positiva quanto ao retorno do investimento financeiro nestas atividades, o que tornaria a

---

[52]Ver SOUSA, 2018, p. 53-54 "Após o colapso, o cinema viu uma primeira fresta institucional abrir-se em dezembro de 1991, quando Sérgio Paulo Rouanet, secretário de Cultura de Fernando Collor, instituiu a Lei Rouanet (Lei no 8.313/91), que inclui o Programa Nacional de Cultura (Pronac), baseada no mecenato empresarial. O mecanismo previa o investimento privado em cultura por meio da renúncia fiscal, ou seja, o empresário poderia abater do imposto de renda devido aquilo que aplicasse em produções culturais. O grande salto, contudo, seria dado um ano depois, quando já estava na presidência da República o mineiro Itamar Franco (1992-1994), vice de Collor. O Ministro da Cultura de Itamar, Antonio Houaiss, criou a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, com o objetivo de liberar recursos para a produção de filmes através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que teve três edições entre 1993 e 1994 e contribuiu para a finalização de cerca de 50 longas-metragens." Para mais informações sobre o assunto, ver também IKEDA, 2015.

[53]Ver COSTA, 2014, p.133-134: ”(N)este momento, eclodem por várias cidades e estados de todo o país – não sem a participação e exigência ininterrupta dos representantes do segmento – políticas de cunho regional, com vis- tas a possibilitar a produção local, fosse por meio de prêmios ou leis de incentivo. Foi o caso registrado em São Paulo, Rio de Janeiro (nestes dois, município e estado), Aracajú, Distrito Federal, Paraíba, Acre, Mato Grosso, Londrina e Vitória”. Ver também MARSON, 2009, p. 50-53, e IKEDA, 2015, p. 21.

renúncia fiscal estatal desnecessária em dez anos.[54] Meta que, assim como a pretendida industrialização do cinema brasileiro com vistas à sua autossustentabilidade, ainda não ocorreu, de fato. Ambos os dispositivos, Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, continuam vigentes, em 2024. A referida retomada iniciou-se também com criação do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, juntamente com a criação da RioFilme, no Rio de Janeiro, empresa pública inspirada na extinta Embrafilme, e com a participação de pólos regionais, notadamente em Pernambuco, que podem ser considerados como um embrião das cinematografias regionais contemporâneas que compõem o corpus desta tese[55].

A prevalência do pensamento empresarial, alinhado à perspectiva industrialista, durante a década de 1990, acabou por promover uma desinstitucionalização do setor e também sua despolitização, com a adoção de soluções individualizadas, como aponta Ana Paula Silva e Sousa.

> Atendendo ao apelo de cineastas e produtores, a nova secretaria [Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, criada por Antônio Houaiss, Ministro da Cultura do governo Itamar Franco] passou a trabalhar também na elaboração do que viria a ser a Lei do Audiovisual (Lei no 8.695/93), voltada especificamente para o cinema. Há quem diga, porém, que a lei foi escrita no escritório do advogado Bulhões Pedreira, do Rio de Janeiro, tendo como principais mentores Luiz Carlos Barreto, Arnaldo Jabor e Cacá Diegues" (SOUSA, 2018, p. 54)

No percurso deste capítulo, até aqui, é possível perceber que não houve exatamente alternância entre as visadas industrialista e culturalista, mas sim sua aglutinação e uso conjunto, continuado, em defesa tanto da existência de um cinema de viés comercial, com a expectativa de competitividade em relação à ocupação do mercado interno pelo produto estrangeiro, quanto das atribuições culturais do cinema, como espelho e dispositivo narrativo de uma sociedade tão diversa quanto a brasileira.

Esta improvável aglutinação foi possível por meio da organização dos agentes privados da corporação cinematográfica em torno do Estado ao longo do tempo, formulando pactos que articularam suas "guerras de posições". A

[54]Ver IIKEDA, 2015, p. 31, 32.

[55]O Fundo Setorial do Audiovisual - FSA, que também está em operação em 2024, é considerado um avanço na perspectiva da autossustentabilidade do setor, uma vez que seus recursos provém da CONDECINE, contribuição devida pelas empresas de telecomunicação que exploram comercialmente conteúdos audiovisuais no país. O desafio atual é seguir a tendência mundial e atualizar a legislação, regulando a também a inserção do segmento de *video on demand* (VOD) no sistema de financiamento setorial, que no Brasil é promovido por pelo FSA.

consagrada expressão gramsciana foi eleita por Ana Paula Silva e Sousa em seu estudo sobre as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI,[56] para sublinhar o fato de a corporação cinematográfica ter tido suas demandas específicas atendidas, sem que isto tenha feito cessar o conflito político, interno da própria corporação e com o Estado, desde de 1920 até 1990, ininterruptamente.

Segundo nos informa também Marcelo Ikeda, em diálogo com outros pesquisadores da área de políticas, economias e culturas do cinema e do audiovisual no Brasil, logo após a extinção da Embrafilme,

> Em 1990 e 1991, ainda houve um número razoável de filmes brasileiros lançados comercialmente, como resultado inercial do período anterior. No entanto, em 1992, apenas três filmes nacionais foram lançados comercialmente, de modo que a participação do cinema brasileiro foi inferior a 1% (ALMEIDA e BUTCHER, 2003, apud IKEDA, 2015, p. 13) [57]

Para Ikeda, a duração da incidência da política estritamente neoliberal no audiovisual brasileiro foi curta, uma vez que em 1991 a Lei Rouanet retoma o papel do Estado como fomentador indireto das atividades culturais. O autor também pontua que os efeitos do período de "vácuo institucional" foram sentidos por mais tempo no campo cinematográfico, em virtude do período de regulamentação das leis ter adiado o horizonte de retomada dos investimentos[58], e também pela própria natureza da atividade, que requer recursos financeiros volumosos, e tem prazo de desenvolvimento e produção em média mais longo do que os das demais atividades culturais. O autor considera ainda que, embora o modelo de intervenção indireta do Estado nas atividades culturais, ou de "partilha de responsabilidade entre o Estado e o mercado", difira do "ato de liberalismo pleno" que norteou a extinção do órgãos estatais que regulavam e fomentavam a

[56]Ver SOUSA, 2018, p. 19, 40, 147, 159. A principal característica da "guerra de posição", à qual Antonio Gramsci se refere nos Cadernos do Cárcere, após a Primeira Guerra Mundial, é que, nela, diferentemente do que acontecia na chamada "guerra de movimento", a vitória não leva à anexação territorial e à cessação do conflito político, mas à incorporação da sua continuidade no seio das lutas pela hegemonia em diversos campos das modernas sociedades civis ocidentais.

[57]Em outra perspectiva, MARSON, 2006, p. 24, aponta que a ocupação do filme brasileiro nas salas retrocedeu de um terço do mercado no início da década de 1980 para a menos de um quinto em 1990, com base nos dados apresentados pelo governo federal no relatório Cinema Brasileiro: Um Balanço dos 5 Anos da Retomada do Cinema Nacional. Percebe-se que o recuo foi significativo, apesar das diferenças de abordagem e de bases de dados que sustentam as pesquisas sobre o mesmo período.

[58]Para mais informações sobre a ineficiência dos dispositivos da Lei Rouanet para a retomada da produção cinematográfica brasileira e a consequente criação emergencial da Lei do Audiovisual para estancar o definhamento progressivo da atividade, ver IKEDA, 2015, p.29-32, e SOUSA, 2018, p. 55.

atividade cinematográfica no país, as ações dos governos de Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso "deram continuidade às políticas de reforma do Estado", pretendidas pela nova ordem neoliberal mundial.[59]

1.2
Da identidade cultural neoliberal à re-politização da atividade

Note-se que as inúmeras possibilidades de narrativas audiovisuais inerentes à diversidade socioeconômica e cultural da sociedade brasileira sequer foram postas em pauta, até este momento, na formulação das políticas públicas. Esta revisão bibliográfica dá suporte à afirmação de que os vinte e seis anos de avanços ininterruptos na implementação de políticas públicas setoriais do audiovisual no país, de 1993 a 2019, obtiveram resultados um pouco mais distributivos, com ligeiro movimento de desconcentração, ou de descentralização, que começaram a ser percebidos como novidade estética recorrente e distintiva somente ao final deste período.

A partir do surgimento das leis de incentivo fiscal, iniciou-se um novo ciclo que perdura até os dias de hoje, e vem se revelando mais duradouro e abrangente do que o ciclo anterior, encerrado em 1990, com a extinção da Embrafilme. No início da década que marcou a introdução das políticas econômicas neoliberais no país, vinte e um anos após sua fundação em um período de recrudescimento da ditadura militar, a Embrafilme encontrava-se em franca decadência, tanto no seu viés industrialista, do ponto de vista de sua autossustentabilidade financeira, quanto na perspectiva de sua sustentabilidade simbólica, como instrumento de promoção culturalista de aglutinação de uma identidade nacional.

Eduardo Escorel, em artigo sugestivamente intitulado *Os Adivinhadores de Água*, informava, sobre a extinção da Embrafilme, que "não houve, na ocasião, quem se levantasse contra a política de terra arrasada que liquidou o modelo de produção que havia prevalecido desde o início dos anos setenta."[60]

---

[59]Ver IKEDA, 2015, p. 20.
[60]Ver ESCOREL, 1996, p. 105.

O período recortado nesta seção inicia-se com a promulgação da Lei do Audiovisual em 1993 - solução de caráter emergencial que se tornou o principal mecanismo propulsor da atividade após sua quase completa extinção, em 1990, com o encerramento da empresa estatal que a regulava - até a extinção do Ministério da Cultura e a tentativa deliberada e fracassada, perpetrada pelo governo federal neofascista empossado em 2019, de paralisação parcial das atividades da Ancine, agência reguladora do setor, criada em 2001.

Em 2024, este curso parece estar sendo novamente retomado, sem ter sido paralisado de fato, ainda que esta retomada aconteça em um contexto comportamental, social e tecnológico que se altera velozmente, o que torna ainda mais relevante o intervalo de quatro anos de desorganização interna recentemente imposto a todo o setor cultural brasileiro (2019-2022).

Em 1996, no entanto, certamente não era tão evidente que este ciclo virtuoso se estenderia por mais de duas décadas e meia. O comentário a seguir revela a justa desconfiança do autor a respeito da euforia que dominava tanto o campo cinematográfico quanto setores da mídia cultural, em relação ao renascimento da cinematografia nacional, a partir da retomada da produção, proporcionada pela nova legislação.

> Em apenas quatro anos, de 1990 a 1994, passamos de um estado que muitos acreditavam agônico, para um outro em que se proclama um "renascimento que parece não confinar-se nos limites de um surto". Essa oscilação entre euforia e depressão acompanha, na verdade, o cinema brasileiro desde os seus primórdios. (ESCOREL, 1996, p. 106)

Embora este avanço realmente não tenha sido apenas um surto, como previu acertadamente o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos[61], autor das aspas citadas por Eduardo Escorel no trecho destacado acima, ele jamais recuperou o índice de ocupação de cerca de 30% do mercado interno pelo produto nacional, alcançado no ciclo anterior, operado pela Embrafilme.

Além de proporcionar um aumento lento e gradativo da produção de filmes brasileiros, a continuidade na formulação, implementação e aprimoramento das políticas de desenvolvimento para a atividade por um longo período

[61]A frase de Carlos Alberto Mattos citada por Eduardo Escorel foi extraída do texto Crítica e Cinema, publicado no Jornal do Brasil, Caderno Ideias/Livros, em 23 de março de 1996, p. 6.. Ver ESCOREL, 1996, p. 106, ndr.

possibilitou sua diversificação estética e uma pequena diminuição na concentração do desenvolvimento das ideias e das produções audiovisuais na região Sudeste do Brasil[62], conforme demonstrava o relatório de quinze anos de atuação da Ancine, com dados até 2016.[63]. Este é o fato político que esta tese sublinha e também o que justifica o esforço de reconstituição historiográfica que a integra, com o objetivo de iluminar o percurso que proporcionou, a partir da segunda década dos anos 2000, o surgimento de novas "poéticas relacionais dramatúrgicas"[64], ancoradas na nesta recente multicentralidade de desenvolvimento de ideias e de produções cinematográficas e audiovisuais.

Porém, não foram ainda as leis de incentivo fiscal de inspiração neoliberal que lograram alcançar este resultado menos concentracionista, mais distributivo, mas iniciativas que as sucederam, como o fortalecimento da atuação da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, a partir de 2003, em seguida à criação de uma Agência estatal, dedicada à regulação e ao fomento do setor, a Ancine, em 2001, à instituição da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, a Condecine, também em 2001, estendida às empresas de telecomunicações em 2011 com recolhimento a partir do ano seguinte[65], e, em 2006, o surgimento do Fundo Setorial do Audiovisual, o FSA, que passou a ser

[62]Embora a regionalização da produção e da exibição audiovisual já estivesse prevista Constituição Federal de 1988 e tenha sido posteriormente espelhada na lei de criação da Ancine e do Fundo Setorial do Audiovisual, bem como em seu Regulamento Geral, essa pequena desconcentração do desenvolvimento das ideias e das produções audiovisuais na região Sudeste foi fruto de intensa atuação da corporação cinematográfica junto aos agentes formuladores das políticas públicas federais, no sentido de nelas fazer incidir avanços como os indutores de alcance regional, descritos ao final deste capítulo.

[63]Além do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA, maior depositário de dados e estudos sobre o setor, mantido pela Ancine, durante a pesquisa identificamos também outras iniciativas de sistematização de dados regionais, como o Observatório do Audiovisual Baiano, o mapeamento da atividade nos estados como os desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa em Economia Política e Audiovisual, EPA! da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, e o TecnoPuc Tecna, que funciona também como um *hub*, um ecossistema criativo para desenvolvimento de conteúdos digitais da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC RS, e o projeto independente Alagoar - uma janela para o audiovisual alagoano, também dedicadas a acompanhar a produção audiovisual regional contemporânea, sob diferentes prismas. Dados sobre o avanço na regionalização da atividade no período compreendido entre 2009 e 2016, estão disponíveis no relatório Uma nova política para o audiovisual - Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos, p. 65 a 71. As demais referências citadas também estão disponíveis em https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca , https://audiovisualbaiano.com.br/ , https://epa.cchla.ufrn.br/ , https://www.pucrs.br/tecna/projetos/tecna-um-ecossistema-criativo-para-o-rs/ e https://alagoar.com.br/ (acesso 06 agosto 2024)

[64]O conceito de poética relacional dramatúrgica será desenvolvido no segundo capítulo.

[65]Dados sobre o salto da arrecadação de recursos da Condecine a partir de 2012 estão disponíveis no relatório Uma nova política para o audiovisual - Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos, p. 49.

alimentado pelos recursos financeiros recolhidos pela referida contribuição. Estes avanços, abordados ao final deste capítulo, resultaram dos novos pactos firmados entre a corporação cinematográfica e o Estado, após a repolitização do setor que se seguiu a esta voga neoliberal dos anos 1990.

Em 1995, o lançamento com surpreendente sucesso de público[66] do filme *Carlota Joaquina, Princeza do Brazil*, dirigido por Carla Camurati, e a indicação do longa-metragem *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, ao *Oscar* de melhor filme estrangeiro no ano seguinte, marcaram o nascimento do novo ciclo. Foi este o momento de renovação de esperanças, de euforia do campo cinematográfico, referida no artigo de Eduardo Escorel em 1996, e que ficou conhecido como a "retomada do cinema brasileiro"[67] .

Os mecanismos de mecenato privado para concessão de patrocínio a setores culturais ou para investimento em filmes de longa-metragem, nos quais o Estado abria mão de um percentual dos impostos devidos por pessoas físicas e por empresas para que os valores fossem investidos na produção de produtos audiovisuais, acarretaram, em um primeiro momento, que o mercado[68] detivesse integralmente o poder de decisão sobre quais filmes seriam efetivamente realizados. As empresas estatais, sobretudo as de telecomunicações e energia[69], que desenvolveram sistemas de seleção pública para obtenção do investimento proporcionado pela renúncia fiscal, passaram a concentrar os investimentos no setor. Nas empresas privadas, as decisões sobre aporte de recursos em projetos culturais ficavam restritas aos seus executivos. Este sistema de financiamento beneficiava sempre os mesmos grandes produtores, majoritariamente baseados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, que tinham acesso aos dirigentes das empresas financiadoras. Desta forma, os mecanismos de financiamento

[66]Segundo IKEDA, 2015, p. 33, mesmo sem contar com uma distribuidora, o filme alcançou um público significativo, de mais de 1,5 milhão de espectadores.
[67]Ainda segundo IKEDA, ibidem, o termo "retomada do cinema brasileiro" contém "inúmeras indefinições quanto ao período considerado e à sua abrangência".
[68]O termo mercado aqui se refere a qualquer empresa, de qualquer setor da economia, que utilizasse parte do montante financeiro devido em imposto de renda para aquisição de certificados de investimentos, emitidos pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM). Esses certificados garantiam às empresas o direito a auferir receitas provenientes de cotas de comercialização dos projetos audiovisuais adquiridas no mercado de ações.
[69]Após a privatização do setor de energia e telecomunicações, a Petrobras passou a investir recursos provenientes de renúncia fiscal no setor audiovisual.

instituídos pelas leis de incentivos fiscais acabavam deixando de fora a maioria de pequenos e médios produtores culturais do país.

Neste momento de radical desinstitucionalização e despolitização da atividade, em que o Estado apenas renunciava ao recebimento de parte do imposto de renda devido, para que os valores financeiros fossem aplicados diretamente pelas empresas em projetos culturais à sua escolha, a rearticulação da corporação cinematográfica se deu pelas mãos de um pequeno grupo de pessoas[70], com acesso tanto aos gabinetes estatais quanto aos escritórios dos executivos das empresas privadas. Esta configuração confirma a hipótese de que "contornos individualistas" acompanharam o desenvolvimento das políticas para o setor, "ainda que a ideia de coletivo" ressoasse nos discursos, como demonstra o estudo desenvolvido por Ana Paula Silva e Sousa, ancorado nas vozes dos agentes do campo cinematográfico brasileiro, inclusive os responsáveis por esta rearticulação.[71]

É importante notar, novamente, que o recorte dos dados de exclusão regional, racial e de gênero na atividade cinematográfica, apontado no início do capítulo como um possível resultado da adoção de políticas concentracionistas, acompanhou de forma implícita (ou explícita?) todo o percurso da revisão historiográfica, até agora. Os estudos apoiados em dados com recorte geográfico, racial e de gênero são recentes, mas as soluções individualizadas adotadas para atender os interesses do pequeno grupo de agentes que operou efetivamente as leis de mecenato privado dos anos 1990, certamente deixaram sua contribuição para a manutenção da concentração da produção em determinadas áreas das capitais dos estados sudestinos do Rio de Janeiro e de São Paulo.[72]

No final da década de 1990, as leis de incentivo fiscal já apresentavam sinais de desgaste. O reaparecimento de críticas referentes à malversação dos

---

[70]Segundo nos informa Ana Paula Silva e Sousa, "o modelo da Lei do Audiovisual não encontra paralelo em outros países". Em entrevista à autora, Carlos Augusto Calil corrobora o argumento de que a Lei do Audiovisual "foi uma artimanha de um grupo que se considerava (e era) dominante no mercado de cinema." Ver CALIL apud SOUSA, 2018, p. 55.

[71]Ver SOUSA, 2018, p. 18.

[72]A tese de Mannuela Costa, dedicada ao estudo de coletivos de produção audiovisual com formação semelhante e atuação imediatamente anterior aos abordados nos próximos capítulos deste trabalho, complexifica a leitura dos aspectos geopolíticos em áreas que seriam, simultaneamente, marginais e hegemônicas, e subsidia o recorte pontual adotado aqui, ao apontar para a existência de situações hegemônicas e não hegemônicas localizadas geograficamente também nas capitais sudestinas e nordestinas. Ver COSTA, 2017, p. 24.

volumosos recursos públicos aplicados nos filmes nacionais e sua ampla repercussão midiática voltaram a assombrar a corporação, como nos tempos da finada Embrafilme. Paralelamente, a dificuldade enfrentada pela maioria de pequenos e médios produtores culturais no acesso efetivo aos recursos financeiros disponíveis fez crescer sua insatisfação em relação à insuficiência da amplitude dos mecanismos de renúncia fiscal para o mecenato privado. Os impasses institucionais gerados pela legislação de incentivo à cultura de inspiração neoliberal fizeram surgir novamente a necessidade de organização da corporação cinematográfica em torno de um pacto pela busca de melhores condições de desenvolvimento para os seus projetos.

Entre 29 de junho e 1º de julho de 2000 foi realizado o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), "quase meia década após a realização dos dois primeiros, em 1952 e 1953", como nos lembra Ikeda.

> Sua importância estava em reunir diferentes entidades e associações representativas de um amplo escopo de origens, sejam produtores ligados ao cinema industrial e ao cinema cultural, sejam distribuidores e exibidores. Dessa forma, o congresso assegurava sua legitimidade como instância de proposição articulada da classe cinematográfica, composta de suas mais diversas facetas, englobando inúmeros agentes em torno da cadeia produtiva dessa indústria. Além disso, ao reunir a classe cinematográfica para a proposição de políticas integradas ao desenvolvimento do cinema brasileiro, o evento retomava a necessidade de articulação política para o enfrentamento desses gargalos, fortalecendo a posição institucional do setor. (IKEDA, 2015, p. 35)

Entre as suas 69 deliberações, o relatório final do III CBC recomendou a criação de um órgão gestor da atividade cinematográfica no Brasil no âmbito governamental, que viria a se tornar a Ancine, agência reguladora do setor criada em 2001. Em dezembro de 2000 foi criado o Grupo Executivo para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (GEDIC), espelhando a recomendação do III CBC, orientado em direção a "uma ocupação mais efetiva do mercado interno"[73], com composição paritária de representantes do governo e da corporação cinematográfica, incluindo um representante ligado à Rede Globo, única emissora de TV com assento no grupo. O autor informa que a intenção de ambas as iniciativas não era avaliar criticamente ou substituir o modelo de financiamento cultural vigente, com base no mecenato privado, mas aprimorá-lo,

[73]Ver IKEDA, 2015, p. 37.

aprofundando a ação do Estado. No contexto das reformas neoliberais do Estado brasileiro, empreendidas desde a década anterior, a criação de um órgão gestor para a atividade, recomendada tanto pelo III CBC quanto pelo GEDIC, tendeu a assumir a forma institucional de uma agência reguladora.

A partir da edição da medida provisória nº 2228-1/01, a ANCINE se tornou o principal órgão executor da política nacional do setor, responsável pela execução do viés industrialista da referida política, enquanto a SAv-MINC ficou encarregada do desenvolvimento de ações no âmbito culturalista, a partir das formulações que seriam apresentadas pelo CSC. Entre outras atribuições, à agência reguladora coube ainda abrigar o Sistema de Informações e Monitoramento da Indústria Cinematográfica e Videofonográfica, que passou a reunir e sistematizar dados sobre o funcionamento da atividade, excetuando os dados referentes ao setor televisivo[74], com o objetivo de subsidiar e justificar a ação regulatória. A arrecadação da Condecine, Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, que dez anos depois, se tornaria a principal fonte de financiamento do setor, também passou a integrar as atribuições da nova autarquia especial. A Medida Provisória aprimorou dispositivos de fomento indireto, baseados em renúncia fiscal, e criou novos dispositivos de fomento direto, como o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine), o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (Pró-Infra), que seriam financiados com recursos do Fundo Setorial de Audiovisual (FSA).

Apesar de ter sido criada em 2001, a ANCINE somente foi instalada em 2002, no último ano do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso. Considerada um órgão atípico por ser uma agência reguladora com atribuições

[74]As tentativas de revisão do papel das agências reguladoras como formuladoras de políticas públicas, promovidas pelo governo e por parlamentares da base governista em 2003, abriu espaço para a inclusão da regulação da atividade televisiva no escopo de atuação da Ancine, que passaria a se chamar Ancinav, incluindo cinema *e* audiovisual em seu nome. A incorporação das TVs ao espectro regulatório da nova agência, em um cenário de convergência tecnológica, onde havia também a sobreposição de atividades dos Ministérios das Comunicações e da Cultura, assim como das agências Anatel e Ancine, era considerada um avanço pelos agentes formuladores das políticas setoriais neste momento. O projeto de reformulação não se concretizou, mas pavimentou o caminho para conquistas futuras, como a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e da Lei nº 12.485/11, que regulamentou aspectos relativos aos conteúdos exibidos pelas TVs por assinatura. Ver IKEDA, 2015, p. 106;110

ligadas ao financiamento do setor, a autarquia teve orientação inicial voltada prioritariamente para o aperfeiçoamento dos mecanismos já existentes, de fomento indireto da atividade pelo Estado. A criação da Condecine de remessa de lucros, que taxou o envio de dividendos ao exterior, incentivou a utilização da renúncia fiscal pelo artigo 3º da Lei do Audiovisual e empresas distribuidoras de filmes estrangeiros passaram a investir mais em filmes brasileiros através desse mecanismo. A associação das grandes empresas estrangeiras distribuidoras de filmes a produtores de cinema nacional baseados no Rio de Janeiro e em São Paulo, e a visibilidade conferida pela produção, coprodução ou apoio da Globo Filmes, braço cinematográfico da maior emissora de TV aberta do país, foi responsável pela maioria absoluta dos bons resultados comerciais alcançados pelos filmes brasileiros até 2009[75].

A Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv-MINC) passou a responder por ações relacionadas à produção de curta e média-metragem, formação de mão de obra, difusão de acervos de obras cinematográficas e audiovisuais, incluindo mostras e festivais audiovisuais e preservação do acervo cinematográfico. Marcelo Ikeda argumenta que

> Desta divisão dos órgãos, está implícita uma separação entre um suposto "cinema industrial" e um "cinema cultural", ou ainda as atividades cinematográficas que visam à ocupação de um mercado interno e sua estruturação como produtos industriais e as atividades cinematográficas cuja função última é servir sobretudo como manifestação artística e cultural, sem finalidades precipuamente comerciais. (IKEDA, 2015, p. 48)

Para o autor, essa separação indicava "uma necessidade de divisão entre dois tipos de obras, ou ainda "uma dificuldade de convivência", em contraposição ao entendimento de que toda "obra audiovisual é, ao mesmo tempo, produto e cultura". Mas tentativa de separar o 'cinemão' e o 'cineminha', cineastas e produtores consagrados e realizadores marginais ou estreantes, agentes legítimos e "aventureiros", não era exatamente uma novidade. Ao contrário, ela esteve presente nos movimentos da corporação cinematográfica desde os pioneiros, no início do século XX. Observamos, com AUTRAN, o uso recorrente do termo "aventureiros" para justificar o cerceamento da atividade, em diferentes tempos históricos, a agentes determinados, que seriam empecilhos à almejada

[75]Ver IKEDA, 2015, p. 96.

industrialização do setor. O autor se apoiou em depoimentos de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Alex Viany e B. J. Duarte, nas décadas de 1920 e 1950, que referiam-se aos aventureiros indesejáveis ao desenvolvimento industrial da atividade: pequenos comerciantes, documentaristas e técnicos estrangeiros. Ainda segundo o autor, "(É) raro que o termo "aventureiro" surja na sua outra acepção, (...), qual seja a de criatividade, inovação ou capacidade de superação das condições adversas."[76]

Para esta tese, é impossível deixar de relacionar a observação dessa recorrência, por AUTRAN, à imagem dos "adivinhadores de água", extraída do título do artigo já citado de Eduardo Escorel, em que ele se referia a uma novidade estética pontual, que emergiu durante os anos de euforia da Retomada, opondo-a à igualmente recorrente retomada da estratégia de mimetizar o cinema industrial estrangeiro para atingir o público nacional. "Filmes brasileiros hoje, também são falados em inglês, querem ser cosmopolitas, copiam gêneros padronizados. É um cinema elogiado por ter se desnacionalizado", lamentava ESCOREL, em 1996. O ponto de chegada desta tese diz respeito justamente aos "adivinhadores" de cinema contemporâneos, "aventureiros" como os sócios das produtoras Rosza Filmes, com sede no Recôncavo baiano, e Filmes de Plástico, que surgiu a partir de Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte, no início da segunda década do século XXI. Ambas as experiências narrativas, apesar de apresentarem resultados estéticos diversos e específicos, são ancoradas em modos mais artesanais e colaborativos no fazer cinematográfico e constituem uma outra novidade estética, surgida na boca de cena do cinema brasileiro de longa-metragem, mais de vinte anos depois da primeira publicação do artigo de Eduardo Escorel.[77]

---

[76]Ver AUTRAN, 2009, p.23, 26.

[77]O artigo, publicado em 1996, na revista de estudos marxistas Praga, da Boitempo Editorial, foi expandido para a publicação, pela Companhia das Letras, em 2015, de livro que carregaria o título do artigo original, reunindo este e outros textos escritos pelo autor. Na versão ampliada, o autor informa que a novidade estética à qual se referia eram os filmes *Um Céu de Estrelas*, de Tata Amaral, e *O Baile Perfumado*, dos pernambucanos Paulo Caldas e Lirio Ferreira, ambos lançados em 1995. Ver ESCOREL, 1996, p. 111 e 2015, p. 22. O título do artigo faz referência a um sertanejo anônimo que teria apontado o local exato onde seria encontrada água no subsolo de uma região semi-árida no estado de Alagoas. Os adivinhadores ou caçadores de água do sertão, assim como os do cinema, seguem resistindo ao correr tempo, como demonstra a reportagem disponível em https://marcozero.org/um-cacador-de-agua-nas-terras-aridas-do-norte-da-bahia/ (acesso em 06 agosto 2024).

1.3
A diversidade entra em cena

A partir de 2003, após a posse de Luís Inácio Lula da Silva em seu primeiro mandato na presidência da República, iniciou-se um movimento de revisão na orientação das políticas públicas em diversas áreas, inclusive quanto à prerrogativa de autonomia das agências reguladoras, de inspiração neoliberal, para sua formulação.

Com Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, a pasta ganhou posição estratégica no início do novo governo e passou a desenvolver uma política cultural orientada pelos princípios expressos na Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural da UNESCO, publicada no ano anterior. Com um cenário de desafios em relação à convergência tecnológica à frente e orientados pela nova nova política cultural, Orlando Senna e sua equipe na Secretaria do Audiovisual do MINC, fizeram incidir uma força mais distributiva na formulação das políticas setoriais para o cinema e o audiovisual. Segundo informam Fayga Rocha Moreira, Laura Bezerra e Renata Rocha em seu artigo sobre as tentativas de fazer convergir as políticas de cultura e de comunicação no período, o relatório de gestão do primeiro ano da SAv-MINC confirma o direcionamento das ações no sentido do enfrentamento da concentração e da assimetria na produção e na circulação de bens e produtos culturais audiovisuais.

> O Relatório de Gestão da SAv no primeiro Governo Lula (2003-2006) nos dá alguns indícios ao analisar o audiovisual no quadro de "uma radical reconfiguração da dimensão simbólica do mundo contemporâneo" e considerando a "forte concentração do mercado global da mídia/entretenimento", bem como o "caráter assimétrico dos processos de circulação e de produção dos bens simbólicos na arena internacional". É a partir destes eixos, e da ênfase do MinC na democracia e diversidade, que vão ser pensadas políticas para o audiovisual brasileiro. (MOREIRA; BEZZERA; ROCHA, 2010, online, s/p)

A atuação contínua desta força de desconcentração na política setorial, em busca de democracia e diversidade, durante mais de uma década, promoveu uma significativa ampliação da produção audiovisual no país, que resultou também na abertura de espaços para o surgimento de novos agentes criativos, atuando a partir de locais de criação, geográficos e estéticos, não hegemônicos. Esses "novos inícios" foram possíveis até o impeachment da presidente Dilma Rousseff, em

2016, e o encerramento do mandato de Manoel Rangel, presidente da ANCINE, em maio de 2017.[78]

Esta tese se pergunta se "novos inícios" como estes serão novamente possíveis, a partir da reorganização institucional do novo governo federal, iniciada em 2023.

Em 2003, com o Estado brasileiro voltando a adotar uma postura mais ativa em relação à formulação das políticas de desenvolvimento setorial, os gargalos, ou segmentos na área do audiovisual desatendidos pelas leis de incentivos fiscais durante a década de 1990, passaram a ser mapeados pelos agentes públicos, com a subsequente formulação de ações direcionadas à mitigação destas situações de exclusão, como o fortalecimento das distribuidoras brasileiras, o investimento também na etapa de desenvolvimento dos projetos audiovisuais, anterior à etapa de produção, e a descentralização da atividade, extraordinariamente concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre outras.

A política cultural passou a considerar relevantes as dimensões antropológicas e econômicas das atividades culturais, sem perder de vista a necessidade de atuação de modo complementar à ação da iniciativa privada, ou seja, de o Estado atuar justamente onde o mercado, as leis de renúncia fiscal ou a indústria cultural não chegavam. O Programa Cultura Viva[79], que a partir de 2004 fez florescer Pontos de Cultura por todo o país - materializando o "*do in* antropológico" vislumbrado pelo Ministro Gilberto Gil em seu discurso de posse[80] - foi uma das mais importantes ferramentas de sustentação simbólica do governo federal no período.

No âmbito setorial do audiovisual, o programa DOCTV promoveu editais para seleção de projetos de telefilmes documentais em todo o território nacional, com recursos do Fundo Nacional de Cultura e aportes em serviços das TVs públicas parceiras nos estados, articulando ações de formação, produção e

[78]A descontinuidade das políticas distributivas provavelmente provocou, a partir de então, a descontinuação do surgimento de novas trajetórias artísticas deslocadas do eixo hegemônico sudestino, como as que abordaremos nos próximos capítulos.

[79]O Programa Educação, Cultura e Cidadania – Cultura Viva , renomeado Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva, foi criado em 2004, para articular associações da sociedade civil e proporcionar o acesso destes agentes a recursos públicos, facultando fortalecimento e reconhecimento de circuitos culturais com bases comunitárias e associativistas.

[80]A íntegra do discurso de posse de Gilberto Gil no Ministério da Cultura está disponível em https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml . Ver também https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0301200323.htm .(acesso em 06 agosto 2024).

difusão. Idealizado e operacionalizado pela SAv-MINC, em parceria com a Associação Brasileira de Emissoras Públicas e Comunitárias (ABEPEC), com a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e com TVs públicas nos estados, que garantiam a exibição dos filmes produzidos, o DOCTV foi a primeira ação de descentralização realizada em escala na política pública para o audiovisual no país. Com coordenação executiva sediada inicialmente na Fundação Padre Anchieta - TV Cultura de São Paulo, mas alinhada "aos princípios constitucionais de produção independente e de programação regional"[81], esta ação em rede conferiu uma materialidade inédita ao campo público de televisão no país, delineando seu contorno e provocando sua integração com os realizadores, produtores e diretores, nos respectivos estados e nacionalmente. Os agentes locais, organizados em pólos regionais, que contavam com representantes da TVs, das Secretarias de Cultura e das ABDs estaduais, ficavam responsáveis pela publicação e seleção dos editais, pelo oferecimento de oficinas de desenvolvimento para os projetos selecionados (a partir da segunda edição), pela mobilização de recursos financeiros e materiais adicionais para a ampliação da carteira de filmes locais e pelo acompanhamento das etapas de produção e finalização dos documentários, até sua entrega às emissoras, para exibição. Todos os filmes da Carteira DOCTV eram exibidos pelas emissoras parceiras que integravam a Rede DOCTV, o que fazia com que as realidades regionais retratadas em cada filme fossem acessadas também por espectadores das outras regiões do país em registro de imagem em movimento sonora e, em muitos casos, fazendo o Brasil ver outros brasis na TV pela primeira vez.

As ações de formação técnica foram outra inovação implementada pelos editais DOCTV. A partir da segunda edição do programa, os diretores e produtores selecionados passaram a submeter seus projetos a oficinas de desenvolvimento, realizadas antes da etapa de produção. Essas oficinas eram organizadas pelos gestores regionais, a partir dos resultados obtidos nas oficinas anuais de planejamento estratégico que avaliavam avanços e pontos críticos de cada edição, e tinham entre seus objetivos desconstruir o padrão jornalístico televisivo hegemônico inscrito no imaginário audiovisual nacional como modelo de narrativa documental e estimular a experimentação formal por parte dos

[81]Ver IKEDA p. 123.

realizadores. Na primeira edição do programa DOCTV, o corte de exclusão audiovisual regional do país ficou evidente. Segundo nos informam MOREIRA, BEZERRA e ROCHA

> "o Sul e o Sudeste juntos foram responsáveis por quase 70% das inscrições. Além disso, estas duas regiões concentraram a maioria dos projetos efetivamente realizados. Mais ainda: os Estados que não participaram do DOCTV I estão concentrados nas regiões Norte e Nordeste." (2010, online, s/p)

Ainda de acordo com as autoras, na segunda edição do DOCTV, em atendimento à demanda dos estados participantes, passaram a ocorrer também oficinas prévias, para formatação dos projetos, destinadas à qualificá-los antes de sua inscrição no edital. Estas oficinas contaram com a participação massiva, de cerca de 70%, de realizadores dos estados do Norte e do Nordeste e, a partir de então, todas as unidades federativas participaram do programa. Como resultado destas oficinas, no DOCTV II o número de projetos inscritos pela região Nordeste aumentou de 18% para 22,3% e a região Norte dobrou sua participação em inscrições. Nesta segunda edição, iniciaram-se também as oficinas de planejamento de difusão para os gestores das emissoras regionais. Na quarta e última edição do programa, o percentual de projetos inscritos por região foi 41,6% do Sudeste, 28,2% do Nordeste, 11,4% do Sul, 11,4% também do Norte e 7,2% do Centro-Oeste[82], números que demonstram significativa diferença a favor da desconcentração da participação dos estados em relação à primeira chamada pública do DOCTV. Após quatro exitosas edições, com o aumento progressivo do número de de filmes produzidos pelos estados a cada ano e a implementação das Carteiras Estaduais e Especiais[83], a Carteira DOCTV contava com 170 telefilmes. O sucesso da experiência do DOCTV nacional também inspirou a criação dos programas DOCTV Ibero-América, realizado em parceria com a Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI), e DOCTV CPLP, em colaboração com a Comunidade de Países de Língua Portuguesa, expandindo suas redes de realizadores, associações de produtores e emissoras públicas.

[82]Ver MOREIRA 2010, online, s/p, ndr.

[83]As Carteiras Estaduais ou Especiais eram compostas por filmes produzidos com recursos dos estados ou mesmo federais, no caso do Rio de Janeiro, do Maranhão e do Distrito Federal, em virtude de a TV Pública nesses estados ser uma instituição federal (TVE/TV Brasil).

A partir do estudo realizado por Karla Holanda sobre o programa DOCTV, é possível inferir alguns motivos pelos quais uma rede tão complexa, que envolvia produtores, diretores, empresas produtoras, associações de documentaristas, TVs públicas e instâncias governamentais de todos os estados do Brasil, e que estava sendo ampliada para outros países, tenha sido abandonada[84]. Em entrevista à autora, concedida em 2012, Eduardo Escorel, um dos consultores contratados para as ações de formação do programa, diz que

> é uma velha discussão, pelo menos desde a década de 70: o Brasil inteiro criticando a centralização no Rio. Depois diversificou um pouco, São Paulo conseguiu [ter mais espaço]. Então, passaram a criticar Rio e São Paulo. Eu entendo isso, mas ao mesmo tempo, acho que há um certo artificialismo nessa proposta de querer produzir um documentário no Acre ou no Amapá. É complicado você querer equiparar tudo num mesmo esquema, num mesmo programa. Eu acho inevitável, sendo como é, em termos de tamanho, de diversidade, de desigualdade, etc, etc, etc, que haja, em princípio, nesse circuito entre Recife, Belo Horizonte, Rio, São Paulo e Porto Alegre, determinadas condições muito diferentes do que em outros lugares. Agora, o cineasta lá de São Luís do Maranhão, vai me dizer que não, que eles também têm direito. Acho que há um desejo no projeto [do DocTV] de levar tão ao pé da letra a ideia de regionalizar a produção em todos os estados do Brasil. É, realmente, levar ao extremo esse desejo, acho que há um problema nisso. Acho até desperdício de energia e recurso nisso. E há um certo artificialismo porque não gera nada na verdade. [A proposta do DocTV] é uma coisa estranha à televisão local e às pessoas da região, me parece. Mas a minha opinião costuma ser voto vencido sempre. Estou acostumado a isso. (ESCOREL apud HOLANDA, 2013, p. 209)

Se ainda é difícil para uma pessoa branca, cisgênera do sexo masculino, oriunda dos estratos sociais economicamente mais favorecidos da sociedade, enxergar e abrir mão de sua posição hegemônica, dos seus privilégios adquiridos e naturalizados dentro de um sistema social patriarcal, capitalista e racializado, não poderia ser evidente, naquele momento, para um representante da classe cinematográfica sudestino, paulistano radicado na Zona Sul do Rio de Janeiro, nascido em família de classe média-alta e baseado no mais tradicional centro de produção audiovisual do país, a importância da implementação de políticas públicas de descentralização da produção, a partir do prisma do "cineasta lá de São Luís do Maranhão", sem considerá-las como um "artificialismo". A naturalização em relação à concentração da atividade em determinadas regiões

[84]O programa foi descontinuado pelo governo federal iniciado em 2011, com Anna de Hollanda à frente do Ministério da Cultura e Ana Paula Santana na Secretaria do Audiovisual.

aparece novamente quando são apontadas as condições diferenciadas para a produção audiovisual existentes apenas em "Recife, Belo Horizonte, Rio, São Paulo e Porto Alegre", como índices de maior propensão dessas cidades ao recebimento das ações de desenvolvimento promovidas pelo programa, do que as demais capitais do país.

No entanto, a superação deste recorte hegemônico, regionalmente centralizado, além de excludente do ponto de vista racial e das diferentes classes sociais, foi justamente o desafio que o DOCTV enfrentou ao transformar em ação programática o "desejo extremo" de promover a desconcentração da produção de documentários no Brasil, criando uma gigantesca rede de colaboradores que atuava na formação técnica, no desenvolvimento de projetos, na produção e na exibição de telefilmes documentais em todo o território nacional, e que foi posteriormente estendida também aos países ibero-americanos e lusófonos.

Informado pela autora sobre os resultados positivos gerados pelo DOCTV em estados sem tradição na produção audiovisual, como Pará, Goiás e Maranhão, embora ainda resistente à ambição do programa de abarcar todo o território nacional, o entrevistado percebe que havia "o embrião de alguma coisa ali".

> nós sempre pecamos muito no Brasil pela descontinuidade das propostas. Eu acho o projeto interessante, tem potencial... Aí troca de secretária do Audiovisual e acaba o projeto de um porque era do outro. Eu acho que foi muito breve a experiência até para ser mais avaliada, com mais justiça. Isso acontece toda hora, com muita coisa, e isso não deveria, não poderia ser assim. De alguma forma, tinha o embrião de alguma coisa ali. Acho que o projeto é interessante, mas precisava de mais tempo para encontrar seu caminho, talvez ser reformulado, ser aperfeiçoado. (…) Talvez ele tenha pecado por excesso de ambição, [por ser] grandioso, nacional, tentando abarcar todos os estados. Se ele fosse um pouco mais focado, fosse aos poucos criando, a partir da consolidação de alguns projetos que realmente fossem mais expressivos, não se perdessem na onda de... [o fato é que] se produz tanta coisa, as coisas meio passam, ninguém lembra depois do que foi feito. Eu acho uma pena que esses projetos tenham existência tão efêmera. (ESCOREL apud HOLANDA, 2013, p. 210)

A descontinuidade das políticas públicas de descentralização da atividade audiovisual, como o programa DOCTV, que apresentou resultados satisfatórios em relação aos seus objetivos, impediu seu aprimoramento, inibiu o seu avanço e foi mais prejudicial ao desenvolvimento da atividade no país do que as eventuais fragilidades encontradas nas ações efetivamente implementadas.

O edital DOCTV I foi lançado em 2004 e os últimos documentários produzidos pelo DOCTV IV foram exibidos nas TVs públicas em 2010. Após a sua quarta e última edição, os gestores do programa, que vinha sendo aprimorado a cada edital, detectaram necessidades de melhorias relacionadas a dois aspectos: a incorporação de um produtor delegado nos estados, ação associada às atividades de formação promovidas pelos núcleos regionais, para acompanhamento também das etapas de produção e finalização, e a mudança do modelo de contratação dos projetos. Os filmes eram produzidos após a celebração de contrato de coprodução firmado entre entidades de naturezas jurídicas diversas: as empresas produtoras, as TVs públicas locais e o Fundo DOCTV do Ministério da Cultura. Para contornar a dificuldade de comercialização imposta por esta divisão, os direitos patrimoniais das obras produzidas deveriam passar a ser exclusivos dos produtores.

Uma das principais críticas feitas ao DOCTV - que foi a primeira iniciativa sistêmica de desconcentração da produção audiovisual nacional e promoveu, também pela primeira vez em grande escala, a aproximação entre esta produção e o campo das TVs públicas - estava relacionada à baixa audiência alcançada pelos filmes, uma vez que eles não conseguiam ser comercializados e sua exibição ficava restrita aos circuitos alternativos. Segundo HOLANDA, um outro ponto reputado como negativo era a despadronização dos filmes em relação a aspectos técnicos e estéticos esperados para a produção de documentários televisivos. Essa despadronização, no entanto, foi também considerada como um resultado positivo da busca pela inovação estética incentivada pelo programa, como um passo inicial no desenvolvimento de uma linguagem documental televisiva no Brasil, e de novos modos de fazer audiovisual, a partir da quebra dos paradigmas narrativos impostos pelo padrão hegemônico de consumo audiovisual no país[85], formatado estilisticamente pela telenovela, sucessora da radionovela, pelos filmes norte-americanos, veiculados pela TV aberta comercial, e pelas reportagens telejornalísticas.

Em relação ao alcance da exibição dos filmes produzidos, ao concluir seu estudo sobre o programa DOCTV, a autora observa que

[85]Ver HOLANDA, 2013, p. 222.

> a audiência da TV pública é baixa, se comparada às TVs comerciais. No entanto, é elevada se comparada ao número de espectadores que assistem documentários em salas de cinema. A incompreensão da especificidade da função da televisão pública ou até mesmo a tendência do desejo de se equiparar à TV comercial, pode levar ao pensamento de que televisão deve ser só entretenimento e que os programas devem se adequar às regras de fácil convívio com o espectador, sem ousar experimentações. Sendo assim, a TV pública não estaria se eximindo de ser coparticipe (sic) de uma mudança de patamar na qualidade televisiva atual, tão criticada? Ao invés dos filmes terem que se moldar à expectativa rasa que a televisão laboriosamente inculcou ao longo de décadas, nivelando por baixo o gosto da população, por que a TV, especialmente a pública, não assume o papel educativo de incorporar refinamentos estéticos da produção audiovisual? A experiência de TVs públicas em outros países, com a compreensão mais clara de seu papel na promoção da regionalização e da diversidade dos diversos segmentos da sociedade, representados pela produção independente, pode nos ajudar a encontrar respostas e novos caminhos. (HOLANDA, 2013, p. 223-24)

A ampliação do campo audiovisual, integrando a ele as emissoras de televisão públicas organizadas em rede, era justamente uma das estratégias de Orlando Senna, ao assumir a secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em 2003, para alcançar o objetivo de descentralizar a produção. Segundo informam ainda Fayga Moreira, Laura Bezerra e Renata Rocha,

> Em 2003, Orlando Senna, então Secretário de Audiovisual, ao expor as propostas de políticas do órgão, sustenta que "o veículo exponencial desse vasto plano, desse enorme desejo, será a televisão e, neste sentido, a ideia é re-dimensionar a rede pública de TV. Projeta-se a instalação e operação de uma Rede Pública de Televisão lastreada em cerca de mil canais culturais, educativos, universitários e comunitários existentes no país, a ser operada com participação e co-responsabilidade da sociedade" (SENNA apud MOREIRA, ROCHA e BEZERRA 2010, online, s/p).

Este "enorme desejo" de fortalecer o campo público de televisão teve como resultado consequente a fundação da Empresa Brasil de Comunicação - EBC, em 2007, que passou a ser a parceira institucional do programa DOCTV em sua última edição. A Empresa Brasil de Comunicação reuniu as estruturas federais de radiodifusão[86] e foi criada com base nos encaminhamentos do I Fórum

[86]A Empresa Brasil de Comunicação - EBC foi criada a partir da fusão das instâncias federais de radiodifusão - TVE RJ, Rádio MEC e Radiobras - pela Medida Provisória nº 398, de 10 de outubro de 2007, convertida na Lei 11.652, em abril de 2008. Foi equivocadamente vinculada à Secretaria de Comunicação Social - SECOM, uma vez que o processo que a originou foi conduzido pelo Ministério da Cultura - MINC. Sua primeira diretoria era integrada por Orlando Senna, Leopoldo Nunes e Mário Borgneth, indicados pelo MINC, e Tereza Cruvinel e Delcimar Pires, indicados pela SECOM. Em 2015, o governo Michel Temer alterou a lei de criação da empresa, extinguindo o mandato do diretor-presidente e seu Conselho Curador, composto por membros indicados pela

Nacional de Televisões Públicas. Este, por sua vez, havia sido organizado após o intenso e fracassado debate em torno da Agência do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), projeto articulado pela SAv-MINC que substituiria a Ancine, mas enfrentou enorme oposição e repercussão midiática, tanto por parte dos setores industriais de telecomunicações e das diversas áreas de infraestrutura e serviços envolvidas, quanto dos segmentos industrialistas no próprio campo cinematográfico.

Um ponto sensível deste "*do in* antropológico" pretendido por Gil e eficientemente operacionalizado pela equipe de Senna, com o objetivo de desconcentrar e diversificar a atividade, foi justamente a reinauguração da relação entre a produção audiovisual independente brasileira e o campo público de televisão, à qual se seguiu, posteriormente, a regulamentação da produção audiovisual independente na TV comercial por assinatura[87]. A sensibilidade aqui apontada repousa no fato de que essa aproximação ocorreu em bases menos concentracionistas[88] do que as que proporcionaram a articulação hegemônica para a produção do cinema nacional à época.[89].

Além do já citado programa DOCTV, a SAv-MINC lançou também editais com recortes temáticos e de público-alvo contra-hegemônicos. No segundo semestre de 2008, no âmbito do programa Mais Cultura, operacionalizado pela Secretaria de Ação Institucional (SAI-MINC), foi lançado o FICTV, um edital destinado à produção de séries dramatúrgicas para jovens das classes C, D e E, através de parceria firmada entre o Ministério da Cultura, a TV Brasil, veículo da recém criada Empresa Brasil de Comunicação (EBC), e a Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira. O ANIMATV selecionou projetos de produção de séries de animação infanto-juvenis, em parceria com a Associação Brasileira de Cinema

---

sociedade civil, que conferiam o caráter público à estatal. Em 2024, durante o terceiro mandato de Luis Inácio Lula da Silva na presidência da República, esta estrutura de governança com autonomia em relação ao Poder Executivo ainda não havia sido reconstituída.

[87]A Lei 12485/11, que será referida à frente.

[88]Ver IKEDA 2015, p. 188.

[89]A produção audiovisual cinematográfica estava então ancorada na captação de recursos incentivados através do dispositivo previsto no artigo 3º da Lei do Audiovisual, que beneficiava majoritariamente grandes produtores do cinema nacional, associados às grandes distribuidoras multinacionais. Em muitos casos, essas produções contavam ainda com a exposição midiática operacionalizada pela coprodução com a Globo Filmes, braço cinematográfico da principal emissora de TV aberta do país. Esta articulação produziu, como já visto, a maioria dos sucessos comerciais ficcionais do período. Ver IKEDA, 2015, p. 96.

de Animação (ABCA), a Associação de Emissoras Públicas e Comunitárias (ABEPEC), a EBC/TV Brasil e Fundação Padre Anchieta/ TV Cultura. Tanto o FICTV quanto o ANIMATV constituíram processos seletivos inovadores, que incluíam uma etapa robusta de desenvolvimento dos projetos, com o financiamento da produção de programas-pilotos, que eram submetidos a pesquisas qualitativas de audiência e à revisão editorial por especialistas. Somente após esta etapa de desenvolvimento eram selecionados os projetos cujos episódios seriam, então, integralmente desenvolvidos. Os episódios-pilotos das séries cujo desenvolvimento completo não foi contemplado pelos respectivos editais, também foram exibidos nas grades de programação das TV públicas parceiras. E, além da garantia de exibição, com os primeiros episódios prontos, os projetos alcançavam um patamar de desenvolvimento que ampliava consideravelmente suas possibilidades de comercialização em negociações futuras, inclusive com outros canais de televisão. A série 3% , produzida posteriormente pela Netflix teve piloto desenvolvido pelo FIC TV, Tromba Trem, Carrapatos e Catapultas, Zica e os Camaleões e Historietas Assombradas foram desenvolvidos pelo programa ANIMA TV. Neste período, houve ainda a criação dos editais Revelando os Brasis, concurso de histórias destinado a moradores de cidades com até 20 mil habitantes, maiores de 18 anos. Os autores das histórias selecionadas também passavam por oficinas preparatórias de roteiro, direção, produção, fotografia, som, edição, direção de arte, direitos autorais, mobilização e pesquisa, que objetivavam a produção de curtas-metragens de até 15 minutos de duração. Realizado em parceria com a ONG Marlin Azul e com a Petrobras, o Revelando os Brasis contava com a garantia de exibição dos filmes pelas emissoras de TV do campo público e pelo Canal Futura, da Fundação Roberto Marinho. Com a EBC/TV Brasil, são realizados também os editais Brasília 50 anos, para produção de filmes com temática relacionada ao cinquentenário da capital federal, e Longa DOC, para produção de longas-metragens documentais, com exibição prevista em salas de cinema e na Rede de TVs Públicas. Por fim, o edital Nós na Tela, destinado exclusivamente a pessoas integrantes ou egressas de projetos sociais com ações de formação relacionadas à atividade audiovisual, premiava projetos de documentários ou tele reportagens, com exibição prevista na rede de emissoras da Associação Brasileira de Canais Comunitários.

Uma série de fatores contribuiu para que o direcionamento das políticas setoriais do audiovisual fosse assumido pela SAv-MINC, e não pelo Conselho Superior de Cinema (CSC), conforme previsto inicialmente, ou pela ANCINE, através de sua função reguladora. A orientação para uma postura mais ativa do Estado brasileiro em setores considerados estratégicos, como era o caso da Cultura neste período, associada ao questionamento quanto à autonomia da agências reguladoras na formulação de políticas públicas; as dificuldades de instalação e de definição quanto à sua função objetiva, enfrentadas pela recém-criada Ancine; a inoperância seguida de mudanças na estrutura do Conselho Superior de Cinema; e a "agilidade administrativa e poder de interlocução" da equipe da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, fizeram com que suas ações sobressaíssem em relação às dos demais órgãos do setor. [90]

A atuação dos agentes públicos da equipe da SAv-Minc neste período também mirou com intensidade um outro gargalo histórico da atividade cinematográfica, para além da concentração da produção na região Sudeste: o binômio distribuição-exibição. A criação da Programadora Brasil, iniciativa que pretendia recriar a atividade cineclubista na era digital, disponibilizando centenas de filmes em DVD para pontos de exibição distribuídos por todo o país, também em 2007, buscou enfrentar a escassez do acesso ao cinema e ao audiovisual brasileiro criando um caminho alternativo para distribuição e a exibição de curtas, médias e longas-metragens, estimulando circuitos já existentes, a formação de uma rede não comercial de exibição e criando também uma base de dados para subsidiar novas ações de modernização e expansão deste circuito.[91]

Resguardada pela possibilidade de atuação no âmbito culturalista da atividade cinematográfica, uma vez que as atribuições de viés industrialista estariam a cargo da ANCINE, a equipe de Orlando Senna na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura iniciou um movimento de ampliação dos

[90]Diversos programas e projetos foram rapidamente colocados em andamento pela SAv-MINC. No âmbito exclusivamente cinematográfico, foram lançados novos editais, com escopo aprimorado ou ampliado em relação aos anteriores, de desenvolvimento de roteiros, de produção de longas-metragens de baixo orçamento (Longa BO), de apoio à difusão de longas-metragens em parceria com a Petrobras, e de curtas metragens destinados à infância (Curta Criança).

[91]O artigo Programadora Brasil forma banco de dados sobre exibição não comercial, de Caio Julio Cesaro, publicado na Revista Filme e Cultura nº 60, apresenta um panorama completo sobre o assunto.

agentes atuantes no campo no cinematográfico, colocando em prática uma política mais distributivista.

> Já na primeira conversa, eu disse a ele [Gilberto Gil, Ministro da Cultura] que queria trabalhar com gente jovem e neófita na política de governo. Eu achava que era importante haver a superação de uma liderança que estava há 40 anos em atividade. Não havia nenhuma intenção de prejudicar ou arranhar a imagem dos velhos líderes, ao contrário. Achava apenas que precisávamos de sangue novo, que podia se juntar aos antigos líderes que estavam há meio século ditando o que devia ser o cinema brasileiro. O que aconteceu é que muitos dos antigos líderes não quiseram isso. Mas essa turma jovem foi muito importante no sopro de vitalidade que movimentou aquele ministério (SENNA apud SOUSA, p. 109-110).

Segundo Marcelo Ikeda,

> Ainda que as sobreposições com as competências da ANCINE tenham sido visíveis a partir de 2003, como se pode constatar pelos editais lançados pela SAv, a atuação do órgão foi na verdade complementar à da agência, já que nenhum dos programas ou editais lançados tem como objetivo essencial o fortalecimento da indústria audiovisual em termos de ocupação de mercado. Apesar da dimensão econômica desses potenciais produtos não ter sido ignorada pelas políticas lançadas pelo MINC, é possível afirmar que essa não é a principal missão dos editais publicados pela SAv, e sim *a pluralidade tanto nos modos de fazer quanto nas formas de acesso ao audiovisual brasileiro*. (2015, p. 128, grifo nosso)

A Ancine, que inicialmente havia sido pensada como uma instituição vinculada ao Ministério da Indústria e Comércio, acabou também vinculada ao Ministério da Cultura, em um novo pacto celebrado pelos agentes do campo cinematográfico por influência do Ministro Gilberto Gil. As tensões entre os dirigentes dos dois órgãos, Gustavo Dahl, presidente da Agência indicado pelo governo de Fernando Henrique Cardoso, de inspiração neoliberal, que defendia a política industrial-concentracionista, e Orlando Senna, Secretário do Audiovisual da equipe de Gil que entendia o cinema também como um "bem cultural"[92] se estenderam até o final do mandato de Dahl, substituído em dezembro de 2006 por Manoel Rangel[93], que a presidiu até maio de 2017. Durante estes pouco mais de

[92]Ver SOUSA, 2018, p. 112 -117.

[93]Manoel Rangel havia sido nomeado diretor da Agência um ano antes, e a presidiu por três mandatos consecutivos. Segundo IKEDA, ele foi "um dos membros da nova geração de jovens gestores convidados por Orlando Senna para integrar o Ministério da Cultura a partir de 2003. Essa geração, que conta também com Alfredo Manevy, Maurício Hirata, entre outros, teve como base o curso de graduação em Cinema na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e os membros da Revista Sinopse, como Leandro Saraiva, Newton Cannito e Paulo Alcoforado, entre outros, que expressaram suas ideias sobre as políticas públicas para o

dez anos em que esteve à frente da Ancine, a agência ampliou consideravelmente o escopo de atuação da política cinematográfica, consolidando um fluxo de produção industrial do cinema nacional que, pela primeira vez desde a "retomada" dos anos 1990, descolou-se dos mecanismos de mecenato privado por renúncia fiscal e passou a ser orientado por chamadas públicas de seleção de projetos para as linhas de investimento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Este ponto de virada da política pública implementada no setor audiovisual se somou a um outro: a promulgação da Lei nº 12.485, em 12 de setembro de 2011. Conhecida como "lei de acesso condicionado", na medida em que esta última criou um novo mercado para a produção independente brasileira, ao gerar uma demanda inédita de produção de conteúdo nacional para a TV por assinatura.

A Ancine, cuja atuação até 2006 concentrava-se na regulamentação do funcionamento do mecenato privado, passa então a operacionalizar um sistema de editais de seleção pública de projetos para aporte de recursos financeiros de um fundo de financiamento setorial. A partir daí, a produção de filmes para salas de cinema, e após 2011, também de séries para TV a cabo[94], cresceu gradativa e exponencialmente durante uma década, embora as disparidades de condições de distribuição e exibição da maioria dos filmes brasileiros em relação aos blockbusters nacionais e estrangeiros tenham continuado a gerar índices considerados insatisfatórios de ocupação do mercado interno de salas de cinema.[95]

O abismo, na leitura verticalizada dos resultados de público empreendida por IKEDA, entre a maioria dos filmes, que não ultrapassaram cinquenta mil espectadores, e os pouco numerosos sucessos de público, além de ilustrar a

---

cinema brasileiro em suas páginas. Além da filiação partidária direta ao Partido Comunista do Brasil (PC do B), e da militância como presidente da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBEes), Manoel Rangel foi também presidente da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas de São Paulo - ABD&C SP". Ver IKEDA 2015, p.242. e 2021, p. 285-286.

[94]A Lei 12485/11 regulamentou cotas de veiculação de conteúdo nacional em canais e pacotes de programação, abrindo mercado comercial relevante para o produto audiovisual brasileiro pela pela primeira vez em um segmento de TV.

[95]Além das condições díspares de inserção nas salas de cinema, a ausência de espaços qualificados de exibição dos filmes brasileiros na TV aberta, veículo de maior audiência no país, reduz ainda mais seu alcance popular e, consequentemente, suas possibilidades de inserção no imaginário audiovisual social. Para uma análise mais detalhada sobre a ausência de regulamentação dos preceitos constitucionais referentes à veiculação de produção educativa, independente e regional na radiodifusão no país, consultar IKEDA, 2015, p. 159-167.

concentração do mercado, pode ser entendido também, em uma perspectiva mais horizontal, como a coexistência lateral de diferentes sistemas de produção, de distribuição e de circuitos de exibição, tanto de blockbusters de alto custo e alta performance comercial, quanto de "filmes de nicho" [96], com orçamentos menores e com exibição restrita ao circuito de arte[97]. É importante notar também que quase toda a produção lançada comercialmente nos cinemas entre 1995 e 2009 contou com algum tipo de financiamento estatal, federal, estadual ou municipal.[98]

Ainda em 2005, a Ancine reeditou dois prêmios[99] que ofereciam recursos para desenvolvimento de próximos projetos de empresas produtoras de longas-metragens. O Prêmio Adicional de Renda (PAR), concedido para bons resultados de bilheteria, nas modalidades de produção, distribuição, e exibição, e o Programa de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (PAQ) que estimulava a qualidade artística, aferida pela participação e prêmios recebidos pelos filmes em Festivais e Mostras de Cinema. Mas, com a regulamentação, em 2007, do Fundo Setorial do Audiovisual alimentado por recursos provenientes da Condecine, contribuição recolhida a partir de receitas auferidas pela própria atividade, reafirmando a busca pela autossustentabilidade do setor, há, segundo IKEDA, o estabelecimento de "uma nova estrutura programática", novamente mediada pelo Estado nacional, com "desenvolvimento articulado e integrado do cinema e do audiovisual brasileiro, estimulando a cadeia produtiva por meio dos diferentes segmentos de mercado." [100]

---

[96]Ver SOUSA, 2018, p. 32.

[97]O circuito de arte se estabelece como uma categoria de salas de exibição em oposição aos complexos de cinemas ligados às distribuidoras multinacionais, *multiplexes* e *cinemarks*.

[98]Com exceção apenas para os filmes realizados com recursos próprios dos realizadores ou pela Globo Filmes, com recursos financeiros, elenco e estrutura de seu próprio sistema de plantas industriais televisivas.

[99]Houve versões anteriores, nos anos 1950 e 1970, do PAQ, implementado pela Prefeitura Municipal de São Paulo, e do PAR, mecanismo compensatório desdobrado posteriormente em linha de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual - FSA.

[100]Os recursos do FSA eram alocados em linhas de ação específicas, com prioridade para segmentos em que o investimento era considerado mais urgente. As modalidades definidas para aporte de recursos pelo FSA previam investimentos retornáveis em projetos de desenvolvimento da atividade e obras audiovisuais brasileiras, empréstimos reembolsáveis ou investimento de valores não reembolsáveis, em casos previstos pelo regulamento. As primeiras quatro linhas de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual foram lançadas em dezembro de 2008: A - Produção cinematográfica de longa-metragem; B - Produção independente de obras audiovisuais para televisão; C- Aquisição de direitos de distribuição de obras cinematográficas de longa-metragem e D - Comercialização de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem no mercado de salas de cinema. Os projetos passaram a ser pré-selecionados pela pontuação alcançada pelo desempenho comercial das obras realizadas anteriormente pelas empresas

Ainda de acordo com o autor, apesar da metodologia de seleção adotar critérios de viés industrialista, o perfil dos projetos que tiveram recursos do FSA aportados em suas produções foi contraditoriamente diverso, contemplando tanto potenciais sucessos comerciais, quanto filmes com características notadamente apontadas para a destinação ao circuito de arte. Onde IKEDA viu contradição, pode-se enxergar também, novamente, a sobrevivência, ao longo das décadas, de sistemas diferentes e paralelos de produção, distribuição e de circuitos de exibição dos filmes nacionais.

A contradição, no entanto, parece residir no uso recorrente do discurso e de ações de inspiração universalista-industrialista para garantir inclusive a existência de recursos financeiros para a produção de um cinema de viés cultural e artístico, como percebeu-se, com Artur Autran, desde a publicação das palavras de Vinícius de Moraes em 1944, referindo-se ao diretor do primeiro filme brasileiro considerado tecnicamente artístico, quanto a sua expectativa de que "poder-se-ia pagar mesmo o luxo de um Mário Peixoto"[101], se houvesse uma indústria cinematográfica efetivamente consolidada no país. O desejo paradoxal, poder-se-ia mesmo dizer platônico, de tornar a atividade cinematográfica autossustentável e competitiva, em um mercado de exibição organizado mundialmente pelo êxito comercial de produtos audiovisuais internacionais, orientou desde sempre os discursos mais utilizados para defender a existência de políticas de fomento e incentivo estatal ao desenvolvimento do cinema nacional. As diferenças que pretende-se fazer notar aqui residiram no peso mais concentracionista ou distributivista que diferentes governos quiseram dar aos contornos de suas políticas setoriais para o audiovisual. Sobre a aparente contradição entre os pensamentos industrialista e culturalista que nortearam o desenvolvimento da atividade cinematográfica no país, Mannuela Costa aponta que

---

produtoras, pelo plano de negócios apresentado para o projeto e pela sua qualidade artística, com estabelecimento de critérios mensuráveis para aspectos subjetivos, como originalidade do roteiro e capacidade de despertar interesse no público, e objetivos, como premiações alcançadas pelas obras anteriores da empresa produtora e do diretor. Na segunda etapa, os projetos eram defendidos oralmente diante dos membros do Comitê de Investimento do FSA, a quem cabia a arguição dos proponentes sobre aspectos específicos de suas propostas e também a decisão final sobre o volume de recursos a ser destinado a cada projeto que fosse efetivamente selecionado. Ver IKEDA, 2015, p. 227-239.

[101]Diretor do filme Limite (1931). Ver p. 27 da tese.

> Embora seja uma inquietação legítima, parece que não se trata de decidir qual estratégia será mais eficiente para estabilizar o cinema brasileiro: se como potência criativa ou como indústria de base mercadológica. Talvez, essa oposição que busca a hegemonia (ou isso ou aquilo) é que não seja o cerne da questão. Além de segregar o campo cinematográfico, ela mascara uma disputa de legitimação de diferentes visões sobre o cinema e o audiovisual, bem como sobre o papel que cada ator do segmento (estado, público, produtores, etc.) tem nessa conjuntura, ou seja, uma disputa de poder que implica na forma de obtenção e destinação de recursos financeiros para a execução das obras. (COSTA, 2017, p. 61)

Entre 2008 e 2010, as chamadas públicas do FSA foram repetidas. A partir de 2011, o cenário se alterou novamente. A Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura do primeiro mandato de Dilma Rousseff, com Ana de Hollanda e Marta Suplicy à frente do MINC, realinhou suas políticas, passou a focalizar a propriedade intelectual como principal ativo da economia criativa[102] e diversas ações de caráter mais distributivo, descentralizador, implementadas na gestão anterior, foram descontinuadas ou reduzidas[103]. Em paralelo a este enfraquecimento da centralidade na formulação da política cultural do audiovisual pela SAv-MINC, a Ancine, já estruturada e sob a presidência de Manoel Rangel, assumiu a hegemonia da formulação de políticas públicas para o setor, sobretudo a partir da entrada em vigor e da regulamentação da Lei 12.485/11, já mencionada. Entre outras providências, a lei aumentou exponencialmente a arrecadação da Condecine, que passou a ser recolhida também pelas empresas de telecomunicações, por operarem plataformas de exibição de conteúdos audiovisuais no país. Com isso, os valores arrecadados saltaram de quarenta milhões de reais em 2010 para oitocentos milhões de reais em 2013[104].

Desta forma, além de superar a SAv-MINC em agilidade administrativa, a Ancine passa também a operar um orçamento muitas vezes maior do que o

---

[102]Segundo SOUSA, 2018, p. 18 ndr "A economia criativa é um conceito criado na Inglaterra, durante o governo trabalhista de Tony Blair, em meados dos anos 1990, e exportado para os mais diversos países. A equipe de Blair mapeou as indústrias produtoras de ”bens simbólicos” e passou a enfatizar o potencial ”econômico” da cultura. Nos anos 2000, surgiu, nos Estados Unidos, um conceito mais preciso de economia criativa, como sendo aquela cuja principal fonte de riqueza é a propriedade intelectual. Ver: John Howkins. The creative economy. Londres: Penguin, 2001; e Hesmondhalgh (2007)."

[103]Entre elas estão os importantes e bem-sucedidos programas DOCTV e Cultura Viva, mencionados anteriormente.

[104]Ver IKEDA, 2015, p. 255.

disponível no MINC para a atividade audiovisual. As linhas de financiamento do FSA foram substancialmente impactadas pelos novos recursos. [105]

Na redação dada às chamadas públicas, houve atribuição de indutores regionais de pré-seleção de no mínimo trinta por cento para projetos audiovisuais de produtoras independentes localizadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste; e no mínimo dez por cento para projetos audiovisuais de produtoras independentes localizadas na região Sul ou nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Foi criada uma linha de financiamento destinada a Projetos de Produção de Longas-Metragens com Propostas de Linguagem Inovadora e Relevância Artística[106], que contava também com estabelecimento de percentuais regionais para a classificação dos projetos, e abrindo novamente espaço para financiamento de filmes sem apelo comercial explícito.

E, para atendimento à demanda por conteúdo nacional de produção independente, criada pela Lei de Acesso Condicionado, o PRODAV também passou a contar com quatro novas linhas de financiamento. O PRODAV 02, com aportes para a produção vinculados a um contrato de exibição celebrado previamente com uma emissora de televisão, e com estabelecimento de percentuais de investimento regionais, pelas programadoras licenciantes de conteúdo nacional, de sete por cento para projetos audiovisuais de produtoras independentes localizadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste; e três por cento para projetos audiovisuais de produtoras independentes localizadas na região Sul ou nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Os PRODAVs 03 a 05 foram destinados ao financiamento da etapa de desenvolvimento de formatos e projetos de obras seriadas e não seriadas, para salas de cinema, TV aberta ou por assinatura, e também para o segmento de vídeo sob demanda [107], sublinhando a

[105]A partir de 2013, as chamadas públicas para financiamento à produção cinematográfica foram desdobradas, passando a contar com duas possibilidades de aportes: produção e complementação à filmagem. As quatro linhas do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro já existentes, então conhecidas como Prodecines 01 a 04, permaneceram, assim como também permaneceu a linha de financiamento do Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Indústria Audiovisual, voltada para a produção de séries de TV, o PRODAV 01.

[106]Linha de financiamento PRODECINE 05.

[107]A regulação do oferecimento de conteúdos locais neste segmento de plataformas globalizadas de *streaming* de *Video on Demand* é o desafio contemporâneo enfrentado pela produção audiovisual não hegemônica mundial. O recente período de retração da atividade, provocada pela descontinuidade ou retenção das políticas públicas setoriais nacionais a partir de 2016, que foi intensificada no período 2019-2022, retardou essa discussão pelo campo cinematográfico

intenção da Ancine de conferir maior preparo e solidez aos projetos audiovisuais, antes que os mesmos pudessem pleitear os recursos do Fundo para sua efetiva produção[108]. E, mudando pela primeira vez o foco do investimento em um único projeto, o PRODAV 03 passou a aportar recursos para desenvolvimento de Núcleos Criativos: uma carteira de no mínimo cinco produtos audiovisuais, seriados ou não, coordenados por um líder criativo, sinalizando o interesse da Agência pelo fortalecimento das empresas produtoras. Estas linhas de financiamento previam que no mínimo trinta por cento das propostas selecionadas deveriam vir das regiões Norte, Nordeste ou Centro-Oeste; e no mínimo dez por cento da região Sul, do Estado do Espírito Santo ou do Estado de Minas Gerais, de certa forma espelhando a política indutiva de desconcentração da atividade iniciada pela equipe da SAv-MINC, sob a liderança de Orlando Senna, dez anos antes.

Em 2014, a proposta da produtora mineira Filmes de Plástico, cuja atuação será objeto de análise nos próximos capítulos, foi selecionada na chamada pública do edital de formação de Núcleos Criativos para desenvolvimento de uma carteira de projetos para cinema e televisão.

Neste ano, o governo federal lançou o programa *Brasil de Todas as Telas*, considerado o maior programa de desenvolvimento do setor audiovisual já construído no país[109], com investimentos de mais de 1 bilhão de reais previstos. O PRODAV 06 instituiu o mecanismo de suporte automático, que liberava recursos para empresas produtoras com base no desempenho comercial de suas produções anteriores. E a Chamada Pública nº 01 de 2014 finalmente inaugurou um movimento explícito na direção da desconcentração da produção audiovisual no país. A partir desta Chamada, conhecida como Arranjos Regionais, o FSA passou a investir também na suplementação de recursos a projetos de longas-metragens ou obras seriadas que já contassem com recursos financeiros em seus estados ou

---

brasileiro. Para estudos mais abrangentes e atualizados sobre o segmento de video sob demanda, ver IKEDA, 2022 e SANTOS;AMADO, 2023.

[108]Os projetos FICTV e ANIMATV, desenvolvidos pela SAv-MINC sob a gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira já haviam obtido anteriormente ótimos resultados investindo também em etapas de desenvolvimento prévias ao processo de realização das séries de dramaturgia e animação,, com financiamento inclusive de produção de programas-pilotos.

[109]Um resumo do Programa Brasil de Todas as Telas está disponível em. https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/conheca-o-programa-brasil-de-todas-as-telas (acesso em 10 agosto 2024).

municípios de origem.[110] Na primeira edição, houve parceria com os estados do Ceará, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Distrito Federal, Acre e Sergipe; das prefeituras de João Pessoa (PB), Goiânia (GO), Rio de Janeiro (RJ), Campo Grande (MS), Porto Alegre (RS), Natal (RN) e Salvador (BA); e com emissoras públicas de radiodifusão, como as administradas pelo Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia - Irdeb e pela Fundação Paraense de Radiodifusão - Funtelpa. Entre os anos de 2014 e 2018, a linha de financiamento de Arranjos Regionais contou com investimentos de cerca de 461 milhões de reais.[111]

Os filmes *Café com Canela* e *Ilha*, primeiro e segundo longas-metragens da produtora baiana Rosza Filmes, cuja atuação também será objeto de análise nos próximos capítulos, foram realizados com recursos do Edital de Arranjos Regionais e Estaduais, provenientes da Ancine e do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia - IRDEB.

Por fim, foram criadas também linhas de financiamento regional para "projetos de produção independente de obras audiovisuais brasileiras, com destinação inicial ao campo público de televisão (segmentos comunitário, universitário e legislativo e emissoras que exploram o serviço de radiodifusão pública e televisão educativa)", em que os recursos financeiros eram igualmente divididos entre as regiões brasileiras[112]. As últimas edições destas duas chamadas públicas haviam acontecido em 2018, estabelecendo um hiato que já acumulava, em 2024, seis anos sem investimento explicitamente regionalizado de recursos financeiros pela Ancine.

---

[110]A última chamada deste edital, publicada em 2018, está disponível em https://www.brde.com.br/fsa/chamadas-de-investimento/chamadas-publicas/arranjos-regionais/ (acesso em 10 agosto 2024).

[111]Ver IKEDA, 2021, p. 291.

[112]Esta linha de financiamento teve investimento total de 180 milhões de reais, 60 milhões por chamada (2014, 2015 e 2018), divididos em 12 milhões para cada uma das cinco regiões do país. Na região Sudeste, havia ainda uma subdivisão, ficando 6 milhões para investimentos no Rio de Janeiro e em São Paulo e 6 milhões para projetos dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. As referidas chamadas públicas estão disponíveis em https://www.brde.com.br/fsa/chamadas-de-investimento/chamadas-publicas/tvs-publicas/ (acesso em 07 agosto 2024).

1.4
A multicentralidade do desenvolvimento de ideias e das produções audiovisuais

Até meados dos anos 2010, os filmes produzidos no Nordeste, notadamente em Pernambuco, eram o exemplo de diversidade narrativa que melhor saltava aos olhos do espectador do cinema nacional. Surpreendia, o cinema pernambucano, justamente por se distinguir dramaturgicamente das estórias contadas pelo audiovisual brasileiro, majoritariamente produzido na região Sudeste. Talvez os filmes produzidos em Pernambuco tenham sido considerados como uma narrativa "regional" justamente pela ausência de relação com outras regionalidades narrativas, que não a sudestina, na cinematografia brasileira.

Entre os exemplos de "adivinhadores de água" referidos por Eduardo Escorel, em seu artigo citado anteriormente, estão justamente os diretores pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas, realizadores do longa-metragem *Baile Perfumado*, considerado pelo autor, em 1996, durante o auge da euforia da dita Retomada do cinema nacional, como integrante de um grupo de filmes que demonstravam "o alto potencial que há no Brasil à espera de condições para florescer", em oposição aos que pretendiam copiar fórmulas estrangeiras, em um movimento de desnacionalização do cinema brasileiro. Como vimos, ESCOREL prossegue, afirmando que esses filmes são "demonstrações de talento radicalmente diferentes, que se aproximam no empenho e paixão com que foram realizados" e que, por isso, seriam exemplos de "adivinhadores de água", "pessoas capazes de fazer brotar água no sertão, contrariando todos os prognósticos, vencendo todas as adversidades." Os celebrados resultados estéticos do cinema pernambucano que se sucederam a partir de então podem ser atribuídos, na verdade, à combinação do talento narrativo de agentes criadores de fora do do eixo Rio - São Paulo com a implementação continuada de política pública setorial, uma vez que desde 2007 o governo de Pernambuco também destinou subsídios específicos para o desenvolvimento da atividade audiovisual no estado[113].

[113]Criado em 2007 pelo Governo do Estado de Pernambuco para incentivo do setor audiovisual, o Funcultura Audiovisual anualmente seleciona, desde então, projetos da produção independente

O aperfeiçoamento da política setorial de fomento ao audiovisual no âmbito federal, sobretudo no que diz respeito à distribuição de recursos financeiros federais pelas regiões do país, associado às políticas regionais desenvolvidas em âmbito estadual e municipal e à ampliação do acesso ao ensino universitário, resultam também da permanente articulação de setores da sociedade civil organizada e, como veremos a seguir, gradativamente fizeram surgir nas telas experiências narrativas mais diversas, não somente do ponto de vista temático, formal e estético, mas também no que diz respeito à origem geográfica, à classe social de seus agentes criativos e aos modos de produção por eles adotados.

As políticas setoriais de âmbito estadual e municipal foram fundamentais para a desconcentração da produção audiovisual nacional não apenas por garantirem os recursos iniciais para os projetos locais, mas também, no caso específico das chamadas públicas federais de Arranjos Regionais, porque possibilitavam sua concorrência em uma escala de competição menor do que a encontrada nas demais linhas de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual. Apesar dos avanços qualitativos e quantitativos obtidos com os indutores regionais na política setorial do audiovisual, uma parcela da corporação cinematográfica, não por acaso composta por produtores e distribuidores baseados no Rio de Janeiro e em São Paulo, entendia que essa orientação ideológica criava divisão e concorrência dentro da própria corporação. Esta tese, ao contrário, reafirma sua relevância e aponta para a necessidade de aprimoramento dos mecanismos de promoção da diversidade geográfica e, por consequência, estética, no desenvolvimento de ideias e nas produções audiovisuais nacionais. Estudos

---

pernambucana para desenvolvimento e realização de obras audiovisuais, além de eventos do setor Antes de ser específico, o Funcultura já contemplava a atividade de modo pulverizado e também a Prefeitura do Recife fomentou pontualmente o setor audiovisual. No biênio 2023/2024, as categorias disponíveis para inscrição no programa Funcultura Audiovisual foram: Longa-metragem, Produtos para televisão, Curta-metragem e média-metragem, Difusão, Formação, Desenvolvimento do cineclubismo, Revelando os pernambucos, Games, Pesquisa e Preservação, Desenvolvimento de longa-metragem, Desenvolvimento de produtos para TV, Obra seriada de curta duração, Finalização e distribuição de longa-metragem, Websérie/webcanal. A referida chamada pública está disponível em https://www.cultura.pe.gov.br/editais/18o-funcultura-audiovisual-20232024/ (acesso em 07 agosto 2024).

que procurem auferir os resultados obtidos pela aplicação dessa política ao longo dos anos assumem relevância vital para sua continuidade e otimização.[114]

Nos próximos segmentos, serão analisadas filmografias produzidas a partir desta nova perspectiva.[115]

[114]Um exemplo desta visada crítica acerca da aplicação dos indutores na Região Norte do Brasil pode ser encontrado em GOMES, 2021.

[115]À luz da ideia do surgimento de novas poéticas relacionais dramatúrgicas, multicentradas, populares e não massificadas, conceito apoiado nos estudos de Edouard Glissant e Ana Kiffer, que será desenvolvido no próximo capítulo, analisaremos a formação, a atividade e as filmografias da Rosza Filmes, produtora sediada no Recôncavo da Bahia, e da Filmes de Plástico, empresa de produção audiovisual criada a partir da cidade industrial de Contagem, situada na região metropolitana de Belo Horizonte, com especial atenção aos filmes *Ilha*, com direção de Glenda Nicácio e Ary Rosa, da Rosza Filmes; e *Temporada*, dirigido por André Novais de Oliveira e produzido pela Filmes de Plástico.

CAPITULO II - Novas poéticas relacionais dramatúrgicas no cinema brasileiro[116]

"O último momento do conhecimento é sempre uma poética".
Édouard Glissant
(2021, p.70)

Belo Horizonte é longe?

- Olha, a pé, é a dez minutos daqui, mas tem uma outra Belo Horizonte que fica a uma hora de ônibus…

Assim, Gabriel Martins, um dos sócios da produtora Filmes de Plástico[117], costumava responder a quem lhe perguntasse sobre a distância entre a capital mineira e o bairro Milanez, onde morava. Um dos mais antigos logradouros do Ressaca, zona administrativa de Contagem, essa parte da cidade industrial situada na região metropolitana da capital, fica no limite territorial entre os dois municípios, e faz fronteira com Pindorama, um bairro de Belo Horizonte. Segundo ele, algumas famílias mudaram-se ao mesmo tempo para a área e construíram o Milanez juntas. Esta característica talvez tenha plantado em seus habitantes um senso de comunidade, que perdurava até aquele momento.

Na manhã do dia 29 de outubro de 2019, uma terça-feira, estiveram presentes à mesa de debates intitulada "Produção de conteúdo identitário: experiência da Filmes de Plástico & Rosza Filmes" os jovens cineastas Gabriel Martins e Glenda Nicácio, em uma atividade do 12º Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas, com mediação da produtora Juliana Vicente.

---

[116]Neste capítulo, além da notas feitas durante a mesa de debates intitulada "Produção de conteúdo identitário: experiência da Filmes de Plástico & Rosza Filmes" do 12º Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas, comparecem também anotações realizadas durante curso online ministrado por Maurílio Martins, um dos sócios da produtora Filmes de Plástico, em maio de 2020, e especialmente durante o curso "Por uma Poética da Relação: um olhar para os afetos e as bordas", ministrado pela prof. drª. Ana Kiffer no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC Rio, no segundo semestre de 2020, a quem agradeço imensamente a rica troca acadêmica.

[117]A filmografia da produtora Filmes de Plástico, fundada na cidade industrial de Contagem - MG, é uma das abordadas no último capítulo da tese, como exemplo das poéticas relacionais dramatúrgicas, surgidas a partir de locais externos ao eixo geográfico hegemônico de produção audiovisual, situado nas capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Glenda Nicácio, da Rosza Filmes[118], foi a primeira a falar na sala de cinema da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ela começou informando ter sido aprovada para a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia em 2010, logo no primeiro ano da implantação do Sistema de Seleção Unificada do Ministério da Educação - SISU[119]. Glenda fez teatro e nunca tinha pensado em estudar cinema ou audiovisual, mas considerou ser "a maior chance de sua vida" (!) a possibilidade de inscrever-se em um curso ligado às artes, em uma universidade federal.

Natural de Poços de Caldas, Minas Gerais, mudou-se para a antiga cidade portuária de Cachoeira, no Recôncavo Baiano[120], aos 18 anos. Lá, começou a pensar-se como um corpo negro e a encarar aspectos relativos à diversidade sexual de forma mais frontal. Durante a faculdade, ia para a casa dos pais apenas duas vezes por ano, passava todos os feriados e festas na interiorana, negra e colonial Cachoeira. E assim aprendeu, em suas repúblicas de estudantes, novas formas de constituir famílias.

Em sua apresentação, Gabriel Martins disse que o distante bairro do Milanez, na cidade industrial de Contagem[121], sempre foi uma espécie de "centro"

---

[118]A filmografia da produtora Rosza Filmes, criada no Recôncavo da Bahia, com atuação nas cidades de Muritiba, Cachoeira e SãoFélix, é o outro exemplo, recortado por esta tese das poéticas relacionais dramatúrgicas surgidas a partir de locais externos ao eixo geográfico hegemônico de produção audiovisual, situado nas capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

[119]O SISU descentralizou a seleção para ingresso em instituições públicas de ensino superior, ao permitir pela primeira vez, que estudantes de todas as partes do país concorressem às vagas disponíveis em qualquer universidade integrante do sistema, independente de sua localização geográfica. Antes da implantação deste sistema, os candidatos precisavam viajar até o local das provas das universidades. Considerando as dimensões territoriais do país, pode-se facilmente inferir que este deslocamento não era acessível para grande parte dos estudantes, sobretudo para os que dispunham de menor capacidade financeira para custear sua mobilidade.

[120]Distante 120 km da capital, Salvador, a cidade de Cachoeira, onde está situado o campus do curso de Cinema e Audiovisual, foi o mais importante entreposto comercial do Recôncavo da Bahia, desde o período colonial até os anos 1950. Além de ter sido historicamente marcada por insurreições sociais subdimensionadas na História oficial do Brasil, atualmente, é também um dos mais importantes locais de preservação das religiões e culturas africanas e afro-brasileiras. Para um estudo mais abrangente sobre a região, consultar: Rotas da Alforria: trajetórias da população afro-descendente na região de Cachoeira, Bahia/ [org. Márcia Regina Romeiro Chuva, textos de Beatriz Cepelowicz Lessa, Francisca Marques, Mônica Muniz Melhem, Rafael Winter Ribeiro, Renata de Sá Gonçalves]. - Rio de Janeiro: IPHAN / Copedoc, 2008, disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadPesDoc_2_RotasDaAlforria_m.pdf (acesso em 13 agosto 2024)

[121]Cidade industrial e de passagem, emancipada de Belo Horizonte em 1911, Contagem foi projetada para ter precisamente o mesmo traçado do mapa da cidade de Camberra, capital da Austrália. É o terceiro município mais populoso do estado de Minas Gerais e está situado às margens de grandes rodovias, que fazem sua ligação com o Triângulo Mineiro, Vitória, Rio de Janeiro e São Paulo.

para ele: um menino silencioso, de temperamento tímido, introspectivo, medroso e pouco comunicativo. Um primo era seu melhor amigo. A mãe era rigorosa e ele estudava perto de casa. Achava aquele universo um pouco limitado e era sonhador, embora pensasse também que não precisava de mais do que aquilo, para viver. Gabriel mencionou que, apesar de nunca ter visto o lugar onde morava ser retratado como bonito, sua imaginação fértil, habitante daquele pequeno universo, o fez desenhar, ainda aos 7 anos de idade, um *set* de filmagem. Aos 12, participou de oficina na Mostra de Cinema de Tiradentes, em Minas Gerais. Sempre imaginou muito, sempre quis fazer cinema, mas não sabia de onde vinha esse desejo.

Aos 14 anos, Gabriel era metaleiro e usava tranças afro para poder balançar a cabeleira nos shows de *heavy metal*. Seus cabelos eram trançados por uma trançadeira em Belo Horizonte, cujo filho estudava cinema na Escola Livre[122]. E foi assim que ele conheceu sua primeira escola de cinema. Com 17, já estudando e filmando na Escola, conheceu André Novais, morador do bairro Amazonas, também em Contagem, que se tornaria depois seu sócio na produtora Filmes de Plástico. André atuou como assistente de fotografia em um filme que fizeram juntos, nessa época. Aos 18 anos, fez outro filme e, em 2006, soube da criação de um novo curso de cinema no Centro Universitário UNA[123]. Ali, conheceu Maurílio Martins, seu vizinho do bairro Jardim Laguna, de onde se podia ir a pé até o Milanez.

Ambos foram surpreendidos pelo improvável encontro com outra pessoa que morava no mesmo lugar e possuía os mesmos desejos. Fazer cinema virou, desde então, uma coisa de bairro para eles, uma espécie de família estendida. Já no fim de semana seguinte, Maurílio foi a casa de Gabriel e ficaram muito satisfeitos com a possibilidade de trocar ideias sobre cinema, em seu próprio bairro.

---

[122]A Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte (E.L.C. BH) oferece, desde 2003, curso técnico de formação para a atividade audiovisual, em módulos e, também, cursos de extensão, de menor duração. Em 18 anos, a E.L.C./BH produziu mais de trezentos filmes de alunos, entre curtas-metragens de ficção, animações, documentários e super-8, vários deles premiados em festivais nacionais e internacionais. Junto com o Cine Humberto Mauro, é um dos principais pontos de encontro da cinefilia na capital mineira.

[123]Fundada em 1961, a instituição de ensino integra a Ânima Educação – uma organização educacional privada e oferece curso de bacharelado em cinema com duração de oito semestres.

2.1
Paisagens Personagens

Desterro e aterramento. Encontro e desencontro. A arte de trançar cabelos, destinos e histórias materializava-se ali, diante dos olhos e ouvidos da pequena plateia que assistia à conferência.

O acidente, a fronteira e o enigma marcam, em profundidade e de diferentes formas, este inesperado primeiro encontro com os agentes criadores das dramaturgias que inspiraram a escrita desta tese. Em seu recorte específico, este trabalho perseguiu o enigma sobre como Cachoeira e Contagem se tornaram os territórios-personagens onde insurgiram duas experiências narrativas singulares e diversas, mas que, no entanto, também se interconectavam e apontavam para uma distinção na cinematografia brasileira, que guardava alguma semelhança com os anteriormente referidos "adivinhadores de água" de Eduardo Escorel. Uma investigação sobre esse enigma foi, precisamente, o que animou o início da pesquisa.

Aqui, nos aproximamos das reflexões de Édouard Glissant que fazem as teorias do Caos e da Relatividade convergirem na ideia de um “Caos-Mundo”, a partir da Relação que se estabelece entre sociedades diferentes e interdependentes, e não de uma suposta igualdade relativa entre as culturas, conforme proposto pelo relativismo cultural. Neste trabalho, utilizaremos a grafia adotada por Édouard Glissant para a palavra Relação, com a letra R em maiúscula, mesmo no meio da frase, para referir explicitamente o conceito formulado pelo autor. Segundo nos informa Ana Kiffer, a Relação, em Glissant “questiona a divisão e a hierarquia, propostas pelo pensamento ocidental, entre um "eu" e um “outro" não civilizado. Para Glissant, a relação com o outro é anterior à constituição do eu." A autora afirma ainda que a Relação glissantiana "insere o singular no seio do coletivo" e tem a "imaginação política" como base.[124]

Nesta tese, procuramos informar como a torção de referências estéticas e operacionais consolidadas no eixo sudestino hegemônico de produção audiovisual proporcionou a subversão de hierarquias nas relações estabelecidas entre as

[124]Ver KIFFER, 2019, p. 65, e https://oglobo.globo.com/cultura/livros/quem-edouard-glissant-filosofo-da-crioulizacao-que-inspirou-bienal-de-sao-paulo-25296984 (acesso em 10 agosto 2024)

equipes técnicas, os elencos e os habitantes dos territórios-tornados-personagem, a partir justamente da quebra do binarismo entre um eu artístico e um outro, a ser retratado dramaturgicamente. Sublinhamos também o fato de que resultados estéticos singulares como estes se tornaram possíveis somente a partir da agência de uma "imaginação política", ou seja, da formulação e implementação, efetiva e em continuidade, de políticas públicas ideologicamente direcionadas para alcançarem novos agentes de criação artística, como os jovens realizadores das produtoras Filmes de Plástico e Rosza Filmes, que se surpreenderam constituintes de um cinema negro brasileiro contemporâneo durante o percurso de suas trajetórias artísticas.

Nos moldes de uma ciência inquiridora, “de acompanhamento das dinâmicas, do relacional, do caótico”[125], estas reflexões inspiram uma compreensão específica do papel do enigma para o pensamento experimental. Em Glissant, elas estão colocadas no contexto dos choques e confluências, culturais e linguísticas, que ocorrem no seio das relações coloniais e pós-coloniais. No âmbito das proposições feitas por esta tese, as estendemos à ideia de um pensamento experimental ligado à criação de linguagens cinematográficas no sul-global.

> "o enigma (este algo a ser adivinhado por intuição, a ser verificado por experiência) 'garante' a dinâmica interativa do universo e do conhecimento que temos dele.
>
> O pensamento experimental baseia-se nesta interação e, por sua vez, 'garante' que o enigma não se torne impossível (sempre poderemos absorver algo dele) nem absoluto (sempre haverá ainda algo a ser descoberto).” (GLISSANT, 2021, p. 164)

Para avançar na investigação, abraçamos, em primeiro lugar, esta opacidade do enigma e o entendimento, também glissantiano, de que o acidente integra os sistemas de construção de sentidos nesses mesmos contextos coloniais -

[125]O autor sublinha a diferença entre os movimentos projetantes ou espiralados que movem os dois tipos de ciência referidos, a ciência de intervenção, de conquista, e a ciência inquiridora. Sobre esta última, ele observa ainda que "é verdade que os lugares da desapropriação, os países em vias de pobreza absoluta, são deixados de fora dessa divisão. Mas se eles não ”contam” para a ciência conquistadora (a não ser como reserva abundante de matérias-primas), a presença deles é constitutiva dessa outra matéria, que a ciência inquiridora percorre. O caos-mundo é um dos modos do Caos, objeto dessa ciência.” Esta tese se debruça justamente sobre dramaturgias desenvolvidas em "locais de desapropriação” da atividade audiovisual brasileira. Os caos-mundo instalados em Cachoeira e Contagem pela agência da produtoras Rosza Filmes e Filmes de Plástico serão postos em análise, no próximo capítulo. Ver GLISSANT, 2021, p. 167.

e decoloniais. Infere-se, portanto, que o acidente pode integrar também suas narrativas, fabulações e dramaturgias.

A produção de sentido nas "culturas aflorantes"[126], para Glissant, e em determinadas representações cinematográficas ficcionais do sul global, para esta tese, estabelece-se a partir dos encontros, ordenados ao acaso, de "especificidades comunitárias" mantidas em posições de "interdependência consentida" por "afastamentos determinantes" da sua integridade[127]. Esta condição diferenciaria a Relação, na proposta glissantiana, dos processos nos quais se originariam "indistinções amalgamadas" de sentido, como as formuladas, por exemplo, na produção de sentido pela cultura de massa. Esta diferença marca também o resultado estético das experiências narrativas multicentradas, populares e não massificadas recortadas pela tese, no próximo capítulo.

Ao desensenraizarem-se de Minas Gerais, num golpe do acaso, pelo sistema classificatório descentralizado de entrada nas instituições de ensino superior federais (na primeira edição do SISU!), para estudar cinema e audiovisual no interior do estado da Bahia, Glenda Nicácio e Ary Rosa, fundadores da produtora Rosza Filmes, colocaram-se em Relação com as características culturais e linguísticas específicas do Recôncavo da Bahia e das cidades-ibeji[128] de Cachoeira e São Félix. Em conjunto com suas equipes,

[126]O autor opõe a ideia de cultura aflorante a uma outra, de cultura de intervenção, de conquista, para diferir as culturas das colônias e da metrópole, respectivamente. Ver GLISSANT, 2021 p. 171.

[127]Para Glissant, especificidades comunitárias são características próprias das culturas, singularidades que somente são totalmente compreensíveis para integrantes das próprias culturas que as abrigam, tornando-se opacas, indecifráveis, irredutíveis ao pensamento formulado por agentes de outras culturas e linguagens. Essas singularidades podem por-se em Relação a partir do estabelecimento de afastamentos que determinem a manutenção de sua integridade, evitando o movimento fusional característico da ação da cultura de intervenção dos colonizadores, e em um estado de interdependência consentida, "emancipado de toda aproximação de dependência.". Ana Kiffer aproxima as reflexões sobre os afastamentos determinantes necessários para o estabelecimento da Relação proposta por Glissant, dos movimentos fusionais e apaziguantes historicamente impostos à determinadas parcelas da sociedade brasileira, que vêm sendo trazidos de volta à superfície das relações sociais pela legitimação de ódios políticos, inclusive em contraposição às políticas do ódio que ganham espaço na contemporaneidade. Segundo a autora, "o deslocamento dos assentos pré-estabelecidos, identidades superiores, centros-emissores e controladores, é fundamental como prática de um ser--mundo, de um ativar de laços onde possamos nos ouvir e incluso em ruídos. Fica evidente que não haverá processo de Relação sem que esse ruído insurja." Ver GLISSANT, 1990, p. 153;156 / 2021 p. 169-73, e KIFFER, 2020, p. 19; 21-22.

[128]Esta expressão empresta à palavra cidades o sentido das divindades gêmeas infantis do Candomblé, ligadas a todos os orixás e seres humanos, comumente sincretizadas aos santos gêmeos católicos Cosme e Damião, os Ibejis. A estilística se justifica: Cachoeira e São Félix são cidades espelhadas, uma de frente para a outra, situadas nas margens dos Rio Paraguaçu, no

desenvolveram ali uma linguagem artística própria, autônoma, assentada em uma prática operacional colaborativa, um tipo de "etnotécnica"[129] que se afastou da norma estabelecida para a realização de produções cinematográficas no eixo sudestino hegemônico. O desenvolvimento desta etnotécnica própria comportava processos de elaboração e realização coletivizados, autônomos e, em muitos aspectos, autossuficientes, como veremos mais adiante. E também narrava as Relações das especificidades comunitárias, ali constituídas em singularidades irredutíveis e opacas, de uma forma inédita, vistas por olhares de criadores egressos das classes médias trabalhadoras[130]. Olhares que, até então, não haviam sido postos em cena no cinema brasileiro de ficção.

Da mesma forma, ao se desencontrarem em Contagem, apesar de viverem em bairros vizinhos, e encontrarem-se por acaso, percorrendo os caminhos cinéfilos e universitários da capital, Belo Horizonte, Gabriel Martins, André Novais de Oliveira, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia, sócios da produtora Filmes de Plástico, puderam recriar, ressignificar e transformar a poética daquele lugar, a partir dele mesmo. Eles também desenvolveram uma etnotécnica própria, desenhando uma dramaturgia local que, no entanto, despertava emoções ditas "universais", ou melhor dizendo, afetava o devir comum, popular, justamente por ser diversa, múltipla. E igualmente trouxeram para sua dramaturgia, diversamente específica, aspectos da vida da classe média trabalhadora, de onde provém também suas próprias famílias.

Em ambas as experiências, o desejo apontado na direção da criação artística, aliado à possibilidade inédita de inserção no ambiente acadêmico e de

---

Recôncavo da Bahia, e são consideradas locais de grande preservação das culturas de matriz africana do Brasil.

[129]Segundo Glissant, "no campo do conhecimento, a poesia sempre foi a etnotécnica por excelência", por ser o veículo mais elevado da diversidade linguística. Para o autor, "o pensamento de uma etnotécnica", "instrumento da autossuficiência", seria aquele pelo qual "se adaptariam as escolhas de evolução às reais necessidades de uma comunidade, à paisagem preservada de seu entorno." Seria também a volta "a um estágio pré-técnico de artesanato, elevado ao *status* de sistema". (…) "Ter algo para trocar, que não seja apenas areia e coqueiros, mas o resultado de nossa atividade criadora."Ainda nas palavras de Édouard Glissant, no entanto, nem "a autossuficiência aplicada, nem a interdependência consentida, nem uma etnotécnica dominada servem se não forem ao mesmo tempo afastamento e acorde, com (e em relação a) o que lhes serve de referente: o alhures multiforme (…)". Ver GLISSANT 2021, p. 178, 184.

[130]Como visto no capítulo anterior, somente a partir de meados dos anos 2010, as políticas publicas de desenvolvimento industrial do audiovisual brasileiro começaram a alcançar mais sistematicamente segmentos externos ao eixo sudestino hegemônico, cujo núcleo criativo era composto por pessoas majoritariamente de classes médias e médias-altas da sociedade brasileira.

cinefilia, promoveu, quase que por acidente, os encontros de Glenda e Gabriel com seus pares. Estes encontros, por sua vez, ampliaram as fronteiras simbólicas de Cachoeira e Contagem, cidades que se tornaram personagens em suas dramaturgias. Postas em movimento por estes novos agentes criativos, as especificidades comunitárias destes territórios-personagem transformaram suas singularidades irredutíveis em matéria de ficção, ao imprimirem-nas em suas narrativas cinematográficas. Elas inauguraram duas experiências narrativas curiosamente ímpares nas duas cidades, tanto por suas diferenças, do ponto de vista temático, formal e estético, quanto por suas semelhanças, no que diz respeito à origem social dos seus agentes criadores e às técnicas e éticas de produção adotadas por eles, como poderemos observar no próximo capítulo.

Desta forma, em Cachoeira e em Contagem estabeleceram-se *novas zonas de comunidades relacionais*[131], a partir do desejo criador potencializado pelos encontros acidentalmente proporcionados aos seus diferentes - e eventualmente, improváveis - habitantes, ao ingressarem na vida universitária. E, também, pelo efeito de continuidade das políticas públicas culturais distributivas em curso na mesma época. Nestas novas zonas de comunidades relacionais nascem, então, as *poéticas relacionais dramatúrgicas* abordadas pela tese. Elas surgem justamente no atrito entre as diferentes camadas culturais que as constituem, entre as especificidades comunitárias que repovoam esses dois territórios, a partir da chegada dos, também anteriormente referidos, novos agentes criativos.

Uma poética relacional, para Glissant, surge na "turbulência da Relação", de um "esfregamento gigantesco" entre as características de culturas distintas, e paralelamente às suas "poéticas particulares":

> "Quanto mais ele [o esfregamento entre as culturas postas em Relação] concorre a uma ordem opressora, mais desordem ele suscita. Quanto mais exclusão ele produz, mais atração ele gera. Ele padroniza – mas em cada nó da Relação encontraremos calos de resistência. Ela aprende cada vez mais a superar os julgamentos no obscuro imprevisto dos surgimentos de arte. Sua beleza nasce do estável e do instável, do desvio de poéticas particulares e da vidência de uma

[131]Édouard Glissant refere-se a novas zonas de comunidades relacionais ao projetar uma possível interação, a se realizar no futuro, entre o Brasil e o Caribe, semelhante aos processos já existentes entre o Caribe e povos do Oceano Índico, nos anos 1990. A noção de comunidade relacional foi desenvolvida a partir da proposição de um sistema ontológico diverso, inspirado na existência de uma "identidade-relacional" em oposição à ideia da "identidade-raiz", esta última ancorada na filiação estrita a um território ou a uma cultura específica, no sentido ontológico tradicional. Ver GLISSANT 2021, p. 172.

> *poética relacional*. Quanto mais ela uniformiza em letargia, mais rebelde é a consciência que ela provoca.” (GLISSANT, 2021, p. 169, grifo nosso)

O estabelecimento de uma poética relacional, que em Glissant já está referida à criação artística a partir do atrito entre línguas e culturas distintas, nesta tese estende-se também ao aparecimento de novas linguagens dramatúrgicas na borda da atividade cinematográfica no Brasil. Poéticas relacionais ficcionais, como as de Cachoeira e Contagem, surgem justamente a partir da fricção entre linguagem e a cultura dos territórios tornados personagens, e a atuação dos novos agentes criadores de audiovisual, que operam um descentramento não só geográfico, mas sobretudo estético e político. As poéticas dramatúrgicas relacionais ancoram-se também no desenvolvimento de novos modos para o fazer cinematográfico.

O enunciado de Glissant sobre as relações poéticas obtidas a partir da confluência entre línguas e culturas que ele denomina "aflorantes", nos sistemas coloniais e pós-coloniais, é aqui aplicado às linguagens artísticas em análise, na medida em que elas também se constituem como novidades protuberantes na cena cinematográfica contemporânea, que crescem a partir da fricção entre novos, antigos e diferentes elementos, postos em Relação, tanto no que diz respeito à origem social de seus agentes de criação e transmissão, quanto às paisagens-personagens onde são produzidas. As experiências estéticas empreendidas pelos jovens realizadores de Cachoeira e Contagem aderem-se perfeitamente à imagem dos “calos de resistência”, formulada por Édouard Glissant, e a dos "adivinhadores de água” do cinema nacional, vislumbrados por Eduardo Escorel, ainda em meados da década de 1990[132].

A instabilidade desses lugares não ontológicos, desta “terra rizomática”[133], assenta-se justamente na estabilidade de suas características próprias, que são indissociáveis da Relação que se estabelece entre seus elementos específicos, e que são também impossíveis de serem compreendidas em sua totalidade. Da mesma forma, a opacidade constituinte da experiência de fruição estética das poéticas relacionais dramatúrgicas estudadas nesta tese é passível apenas de

[132]Ver p. 67 da tese.

[133]Para o autor, a noção de "terra rizomática" opõe-se à de um território reivindicado por filiação, a partir de uma identidade-raiz, aproximada à ideia de uma suposta criação original do mundo; e está também ligada ao estabelecimento da cumplicidade relacional como vínculo de coesão social, para além dos laços consanguíneos. Ver GLISSANT, 2021, p. 177.

aproximação, e não de compreensão total, através da atração pelos enigmas que elas encerram e pelas turbulências que causam nos padrões hegemônicos do imaginário audiovisual nacional. Elas não são resultado da ação criadora individual de um único autor, mas de uma rede de contatos humanos e inumanos, geográficos e territoriais, postos em Relação circular que se retroalimenta em extensão, e não por filiação a um determinado lugar, social ou espacial, como ocorre em grande parte das produções audiovisuais realizadas a partir do eixo sudestino hegemônico.

Desta construção em extensão surgem as dramaturgias específicas e diversas, multicentradas, populares e não massificadas, produzidas pela Rosza Filmes e pela Filmes de Plástico, que vão além da reivindicação do direito à diferença ao mergulharem nas especificidades comunitárias de seus territórios. Ao dedicarem seus esforços artísticos à representação de enredos cujas tramas são tecidas nos lugares de onde sua criação emana, elas recriam situações cênicas e personagens que apresentam-se como novas identidades dramatúrgicas, ao mesmo tempo desenraizadas e rizomáticas.

Aqui aproximamos também a noção de identidade dramatúrgica à ideia de uma “identidade-relação”, (…) “ligada à vivência consciente e contraditória dos contatos entre as culturas”, proposta pelo autor em oposição a uma identidade-raiz, ligada à conquista colonial, que "arraigou o pensamento de si e do território, mobilizou o pensamento do outro e da viagem.”[134] Esta aproximação objetiva sublinhar o ponto de vista novo que incide nas construções ficcionais das experiências narrativas estudadas, que se distingue de um suposto identitarismo panfletário porque nasce no próprio território a ser conquistado pela viagem colonizadora, em oposição ao olhar dirigido para um “outro”, diferente de si mesmo, dos sujeitos artísticos provenientes das classes médias e médias altas, predominantes nas posições de liderança criativa na cinematografia nacional.

Ao explorarem cenicamente os afastamentos que garantem a integridade das suas diferenças e as nuances particulares que determinam os espaços, situações e personagens que retratam, essas poéticas relacionais dramatúrgicas também desierarquizam as relações entre os modelos hegemônicos de representação e a construção de seus muitos *outros*. Constroem, então, em suas

[134]Ver GLISSANT 2021, p. 174.

narrativas ficcionais, uma espécie de "poética de todas as distâncias"[135], que não tem intenção fusional ou pretende descrever uma essência, mas, ao contrário, abraça a impossibilidade de compreender a totalidade das Relações construídas nesses territórios tornados personagens, pela incorporação de sua geografia, do seu falar, sua cultura ancestral e suas gentes contemporâneas a uma escrita dramatúrgica local e específica.

Como ocorreu também com as narrativas "regionais" referidas no capitulo anterior, produzidas pelo cinema pernambucano a partir de meados dos anos 1990, ao garantirem existência cênica para as singularidades irredutíveis de seus territórios-personagens, estas novas experiências estéticas multicentradas, populares e não massificadas, se opõem frontalmente aos "aglomerados indiferenciados" de sentido, forjados no almálgama indistinto da cultura cinematográfica de massa de alcance planetário, que incidiu fortemente na construção do imaginário audiovisual brasileiro[136].

Desse conjunto de condições específicas decorreu o impacto sensorial estético e a intensidade da potência de afecção das cinematografias nascidas em Cachoeira, no coração do Recôncavo da Bahia, e na cidade industrial de Contagem, em Minas Gerais. Sua distinção fica ainda mais evidente se forem

---

[135]Glissant refere-se aos afastamentos determinantes que constituem a opacidade das singularidades irredutíveis das incontáveis culturas que confluem no caos-mundo contemporâneo, enquanto Kiffer refere-se especificamente aos afastamentos necessários para a compreensão dos ódios políticos atualmente em agência no Brasil, em oposição às relações e pensamento produzidos partir das experiências fusionais que habitam "o imaginário nacional da mestiçagem e da cordialidade". Neste trabalho, postulamos uma poética dos afastamentos determinantes, segundo Glissant, ou uma poética de todas as distâncias, nas palavras de Kiffer, aplicada também às relações estabelecidas durante o fazer artístico das duas experiências de narrativas ficcionais recortadas na tese. Ver KIFFER 2020 p.19 e GLISSANT 2021, p. 185.

[136]Aqui, tomamos emprestadas as reflexões de Ana Kiffer sobre o espaço de reivindicação de ódios políticos a serem legitimados no Brasil contemporâneo, a partir do desvelamento da violência racial secular que constituiu a sociedade brasileira, e que foi encoberta pela hegemonia da ideia da existência de uma suposta democracia racial no país. A autora refere-se aos "aglomerados indiferenciados" em oposição aos afastamentos determinantes entre as culturas que aqui confluíram que precisariam ser respeitados integralmente para a construção de uma Relação em novas bases entre descendentes de pessoas brancas e negras no país. Neste contexto, ela observa que a reivindicação de uma "poética de todas as distâncias, como diria Glissant (…) exige que nos aproximemos o máximo possível das especificidades comunitárias, como resistência aos aglomerados indiferenciados (PR, p. 156) onde figuram o imaginário da mestiçagem e da cordialidade." Nesta tese, defendemos que as separações, os distanciamentos, os afastamentos determinantes adotados pelas experiências estéticas estudadas em relação aos modos de fazer da produção audiovisual realizada no eixo sudestino hegemônico, possibilitaram o surgimento de novas poéticas relacionais dramatúrgicas, multicentradas, populares e não massificadas, que se distiguem do imaginário audiovisual nacional forjado majoritariamente pela atuação uniformizante realizada a partir do referido eixo.Ver GLISSANT, 2021, p. 172 e KIFFER, 2020, p.19; 20.

analisadas ao lado das experiências estéticas gestadas no "centro" da produção audiovisual nacional, localizado apenas em algumas regiões das capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

2.2
Espessamento na borda da atividade cinematográfica

Retomamos aqui o relato do encontro entre Glenda Nicácio e Gabriel Martins, ocorrido na sala de cinema da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, voltando àquela manhã de outubro de 2019, na sessão promovida pelo Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul .

Em 2010, quando Glenda ingressou no curso de cinema e audiovisual da UFRB, o Coletivo Alumbramento[137], já despontava como um exemplo bem-sucedido de gestão e estratégia para a produção cinematográfica em Fortaleza. No entanto, a necessidade de constituir uma pessoa jurídica, um CNPJ, para acessar a maioria dos editais de fomento à atividade audiovisual, parecia um empecilho intransponível. Daniela Fernandes[138], uma das jovens contemporâneas de Glenda na universidade, que havia estudado Direito antes de entrar para o curso de Cinema, insistiu na necessidade de criação de uma empresa, que finalmente se formalizou, em 2011. Um ano depois da mudança de Glenda Nicácio para Cachoeira, nascia a Rosza Filmes.

[137]Alumbramento foi um coletivo de produção criado por volta de 2006, a partir das experiências de alguns de seus integrantes, levados por Alexandre Veras, ao Alpendre Casa de Arte, que era também um coletivo de criação artística situado em Fortaleza. Entre integrantes e colaboradores frequentes, passaram pelo Alumbramento Ivo Lopes, os irmãos Luiz e Ricardo Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes, Thaís Campos, Mariana Smith, Glaucia Soares, Beatriz Furtado, Maíra Bosi, Caroline Louise, Themis Memória, Rubia Mércia, Tarsila Furtado, Victor de Melo, Vitor Furtado, Armando Praça, Claudemyr Barata, Eudes Freitas, Eduardo Scarpineli, Euzébio Zloccowick, Fernando Catatau, Hugo Pierrot, Igor Graziano, Ioneide Lima, Leandro Gomes, Lia Damasceno, Marcos Rudolf, Pauline Rodrigues, Thaís Dahas, Uirá dos Reis, Wanessa Malta etc. Muitos com atuação anterior em outros grupos de criação artística coletiva, em Fortaleza (Artéria Experimental), no Rio de Janeiro (Grupo Desvio) e no Recife (Telephone Colorido). Fissuras e fronteiras: O coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro (2019), de Marcelo Ikeda, oferece um amplo estudo sobre o assunto.

[138]Treze anos depois, a partir de 2023, Daniela Fernandes, que desde 2017 esteve à frente da Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia, foi nomeada Diretora de Preservação e Difusão Audiovisual da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), durante a gestão de Joelma Oliveira e Margareth Menezes, no terceiro mandado de Luís Inácio Lula da Silva na Presidência da República do Brasil.

O caminho a ser percorrido por Glenda e seus pares, estudantes de cinema no Recôncavo da Bahia, não estava previamente dado, mas criava-se ali, cotidianamente, no movimento posto em ação a partir da necessidade de se ajudarem mutuamente. Ela mencionou que não sabia muito bem o que fazer com um CNPJ, mas que tinha - numa referência irônica aos editais de fomento à cultura e às artes - "fomento de querer tudo". E, também, que não saber exatamente o que queria, a fez querer abraçar tudo.

Esse modo-de-fazer-cinema surge da necessidade de estabelecer uma atuação colaborativa, percorrendo um caminho a ser construído coletivamente, como no dar-se com que se abre à totalidade glissantiano, que é sustentado inclusive pelo direito à sua opacidade, a não ser integralmente compreendido, devorado ou conquistado[139]. Num mundo onde a comunidade deve existir para que o indivíduo sobreviva, tudo difere do modo como funções e realizações foram se especializando e se hierarquizando as no modo-de-fazer-cinema espelhado na industria cultural ocidental.

Novamente, o conceito de poética relacional esculpido por Glissant nos inspira, deslocando-nos da raiz hierárquica onde o 'Um' decifra o ‘Outro', incluindo necessariamente o "Outro do pensamento” e não somente o pensamento sobre um outro, ao propor uma "estética da turbulência, onde a ética correspondente não é dada de antemão”, mas se se "dá com", se faz junto, pela ação em movimento dos elementos confluentes postos em Relação. Para o autor, o pensamento do outro é apenas "a generosidade moral que me levaria a aceitar o princípio da alteridade”, mas “pode habitar-me sem que me mova em minha errância”. Por outro lado, o Outro do pensamento incluiria também a ação, ele “é esse próprio movimento. (…) É quando mudo meu pensamento, sem abdicar de sua contribuição.”

Glissant continua, dizendo que

> Se aceitarmos (…) que uma estética é uma arte de conceber, de imaginar, de agir, o Outro do pensamento é a estética implementada por mim, por você, para juntar-se a uma dinâmica na qual concorrer. É a parte que me cabe da estética do caos, o trabalho a ser feito, o caminho a percorrer. O pensamento do Outro pode ser, às vezes, soberanamente pressuposto pelos dominantes; ou proposto dolorosamente por aqueles que sofrem e se libertam. O Outro do pensamento está sempre posto

[139]Ver GLISSANT p. 174; 223.

> em movimento pelo conjunto dos confluentes, onde cada um é transformado pelo outro e o transforma.” (GLISSANT 1990, p. 169 / 2021 p. 186)

Continuando seu relato na Cinema teca do MAM, Gabriel Martins disse à plateia que era cinéfilo, ouvia muita música, *hip-hop* e *slam*, e foi fazer cinema por ser um músico frustrado. Sua malandragem vinha da capoeira: a cada novo filme, pensava em "dar uma banda", em fazer o que não era esperado que se fizesse. Frequentava o Cine Humberto Mauro, a Mostra de Cinema de Tiradentes, tinha obsessão por ver filmes e falar sobre eles. Nutria também uma visão de si mesmo como perdedor, não adequado, feio, *nerd*, *loser,* mas era inteligente, tirava boas notas na escola. Virou metaleiro, via o seriado juvenil de humor Hermes e Renato[140], gostava de coisas na arte que tinham relação com um lugar de inadequação. Percebeu, então, que essa identidade negativa poderia ser positivada artisticamente como um instrumento para afrontar o *status quo* e foi seduzido pela cultura marginal.

Ele não tinha a periferia como tema *a priori*, só queria mesmo juntar as pessoas e fazer filmes. A cultura "periférica" entrou apenas uma extensão desse desejo: o que era considerado "periférico" era justamente o lugar que ele conhecia bem e onde era mais fácil filmar. Maurílio Martins, seu vizinho e colega no curso de cinema, aceitou ser o ator de seu primeiro curta metragem. Além disso, ambos usavam havaiana azuis, gostavam da banda *Radio Head* e torciam pelo Cruzeiro. Foi neste momento que André Novais Oliveira, também morador de Contagem, e Thiago Macêdo Correia, uniram-se definitivamente ao grupo.

A produtora Filmes de Plástico surgiu como um coletivo de criação conjunta, onde havia tão boas relações interpessoais entre eles, que podiam até mesmo se confundir sobre a autoria das ideias. Gabriel diz que, no início de sua atuação em coletivo, não dependiam de forças externas. A experiência paradoxal marcada pela certeza da ausência de fontes de financiamento disponíveis em Minas Gerais para projetos de realizadores estreantes na criação artística, associada ao pequeno investimento público de que, eventualmente, dispuseram

[140]Programa humorístico brasileiro, veiculado pela MTV Brasil entre 2000 e 2013, homônimo dos primeiros personagens criados para suas esquetes: Hermes (interpretado por Marco Antônio Alves) e Renato (interpretado por Fausto Fanti).

para produzir seus primeiros filmes, asseguraram o que ele considerava uma "firmeza" na identidade narrativa do grupo.

Nunca ninguém havia se interessado em fazer de Contagem matéria para ficção. Gabriel mencionou a transformação da linha de ônibus massacrante mais utilizada pelos moradores da região em personagem de um de seus filmes[141], como um exemplo da renovação poética do bairro, feita de uma maneira bastante simples, que rendeu inclusive anúncios gratuitos para o filme, em *busdoors*. Para ele, a filmografia da produtora oferecia, na tela do cinema, um espelho diferente da imagem do Leblon da novela que todo mundo assistia, mas não faziam cinema "periférico", ou "para a periferia", faziam filmes para serem vistos por qualquer pessoa.

Ao perceber a precariedade e as lacunas na representação cinematográfica hegemônica, passou a transfigurar sua marginalidade em afronta, e concluiu que os *losers,* referindo-se a sentimentos que o atravessaram durante a adolescência, se tornaram pessoas bem mais interessantes do que aquelas que eram as mais populares na escola. Disse ainda que fazia filmes "para debochar, tirar onda, curtir uma brisa".

Glenda Nicácio mencionou que, ao terminar a faculdade, em 2015, enfrentou a dúvida sobre mudar-se da região do Recôncavo da Bahia, onde está sediada sua Rosza Filmes. Ela pensava, então, na possibilidade de transferir-se para Salvador, afinal Cachoeira, São Félix e Muritiba eram cidades interioranas e coronelistas, onde a farmácia e o supermercado pertenciam ao mesmo dono, eram hostis como mercado de trabalho. Ao mesmo tempo, entendia que produzir no interior era produzir estando envolta por uma rede de proteção, um senso de comunidade, era ter o lugar onde criava suas histórias como uma casa de acolhimento. Isso era muito diferente do que produzir em Salvador. E, como o custo de vida era mais barato, gastava-se bem menos energia para viver e trabalhar no interior, do que em uma capital. Percebeu, então, que suas raízes mineiras estavam se espalhando pelo solo fértil do Recôncavo. Mal sabia ela que, em breve, sua poética particular estaria tão misturada às poéticas da histórica

[141]Em *No Coração do Mundo* (2019), co-dirigido por Maurílio Martins, uma das personagens do núcleo de protagonistas é cobradora da linha 2130 - Laguna, que liga Contagem ao centro de Belo Horizonte. Boa parte da dramaturgia ocorre dentro do ônibus ou na garagem da empresa de transporte rodoviário.

região de Cachoeira, que se tornaria uma de suas principais encenadoras. A imagem cinematográfica do Recôncavo Baiano no século XXI nasce de mãe e pai mineiros[142], migrantes, em movimento.

É possível observar, tantos nos filmes da Rosza Filmes, produzidos no coração de uma região economicamente decadente, mas de grande importância histórica e cultural para a Bahia, quanto nos da Filmes de Plástico, construídos a partir do cotidiano dos habitantes de uma cidade industrial da região metropolitana de Belo Horizonte, tão moderna quanto precária, com escassa oferta de atividades culturais, um sensível e intencional detalhamento na representação da multiplicidade subjetiva das personagens negras ou ditas "periféricas", que habitam estes territórios-personagens. Elas são retratadas com riqueza de detalhes objetivos e subjetivos, em suas especificidades componentes, que são, por sua vez, decorrentes de relações muitas vezes diversas das que se estabelecem no eixo hegemônico sudestino de produção audiovisual, e de uma maneira que, em 2019, poderia dizer-se ainda inédita na cinematografia brasileira de longa-metragem, uma vez que os movimentos em direção à regionalização e à descentralização da produção audiovisual no Brasil davam apenas seus primeiros resultados no cinema brasileiro de ficção.

E é impossível não notar que isto ocorre justamente quando os agentes criadores, encenadores e dramaturgos, são pessoas negras ou com origem em estratos sociais que jamais estiveram antes em posições de liderança na criação cinematográfica, e que foram finalmente alcançados pelo efeito da continuidade na implementação de políticas públicas distributivas de desenvolvimento setorial do audiovisual, mas também por políticas afirmativas e descentralizadas educacionais, de fomento à fruição e à produção cultural e artística no país.

Da transfiguração da "marginalidade" em "afronta", vocalizada por Gabriel Martins em 2019, inferimos ainda a operacionalização de uma espécie de "violência anti-violência" [143] que se abre para a criação e constitui um

[142]Glenda Nicácio e Ary Rosa, seu sócio, são ambos mineiros, respectivamente de Poços de Caldas e Pouso Alegre.

[143]Para Édouard Glissant, "O sofrimento dos povos não nos encerra para sempre na atualidade muda, a simples presença dolorosamente fechada. De vez em quando, ele autoriza essa ausência que é alargamento e sobrevôo: pensamento levantando-se do prisma da miséria, desfraldando sua própria violência opaca, que combina com as violências do contato das culturas. (…) Essa violência anti-violência nunca é o nada, e sim abertura e criação. Ela acrescenta sentido-pleno à

alargamento no solo da construção do imaginário simbólico posto em cena pela filmografia da produtora Filmes de Plástico, em Contagem. Ao encenarem suas histórias, a partir da singularização de suas próprias experiências, os sócios da produtora Filmes de Plástico dão a ver justamente um ponto de vista que ainda não havia sido levado às telas pelo cinema nacional, rompendo a barreira de invisibilidade interposta no caminho de sua criação artística.

Por outro lado, a "rede de proteção" que envolve a produção da Rosza Filmes em Cachoeira, na Bahia, remete a uma espécie de "cumplicidade relacional"[144], que estabelece novos laços, e está ancorada não exatamente na origem de seus principais agenciadores - que se encontram com as gentes do Recôncavo a partir do ingresso na Universidade - mas em uma "experiência consciente e contraditória dos contatos entre culturas (…) , na teia caótica da Relação e não na violência oculta da filiação"[145]. O autor refere-se a uma cumplicidade relacional opondo-a a "um absoluto sacralizado de uma posse ontológica", que teria sido anulado, no Caribe, com o extermínio dos povos originários que "desenraizou o sagrado". Para Glissant, a partir desse desenraizamento do sagrado, os territórios caribenhos não poderiam mais ser um reivindicados por nenhum povo pelo argumento da raiz da filiação, tornando-se então uma "terra rizomática". Nesta tese, adotamos a compreensão de que o fluxo de culturas que confluiu para o então recém-criado curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), sediado em Cachoeira, tornou também esta região uma "terra rizomática", onde uma nova poética relacional dramatúrgica pôde florescer.

Estas duas experiências narrativas habitam um "espessamento da borda"[146] da atividade cinematográfica nacional, na qual novos agentes criadores estabelecem alternativas sistêmicas para os modos e meios de produção de sua

---

violência operatória dos marginais, dos rebeldes, dos desviantes, todos eles especialistas do afastamento." Ver 2021, p. 187.

[144]Ver GLISSANT, 2021, p. 177.

[145]Ver GLISSANT, 1990, p. 158 / 2021, p. 174.

[146]Tomamos emprestada esta conceituação dos estudos desenvolvidos por Ana Kiffer, que apontam para "a necessidade de criarmos mais espessura nas diversas zonas de borda e deslocarmos o binômio centro/ periferia, dentro/fora." Em diferentes artigos, Kiffer nomeou essa zona como" modos barraca de viver", referindo-se aos modos de existência física e afetiva precários no Brasil; e também como uma "função caderno", ao sublinhar, dentro do sistema literário, "uma zona de borda indispensável e a ser ainda mais considerada em países onde noções como letramento, escrita e oralidade avultam singularidades." Ver KIFFER, 2020, p. 30, ndr.

dramaturgia, em fina artesania desenhada com e em seus locais de atuação. Essas cidades, por sua vez, funcionam como territórios relacionais nos quais, a partir do movimento do desejo de seus habitantes - através de seu "afeto ativo" [147], o afeto tomado no sentido spinoziano, com poder real de ação, tal qual um pensamento ou uma gesto - insurgem, no alargamento da borda da atividade cinematográfica, identidades narrativas específicas, igualmente relacionais, tal qual máquinas de contra-afecção simbólica. Atuando como "grupos coletivos de escrita conjunta"[148], que habitam um lugar de germinação do fazer artístico, as ações criadoras mais coletivizadas e colaborativas empreendidas pela Rosza Filmes e pela Filmes de Plástico alargam a fronteira entre o já pensado e o ainda pensável e estabelecem novas séries de nuances nos sistemas de pensamento e de linguagem do cinema brasileiro contemporâneo. Desta forma, ao tornar suas filmografias zonas de contato simbólicas entre subjetividades ainda pouco exploradas nas telas, essas novas poéticas relacionais dramatúrgicas também colaboram para o adensamento das fronteiras internas do imaginário audiovisual nacional.

No próximo capítulo, abordaremos de forma objetiva, com exemplos práticos e discursivos,[149] como as especificidades comunitárias desses territórios relacionais são transformadas em zonas de contato relacional pela agência de seus criadores, e como suas singularidades irredutíveis tornam-se, então, um importante fator de impacto na construção de suas identidades dramatúrgicas.

2.3
Identidades-relação dramatúrgicas

O que aqui nomeamos, com Glissant, como identidades-relação dramatúrgicas, são fruto de ação criativa coletiva, mobilizada pelo desejo. O afeto relacional, posto em marcha, elabora especificidades dramatúrgicas e identidades

[147]Ver LORDON, 2016, p. 32.
[148]Ver KIFFER, 2017, in Poesia e Interfaces, p. 220, 221, sobre função caderno e KIFFER; PEREIRA; in. GLISSANT, 2021; Poética da Relação; Prefácio; p. 21, 22.
[149]Como exemplos de novas poéticas relacionais dramatúrgicas cinematográficas, populares e não massificavas, analisaremos, no terceiro capítulo, a constituição e atuação estética específica das produtoras Rosza Filmes e Filmes de Plástico, utilizando prioritariamente fontes primárias de pesquisa, inclusive entrevistas semiestruturadas.

audiovisuais múltiplas, que insurgem nessas novas zonas comunitárias relacionais de borda, criadas em Cachoeira e em Contagem.

Esta identidade-relação ultrapassa a ideia ontológica de identidade, ligada à raiz e à filiação, e propõe sua ampliação.

> "A identidade como sistema de relação, como aptidão para ‘dar-se com' é (…) uma forma de violência que contesta o universal generalizante e que requer ainda mais a severa exigência das especificidades. (…) Por que esse paradoxo, na Relação, em ter que se aproximar o máximo possível das especificidades comunitárias? Para evitar o risco de um grudamento, de uma diluição, ou de uma 'parada' em aglomerados indiferenciados.” (GLISSANT, 2021, p. 172)

As poéticas relacionais dramatúrgicas específicas produzidas pelos agenciamentos em coletivo dos integrantes das produtoras Rosza Filmes e Filmes de Plástico em seus territórios-personagens parecem também fundar-se em uma espécie de passagem para a criação violentamente contrária à dissolução das diferenças, à indistinção que habita representações massificadas. Nessas novas zonas comunitárias relacionais sobrevém, ainda, a ideia, formulada por Édouard Glissant, de uma "estética da terra"[150], na qual relações rizomáticas, horizontalizadas e intercomunicantes entre criadores, equipes, elencos e locais de realização, muitas vezes substituem as imposições dos modos e meios já estabelecidos para o fazer cinematográfico, constituindo também nisso a força simbólica suas filmografias.

Desta forma, os modos específicos de aproximação e de fixação dessas duas experiências dramatúrgicas aos lugares onde elas são produzidas permanecem sendo fulcrais para seguirmos na direção de conhecer melhor o enigma do transbordamento de suas fronteiras simbólicas, que este trabalho persegue.

Uma vez mais, voltamos ao relato dos jovens realizadores reunidos na sala de cinema da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, em 2019.

Glenda mencionou que os editais de Arranjos Regionais[151] proporcionaram a realização de *Café com Canela*, primeiro longa-metragem da Rosza Filmes. E também que a descentralização de recursos financeiros, para fora

[150]Para o autor, uma "estética da terra” poderia contrapor-se às afecções e padrões de consumo uniformizados e definidos pelas culturas de massa de alcance planetário. Ver GLISSANT, 1990, p. 164 / 2021, p. 178-182.
[151]Ver p. 66; 69 e NdR 305 da tese.

do eixo Rio - São Paulo, foi fundamental neste processo. Projetos como o deste filme eram simplesmente esmagados ao concorrerem lado a lado com os das capitais dos dois estados mais importantes do Sudeste. Disputar recursos com os filmes das produtoras de Salvador já era difícil.

Ela sentia que algo ia acontecer com o *Café com Canela*, mas que o projeto não era aprovado. A cada negativa recebida, no entanto, ela o reformulava. Por fim, nesta última tentativa, em que diz ter novamente "reafirmado o óbvio”, ele foi escolhido para a etapa final de seleção: o *pitching* - uma apresentação oral realizada para banca examinadora do edital[152]. Durante a apresentação, uma das perguntas formuladas foi: e o que garante que você vai conseguir transpor esse universo descrito no roteiro para a tela? Ao que ela diz ter respondido, sem pestanejar: "tem uma galera junta que vai fazer!" A banca, na qual havia pessoas que já tinham lido outras versões do projeto anteriormente, desta vez, apostou no filme.

Glenda disse ainda que aprendeu a jogar com o máximo e a ter sempre, no mínimo, três projetos em andamento. Sabia que precisava provar que tinha capacidade de realização em cada um deles: escrevia calhamaços, desenhava projetos detalhados de direção de arte, de fotografia e design de som e obtinha as cartas de anuência necessárias para aplicar seus projetos nos editais. Segundo ela, cada filme da Rosza Filmes tinha sido realizado em um processo de produção diferente e resultado também em uma estética específica. Nada era padrão, tudo era íntimo e impreciso. O filme *Ilha* (2018), segundo longa-metragem da produtora, também teve aporte de recursos de edital estadual de Arranjos Regionais, e foi realizado com equipe e elenco bem menores do que os do filme anterior. *Até o fim* (2020) foi feito com a renda da bilheteria[153] de *Café com Canela*, sem recursos de editais oficiais, segundo ela, "para não surtar, nem deixar de filmar". O terceiro longa-metragem da dupla Glenda Nicácio e Ary Rosa,

[152]Formada pelos membros do Comitê de Investimento do Fundo Setorial do Audiovisual.

[153]O filme *Café com Canela* foi distribuído comercialmente em salas de cinema com recursos de um prêmio obtido no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, oferecido pela Petrobras Distribuidora, que garantiu financeiramente seu lançamento e permitiu a capitalização da empresa neste segmento de comercialização. O filme também foi disponibilizado no catálogo da plataforma Amazon Prime Video durante a participação do ator Babu Santana no reality-show de maior audiência na tv aberto do país, o Big Brother Brasil, transmitido pela TV Globo em 2020, o que potencializou suas visualizações na plataforma, incidindo positivamente no auferimento de receita para reinvestimento na Rosza Filmes.

realizado já durante a pandemia, contou com quatro atrizes no elenco, e foi filmado em uma noite, em uma única locação - um bar na beira da praia. Tudo apertadinho, bem barato.

Ao retomar a palavra, Gabriel Martins, da Filmes de Plástico, informou que foi no Festival Brasileiro de Cinema Universitário - FBCU, em Niterói, que viu, pela primeira vez, o seu universo fílmico projetado, ganhando corpo longe de casa. Ali, ele percebeu que não precisou sair do seu lugar para fazer cinema, que não precisava ir para fora para estar em um "centro". Considerava também injusta essa ideia de "centro", pois a sensação de estar à margem era a da maior parte das pessoas. Queria ressignificar a ideia de "centro". Ir para fora para mostrar o seu trabalho, mas não para trabalhar. Acreditava na criação de um "centro" próprio, de uma hegemonia própria, tinha consciência que a possibilidade de filmar no quintal de casa era uma oportunidade.

Gabriel então revelou que no filme *Temporada*, segundo longa metragem da Filmes de Plástico, dirigido por André Novais Oliveira, a personagem interpretada pela atriz e dramaturga Grace Passô[154] tinha sido escrita originalmente para ser vivida um homem. E que tinha sido ela quem havia trazido essa virada de chave da "nossa galera preta“. Somente a partir daí, passou a entender seus filmes como "Cinema Preto". O "eu periférico" já era frontal, mas o "negro" passou à frente ali e abriu as portas para para um cinema "milongado, de

[154]Nascida e criada em Belo Horizonte, a premiada atriz Grace Passô é também diretora e dramaturga. No teatro, dirigiu *Os Bem-intencionados*, com o grupo LUME; *Sarabanda*, a partir do último filme assinado pelo diretor Ingmar Bergman (*Saraband*, 2003); *Contrações*, com o Grupo 3; *Carne Moída*, com as alunas da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/USP); *Os Ancestrais*, com o Teatro Invertido, entre outros trabalhos. Fundou o grupo *Espanca!*, e assinou a dramaturgia de seu repertório: *Por Elise* e *Congresso Internacional do Medo, Marcha para Zenturo* e *Amores Surdos*, tendo atuado também como diretora nas duas primeiras. Dentre os prêmios que recebeu, estão o Shell de Teatro e APCA, 2005 (dramaturga); Prêmio SESC/SATED, 2005 e 2006 (dramaturga); SESC/SATED e Usiminas Sinparc, 2004 (atriz); Usiminas Sinparc, 2006 (atriz e dramaturga). Pelo espetáculo *Vaga Carne*, em 2016, recebeu os prêmios de Melhor Texto no Prêmio Shell de Teatro, Cesgranrio de Teatro e Questão de Crítica, além de diversas outras indicações. No cinema, atuou nos filmes *Praça Paris* (2018), de Lúcia Murat, *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira e *No coração do mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins, os dois últimos dirigidos pelos sócios da Filmes de Plástico, e recebeu prêmios de melhor atriz nos Festivais de Cinema de Brasília, do Rio de Janeiro e de Turim. (Grace Passô atuou primeiro no longa metragem *No Coração do Mundo*, de Gabriel Martins e Maurílio Martins, mas o filme *Temporada*, dirigido por André Novais Oliveira, foi lançado nos cinemas antes). Atuou ainda como diretora e atriz no média-metragem *República* (2020) e na obra radiofônica *Ficções Sônicas* (2021), uma coprodução com a Fundação Bienal que integrou a rede de parcerias da 34ª Bienal de São Paulo *Faz escuro mas eu canto*, ambas realizadas durante a pandemia mundial. Em 2024, *Amores Surdos 1500*, seu primeiro longa-metragem como diretora, encontrava-se em fase de pós-produção.

mistura, de feijoada". No entanto, para ele, o fato do Cinema Negro estar mais em evidência naquele momento representava também um perigo maior de "encaixotamento". *No Coração do Mundo* já nasceu com uma demanda grande, de dar conta de muita coisa, uma expectativa que coroava os 10 anos de fundação da Filmes de Plástico. A boa repercussão do filme tinha trazido junto um desejo de "encaixotá-lo para diminuir o menino de Contagem", e fez com que houvesse uma tentativa de definir seus filmes como o "outro" cinema".

Os relatos de Glenda e Gabriel demonstravam como as suas experiências narrativas ficcionais se curvavam sobre si mesmas em espiral, fazendo equivaler as ideias de centro e periferia, ou ainda, constituindo, em circularidade, como central a sua condição "periférica". Em um movimento extensivo, de errância rizomática, elas recusavam, assentadas em suas especificidades, o pensamento do *mesmo* e do *outro*, e habitavam uma zona de borda na atividade cinematográfica, que precisava estar em permanente movimento de alargamento, de abertura para novos inícios de trajetórias como estas, para continuar florescendo e frutificando em mais diversidade narrativa. A lateralidade dita "periférica" de seus pontos de observação do mundo encorpou-se, expandiu-se, e configurou dois dos muitos "centros" emanadores de frescor criativo no fazer cinematográfico contemporâneo. A multiplicidade de relações impressas nas obras de ficção da Rosza Filmes e da Filmes de Plástico constituiu, portanto, suas i*dentidades-relação dramatúrgicas*, que mantiveram suas singularidades posicionadas em afastamentos determinantes da sua distinção em relação ao conjunto da produção do cinema brasileiro contemporâneo.

A intensidade do diverso impressa nestas identidades-relação dramatúrgicas originou-se na colocação em ação, por novos agentes criadores, deste "Outro do pensamento" criador de estéticas múltiplas; e não apenas na uma representação estéril do pensamento do outro, conforme observamos antes. O "Outro do pensamento" é, para esta tese, o próprio resultado estético do movimento e da ação dos múltiplos elementos, humanos e territoriais, separados por suas especificidades e postos em singular Relação nos territórios-personagens de Cachoeira e Contagem, como ocorria também com a criação das poéticas relacionais nas "culturas aflorantes", observadas por Édouard Glissant.

As condições de criação destas identidades-relação dramatúrgicas as fizeram diferir, distinguir-se esteticamente da identidade-raiz configurada na

formação tradicional do imaginário audiovisual nacional pelo eixo sudestino hegemônico, constituindo, assim, novas poéticas relacionais dramatúrgicas, multicentradas, populares mas não massificadas, como as que serão abordadas por este trabalho.

2.4
Vagar sem se perder, trocar sem se fundir, "dar-se" com sem amalgamar-se em indistinção

Durante o debate que se seguiu às suas falas, ao responder as perguntas do pequeno público presente no cinema do MAM-RJ, naquela manhã de 29 de outubro de 2019, Glenda Nicácio disse não se identificar como cineasta, mas sim como produtora ou realizadora, ou como parte integrante de uma família que realiza os filmes conjuntamente. Ela defendeu também não reforçar os aspectos glamourizantes do cinema, dizendo que não tem a expectativa de ouvir “olha, ela é cineasta“, como sendo uma coisa importante. Contou que seu pai, que é negro, dormiu quando assistiu o filme *Café com Canela*. A mãe, uma mulher branca, ficou extremamente tocada, mas não tinha "paciência para cinema”. Sua avó, ao contrário, disse ser "um filme que a gente não sente vontade de dormir". Considerava que, naquele momento, ainda não tinha uma carreira, que tudo era ainda instável, nada estava definido, mas que o sonho e a energia que empregava no que entendia ser o seu ofício, estavam consolidados[155].

Mencionou também a importância dos projetos em que atuou na área de Cinema e Educação para a formação do seu próprio olhar, porque oportunizaram conversas relevantes sobre a atividade com pessoas que não tinham acesso a muitas narrativas audiovisuais, e que isso acabou por proporcionar a chance de ver coisas novas acontecendo e tomando forma audiovisual. Recolheu impressões de crianças e de pessoas negras que viviam afastadas dos grandes centros urbanos, nos debates que promoveu ou participou em pequenas cidades no interior do estado da Bahia, e falou especificamente sobre a exibição de um documentário

[155]Em 2023, quando concedeu nova entrevista para esta pesquisa, Glenda Nicácio integrava a equipe de diretores de cena da novela *Fuzuê*, da TV Globo.

para professores, onde um deles fez uma pergunta sobre o Jornal Nacional que rendeu um excelente debate.

Na conversa com a plateia, Gabriel Martins também mencionou sua experiência familiar com a exibição de *No Coração do Mundo*, ao contar que um parente observou que "estava faltando alguma coisa no filme". Ressaltou a dificuldade de acesso ao fazer cinematográfico para pessoas como ele e referiu-se como sendo um “colonialismo” o fato de ter os grandes festivais internacionais - onde ele era o único preto do lugar - como local de legitimação de seus filmes. Disse ainda que a melhor sessão do seu curta-metragem *Nada* (2017), foi no Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, e não em Cannes.

Glenda afirmou que fazia filmes para Cachoeira, para o público de lá. E que não parar de fazer era o fundamental naquele momento.[156] Mencionou a enorme importância da generosidade como afeto fundante do fazer artístico e citou, como exemplo de autonomia comunitária, a relação que estabeleceu com as costureiras de Maragogipe, cidade da região do Recôncavo, próxima à Cachoeira, que criaram e produziram, em conjunto com parte da equipe e do elenco, os figurinos para os personagens do filme *Café com Canela*.

Relata, ainda como exemplo de autonomia, que em um evento regional de negócios em audiovisual, o NordesteLab, um representante de empresa distribuidora de filmes com sede na região Sudeste havia dito a ela que *Café com Canela* não tinha perfil para ser exibido em salas de cinema. Depois que o filme arrematou o prêmio de Melhor Filme pelo Juri Popular no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que incluía inclusive um generoso aporte financeiro para ser utilizado em sua distribuição comercial, a mesma distribuidora, uma empresa

[156]Esta tese enfrentou o desafio de acompanhar, em tempo real, o desenvolvimento das filmografias estudadas, cuja íntegra até 2024 encontra-se descrita no ANEXO I. Em ambas as experiências, surpreendentemente, apesar da forte retração sentida pelo setor com o recente recuo imposto às políticas públicas no âmbito federal entre 2017 e 2022, as atividades das empresas produtoras que compõem o corpus desta pesquisa não foram interrompidas. Talvez porque, para seus sócios, desde sempre, a adversidade tenha sido a regra, e não a exceção. Ao contrário, a Rosza Filmes realizou mais três filmes: *Volteii!*, *Mugunzá* e *Na rédea curta*, e se preparava para iniciar a pré-produção do próximo projeto, intitulado *Quem tem com que me pague, não me deve nada*, além de documentário sobre a atriz, escritora e poeta Elisa Lucinda. E a Filmes de Plástico, além de ter lançado *Marte Um*, sucesso comercial dirigido por Gabriel Martins, indicado pelo Brasil para concorrer a uma vaga na categoria melhor filme estrangeiro do Oscar estadunidense, e *O dia que te conheci*, de André Novais Oliveira, finalizava *O último episódio,* primeiro longa-metragem com direção solo de Maurílio Martins, e iniciava as gravações de *Vicentina pede desculpas*, próximo filme de Gabriel Martins.

já estabelecida no ramo, a procurou para tentar fechar um contrato. Glenda mencionou que, nesse momento, já havia tratativas para a distribuição do filme com outra empresa que, apesar de ser estreante, era sediada no Nordeste. Ela preferiu manter o compromisso com a empresa local à ceder às investidas da distribuidora sudestina. *Café com Canela* foi distribuído comercialmente em todo o território nacional pela Arco Audiovisual[157].

O filme *No Coração do Mundo*, ao contrário dos longa-metragens anteriores da produtora da Filmes de Plástico, não fez o circuito de festivais nacionais. Gabriel disse que preferiram lançá-lo direto no circuito comercial e que foi difícil fazê-lo circular pelas salas de cinema sem recursos financeiros próprios. Mencionou, em contraposição, os muitos pedidos de exibição feitos por cineclubes e um projeto do Instituto Itaú Cultural, onde o filme foi exibido e ele foi também contratado para ministrar oficinas para um público "periférico". Revela que, naquele momento, a produtora funcionava em seu quarto e tinha apenas um empregado, o Vitinho, também morador de Contagem. Em outubro de 2019, Gabriel Martins informava não pagar suas contas só com cinema[158].

Ressaltou, por último, a importância de exercitar uma voz autoral menor e mencionou Rony Oliveira, um *youtuber* que filmava na rua de sua casa e monetizava seus vídeos com milhares de visualizações[159], como algo que via despontar no horizonte da criação artística audiovisual, naquele momento.

---

[157]Arco Audiovisual era o nome fantasia da empresa Laboratório Audiovisual, responsável também pela realização do NordesteLab. Os sócios eram Gabriel Reis, Daniela Fernandes e André Araújo, os dois últimos também egressos do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, que integravam, em 2024, do quadro de gestores da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

[158]Depois de circular por festivais internacionais e nacionais, *Marte Um*, de Gabriel Martins, teve estreia comercial em 25 de agosto de 2022 e superou a marca de 100 mil espectadores, o maior público alcançado por um filme da empresa até então. Em 2024, a produtora Filmes de Plástico funcionava em sede alugada no bairro Floresta, em Belo Horizonte.

[159] O canal de Rony Oliveira está disponível em https://www.youtube.com/channel/UCiiA7RQZp3znQFwj2cqM_vg (acaso em 13 agosto 2024). Em 2024, Gabriel Martins publicou nova lista de indicações que foram exibidas na Mostra Gabriel Martins apresenta: propostas para um cinema do futuro, na plataforma Itau Play. Olhos de Erê, de Luan Manzo, Morde & Assopra, de Stanley Albano, Abdução, de Marcelo Lin, Edna, de Edna Toledo, Ser feliz no vão, de Lucas H. Rossi dos Santos, Yãy Tu Nunãhã Payexop: Encontro de pajés, de Sueli Maxacali, e Aurora, de Everlane Moraes. Disponível em https://www.instagram.com/p/C-NkVbyOOSH/?igsh=MXcwN2p6MnNnamNxag%3D%3D&img_index=2 (acesso em 14 agosto 2024).

Associa os atuais *youtubers* e *instagrammers* periféricos a ideia de "cinema de quilombo"[160].

Por fim, Glenda Nicácio reitera a importância de não se afastar do lugar da criação. Diz que faz questão de gastar todo o orçamento disponível dos projetos em Cachoeira, fazendo o dinheiro circular no local em que cria os filmes. "A gente pode tudo na comunidade, eu sou a comunidade, sou moradora de Cachoeira," pontuou.

Durante o percurso deste segmento, fizemo-nos acompanhar inicialmente por reflexões que tangenciaram as teorias do Caos e da Relatividade, poetizadas e transcriadas por Édouard Glissant na ideia de um Caos-Mundo[161], onde confluem diferentes línguas e culturas que se põem em Relação e constroem poéticas relacionais, distintas de suas poéticas particulares. Fomos também interpelados pela opacidade do enigma, inclusive porque a errância se anunciou como método logo no início desta pesquisa, violentamente imposto pela pandemia mundial que nos atravessou a todos, recentemente. Desta forma, optamos por dar corpo escrito às primeiras notas realizadas durante a investigação, trançando-as - assim como os cabelos de Gabriel o trançaram ao cinema - com um referencial teórico que abraça a trajetória dessas linguagens cinematográficas próprias, recortando duas experiências narrativas que consideramos relevantes, por serem também recentes e inovadoras, e terem surgido "na ponta" do desenvolvimento industrial da atividade audiovisual no Brasil.

Tomamos a liberdade de estender as formulações sobre especificidades comunitárias, novas zonas comunitárias relacionais, identidades-relação e poéticas relacionais - elaboradas por Édouard Glissant, ao refletir sobre a construção dos múltiplos sentidos e interconexões decorrentes do choque e da confluência entre

[160]A expressão usada por Gabriel Martins dialoga com a enunciação contemporânea QuilomboCinema: ficções, fabulações e fissuras, proposta por Tatiana Carvalho Costa, a partir de Maria Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Achille Mbembe e Édouard Glissant, em um ensaio publicado no catálogo no FórumDoc.BH, Festival de Documentários de Belo Horizonte, em 2020. Disponível em https://www.forumdoc.org.br/ensaios/quilombocinema-ficcoes-fabulacoes-fissuras (acesso 13 agosto 2024).

[161]A poética da Relação é "uma parte da estética do caos-mundo" que, por sua vez, "só é desordem diante da suposição de uma ordem que a poética não pretende revelar a qualquer custo (a poética não é uma ciência), mas em relação à qual sua ambição é a de preservar-lhe o impulso." O caos-mundo, para Glissant "não é fusão nem confusão: ele não reconhece o amálgama uniformizado - a integração voraz - nem o nada perturbador." Com isso, ele defende a existência de uma "ordem oculta" que regeria o caos-mundo e suas poéticas relacionais que, "porém, não supõe hierarquia ou excelências - nem línguas eleitas nem povos-príncipes." Ver GLISSANT, 2021, p. 122, 123.

distintas culturas e línguas nos períodos colonial e pós-colonial - também à produção cinematográfica aqui estabelecida como corpus a ser investigado, pela sua extraordinária permeabilidade aos processos criativos analisados, que são também representantes da produção de dramaturgia audiovisual decolonial[162] realizada no sul-global.

Procuramos demonstrar como o colaborativismo, a tessitura de uma teia de relações rizomáticas entre diferentes culturas dentro de um território específico, o entendimento da criação artística como afronta violenta aos modelos dominantes, os acidentes incorporados ao caminho criativo, a elaboração permanente de alternativas sistêmicas movidas pelo desejo do fazer artístico, aliados a políticas públicas audiovisuais, educacionais e culturais descentralizantes ou distributivas, fizeram surgir, no alargamento das bordas da atividade cinematográfica nacional, essas novas *poéticas relacionais dramatúrgicas*, sobre as quais este trabalho se debruça.

Defendemos que a força poética das filmografias produzidas em Contagem e em Cachoeira constituiu-se em uma espécie de totalidade aberta e em movimento sobre si mesma, gerando novas experiências de fazer e fruir o audiovisual nacional. Entendemos que a força poética dessas dramaturgias, construídas em processos colaborativos e horizontalizados de produção, que envolveram com igual importância os criadores, suas equipes técnicas e elencos, decorreu de seu desvio em relação às bases epistemológicas estabelecidas a partir da existência de um *si-mesmo* posto em oposição a um *outro* a ser representado, presentes nas narrativas cinematográficas construídas pelo eixo sudestino hegemônico, sobretudo quando se debruçaram sobre temáticas ditas "periféricas".

Desta forma, filmografias como as desenvolvidas pelas produtoras Rosza Filmes e Filmes de Plástico teceram tramas que não tramaram fronteiras, mas ao contrário, as alargaram e adensaram, transbordando-as. Ao abrir a escuta para estas vozes, ouvimos sua potência criadora reverberar, estridentemente, a relevância e a urgência da manutenção e da criação de novos espaços para o surgimento de outras poéticas relacionais dramatúrgicas, multicentradas,

[162]Ver os textos sobre colonialismo e pós-colonialismo no cinema brasileiro em ESCOREL, 1996, 2005, GOMES, 1980, 2016.

populares e não massificadas, como as que serão objeto da análise mais detalhada, a ser empreendida no próximo capítulo.

CAPÍTULO III - Rosza Filmes e Filmes de Plástico - Poéticas dramatúrgicas relacionais em foco

3.1

Poética relacional dramatúrgica I - A doçura debochada da Rosza Filmes[163]

Acho que a beleza de sermos dois diretores é poder compartilhar a solidão. Não é abrir mão da solidão, é compartilhar a solidão, porque ela vive a dela, eu vivo a minha e a gente está ali junto, para compartilhar a nossa solidão.
(ROSA, 2023, em entrevista à autora)

Nesta seção, perceberemos como, a partir da formação de um território relacional artístico no Recôncavo, tanto as especificidades comunitárias, as singularidades irredutíveis desta e de outras regiões culturais do interior do estado da Bahia, quanto as dos novos agentes criativos reunidos ali num golpe do destino, por um primeiro movimento de descentralização e interiorização do ensino público superior no Brasil, puseram-se em Relação[164] e desenvolveram uma "etnotécnica[165] própria, com a criação de uma alternativa específica de viabilização da produção de filmes de ficção. Esta poética relacional dramatúrgica, criada pelos coletivos em atuação na Rosza Filmes, felizmente, foi alcançada pela expansão da política pública setorial audiovisual implementada em

[163]Glenda Nicácio e Ary Rosa fundaram a produtora audiovisual Rosza Filmes junto aos amigos Henrique Roza e Márcia Souza que, por diferentes motivos, não seguiram na sociedade. As letras "sz" no nome da produtora, Rosza, fazem referência aos sobrenomes de Ary Rosa e Henrique Roza, aluno destacado do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, natural de Valença, que atuou como coordenador de atividades do projeto de extensão em Cinema e Educação intitulado Experimentando a Câmera. Henrique também produziu o simpósio Interpretação Cinematográfica: encontros e desencontros, a I Semana de Pesquisa de Cinema e Audiovisual da UFRB, a I Mostra de Cinema de Valença, o Seminário Internacional Ouvir o Documentário – música, vozes e ruídos e a Conferência ”Pare, Olhe e Escute o Documentário”, ministrada pelo teórico americano Bill Nichols. Atuou como realizador cinematográfico, nas funções de diretor geral, produtor e diretor de fotografia nos curtas-metragens *O despertar* (2010) e *Morreu Maria Preá* (2011), do média-metragem *Curta Casa* (2012) e do videoclipe *Anjo da Guarda* (banda Tio Maruzo, 2011) .Foi produtor e finalizador de imagem do documentário *Tecendo Nuvens e Retalhos* (2012) – selecionado para o IV Festival de Filme Etnográfico de Recife e o II Festival Universitário de Alagoas – e diretor de arte do curta-metragem *Sambares* (2012). Henrique Roza saiu de cena prematuramente, em um acidente ocorrido em 2013.

[164]Ver p. 73 da tese.

[165]Ver p. 76 da tese.

continuidade nas duas primeiras décadas do século XXI, conforme já apontamos, decorrendo daí a produção de sua filmografia[166].

Na ocasião do segundo depoimento de Glenda Nicácio para esta pesquisa[167], ela integrava a equipe de diretores da telenovela Fuzuê![168], da Rede Globo, ainda na etapa de pré-produção. Para ela, era um novo desafio que apenas começava. Nunca tinha morado em uma cidade grande, estava se adaptando a uma outra lógica de trabalho, de afeto, de movimento. E trabalhando com televisão, o que ela também nunca tinha feito, na TV Globo, onde não conhecia ninguém e todo mundo se conhecia há muito tempo. Ela encarava novamente o desafio de chegar para viver em um lugar que, literalmente, desconhecia. E eu preparava a viagem para conhecer a Rosza Filmes e seus parceiros no Recôncavo da Bahia.

Treze anos antes, Glenda Nicácio, Ary Rosa, Poliana Costa, Augusto Bertolini, Thacle de Souza e Leonardo Moreira ingressavam, pela primeira turma do SISU, como todos fizeram questão de repetir, em todas as nossas conversas[169], na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia[170]. Moreira cursou História, mas os demais foram colegas na terceira turma do curso de Cinema e Audiovisual, no campus situado na histórica cidade de Cachoeira. Glenda veio de Poços de Caldas, Ary de Pouso Alegre, ambas cidades do estado de Minas Gerais.

Seu interesse pelas artes os reuniu ali, na UFRB. Glenda tinha feito teatro na escola, e essa tinha sido também a sua primeira experiência de atuação artística em coletivo. Ary estudou violão, piano e artes cênicas no Conservatório Estadual de Pouso Alegre. Ditava roteiros para suas tias antes mesmo de aprender ler, foi aluno de escola construtivista, formou-se primeiro em Filosofia. A escrita sempre

---

[166]Ver filmografia no ANEXO I.

[167]As entrevistas e visitas presenciais às produtoras foram realizadas entre os meses de maio e junho de 2023.

[168]Fuzuê foi uma telenovela produzida pela TV Globo, com 173 capítulos, exibidos entre 14 de agosto de 2023 e 1º de março de 2024, com direção artística de Fabrício Mamberti e direção geral de Adriano Melo, que contava com Glenda Nicácio em sua equipe de diretores.

[169]A importância do SISU é aqui referida, por um lado, como uma abertura para pessoas das diferentes regiões do país acessarem Instituições de Ensino Superior (IES) em todo território nacional e, por outro, como um fator de ampliação da diversidade cultural em Relação, dentro das mesmas IES.

[170]Criada em 2005, a partir do desmembramento da Escola de Agronomia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) tornou-se uma universidade negra e popular. Segundo o boletim que mapeou o perfil dos seus estudantes de graduação, publicado em 2017, a UFRB contava com mais de 80% dos alunos com renda de até um salário mínimo e 80% dos estudantes autodeclarados negros e pardos. Para mais informações, https://issuu.com/ufrb/docs/issuu e https://www.ufrb.edu.br/bibliotecacecult/noticias/148-em-seus-12-anos-ufrb-comemora-maioria-negra-e-pobre-no-ensino-superior .(acesso em 03/06/2024)

esteve presente em sua vida. Augusto e Thacle eram amigos, poetas e cinéfilos desde a adolescência, vivida em Juazeiro, município baiano que faz fronteira com Petrolina, em Pernambuco, cidades-ibeji[171], como Cachoeira e São Félix. Unidos pela literatura e pela cinefilia, fizeram oficinas audiovisuais gratuitas no SESC de Petrolina, pequenas participações em filmes, como voluntários ou amadores[172], e decidiram estudar cinema juntos na UFRB. Poliana e Moreira já possuíam forte ligação com o Recôncavo. Ela era de Santo Antônio de Jesus, distante apenas cerca de trinta quilômetros de Cachoeira, e pagava o aluguel com a bolsa de permanência[173] oferecida pela Universidade. E ele, apesar de ter sido criado na capital, Salvador, passava férias ano sítio da família na região e acompanhava os tios, músicos e boêmios, em suas aventuras.

Durante as entrevistas realizadas em Cachoeira, chamou a atenção o fato da palavra *cuidado* ter sido referida inúmeras vezes por todos, sem exceção. Cuidado em relação à imagem da cidade histórica de Cachoeira, muitas vezes explorada apenas como cenário de filmes e comerciais para TV, sem que houvesse nenhum tipo de ação devolutiva para seus habitantes; cuidado em relação aos dispositivos de autoproteção adotados pelos moradores devido a atividades anteriores de filmagem, consideradas depreciativas tanto para o patrimônio histórico e arquitetônico, quanto para os habitantes da região, tratados como mão de obra barata e desqualificada; cuidado ao abordar dramaturgicamente questões relacionadas à racialização ou à diversidade de gênero em suas narrativas; cuidado ao produzir em um local onde também viviam suas vidas cotidianas, em relação aos seus vizinhos, aos comerciantes locais, aos modos de habitar e ao funcionamento da cidade; cuidado ao referir em seus projetos a importância histórica e cultural da região para a formação sócio-cultural do país. Esse cuidado em mencionar tantas vezes o "cuidado" como eixo central de sua

[171]Ver ndr 128 da tese.

[172]Thacle de Souza referiu-se a sua atuação como assistente de produção voluntário no longa-metragem *Na quadrada das águas perdidas (2011)*, monólogo inspirado em canção homônima do cantor e compositor Elomar Figueira de Melo, com Matheus Naschtergaele no elenco, filmado na região de Juazeiro (http://www.naquadradadasaguasperdidas.com.br/#o-filme, acesso em 30/05/2024). Thacle e Augusto Bortolini mencionam também pequenos serviços prestados para um filme de Cláudio Assis, que rendeu-lhes a ideia de entrevistar o cineasta pernambucano. Augusto mencionou ainda que sua mãe trabalhou em uma locadora e, também por isso, ele via muitos filmes desde criança.

[173]Criado em 2013 , o Programa de Bolsa Permanência objetiva mitigar as desigualdades sociais, étnico-raciais e promover a permanência e graduação dos alunos em situação de vulnerabilidade socioeconômica das instituições federais de ensino superior.

atuação em coletivo me pareceu bastante relevante. Ao ser perguntado sobre o assunto, Thacle de Souza informou que o primeiro cuidado de todos, mesmo quando ele não acontecia conscientemente, mas de uma forma mais orgânica, era o cuidado espiritual, que tinha relação com a força da espiritualidade local: uma região com muitos terreiros de axé, de candomblé, que, em geral, estavam afastados do centro da cidade e mantinham atividades que não eram abertas ao público. Ele informou haver uma série de rituais, muitas vezes não verbalizados, uma série de cuidados que aconteciam para que pudessem atuar ali como agentes criativos. Para ele, o primeiro lugar do cuidado era a espiritualidade pela forte ancestralidade que a história da região do Recôncavo carregava. Um aspecto ancestral, que tinha a ver com o fato de ali ser um lugar de muita resistência e, também, um lugar de permanência de culturas e expressões religiosas afrobrasileiras e de matriz africana.

> É tudo muito espiritualizado, tem fundamento até onde a gente não sabe. As pessoas andam pelas ruas e atravessam fundamentos muito antigos, que tem a ver com abertura de casas, de terreiros muito antigos. As encruzilhadas daqui, elas são muito importantes, os cães que andam pelas ruas também. (…) Esse território onde nós estamos sentados hoje, essa rua especificamente[174], tem muita energia que vem do período escravocrata e que permanece por outras razões. Então como é que você anda por aqui ? Tem uma certa cautela, que vem a partir disso. (SOUZA, 2023, em entrevista à autora)

Foi somente a partir do entendimento e do respeito aos rituais espirituais e comunitários, do ponto de vista social, que eles conseguiram de fato ser disruptivos na construção de uma linguagem audiovisual naquele território. Porque construir um pensamento imagético disruptivo, em Cachoeira, segundo ele, passava pela compreensão de que havia uma hegemonia na forma de ver e de fazer audiovisual, ou o que fosse, ali, mas havia também um outro modo possível de atuação, em tom menor, onde a paciência, a suspensão, o tempo e a espera eram muito mais potentes do que ações concretas, envolvendo pagamento em dinheiro ou algum grau de violência hierárquica social. "Existe uma agressividade também em parar e ouvir, e esse é um dos nossos pontos de partida."

[174]Rua do porto de Cachoeira, onde chegavam os escravos para a região do Recôncavo. A orla cachoeirana já foi Avenida Ubaldino de Assis, Avenida Virgílio Reys e hoje chama-se Deputado Raimundo Rocha Pires.

Quando foram gravar algumas cenas do filme *Café com Canela*[175], por exemplo, no Catende, um bairro muito barulhento em Cachoeira, eles construíram pactos possíveis com a comunidade. Eles precisavam gravar, mas o ambiente sonoro do bairro não permitia, um dos moradores ouvia música em volume muito alto no horário previsto para as filmagens. Eles criaram, então uma forma de produção que, ao invés de pedir para o morador deixar de ouvir música o dia inteiro, combinaram que ele tocaria seu som enquanto a equipe estivesse se organizando e, quando iam gravar mesmo, alguém da equipe avisava e ele desligava a música e esperava, enquanto filmavam. Depois, o morador do Catende voltava a ouvir sua música, enquanto a equipe se organizava novamente para a gravação da próxima cena. Um regime de colaboração, ao invés da sobreposição das necessidades da equipe de filmagem às do bairro, método que diferia substancialmente de quando equipes de filmagem vindas de fora tentavam parar a movimentação e as dinâmicas da cidade, inclusive em lugares onde havia uma grande ebulição de vida acontecendo a todo momento. Para Thacle, isso acontecia no campo do invisível também: muitas vezes, mesmo com pagamento em dinheiro envolvido, as coisas davam errado por motivos que as pessoas não conseguiam entender, mas era justamente por essa licença espiritual ou comunitária não ter sido pedida. No Recôncavo da Bahia, nem tudo era possível conseguir usando apenas recursos financeiros.

Ao visitar a sede da produtora Rosza Filmes, fui recebida pela saudação a Exú escrita no quadro de avisos: *Laroyê*! Neste momento, entendi porque havia chegado até ali. E segui em frente, certa de que o percurso escolhido anos antes para esta pesquisa estava, enfim, materializando-se.

> A gente já decidiu, de forma quase primária, que a vida é mais interessante e mais importante do que o cinema. Eu sou apaixonado pelo cinema, mas ele só existe, só pode funcionar e só se enriquece a partir dessas relações. E a partir dessas relações de intimidade é que é possível, inclusive, atingir certos lugares do sensível que só dentro desses parâmetros de respeito e de troca é que a gente consegue alcançar. (ROSA, 2023, em entrevista à autora)

Em seu depoimento, Ary Rosa lembrou que ele e Glenda Nicácio nunca tinham ouvido falar da cidade de Cachoeira quando escolheram inscrever-se no

[175]Primeiro longa-metragem da produtora Rosza Filmes, lançado em 2017. Ver filmografia, ANEXO I.

curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia Na época da seleção, precisava escolher entre os cursos oferecidos em Cachoeira ou em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Em Pelotas, a ênfase era no cinema de animação, e em Cachoeira, no cinema documental. Nenhuma das duas especializações era exatamente o seu foco mas, ao pesquisar, descobriu que o documentário já não era mais tão central em Cachoeira e percebeu que na UFRB teria à disposição um curso de cinema mais completo, que abordava tanto o cinema documental quanto o de ficção. Desde o início, a existência de uma graduação em cinema em Cachoeira, no interior da Bahia, chamou sua atenção. Ary se perguntava por que aquele curso estava sendo oferecido ali. A cidade não era nem mesmo uma das capitais nordestinas com alguma tradição em produção cinematográfica, como Recife e Salvador. E diz ter entendido, muito rapidamente, que aquilo fazia parte de uma aposta governamental, que era uma escolha consciente para investimento na produção de narrativas audiovisuais na região. Se havia investimento para este tipo de formação na região do Recôncavo, não seria para que as pessoas se formassem e fossem exercer a profissão no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Ele entendia que, pela lógica, existia ali uma proposta de imaginar o cinema a partir de outras perspectivas que não fossem as do eixo sudestino. Então, pensou que, por consequência, a ANCINE, a SAv-MINC e o próprio Estado brasileiro, estariam também formulando modos de viabilizar a possibilidade de contar histórias a partir dessa perspectiva do interior do país. Como vimos anteriormente, realmente estava em curso, desde 2003, a intensificação de um movimento de ampliação do alcance regional das políticas públicas setoriais do audiovisual no país. Ary também estava atento a este movimento.

Para Poliana Costa, a atuação em coletivo foi construída desde o momento inicial do encontro do grupo. Eles passaram a viver e pesquisar coletivamente. Assistiam filmes juntos e conversavam muito sobre o que sentiam, o que identificavam como interessante, e também sobre o que achavam estranho nos cinemas do mundo todo. Foram, desta forma, construindo juntos sua visão, não só do cinema, da linguagem cinematográfica em si, mas também sua visão de mundo, sua visão da vida, sempre em conjunto. Ela considera uma experiência muito valiosa ter nascido no Recôncavo e ter encontrado ali mesmo, na UFRB, outras pessoas que estavam dispostas a esse tipo de construção.

Thacle de Souza também afirmou que a turma deles sofreu o impacto de ter sido a primeira turma com muitas pessoas vindas de diferentes territórios. E que ter feito parte da turma em que ingressaram menos baianos, naquele momento, foi interessante e estranho ao mesmo tempo[176]. Havia ele e Augusto Bortolini, vindos do sertão, do vale do rio São Francisco, Poliana Costa, que era dali do Recôncavo mesmo, e Emerson Santos[177], de Salvador, um grande parceiro do coletivo[178], mas também muitos estudantes vindos de vários outros estados. Todos passaram a conviver como uma família, colocando as especificidades de suas diferentes culturas originais em uma Relação de interdependência consentida, na cidade conhecida como Cachoeira, a heróica[179]. Ainda segundo Thacle, desde muito cedo, eles desenvolveram um modo de se relacionar que envolvia um certo "deboche com doçura", que acabou virando uma posição interna crítica muito forte. Começaram a olhar com mais acidez tanto para os filmes assistiam, quanto para as suas próprias produções. Eles viam todo tipo de filmes nacionais e estrangeiros, do Cinema Novo ao Cinema Marginal, passando pelos filmes da chamada Retomada, mas também as vanguardas europeias, cinema russo, expressionismo alemão, filmes noir americanos - que eram os preferidos de Thacle, pela atmosfera obscura - mas também os independentes e o chamado cinemão americano. Eram bastante autocríticos e tinham muitas divergências em suas discussões, mas elas eram sempre colocadas de uma forma muito afetiva. Ele mencionou ainda que foi muito bom ter essa permissão para discordar dentro do grupo, sobretudo no início do curso, quando ainda estavam entendendo quais eram as possibilidades de linguagem que os permitiria afastar-se do cinema *mainstream*, principalmente do ponto de vista técnico, uma vez que não possuíam

[176]Antes da implementação do SISU, o vestibular da UFRB era realizado em conjunto com o da UFBA e a maioria dos estudantes vinha apenas do estado da Bahia.

[177]Emerson Roberto Dias Santos foi aluno com relevante atuação no ambiente universitário e teve trabalhos audiovisuais premiados em festivais. Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFRB, foi colaborador do Cineclube Mário Gusmão, da revista Online CineCachoeira e do Grupo de Pesquisa AIS - Análise de Imagem e Som, no projeto "O Som no Cinema segundo Alberto Cavalcanti", como bolsista PIBIC. Saiu de cena prematuramente, em 2014. Na semana anterior, apresentou seu Trabalho de Conclusão de Curso, a monografia intitulada Sinfonias Urbanas: Origens e Inventores, e obteve a nota máxima.

[178]Augusto Bortolini, Emerson Santos, Poliana Costa e Thacle de Souza integravam o Coletivo Ambulância. Em 2023, Augusto, Poliana e Thacle seguem sendo sócios da produtora Ladeiraloop Filmes e Produções, que atuava em parceria com a Rosza Filmes.

[179]A cidade ganhou a alcunha de “heróica" pela expulsão das tropas colonialistas portuguesas. Para mais informações sobre a cidade de Cachoeira, ver http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1390/ (acesso 17 agosto 2024)

muitos recursos materiais à sua disposição. Do ponto de vista discursivo, foi mais fácil começar a se distinguir das narrativas audiovisuais hegemônicas. Mas, fundamentalmente, ter tido liberdade para flutuar entre o que eles achavam interessante assimilar da filmografia que assistiam, em conjunto com a construção de uma perspectiva crítica autônoma, livre das referências do eixo sudestino, foi muito importante para a elaboração subsequente dos seus processos coletivos de criação técnica e artística.

> Então foi realmente um grande encontro e, nesse sentido, essa distância do território natal também criou um tipo de familiaridade alternativa, que levou à nossa convivência, à nossa relação de estar na Universidade, um tipo de afeto diferente. Um afeto no sentido de complemento, mesmo de dia a dia, de vida. E tudo isso mesclado às vontades, às dúvidas, às crises, aos interesses relacionados à linguagem audiovisual. *A aprender tudo junto. A gente aprendia a fazer cinema e aprendia a cozinhar. Tudo era muito misturado*. Todas essas relações eram intrínsecas. (SOUZA, 2023, em entrevista à autora, grifo nosso)

Ao encontrarem-se em 2010, ao sabor do acaso, quase que por acidente, na recém-criada Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, para estudar Cinema e morar em casas compartilhadas na pequena Cachoeira, Glenda, Ary, Poliana, Augusto, Thacle e Moreira trouxeram consigo suas vivências anteriores, particulares, especificidades comunitárias de seus lugares de origem, e as colocaram em Relação, no sentido glissantiano referido no capítulo anterior. Constituíram ali uma espécie de família estendida, cujos vínculos não se formaram pela via da filiação territorial ou consanguínea, no sentido ontológico clássico, mas pelos movimentos de desterritorialização e reterritorialização que se dispuseram a fazer. Na fricção das suas poéticas particulares, que decorreu desse movimento, eles transformaram o Recôncavo da Bahia em um território relacional para realização de suas experimentações artísticas.

Poliana disse, em seu depoimento, ter sido sempre uma pessoa observadora e calada. Gostava de perceber o mundo através desse lugar sensível do olhar. Ao iniciar o curso de Cinema numa cidade repleta de símbolos e imagens fortes, aproximou-se rápida e naturalmente da linguagem fotográfica. A contemplação, a observação sensível do mundo já era mesmo o modo em que ela encontrava a sua melhor forma de expressão. Nesta época, a então recém-criada UFRB não possuía equipamento de cinema ou de fotografia, mas apenas câmeras de vídeo utilizadas por alunos do curso de jornalismo, dos modelos Sony EX3 e EX1. Elas eram grandes e produziam uma imagem dura, chapada, sem

profundidade de campo. No entanto, no terceiro semestre do curso, Poliana conseguiu uma bolsa de pesquisa e decidiu investir em uma câmera que permitisse trabalhar com uma linguagem um pouco mais próxima do cinema. Na época, as câmeras fotográficas Cannon DSLR surgiam como inovações tecnológicas e podiam ser utilizadas também para gravar imagens em movimento. Com isso, ela poderia experimentar a imagem de forma *still*, fixa, mas com a possiblidade de gravar filmes, com lentes intercambiáveis, que imprimiam mais profundidade de campo e um pouco mais latitude de cor.

Com a câmera literalmente na mão, começou a trabalhar gravando as atividades da Quarta dos Tambores[180], um projeto cultural que acontecia em uma praça da cidade, na primeira quarta-feira de cada mês, e começava sempre com o Toque das Nações de Candomblé. O projeto afirmava a cultura de resistência dos terreiros da região, das manifestações de grupos de matriz afro-indigena, e contava com apresentações de samba de roda, grupos de dança, maculelê, de diferentes expressões culturais da cidade, sempre em associação com a cultura de terreiro, de Santo. Desta forma, aprendeu a fotografar na rua, em movimento, acompanhando este e outros eventos culturais da região, porque passou a ser chamada para fazer as coberturas com sua câmera.

A dupla de amigos cinéfilos e poetas Augusto Bortolini e Thacle de Souza lembrou que a Universidade também não possuía equipamento de iluminação, os primeiros refletores chegaram somente quando já estavam no meio do curso. Segundo eles, havia uma certa limitação dos recursos à disposição na Universidade, inclusive humanos[181]. Então, no principio, atuavam como *videomakers*. Começaram a experimentar a câmera de forma isolada, mas foi na Quarta dos Tambores que o trabalho realizado em coletivo tomou sua forma mais concreta, quando passaram a se revezar nas funções técnicas e artísticas e a compreender melhor o sentido político do cinema.

O Coletivo Ambulância, formado por Poliana, Thacle e Augusto estabeleceu-se, então, a partir de uma forte ligação entre a música e o audiovisual. Augusto também possuía relação anterior com a Orquestra de Reggae

[180]Para mais informações sobre o projeto Quarta dos Tambores, acessar https://quartadostambores.wordpress.com/ (acesso em 31/05/2024).

[181]Apesar da precariedade dos recursos disponíveis na então recém-criada Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, a instituição foi inúmeras vezes mencionada como a principal apoiadora de todas as atividades desenvolvidas pela empresas e coletivos audiovisuais constituídos na região.

de Cachoeira[182]. Flávio Santos, amigo do grupo e criador da orquestra, expressou o desejo de realizar uma cobertura mais documental do que jornalística das atividades do grupo musical. Eles faziam, então, não só a gravação dos shows da Orquestra, mas também o acompanhamento do dia a dia, das viagens e turnês. Alimentavam o canal da Orquestra no *YouTube* com videos editados e organizavam a rede de conexões com o público que os assistia. A gestão do canal e a interação virtual com os espectadores propiciava-lhes testarem o resultado dos videos e aprimorar sua relação com a audiência. Os videos do canal da Orquestra de Reggae de Cachoeira obtiveram relativo sucesso, atingindo alguns milhões de visualizações.

Além da relação com o vasto universo musical do Recôncavo, a atuação em projetos dedicados à extensão universitária em Cinema e Educação também marcou fortemente a formação dos coletivos artísticos responsáveis pela estética impressa nos longa-metragens da Rosza Filmes. Ao ser perguntada sobre este aspecto, em seu depoimento para a pesquisa, Glenda Nicácio reagiu expressando sua gratidão à UFRB, onde conheceu seus pares e onde todos elaboraram juntos sua forma coletiva de fazer cinema e audiovisual. Em seguida, lembrou-se de seu encontro com os cineastas cariocas conhecidos como Irmãos Carvalho[183] no

[182]A Orquestra de Reggae de Cachoeira nasceu na Lira Cachoeirana, uma antiga filarmônica que oferecia formação musical gratuita. Além da Lira Cachoeirana, havia a Minerva, também em Cachoeira, e a Filarmônica de São Félix, com formação musical gratuita para crianças. Thacle de Souza pontuou, durante seu depoimento para esta pesquisa, que eles viram várias crianças crescerem dentro da escola da Orquestra de Reggae e das Filarmônicas da região, que permaneciam atuantes. Em 2023, estavam retomando a ideia de fazer um documentário partir do extenso material de arquivo existente, com a perspectiva de inscrever o projeto para captação de recursos pela Lei Paulo Gustavo. Para acesso ao material audiovisual já editado, ver https://www.youtube.com/c/OrquestraReggaedeCachoeira (acesso em 31/05/2024).

[183]Os irmãos Marcos Carvalho e Eduardo Carvalho cresceram no Morro do Salgueiro, na Tijuca, Rio de Janeiro. Sonharam em fazer cinema desde sempre. Aos 7 anos de idade, escreveram o primeiro roteiro juntos e passaram a assinar suas criações em dupla. Graduaram-se em Cinema pela PUC-Rio, com bolsa do PROUNI, onde realizaram dois curtas-metragens:o *stopmotion* "Boa noite, Charles" (2015), que foi produzido por quatro anos, e o filme "Chico" (2016). Depois da faculdade, em 2017, seu argumento para o longa-metragem "Dois Contra o Mundo" foi comprado pela TV Globo, após ter sido desenvolvido durante a primeira edição do Lanani - Laboratório de Narrativas Negras e Indígenas da Flup. Nesta época, desistiram do cinema por questões financeiras, e trabalharam com filmagens de futebol amador, aniversários e casamentos. Voltaram ao cinema em 2018 e lançaram o premiado curta-metragem "Eu, minha mãe e Wallace". Foram então convidados para participar de uma oficina para formação de novos autores na TV Globo, onde criaram a "Malhação Eu Só Quero É Ser Feliz". Foram contratados pela emissora, o projeto foi entrou em fase de pré-produção, mas, devido a mudanças na grade, a faixa saiu do ar. Ver matéria jornalística sobre nota dos Irmãos Carvalho sobre a desistência da TV Globo em https://odia.ig.com.br/diversao/celebridades/2021/09/6246076-autores-de-malhacao-se-pronunciam-apos-cancelamento-da-novela-nosso-sonho-continua.html (acesso em 17 agosto 2024)

Festival de Brasília, quando ela apresentava seu primeiro longa-metragem, *Café com Canela*, em 2017[184]. Ela menciona uma conversa entre eles, motivada pela reação de parte dos críticos que cobriam o festival, uma crítica cinematográfica branca e antiga, segundo ela. Para Glenda, esses críticos não se deslocavam de suas posições pré-estabelecidas para entender que a estranheza em relação a alguns dos filmes selecionados naquele ano também vinha do olhar de quem os via, pela primeira vez. Ela disse ter debatido sobre o fato de que a estranheza não estava só no "outro", mas vinha também do olhar hegemônico praticado pelos representantes desta crítica. E, ainda, que a estranheza poderia servir também para que cada pessoa se voltasse para si mesma, para aprender o que seria estranho para si próprio. Glenda mencionou que ela e os irmãos Carvalho achavam que a crítica muitas vezes não fazia o movimento de se voltar para si mesma e entender que o estranhamento estava justamente na sua própria falta de entendimento e conhecimento sobre como as narrativas audiovisuais estavam sendo afetadas tanto pelas novas tecnologias quanto por novos olhares encenadores[185].

Eles faziam parte de uma geração que já tinha começado a pensar o cinema e o audiovisual a partir de dispositivos mais móveis. E esta era a ligação que fazia, também, com sua experiência em projetos de Cinema e Educação[186],

---

[184]O 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro teve como característica a diversidade regional dos curtas e longas metragens selecionados. Além de *Café com Canela*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa, BA, concorreram na categoria de longas-metragens *Arábia*, de Affonso Uchoa e João Dumans, MG; *Construindo Pontes*, de Heloisa Passos, PR; *Era uma vez Brasília*, de Adirley Queirós, DF; *Música para quando as luzes apagam*, de Ismael Cannepele, RS; *O Nó no Diabo*, de Ramon Porto Mota, Gabriel Martins, Ian Abé, Jhesus Tribuzi , PB; *Pendular*, de Julia Murat, RJ; *Por trás da linha de escudos*, de Marcelo Pedroso, PE; e *Vazante*, de Daniela Thomas, SP. Houve acalorado debate em torno da representação dos personagens negros, consideradas estereotipadas e dessubjetivadas, no filme *Vazante*, que foi comparada à riqueza subjetiva das personagens negras do curta-metragem *Peripatético*, exibido na mesma sessão, e do longa-metragem *Café com Canela*, que concorria com *Vazante*. Repercussões sobre este debate, em artigos assinados por Juliano Gomes e Daniela Thomas, estão disponíveis em https://www.youtube.com/watch?v=_xjcrPlQYqA&t=24s ; http://revistacinetica.com.br/nova/mas-tinha-que-respirar/ ; http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/ ; https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/ ; https://juliano-gomes.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/ e https://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/ (acesso em 17 agosto 2024).

[185]Optamos por utilizar o termo encenadores para fazer referência à equipe técnica e ao elenco atuando em regime de criação colaborativa.

[186]Para mais informações sobre as atividades de extensão desenvolvidas no curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, ver artigo "Cinema, educação e afetos", de Ana Paula Nunes, responsável pelo projeto Quadro a Quadro, embrião dos projetos de Cinema e Educação realizados posteriormente pela Rosza Filmes, in. Entre Olhares e Escutas, org. SILVA;SILVA; e GOMES (2020); e as fotografias disponíveis em https://www.flickr.com/photos/roszafilmes/6585414581/in/photostream/ (acesso em 03/06/2024).

sobre a qual eu havia perguntado. Quando ministravam oficinas de criação audiovisual em escolas públicas no interior do Estado da Bahia, eles as iniciavam pela parte teórica e informativa sobre aspectos básicos da linguagem cinematográfica. Depois, nos últimos dias, iam experimentar na prática, gravando filmes roteirizados pelos alunos. Quando davam uma câmera na mão de uma criança ou adolescente e pediam "mostra o mundo pra mim", dificilmente eles pegavam a câmera e diziam: "eu quero fazer um plano médio de você falando alguma coisa". Tanto a sua própria geração de realizadores audiovisuais quanto as crianças e jovens que participavam das oficinas já estavam imersas na cultura contemporânea dos vídeos feitos com câmeras leves, móveis, e com telefones celulares. Para além das questões de classe social, de identidades culturais, de gênero ou territoriais, a evolução tecnológica dos equipamentos utilizados para a criação de narrativas audiovisuais fazia com que houvesse uma série de outras possibilidades, de movimentos e construções imagéticas diferentes das produzidas tradicionalmente pelo cinema. Ao decuparem[187] uma sequência, uma cena, levavam em consideração que ela seria gravada com uma câmera que flutua sem grua, que borra a imagem, e isso também se transformava em intenção, escolha. Escolhas que diferiam do que a crítica branca e antiga, referida em sua conversa com os irmãos Carvalho durante o Festival de Brasília, estava acostumada a ver. Ela considerava que o encontro do grupo de estudantes de cinema da UFRB com as pessoas e experiências vividas nos projetos de extensão em Cinema e Educação tinha sido muito importante para a afirmação da liberdade e da autonomia criativa dos coletivos artísticos que se formaram em Cachoeira[188]. Essa liberdade e autonomia na criação artística estavam também diretamente relacionadas com a ausência das referências estéticas e operacionais usuais dos realizadores tradicionais de filmes e produtos audiovisuais no país, notadamente concentrados

[187]Termo técnico que informa sobre o planejamento detalhado dos planos e ações necessários para contar uma história através de uma sucessão de imagens em movimento e sons, que serão posteriormente gravados com base neste planejamento.

[188]Além do Coletivo Ambulância, integrado por Poliana Costa, Augusto Bortolini e Thacle de Souza (e Emerson Santos, *in memorian*), que se transformou na empresa Ladeiraloop, havia também o Surto Coletivo, integrado por André Araújo e Daniela Fernandes, anteriormente citada como a pessoa que estimulou a formalização da empresa Rosza Filmes, o Tela Preta, o Açucena Distribuições Criativas e a o coletivo embrião da Rebento Filmes, uma empresa de quatro mulheres negras focada na criação e formação audiovisual, fundada por Larissa Fulana de Tal, também egressa do projeto de extensão em Cinema e Educação Quadro a Quadro, junto com Thamires Vieira, Clarissa Brandão e Daiane Silva.

no eixo sudestino, em determinadas áreas das capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, com os quais os novos agentes criadores do Recôncavo não mantinham relações próximas.

A Rosza Filmes esteve envolvida em dois projetos de Cinema e Educação: o *Experimentando a Câmera*[189], exclusivamente ligado ao cinema e ao audiovisual, e o *De Rede em Rede*[190], que desenvolvia atividades em diversas áreas artísticas. Com o projeto *De Rede em Rede*, Glenda e Ary foram para regiões litorâneas, para pequenas comunidades pesqueiras, e trabalharam com as narrativas produzidas nestas comunidades costeiras, que traziam como temática a pesca e também questões relacionadas à baixa auto estima dos seus habitantes, como o fato dos filhos dos pescadores não quererem mais seguir a profissão dos pais. Glenda considerava natural os jovens não desejarem ser pescadores, mas notou haver ali também uma questão relacionada à negação das narrativas daqueles lugares, que eram tratadas como se fossem histórias sem importância, menores. O projeto, então, trabalhava estes temas dentro da escola, com a produção de peças audiovisuais, mas também com atividades que incluíam dança, artes plásticas e teatro.

Glenda mencionou também um episódio específico, cuja imagem ficou fixada em sua memória, como uma referência para a construção de sua própria dramaturgia . Eles estavam realizando a oficina do projeto *De Rede em Rede* em uma escola em Maricoabo, distrito do município de em Valença, na Bahia. Nesta escola, havia um barranco de terra muito alto, com uma caixa d'água, e um dos

---

[189]O projeto *Experimentando a Câmera* era voltado para a construção de uma educação audiovisual com várias formas de linguagens. Transitando tanto pela escrita, quanto pela imagem e pelo som, o projeto promovia o compartilhamento de conteúdos teóricos, a prática cinematográfica e o incentivo à criatividade, através da realização de oficinas de linguagem audiovisual em escolas da rede pública de ensino do estado e municípios da Bahia, permitindo aos participantes tanto a descoberta desta forma de narrar, quanto a educação do seu olhar. Sua 1ª Edição aconteceu em 2011 na E. E. de Valença (Valença) e na E. M. Balão Mágico (São Félix). Em 2012, ocorreu a 2ª Edição na E. M. Manoel Magalhães (Maricoabo - Valença);e na E. M. Aloísio da Fonseca (Guaibim - Valença). A 3ª Edição deste projeto aconteceu entre os anos de 2014 e 2015, em escolas dos municípios de Cachoeira, São Félix, Cruz das Almas, Maragogipe, Muritiba e Santo Amaro.

[190]O projeto *De Rede em Rede* buscava transformar as memórias de habitantes dos distritos de Ilha Grande, Barra Grande, Guaibim e Gamboa, localizados no estado da Bahia, em criação e invenção de linguagens artísticas. Eram realizadas oficinas de audiovisual, fotografia, radionovela, dança, teatro e contação de histórias para crianças e adultos, tendo a pesca como ponto de partida para descoberta de novas formas de sentir, ouvir e se movimentar no mundo, "de rede em rede". Foi realizado em 2014 e 2015, em distritos das dos municípios baianos Valença, Maraú, Cairu e Camamu.

meninos falou: “a gente vai fazer um filme e nessa parte do filme, ela desce do barranco”. De fato, as crianças subiam e escorregavam no barranco altíssimo com um plástico, essa era a principal diversão do recreio. Uma das equipes de crianças quis filmar uma delas escorregando no barranco com a câmera no colo. E eles deixaram. Glenda disse ter sido definitivamente afetada por essa imagem.

> Claro que a gente vai descer do barranco! Vai descer do barranco mesmo! Desse lugar de descoberta (que é diferente) do centro, das narrativas centrais... Porque estar deslocado também faz com que você tenha que transformar em cinematográficas imagens muito banais, passáveis. Um barranco. Ninguém vai querer filmar um barranco. Um barranco não é uma das coisas mais bonitas que existem. Você quer filmar o mar, quer filmar firmamentos, quer filmar o horizonte, mas um barranco ?! Logo de cara, ele já imprime um tanto de problemas sociais ali, questões básicas de saneamento, por exemplo. Ele implica questões ali. Um menino querendo filmar um barranco, descendo do barranco, com uma câmera. Eu acho que é disso que a gente está falando. É desse cinema que a gente está falando, um lugar de descobertas, que transforma em imagens, de um ponto de vista inédito, o que talvez sejam problemas sociais reais. (NICÁCIO, 2023, em entrevista à autora)[191]

Em seu depoimento para a pesquisa, Ary Rosa também mencionou a importância de terem sido formados pela experiência adquirida trabalhando em projetos de Cinema e Educação, e referiu-se a eles como sendo a sua raiz, mesmo. Enquanto a empresa não conseguia mobilizar recursos para fazer filmes, eles (sobre)viveram do trabalho que realizavam em projetos nascidos das atividades de extensão universitária em Cinema e Educação, inclusive durante seu período de estudos na graduação. E foi também onde eles aprenderam muito, uma segunda escola de cinema, principalmente sobre diversidade de pontos de vista, sobre a multiplicidade de olhares. Durante anos, eles deram aulas para crianças, para adolescentes, para professores, em diferentes territórios do estado da Bahia.

Um outro aspecto mencionado por Thacle de Souza e Augusto Bortolini em depoimento à esta pesquisa, ao se referirem aos cuidados metodológicos que mantinham ao desenvolver suas narrativas ali, relacionava-se ao apelo visual da arquitetura colonial, que inseria a cidade Cachoeira em uma espécie de arquétipo do pensamento imagético e delimitava os tipos de narrativas que eram filmadas lá, antes da instalação do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Era comum, por

[191]Este episódio também está registrado em entrevista publicada no catálogo da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, p. 66/67, que homenageou a dupla de realizadores, Glenda Nicácio e Ary Rosza, sócios da Rosza Filmes, em 2023.

exemplo a gravação de séries históricas, de época e, para eles, a Cachoeira contemporânea estava muito à frente dessas representações que tratavam a cidade e seus habitantes de forma estereotipada, como objetos parados no tempo. Eles também mencionaram a produção de novelas, filmes e séries ficcionais com esta perspectiva histórica, em que houve significativo descuido com a cidade. Principalmente quando as equipes vinham do eixo Rio-São Paulo, mas até mesmo as de Salvador. Referiram-se ainda à falta de cuidado dessas produções ao se relacionarem com as pessoas da cidade, que mantinham uma vasta rede de riquezas culturais, além suas próprias vidas independentes dessas filmagens. A atividade de produção audiovisual estabelecia-se como uma realidade paralela à vida comunitária e, em geral, deixava uma marca de desrespeito à imagem e às capacidades das pessoas da região, à sua negritude, à ancestralidade assentada ali. Eram retratadas apenas como exóticas, na melhor das hipóteses. As produções audiovisuais vindas de fora também traziam uma concepção de que as pessoas eram miseráveis e que não seria necessário remunerá-las tão bem quanto nas capitais. Se um figurante recebia duzentos reais em Salvador, ele receberia somente cinquenta, ou vinte e cinco reais no Recôncavo, o que configurava um processo de exploração das pessoas da região, que naturalmente representavam também os personagens estereotipados que as grandes produções buscavam. Este era, para eles, um problema realmente grave, porque havia uma queixa recorrente quanto a isso, uma queixa que não deles, ou do curso de cinema, mas era uma queixa das pessoas da cidade.

Era, então, fundamental entenderem que Relação[192] eles conseguiriam estabelecer em cada situação que se apresentava durante a realização de seus filmes, a partir de uma tríade formada pelo cuidado espiritual, invisível, o cuidado prático de como se relacionar com as pessoas, e também com os espaços, com as ruas, onde filmavam mas também viviam, desenhando uma atuação respeitosa no território relacional, antes, durante e depois de suas produções audiovisuais.

[192]Mesclamos propositalmente o discurso coletado nas entrevistas durante a pesquisa de campo com a ideia de Relação glissantiana, que nos acompanha nesta tese, para justamente sublinhar o "esfregamento", a fricção entre as especificidades comunitárias, as singularidades opacas e irredutíveis trazidas pelos estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB e as das cidades em que atuaram, suas histórias, habitantes, patrimônio cultural e arquitetônico, que produz a poética relacional dramatúrgica objeto deste estudo.

Afirmamos que esta foi, de fato, uma experiência formativa em cinema e audiovisual "protuberante", como os "calos de resistência"[193] referidos na imaginação política de Édouard Glissant, que se instalam nos nós de uma Relação de esfregamento cultural e linguístico. No Recôncavo da Bahia, esta Relação estabeleceu-se pela atuação de novos agentes criadores neste território relacional, em um regime de interdependência consentida com os habitantes e características sócio-culturais do lugar. Esta Relação de interdependência consentida foi garantida por sua posição de afastamento das referências hegemônicas determinadas para a criação audiovisual, afastamento que, por sua vez, atuou como circunstância geradora de uma autodeterminação artística, a partir da criação de referências próprias, distintivas e opacas de suas especificidades comunitárias[194]. A protuberância distintiva desta experiência formativa se torna ainda mais visível se a observarmos em relação de oposição aos modos hegemônicos de formação do imaginário audiovisual nacional, planificado a partir dos pontos de vistas que estão geográfica, ontológica e economicamente situadas, de forma majoritária, apenas em algumas áreas das capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, como esta tese tenta exaustivamente demonstrar.[195] Consideramos que este específico processo de formação dos coletivos audiovisuais no Recôncavo da Bahia ilustra de modo exemplar o início da constituição de uma poética relacional dramatúrgica multicentrada, popular e não massificada, que marca a produção ficcional da Rosza Filmes.

[193]Ver p. 77 da tese.
[194]Ver p. 75 da tese.
[195]A concentração e a centralização do campo cinematográfico brasileiro em um eixo sudestino hegemônico está, ela mesma, inserida na dinâmica global do sistema capitalista, que se prolonga em concentração e centralização supostamente infinitas, exaurindo-se em si mesmo e ao planeta. Com o avanço tecnológico, as plataformas de exibição virtual tornaram-se mercados exibidores ainda mais concentrados. Nas bordas do sistema, e do mercado, insurgem as experiências dramatúrgicas que aproximamos da ideia dos “calos de resistência” linguísticos, culturais e artísticos glissantianos. Pondo-se em Relação, “de rede em rede”, dando e fazendo com os muitos outros à sua volta, elas ganham espessura cênica, formando novas línguas e poéticas, particulares e relacionais.

3.1.1
Coletivo-empresa: o modo de fazer audiovisual colaborativo da Rosza Filmes

De saída, havia novidade nas referências deste processo formativo. A partir das especificidades comunitárias distintivas de seu processo de formação, os coletivos de criação cinematográfica integrados pelos alunos da UFRB desenvolveram modos próprios e singulares de organização do seu trabalho técnico e artístico, como uma "etnotécnica" constituída por um "afastamento determinante"[196] em relação aos modos tradicionais pré-estabelecidos para o fazer cinematográfico. Não queremos dizer, com isso, que os processos coletivizados de criação artística no cinema e no audiovisual de baixo orçamento foram inventados no Recôncavo baiano. Essa foi (e é), na verdade, uma prática recorrente, utilizada no cinema de caráter culturalista ou distributivista, como os movimentos conhecidos como Cinema Novo[197] e Cinema de Invenção[198], nos anos 1960 e 1970. Há também exemplos mais recentes por todo território nacional, inclusive no eixo sudestino, mas de caráter não hegemônico, como os estudados também por Thiago Venanzoni; Marcelo Ikeda e Mannuela Costa[199], entre outros[200].

No entanto, na Rosza Filmes, os diretores Ary Rosa e Glenda Nicácio estabeleceram uma divisão específica e jamais vista nas equipes de produção cinematográfica. Além de compartilhar a direção com Ary, Glenda respondia também pela direção de arte e pela direção de produção dos filmes. Ary, co-diretor, era responsável pelo roteiro, pela produção executiva e pela direção de som, enquanto Moreira compunha a música original. A fotografia, a montagem e a finalização de imagem ficavam a cargo de Poliana Costa, Thacle de Souza e

[196]Ver GLISSANT, 2021, p. 171-188.
[197]Dentre as inúmeras obras de referência para o estudo do movimento do Cinema Novo, estão GOMES, 1996; ROCHA, 1981; e XAVIER, 1993, 2012.
[198]Da mesma forma, entre as diversas obras que referenciam o estudo do movimento conhecido Cinema de Invenção, destacamos FERREIRA, 2016; e RAMOS, 1987.
[199]Para outros estudos sobre experiências de criação audiovisual coletivas ver COSTA, 2017, IKEDA, 2019 e VENANZONI, 2021.
[200]Além dos irmãos Marcos Carvalho e Eduardo Carvalho, mencionados por Glenda Nicácio, há também as filmografias da empresa paraibana Vermelho Profundo, do cineasta Adirley Queiroz, radicado na Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal, e Lincoln Péricles (LKT), que cria a partir do Capão Redondo, no sudoeste paulistano.

Augusto Bortolini, integrantes do Coletivo Ambulância, que se transformaria mais tarde na produtora Ladeiraloop, parceira da Rosza Filmes[201].

O processo de criação dos filmes começava geralmente com o argumento e o roteiro, redigidos por Ary. Partiam, então, para uma direção audio-visual compartilhada, o áudio ficando sob responsabilidade de Ary e a parte visual, com Glenda. Em seguida, cada um criava e defendia para o outro sua parte, compartilhando com os demais conceitos e concepções que haviam desenhado juntos, como diretores gerais. Para Glenda, essa divisão era uma forma econômica, do ponto de vista financeiro, para conseguirem fazer filmes de baixo orçamento, mas também um modo de esmiuçar estética e conceitualmente as conversas da dupla. Até o momento da entrevista à pesquisa, em 2023, Glenda nunca tinha dirigido um filme em que não fosse também a diretora de arte, condição bastante incomum nas equipes de produção audiovisual[202]. Considerava imprescindível atuar na direção de arte, porque era onde entendia e construía a atmosfera de cada filme, suas nuances, onde podia trabalhar a vibração da cor, os tons. Como diretora de arte, ficava mais livre para acessar os aspectos invisíveis da dramaturgia, do que na direção propriamente, onde o pragmatismo era o mais importante. A direção era uma posição técnica mais dura, com beleza e poesia também, mas que, na prática, resumia-se em reger diferentes processos simultâneos. E, nesse sentido, a direção de arte permitia-lhe a possibilidade de conectar-se mais com a materialidade do filme. O projeto técnico de direção de arte de *Café com Canela* foi seu Trabalho de Conclusão de Curso na graduação, assim como o projeto técnico de direção de som do mesmo filme foi também o TCC de Ary[203].

Em seu depoimento, Ary mencionou que, normalmente, construía sozinho os roteiros e Glenda entrava em seguida, com uma parte também importante de construção dos personagens pela direção de arte, com a suas interpretações

[201]Essa divisão do trabalho entre os sócios da Rosza Filmes e da atual Ladeiraloop se aplicou à maioria dos filmes realizados pela Rosza filmes até 2023, com pequenas variações. No filme *Café com Canela*, a equipe de fotografia contou com outros integrantes.

[202]Em seu depoimento para a pesquisa, Glenda Nicácio sublinhou a ausência de uma disciplina que ensinasse direção de arte na UFRB, como um dos motivadores de sua dedicação especial a esta atividade. Destacamos o projeto de pesquisa intitulado Direção de arte e criação de mundos, iniciado em 2024 por Tainá Pereira Xavier, como uma iniciativa que se propunha a produzir conhecimento acadêmico nesta área. Disponível em http://lattes.cnpq.br/3491308249105081 (acesso em 17 agosto 2024)

[203]Os referidos projetos de Arte e Som podem ser consultados nos ANEXOS II e III da tese.

próprias do roteiro, que traziam a caracterização, a poesia física das personagens. A partir deste momento, sua leitura como diretora de arte da dramaturgia que estavam construindo juntos passava a ser tão decisiva quanto a que estava descrita no roteiro. Para ele, o roteiro era apenas uma ferramenta à disposição da direção, à disposição dos atores, à disposição da fotografia, à disposição do compositor. Sobre sua inclinação para assumir a direção de som das produções, se fosse possível, ele trocaria facilmente seu talento para a escrita pelo da composição. Apesar de ser uma pessoa muito musical, pertencer a uma família musical e ter feito formação em música no Conservatório em Pouso Alegre, Ary nunca conseguiu compor. Mas, ao chegar em Cachoeira, encontrou em Leonardo Moreira um parceiro para exercitar a criação musical associada à sua escrita dramatúrgica. Desde então, Moreira passou a compor, sob encomenda, canções e trilhas sonoras[204] para os longas-metragens da Rosza Filmes. Sua formação em filosofia também o levou naturalmente a ocupar a posição de roteirista, mas já destituída qualquer relação com uma suposta genialidade autoral. Ele não via o roteiro como uma obra autônoma, mas como uma ferramenta mesmo. Ao ser perguntado sobre como, sendo mineiro, escrevia tão bem diálogos baianos, disse que estudou muito, tanto a construção das frases, o ritmo da fala e o sotaque do Recôncavo, quanto a métrica dos diálogos no cinema clássico-narrativo, para, inclusive, alterá-la. Ele ia à Casa Lotérica para ouvir e anotava as construções linguísticas, o modo como as pessoas diziam as palavras. E praticou escrevendo muitos argumentos e curtas-metragens, para diversos projetos, inclusive o do filme *Café com Canela*, cujo processo de produção foi longo, com muitos tratamentos do roteiro[205]. Para Ary, os diálogos eram um elemento de grande relevância na construção da dramaturgia dos seus longa-metragens, porque na região do Recôncavo as pessoas falavam muito, falavam alto e falavam juntas, todas ao mesmo tempo. A oralidade da cultura do Candomblé era também uma marca forte, uma das características centrais da vida cotidiana retratada em seus filmes e um dos fatores que contribuía para a existência dessa marca autoral regional.

[204]As trilhas de alguns dos filmes podem ser encontradas no canal da Rosza Filmes do *YouTube*, disponível em https://www.youtube.com/@roszafilmes2113 (acesso em 03/06/2024).

[205]A primeira versão do roteiro do filme *Café com Canela* foi escrita em 2011. Em 2014, foi redigido o tratamento enviado para o edital de Arranjos Regionais da ANCINE, que viabilizou sua produção. O tratamento final foi redigido em 2015, antes do início das filmagens.

A divisão do trabalho entre Thacle de Souza, Augusto Bortolini e Poliana Costa nas funções relacionadas à fotografia e à edição dos filmes também pode ser considerada bastante inusual, se comparada a das equipes de produção audiovisual tradicionais, em que essas funções não são exercidas pelas mesmas pessoas. Mas eles começaram a investigar a fotografia já pensando também na montagem, associando os movimentos de câmera a um resultado previsto para acontecer durante a edição do material, na pós-produção. Como um chicote[206], por exemplo, que estaria colado a um outro movimento na edição, causando uma sensação específica no espectador. Poliana apontou a importância do movimento na construção imagética dos filmes como uma característica com origem também em sua formação como fotógrafa em eventos que aconteciam na rua. Nestas ocasiões, segundo ela, as pessoas, o inesperado, o imprevisto e a própria cidade impactavam a sensibilização do seu olhar, tanto para fotografia quanto para montagem.

Para Thacle, sua atuação em coletivo estava associada à ideia de um "cinema de fluxo", que se desenhou desde os registros criativos que faziam das atividades da Quarta dos Tambores e da Orquestra de Reggae de Cachoeira. Eles experimentavam longos planos sequências que se movimentavam lentamente, ou não tão lentamente, mas com uma dinâmica de mergulhar e de navegar no espaço, durante as gravações e a edição do material filmado. O ritmo da música ou a energia dos acontecimentos conduziam a câmera, que flutuava entre as pessoas. Foi a partir dessa experiência que passaram a entender a câmera como um dispositivo e a imagem visual como o resultado do mergulho em um fenômeno. E adotaram o que ele chamou de um "pensamento de câmera", construído com planos longos, planos que se debruçavam nos detalhes, ou que estabeleciam um encadeamento entre detalhes e acontecimentos. Na montagem, trabalhavam as múltiplas possibilidades de sentido para essas imagens, produzidas em regime de livre improviso, sem decupagem. Desenvolveram esse fluxo de trabalho naturalmente e começaram a se relacionar apenas se olhando, à distância, enquanto gravavam, com uma linguagem não verbal, às vezes, por sinais. Quando as duas câmeras estavam na mão, a comunicação entre eles precisava acontecer

[206]Termo técnico para caracterizar um deslocamento vertiginoso da câmera, vertical, horizontal ou diagonal, que desenquadra rapidamente um plano, como um chicote em movimento.

somente pelo olhar mesmo. Para Augusto Bortolini eles estabeleceram um fluxo de trabalho baseado em uma Relação[207], e não um sistema fixo, ou uma esquematização operacional de funcionamento. Na documentação audiovisual dos projetos musicais em Cachoeira não havia decupagem, não escreviam um um projeto artístico para descrever o que fariam, como os que realizariam depois, para os filmes de ficção produzidos pela Rosza Filmes. A criação coletiva das imagens acontecia apenas a partir das relações em sintonia estabelecidas entre eles, na organicidade de se olharem e entenderem o que precisavam fazer, em um fluxo de cooperação. Cada um se movimentava em uma direção, ou eles se relacionavam de distintas formas com o que estivesse acontecendo, como em um balé.

Eles trouxeram esse "pensamento de câmera" também para seus filmes de ficção, impresso em detalhes minuciosos, como a incorporação das circunstâncias climáticas ou dos imprevistos que se apresentavam durante as filmagens à sua linguagem cinematográfica própria, criando uma poética relacional dramatúrgica[208], que unia seu desejo de produzir as imagens para os filmes com seus "movimentos corpo-câmera e pensamento-emoção". Esse "pensamento de câmera", criado a partir de seu modo de atuação em coletivo, tinha também a intenção de apresentar um resultado organizado pela montagem ou edição. Exercitaram, desde o início de suas trajetórias, a prática de filmarem pensando simultaneamente também na finalização da imagem, e aprimoraram este exercício, em seus filmes de ficção.[209]

Durante a pré-produção, todos pensavam juntos a construção de cada um dos longas-metragens produzidos pela Rosza Filmes como uma unidade de sentido. Com o roteiro literário em mãos, Glenda e Ary construíam o roteiro técnico, com a decupagem das cenas[210], a partir do qual eram produzidos os projetos setorizados com referências para arte, som e fotografia. Ary trazia ideias sobre como o som poderia ajudar a construir os sentimentos que estavam

[207]Novamente, aproximamos a palavra relação, usada por Augusto Bortolini em depoimento para esta pesquisa, ao conceito de Relação, da fricção entre diferentes, em interdependência consentida garantida pelos afastamentos determinantes de suas especificidades comunitárias, cuja ética não é dada de antemão mas no movimento de fazer com, dar-se com todos os possíveis outros do todo-mundo glissantiano. Ver o Tratado de Todo-Mundo (GLISSANT, 2024).
[208]Ver p. 77, 78 na tese.
[209]A análise do filme *Ilha*, ao final desta seção, e seu respectivo Projeto de Fotografia (ANEXO IV), apresentam exemplos práticos do "pensamento câmera" aqui referido.
[210]O roteiro técnico contém todos os planos a serem filmados em cada sequência do filme, com descrições cenográficas e de ambiência sonora detalhadas.

buscando para o filme ou para uma cena específica, Glenda apresentava as referências plásticas e visuais da direção de arte, Poliana, Thacle e Augusto somavam as suas proposições em relação à fotografia, aos movimentos de câmera e aos efeitos que poderiam ser incorporados na pós produção, durante a correção de cor[211]. O compositor Moreira era provocado a compor em diferentes momentos das produções. Eles conversavam muito juntos, sobre todos os aspectos da atmosfera a ser construída em cada cena, de cada sequência, em cada filme. E, antes das gravações, apresentavam os projetos de cada setor uns para os outros, dialogando sobre suas ideias. E era nesse momento que a proposta de estilo para cada filme se consolidava definitivamente. Durante suas produções, eles organizavam as etapas de pré-produção, filmagem e pós-produção na prática, assumindo suas respectivas múltiplas funções operacionais antes, durante e depois do *set* de filmagem.

Na montagem ou edição dos filmes todas as contribuições eram novamente reunidas, em um novo processo criativo: as de Glenda na direção e direção de arte, de Ary na direção e na direção de som, as músicas de Moreira, as de Poliana e Thacle na direção de fotografia e as de Augusto, que trabalhava a direção de fotografia também como colorista. Como participavam ativamente dos processos de montagem e finalização, quando Poliana, Thacle e Augusto construíam juntos o projeto de fotografia de um longa-metragem, ainda na pré-produção, estavam sempre voltados para sua confluência também na edição, no momento da pós-produção. Desta forma, imprimiam sua autoria coletiva durante todo o processo criativo e de realização de cada filme. Poliana considerava muito interessante essa generosidade cultivada pela equipe, que permitia pensar a unidade do filme, mas com a tranquilidade de saber que na montagem, um outro processo de criação acontecia, e nem tudo se materializava exatamente como planejaram nos projetos dos departamentos. Assim, acabavam redescobrindo juntos os filmes, durante sua edição. Em uma cena do filme *Na Rédea Curta*[212], por exemplo, um dos efeitos pensados no processo de pré-produção não funcionou bem na edição. Pelo roteiro, a cena da infância da personagem *Júnior*

[211]Ver o projeto de Fotografia do filme *Ilha*, que será objeto de análise mais detalhada em seguida, no ANEXO IV.
[212]Ver filme *Na Rédea Curta*, comédia produzida pela Rosza Filmes e lançada em 2022, na filmografia no ANEXO I.

era a primeira do filme, mas foi deslocada na montagem e surgiu como um *flashback*, como uma lembrança. Durante a edição do filme, eles perceberam que se a história começasse a ser contada por esta essa cena, ela não causaria o impacto que desejavam na construção dramática das personagens. Ao deslocá-la para o momento em que *Júnior* conta para *Mainha* sobre a gravidez da namorada e, ao lembrar da infância, fica atordoado porque vai ser pai mas não tem uma referência paterna, eles conseguiram produzir o efeito que queriam. A personagem *Júnior* busca em suas memórias a falta do pai e encontra-se com a dor de sua ausência, vivida na infância.

Poliana disse também que chorava durante a montagem dos filmes, porque perseguia um resultado que a emocionasse de fato, a ponto de levá-la às lágrimas.

> Eu vou montando e, a partir do meu choro, eu vou entendendo o que está funcionando e o que não está funcionando. Penso: ”ainda não me emocionei”. E continuo lá. "Ainda não está bom, vamos mexer mais, vamos mexer mais..." Só páro quando a gente olha um para o olho do outro e fala: "É, agora foi!” *Choro horrores, sim. E isso faz parte dessa entrega, porque não é uma escolha fácil continuar no interior. Não é uma escolha fácil construir narrativas audiovisuais de forma descentralizada, mas é o que nos alimenta, é o que faz sentido pra gente. E fazer sentido é o que importa*. (COSTA, 2023, em entrevista à autora, grifo nosso)

Para Glenda Nicácio, produzir no Recôncavo era muito diferente de produzir no Rio de Janeiro, por exemplo[213]. Mesmo se exatamente as mesmas pessoas fizessem um filme de baixo orçamento, em um arranjo bem parecido, seria diferente, porque no Rio ou em São Paulo havia outras referências, um circuito audiovisual já organizado. No Recôncavo não havia empresas de transporte para produções audiovisuais ou empresas especializadas em produção de figurino para cinema, por exemplo. Eles precisaram transformar a estrutura que havia lá, para atender as necessidades das produções. Essa transformação também fazia parte do seu trabalho como diretores, técnica, artística e ideologicamente falando. Eles miravam nas possibilidades que tinham à disposição e transformavam em cinema o que, a princípio, não serviria para o cinema. Pensavam identidades e corpos de personagens que não eram para o cinema, não eram vistos nunca no cinema, e os transformavam em protagonistas. E

[213]Na ocasião de seu depoimento para a pesquisa, Glenda Nicácio estava no Rio de Janeiro iniciando suas atividades como diretora da novela *Fuzuê*, produzida em 2023 pela TV Globo, depois de ter declinado de convites anteriores da emissora.

transformavam as costureiras de região em costureiras criadoras dos figurinos dos personagens. Ela mesma, Glenda, uma menina preta, podia, sim, ser uma diretora de cinema, sem nunca perder de vista que tudo derivava do próprio processo de produção estabelecido entre eles, uma vez que, mesmo quando cuidavam de assuntos de ordem pragmática à sua maneira, exercitavam a sua linguagem cinematográfica singular, opaca e irredutível, como em uma poética relacional dramatúrgica.

Desde o princípio, Glenda e Ary entenderam que, se quisessem continuar fazendo cinema e audiovisual no Recôncavo, seria necessário criar uma estrutura para isso ali. Abriram a Rosza Filmes em 2011, apenas um ano após entrarem na UFRB, no entanto, era preciso haver também quem fornecesse outros serviços para a realização de uma produção audiovisual. Não parecia lógico contratar mão de obra em Salvador, se pretendiam estabelecer-se como produtores no Recôncavo. Eles, então, criaram um micro-ambiente de mercado, adaptado à realidade local. E fizeram isso de uma forma positiva, assentada em um tripé constituído pelo respeito ao território, ao trabalho em coletivo e à noção de economia criativa. Entendiam a potência econômica que significava levar recursos financeiros para aquele lugar e, ao mesmo tempo, pensavam na formação de mão de obra local. Tinham o compromisso ético de empregar na região o dinheiro recebido em editais de financiamento público.

Durante a produção do filme *Café com Canela*, por exemplo, eles realizaram oficinas de formação em cenografia para qualificar a mão de obra necessária no Recôncavo. Envolveram pessoas da comunidade cachoeirana, da Universidade, escolas públicas e artistas da própria cidade, que realizaram parte do trabalho cenográfico do filme de forma remunerada. Em Maragogipe, município vizinho, havia uma cooperativa de costureiras. Era muito mais interessante envolver as costureiras da cooperativa no trabalho criativo de produção dos figurinos do filme, do que comprar roupas de fabrico industrial. Dava mais trabalho, mas essa perspectiva de atuação territorial era fundamental para afirmar a potência criativa da região e a força da interiorização do cinema[214]. Quando seus projetos eram selecionados em um edital, a realização dos filmes no

[214]As oficinas de cenografia e figurino estão descritas no *making of* do filme *Café com Canela*, disponível em https://vimeo.com/222185345 e https://www.youtube.com/watch?v=h5k27mtSjg0 (acesso em 27 agosto 2024).

Recôncavo era um dos diferenciais de suas propostas, então era justo que o Recôncavo fizesse parte deles verdadeiramente, fosse pela cuidadosa representação cinematográfica de sua cultura e personagens, pelo trabalho remunerado dos seus habitantes na produção dos filmes, ou pela movimentação financeira que geravam na região.

Eles entendiam os filmes como um investimento, produtos que geravam renda e, se o investimento necessário à produção fosse pequeno, ele poderia ser recuperado mais rapidamente. *Café com Canela* obteve bom desempenho comercial e deu fôlego financeiro à Rosza Filmes. Foi exibido em salas de cinema e obteve bilheteria compatível ao tamanho do filme[215]. O longa-metragem foi majoritariamente produzido com recursos da linha de financiamento de Arranjos Regionais do Fundo Setorial do Audiovisual e as despesas de seu lançamento comercial foram cobertas pelo prêmio de distribuição oferecido à produção pela Petrobras no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Desta forma, grande parte da receita obtida nos cinemas foi contabilizada como lucro. O filme foi licenciado para o Canal Brasil, para festivais, para plataforma internacional de exibição em *streaming*, sempre rendeu dividendos para a empresa e continuava rendendo. Foi disponibilizado no catálogo da plataforma *Amazon*, que remunerava por visualização, na mesma época que um dos atores do filme, Babu Santana, participou de uma edição do *realityshow* Big Brother Brasil, produzido pela Rede Globo. Ele falou do filme durante o programa de grande audiência na TV aberta, e seus trabalhos anteriores ficaram em evidência nos meios de comunicação, o que ampliou o interesse pelo filme e, consequentemente, sua remuneração pela plataforma. Esse resultado criou capital de giro para a empresa e eles optaram por estruturar materialmente a Rosza Filmes, uma decisão que se mostrou acertada e possibilitou a realização de outros filmes, em seguida[216]. *Até o fim*, por exemplo,

[215]A informação sobre o retorno financeiro do filme foi fornecida por Ary Rosa, responsável pela produção executiva dos filmes da Rosza Filmes, em sua entrevista à autora, de forma genérica e sem mencionar os resultados financeiros de forma específica. Como este trabalho não pretende fazer uma análise mercadológica, mas política e estética, entendemos que a apresentação ou menção a valores ou números exatos não seria fundamental para o alcance dos seus objetivos.

[216]Em 2023, a Rosza Filmes Produções Ltda. tinha sede própria, em um galpão-estúdio de cem metros quadrados, com pé direito de cinco metros e capacidade para abrigar atividades como projeções, construção cenográfica e posicionamento de iluminação para gravações audiovisuais. Localizada em Muritiba, na região do Recôncavo, a sede da empresa contava também com equipamentos básicos de câmera, iluminação, edição e som, próprios ou compartilhados com a empresa Ladeiraloop, de Thacle de Souza, Augusto Bortolini e Poliana Costa. Esta estrutura

foi feito com quarenta mil reais da receita obtida com *Café com Canela*. Para realizar um longa-metragem com tão pouco dinheiro, eles inverteram sua ordem natural de criação: em vez da produção ser estruturada a partir de um roteiro, pensaram primeiro em uma estrutura de produção que fosse possível conseguir, para depois criar um roteiro que se encaixasse nos parâmetros que permitissem sua efetiva realização. Decidiram, então, fazer um longa-metragem em uma única locação, com uma equipe de oito pessoas, quatro atrizes e contando uma boa história que sustentasse os setenta minutos de filme. O roteiro de *Até o Fim* foi produzido a partir deste desenho de produção. Em seguida, em plena pandemia, realizaram mais dois longa-metragens *Voltei!* e *Mugunzá*, com metodologia semelhante. Na comédia *Na rédea curta*, retornaram a uma estrutura maior, nos moldes de *Café com Canela*, com orçamento robusto, equipe grande e com boa remuneração para os profissionais que não ganharam tão bem nos filmes anteriores, gerando um ciclo virtuoso, criativo e financeiro. O próximo filme de ficção da Rosza Filmes, *Quem tem com que me pague não me deve nada*[217], já teve recursos do Fundo Setorial do Audiovisual aprovados pela linha de financiamento que contemplou projetos apresentados por empresas distribuidoras[218]. Estavam crescendo, aos poucos, apesar do período de imensas dificuldades enfrentado por todo o setor audiovisual, desde 2016[219].

Eles gostavam de fazer filmes de diferentes gêneros e escalas de produção. Pensavam o cinema como uma descoberta e também se reinventavam abraçando as múltiplas possibilidades da criação audiovisual. Fizeram *Café com Canela*, um drama clássico narrativo, depois *Ilha*, um filme em que exploram abertamente a metalinguagem no cinema, *Mugunzá*, um musical filmado no Cine Theatro

---

permitia a realização de filmes com pequeno investimento financeiro. No mesmo terreno, estavam construídas também duas casas, de Glenda Nicácio e de Ary Rosa. Uma estrutura bastante completa de subsistência e para basear para a continuidade de sua criação artística.

[217]Ver entrada sobre os filmes *Até o fim, Voltei!*, *Mugunzá* e *Quem tem com que me pague não me deve nada* na filmografia, ANEXO I.

[218]A empresa parceira da Rosza Filmes para este projeto foi a distribuidora Elo Audiovisual.

[219]Durante os governos federais que se seguiram à deposição de Dilma Roussef da presidência da República, houve questionamentos do Tribunal de Contas da União acerca da metodologia de auferimento das prestações de contas adotada pela ANCINE, seguida da diminuição gradativa até a paralisação quase total das atividades da Agência, acarretando descontinuidade nos editais de financiamento, sobretudo nos que consideramos como estruturantes da desconcentração da atividade como os Núcleos Criativos, os Arranjos Regionais e os de obras audiovisuais destinadas à exibição em primeira janela pela TV Pública, como vimos no primeiro capítulo. A pandemia também influenciou fortemente o campo cinematográfico mundial no biênio 2020-2021.

Cachoeirano[220], e *Na Rédea Curta*, uma comédia realizada pensando no público que assiste filmes em salas de cinemas de *shoppingcenters*. Mesmo em *Voltei!*, com narrativa mais próxima ao realismo fantástico, a radicalidade e a experimentação da sua poética relacional dramatúrgica estava sempre ancorada na fala, na oralidade, na narração e em códigos muito populares de experiências ordinárias, como estar em um almoço de família, um churrasco no domingo, e contar como foi a semana, ou a história de uma tia, da prima que chegou de madrugada, ou o que aconteceu quando cozinhavam, e o arroz queimou. Para eles, era fundamental que as pessoas conseguissem acessar o sentido dos filmes, sobretudo as pessoas do Recôncavo.

Como vimos, essa metodologia de atuação coletiva, na qual todos fazem parte de todo o processo, construindo uma autoria descentralizada, resultou de sua própria trajetória de aprendizado e experimentação da linguagem cinematográfica e da ausência inicial de referências e de estrutura operacional para a realização de produções audiovisuais no Recôncavo. Glenda disse pensar a direção dos filmes da Rosza Filmes como uma brincadeira de esconde-esconde, pega-pega, uma gincana em que combinavam chegar em um ponto de encontro conceitual, por exemplo, o "sombrio tropical" do filme *Ilha*, e cada equipe conduzia sua pesquisa por um caminho. Cada área trazia o sombrio tropical dentro da sua especialidade e, com isso, conseguiam um resultado diferente do que seria obtido se todos simplesmente fizessem o que a direção pedisse. Ao contrário, eles entendiam e pensavam simultaneamente, dentro da sua função, dentro do seu departamento, como chegar até onde precisavam ir conceitualmente, para construir a atmosfera do filme. Como esse "sombrio tropical" aconteceria para a arte, para o som, para a fotografia, para a montagem, para a música ? Assim, eles enriqueciam e conferiam diversas camadas de materialidade aos conceitos que norteavam a construção da poética relacional dramatúrgica impressa em seus filmes. E, dessa

[220]Inaugurado em 1923 e tombado em 1937 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, o atual Cine Theatro Cachoeirano estava desativado há cerca de vinte anos quando foi reinaugurado em 25 de junho de 2014, na abertura da quinta edição do festival de cinema CachoeiraDoc. Após passar por reforma que durou cerca de meia década, no começo de 2014, a obra estava finalizada mas o espaço permanecia fechado. Somente foi possível reabrir o cinema após a articulação de lideranças municipais, estaduais, parlamentares federais e dirigentes da UFRB. Na ocasião foi exibida cópia restaurada do filme Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho. Um interessante panorama histórico sobre o local, que funcionava como um centro de convergência das artes, da cultura e da política da região do Recôncavo da Bahia, pode ser encontrado em ANDRADE, 2015. Ver CESAR; COSTA; 2021, p.162-163.

forma, essa materialidade simbólica múltipla, diversa, também transbordava para a percepção do espectador. O resultado deste encontro de múltiplas autoralidades em um território relacional específico trazia um resultado dramatúrgico também específico para os filmes. Com isso, o público ganhava ainda mais lugares de emoção, de afeto, para se apegar e se identificar, do que se a história fosse contada, majoritariamente, apenas pelo ponto de vista de uma autoria individualizada ou única, por pessoas que vivessem fora do Recôncavo da Bahia.

3.1.2
"Vocês vão ter que engolir à seco a minha subjetividade", - *uma análise do filme Ilha*

"Existe uma agressividade também em parar e ouvir, e esse é um dos nossos pontos de partida." (SOUZA, 2023, em entrevista à autora)

Depois de experimentarem, pela primeira vez, a complexa dinâmica de realização de um longa-metragem, em *Café com Canela*, rodado em Cachoeira e São Félix, os coletivos em ação na Rosza Filmes produziram o filme *Ilha*. O roteiro[221] foi escrito em um movimento de refluxo, logo após o término das filmagens, ainda sob o impacto da avalanche de aprendizado operacional e criativo que significou, para eles, a gravação de seu primeiro filme, depois de quatro anos de remodelações do projeto e espera pelos recursos para realizá-lo. A partir desta experiência, decidiram fazer imediatamente um segundo filme com estrutura menor e mais próxima, com a equipe que posteriormente se tornou seu núcleo técnico e criativo principal, formado pelos sócios da Rosza Filmes, Ary Rosa e Glenda Nicácio, da Ladeiraloop (Coletivo Ambulância) Augusto Bortolini, Poliana Costa e Thacle de Souza, e pelo compositor Moreira. O time foi reforçado ainda pelo técnico de som Napoleão Cunha que, com sua experiência profissional anterior, havia atuado como um conselheiro técnico, durante as filmagens de *Café com Canela*. A equipe técnica de produção, organizada pelo Coletivo Rebento[222],

[221]Roteiro no ANEXO V.
[222]Do qual emergiria a Rebento Filmes, mencionada anteriormente.

contou também com integrantes habitantes da Ilha Grande[223], e com a colaboração de inúmeros moradores.

O enredo de *Ilha* nasceu da experiência com os projetos de Cinema e Educação e também do seu desejo de ironizar o processo de criação de um filme, após o longo, dolorido e difícil processo de realização de *Café com Canela*. A personagem *Henrique*, cineasta consagrado de 45 anos, simboliza o que queriam criticar no cinema. A personagem *Emerson*, ao contrário, era o que os interessava nele: um jovem de aproximadamente 28 anos, que sequestra um cineasta famoso para que este o ajude a fazer, junto com *Thacle*, seu amigo de infância, um filme sobre partes importantes da sua vida, violenta e miserável. Apesar da história narrar o oposto, era o nativo de Ilha Grande *Emerson* que daria aulas para o consagrado cineasta *Henrique. Emerson* sequestraria *Henrique* também para fazê-lo repensar seu próprio cinema[224].

Escolheram Ilha Grande como locação para o filme depois de conhecerem o local durante as oficinas do projeto de extensão universitária *De Rede em Rede*. Situada na baía de Camamu, a cerca de trezentos quilômetros de Salvador e de Feira de Santana, a ilha de quatro quilômetros quadrados era marcada pela exuberância de sua natureza, o que se contrapunha fortemente à vida muito simples dos seus habitantes. Ali, o verde das matas de Oxóssi e o azul do mar de Yemonjá[225] se sobrepunham à absoluta ausência de pessoas, deixando impressa a sensação de que o lugar estava o tempo todo deserto, tomado pela decadência. Durante 70 anos, Ilha Grande tinha sido uma das mais importantes regiões da Baía de Camamu, com movimento constante de pessoas chegando e saindo, com economia local forte, que movimentava também um fluxo comercial e de transporte entre as cidades vizinhas. Com o fim das atividades da empresa Barod, uma mineradora multinacional de barita, única responsável pela pujança da região, nos anos 1990, muitas casas foram abandonadas e a ilha foi se esvaindo

[223]Distrito de Camamu, no Baixo sul da Bahia, onde foram realizadas as filmagens.
[224]Os nomes das personagens *Emerson* e *Henrique* são homenagens a Henrique Roza e Emerson Santos, estudantes de cinema da UFRB e parceiros de primeira hora da Rosza Filmes e da Ladeiraloop, que saíram de cena prematuramente.
[225]Oxóssi está referido no longa-metragem, desenhado no muro onde ocorre a cena final do 'filme dentro do filme'. Referimos também Yemonjá por sua relação direta com as águas do mar que banham a Ilha Grande. Para estudos que trançam a filmografia da Rosza Filmes também à epistemes de matriz afrodiaspórica, consultar: BOGADO; CARDOSO FILHO, 2022, p.160-162, e BOGADO; CARDOSO FILHO, 2021, p. 8-14.

em um esquecimento isolacional jamais quebrado, transformando-se em um vilarejo-fantasma, restrito aos pescadores e marisqueiras nativos. Era um um lugar onde quase ninguém chegava e de onde ninguém saía. O estado de abandono podia ser percebido nas construções ocas, que se tornaram pequenas ruínas em meio ao matagal. Havia mais mato do que pessoas ocupando os espaços, mais casas vazias do que habitadas, o que ampliava o sentimento de solidão, materializando a ausência humana ali e uma certa melancolia, que apontavam para algo sempre em falta.

Em 2015, Glenda e Ary ficaram duas semanas na ilha, indo à Escola Municipal Dr. Eraldo Tinoco todos os dias. A violência era um tema muito comum entre as crianças e isso chamou sua atenção. Sempre deixavam os estudantes que participavam de suas oficinas audiovisuais livres para contarem as histórias que quisessem, mas interferiam questionando sobre os motivos e modos de as narrarem. Nunca negaram-se a abordar nem as histórias relacionadas à violência, propostas pelas crianças, nem as que envolviam questões sexuais, como a gravidez precoce, por exemplo, muito comuns, também, entre os adolescentes. Entretanto, eles conduziam as conversas durante as oficinas na direção de discutir as maneiras possíveis de contar essas histórias, principalmente ao perceberem que justamente a violência, a agressividade e o *bullying* eram temas muito presentes nos enredos propostos para serem filmados pelos estudantes. E estavam atentos à necessidade de compreensão desse imaginário da representação da violência na infância.

A personagem *Emerson* incorporava esse imaginário, mas também dava um passo adiante na direção da elaboração dramatúrgica desta violência. Em um texto do projeto do filme *Ilha*, enviado para seleção em uma linha de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual, recolhido durante a pesquisa, lemos

> É bastante relevante contar a história de *Emerson*, menino pobre que cresce destinado a ser ilhado, até que descobre o cinema e vê nele a forma de enfrentar o mar. Diferente das tantas outras histórias da relação do homem e o cinema, esta não fala de paixão: trata-se de uma história de sobrevivência. Por outro lado, a relevância da obra também se dá diante de um contexto histórico/político. Ela acontece em um lugar inóspito ao cinema e tem como protagonista um homem errante – isso reafirma a necessidade da continuidade dos programas federais de regionalização do cinema: é preciso desenvolver projetos, produzir filmes e espalhá-los Brasil adentro, garantindo o acesso; é preciso capacitar, formar,

> encantar; e alcançar lugares onde o cinema não é regra, é exceção. (PRODECINE, Projeto *Ilha*)

O argumento que escancara a consciência da importância do alargamento dos espaços para a ampliação do desenvolvimento de dramaturgias regionais, ou multicentradas, era usada como justificativa para obtenção de recursos financeiros para a realização do longa-metragem inclusive porque este pensamento norteava a formulação da política pública para o audiovisual que ainda estava em curso no país. No entanto, o roteiro do filme foi escrito durante o processo de impeachment da presidenta Dilma Roussef, quando o refluxo nas atividades audiovisuais no Brasil, que ocorreria em seguida, era apenas pressentido[226]. Em *Ilha*, há uma personagem chamada *Brasil*, vivida por Arlete Dias, que repete compulsivamente a frase: "*Força, mulher!*" Em um momento da história, ela diz também: "*Isso é a porra de uma ilha, de uma província, de uma colônia. Eles voltaram! Os ratos levaram tudo. A mulher caiu, foi linchada em praça pública e ninguém fez nada.*", em uma clara referência a contexto político da época.

Durante toda projeção, experimentamos a sensação de estar diante de uma "violência antiviolência" que se abre para a criação e "acrescenta sentido-pleno à violência operatória dos marginais, dos rebeldes, dos desviantes, todos eles especialistas do afastamento", conforme poetizado por Édouard Glissant, como uma "estética da turbulência".[227] Ainda na primeira cena, a desconcertante situação que ancora o drama é apresentada: um cineasta famoso foi sequestrado e o resgate é o próprio filme que se vê. O uso da metalinguagem aparece escancarado no diálogo direto entre *Emerson*, *Henrique* e a *câmera-personagem Thacle,* que quebra a quarta parede e causa imediato estranhamento ao espectador. A violência, em *Ilha*, é usada como uma arma de construção dramatúrgica que extrapola a tela e envolve o público, tornando-o cúmplice dela, mesmo à sua revelia, pela observação participativa do desenrolar da história também pelo olhar da personagem *Thacle*, amigo de infância de *Emerson* que embarca nesta aventura com ele. Ele opera uma *câmera-documentário*, responsável por registrar a

[226]Em 2024, as linhas de financiamento com foco específico na descentralização e na regionalização da produção audiovisual nacional ainda não haviam sido retomadas, desde sua última edição, em 2018.

[227]Para o autor uma "estética da turbulência", como já vimos, emerge em oposição aos amálgamas de sentido impostos pela cultura de massa, como resultado da Relação, do fazer com ou dar-se com um "Outro do Pensamento": "quando mudo meu pensamento sem abdicar de sua contribuição". Ver GLISSANT, 2021, p.186-187. Ver também p. 82 da tese.

produção do filme de ficção, que, por sua vez, deverá ser realizado por *Emerson* e *Henrique*, o cineasta consagrado sequestrado. O público assiste o filme também pelo ponto de vista de *Thacle*.

A vida real violenta é, então, posta em cena por *Emerson*, "menino pobre que cresce destinado a ser ilhado, até que descobre o cinema e vê nele a forma de enfrentar o mar". Ao mesmo tempo, esta violência é apresentada de forma suavizada, ao ser narrada como sendo 'apenas' um filme de ficção em produção. A suavização da violência, no entanto, é também utilizada como dispositivo para colocar em cena, de forma ficcional, situações muito agressivas, como a câmera subjetiva que apanha, a morte por disparo de arma de fogo de um cão, a sangue frio, na frente de *Emerson-criança*, o estupro incestuoso de *Emerson-adolescente* pelo pai, ou seu assassinato simbólico, encenado no filme de ficção por *Emerson*.[228] Cenas que, infelizmente, fazem parte do cotidiano e do imaginário violento das crianças brasileiras submetidas a condições de vida como as de Ilha Grande, onde o alcoolismo e a miséria, muitas vezes, fazem parte da rotina das famílias.

O filme é dedicado *a todos os meninos que escolheram o cinema mas que não foram escolhidos por ele*.

> *Ilha* potencializa o fracasso, nutrindo-se dele para se desenvolver. O fracasso da ilha que é também o fracasso de *Emerson*, fazendo com que filmar *Ilha* torne-se um ato urgente: é uma das poucas maneiras de não deixá-los morrer, de não deixá-los serem engolidos pelo esquecimento. (PRODECINE 05/2015, Projeto *Ilha*, grifo nosso)

A técnica para elaboração das violências cotidianas abordadas nas narrativas infantis, exercitada pelos realizadores dos coletivos em ação na Rosza Filmes durante as oficinas de cinema e educação no Recôncavo e no Baixo Sul da Bahia, é revisitada para encenar, para adultos, essa mesma violência. É este o "efeito do real"[229] que buscam, ao propor para o espectador um jogo que brinca com a opacidade e a transparência do dispositivo cinematográfico: a *câmera-documentário Thacle* recorta o próprio olhar dentro da cena, encena estar sob o risco do real e torna o espectador parte do jogo.

---

[228]Após matar o pai, Emerson se senta ao lado da cama e pergunta a si mesmo: "*Por que a gente perde sempre?*"

[229]A referência à Roland Barthes é também retirada do projeto do filme inscrito para a seleção para o PRODECINE 05/2015, ao qual tivemos acesso durante a pesquisa.

> O mundo filmado está sempre refém do real, o tempo todo negociando com as suas imperfeições para a construção do plano. Nesse sentido, tudo é filme: o que escapa da ficção (da *câmera-personagem Henrique*) é captado pelo documentário (pela c*âmera-personagem Thacle*), admitindo que o acontecimento fílmico existe para além do momento entre o "ação" e o "corta". (PRODECINE 05/2015, Projeto *Ilha,* grifos nossos)

Para esta tese, o dispositivo cinematográfico da representação da "violência anti-violência" utilizado em *Ilha* põe em cena o "outro do pensamento"[230] glissantiano, que vai além do direito à diferença: um pensamento que se põe coletivamente em ação, inclusive junto com o espectador, em interdependência consentida pela metalinguagem, que faz com que a violência seja gradativamente justificada e compreendida pelo público através da sua consciência do extra-campo. A Relação entre o "pensamento do outro" e o "outro do pensamento" no filme, por sua vez, é garantida pelo afastamento que determina sua autonomia em relação à elaboração das referências hegemônicas na formação do imaginário audiovisual nacional, mas também pelo afastamento que separa fisicamente o espectador do filme, na sala de cinema, e determina sua distância da violência apresentada na tela. Essa "estética da turbulência" é posta em cena pela ação de novos agentes criadores, posicionados em um território relacional criativo distante dos tradicionais centros produtores de audiovisual, onde produzem a sua poética relacional dramatúrgica específica, multicentrada, popular e não massificada.

Em outra cena do filme *Ilha*, a mesma personagem *Brasil*, vestida com uma camiseta onde se lê a frase *TUDO ERRADO*, olhando para a câmera, diz para o espectador: "*Você não me enxerga, você não chega a me ver"*[231]. E, no encaminhamento para o terceiro e último ato do filme, ela aponta explicitamente um "pensamento do outro" estéril, que não estabelece Relação de troca em ação com um "outro do pensamento":

> *Eu tenho voz, porque vou me calar? Você fala de mim, escreve sobre mim, mesmo sem me conhecer." (…) Eu sou a mulher, a preta, a cega, a esquecida, meu nome é Brasil. Eu não sei pra onde vou. Força, mulher!* (*BRASIL*, 2017, diálogo do filme *Ilha*)

---

[230]Ver p. 82-86 na tese.

[231]Uma citação direta da música *Reconvexo*, de Caetano Veloso: "Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra, você não me pega, você nem chega a me ver", que, em outro verso diz também "Quem não é *recôncavo* e nem pode ser reconvexo", grifo da autora.

Édouard Glissant, em seus estudos sobre a imbricação linguística e cultural incidente nas culturas aflorantes do Caribe, ao referir-se a um imaginário opaco, formado pelo desconhecimento da totalidade da confluência massiva e difratada das culturas ao longo da história da humanidade, destaca a importância da existência também de trocas criativas, e não apenas relações de exploração, entre distintas culturas em fricção. Nós aproximamos a imagem de um caos concebível entre as culturas de Glissant também à possibilidade de criação de uma escrita dramatúrgica cinematográfica específica, uma poética relacional dramatúrgica multicentrada, como a encenada pelos coletivos atuantes na Rosza Filmes em *Ilha*, mas também no restante de sua filmografia[232].

> Para suspender o suspenso, recorremos a esse imaginário da totalidade, por meio do qual transmutamos para nós essa loucura do mundo em um caos concebível. Imaginário reativado pelo Outro do pensamento. Afastamento em relação à norma preestabelecida, ou imposta, mas talvez também em relação às normas ou às crenças que recebemos passivamente como herança. (GLISSANT, 2021, p. 187)

Suspender o suspenso, que significa também fabular sobre o desconhecido, ou "profetizar o passado"[233], para Glissant, segundo as formulações propostas por esta tese, é exatamente o que a violência anti-violência em *Ilha* propõe, para desconstruir e elaborar, em sua dramaturgia, o caos concebível de uma moderna violência cotidiana ocultada dos olhos que, majoritariamente, fazem e vêem filmes a partir dos grandes aglomerados urbanos sudestinos, que estão, por sua vez, inseridos em um sistema globalizado de produção e exibição cinematográfica. A utilização do dispositivo do jogo aberto, em metalinguagem, com o espectador, transfere também para ele o estranhamento diante do gradativo desocultamento desta violência representada, ou re-apresentada, tornando-o refém da sua própria reflexão sobre ela.

Aproximamos esta poética relacional dramatúrgica da noção glissantiana de "outro do pensamento", não apenas pela inclusão ativa do espectador no jogo de cena, mas também pela adoção do específico modo de criação audiovisual dos coletivos em atuação na filmografia da Rosza Filmes, aqui recortada exemplarmente pelo filme *Ilha*. O longa-metragem questiona também o próprio

[232]Ver Filmografia RzF - ANEXO I.
[233]Ver GLISSANT, 1996, p. 132.

fazer cinematográfico, como arte e como ofício. Seu modo de produção aprofunda o processo de experimentação dos coletivos envolvidos em sua realização, a sua "etnotécnica" partilhada, assumindo o risco controlado do improviso. O improviso, desta forma, é visto como elemento de um pensamento estético radical, porque está ligado tanto às relações de afeto entre seus agentes criadores, quanto a relações específicas, de ordem objetiva e subjetiva, na condução da realização do filme, que interferem no resultado final.

Os riscos relacionados ao improviso são pensados dentro de uma estrutura em pleno funcionamento. A questão que se coloca permanentemente é como aproveitar o risco dramaticamente, quando ele acontece, por exemplo, em uma região com intensa variação climática, em que cada nuvem que passa interfere na relação de luz e sombra das cenas do filme? A noção de "sombrio tropical", referido no projeto de fotografia, nasce no seio dessa experimentação. Eles prescindiram da luz elétrica e optaram por trabalhar com a luz natural, grandes placas para rebater o sol e sombreamento utilizando palha, o que orientou a concepção de iluminação do longa-metragem, dialogando também com a atmosfera inóspita descrita no projeto de arte de *Ilha*[234]. O aproveitamento de materiais era uma escolha e uma necessidade, uma vez que a estrutura a ser transportada até Ilha Grande precisava ser leve, pelas próprias condições de acesso ao local.

Quando o carrasco morre, a vida deixa de ser ficção
(*EMERSON,* 2017, diálogo do filme *Ilha*)

A produção de *Ilha* foi dividida em três etapas. Na primeira delas, começaram a gravar o filme pelo final, pela cena da oficina de Cinema e Educação que acontece em uma escola.[235]. Os atores Aldri Anunciação (*Henrique*) e Renan Motta (*Emerson*) realizaram, eles próprios, uma oficina sobre

[234]Os projetos de Fotografia e Arte do filme *Ilha* encontram-se reproduzidos nos ANEXOS IV e VI.

[235]No final do filme, *Henrique*, o cineasta consagrado sequestrado, localiza um material gravado em antigas fitas VHS onde o espectador vê *Henrique*, *Emerson* e *Thacle* quando ainda eram crianças e participavam de uma oficina de Cinema e Educação em uma escola. Neste momento, *Emerson* já estava morto, assassinado pela violência que o cercava, e *Henrique* parece refletir sobre o valor do cinema para a sua própria vida. Depois desta sequência, o espectador lê a frase: *Este filme é dedicado a todos os meninos que escolheram cinema, mas que não foram escolhidos por ele.*

linguagem cinematográfica com os diretores Ary Rosa e com Glenda Nicácio em Muritiba, no Recôncavo, antes de irem gravar na escola, em Ilha Grande, com o objetivo de instrumentalizar sua atuação como orientadores da oficina. A cena final revela para *Henrique* (e para o espectador), após o assassinato do protagonista *Emerson*, que em sua infância ele havia participado, ao lado do amigo *Thacle*, de uma oficina de cinema e educação, ministrada por *Henrique, Glenda e Ary*. Neste momento de gravação, que ocorreu na escola em Ilha Grande, eles trabalharam com três pontos de vista diferentes, observados por três câmeras e, como eram também três na direção de fotografia, Thacle de Souza, Poliana Costa e Augusto Bortolini, todos gravavam os três pontos de vista, alternadamente, diferenciando a linguagem de câmera prevista para cada um deles. Durante as filmagens desta primeira etapa, eles tinham a *câmera-Ary*, a *câmera-Glenda* e a *câmera-Henrique (oficineiro)*.

Na segunda etapa, uma parte da equipe técnica foi à ilha para participar de uma vivência de pré-produção de algumas semanas. Eles visitaram os locais em que pretendiam filmar, estabeleceram relações com a comunidade, selecionaram habitantes para atuarem como produtores locais e produziram material de pesquisa de imagens das futuras locações[236]. Nessa vivência, também mergulharam na atmosfera que a própria Ilha Grande inspirava e que não somente seria absorvida pelo enredo da história, mas também contribuiria para a construção do programa de efeitos e para o resultado estético final obtido em *Ilha*. Como estavam literalmente ilhados, todos ficaram juntos nas mesmas pousadas, dormiam juntos, faziam todas as refeições juntos, enquanto preparavam o filme. Ficaram vivendo como moradores na ilha, por um tempo.

Na terceira e última fase da produção, foram com a equipe toda, para gravar as cenas seguindo as ordens dos dias[237], e levaram também a ilha de edição para Ilha Grande. Gravavam e já iniciavam o processo de edição, quase simultaneamente. Saíram da ilha com o primeiro guião[238] do filme. Enquanto a

[236]O *making of* do filme *Ilha*, dividido em Arte, Produção, Som, Atores, Fotografia e Direção, pode ser encontrado no canal da Rosza Filmes no YouTube https://www.youtube.com/@roszafilmes2113 (acesso em 31 agosto 2024).
[237]Ordem do dia é um termo técnico que designa os documentos onde constam todas as atividades programadas por dia das filmagens.
[238]Guião, ou copião, é um termo técnico utilizado para descrever a primeira organização das cenas do filme na ordem do roteiro, atividade que inicia o processo de montagem/edição.

forma final de *Café com Canela,* seu primeiro longa-metragem tinha sido descoberta na montagem, em *Ilha*, o primeiro corte foi produzido ao longo das gravações. Todos assistiam o material gravado junto com os atores, geralmente à noite, depois do *set*, para que eles fossem também se apropriando do filme como *personagens-encenadores*. Como o roteiro era ancorado na construção de um filme dentro do filme, era preciso que os atores tivessem plena consciência de como a história estava se materializando, para que suas personagens pudessem emergir. Aldri Anunciação e Renan Motta traziam suas experiências no teatro, agregando uma visão paralela assentada em uma outra linguagem artística, e se integraram totalmente ao processo de construção fílmica.

Uma marca forte de *Ilha* é justamente a movimentação das câmeras, operadas alternadamente por Augusto Bortolini, Poliana Costa e Thacle de Souza, também como personagens do filme. Além da *câmera-Thacle (câmera-documentário)* e da *câmera-Henrique (cineasta consagrado/ câmera-ficção)*, há outras três câmeras neutras, a *câmera-filme*, a *câmera-orgânica* e a *câmera-invisível*, que não representam o olhar de nenhuma personagem, mas pontuam diferentes pontos de vista para o espectador[239].

O olhar da *câmera-Thacle* foi elaborado a partir da infância das personagens, como o olhar de um intelectual orgânico, nascido e aprisionado na *Ilha* e, para construir sua movimentação cênica, foi preciso fabular como seria esse olhar, o que ele teria de diferente em relação ao cinema de *Henrique*. A *câmera-Henrique* era o ponto de vista do cineasta consagrado, mais velho, que eles admiravam e que ministrou a oficina de linguagem cinematográfica na *Ilha*, quando eram crianças. *Henrique* era sequestrado para realizar um filme que fizesse valer a vida de *Emerson* na *Ilha*. Eles desejavam fazer um filme de ação, um filme de gênero, um filme de aventura, um filme de sequestro, mas que fosse também um filme que experimentasse a linguagem cinematográfica como uma descoberta, como um filme poético.

Vocês vão ter que engolir à seco a minha subjetividade.
(*EMERSON*, 2017, diálogo do filme *Ilha)*

[239]Essa divisão entre os olhares das câmeras está descrita no projeto de Fotografia do filme *Ilha*, reproduzido no ANEXO IV.

Nas sequências em que há intervenções não-verbais coreográficas dançadas por *Emerson*, *Ilha* fala também, por fim, sobre a solidão do diretor no *set* de filmagem. A cena em que a personagem dança, levando reiteradas vezes sua própria mão à boca, impedindo sua voz de ser emitida, nos informa sobre sua dificuldade, como diretor do filme de sua vida, de representar artisticamente a sua própria existência, simples e violenta. Para Ary Rosa, a beleza de atuar em dupla com Glenda Nicácio na direção dos filmes da Rosza Filmes era justamente poderem compartilhar sua solidão. Isso não significava abrir mão da solidão, mas compartilhar a solidão inerente à função da direção cinematográfica, porque Glenda vivia a dela e ele vivia a dele, separadamente, mas estavam ali juntos no *set*, para compartilhar, cada um, a sua própria solidão.

Nesta seção, vimos como os afastamentos determinantes em uma Relação estabelecida em interdependência consentida, entre novos agentes criativos atuando em um território relacional artístico, criaram uma poética dramatúrgica que deixou de ser particular para se tornar resultado de um pensamento coletivo. A articulação em ação criadora entre um "pensamento do outro" e um "outro do pensamento" a torna, também, uma poética dramatúrgica relacional. Como vimos, para Glissant, o "Outro do pensamento está sempre posto em movimento pelo conjunto dos confluentes, onde cada um é transformado pelo outro e o transforma." Na dramaturgia de *Ilha*, as personagens *Emerson*, *Henrique* e *Thacle* estabelecem uma Relação que transfigura o próprio sentido do cinema em suas vidas, e estendem essa transformação também para o espectador, que é incorporado ao filme como agente criador, uma vez que testemunha a invenção da narrativa ficcional. Desta forma, equipe técnica, elenco e público são, separadamente e coletivamente, imbricados na produção colaborativa do sentido do filme e no questionamento sobre quais outras línguas cinematográficas poderiam ser faladas, a partir dos olhares "que não foram escolhidos pelo cinema".

Na Rosza Filmes, o encontro de pessoas vindas de diferentes territórios, em um movimento de descentralização e interiorização do ensino superior, estabeleceu uma Relação no Recôncavo e no Baixo Sul da Bahia, em que o cuidado é o principal eixo relacional, estruturado em um tríptico formado pelo cuidado espiritual, o cuidado com a atuação em coletivo e o cuidado com a terra em que, simultaneamente, habitam e atuam artisticamente. Tendo sempre o corpo

negro como protagonista, a poética relacional dramatúrgica posta em cena em *Ilha* aborda temas que se repetem em toda a filmografia da Rosza Filmes, como a religiosidade de matriz africana, a diversidade de gênero, a violência familiar centrada na figura paterna, a vida simples e cotidiana de estratos sociais considerados populares. Outra importante característica da poética relacional da Rosza Filmes é a operacionalização de um processo que promove a descentralização da criação artística em escala cinematográfica, com a elaboração consciente de um processo-fluxo de trabalho criativo horizontalizado e rizomático, considerado mais adequado pelos novos agentes criativos para a realização de sua filmografia.

Como esta experiência, há uma miríade de outras[240], mas não tantas quantas poderia haver. Consideramos, portanto, importante repetir a ação de análise apenas em uma segunda experiência estética de elaboração de uma poéticas relacional dramatúrgica, tão diversa quanto nascida deste mesmo movimento: a partir do encontro de novos agentes criativos, ao sabor do acaso, em um território relacional artístico, e que são também alcançados pela política pública distributiva setorial do audiovisual que estava em curso naquele mesmo momento.[241]

[240]Ver NdR 200 na tese.
[241]No próximo segmento deste capítulo, analisaremos as poéticas relacionais dramatúrgicas desenvolvida pelos sócios da produtora mineira Filmes de Plástico.

3.2
Poética relacional dramatúrgica II - A "Sincera Forma do Mundo" da Filmes de Plástico[242]

Apesar de estar situada na região Sudeste do Brasil, a cidade de Contagem, e mesmo a capital do estado, Belo Horizonte, não estão localizadas no que vimos chamando, nesta tese, de eixo hegemônico de produção audiovisual, notadamente baseado em apenas algumas regiões das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.[243] A partir da segunda década do século XXI, conforme apontamos anteriormente, mais precisamente em 2013, o indutor de diversidade regional na formulação da política pública setorial do audiovisual foi otimizado, e passou a constar, na redação dada aos editais do Fundo Setorial do Audiovisual publicados pela ANCINE, menção específica à obrigatoriedade percentual de inclusão de propostas dos estados de Minas Gerais e do Espírito Santo em suas listas de pré-seleção[244]. Como veremos mais adiante, no biênio 2014/ 2015, a carteira de projetos da Filmes de Plástico foi selecionada na chamada pública de financiamento que contemplou a formação de Núcleos Criativos para desenvolvimento de projetos audiovisuais. Este foi um marco para o início da consolidação da empresa na atividade cinematográfica nacional.

Três dos quatro realizadores sócios da produtora mineira Filmes de Plástico eram moradores dos bairros Milanez, Jardim Laguna e Amazonas, na cidade de Contagem e, em seus filmes, os enredos são protagonizados por personagens pertencentes a este imaginário local. Suas poéticas relacionais dramatúrgicas desenvolveram-se na fronteira de uma grande cidade, uma

[242]A frase "Sincera forma do mundo" faz referência ao letreiro inicial do curta-metragem *Brinquedinho Novo de Gabito,* de Gabriel Martins, e ao título de sua coluna no site do Instituto Itaú Cultural, disponível em https://www.itaucultural.org.br/colunas/sincera-forma-do-mundo (acesso em 19 setembro 2024).
[243]A tese "Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo: entre a ficção e a realidade", defendida por Mannuela Ramos da Costa em 2017, apresenta um estudo aprofundado sobre experiências de produção audiovisual não hegemônicas localizadas também na Região Sudeste.
[244]Ver p. 64-66 na tese.

"periferia", uma borda que ganhou espessura cênica ao ser transformada em território relacional de criação artística[245].

Gabriel Martins, André Novais Oliveira e Maurilio Martins nunca tinham se encontrado em Contagem até conhecerem-se em Belo Horizonte, em meados dos anos 2000, transitando entre a Escola Livre de Cinema[246] e o Centro Universitário UNA[247]. Natural de Teófilo Otoni, município do interior do estado, Thiago Macêdo Correia, que viria a ser o produtor e quarto sócio da empresa, também estudou e trabalhou na Escola Livre. Na capital, havia ainda um movimento de cinefilia em torno de festivais, inclusive de curtas-metragens, e das sessões do Cine Humberto Mauro, uma sala de cinema do chamado circuito de arte, dedicada à exibição de filmes considerados relevantes pela crítica, que eram frequentados pelos estudantes da Escola Livre e do curso de cinema do UNA.

Em 2018, durante o lançamento do filme *Temporada*[248] vencedor do prêmio de Melhor longa-metragem no 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, dirigido por André Novais Oliveira e filmado no bairro do Amazonas, os sócios Gabriel e Maurílio Martins, antigos vizinhos dos bairros Milanez e Jardim Laguna, em Contagem, lembraram, em retrospectiva, que toda ação empreendida pelo grupo, até então, tinha partido de um

> (...) desejo de escutar e dar rosto a pessoas que nunca tinham sido ouvidas, nem mostradas. Fizemos isso sem nenhum panfletarismo. Era um desejo legítimo e natural nosso. Entendíamos esse processo bem menos do que hoje, mas queríamos fazer[249].

---

[245]Como vimos na secão anterior deste capítulo, o mesmo ocorreu com a cidade de Cachoeira, na região do Recôncavo da Bahia, tornada paisagem-personagem pelo agenciamento dos coletivos em atuação na Rosza Filmes.

[246]A Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte (E.L.C./BH) ofereceu, a partir de 2003, curso técnico de formação para a atividade audiovisual, em módulos de seis meses e, também, cursos de extensão, de menor duração. A E.L.C./BH produziu mais de trezentos filmes de alunos, entre curtas-metragens de ficção, animações, documentários, vários deles premiados em festivais nacionais e internacionais. Junto com o Cine Humberto Mauro, era um dos principais pontos de encontro da cinefilia na capital mineira. André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Thiago Macêdo Correia frequentaram os cursos na Escola Livre de Cinema.

[247]O Centro Universitário UNA integrava a Ânima Educação, organização educacional privada fundada em 1961, e ofereceu, a partir de 2006, bacharelado em Cinema e Audiovisual com duração de oito semestres, onde Maurilio Martins e Gabriela Martins se conheceram..

[248]A dramaturgia e o processo de produção do longa-metragem *Temporada* são especialmente analisados no final deste capítulo.

[249]**Produtora Filmes de Plástico celebra 10 anos com prêmios e reconhecimento -** Produtora de Contagem, que circula pelos principais festivais de cinema do mundo, como Cannes, credita sucesso de seus filmes à voz que dão às pessoas 'periféricas, rejeitadas e à margem', disponível em https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2019/04/30/noticias-cinema,245226/produtora-filmes-de-plastico-celebra-10-anos-com-premios-e-reconhecime.shtml (acesso em 19 setembro 2024).

Gabriel e Maurílio assinaram juntos a direção de *No Coração do Mundo*[250], terceiro longa-metragem do grupo, lançado com grande sucesso de crítica em 2019. Desde seus primeiros curtas-metragens, desenvolveram personagens que habitavam corpos e rostos conhecidos, de familiares e amigos próximos, que circulavam por locais de movimentação conhecidos por aqueles corpos, mas que, até então, tinham estado ausentes das histórias contadas no cinema. A recriação poética do lugar em que viviam e filmavam foi, desde sempre, uma das mais fortes marcas narrativas do cinema da Filmes de Plástico.

Mas essa história começa muito antes.

3.2.1
Formação do *hub* criativo Filmes de Plástico[251]

Apesar de compartilharem o sobrenome e serem vizinhos de bairro, Maurílio Martins e Gabriel Martins não pertenciam à mesma família e nunca tinham se encontrado até entrarem na faculdade. Desde a adolescência, Maurílio queria fazer filmes, mas somente aos vinte e cinco anos de idade pôde ter uma televisão em casa. Sua mãe frequentava uma igreja da Congregação Cristã do Brasil, no Jardim Laguna, onde moravam, e a denominação religiosa restringia a utilização do eletrodoméstico nas residências dos fiéis. Ele somente podia assistir filmes quando estava na casa de outras famílias.

Para evitar o *bullying* na escola por não assistir televisão, ele inventava enredos e cenas para filmes imaginários, que teria visto na casa de um suposto primo, ou em uma suposta viagem, preferencialmente de madrugada, às quatro da manhã, porque, nesse horário, ninguém estaria acordado para conferir. E descobriu que conseguia cativar plateias com as histórias dos filmes que inventava. Seus amigos ficavam fascinados ao ouví-las. Então, ele continuou imaginando roteiros cinematográficos fictícios. Dos onze aos quatorze anos, criou diversos filmes imaginários, até sua irmã finalmente o desmascarar. Quando

[250]Ver Filmografia FdP no ANEXO I.

[251]Mantivemos as referências em língua estrangeira, notadamente o inglês, utilizadas pelos sócios da Filmes de Plástico em seus depoimentos, por entendermos que elas fazem parte da formação do seu repertório cultural e artístico. Um *hub* é um espaço virtual ou físico, onde empresas estabelecem suas operações, um sistema dinâmico de pessoas ou comunidades que desenvolvem diferentes empreendimentos criativos.

começou a escrever roteiros que seriam de fato filmados, durante o curso universitário de cinema, o processo de criação de situações cênicas apenas seguiu seu curso, naturalmente.

O pai era carpinteiro, tinha estudado somente até o terceiro ano do ensino fundamental, mas era um leitor voraz, que comprava jornais e trocava por livros usados no ferro velho. Sétimo filho de uma numerosa família, Maurílio e os irmãos liam o que lhes caía nas mãos, os livros iam sendo trocados aleatoriamente pelo pai. O universo das suas referências começou a tomar forma quando ele vivia imerso neste caos literário. Passaram pela sua casa, desde a Coleção Vagalume, com títulos de ficção juvenil, como *Zezinho, o dono da porquinha preta*, de Jair Vitória, até *O Seminarista*, romance de Bernardo Guimarães, além dos livros de poemas de Carlos Drummond de Andrade e de crônicas de Sérgio Sant'anna, das quais gostava muito, desde muito novo. Ou ainda, obras como *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, que não compreendia completamente, mas lia também. Um repertório muito variado, caótico, absorvido sem elementos de "ordenação do gosto". Não tinha acesso a discos de música, mas ouvia o que tocava no rádio. Ninguém o orientava esteticamente, familiares ou professores não indicavam o que assistir ou ler. Conheceu o filme *O Touro Indomável*, por exemplo, pela leitura do Almanaque Abril, "uma espécie de google impresso", que lia para adquirir conhecimentos e "desafiar as pessoas nas ruas", embora não fizesse ideia de quem fosse seu diretor, Martin Scorsese. Lia inteiros os jornais velhos que o pai comprava, especialmente os cadernos de cultura. Era defasado no acompanhamento dos filmes em exibição nos cinemas, mas foi atingido precocemente por esta literatura muito variada, à qual seus colegas de escola não tinham acesso. Para ele, tudo era cinema, e essas referências da infância e da adolescência desembocaram e explodiram no filme *No Coração do Mundo*, que co-dirigiu com Gabriel Martins, um drama observacional do cotidiano que se transforma em um *heist film*[252], com profundidade dramática e observação de personagens tão ricos que virou referência para salas de roteiro de filmes deste gênero.

[252]*Heist film* é um subgênero de filmes policiais, em que o enredo envolve um grupo de pessoas tentando dar um golpe em alguém ou roubar algo.

Esse modo caótico de acessar as referências, que eram despejadas sobre ele sem a determinação de uma ordem estética prévia, moldou seu modo de ver o mundo e de criar narrativas. Quando tinha quatorze anos, assistiu o curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), do cineasta gaúcho Jorge Furtado, na escola pública e, ao perceber que filmes com aquela duração breve também eram considerados cinema, pensou que poderia tentar fazer aquilo, inclusive porque desejava dar forma escrita às suas histórias. Fez também um curso básico de fotografia no SENAC e atuou como fotógrafo de casamentos e festas de debutantes. A maior parte dos clientes que contratavam os serviços do estúdio em que Maurílio trabalhava era do próprio bairro Jardim Laguna, ou de bairros próximos, com configuração social semelhante.[253]

---

[253]Registramos em nota a íntegra da publicação de Maurílio Martins, escrita em 25 de agosto de 2016, no Facebook, sobre porque decidiu fazer cinema. Embora o texto seja longo, entendemos ser um relato histórico muito importante para os objetivos desta tese.

"O cinema e o bairro (ou Notas sobre a primeira semana de um filme)

Ali no início da década de 1990, em mês e ano que não consigo precisar, o Laguna, esse pedaço de chão perdido na periferia de Contagem e onde caminho desde os primeiros dias de vida, viveu a sua primeira experiência cinematográfica. E me marcaria para toda a vida. Um político, ou algo similar a isso, num gesto que eu nunca consegui definir se por grandeza ou por vontade que as atenções recaíssem sobre ele, resolveu lutar pela emancipação da região onde vivemos, conhecida como Ressaca. Intentava-se, com direito a matéria em jornal, que não fizéssemos mais parte de Contagem com o argumento de que éramos isolados do restante da cidade e que merecíamos melhor atenção, o que era uma verdade absoluta e em parte real até os dias de hoje. Obviamente os planos dele foram fracassados mas o gesto, o discurso para o bairro, trouxe algo que ficaria entranhado. Para reunir a população na área mais central do bairro, onde córregos se cruzavam e hoje abriga um imenso supermercado e uma avenida de lotes caríssimos, ele mandou instalar uma tela, imensa, de cinema, e projetou, em 35mm e numa tarde linda de domingo, Robocop, o clássico absoluto de Paul Verhoeven e um dos filmes da minha vida, desses que se vê todo ano e que sempre se intenta um dia transforma-lo em tese acadêmica. Era o cinema, que eu ainda não conhecia, batendo na minha cara, no meu bairro. Era ver Peter Weller com o córrego ao fundo. Era sentir a câmera precisa do mestre holandes (sic) concomitante com a cara de êxtase dos amigos que sentavam nas cadeiras brancas de plástico dispostas pela organização ou espalhados no chão de terra empoeirado. O coração bateu muito forte aquele dia.

Semana passada foi a primeira de um longa-metragem que ansiávamos por anos. Foi também a semana que Gabriel Martins e eu completamos dez anos de amizade. Gabito, como passamos a chamá-lo depois, quase sempre foi meu vizinho, morador do Milanez, o bairro que faz divisa com o Laguna. Por essas ironias da vida nunca nos conhecemos. Sempre me senti isolado com meus devaneios de cinema. Guardava pra mim o desejo até que em 2006, via Prouni, criei coragem para largar o curso de Pedagogia na UFMG e me meter de vez no cinema cursando o que no meu diploma chamaram de bacharelado em Comunicação Social com ênfase em cinema e vídeo. No fundo ficaria marcado pra sempre como o lugar onde encontrei o Gabriel e onde minha vida mudaria profundamente. Nesse lugar também surgiram as primeiras conversas sobre a produtora, sobre esse filme que um dia faríamos no nosso canto, surgiram os filmes que foram construindo nossa trajetória e que são a base disso que somos e fazemos agora. Ressignificávamos Contagem. Para nós e para os outros.

Semana passada foi também o momento que colocamos uma câmera na pracinha do bairro e sentimos, como poucas vezes na vida, o que era a pulsão do cinema. Não havia como não se emocionar ou não ser tomado pela energia das pessoas que iam se ajuntando na praça que avizinha a casa onde nasci e moro até os dias de hoje e faziam uma figuração espontânea envolta em

Sua experiência como fotógrafo de bairro baseou, posteriormente, o desenvolvimento do enredo de seu premiado curta-metragem *Quinze* (2014)[254]. Em 2002, entrou para o curso de Pedagogia na UFMG e, em 2006, com uma bolsa do Prouni[255], transferiu-se para a primeira turma do então recém criado Curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA, onde conheceu Gabriel Martins, seu vizinho do bairro Milanez, que já havia realizado, como diretor, dois filmes de curta-metragem, de forma coletiva, na Escola Livre de Cinema: *Más Notícias para Franco* (2006) e *Quatro Passos* (2005). Em ambos, seu futuro sócio, André Novais Oliveira, integrou a equipe técnica, como microfonista e assistente de fotografia, respectivamente.

A primeira vez que André Novais Oliveira entrou em uma sala de cinema foi para ver o filme *Batman*, do diretor norteamericano Tim Burton. Fã do realismo fantástico mineiro, da literatura de Murilo Rubião e Pedro Nava, antes de se matricular na Escola Livre em Belo Horizonte, ele já tinha sido introduzido à sétima arte pelo irmão seis anos mais velho, Renato Novaes, o Nato, por quem sempre nutriu imensa admiração e respeito.

Quando André era ainda pré-adolescente, assistiram a muitos filmes juntos. Iam à locadora de vídeo escolhê-los e, às vezes, andavam mais alguns quilômetros, para alcançar uma locadora específica, que possuía os chamados 'filmes de arte' em seu catálogo. Alugavam muitas fitas VHS e viam de Spike Lee a Hitchcock, inclusive os filmes que passavam na televisão de madrugada, na sessão Corujão da TV Globo. Frequentavam três videolocadoras diferentes, duas

---

energia, orgulho, esperança. Olhávamos ao redor e quase não críamos que tudo aquilo estava dando certo, que estávamos conseguindo filmar aquele plano que passamos anos falando. Todos os aspectos técnicos estavam lindos, mas o que seguia impressionando eram as pessoas, aquelas que não tinham nenhum compromisso de estarem ali, que não foram convocadas com ordens do dia ou pela produção mas que seguiam por horas a fio observando toda aquela estrutura, todo aquele balé de câmera no steadi (sic) e aquelas luzes. E ao fim, após o corte e abraços emocionados entre todos da equipe, um vizinho, desses que se brinca junto na infância, vem ao meu encontro, me abraça e diz "Cara, que lindo o que vocês fizeram". Ele se referia ao filme como um todo, mas ainda mais específico sobre o "Boa noite, Laguna" com o qual a Karine Teles abriu sua fala (sem que isso estivesse no roteiro). A fala, dita num microfone de um carro de som, encheu cada um daqueles ali presentes de um orgulho que talvez nunca pensamos que pudéssemos proporcionar. Aqui é o nosso Coração do Mundo e, indiferente do resultado que esse filme venha a ter, ele já é imenso para cada um de nós, mas ainda maior para esse povo daqui." Laguna, Contagem.
https://www.facebook.com/photo/?fbid=1020922285862063&set=a.1358827963603 (acesso em 29 de julho de 2024).

[254]A filmografia de Filmes de Plástico integra o ANEXO I.

[255]O Programa Universidade Para Todos (Prouni) oferecia bolsas de estudo integrais e parciais em cursos de graduação e sequenciais de formação específica, em instituições de educação superior privadas.

bem perto de sua casa, no Amazonas, onde alugavam também desenhos animados. A terceira ficava no bairro Inconfidentes e se chamava São Judas Tadeu. Esta era uma locadora muito maior que as duas outras, e lá conseguiam fitas VHS que geralmente eram encontradas somente na capital. Iam a locadoras em Belo Horizonte, como a Cinecittá e a Videomania , somente quando estavam em busca de filmes bastante específicos, porque era mais trabalhoso e custoso chegar até elas, tinham que se deslocar de ônibus durante quase uma hora, para ir e para voltar.

Foi também com o irmão Renato que André começou a frequentar festivais de cinema na região central de Belo Horizonte, principalmente o Indie e o Fest Curtas BH. Os primeiros sinais de sua incontornável vocação para a atividade cinematográfica soaram em uma edição do festival de curtas de Belo Horizonte, na qual André viu inúmeros filmes em sequência. Assistiu a quase todas as sessões, todos os dias, às vezes acompanhado pelo irmão, mas também indo sozinho ao cinema. Passou a conhecer alguns realizadores, que eram convidados para apresentar as sessões. Assistir a esses debates e conhecer pessoalmente os diretores dos filmes que via foi muito importante para ele. No Fest Curtas, viu pela primeira vez os filmes do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho e também *Convite para jantar com o camarada Stalin* (2007), do realizador mineiro Ricardo Alves Junior. Mais tarde, eles se tornariam amigos mas, naquele momento, André não imaginava que isso pudesse vir a acontecer. Foi também no Fest Curtas BH que viu o cineasta Carlos Reichenbach pela primeira vez, quando o diretor paulista apresentava seu curta-metragem *Equilíbrio e Graça* (2002), que o impactou muito. Considerava o filme extraordinariamente bonito, mais do que outros curtas que eram muito festejados na época, como por exemplo, *Palíndromo* (2001), de Philippe Barcinski . Gostava também dos curtas-metragens de Rafael Conde[256], diretor mineiro ligado à Escola de Belas Artes, que realizava filmes desde os anos 1990. André era especialmente tocado pelo cinema quando conhecia pessoalmente os realizadores e os ouvia falar sobre o modo como faziam os filmes. Foi desta forma que entendeu que desejava fazer aquilo também.

A Cinecittá e a Videomania eram locadoras frequentadas por cinéfilos em Belo Horizonte. André Novais Oliveira e Thiago Macêdo Correia também trabalharam na Videomania.

[256]Ver entradas dos filmes citados na Filmografía geral ANEXO I.

Em uma das edições do Fest Curtas BH, viu um panfleto anunciando os cursos da Escola Livre de Cinema e, em 2004, ingressou no primeiro módulo de formação continuada, com uma bolsa de cinquenta por cento de desconto nas mensalidades, que sua mãe, dona Zezé, futura atriz de seus filmes, conseguiu[257]. Além do curso regular, com dois módulos de seis meses cada um, a Escola Livre promovia cursos curtos, com três meses de duração, sobre filmografias ou aspectos específicos da atividade cinematográfica. André fazia um dos módulos da formação regular quando matriculou-se também no curso sobre a bitola Super-8mm[258], que o interessava desde que assistira ao filme *Memórias de Super-8* (2001), do cineasta sérvio Emir Kusturica. Aprendeu a operar a câmera de cinema, estudava fundamentos da roteirização cinematográfica em ambos os cursos e, na conclusão deste módulo sobre Super-8, seu roteiro foi o escolhido para ser filmado pela turma.

Assim, realizou seu primeiro curta-metragem em película com finalização também em meio digital, *Uma homenagem a Aluízio Netto* (2004)[259], premiado como melhor filme e melhor trilha sonora no Festival Gramado Super-8, que acontecia paralelamente ao Festival de Cinema de Gramado, com oferecimento de prêmios em dinheiro.

Durante o período de formação na Escola Livre, André integrou a equipe de diversos outros filmes, exercendo diferentes funções. Atuou como assistente de direção, continuísta e também como diretor de fotografia em 16 mm, junto com Rafael Marinho, em *Último Instante* (2005), dirigido por Alonso Pafyese e Henrique Rocha. Ainda na Escola Livre realizou, como diretor, o curta *Uma mulher que sabia demais* (2005) em 16 mm, com finalização digital. Em seguida,

[257]Natural de Teófilo Otoni, Maria José de Novais Oliveira, a mineiríssima Dona Zezé, mãe do diretor André Novais Oliveira e do ator e diretor Renato Novaes, tornou-se atriz dos filmes dos filhos e de diversos outros diretores. Apoiou e acompanhou sua formação e produção artística e abraçou o cinema e todos que dele participavam como se fossem filhos dela também. Dona Zezé saiu de cena precocemente, em maio de 2018.

[258]Bitola é a medida da largura do negativo usado para imprimir os filmes de modo analógico, 8mm, 16mm, 35mm. Super-8mm é uma designação que significa que a impressão ótica da imagem ocupa inclusive o espaço destinado ao som, no negativo do filme, como acontece também com a designação Super-16mm.

[259]O filme recebeu o seguintes prêmios: 3º Lugar no Mostra Sesc-Laces-MG em 2006 Melhor Filme no Festival de Gramado em 2004 Melhor Trilha Super 8 no Festival de Gramado em 2004 Melhor vídeo no Festival de Vitória em 2005 Prêmio Festival dos Festivais no D-Cine de Curitiba em 2007 Festivais Mostra do Filme Livre (2008) Festival de Atibaia Internacional do Audiovisual (2007).

ganhou quatro mil reais e um celular da Nokia em um edital do Festival do Minuto, promovido pela Telemig Celular, e rodou *Um dia meio parado* (2008). E, com recursos financeiros obtidos com prêmios dos filmes anteriores, fez também o curta-metragem *150 miligramas* (2009), no qual o futuro sócio, Gabriel Martins, atuou como editor.

Ao mudar-se de Teófilo Otoni para Belo Horizonte em 2005, Thiago Macêdo Correia, o quarto elemento, que se tornaria o produtor do arranjo criativo da Filmes de Plástico, também se inscreveu no curso de História, Linguagem e Crítica Cinematográfica oferecido pela Escola Livre de Cinema. Nesta época, Gabriel Martins já frequentava o segundo módulo do curso de formação regular e, no primeiro módulo, seu roteiro tinha sido escolhido como filme de conclusão da turma. Este era também um dos principais motivos que levavam os jovens a desejarem cursar a formação regular continuada na Escola Livre: ao final de cada módulo, as turmas produziam um curta metragem, em 16 mm, com finalização digital. Como não existia, à época, outra formação em cinema e audiovisual na cidade, a Escola tornou-se, rapidamente, um ponto de encontro e de convergência para quem desejava fazer cinema em Belo Horizonte. Além da Escola Livre, existia apenas uma formação específica em cinema de animação, oferecida pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Morando e se sustentando sozinho na capital, Thiago trabalhou primeiro em uma farmácia. Depois, arranjou uma vaga em uma locadora de vídeo, a Videomania, que possuía o maior acervo de fitas do estado de Minas Gerais e era recomendada por seu professor de história do cinema, Rafael Ciccarini.[260] No início de 2006, conseguiu também um emprego na Escola Livre. Trabalhava o dia inteiro: pela manhã e à tarde dava expediente na locadora e seguia ainda para um terceiro turno, à noite, na Escola. Durante o trabalho na secretaria da Escola Livre de Cinema, estabeleceu forte relação com o professor de história do cinema, que se tornou uma espécie de mentor para eles. Nessa época, conheceu também Gabriel e André, seus futuros sócios, que eram alunos da Escola.

[260]A ministra Carmen Lúcia, do Supremo Tribunal Federal, era uma de suas clientes assíduas, nesta época. Atuando como gerente da locadora, ele aprendeu a se relacionar com pessoas de classes sociais e interesses diferentes e esta foi a sua primeira "escola de produção".

Neste ano, o roteiro de Gabriel Martins, *Más notícias para Franco*, foi novamente o escolhido para ser realizado como filme de conclusão, pelos alunos do segundo módulo do curso de formação regular. Gabriel, então, inscreveu-se no vestibular para o primeiro ano do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA, passou em primeiro lugar e ganhou uma bolsa integral para pagar a faculdade particular. Lá conheceu Maurílio Martins, o outro futuro sócio da Filmes de Plástico. Maurilio teve a mesma ideia que Gabriel e, com uma bolsa do Prouni, abandonou o curso de Pedagogia na UFMG para estudar na primeira turma do curso de Cinema do UNA. Maurílio e Gabriel descobriram que eram vizinhos de bairro em Contagem e, no fim de semana seguinte, se encontraram e já começaram a desenvolver argumentos cinematográficos em conjunto.

Depois de ouvir em uma palestra do consagrado cineasta Jorge Furtado que não era preciso ser formado em cinema para atuar como cineasta, e pensando em ter uma formação alternativa como professor, caso o sonho de continuar desenvolvendo uma atividade artística não prosperasse, André Novais Oliveira inscreveu-se no bacharelado em História na PUC-MG, que foi custeado com bolsa de cinquenta por cento do valor das mensalidades, concedida pelo FIES[261]. Durante a graduação, ele desenvolveu, sob a orientação da professora Elisabeth Guerra Parreiras, uma pesquisa sobre o primeiro curso de cinema que havia existido em Belo Horizonte, nos anos 1960, oferecido pela Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais (UCMG), além de monografia sobre o filmografia do cineasta mineiro Carlos Alberto Prates Correia.

Thiago cursou o módulo de formação em cinema enquanto trabalhava como secretário na Escola Livre. Como atuava junto à administração da instituição, estava sempre informado sobre os filmes produzidos pelas turmas e ajudava nas produções dos alunos. Elas eram realizadas com a câmera da Escola e com auxílio de outros apoios institucionais, muitos obtidos com a intermediação ou indicação dele, uma vez que conhecia os parceiros e colaboradores de todos os filmes produzidos pela Escola Livre. Ele também indicava aos estudantes referências cinematográficas que poderiam ser obtidas na locadora em que

[261]O Fundo de Financiamento Estudantil (FIES), programa do Ministério da Educação (MEC), concedia financiamento a estudantes em cursos superiores com avaliação positiva no Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (Sinaes), em instituições de educação superior privadas.

trabalhava. Já nesta época, atuava, sem saber, como uma espécie de consultor de produção informal dos curtas-metragens da Escola Livre de Cinema.

Durante a 10ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2007, houve a primeira mudança central na trajetória dos futuros sócios, que os ligou definitivamente à cinefilia mineira. Foi quando Rafael Ciccarini criou, com um grupo de alunos da Escola, uma revista eletrônica de crítica cinematográfica chamada Filmes Polvo"[262].

Com as coberturas periódicas realizadas pelo tablóide eletrônico, eles começaram a conhecer melhor o campo cinematográfico. Thiago, Maurílio e André não faziam parte do time de jovens críticos da revista. Thiago colaborou apenas eventualmente, mas André e Maurílio também conviviam com alguns dos seus redatores fixos: Gabriel Martins, seu futuro sócio, Janderson Lima, Mariana Souto, Ursula Rösele, João Toledo, Leonardo Amaral e João Paulo Teixeira, além do próprio Rafael Ciccarini, e de diversos outros colaboradores. Ciccarini era o editor da publicação eletrônica e a Mostra de Tiradentes, com curadoria sempre atenta aos realizadores estreantes do cinema nacional, era o centro desse universo. A Filmes Polvo se expandiu e promoveu coberturas de festivais em todo o país e até no exterior, mas manteve seu foco principal naqueles que aconteciam em Minas Gerais. A atuação na revista fez com que as pessoas ligadas a ela começassem a ampliar também seus contatos no meio cinematográfico. A criação da Filmes Polvo foi central não só para a ampliação do horizonte de seus colaboradores, mas também para a consolidação de uma cultura de cinefilia entre eles. A revista tinha a proposta de cobrir absolutamente tudo. Todos os filmes em cartaz na Mostra de Tiradentes, por exemplo, tinham que ter sua crítica ou resenha publicada, inclusive os das mostras educativas. Desta forma, eles viam e escreviam sobre tudo.

---

[262]A revista Filmes Polvo se juntou às já existentes Contracampo, Cinética, Paisà, Cinequanon, a conterrânea Cinema em Cena, a Foco – Revista de Cinema e a revista impressa Teorema. Estas revistas, com colaboradores majoritariamente baseados no Rio de Janeiro e em São Paulo, à exceção das mineiras Filmes Polvo, Cinema em Cena e da gaúcha Teorema, foram lideradas por jovens críticos que buscavam "pensar o cinema sob a perspectiva da arte, da autoria, da escrita literária, e elaborando uma crítica de maior aprofundamento e caráter militante." CRUZ, 2013, em sua dissertação A Crítica cinematográfica na internet, apresenta um panorama sobre atuação da Filmes Polvo e outras revistas do mesmo período. A revista eletrônica Filmes Polvo está disponível em https://web.archive.org/web/20140706081709/http://filmespolvo.com.br/site (acesso 19 setembro 2024).

Neste momento, em Minas Gerais, todos tinham uma ideia de filme na cabeça, mas frequentar a Escola Livre era a única possibilidade de terem também uma câmera na mão, ou alguma relação com o cinema. Os principais festivais do país dividiam suas categorias entre filmes finalizados em película ou em vídeo, estes últimos gozando de menor prestígio. O grande sonho ainda era fazer filmes em 35 mm. Mas, para finalizar um filme em película, era preciso levantar muito dinheiro ou pertencer à uma elite econômica. Então, eles escreviam sobre os filmes, porque fazer cinema de forma independente da Escola Livre era uma possibilidade considerada distante. Essa percepção era, de certa forma, reforçada também pela maioria dos professores que lecionavam na Escola. À exceção de Rafael Ciccarini, os demais nutriam uma relação algo amargurada com o campo cinematográfico. O desânimo dos professores em relação à sua inserção na atividade cinematográfica era recorrente, sobretudo em relação às suas aspirações de concorrer ao único edital de financiamento que havia no estado, o Filme em Minas[263]. O edital era bienal, aberto a participantes de todo o país, promovido com renúncia fiscal, com patrocínio e recursos financeiros da Companhia Energética de Minas Gerais - CEMIG. Durante os anos em que estiveram na Escola, ouviam seus professores dizerem que não adiantava concorrer porque não era possível ganhar. Para eles, os editais eram controlados por uma espécie de máfia, onde sempre as mesmas pessoas eram as escolhidas. Fizeram toda sua formação na Escola tendo essa expectativa: não existia a possibilidade de ganharem o edital estadual de Minas Gerais. Nesta época, não conheciam ainda a ANCINE, nem os mecanismos nacionais de financiamento. Tornar-se um cineasta era, portanto, algo a ser pretendido apenas por uma elite, uma vez que o edital estadual de concorrência pública atendia a um seleto grupo de eleitos. Cinema, definitivamente, não era para eles.

Em 2008, um pouco frustrado com algumas limitações da faculdade, Gabriel Martins desejava fazer filmes de qualquer maneira. Foi quando aconteceu a segunda virada na trajetória dos grupo: Ele conseguiu comprar uma câmera Cannon 7D, que filmava a 24 quadros por segundo[264], e reuniu os amigos para

[263]Criado em 2004, o Filme em Minas era um programa que buscava estimular a produção audiovisual no estado de Minas Gerais, que teve sua última edição em 2014.
[264]O curta *Brinquedinho novo de Gabito* também foi realizado neste momento https://vimeo.com/17423265 (acesso em 29 de julho de 2024).

rodar *Filme de sábado*, curta-metragem realizado em um final de semana, na casa dos seus pais, no bairro Milanez. Maurílio Martins, vizinho do Jardim Laguna e amigo da faculdade, aceitou atuar como personagem. E, uma vez que, de certa forma, ele já desempenhava essa função nos filmes da Escola Livre de Cinema, Thiago Macêdo Correia foi convidado para fazer a direção de produção. Gabriel já tinha conseguido o apoio na locadora Quanta para o equipamento de luz e maquinária, Thiago e Maurílio se conheceram no dia da filmagem. André Novais Oliveira foi responsável pelo som e pela assistência de fotografia e câmera do *Filme de sábado*. João Toledo, Leonardo Amaral e Mariana Souto, seus colegas da Escola Livre de Cinema e da Filmes Polvo, também integraram a equipe.

Durante a edição do filme, Gabriel e Maurílio estavam quase concluindo o curso de Cinema e Audiovisual no Centro Universitário UNA, e tinham uma relação mais cotidiana. Desejavam e precisavam abrir uma produtora. Neste momento, seu objetivo ainda não era exatamente abrir uma empresa, mas estabelecer um compromisso entre eles, um modo de operação que funcionasse como uma produtora de filmes. André tinha acabado de ganhar o edital para realizar seu curta de um minuto. Eles então se uniram nesse *hub* criativo e decidiram criar a produtora.

A alcunha "Filmes de Plástico" surgiu como uma ideia aleatória de Maurílio Martins, enquanto ele e Gabriel aguardavam para pagar um boleto em uma fila de banco. Não houve nenhuma explicação interessante, "ele inventou o nome do nada e ficou assim mesmo"[265]. Quando acabou a montagem de *Filme de Sábado* (2009), Gabriel precisava assiná-lo e colocou nos créditos iniciais o letreiro 'Filmes de Plástico apresenta'.

Esse momento marca a data da criação da produtora mineira Filmes de Plástico, em primeiro de abril de 2009.

[265]Segundo o depoimento do sócio-produtor Thiago Macêdo Correia para esta pesquisa (e diversos outros já publicados).

3.2.2

Com talento, ambição, sorte e política pública ao alcance das mãos, "Fez-se luz em Contagem"

> *Um filme é um encontro de estrangeiros que vão tentar falar a mesma língua, então é preciso ter todas as informações necessárias para falar essa mesma língua.*
>
> (MARTINS, 2020, depoimento em curso virtual)

Maurilove e *Gabito* eram de gerações diferentes, Maurílio, era o mais velho, tinha dez anos a mais que o caçula da turma, Gabriel. *Thi* e *Andrezêra*[266] tinham a mesma idade. Ao reconhecerem uns nos outros uma forte inclinação para o cinema, Gabriel, Maurílio e André começaram a compartilhar suas histórias. Thiago uniu-se aos contagenses ao se mudar do interior para Belo Horizonte, em busca de melhores oportunidades de vida.

Gabriel e André eram dois homens pretos de Contagem, mas viviam em circunstâncias diferentes. A família de Gabriel tinha uma situação sócio-econômica um pouco melhor e, desde criança, o menino queria ser cineasta. Ele e a irmã viajavam frequentemente com os pais, inclusive para o exterior, e Gabriel estudou inglês desde jovem. Thiago, um homem branco e homoafetivo, passou por dificuldades financeiras sozinho, sem o suporte da família, quando se mudou de Teófilo Otoni para Belo Horizonte, e arriscou sair de um emprego fixo para se transformar em um produtor de cinema. Se sua ideia tivesse dado errado, ele não teria para onde voltar. Mesmo em 2024, já reconhecido pelos pares como um excelente produtor, se sua vida ruísse estruturalmente, não teria a quem recorrer. Ele ajudava financeiramente à mãe, e não o contrário. Gabriel dispunha de uma rede de segurança material diferente da de seus sócios Maurílio, Thiago e André, que exploraram seu potencial e os riscos inerentes à criação artística a partir de lugares sociais um pouco distintos.

No segundo ano da cobertura da Mostra de Tiradentes pela revista eletrônica Filmes Polvo, eles já estavam mais entrosados e próximos da atividade cinematográfica e entendiam um pouco melhor como funcionava o campo. Na mesma época, *Estrada para Ythaca*, filme do coletivo cearense

[266]Apelidos de Thiago Macedo Correia, André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins.

Alumbramento[267], surgia nos festivais, abrindo um novo horizonte de realização para longas-metragens, em um formato de produção diferente do modelo hegemônico, que ainda parecia muito distante das possibilidades do *hub* criativo Filmes de Plástico.

Em 2008, quando houve nova edição do Filme em Minas e antes mesmo de estrear seu primeiro curta, *Filme de Sábado*, Gabriel Martins, "um estudante de cinema, famoso 'zé ninguém'"[268], resolveu arriscar e inscrever um projeto de curta-metragem no edital estadual de fomento ao audiovisual, concorrendo junto com os cineastas consagrados, membros do seleto clube do cinema mineiro que, até então, parecia impenetrável. E, contra todas as suas expectativas negativas, o roteiro de *Dona Sônia Pediu Uma Arma para Seu Vizinho Alcides* - que conta a história de uma senhora evangélica que, com um tiro de revólver, mata por vingança o assassino de seu filho - foi selecionado. A Filmes de Plástico era então apenas uma assinatura, não existia formalmente, mas eles decidiram realizar o filme com as mesmas pessoas, inclusive porque, com os recursos do edital, seria possível remunerá-las pelo seu trabalho, uma vez que, em seu curta anterior todos tinham trabalhado voluntariamente, contando apenas com recursos próprios e apoios institucionais.

Gabriel filmou também um documentário na Patagônia, *No final do mundo* (2009), em uma das viagens que fez com os pais e, em seguida, ele e Maurílio fizeram *Pelos de Cachorro* (2010)[269], onde sua intenção de colocar nas telas corpos e lugares que nunca lá antes estiveram explodiu. O filme acompanha situações do cotidiano da banda de rock homônima, formada por jovens pretos da favela - entre eles Robert Frank, amigo de Maurílio, líder da banda, que se transformaria em ator e colaborador de suas produções seguintes - e aborda questões relacionadas à falta de interação cultural e artística entre pessoas de diferentes estratos sociais.

André Novais Oliveira tinha também outro roteiro pronto para ser filmado, inspirado em um relacionamento amoroso desfeito anos antes. Como a produção do curta *Dona Sônia* (2011) começou e precisou ser interrompida, eles rodaram o

[267]Ver p. 81 e ndr 137 na tese.
[268]Nas palavras de seu sócio e produtor Thiago Macêdo Correia, em seu depoimento para a pesquisa.
[269]Ver entradas dos filmes citados na Filmografia FdP - ANEXO I.

premiado *Fantasmas* (2010), em uma esquina do bairro Amazonas, próximo à casa onde morava com o pai, a mãe e o irmão, em Contagem. Gabriel e Maurílio também atuaram no filme. Quando *Dona Sônia* voltou a ser produzido, *Gabito* e *Maurilove* tiveram que realizar, logo em seguida, seu filme de conclusão do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA, o curta-metragem *Contagem* (2010).

Foi então que tudo começou a acontecer. *Fantasmas* ganhou oito prêmios, entre eles o de Destaque em Pesquisa de Linguagem no Festival Brasileiro de Cinema Universitário. *Contagem* faturou outros sete, um deles o de Melhor Direção de curtas-metragens em 35mm no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Foi também nessa ocasião que o consagrado cineasta Carlos Reichembach, homenageado nesta 43ª edição do festival, viu o filme e o celebrou, em seu blog Olhos Livres, com um texto intitulado *Fez-se luz em Contagem*, projetando-os na cena do cinema nacional. Leo Pyrata, ator do curta, "que era o maior fã do Carlão da história", ficou muito emocionado e chorou copiosamente ao ler o texto do mestre. O diretor de cinema Carlos Reichenbach, o crítico Inácio Araújo, a produtora Sara Silveira e a montadora Cristina Amaral foram os primeiros grandes apoiadores do cinema da Filmes de Plástico: "Carlão pegava os meninos pela mão nos Festivais e falava 'isso aqui é o futuro do cinema'." [270]

Em seguida, André rodou *Domingo* (2011) e *Pouco mais de um mês* (2013). O primeiro era um ensaio audiovisual com montagem de fotos e sons de domingos e o segundo, um filme protagonizado por ele mesmo e por Élida Silpe, sua namorada na época, que contava a história de um casal no começo de seu relacionamento amoroso. Seguindo a lógica de tentar mesmo o que parecesse impossível conseguir, eles inscreveram o singelo *Pouco mais de um mês* na seleção da 45ª Quinzena dos Realizadores do Festival de Cinema de Cannes. O filme foi selecionado e ganhou menção especial do júri na prestigiada mostra de cinema francesa.

Dois anos depois de ganharem com o projeto de *Dona Sônia Pediu Uma Arma para Seu Vizinho Alcides*, resolveram inscrever novamente curtas-metragens na edição seguinte do edital estadual Filme em Minas. E ganharam de novo. Desta vez, com o roteiro de *Ela volta na quinta*, de André Novais, que,

[270]Nas palavras do produtor Thiago Macêdo Correia, em depoimento para a pesquisa.

mais tarde, se transformaria em seu primeiro longa-metragem, lançado em 2014. Neste filme, os personagens também foram encenados por ele e por sua própria família, em sua casa e em outras locações do bairro Amazonas, em Contagem. Seu pai Norberto, a mãe, Dona Zezé, também chamada de Malute pelo marido, seu irmão, Nato, e suas respectivas namoradas, Élida Silpe e Carla Patrícia, atuaram no filme.

Thiago Macêdo Correia tinha feito a direção de produção de dois outros curtas-metragens vencedores da edição de 2010 do edital Filme em Minas e, em um deles, atuou como roteirista e produtor executivo, responsabilizando-se, pela primeira vez, pelas atividades relacionadas ao enquadramento do projeto em leis de incentivo fiscal. Em seguida, assumiu também a produção executiva e a direção de produção dos filmes *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais, e de *Sandra espera* (2014), de Leonardo Amaral, que contou com a assistência de direção de André Novais, Maurílio Martins na captação de som e com montagem ou edição de Gabriel Martins. Produziu ainda *Um homem que voa: Nelson Prudêncio* (2016), roteirizado e dirigido por Adirley Queiroz e Maurílio Martins[271]. Este momento culminou com a transformação do *hub* criativo Filmes de Plástico em uma empresa.

Durante a festa de encerramento de uma das primeiras edições do festival CineBH no Museu de Artes e Ofícios, o produtor mineiro Matheus Antunes sugeriu que Thiago propusesse a formalização da Filmes de Plástico, porque eles tinham muitas ideias boas, mas eram desorganizados e iam engavetá-las todas. Todos os dias, eles tinham uma ideia nova, que não ia para frente. Matheus disse ainda que, se não tivesse a sua própria produtora, a Leben 108[272], faria isso. Dias depois, Thiago marcou uma conversa com os futuros sócios no café do espaço cultural Sesc Palladium, onde Maurílio trabalhava. No dia da reunião, eles

[271]Durante a pesquisa, encontramos duas intercessões interessantes entre os agentes criativos que integram o corpus e outros, que não abordamos diretamente, mas que também consideramos como criadores de poéticas relacionais dramatúrgicas multicentradas, populares e não massificavas. Além desta direção e roteirização conjunta de Maurílio Martins e Adirley Queiroz, cineasta da Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, Gabriel Martins dirigiu uma das histórias que compõem o longa-metragem *O Nó do Diabo*, da produtora Vermelho Profundo, sediada em Campina Grande, no Estado da Paraíba. As poéticas relacionais dramatúrgicas cinematográficas produzidas por Adirley Queiroz e pelos sócios da Vermelho Profundo, Ramon Porto Mota e Ian Abé, também integravam, inicialmente, o corpus da pesquisa.

[272]Em 2024, a antiga produtora Leben 108, de Matheus Antunes, se chamava Cento e Oito Filmes, e era ainda atuante em Belo Horizonte.

pediram duas empadinhas e partiram cada uma delas ao meio, para comerem os quatro. Decidiram ser sócios e fizeram uma lista de empresas para tentar oferecer seus serviços como uma produtora de vídeos institucionais, pensando que poderiam ganhar o dinheiro que precisavam para pagar um contador e realizar seus curtas-metragens, produzindo vídeos corporativos. Essa lista nunca saiu do papel e a Filmes de Plástico jamais produziu um vídeo institucional.

Quando a empresa finalmente se formalizou, eles inscreveram seus novos projetos de curtas-metragens em outra edição do edital estadual Filme em Minas. E, na semana seguinte, organizaram e mandaram, também, o material referente ao longa-metragem *No Coração do Mundo*. Este foi o primeiro edital que ganharam com a produtora Filmes de Plástico já constituída. Souberam, depois, que os seus dois projetos de curtas-metragens estavam classificados em primeiro e em segundo lugar, mas, como o longa-metragem também estava na primeira colocação e o edital possuía uma regra que impedia que um mesmo proponente fosse selecionado em mais de uma categoria, os curtas foram desclassificados.

Após faturar o primeiro edital local como produtores de longas-metragens, o próximo passo seria acessar os mecanismos de financiamento federais formulados e geridos pelo Ministério da Cultura e pela ANCINE, como as linhas de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual, o FSA. Partiram da mesma lógica, de tentar mesmo o que parecia inacessível para eles, e foram paulatinamente ganhando reconhecimento nacional e internacional, ocupando todos os espaços possíveis. Seus filmes eram selecionados e premiados em festivais, acessaram laboratórios de desenvolvimentos de projetos e fontes de financiamento internacionais, como o laboratório argentino Buenos Aires Lab e o fundo holandês Hubert Bals, entre outros. Não pararam mais.

A partir daí, eles começaram a entender que poderiam, de fato, se estruturar melhor e alugar sua primeira sede, por exemplo. A seleção e menção especial do curta-metragem *Pouco mais e um mês*, de André Novais, na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, em 2013, foi o primeiro impulso para a inserção da Filmes de Plástico na cena mundial do cinema. Quando o mundo internacional começou a se abrir , ele perceberam também que teriam que apostar, investir na empresa, para que as coisas funcionassem.

O que fez a Filmes de Plástico dar certo ?
(CORREIA, 2023, em depoimento para a pesquisa)

A partir da primeira seleção em Cannes, em 2013, Thiago, Gabriel, Maurílio e André perceberam que precisavam amadurecer, crescer e entender melhor o que estava acontecendo com a produtora. Para Thiago, o acesso ao financiamento público, até aquele momento, tinha sido acidental. Eles tinham conseguido entrar no circuito de produção por um edital estadual, regional, bienal, em que se inscreveram sem ter a menor pretensão de vencer. Se não tivessem arriscado a inscrição, mesmo achando que perderiam, a política pública federal setorial do audiovisual talvez não os tivesse alcançado e eles teriam tentado apenas fazer seus curtas com o sistema que tinham imaginado na primeira reunião, ganhando dinheiro com vídeos corporativos. Esta era sua ambição, quando criaram a empresa.

Os sócios não tinham a pretensão de ir tão longe, mas tinham sim, à exceção de André Novais, a ambição de prosperar na atividade. À medida que o campo cinematográfico foi se abrindo pela performance de sua produção em festivais de cinema no Brasil, especialmente na Mostra de Cinema de Tiradentes, no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, e em Cannes, Thiago e seus sócios responderam eficientemente às demandas empresariais que surgiram. Novos projetos, inscrição em editais de financiamento público e em festivais nacionais e internacionais, recebimento de prêmios, até começarem a negociar o licenciamento comercial dos seus filmes. A ressalva sobre *Andrezêra*, neste caso, repousava apenas no fato de que ele possuía uma sensibilidade muito específica, característica da sua "personalidade canceriana" e de sua formação familiar também. Ele não tinha a mesma ambição de *Thi*, *Gabito* e *Maurilove* porque enxergava com intensa simplicidade e humildade o seu próprio potencial artístico. Uma delicadeza extrema que é, também, característica dos grandes artistas.

Foi um golpe de sorte eles estarem juntos no momento em que a evolução tecnológica possibilitou a ampliação exponencial do acesso aos equipamentos de produção e processamento de imagem e som, e justamente quando as políticas públicas setoriais do audiovisual também se abriam para a diversidade regional do país. Sem isso, eles não teriam tido a possibilidade de contar suas histórias. Quando iniciaram as atividades na empresa, também não teriam continuado se produzi-las não tivesse se tornado mais barato. Ao mesmo tempo, eles sempre

procuravam encontrar um jeito de fazer o que fosse preciso para continuar realizando seus filmes. Sua reunião foi acidental, mas sua ambição por prosperar na atividade os moveu adiante.

Um exemplo desse movimento é o caso de *Contagem*, filme de conclusão do curso de Cinema e Audiovisual no Centro Universitário UNA, dirigido por Gabriel e Maurílio. Apesar de ter sido gravado com uma câmera de vídeo - a Canon 7D, com lentes intercambiáveis, que representavam, à época, um significativo aumento da profundidade de campo e da latitude de cor na imagem em vídeo - o filme foi inscrito na categoria de curta-metragem em 35mm do 43º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que concedia prêmio em dinheiro. No entanto, para concorrer nesta categoria, era preciso garantir a existência de uma cópia em 35mm, um item dispendioso. Quando o filme foi selecionado, eles fizeram um empréstimo para pagar a confecção da cópia para a exibição, em caráter de urgência, nos EUA. A primeira tentativa deu errado e precisaram refazê-la, dobrando os custos. Apostaram ainda mais alto, pensando que poderiam receber algum prêmio. E ganharam o de Melhor Direção. André, por sua vez, não acreditava que *Pouco mais de um mês* tivesse chances de entrar na seleção da Quinzena de Realizadores e teria marcado a filmagem do longa-metragem *Ela volta na quinta* simultaneamente à data programada para a realização do Festival de Cannes naquele ano, se Thiago não o tivesse impedido, acreditando na possibilidade de ter o filme selecionado e exibido na Riviera Francesa. Sua ambição, de certa forma, levou o talento de André Novais Oliveira à Cannes.

> Maurílio, André e Gabriel são três caras da periferia, Gabriel e André são dois homens pretos, que passaram a vida sofrendo racismo. Eu sou do interior, família pobre, sou gay. O cinema não é nosso lugar tradicional. A gente foi lá e tomou o cinema. As coisas foram acontecendo e a gente foi tomando o nosso lugar, é assim que a nossa ambição se manifesta. Se existe um espaço por que não podemos ocupá-lo? Podemos sim! *Marte Um* com [a pré seleção para] o Oscar, por exemplo. A gente nunca tinha submetido um filme nosso para essa seleção antes. Nunca. Estávamos em Gramado, começamos a olhar: uai, pode ser que funcione? Vamos tentar. Foi isso. Se alguém vai ocupar esse lugar, por que não pode ser a gente ? E isso eu acho que foi fundamental para a Filmes de Plástico crescer. (CORREIA, 2023, em depoimento para a pesquisa)

Thiago fez questão de ressaltar, no entanto, que receber aplausos era melhor do que receber vaias, "mas tão perigoso quanto", ao se referir à sua postura, e a de seus sócios, em relação ao sucesso dos filmes e sua repercussão nas atividades da produtora: agradeciam e continuavam trabalhando. Muito.

Ele costumava brincar dizendo que "não sabia nem soletrar a palavra internacional" quando foi pela primeira vez a um evento de cinema fora do Brasil[273]. Não sabia o que estava fazendo lá, não fazia ideia, mas foi entendendo aos poucos, enxergando caminhos que talvez fossem possíveis. Teve um projeto selecionado pelo fundo holandês Hubert Bals naquele mesmo ano. Meses antes, ele nem sabia que o Hubert Bals Fund existia. Nunca tinha sido assistente de produção de ninguém, aprendeu a produzir produzindo, destrinchando os meandros burocráticos dos editais estaduais, nacionais e estrangeiros sozinho ou com ajuda de outros produtores de sua geração. Fazia parte de um grupo virtual autodenominado *Support Group*[274], onde produtores de diferentes partes do país se ajudavam mutuamente e aprendiam juntos a suplantar os desafios que se apresentavam.

Da mesma forma, foi ao produzir seu primeiro longa-metragem que entrou em contato, pela primeira vez, com a Ancine, a Lei do Audiovisual, com o Fundo Setorial do Audiovisual. E, seguindo a mesma lógica de questionar se o passo seguinte era impossível para eles, apenas seguiram em frente.

Diferentemente de seus sócios diretores, com formação universitária na área, a formação profissional do sócio-produtor Thiago Macêdo Correia foi realizada no curso técnico da Escola Livre de Cinema e na prática, estudando as possibilidades que se apresentavam, ou que ele mesmo descobria, e ampliando a poderosa rede de contatos que criou ao longo de sua trajetória, desde que era gerente da Videomania, locadora onde atendia de cinéfilos à elite sócio-econômica belorizontina[275].

---

[273]Neste período, a Assessoria Internacional da Ancine, liderada por Eduardo Novelli Valente, oferecia programa regular de apoio para a participação de realizadores e filmes brasileiros em eventos e festivais de cinema internacionais, o Programa de Apoio à Participação Brasileira em Festivais, Laboratórios, Workshops, Eventos de Mercado e Rodadas de Negócios Internacionais.

[274]Além de Thiago Macêdo Correia, faziam parte do grupo de suporte os produtores Ana Alice de Moraes, Diana Almeida, Leonardo Mecchi, Luana Melgaço, Mannuela Costa, Paula Pripas, Tatiana Leite, entre outros.

[275]Durante cinco anos, Thiago Macêdo Correia trabalhou na locadora Videomania, inclusive como gerente. Era o maior acervo de filmes em fitas VHS de Minas Gerais, frequentada por pessoas de fora da cidade. Ficava localizada em um prédio decadente, em um bairro chique de Belo Horizonte, e era sustentada por membros da elite sócio-econômica da cidade. Em seu depoimento para pesquisa, ele informou que a maior cliente da locadora ficava com os filmes em casa por quarenta e cinco dias corridos e pagava por todos os dias de atraso na devolução. A cada semana, essa única cliente proporcionava uma receita de vulto à locadora, ago em torno de sete mil reais atuais. Ela sozinha sustentava o negócio, porque queria que o filme estivesse lá, para quando desejasse ver. Ele aprendeu a se relacionar com esse público e também com o senhorzinho que vinha de Montes Claros atrás de uma antologia que só tinha na Videomania.

Além das produções Filmes de Plástico, nas quais atuaria também como eventual *script doctor* - ele já redigia os textos para os projetos e passou a escrever, avaliar e alterar os roteiros dos filmes da produtora - Thiago Macêdo Correia foi também responsável pela produção de longas-metragens premiados de outras produtoras, como *Arábia*, *Baronesa*, *Elon Não Acredita na Morte*, *A Vizinhança do Tigre* e *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*[276]. Este último foi o quarto filme produzido por ele a ser selecionado para a Quinzena dos Realizadores em Cannes.[277]

O sócio produtor também precisou aprender a "virar a chave das diferenças" entre os três sócios diretores, com suas distintas personalidades, formações e linguagens artísticas. Não foi propriamente fácil desenvolver essa sensibilidade para atuar como um produtor de ideias pensadas em conjunto e em meio às diferenças entre eles, sem deixar-se anular em sua própria perspectiva criativa. Essa era a parte mais difícil para o "temperamento forte" do sócio produtor. As discordâncias entre eles não foram sempre suaves justamente porque eram pessoas muito diversas que, no entanto, aprenderam a se respeitar e a trabalhar como agentes criativos co-laboradores. Eram mais fortes juntos do que individualmente, todos tinham consciência disso, e construíam seu cinema feito também de afetos reais. Nesse sentidos, a ausência de impessoalidade na dinâmica de produção dos filmes era outra marca da etnotécnica da Filmes de Plástico.

Os sócios diretores não trabalhavam para o sócio produtor, nem sócio produtor trabalhava para os sócios diretores. Eles trabalhavam juntos, em co-laboração[278]. Os filmes não eram, individualmente, propriedade de nenhum deles,

---

[276]Ver Filmografia - ANEXO I.

[277]As produções de Thiago Macêdo Correia, dentro e fora da Filmes de Plástico, foram exibidas em festivais como o Rotterdam International Film Festival, onde emplacou mais de dez filmes ao longo dos anos, incluindo dois títulos na Tiger Competition, seu prêmio máximo; Locarno, com dois títulos selecionados em dez anos: além da Berlinale, New Directors New Films, AFI, Art of the Real, Munich, Durban, Torino, Belfort, 3 Continents Nantes, FIDMarseille, BAFICI, FICUNAM, Mar del Plata, Cartagena, Macao, Jeonju, Lima, Montreal, Melbourne, , Mostra de Cinema de Tiradentes, Panorama Coisa de Cinema, Janela Internacional de Cinema do Recife, Festival do Rio, Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, Festival de Gramado, entre muitos outros. Seus filmes foram distribuídos na França, Portugal, Espanha, China, Rússia, Argentina, México e Estados Unidos.

[278]Aqui, novamente, a poética relacional glissantiana nos inspira e nos desloca da raiz hierárquica onde o 'Um' decifra o 'Outro'. Incluindo necessariamente o "Outro do pensamento", e não somente o pensamento sobre um outro, percebemos a construção de uma "estética da turbulência, onde a

era importante todos entenderem que suas produções seriam uma propriedade intelectual dos quatro sócios. Nessa dinâmica, às vezes o diretor estava certo, outras vezes era a visão da produção, a correta. Os sócios diretores exerciam diferentes funções técnicas nos filmes uns dos outros, atuando em colaboração criativa e artística, e o sócio-produtor também estava inserido neste contexto de criação. Todos respeitavam a visão do diretor, mas quando consideravam que algo em um filme não estava satisfatório, os sócios intervinham, apontando o que não estava funcionando, sugerindo mudanças ou mesmo exigindo que fossem consideradas outras alternativas. Também os roteiros eram sempre revisados pelo sócio-produtor, que alterava diálogos ou escrevia cenas inteiras. Thiago não assinava os roteiros por este trabalho, mas também cuidava pessoalmente da finalização dos filmes, revisava os créditos finais de todas as produções da Filmes de Plástico. Maurílio Martins, da mesma forma, também não assinou a montagem de *Marte Um* (2022), mesmo tendo feito uma intervenção que foi, em grande parte, responsável pelo resultado final obtido[279]. Ele não assinou a edição por ela, mas sua colaboração foi fundamental. Em 2024, André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia seguiam assinando individualmente a apresentação dos filmes, como produtores.

Em 2019, na conferência na Cinemateca do MAM que iniciou esta pesquisa, Gabriel havia dito que tanto a inexistência de financiamento público quanto, paradoxalmente, o acesso ao financiamento público que obtiveram, ambos, ao mesmo tempo, eram responsáveis por terem se tornado produtores de seus próprios filmes. Esta tese confirmou sua hipótese aporística[280]. Ainda entre os anos de 2013 e 2015, justamente no momento de maior ampliação e expansão regional da política pública setorial federal do audiovisual e de uma maior democratização no acesso ao financiamento esporádico da produção regional mineira, os sócios da Filmes de Plástico começaram a explorar onde mais

---

ética correspondente não é dada de antemão", mas se se "dá com", se faz junto, pela ação em movimento dos elementos confluentes postos em Relação. Ver GLISSANT, 2021, p.186.

[279]Financiado com recursos do único Edital de Longa-Metragem de Baixo Orçamento Afirmativo, lançado pelo Ministério da Cultura em 2016, que contemplou também os filmes *Um dia com Jerusa*, de Viviane Ferreira; e *Cabeça de Nêgo*, de Déo Cardoso, *Marte Um* tinha sido o filme de maior sucesso de público da produtora até o momento, tendo sido pré-selecionado como candidato brasileiro ao *Oscar* de melhor filme estrangeiro.

[280]Aporia é a dificuldade ou dúvida racional decorrente da impossibilidade objetiva de obter resposta ou conclusão para uma determinada indagação filosófica.

poderiam chegar, para além das fronteiras estaduais. Foram, então, selecionados no edital de criação de Núcleos Criativos, "um dos mais estruturantes para a produtora", e passaram a estar atentos a novas oportunidades de financiamento público também no âmbito federal. Este edital selecionou propostas de desenvolvimento e formação de carteiras de projetos de obras audiovisuais seriadas e não seriadas e transformou efetivamente a Filmes de Plástico. A possibilidade de desenvolver ideias variadas simultaneamente, remunerando profissionais em uma estrutura de discussão coletiva dos projetos, foi muito importante para os desenvolvimento da empresa[281].

[281]A Filmes de Plástico teve sua carteira de projetos selecionada na chamada 03/ 2014 da linha de financiamento de Núcleos Criativos - fazendo menção ao edital Núcleos Criativos, cujo resultado publicado em 16/09/2015. Foram desenvolvidos projetos de cinco longas-metragens e um de obra seriada, todos de ficção. Os roteiristas eram os sócios e diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins, a diretora, roteirista e atriz Karine Teles, a diretora e roteirista Thaís Fujinaga e o diretor, roteirista e montador Thiago Ricarte. Diferentemente da maioria das outras carteiras de projetos selecionadas neste edital, que contavam com diretores e roteiristas à frente dos núcleos, o líder criativo da Filmes de Plástico foi o produtor Thiago Macêdo Correia. *Ninhada*, projeto de longa-metragem de Thiago Ricarte, que se passa no interior do estado de São Paulo, substituiu *Saturno*, originalmente inscrito na chamada, mas retirado posteriormente, para ser desenvolvido com outra empresa. Este filme tinha tratativas ainda iniciais para coprodução com uma empresa em São Paulo e aguardava as próximas chamadas públicas para financiamento. *Princesa*, longa-metragem de Karine Teles, chamava-se *Impedimento* e foi escrito por ela. Fez parte do Laboratório Cine Marte em Curitiba, em 2020, semanas antes do início da pandemia, o que prejudicou seu andamento. Participou ainda do CineMundi Lab de 2019, em Tiradentes, e do Málaga Work in Progress, também em 2020. Foi retomado em coprodução com as empresas Good Fortune, francesa, e Viking Film, holandesa, e estava em processo de levantamento de fundos para financiamento junto à produtora Bubbles Projects, do Rio de Janeiro. O primeiro projeto desenvolvido dentro do Núcleo Criativo da Filmes de Plástico a ser efetivamente produzido foi o longa-metragem *A felicidade das coisas*, de Thaís Fujinaga. O filme tinha outro título, *Ilha*, e chamou-se ainda *Litoral* e *Outro verão*. Com roteiro escrito pela diretora, foi produzido em parceria com a Lira Cinematográfica, produtora de São Paulo, com recursos da linha de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual destinada a longas-metragens de linguagem inovadora e relevância artística, o PRODECINE 5. Estreou em 2021, na mostra Bright Future do Rotterdam International Film Festival. Entre os projetos dos diretores sócios da produtora que foram desenvolvidos com recursos do Núcleo Criativo, *O Último Episódio*, primeiro longa-metragem solo de Maurílio Martins, filmado no final de 2021, estava em finalização em 2024, com estreia prevista para 2025. Foi produzido com recursos da linha de financiamento de Arranjos Regionais do FSA, que complementaram o aporte feito pela mineira CODEMIG, e também da linha de financiamento de suporte automático para financiamento por desempenho artístico da Filmes de Plástico, em coprodução com a produtora paulistana Cine Filme e o Canal Brasil. O quinto projeto de longa metragem desenvolvido no Núcleo Criativo liderado por Thiago Macêdo Correia foi *Vicentina pede desculpas*, de Gabriel Martins, filme com o maior orçamento executado pela Filmes de Plástico até o momento, cuja produção iniciou-se em julho de 2024. Seria realizado em coprodução com a RT Features, mas as tratativas não avançaram e o projeto foi financiado com o licenciamento para a Netflix, com previsão de estreia em 2026. O sexto e último projeto da carteira desenvolvida pelo Núcleo Criativo da empresa foi a série de ficção *Registros*, com sete episódios, escrita em conjunto pelos quatro sócios, Thiago, André, Gabriel e Maurílio. Este era o único de todos os projetos desenvolvidos pelo Núcleo Criativo da Filmes de Plástico que ainda não tinha começado a percorrer um caminho de financiamento, mas havia grande interesse em retomá-lo, tão logo fosse possível. Proponentes contemplados na chamada Prodav 03/2014 – Núcleos Criativos (acesso em 15 julho de 2024).

Como pudemos observar até aqui e veremos também a seguir, as características pessoais e de formação sociocultural dos sócios da Filmes de Plástico, suas especificidades comunitárias, opacas, singulares e irredutíveis, atuaram de forma interdependente e complementar, neste segundo exemplo de poética relacional dramatúrgica recortado pela tese.

A partir do estabelecimento de uma Relação, em interdependência consentida pelo afastamento gerador e autodeterminante de suas singularidades, provocado pela co-laboração das especificidades de seus agentes criativos, *Gabito*, *Maurilove*, *Thi* e *Andrezêra* operaram sua agência artística no território relacional dramatúrgico em que transformaram a cidade de Contagem, seus bairros Milanez, Jardim Laguna e Amazonas, e a casa de Dona Zezé, a querida Malute[282] do Sr. Norberto, pais do Renato e do André.

Imediatamente antes de ganharem o edital para a formação de Núcleos Criativos, em 2014, André Novais Oliveira havia percorrido os festivais de cinema com seu primeiro longa-metragem, *Ela volta na quinta*, encenando um roteiro ficcional baseado em experiências reais, com personagens protagonizados por seus pais, irmão e namoradas igualmente reais. Depois da poesia formal de *Fantasmas*, que se aproxima de um *hai-kai*, e do internacionalmente premiado *Pouco mais de um mês*, André apostava mais intensamente na ousadia de apontar o olhar de sua câmera para sua própria intimidade doméstica, muito simples e verdadeira, atravessada por muitos afetos, mas sobretudo pela confiança que marcava suas relações familiares.

O resultado dramatúrgico surgiu com força impressionante e inscreveu-se, instantaneamente, na história do cinema brasileiro contemporâneo. A segunda geração do Novíssimo Cinema Brasileiro[283] mostrava sua melhor forma. Em depoimento para esta pesquisa, André mencionou que ter visto o curta-metragem *Minha avó comemora aniversário com suas amigas de hidroginástica* (2009), de Leonardo Amaral, o ajudou a pensar e pôr em prática esta arriscada empreitada de filmar atuando e colocando seu círculo familiar e os amigos em cena, como

[282]Malute foi também o nome escolhido para batizar a empresa distribuidora criada em 2024 pelos sócios da Filmes de Plástico, que distribuiu *O dia que te conheci,* filme mais recente de André Novais Oliveira.

[283]Os modos de produção de diferentes grupos integrantes do chamado Novíssimo Cinema Brasileiro foram abordados de forma transversal pela tese de Mannuela Ramos da Costa. Ver COSTA, 2017, p. 65-67.

personagens. O filme do realizador mineiro e amigo de André, foi rodado dentro da casa de sua avó e revela a interação entre o neto-diretor e a avó-atriz. André disse ainda que seus pais, assim como os pais de outros estudantes de cinema, frequentavam as sessões e os festivais em que seus filmes eram exibidos e que isto os aproximou desta atividade, naturalizando-a para eles também. Renato Novaes, irmão mais velho que se tornou ator de seus filmes, desejava atuar nos curtas-metragens realizados pelos amigos.

O forte laço de confiança que unia os membros da família Novais Oliveira, aliada à sua peculiar coragem para enfrentarem juntos os desafios que se apresentavam no caminho da materialização de seus sonhos, foram aspectos basilares para o estabelecimento de um território relacional dramatúrgico dentro de sua própria casa. Uma das mais fortes marcas da poética relacional dramatúrgica desenvolvida por André Novais Oliveira é justamente a captura do espectador pelo desnudamento delicado da intimidade cotidiana da classe média trabalhadora, tendo, neste caso, o seu próprio seio familiar como foco de aprofundamento deste universo cênico.

Para Maurílio Martins, "a dinâmica de *Ela volta na quinta* entende-se a toda Filmes de Plástico, que é uma expansão dessa experiência".[284]

3.2.3
Subversão das temporalidades, dos espaços e das capacidades na dramaturgia e na produção do filme *Temporada*

Nesta subseção, trazemos o relato em primeira pessoa publicado no livro *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*[285], de André Novais Oliveira, e propomos uma reflexão sobre as múltiplas temporalidades que atravessam a poética relacional dramatúrgica desenvolvida no longa-metragem *Temporada* (2018), também à luz da elaboração conceitual em torno da

[284]Depoimento de Maurílio Martins, colhido no curso *online* ”Atuação para Cinema sob a perspectiva da Direção”, realizado em maio de 2020.
[285]Com o intuito de "engrossar esse caldo" dos escritores negros e dos relatos de processos artísticos, que foram muito importantes em sua própria formação, André Novais Oliveira escreveu um diário entre 18 de janeiro de 2017 e 05 de agosto de 2018, que foi publicado junto com o roteiro do filme *Temporada*, em 2021.

"subversão da distribuição dos espaços, dos tempos e das capacidades"[286], formulada por Jacques Rancière no texto *Tempo, narrativa e política*. [287]

Após a performance do filme *Ela volta na quinta* nos cinemas, Novais escreveria o tratamento final do roteiro de sua segunda obra em longa-metragem. O papel da protagonista *Juliana* fora originalmente escrito para ser interpretado por seu irmão e ator Renato Novaes. Mas André o reformulou para ser vivido pela atriz e dramaturga mineira Grace Passô[288], depois que a viu atuar em *No coração do mundo* (2019), dirigido por Gabriel e Maurílio Martins.[289]

O filme de Novais conta a história da mudança não planejada de *Juliana*, de Itaúna, no interior do estado de Minas Gerais, para Contagem. Ao ser convocada para assumir uma vaga obtida em concurso público feito anos antes, *Juliana* vai às pressas morar na cidade do seu novo local de trabalho, deixando para trás o pai, com quem não mantinha um vínculo afetivo forte, e o marido, que deveria ir encontrá-la em breve, assim que conseguisse se desligar de seu próprio trabalho, em Itaúna.

A vida de uma mulher negra trabalhadora, no tempo de seu movimento migratório solitário e inesperado, está no centro desta ficção cinematográfica. E a história é encenada a partir do tempo de trabalho de um homem negro, dedicado à roteirização e à direção dramatúrgicas, cuja criação está centralizada em um lugar geográfico considerado "periférico": o bairro Amazonas, em Contagem.

No entanto, essas duas centralidades paralelas - o cotidiano da classe média trabalhadora posto em cena através do trabalho artístico e criativo de um homem negro oriundo desse mesmo estrato social - carregam em si um movimento de deslocamento dentro da atividade cinematográfica brasileira contemporânea, e apontam diretamente para a singularidade dramatúrgica do filme *Temporada*.

---

[286]Ver RANCIÈRE, 2021, p. 47.
[287]O texto foi publicado no livro Tempos modernos - arte tempo e política. Segundo o autor, o título do livro remete tanto à revista fundada em 1946 por Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, na qual Sartre publicou célebre apresentação onde reclamava o engajamento do intelectual à sua época, quanto ao famoso filme de Charles Chaplin, que aborda o conflito entre duas temporalidades: a do "caminhar trôpego do vagabundo" e a do "ritmo impiedoso da máquina". Ver RANCIÈRE, 2021, p. 8.
[288]Ver NdR 154 na tese.
[289]*No coração do mundo* foi filmado antes e lançado nos cinemas depois do filme *Temporada*.

No prefácio escrito pela experiente montadora do filme para o livro de Novais, Cristina Amaral afirma que André apresenta ao espectador um outro tempo: "um tempo humano", que "nos obriga a parar e olhar com calma e profundidade para a vida", e que seu cinema "acalma o gesto"[290]. Curiosamente, durante a leitura do diário do diretor, também é possível acompanhar as suas reiteradas preocupações em relação ao tempo de trabalho vertiginoso e exíguo das filmagens em uma produção cinematográfica, durante as quais o filme era efetivamente realizado. Essa relação com o tempo extenuava a todos e diferia fundamentalmente do tempo lento e estendido do seu trabalho de escrita dramatúrgica.

Pode-se afirmar, sem muitas dúvidas mas com alguma licença poética, que André Novais Oliveira encarna um ótimo exemplo de "cineasta orgânico", no sentido atribuído ao termo por Gramsci, ao se referir à origem e ao local de atuação do intelectual. Ele baseou a escrita dramatúrgica para a personagem protagonista em *Temporada* em sua própria experiência como agente de combate ao mosquito da dengue, função que exerceu durante sete meses e que lhe rendeu a ideia de realizar um filme a partir do cotidiano vivido durante a realização do trabalho. Ao atuarem como agentes de controle de endemias, os profissionais percorriam diariamente as casas e os quintais dos moradores de uma determinada região da cidade e, desta forma, entravam em contato com seus múltiplos e prosaicos universos particulares. Sua construção ficcional inspirou-se, então, nesses encontros íntimos e inusitados. Dois de seus colegas de trabalho à época, Hélio Ricardo e Janderlane Souza, também atuaram no filme e trouxeram contribuições para o processo de escrita do roteiro.

Com enredo baseado em um cotidiano marcado pelo trabalho mecânico e repetitivo, porém povoado por uma sucessão de minúsculos acontecimentos sensíveis[291], a história avança por um terreno até então ainda pouco explorado pela cinematografia ficcional brasileira: sua narrativa está ancorada no bairro do Amazonas, em Contagem, uma região nunca antes percebida como possível cenário para o desenvolvimento de poéticas dramatúrgicas. O fato de André Novais Oliveira ser ele próprio um autor com raízes no que se habituou chamar de

[290]Ver AMARAL, 2021, p. 13.
[291]Ver RANCIÈRE, 2021, p. 42;70.

“periferia”, sublinha e complexifica o ineditismo de sua marca ficcional. Ele não é um autor branco, de classe média-alta, morador de uma capital da Região Sudeste do Brasil, colocando em cena um Outro, seja este outro o subúrbio, o sertão ou a favela. Ele cria histórias sobre e a partir de seu lugar de origem, deslocando, com delicado e contundente vigor narrativo, este mundo dito "periférico" para o "centro" de sua dramaturgia.

E, nesse lugar central, é precisamente o tempo do trabalho que ordena a vida.

É como no tempo da crônica[292], onde os fatos simplesmente se sucedem e as pessoas não podem atuar para modificar seus destinos, mas somente cumprem suas tarefas em busca de garantir a sobrevivência. Essa hierarquia das temporalidades e das capacidades das formas de vida, descrita por Aristóteles no oitavo livro da Política, incide inclusive sobre a inatividade: nos intervalos de suas jornadas de trabalho, os homens passivos dedicam-se apenas ao descanso de suas atividades laborais, dispondo de pouco ou nenhum tempo livre para o lazer[293].

Do ponto de vista da poética aristotélica[294], formas de estar no mundo como a de *Juliana*, personagem do filme de Novais, não se prestariam à construção da racionalidade ficcional, caracterizada por um enredo com encadeamento causal de acontecimentos que culmina com a reversão das expectativas previstas para as histórias por um erro cometido pelos seus ilustres protagonistas. Ao contrário dos heróis trágicos, que efetivamente atuam para modificar as narrativas, o destino das vidas submetidas apenas ao tempo do trabalho mecânico estaria determinado desde sempre, apenas se confirmando no correr de suas existências.

No entanto, a dramaturgia do filme *Temporada* acontece justamente aí, onde se espera que nada aconteça.

---

[292]Ver RANCIÈRE, 2021, p. 129.
[293]Ver ARISTÓTELES apud RANCIÈRE, 2021, p. 82
[294]A Poética, de Aristóteles, base da teoria literária ocidental, traça, em seu décimo-terceiro capítulo, o perfil do "herói trágico", termo que só passa a existir a partir do século XVI, como alguém pertencente a famílias de determinado estatuto: "Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto” Ver ARISTÓTELES, 2018, p. 61.

Logo no início, ele apresenta os personagens em uma sequência de cenas que mimetiza um "momento qualquer"[295], daqueles que se repetem todos os dias durante as jornadas de trabalho de *Hélio*, *Jaque* e *Russão*, grupo responsável pelo combate ao mosquito da dengue em uma na região da cidade de Contagem. Eles se dirigem à sua base operacional, nos fundos de uma escola pública local, ao final do expediente, onde encontrarão *Lúcia*, a chefe da seção de combate a endemias, e conhecerão *Juliana*.

SEQ 06 - SALINHA DOS FUNDOS DA ESCOLA - INTERNA / DIA

Os funcionários vão chegando e abrindo as janelas. Entre eles está HÉLIO, um dos agentes. Parece ser um dia quente. LÚCIA, uma mulher magra, com cabelos curtos até o ombro, está sentada atrás de uma mesa. Ela recolhe as fichas entregues pelos agentes. Ao seu lado está JULIANA, 36 anos, mulher negra, um pouco acima do peso e de baixa estatura. Ela está sentada em uma cadeira, tendo uma mochila em cima de suas pernas. Alguns funcionários a cumprimentam.

LÚCIA: Pessoal, antes docês irem embora, queria apresentar aqui a Juliana. Ela vai entrar segunda pra trabalhar com a gente.
JULIANA *(um pouco tímida)*: E aí?
JAQUE: Seja bem-vinda.
HÉLIO: Bem-vinda.
RUSSÃO: Bem-vinda, Juliana.
LÚCIA: Segunda-feira eu te apresento pra cada um com calma. Mas esse é o Russão que te falei. Tá aqui já tem um tempo. É mais antigo do que eu.
JULIANA: Legal.
LÚCIA: Então segunda cê começa com a gente. Te deixar com o Russão mesmo.
RUSSÃO: Eu?

[295]Segundo Rancière, a ideia do momento insignificante qualquer, proposta em Eric Auerbach como elemento central do realismo ocidental, tem a aferição de seu progresso possível por dois critérios: “a inclusão dos destinos individuais em uma totalidade de relações econômicas e sociais em constante evolução e o acesso do ser mais humilde, o mais qualquer, à dignidade de sujeito da ficção.”. Ver AUERBACH apud RANCIÈRE, 2021, p. 43,44.

LÚCIA: Ela falou que tem labirintite. Qualquer coisa, se ela cair na rua, cê dá conta de carregar ela. ***(para Juliana)*** Deixa seus documentos aí então, que eu deixo lá na coordenação depois.

JULIANA (tirando uns documentos da bolsa): Beleza.

Juliana segue revirando a bolsa, tentando achar todos os documentos.

Nos grifos assinalados no roteiro, está sublinhada a oposição na descrição das características de duas das personagens femininas do filme: a aparência física da chefe da seção é a de "uma mulher magra" e *Juliana* é apontada como uma "mulher negra, um pouco acima do peso e de baixa estatura", um aparente desvio em relação ao padrão referido para a personagem *Lucia*. A economia descritiva dedicada ao ambiente e aos objetos que povoam a cena - "ela está sentada em uma cadeira, tendo uma mochila em cima de suas pernas" - também contribui para a precisão da construção dramatúrgica, que opera justamente através da enorme eloquência dos pouquíssimos elementos cenográficos dispostos nas sequências do filme.

O tempo repetitivo do trabalho mecânico seguirá sendo o centro narrativo do filme, em um *continuum* de micro acontecimentos sensíveis[296], como na sequência em que *Juliana*, *Hélio* e *Russão* saem juntos pela primeira vez, para realizar visitas às casas do bairro, "usando seus uniformes", conforme assinalado no texto dramatúrgico.

SEQ 13 - RUA DO BAIRRO AMAZONAS - EXTERNA / DIA

Russão e Juliana andam pelas ruas, <u>usando seus uniformes</u>. Hélio está junto deles.

HÉLIO: O serviço é de boa, Juliana. Cê vai ver.

RUSSÃO: Essa área aqui é de boa. Cê vai conhecendo o pessoal e tal. Aí fica fácil. Agorinha mesmo tá tomando café aí com morador.

HÉLIO: Geralmente uns café bão.

JULIANA: É ? Uai, bom demais.

[296]Ver RANCIÉRE, 2021, p. 42, 43.

HÉLIO: Cê é daonde?

JULIANA: Itaúna.

HÉLIO: Uai. Tenho parente lá.

JULIANA: É?

HÉLIO: Mas cê não deve conhecer, não. Cidade é grande, né?!

JULIANA: É. Difícil conhecer todo mundo.

HÉLIO: Tô ligado. Mas chama Vânio. Meu primo. É dum clube de motoqueiro lá.

JULIANA: Massa.

RUSSÃO: Mas cê mudou pra cá quando?

JULIANA: Quinta-feira. Tô morando num barracão lá pra cima.

RUSSÃO: Ó!

JULIANA: É. Saiu no diário oficial de repente e aí eu tive que vim correndo.

RUSSÃO: Saquei.

Os três seguem a caminhada.

Com sua escrita pontuada pelos diálogos fortemente marcados pela oralidade mineira, André Novais conduz o leitor, e o espectador, para dentro de seu universo cênico. Em *Temporada*, a narrativa se sucede em uma sequência de momentos insignificantes, o "momento qualquer" no sentido formulado por Erich Auerbach como elemento estruturante da ficção moderna. Os acontecimentos da vida comum desdobram-se em uma multiplicidade de "micro acontecimentos sensíveis"[297], ao mesmo tempo em que incluem a representação do lazer, do tempo do ócio, próprio da ideia de "homem ativo" da poética aristotélica, senhor de sua ação no tempo[298],.

André, Grace Passô, o elenco e a equipe da Filmes de Plástico constroem sua poética relacional dramatúrgica a partir da sucessão de fatos na vida cotidiana de uma trabalhadora preta em um bairro da cidade de Contagem, e conduzem a

[297]Para Jacques Rancière, "(A) ficção literária moderna colocou, em seu cerne, esse tempo em que o combate entre o infortúnio da servidão renovada e a sorte da liberdade conquistada acontece a cada instante que passa, um tempo feito de uma multiplicidade de microacontecimentos sensíveis, cuja coexistência e interpenetração se opõem ao tempo da subordinação própria à ficção antiga." RANCIÉRE, 2021, p. 42, 43.

[298]ARISTÓTELES apud RANCIÉRE, 2021, p. 21

personagem à condição de uma "mulher ativa", uma heroína trágica, atingida pelo infortúnio da solidão após não ter sido acompanhada pelo marido em seu movimento migratório, que atua no tempo da ficção, conforme observamos também nas duas sequências transcritas em seguida.

SEQ 07 - CARRINHO DE CACHORRO-QUENTE - EXTERNA / NOITE

Juliana come um cachorro-quente e toma refrigerante. Está sozinha.

SEQ 10 - QUINTAL DO BARRACÃO - EXTERNA / DIA

Juliana está no quintal, com roupas de "ficar dentro de casa".

Escolhe uma música no celular (talvez um pagode ou um sertanejo mais novo, mas que não seja tão popular), em seguida coloca o aparelho dentro de uma vasilha de plástico, amplificando mais o som.

Pega uma caixa de dentro do barracão e começa a fuçar.

Novais subverte a temporalidade e a espacialidade da racionalidade ficcional aristotélica, que determina que nada de relevante para uma ficção poderia se dar ali. Ao repor o valor simbólico do encadeamento causal dos acontecimentos à simples sucessão empírica dos fatos na vida de uma mulher trabalhadora, a narrativa também recupera objetivamente o poder de reverter as expectativas previstas para o desfecho da história, um movimento que novamente se alinha à ideia da racionalidade da ficção descrita na Poética.

A vida ordinária de *Juliana* torna-se, em *Temporada*, o tecido de uma fina dramaturgia, que condensa elementos clássicos e contemporâneos com maestria.

Diferentemente da literatura moderna que, para Rancière, embora tivesse recuperado o tempo dos homens e mulheres do povo e feito dele o tecido de suas histórias, abandonava seus personagens ao infortúnio de tentarem ter em vão um tempo que eles não tinham, a poética relacional dramatúrgica tecida em *Temporada*, não abandonava suas personagens na tentativa vã de ter o tempo que

elas não têm.[299] Ao contrário, os "micro acontecimentos sensíveis" que conduzem a narrativa se situam exatamente no tempo que elas efetivamente possuem, mas que raramente é tão bem encenado no cinema. A capacidade de encenar precisamente este tempo é mais uma das características marcantes das poéticas relacionais dramatúrgicas produzidas por André Novais Oliveira e seus sócios na Filmes de Plástico.

No prefácio do livro *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*, Cristina Amaral também se refere ao "outro tempo" do cinema de André Novais como sendo semelhante ao de um "rio de águas aparentemente paradas, mas que vão te carregando" e que, quando o espectador percebe, ele "já está na outra margem, num outro lugar, com outro tempo interior"[300]. Ocorre que, para desenhar essa dramaturgia na tela, é também necessário curvar-se ao tempo do cansaço do trabalho mecânico, acelerado e exaustivo do *set* de filmagem.

A vigorosa dramaturgia que descreve o tempo lento da vida de *Juliana* é desenhada por Novais em um trabalho de escrita denso e solitário, muitas vezes estendido ao longo de anos. Paradoxalmente, essa dramaturgia não se materializa sem a submissão do roteiro aos imperativos do tempo que delimitam uma produção cinematográfica. Em seu diário, André menciona, reiteradamente, intensa preocupação com as jornadas de trabalho de doze horas ou mais empreendidas pelas equipes de filmagem, sublinhando-as como exaustivas e temíveis. Nestas reflexões, ele considerava sobretudo o caráter desagregador que esta tensão no tempo do trabalho poderia imprimir na relação entre as pessoas da equipe. Cerca de cinco meses antes do início das gravações, ele já manifestava preocupação em melhorar seu condicionamento físico para suportar o cansaço provocado pelo aumento brutal na intensidade do trabalho no período. Durante a pré-produção, descreveu momentos de insônia, seguidos de sonhos com o filme, esforçou-se para estabelecer um planejamento de gravação que comportasse folgas duplas, de dois dias seguidos, observou a diminuição das oportunidades de descanso à medida em que se aproximava o início das gravações e definiu um

[299]"(...) a ficção moderna fez desse tempo recuperado pelos homens e mulheres condenados à sucessão dos dias e das horas seu próprio tempo, o novo tecido de suas narrativas, ao mesmo tempo em que abandonava esses personagens ao infortúnio das criaturas que tentam em vão ter o tempo que não têm". Ver RANCIÈRE, 2021, p.43.

[300]Ver AMARAL in OLIVEIRA, 2021, p. 13.

foco preciso para conseguir relaxar na véspera de começar a filmar: ir ao cinema para ver dois filmes.

No primeiro dia de gravações de *Temporada*, todas as sequências previstas no plano de filmagem foram finalizadas antes do horário previsto para o término do dia de trabalho. Mas, nos decorrer dos dias seguintes, André afligiu-se quando foi preciso cortar cenas por falta de tempo para filmá-las e sempre que ultrapassavam o número de horas de trabalho diárias acordadas. Ao final do processo, constatou que não ter cumprido uma escala composta por seis dias, com jornadas de trabalho de doze horas cada, e apenas uma folga semanal, realmente mitigou a exaustão da equipe.

Essa descrição das preocupações de Novais com o tempo do trabalho durante as filmagens de *Temporada*, remetem às noções de "emancipação trabalhadora" e de "emancipação intelectual" que Jacques Rancière propõe em toda sua obra. Segundo ele, a lição mais contundente que obteve ao estudar os manuscritos de trabalhadores parisienses do século XIX, que serviram de base para a elaboração de suas reflexões sobre os modos de subverter a hierarquia das temporalidades das formas de vida, foi que "a linha de separação mais profunda é aquela que separa os que têm tempo dos que não têm."[301].

Em seu diário de produção, André Novais relata como percebia, à época, a sua inserção no tempo como trabalhador intelectual do meio artístico.

> "Na verdade, a experiência no cinema é meio difícil de definir, às vezes. Fico lembrando disso de vez em quando, de como a gente tá no cinema há pouco tempo, e que não vem de família de artistas, sabe se comportar diante de situações tão diferentes e inesperadas, que ninguém te preparou pra elas, ninguém chegou pra você e te ensinou como se comportar, como viver tais coisas. Lidar com o ego, com a insegurança, insatisfação, preconceitos, críticas nesse âmbito, sem ter uma educação a respeito, é algo bem complicado e difícil. E não é só isso. Viver sem ter uma educação financeira e ter que aprender a se virar sem ganhar um salário fixo também não é fácil. Mas o exemplo da educação financeira é coisa de família e eu vim de uma em que as pessoas sempre tiveram empregos fixos na vida, que nunca tiveram que se virar e aprender a ter vários momentos ganhando dinheiro a cada três, ou a cada seis meses." (OLIVEIRA, 2021, p. 49, 50).

Uma das motivações de Novais para escrever o livro *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada* foi a leitura dos livros *Quarto de Despejo* e *Casa de Alvenaria*, de Carolina Maria de Jesus. Sessenta e um anos

[301]Ver RANCIÈRE, 2021, p. 34.

separam a publicação dos primeiros relatos de André e Carolina. Ele observava, no entanto, que, comparados ao cotidiano descrito pela escritora, seus dramas como autor cinematográfico pareciam muito menos relevantes em relação à desigualdade social que marcava a vida de ambos, mas pontuou que também era negro, oriundo "da periferia, de uma família pobre", e que estas características o colocavam "em uma aventura maior dentro do cinema brasileiro nos dias de hoje"[302]. E afirma que "isso também tem a ver com sobrevivência, em uma outra ordem". Para ele, realizar um trabalho artístico e dele também sobreviver envolvia desafios e riscos distintos dos da grande maioria de trabalhadores do audiovisual no país, sobretudo os que costumavam ocupar posições de destaque em atividades criativas, como roteiristas e diretores.

Em *Temporada*, André construiu sua dramaturgia em torno de um universo laboral, mecânico e repetitivo, restituindo, no entanto, o valor da reversão das expectativas e do encadeamento causal da vida de suas personagens, inclusive ao optar por encerrar o filme com um final aberto e dúbio para a personagem protagonista, que simplesmente acelera o carro e segue em frente, deixando tudo e todos para trás.

Ao realizar este movimento que reúne elementos clássicos e modernos, ele, seus sócios e equipes também subverteram as temporalidades, os espaços e as capacidades do próprio fazer artístico, imprimindo sua singular distinção em um processo de produção que absorveu profissionais predestinados por sua origem social a outro tipo de trabalho que não o da criação cinematográfica. Seu centro de criação também estava posicionado em um lugar de improvável qualidade cênica ou fotográfica para a ficção, cuja paisagem era tão inusual na cinematografia nacional quanto a lunar. Um lugar habitado por histórias aparentemente pouco interessantes para serem postas em cena e onde uma equipe de filmagem convencional, sem os agentes criativos e encenadores locais, certamente não poderia obter os mesmos resultados dramáticos.

Recentemente, o espessamento da borda dos sistemas de produção artística que favoreceram o florescimento de novas experiências narrativas como a de *Temporada* se estreitou novamente, dificultando a existência de novos inícios de trajetórias como as dos sócios da Filmes de Plástico. No entanto, uma vez

[302]Ver OLIVEIRA, 2021, p. 9.

ocupado um espaço, seu encolhimento não acontece sem o estabelecimento de uma resistência. Esta tese constata que um espaço foi, de fato, solidamente preenchido por esses novos agentes criativos. Em 2024, André Novais, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia enfrentavam com sucesso o desafio de manter-se nele e ampliá-lo.[303]

Este trecho do diário de André, escrito no dia 03 de maio de 2017, já apontava efetivamente para essa resistência.

> "Sempre quando encontro com Maurílio a gente conversa muito sobre a vida, cinema… Volta e meia a gente conversa sobre essa coisa de nós sermos da periferia e como é difícil estar no cinema vindo desse lugar. Lembro que, lá no começo da produtora, a gente falava um pro outro que a gente tava no cinema por teimosia, porque na verdade não era o nosso lugar. Mas hoje a gente já conversa e pensa que esse é nosso lugar, sim, no sentido da gente se posicionar e ocupar os espaços. É muito difícil ser negro e periférico num lugar como o cinema, que é tão elistista e branco. Mas as coisas estão melhorando, aos poucos. Quando apresentava meu primeiro curta em Festivais, em 2005, lembro que me sentia meio deslocado com isso. E lembro que num desses festivais conheci o Adirley Queiroz e ele foi a primeira pessoa que não vinha de uma família abastada que eu conheci no meio do cinema. Ele estava num festival também com seu primeiro curta, o *RAP, Canto da Ceilândia*. A identificação foi imediata e isso me fez bem. Hoje as coisas estão mudando e isso se vê claramente nos festivais brasileiros e até internacionais, mas creio que é apenas o começo." (OLIVEIRA, 2021, p. 33)

A seleção de *Temporada*, segundo longa-metragem de André Novais Oliveira, para exibição no 71º Locarno Film Festival, na Suíça, curiosamente, foi confirmada em uma correspondência recebida em 1º de maio de 2018, Dia Internacional dos Trabalhadores.

[303]André Novais dirigiu ainda os longas-metragens *O dia que te conheci* (2023) e *Se fosse vivo vivia*, filmado em 2024, quando Maurílio Martins finalizava *O Último Episódio* e Gabriel Martins filmava *Vicentina pede desculpas*, os dois últimos integrantes da carteira de projetos desenvolvidos no Núcleo Criativo da Filmes de Plástico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - O trabalho e o tempo

Não por acaso, nos dois filmes particularmente analisados no capítulo anterior, *Ilha*, da Rosza Filmes, e *Temporada*, da Filmes de Plástico, o trabalho aparece como eixo central da narrativa. Parafraseando a inspirada declaração de Antônio Cândido, o tempo do trabalho também é "o tecido das nossas vidas"[304].

Em *Ilha*, o trabalho artístico é posto em cena, como um obturador que separa a ficção da realidade. Um cineasta negro é sequestrado para exercer seu ofício de encenador de acordo com as orientações dadas pelo olhar de um menino preto que amava o cinema mas não tinha sido escolhido para fazer parte do cinema. Realizar um filme sobre a sua vida era seu único modo de existir simbolicamente no mundo. O roteiro e a dramaturgia do filme foram escritos e encenados a partir das relações de trabalho de seus criadores nos projetos de extensão de cinema e educação desenvolvidos pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e pela própria Rosza Filmes. A divisão do trabalho técnico e artístico entre os coletivos em atuação durante a produção do filme *Ilha* foi organizada de forma desierarquizada, horizontal e rizomática, incorporando o tempo e alguns personagens da Ilha Grande, no Baixo Sul da Bahia, às cenas do filme e ao modo de produzi-lo em condições muito específicas, impostas pela situação insular.

Em *Temporada*, o trabalho também é o centro da ação dramática. O cotidiano de uma mulher negra que vive um movimento inesperado de migração para assumir um posto de trabalho em uma outra cidade, organiza o tempo da história. Sua vida cotidiana, com repertório afetivo quase nunca abordado pela ficção, é tornada central. A partir dos micro acontecimentos sensíveis que se multiplicam em sua rotina entre a nova casa, provisória, e o trabalho, vemos surgir uma heroína trágica que assume as rédeas de seu destino e reverte as expectativas para o final de sua história. Observamos, também, que o tempo lento do trabalho intelectual da escrita dramatúrgica é condensado no tempo exíguo do trabalho

[304]Disponível em https://www.assufrgs.org.br/2006/08/11/escritor-antonio-candido-inaugura-biblioteca-do-mst-e-fala-da-forca-da-instrucao/ (acesso 23 setembro 2024).

mecânico do *set* de filmagem pela agência de afetos reais e pela recusa da impessoalidade nas relações de trabalho.

Nesta tese, defendemos que as separações, os distanciamentos, os afastamentos determinantes de sua distinção, adotados pelas experiências estéticas estudadas em relação aos modos de fazer da produção audiovisual realizada no eixo sudestino hegemônico, facilitaram o surgimento de novas poéticas relacionais dramatúrgicas, multicentradas, populares e não massificadas, que se distinguem no imaginário audiovisual nacional, forjado pela atuação majoritariamente uniformizante realizada a partir do referido eixo, que, por sua vez, está inserido em um sistema globalizado e centralizado de produção e exibição de conteúdos audiovisuais.

A padronização do imaginário audiovisual brasileiro, influenciada pela televisão e pela indústria cinematográfica multinacional globalizada, é o resultado de uma atuação de viés ideológico, que visa à dominação capitalista pela via estética. Para mitigar o efeito desta força ideológica foi necessário imprimir uma outra, na direção contrária. Sob a pressão e com a colaboração das entidades representativas dos segmentos da sociedade civil que compõem a atividade audiovisual, Gilberto Gil, Orlando Senna, Manoel Rangel e as equipes do MINC, da SAv e da Ancine, impulsionaram indutores de regionalização na formulação das políticas públicas setoriais federais, durante as primeiras duas décadas do século XXI.

Consideramos também que estas poéticas relacionais dramatúrgicas são experiências narrativas descolonizadoras, ou decoloniais, assim como outras que não couberam no escopo deste trabalho, uma vez que não apenas operaram um deslocamento da voz estilística na dramaturgia escrita para o cinema, mas também por decorrerem de diferentes métodos de emancipação do tempo do trabalho artístico e industrial no audiovisual brasileiro contemporâneo. Estas dramaturgias são criadas a partir de distintos pontos de observação do mundo e são definidas por centralidades geográficas e estéticas igualmente diversas, marcadas por escritas de cena baseadas em múltiplas oralidades e por métodos de encenação específicos, que as tornam, portanto, distintas em si e as colocam, separadamente, em Relação com o conjunto do campo cinematográfico nacional.

Elas trazem à tona um "alívio de existir", de "ter um repertório afetivo que existe, elevado a um nível simbólico, quando escrito, narrado, encenado e visto".

A nomeação do afeto "alívio de existir simbolicamente", com a qual, após a análise dramatúrgica da filmografia que integra o corpus, esta tese coincide, foi vocalizada pela atriz e dramaturga Grace Passô, em debate ocorrido por ocasião da pré-estreia do filme *O dia que te conheci*, de André Novais Oliveira, no Rio de Janeiro, no Estação Net Rio, em 16 de setembro de 2024. Tomo emprestadas as suas palavras nesta conclusão por compreender que falo de um lugar social que é considerado central, em uma tese de doutorado apresentada à uma universidade privada, situada na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, um lugar de óbvio privilégio, portanto, na tentativa de, novamente, "fazer com", ecoar em conjunto, sem fundir ou amalgamar, colocando em operação novamente o movimento do "Outro do pensamento", para inscrever também o meu trabalho intelectual nessa "estética da turbulência" do "Caos-Mundo" glissantiano, formado pela confluência de todas as culturas.

Para esta tese, uma outra marca deste cinema nacional contemporâneo, realizado pelos "adivinhadores de água" do século XXI, integrantes da segunda geração do Novíssimo Cinema Brasileiro, é a necessidade imperativa de equacionamento justo dos limitados recursos materiais e financeiros disponíveis para realizar seus projetos e produções. Uma condição que é determinada tanto pela exiguidade do tempo para a realização de uma produção audiovisual, quanto pela imperativa condição de garantir o cuidado com a dignidade material, afetiva e espiritual de todas as pessoas envolvidas nos processos. Nesta equação, entendemos que dois elementos entram em cena. A origem social dos agentes criativos confere-lhes maior consciência, e consequente aversão, em relação ao caráter de excessiva exploração muitas vezes assumido nos sistemas de trabalho da sociedade capitalista. Essa percepção produz, portanto, resistência a implementá-lo como modo operacional em seu fazer artístico. A necessidade de elaborar soluções dramáticas adequadas à atmosfera que pretendem imprimir em seus filmes os levou, então, a construir modos de produção com características menos patronais e hierarquizadas, mais rizomáticos e colaborativos: as suas "etnotécnicas", que incorporaram múltiplas e diversas contribuições oferecidas tanto por suas paisagens-personagens, quanto pelos demais membros da equipe técnica e do elenco, integrado por atores profissionais e não profissionais.

Do ponto de vista da política pública setorial, enfaticamente constatamos que as políticas regionais, desenvolvidas e implementadas também pelas instâncias estaduais e municipais tiveram participação central no surgimento das poéticas relacionais dramatúrgicas multicentradas que acompanhamos durante esta pesquisa. Não apenas as suas primeiras produções foram impulsionadas por recursos financeiros obtidos localmente, como também seu posicionamento na busca por fontes de financiamento de âmbito federal foi alterado pela existência das políticas públicas locais.[305] Estudos que sistematizassem a implementação e os resultados das políticas públicas regionais estaduais e municipais seriam bastantes úteis para avaliar seu impacto e promover seu aperfeiçoamento de forma mais objetiva.[306] Apesar dos indutores regionais não atuarem diretamente no que efetivamente faz as desigualdades existirem, acreditamos que, como ocorreu com as políticas afirmativas educacionais, raciais e de gênero, é fulcral que sua formulação, implementação e aprimoramento na política setorial para o desenvolvimento do audiovisual sejam realizados de forma contínua, nas instâncias municipais, estaduais e federal[307], incluindo permanentemente os novos hábitos de consumo apresentados pelos avanços tecnológicos, para que outras poéticas relacionais dramatúrgicas possam continuar renovando o horizonte do cinema brasileiro de ficção.

---

[305]No caso específico da linha de investimento complementar de Arranjos Regionais da Ancine, os recursos estaduais e municipais eram impulsionadores do financiamento público federal. As chamadas para investimento com destinação inicial ao campo público de televisão (segmentos comunitário, universitário e legislativo e emissoras que exploram o serviço de radiodifusão pública e televisão educativa) também traziam explícito o indutor de desenvolvimento regional, uma vez que os recursos financeiros disponíveis eram divididos igualmente pelas regiões do país, com especial atenção a esta divisão entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo, situados na Região Sudeste. Ambas tiveram sua última publicação em 2018.

[306]Nos estudos historiográficos, seria também formidável incluir um inventário das ações e documentos produzidos pela sociedade civil organizada, dentro do campo cinematográfico, que incidiram como força com poder estruturante na formulação e no aprimoramento das políticas públicas para o setor. As reuniões, cartas, manifestos e reportagens produzidos pelos conselhos e congressos setoriais, pelas associações de cineastas e técnicos, por sindicatos representantes de diferentes segmentos da atividade audiovisual e por empresas de produção, comunicação e entretenimento nacionais e globais, participaram permanentemente do diálogo institucional e midiático com os agentes estatais formuladores e implementadores das políticas públicas setoriais sublinhadas pela tese.

[307]Criado em 2007 e tornado lei em 2017, o Funcultura Audiovisual, Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura com ênfase na linguagem audiovisual do governo do Estado de Pernambuco seguia sendo, em 2024, o modelo mais completo de política pública setorial regional implementada em continuidade, contribuindo para a manutenção do cinema Pernambucano em posição de destaque dentro da cinematografia nacional.

Concluímos, também, que a recente descontinuidade no investimento em linhas de financiamento e chamadas públicas federais com vistas à desconcentração da atividade audiovisual impediu a existência de novos começos de trajetórias artísticas como os que foram possíveis para os realizadores das experiências estéticas analisadas neste trabalho.

Esta tese constata, por fim, que um espaço foi, de fato, preenchido por novos agentes criativos. Novos olhares que fizeram surgir novas novas línguas audiovisuais, diferentes da língua cinematográfica elaborada por intelectuais e artistas atuando como "intérpretes" do povo. Os adivinhadores de cinemas contemporâneos que foram acompanhados por esta tese, apresentam um resultado estético surgido a partir do aprimoramento das políticas públicas de caráter distributivista, e, consequentemente, revelaram ao país filmes de ficção feitos a partir dos diferentes pontos de vista dos "ocupados", abrindo espaço para a existência simbólica de repertórios afetivos negros e diversos, da classe média trabalhadora, que, embora sejam muito próximos e reais para a maioria das pessoas, ainda não tinham sido vistos tão bem representados pelo cinema brasileiro contemporâneo. [308]

Diante do exposto e da permanência, entre nós, da ideia de que há apenas naturalidade inerente à concentração das produções audiovisuais nacionais nas produtoras do eixo sudestino, tomando inclusive como divisionistas e enfraquecedoras tratativas propostas no sentido de imprimir uma força ideológica contrária a esta, também recomendamos fortemente a reabertura dos fluxos de descentralização do financiamento federal operados majoritariamente pela Ancine, para dar continuidade ao alargamento da passagem à multicentralidade do

[308]Aqui as aspas são novamente do crítico e teórico Paulo Emílio Salles Gomes, um dos cânones do pensamento sobre a situação colonial e o subdesenvolvimento do cinema brasileiro nos anos 1960 e 1970, e a quem também se refere Eduardo Escorel em seu artigo expandido Adivinhadores de Água, 2005, que analisa a incapacidade da política e do cinema darem conta da dimensão da realidade brasileira. Ver GOMES, 2016, p. 167;169.

desenvolvimento de ideias e da produção audiovisual no país, ampliando a multiplicação das poéticas relacionais dramatúrgicas no cinema brasileiro[309].

[309]Em 01 de outubro de 2024, foi divulgada a aprovação do Plano de Ação 2024 da Ancine, que incorporou demandas apresentadas pelas entidades representantes do setor audiovisual no sentido de conferir maior amplitude às ações de descentralização do fomento à atividade e onde tabém estava prevista a publicação de novas chamadas públicas para os editais de Arranjos Regionais e de obras audiovisuais com primeira janela de exibição nas TVs públicas, que consideramos ser os principais instrumentos para alcançar os objetivos defendidos por esta tese. Disponível em https://telaviva.com.br/01/10/2024/comite-gestor-do-fsa-aprova-plano-de-acao-2024/#:~:text=Ao%20fim%20das%20discuss%C3%B5es%20e,Chamada%20P%C3%BAblica%20detalhada%20nas%20reuni%C3%B5es. (Acesso em 04 outubro 2024).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(Acessos em outubro / novembro 2024)

ANCINE.

Publicações disponíveis em https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1

Uma nova política para o audiovisual - Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos;

Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual, 2011-2021;

Anuário Estatístico de 2022 da Agência Nacional do Cinema (ANCINE);

Painel Agentes Econômicos da ANCINE.

Disponível em https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos/painel-agentes-economicos

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**. Niterói, RJ: EdUFF, 2000.

ANDRADE, Rosana de J. **A diversão da Cachoeira era o cinema: memórias do Cine Glória como um espaço de entretenimento e lazer (1952-1960)**. In: Encontro Regional Nordeste de história oral, 10, Salvador, BA. 2015. Disponível em https://www.nordeste2015.historiaoral.org.br/resources/anais/11/1439003824_ARQUIVO_artigoencontrodehistoriaoral.pdf

ARAÚJO, Luciana C. **O Cinema em Pernambuco (1900 a 1930)**. In. Nova história do cinema brasileiro, vol 1, p. 52-123, (Org.) RAMOS, Fernão; .SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo, SP: SESC: 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa, PT: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018. Disponível em https://gulbenkian.pt/publications/poetica/ .

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese. Campinas, SP: Unicamp, 2004.Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1599545 .

_____. **O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 36, n. 32, p. 119–135, 2009. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68095. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68095..

_____. **A noção de "ciclo regional" na historiografia do cinema brasileiro**, in. Revista ALCEU - v. 10 - n.20 - p. 116 a 125 - jan./jun. 2010 ISSN 2175-7402. Disponível em https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf .

BAHIA, Lia C. **Discursos, Políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo, SP: Itaú Cultural : Iluminuras, 2012. Disponível em https://www.itaucultural.org.br/discursos-politicas-e-acoes-processos-de-industrializacao-do-campo-cinematografico-brasileiro .

_____. **A telona e a telinha: encontros e desencontros entre cinema e televisão no Brasil**. Tese. Niterói, RJ: UFF, 2014. Disponível em https://ppgcom.uff.br/lia-bahia-cesario/ .

BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo, SP: Annablume, 1995.

_____. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo, SP: Cia das Letras, 2007.

BOGADO, Angelita; ALVES, Francisco J.; CARDOSO, Jorge F.; PEREIRA, Kaio; CIRINO, Lina; MIGLIANO, Milene; SOUZA, Sheila F. de. **GEEECA: os encontros, o prazer e a pulsão de viver.** In. Cinema e vida em curso. In. Cinema e vida em curso, p. 137-151. (Org) TEIXEIRA, Ana Rosa M. A.,BOGADO, Angelita, MARTINS, Fernanda A. C. M. e SILVA, Guilherme S. da. Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2022. Disponível em https://www.ufrb.edu.br/editora/component/chronoforms5/?chronoform=ver-livro&id=192 .

BOGADO, Angelita; CARDOSO, Jorge F. **Mergulhar e respirar, a essência indivisível das coisas**. In. Cinema e vida em curso, p. 153-166.(Org) TEIXEIRA, Ana Rosa M. A.,BOGADO, Angelita, MARTINS, Fernanda A. C. M. e SILVA, Guilherme S. da. Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2022. Disponível em https://www.ufrb.edu.br/editora/component/chronoforms5/?chronoform=ver-livro&id=192 .

_____. **Águas da baía e do Paraguassu: paixões e política na obra da Rosza Filmes**. In: ANAIS DO 30° ENCONTRO ANUAL DA COMPóS , 2021, São Paulo. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/aguas-da-baia-e-do-paraguacu-paixoes-e-politica-na-obra-da-rosza-filmes?lang=pt-br .

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática** In: ORTIZ, Renato. (Org.).Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **Esboço de uma teoria prática**. In: Ortiz, Renato (org.). A sociologia de Pierre Bourdieu. pp. 39-72. São Paulo: Olho dÁ‘gua, 2013.

_____. E**spaço físico, espaço social e espaço físico apropriado**. Estudos Avançados, São Paulo, Brasil, v. 27, n. 79, p. 133-144, 2013. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68707 .

BUTCHER, Pedro. **A dona da história: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro**. Dissertação. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ. 2006.

_____. et al. **Uma década de Globo Filmes.** Revista Filme B, n. Edição Especial, p. 6-7, 2008. Disponível em: https://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/maio2008.pdf

_____. **Hollywood e o mercado de cinema brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia**. Rio de Janeiro: Tese.Niterói, RJ: UFF, 2019. Disponível em https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2019/12/Tese_Pedro-Butcher_ARQUIVO-FINAL.pdf

CÂNDIDO, Márcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; FERES JÚNIOR, João. **Raça e Gênero no Cinema Brasileiro. Boletim do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa - GEMAA.** Rio de

Janeiro, RJ: UERJ, 2017. Disponível em: https://gemaa.bemvindo.co/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016

CATANI, Afranio M. **Vinícius de Moraes, crítico de cinema (versão ampliada)**. São Paulo, SP: Perspectiva (Erexim), n. 7, p. 127-147, 1984.

CESARO, Caio J. **Programadora Brasil forma banco de dados sobre exibição não comercial**. In. Revista Filme e Cultura nº 59, Dossiê Pesquisa, p. 84-85. 2013. Disponível em http://bcc.cinemateca.org.br/textos/225936

CESAR, Amaranta; COSTA, Leonardo. **Memória e ação com o CachoeiraDoc: um festival de cinema com e como política pública** In. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ISSN: 2316-9230., ANO 10. N. 2, SOCINE 2021. Disponível em https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/780

CIRINO, Lina; SOUZA, Scheilla F. de. **GEEECAS e ROSZAS, entre o território e o filme**. In. Cinema e vida em curso, p. 167-177. (Org) TEIXEIRA, Ana Rosa M. A.,BOGADO, Angelita, MARTINS, Fernanda A. C. M. e SILVA, Guilherme S. da. Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2022. Disponível em https://www.ufrb.edu.br/editora/component/chronoforms5/?chronoform=ver-livro&id=192 .

COSTA, Tatiana C. **QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras**. In: forumdoc.bh.2020: 24º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia e cinema, p. 224-229 (Impresso); p. 226-231 (On-line). Belo Horizonte: Filmes de Quintal. 2020. Disponível em https://www.forumdoc.org.br/ensaios/quilombocinema-ficcoes-fabulacoes-fissuras .

COSTA, Mannuela R. da. **Cinema, desenvolvimento e o papel dos governos estaduais no Brasil.** Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, [S. l.], v. 10, n. 19, 2014. Disponível em: https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/147.

_____. **Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo: entre a ficção e a realidade**. Tese. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2017. Disponível em https://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=18

CRETON, Laurent. **Cinéma et marché**. Paris: Armand Colin, 1997.

CRUZ, Álvaro André Z. **A crítica cinematográfica na internet**. Dissertação. Campinas, SP: UNICAMP, 2013. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1621486

DINIZ, Felipe M.X. **Desenquadramentos no novíssimo cinema brasileiro : o Fora de Campo como Dobra da Mise-en-Scène nos filmes de André Novais**. Tese. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2018.

EPSTEIN, Edward Jay. **O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood**. São Paulo, SP: Summus, 2008.

ESCOREL, Eduardo. **Os adivinhadores de água**. In. Praga - Revista de estudos Marxistas, p.105-112. São Paulo, SP: Editorial Boitempo, 1996.

_____. **Adivinhadores de água**. In. Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro, p.13-34. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2005.

FREIRE, Rafael L. **O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929)**. In. Nova história do cinema brasileiro, vol 1, p. 252-293, (Org). RAMOS, Fernão; .SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo, SP: SESC: 2018.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro, RJ: Beco do Azougue, Olhos de Cão, 2016.

GAMO, Alessandro; MELO, Luis A. **Histórias da Boca e do Beco**. In. Nova história do cinema brasileiro, vol 2, p. 322-359, (Org). RAMOS, Fernão; .SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo, SP: SESC: 2018.

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**. Paris, FR: Gallimard, 1990.

_____. **Discours Antillais**. Paris, FR: Gallimard, 1996.

_____. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro, RJ: Bazar do Tempo, 2021.

_____. **Tratado de Todo-Mundo**. São Paulo, SP: N-1, 2024.

GOMES, Angela. **As Políticas Públicas do Audiovisual e a Regionalização da Produção um olhar sobre o Norte**. In. Midiateca, Observatório Audiovisual Baiano. Salvador, BA: 2021. Disponível em https://audiovisualbaiano.com.br/midiateca/wp-content/uploads/2021/07/Artigo18.1.pdf

GOMES, Juliano. **Mas tinha que respirar**. In Revista Cinética, 2017. Disponível em http://revistacinetica.com.br/nova/mas-tinha-que-respirar/

GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1980.

_____. **Uma situação colonial?** Crítica de cinema no Suplemento Literário, v. 2, Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra-Embrafilme, 1982.

_____. Uma situação colonial? São Paulo, SP: Cia. das Letras. 2016.

HOLANDA, Karla. **DOCTV:a produção independente na televisão**. Tese. Niterói, RJ: UFF, 2013.

IKEDA, Flavia S. de M. **Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação**. 2022. Tese .São Paulo, SP: USP, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.11606/T.27.2022.tde-22112022-154938.

IKEDA, Marcelo. **O Mercado Cinematográfico Brasileiro e a Aliança entre o Global e o Local.** Revista GEMInIS, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 69–82, 2012. Disponível em: https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/113.

_____. **Cinema brasileiro a partir da retomada – aspectos econômicos e políticos**. São Paulo, SP: Summus, 2015.

_____. **Fissuras e fronteiras: o coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2019.

_____. **Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000**. Tese. Recife, PE: UFPE, 2021. Disponível em https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40034

KIFFER, Ana. **Escrita de corpos efêmeros - cadernos**. in Poesia e Interfaces. (Org.) GORILOT, Bénédicte; MORAES, Marcelo J. de; LEMOS, Masé: GLENADEL, Paula. Rio de Janeiro, RJ: 7 Letras, 2017.

_____. **Relação e ódio: Glissant no Brasil hoje**. São Paulo, SP: N-1, 2020. Disponível em https://issuu.com/n-1publications/docs/cordel_kiffer

KIFFER, Ana; PEREIRA, Edimilson de A. **Édouard Glissant e o mar sem margens do pensamento** p. 9-22. In. GLISSANT, Édouard. Poética da Relação. Rio de Janeiro, RJ: Bazar do Tempo, 2021.

KIFFER, Ana. **O mundo treme por toda parte**. In. Revista Alea: Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro, RJ. V. 26 .nº3. 2024. Disponível em https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/64972

LORDON, Fredéric. **A Sociedade dos Afetos: por um estruturalismos das paixões**. São Paulo, SP: Papirus, 2015.

_____. **Les affects de la politique**. Paris: Seuil, 2016.

MARSON, Melina I. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme a criação da Ancine**. Dissertação. Campinas, SP: Unicamp, 2006. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/1601944.

MARSON, Melina I. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo, SP: Escrituras, 2009.

MICHALET, Charle A. **Le Drôle de drama du cinéma mondial**. Paris, FR: Éditions La Découverte, 1987.

MOREIRA, Fayga R.; BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. **A Secretaria do Audiovisual/MINC no governo Lula: políticas de cultura, políticas de comunicação**. Salvador, BA: ENECULT, 2010. Disponível em https://audiovisualbaiano.com.br/midiateca/midiateca/a-secretaria-do-audiovisual-minc-no-governo-lula-politicas-de-cultura-politicas-de-comunicacao/

MOREIRA, Fayga R. P**olíticas culturais e comunicação no Brasil: o DocTV como estudo de caso sobre os desafios para promover diálogos interculturais**. Tese. Salvador, BA:UFBA, 2014. Disponível em https://repositorio.ufba.br/handle/ri/17850

NUNES, Ana Paula. **Cinema, educação e afetos.** In. Entre olhares, escutas e palavras: o direito à arte e à educação. p. 87-100. (Org.) GOMES, Alessandra; SILVA, Erica B. da; SILVA; Monica G. da. Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2020.

OLIVEIRA, André N. **As características do cinema marginal nos filmes de Carlos Alberto Prates Correia**. Monografia. Belo Horizonte, MG UFMG, 2012.

_____. **Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada**. Belo Horizonte, MG: Javali, 2021.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2001b

PAIVA, Samuel. **Matas distantes, costumes exóticos, seres remotos**. In. Nova história do cinema brasileiro, vol 1, p.224-251, (Org.) RAMOS, Fernão; .SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo, SP: SESC: 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos - arte, tempo, política**. São Paulo, SP: N-1, 2021.

RAMOS, José Mario O. **Cinema, Estado e lutas culturais – anos 50/60/70**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973) - A representação em seu limite**. São Paulo, SP: Brasiliense / EMBRAFILME / Ministério da Cultura, 1987.

RAMOS, Fernão; .SCHVARZMAN, Sheila, (Org.) **Nova história do cinema brasileiro, v. 1-2**. São Paulo, SP: SESC: 2018.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1963.

_____. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro, RJ: Alhambra / EMBRAFILME, 1981.

.SCHVARZMAN, Sheila. **O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930)**, p. 124-173, In. Nova história do cinema brasileiro, v. 1, p. 224-251, org. RAMOS, Fernão; .SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo, SP: SESC: 2018.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo, SP: Ed. UNESP, 2015.

SOUSA, Ana Paula. **Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro do século XXI**. Tese. Campinas, SP: Unicamp 2018. Disponível em https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1062573 .

_____. **O cinema que não se vê - A guerra política por trás da produção de filmes brasileiros no século XXI**. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2022.

SOUZA, Carlos R. **O cinema em São Paulo (1912-1920)** In. Nova história do cinema brasileiro, vol 1, p. 174-223, org. RAMOS, Fernão; .SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo, SP: SESC: 2018.

SOUZA, José Inácio de M. **Os primórdios do cinema no Brasil** In. Nova história do cinema brasileiro, vol 1, p. 174-223, org. RAMOS, Fernão; .SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo, SP: SESC: 2018.

SANTOS, Verlane A.; AMADO, Aianne. **As Plataformas no Mercado Brasileiro de Streaming, a partir do modelo analítico da EPC**. Belo Horizonte, MG: INTERCOM– Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2023. Disponível em https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/08162023172231 64dd300701de9.pdf

TEIXEIRA, Ana Rosa M.A.; BOGADO, Angelita, MARTINS; Fernanda A.C. M.; SILVA, Guilherme S. da. Cruz das Almas. (Org.) **Cinema e vida em curso**. Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2022. Disponível em https://www.ufrb.edu.br/editora/component/chronoforms5/?chronoform=ver-livro&id=192 .

TRUSZ; Alice D. **A produção cinematográfica no Rio Grande do Sul (1896-1915)**. In.Nova história do cinema brasileiro, v. 1, p. 52-89, org. RAMOS, Fernão; .SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo, SP: SESC: 2018.

VENANZONI, Thiago S. **Diversidade social e políticas culturais: práticas discursivas e coletivas no audiovisual brasileiro contemporâneo**. 2021. Tese. São Paulo: USP, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.11606/T.27.2021.tde-04102023-093858 .

_____. **Diversidade e democratização no cinema e no audiovisual brasileiro: um panorama de 2001 a 2021**. Novos Olhares, São Paulo, Brasil, v. 10, n. 2, p. 88-100, 2021. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2021.190170. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/190170 .

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento - cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1993.

Zan, Vitor. **Habiter la ville, faire territoire : une prise de position du cinéma brésilien (2005-2017).** Tese. Paris, Fr: Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2019.

Nesta tese comparecem também anotações realizadas durante o curso "Por uma Poética da Relação: um olhar para os afetos e as bordas", ministrado pela prof. dra. Ana Kiffer dentro da disciplina LET 2527 - Os limites do literário, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC Rio, no segundo semestre de 2020.

Referências Links

Capítulo I

https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca
https://audiovisualbaiano.com.br/
https://epa.cchla.ufrn.br/
https://alagoar.com.br/
https://www.cultura.pe.gov.br/editais/18o-funcultura-audiovisual-20232024/
https://www.brde.com.br/fsa/chamadas-de-investimento/chamadas-publicas/tvs-publicas/
https://www.brde.com.br/fsa/chamadas-de-investimento/chamadas-publicas/arranjos-regionais/
https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/conheca-o-programa-brasil-de-todas-as-telas
https://marcozero.org/um-cacador-de-agua-nas-terras-aridas-do-norte-da-bahia/
https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml
https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0301200323.htm
https://www.cultura.pe.gov.br/editais/18o-funcultura-audiovisual-20232024/

Cap III (RzF)

https://issuu.com/roszafilmes/docs/portf__lio_rosza
https://odia.ig.com.br/diversao/celebridades/2021/09/6246076-autores-de-malhacao-se-pronunciam-apos-cancelamento-da-novela-nosso-sonho-continua.html
https://www.youtube.com/watch?v=_xjcrPlQYqA&t=24s
http://revistacinetica.com.br/nova/mas-tinha-que-respirar/
http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/
https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio/
https://juliano-gomes.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/
https://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco/
https://vimeo.com/222185345
https://www.youtube.com/watch?v=h5k27mtSjg0

https://www.em.com.br/cultura/2024/07/6900949-mostra-exibe-filmes-independentes-dos-mineiros-glenda-nicacio-e-ary-rosa.htm

Cap. III - (FdP)

https://www.geledes.org.br/filmes-de-plastico-de-mar-amar/
https://www.cineplayers.com/artigos/entrevistas/entrevista-andre-novais-oliveira
https://revistadecinema.com.br/2014/05/producao-independente-se-destaca-em-contagem/?
https://revistadecinema.com.br/2014/06/as-escondidas/?
https://cinefestivais.com.br/conexao-contagem-copenhague-maurilio-martins-fala-sobre-constelacoes/
https://telaviva.com.br/10/04/2024/produtora-mineira-filmes-de-plastico-celebra-15-anos-fazendo-filmes-no-quintal-de-casa/
https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2456/no-coracao-do-mundo-periferia-universal
https://www.youtube.com/watch?v=vfbXydR5VsU&ab_channel=LofiCoffee
https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico
http://www.revistacinetica.com.br/acidadeeumaso.htm

Links curso Curso Atuação para Cinema sob a Perspectiva da Direção (senha: cursonoite)

Dia 01 - Turma noite
https://vimeo.com/417869247
Dia 02 - Turma noite
https://vimeo.com/418198799
Dia 03 - Turma noite
https://vimeo.com/418268807
Dia 04 - Turma noite
https://vimeo.com/418702461
Dia 05 - Turma noite
https://vimeo.com/419149994

Links Youtube - Entrevistas / cursos / palestras / debates em vídeo

Canal da Rosza Filmes no Youtube
https://www.youtube.com/@roszafilmes2113

Canal da Filmes de Plástico no Youtube
https://www.youtube.com/@filmesdeplastico2741

Canal de Rony Oliveira no Youtube
https://www.youtube.com/channel/UCiiA7RQZp3znQFwj2cqM_vg

Canal de Rafael Conde no Youtube
https://vimeo.com/rafaelconde

Debate (Ilha) e Lançamento da Rede Macunaíma de Afetos, com Glenda Nicácio
06 maio de 2021
A ReMA – Rede Macunaíma de Afetos, o Cine Arte UFF, o PPGCine – UFF apresentam
ILHA – Glenda Nicácio e Ary Rosa (2018)
Sessão do filme seguida de debate: 6 de maio, às 18h
O filme e o debate foram transmitidos no canal do Youtube do PPGCine – UFF (https://www.youtube.com/c/PPGCineUFF) e no Facebook do Centro de Arte da FF
A sessão marcará também o lançamento de uma rede de pesquisa, a ReMA - Rede Macunaíma de Afetos, composta pelos grupos de pesquisa EPOCA - Grupo de pesquisa Estética e Política na Contemporaneidade (vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da Unisul e do Curso de Cinema da UFSC); o CIA - Comunicação, Imagem e Afeto (vinculado a UFES), o NEX - Núcleo de estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais (vinculado ao PPGCine - UFF) e Habitáveis- Formas de Habitar o Presente (vinculado a EBA – UFRJ)

Além dos diretores do filme, participam do debate os coordenadores dos grupos de pesquisa da ReMA, Alessandra Brandão (UFSC); Ramayana Lira (Unisul), Erly Vieria (UFES), Mariana Baltar (PPGCine – UFF) e Vinicios Kabral (UFRJ).

Encontro com Cineastas - Debate 3 | Cabíria Festival 2021

10 de outubro de 2021

Longas: ”Vamos Fazer um Brinde” de Sabrina Rosa e Cavi Borges (Ficção/Drama, 70‘, Brasil - RJ, 2011)

”Voltei!” de Glenda Nicácio e Ary Rosa (Ficção, 74', Brasil - BA, 2021)

Com: Sabrina Rosa, Cavi Borges, Glenda Nicácio e Ary Rosa / Mediação de Larissa Fulana de Tal

https://www.youtube.com/watch?v=Lw-7rZU81EY&ab_channel=Cab%C3%ADriaFestival

Premiado "Até O Fim" no Cineclube Estação Net com diretores Glenda Nicácio e Ary Rosa

novembro de 2020

Como chave de ouro para encerrar esta primeira fase de comemoração do aniversário de 35 anos do Circuito Estação Net de Cinemas, e como clímax das sessões de novembro do mês da Consciência Negra, teremos o premiado filme "Até o Fim" da dupla aclamada Glenda Nicácio e Ary Rosa. Advindos da primavera ascendente do cinema do Recôncavo Baiano, este é o terceiro longa-metragem seguido a receber reconhecimento de público e crítica, angariando prêmios pelos Festivais onde passa. E nesta quarta-feira dia 25 de novembro, a partir de 19h, vocês poderão conferir no youtube do Estação Net a sessão do filme seguida de debate com os realizadores e o curador e cineasta Clementino Junior, mediados pela crítica e realizadora Carissa Vieira.

https://www.youtube.com/watch?v=tPWg1G9SnDk&t=523s&ab_channel=EstacaoNETdeCinema

DEBATE Glenda Nicácio e Ary Rosa no 50 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

postado em 19 de nov. de 2017

Glenda Nicácio e Ary Rosa no 50° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Fala de Glenda Nicácio (a partir de 23'25") sobre o o filme "Café com Canela" no 50° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro:

"Por que hoje em 2017 (...) ter um filme com elenco todo negro falando de subjetividade é tão desnorteante para o público? (...) Por que que fica todo mundo chocado quando a gente fala: "São duas atrizes negras. São duas protagonistas negras" Até perguntaram "Ah, é um filme que trata de preconceito?". Não, não é um filme que fala de preconceito. "Mas não tem duas atrizes negras (...)? O elenco não é todo negro? Você não é uma diretora negra?" Sim. "E não fala de preconceito?" Não, o filme fala de encontro."

Glenda Nicácio é a primeira diretora negra a ter um filme exibido na mostra competitiva em 50 anos de Festival de Brasília. Vale ressaltar que o filme levou o prêmio do júri popular, melhor atriz e roteiro.

https://www.youtube.com/watch?v=4936jAHoua8&ab_channel=CineclubeDelas

CONVERSA SOBRE CINEMA E EDUCAÇÃO com Glenda Nicácio

postado em 21 de julho de 2020

Glenda Nicácio

Graduada em Cinema e Audiovisual na UFRB e sócia fundadora da produtora independente Rosza Filmes, fundada em 2011 juntamente com Ary Rosa, com quem divide a direção dos filmes "Café com Canela" (2017), ”Ilha” (2018) e ”Até o Fim”(2020). Além da direção cinematográfica, desenvolve a direção de arte, dedicando-se ao pensamento da atmosfera e dos sentidos a partir da poética cenográfica. Atua com cinema e educação nas escolas públicas do estado através de projetos como "Experimentando a Câmera" e "De Rede em Rede", tendo iniciado sua formação e construção de olhar dentro do grupo Quadro a Quadro.

Larissa Fulana de Tal. Direção de criação na produtora Olhos Abertos Audiovisual. Graduada em Cinema e Audiovisual na UFRB. Atualmente atua como Conselheira da Região Nordeste na Associação de Profissionais Negros da Audiovisual (APAN). Diretora do documentário Lápis de Cor (2014), projeto contemplado pela I Chamada de Curtas Universitários do Canal Futura. Diretora do curta-metragem Cinzas, inspirado no conto de Davi Nunes, contemplado no Edital Curta Afirmativo (2012). Direção Geral da série documental Diz aí! Afro e indígena do Canal Futura (2018) Atua nas áreas de: criação, direção e montagem.

https://www.facebook.com/petcinema/videos/458741458427900/

Glenda Nicácio | O real entre a palavra-imagem: diálogos e hiatos da criação em cinema (com Aldri Anunciação)

17 de set. de 2018

Melanina Digital / Melanina Acentuada - O encontro visa possibilitar conversas e reflexões em torno das diferentes etapas de criação de um filme. Das intenções do roteiro às escolhas da direção e equipe. Como podemos acolher o real como dispositivo de criação e invenção, tensionando os limites da ficção? Como ponto de partida serão compartilhadas as experiências do processo de produção do longa baiano "Café com Canela" (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017), perpassando questões de representação e representatividade.

A mineira Glenda Nicácio é fundadora da Rosza Filmes, uma produtora independente sediada no recôncavo baiano. Graduada em cinema e audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Nicácio desenvolve uma série de atividades voltadas à prática do cinema e educação nas escolas públicas daquela região. Como realizadora, transita entre a direção, a produção e a direção de arte, investigando a criação da imagem visual. Junto com Ary Rosa, dirigiu os longas-metragens de ficção Café com Canela (2017) – que, após trajetória no circuito de festivais nacionais e internacionais, está em cartaz no circuito comercial de cinema –, e Ilha, selecionado para o 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

- Entrevista Glenda Nicácio fala sobre 'Ilha' (por Filippo Pitanga 27 de set. de 2018)

A diretora Glenda Nicácio conversa sobre o novo filme "Ilha", com o qual retorna para a edição do 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro após ter ganhado vários prêmios na edição anterior com o filme "Café com Canela". "Ilha" também saiu premiado nesta edição, desta vez com os prêmios de melhor roteiro para Ary Rosa (que também assina a direção junto com Glenda), melhor ator para Aldri Anunciação e Prêmio Zózimo Bulbul de melhor filme em longa-metragem.

A diretora fala um pouco sobre a importância do Festival e do cinema neste momento histórico em que estamos vivendo, fala sobre o processo de criação em conjunto com Ary Rosa, e muito mais, num papo descontraído no topo de Brasília com Filippo Pitanga e Samantha Brasil (também câmera).

- Papo de Drive-In com Ary Rosa e Glenda Nicácio

(1/8/2020)

Ary Rosa e Glenda Nicácio, diretores de ”Café com Canela”, conversam com Marina Person, curadora do Drive-In Paradiso, sobre a exibição do longa no cinema a céu aberto.

https://www.youtube.com/watch?v=lHkjG-A1JLo&ab_channel=ProjetoParadiso

Masterclass: Realização, com Glenda Nicácio - Cinema e Pensamento

24 de julho de 2020

Masterclass de Realização do curso Cinema e Pensamento: Narrativas Negras, hoje, às 19h, com participação de Glenda Nicácio e mediação de Viviane Ferreira. Centro Afro-Carioca de Cinema, em parceria com Odun Formação e Produção de Bens Culturais, com patrocínio do CTAV, apresentam Cinema e Pensamento: Narrativas Negras.

https://www.facebook.com/odunproducoes/videos/296772168043783/

ENCONTRO COM OS FILMES – MOSTRA OLHOS LIVRES 2

30/01/2021

Bate-papo sobre os filmes RODSON OU (ONDE O SOL NÃO TEM DÓ), SUBTERRÂNEA e VOLTEI! da MOSTRA OLHOS LIVRES com a participação dos diretores:

Ary Rosa e Glenda Nicácio – diretores do filme Voltei! (BA); Clara Chroma, Orlok Sombra – diretores do filme Rodson ou (Onde o Sol Não Tem Dó) (CE); Pedro Urano – diretor do filme Subterrânea (RJ); Mediador: Francis Vogner dos Reis – coordenador curatorial (SP).

https://www.youtube.com/watch?v=m_d6KUP950o&t=7s&ab_channel=Universo Produ%C3%A7%C3%A3o

Formação em Pauta + Cineclube CCBJ | Bate-papo com Glenda Nicácio e Ary Rosa, diretores de ATÉ O FIM

Transmitido ao vivo em 22 de jul. de 2020

Centro Cultural Grande Bom jardim

Esta transmissão ao vivo traz um bate-papo com Nayana Santos (Grupo Nóis de Teatro e estagiária da Formação do CCBJ) e Gerlane Silva (Coletivo Encabeçadas

e aluna do curso de Extensão em Audiovisual do CCBJ), com os realizadores do filme ”Até o fim” (BA, 2020), Ary Rosa e Glenda Nicácio. ”Até o Fim” recebeu o prêmio de melhor filme pelo Juri Popular no Festival de Tiradentes deste ano e é o terceiro longa-metragem da dupla, que também assina a direção de "Café com Canela" e “Ilha". O debate com os dois diretores formados em Cinema e Audiovisual pela UFRB, em Cachoeira-BA, parte da importância das políticas públicas voltadas para a formação em audiovisual, e traz a transformação possível sobre nosso imaginário, as narrativas que consumimos e a representatividade no cinema quando se tem realizadores oriundos de coletivos, periferias e identidades minorizadas pela sociedade realizando filmes. A conversa perpassa também a potência da aceitação das individualidades e do amor mesmo nos momentos mais difíceis da vida, trazidos pelo filme com criatividade e simplicidade.
https://www.youtube.com/watch?v=CkAg1ICycgc&ab_channel=CentroCulturalGrandeBomJardim

Cinema Negro Contemporâneo - Aula 11 (Glenda Nicácio e Glenda Melo)
(postado em 6 de nov. de 2020)
Disciplina PLE: Aspectos e Tensões do Cinema Negro Contemporâneo: Agora por nós mesmos
Cineasta convidada: Thais Scabio. Professora convidada: Glenda Melo. Filme discutido: "Café com Canela”. Professor/mediador: Mauro Reis . 11ª aula.
https://www.youtube.com/watch?v=AHBBJ2s5R90&ab_channel=EscoladeComunica%C3%A7%C3%A3oUFRJ

NICHO RESPONDE | DIREÇÃO EM CINEMA
(transmitido em 31 de outubro de 2020)
O Nicho Responde é o encontro virtual semanal entre profissionais negres do audiovisual para discutir carreiras e desafios no setor. Todo sábado, às 16h, um bate-papo sobre uma área específica: roteiro, arte, fotografia, produção executiva, direção, pós-produção e crítica.
A iniciativa é do Nicho 54, instituto que atua na formação e inserção de profissionais negres no audiovisual brasileiro. Neste sábado, Glenda Nicácio e Everlane Moraes compartilham experiências sobre DIREÇÃO EM CINEMA com mediação de Raul Perez, cofundador do Nicho 54.

https://www.facebook.com/nicho54brasil/videos/824372881654631/

Cinema Nordestino Contemporâneo: Uma Só Identidade?

22 de abr. de 2021- Cinesesc

Não dá para negar: a produção cinematográfica de realizadores e realizadoras nordestinos tem se destacado e chamado atenção em terras brasileiras e estrangeiras. Nos últimos 20 anos, foram aclamados por público e crítica inúmeros filmes roteirizados, dirigidos, produzidos e pensados por nordestinos. Mas o que a origem dessas obras e de seus realizadores realmente diz sobre elas? Do sertão ao litoral, cada território tem suas particularidades e contextos socioculturais, do que resulta, assim, uma produção heterogênea, com cineastas de gerações distintas trabalhando em documentários e ficções de gêneros diversos: terror, distopia, comédia, aventura e drama.

Mas quais elementos aproximam essas cinematografias? O que essas narrativas revelam sobre sua origem e sobre o Brasil? Nesta mesa, conversam sobre o tema: Allan Deberton, Camilo Cavalcante, Glenda Nicácio, Luciana Veras, Marcélia Cartaxo e Petrus Cariry. O evento faz parte da programação do 47º Festival Sesc Melhores Filmes.

https://www.youtube.com/watch?v=voLuPXoHmWw&ab_channel=CineSesc

Estudo de caso: "Café com Canela" e sua estratégia de distribuição

(transmitido em 21 de novembro de 2020)

Associação dxs profissionais negros APAN. I Festival Internacional do audiovisual Negro Brasileiro. Com Glenda Nicácio e Daniela Fernandes. Medição: Rayane Layssa,

https://www.facebook.com/associacaoapan/videos/2448756815421196/

Ocupa CCVM - Mostra de Cinema Moventes - Conversa com realizadores - Sessão 6 Câmera-corpo-testemunho – 19 de março

(12 fevereiro a 19 março 2021) Centro Cultural Vale Maranhão

Fantasmas, André Novais de Oliveira (MG) | 2010 | 11 min | Ficção

Ilha, de Ary Rosa e Glenda Nicácio (BA) | 2018 | 96 min | Ficção

Roda de Conversa sobre a última sessão da Mostra de Cinema Moventes (com Aldri Anunciação, Mariana Baltar, Michel Carvalho e Isabel - mediadora

https://revistamoventes.com/2021/04/26/sessao-6-camera-corpo-testemunho/
https://www.youtube.com/watch?v=zc1o53b_VTY&t=87s&ab_channel=CentroCulturalValeMaranh%C3%A3o

Q&A with Glenda Nicácio and Ary Rosa
Abril 2021
Brazil Coordinator
The Behner Stiefel Center for Brazilian Studies at San Diego State University interviewed filmmakers Glenda Nicácio and Ary Rosa in April 2021 to discuss their film, Coffee with Cinnamon, and the movement of filmmakers making cinema from the perspective of the Brazilian countryside. Coffee with Cinnamon was screened in April 2021 as part of the SDSU Brazilian Film Series. To watch the series and learn more, visit https://www.digitalbrazilproject.com/....
https://www.youtube.com/watch?v=SsgJy6TFgO0&ab_channel=BrazilCoordinator

El cine en Brasil - Ary Rosa, Glenda Nicácio y Guilherme Maia
ClyNEUBA
19 de nov. de 2020
Lunes 2 de noviembre 18hs: El cine en Brasil. Se trabajará el film Café con canela (2017). Ary Rosa (Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e sócios proprietários da produtora Rosza Filmes), Glenda Nicácio (Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e sócios proprietários da produtora Rosza Filmes) y Guilherme Maia (Compositor e professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia). Coordina: Lic. Victoria Lencina
https://www.youtube.com/watch?v=Jtdzif6YEIw&ab_channel=ClyNEUBA

Café com canela | Bate-papo de cinema – Pontos MIS
MIS SP - Transmitido ao vivo em 5 de set. de 2020
O Bate-papo de cinema, do Pontos MIS, exibe e debate o longa nacional "Café com canela" (Dir. Glenda Nicácio e Ary Rosa, Brasil, 2017, 102 min, livre), em

parceria com a distribuidora Rosza. Com Glenda, Ary, atriz Violeta Aline Brune, Leandro Afonso, Guilherme e e outros)
https://www.youtube.com/watch?v=djSv6V_Q-Ys&ab_channel=MuseudaImagemedoSomdeS%C3%A3oPaulo-MIS

Entrevista com Ary Rosa e Thacle de Souza do filme ”Ilha” na 22° Mostra Tiradentes

Postada 23 de jan. de 2019 - Cineclube Ação e Reflexão
Almanaque virtual http://almanaquevirtual.com.br/22-mostra-tiradentes-entrevista-sobre-ilha/
Após ganhar os prêmios de melhor ator para Aldri Anunciação, melhor roteiro original para Ary Rosa e Prêmio Zózimo Bulbul de melhor filme no 51° Festival de Brasília, o longa-metragem "Ilha" de Glenda Nicácio e Ary Rosa chega à 22° Mostra de Tiradentes com exibição hors-concours, e seu diretor presente Ary Rosa, representando o filme (já que Glenda Nicácio se encontra no Festival de Rotterdam para apresentar a mesma obra), e o diretor de fotografia e personagem metalinguístico do filme Thacle de Souza concedem entrevista exclusiva.
https://www.youtube.com/watch?v=18AbQ2ByFwE&ab_channel=CineclubeA%C3%A7%C3%A3oeReflex%C3%A3o

Debate Competitiva Nacional - Voltei! | Filhas de Lavadeiras | Noite de Seresta

21 de fev. de 2021
Panorama Coisa de Cinema
Sessão de debate mediada pelo pesquisador e crítico de cinema Rafael Carvalho, com os realizadores Ary Rosa e Glenda Nicácio (Voltei!/BA) e Edileuza Penha de Souza (Filhas de Lavadeiras/DF) e Sávio Fernandes (Noite de Seresta /CE)
https://www.youtube.com/watch?v=_FVr5BafF3A&ab_channel=panoramacoisadecinema

Glenda Nícacio e Antonio Carlos da Fontoura: Em Conversa sobre A Rainha Diaba (1974)

Transmitido ao vivo em 30 de set. de 2021 - Limite

A cineasta Glenda Nicácio (Café com Canela, Ilha, Até o Fim, Voltei!) junto com Antonio Carlos da Fontoura, o diretor do clássico LGBTQ+, A Rainha Diaba, para uma conversa especial sobre o filme.
https://www.youtube.com/watch?v=A65lKMQt3gA&ab_channel=Limite

DEBATE: MULHERES NO CINEMA FANTÁSTICO
Transmitido ao vivo em 24 de abr. de 2021 - CineFantasy
DEBATE: MULHERES NO CINEMA FANTÁSTICO
24/04 (sábado) às 20h Mediação: Beatriz Saldanha. Convidadas: Cíntia Domit Bittar, Glenda Nicácio e Mavi Simão.
https://www.youtube.com/watch?v=Bj7RuDzQXzM&ab_channel=CINEFANTASY

[Debate] Glenda Nicácio após a exibição de "Café com Canela" (9ª Semana - Festival de Cinema)
Postado em 20 de nov. de 2017- Cineclube Delas
Glenda Nicácio em debate após a exibição de "Café com Canela" na 9ª Semana - Festival de Cinema. Mediação: Sabrina Fidalgo.
https://www.youtube.com/watch?v=CN1ueh7_4aQ&ab_channel=CineclubeDelas

Debate FIM20 - Competitiva Nacional: Até o fim com Glenda Nicácio
Transmitido ao vivo em 11 de nov. de 2020- Fim Cine - Festival Internacional de Mulheres no Cinema- Coletivo Elviras. Janaína Oliveira recebe Glenda Nicácio no debate sobre seu longa-metragem "Até o Fim", que integra a Mostra Competitiva Nacional da segunda edição do Festival.
https://www.youtube.com/watch?v=dPmA1Qa0_VM&t=3s&ab_channel=FIMCINE

Dia 31/10 - Debate: Família e Suas Memórias
14ª edição do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul 1 de nov. de 2021
Debate com: Glenda Nicácio (sobre "Eu não ando só" - primeira exibição), Lucas Thor Neukranz. Apresentação: Milena Manfredini.
https://www.youtube.com/watch?v=0zEsxycqPrg&ab_channel=AfrocariocaFilmes

10 olhares

30 de abr. de 2021

Olhar JANAÍNA OLIVEIRA Cotidiano singular. Com Janaína Oliveira, Hernani Heffner e Tatiana Carvalho Costa.

https://www.youtube.com/watch?v=T6rvzpIEfhY&ab_channel=CUPFILMES

ANEXO I - FILMOGRAFIA

Longas - Metragens - Rosza Filmes (RzF)

Café com canela (2017, 103 min.)

Após perder o filho, Margarida vive isolada da sociedade. Ela se separa do marido Paulo e perde o contato com os amigos e pessoas próximas, até Violeta bater na sua porta. Trata-se de uma ex-aluna de Margarida, que assume a missão de devolver um pouco de luz àquela pessoa que havia sido importante para ela na juventude.

Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Elenco: Valdineia Soriano, Aline Brune, Dalva Damiana de Freitas, Arlete Dias, Aldri Anunciação, Babu Santana, Antonio Fabio, Guilherme Silva, Michelle Mattiuzzi. Roteiro: Ary Rosa. Produção Executiva: Ary Rosa, Marcia Souza, Glenda Nicácio, Ohana Sousa. Direção de arte: Glenda Nicácio. Direção de Produção: Marcia Souza. Direção de Fotografia: Letícia Ribeiro. Iluminação: Felipe Daviña. Cenografia: Camila Camila, Gão Luz, Glenda Nicácio, Renan Bozeli, Tina Melo, Yoshi Aguiar. Produção de Arte: May Barros, Manuela Muniz e Thamires Duarte. Figurino: Camila Camila. Maquiagem: Fefa Yanevski. Continuista: Tidi Eglantine. Produção de Elenco: Camila Gregório. Produção de Locação: Cal Oliveira. Montagem e finalização: Poliana Costa, Thacle de Souza. Cor: Augusto Bortolini. Canção Original: Mateus Aleluia. Direção Musical: Guilherme Maia Mixagem: Erico Paiva (Sapão) Direção de Som: Ary Rosa e Marina Mapurunga. Som Direto: Napoleão Cunha. Edição de Som: Marina Mapurunga

Ilha (2018, 96 min.)

Emerson é um jovem da periferia que quer fazer um filme sobre sua história na Ilha, um lugar onde quem nasce não consegue sair. Para realizar o plano, ele sequestra um cineasta e, juntos, os dois reencenam a sua vivência no local.

Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Elenco: Aldri Anunciação, Renan Mota, Thacle de Souza, Arlete Dias, Valdineia Soriano, Sergio Laurentino, Aline Brune, Robson Reis. Roteiro e Produção Executiva: Ary Rosa. Direção de arte: Glenda Nicácio. Direção de Fotografia e Câmera: Augusto Bortolini, Poliana Costa,

Thacle de Souza. Produção de Elenco: Camila Gregório.Preparação de Elenco: Flavia Maisuma Silva, Renan Bozeli Direção de Produção: Thamires Vieira. Produção: Daiane Santos, Gustavo Ferreira, Larissa Fulana de Tal. Montagem: Poliana Costa, Thacle de Souza. Cor: Augusto Bortolini. Direção de Som: Ary Rosa, Rafael Beck. Som Direto e Mixagem: Napoleão Cunha. Edição de Som: Rafael Beck. Direção Musical: Moreira.

Até o fim (2019, 93 min.)

Geralda recebe um telefonema do hospital dizendo que seu pai pode morrer a qualquer instante. Assim, ela acaba reencontrando suas três irmãs, que não via há 15 anos, em um momento de desabafos e reconhecimentos.

Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Elenco: Wal Diaz, Arlete Dias, Maíra Azevedo, Jenny Muler. Roteiro e Produção Executiva: Ary Rosa. Direção de Produção e Direção de arte: Glenda Nicácio. Direção de Fotografia: Augusto Bortolini, Poliana Costa, Thacle de Souza. Cenografia: Camila Gregório. Figurino: Camila Correia, Glenda Nicácio.

Montagem: Poliana Costa, Thacle de Souza. Cor: Augusto Bortolini. Som Direto: Napoleão Cunha, Leandro Conceição. Edição de Som e Mixagem: Napoleão Cunha. Trilha Sonora: Ary Rosa, Moreira, Hilário Passos.

Voltei! (2021, 93 min.)

Brasil, 2030. As irmãs Alayr e Sabrina estão ouvindo no radinho de pilha o julgamento que pode mudar os rumos de um país ”sem energia”. Elas são surpreendidas por Fátima, a irmã que volta dos mortos para confraternizar nessa noite histórica.

Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Elenco: Arlete Dias, Wal Diaz, Mary Dias. Roteiro: Ary Rosa. Produção Executiva: Ary Rosa, Camila Gregório, Refira. Direção de Arte e Cenografia: Glenda Nicácio. Direção de Produção: Glenda Nicácio, Gabriela Fiais, Camila Gregório. Direção de Fotografia: Augusto Bortolini, Poliana Costa, Thacle de Souza. Figurino: Refira. Assistente de Direção: Iago Cordeiro Ribeiro. Montagem: Poliana Costa, Thacle de Souza. Cor: Augusto Bortolini. Som Direto e Edição de Som: Cassio Duarte, Leandro Conceição. Mixagem: Napoleão Cunha. Trilha Sonora: Moreira.

Mugunzá (2022, 98 min.)

Arlete acorda e está tudo fora do lugar. Ela perdeu um amor, um filho, a casa, e agora quer justiça.

Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Elenco: Arlete Dias, Fabricio Boliveira, Mary Dias. Roteiro: Ary Rosa. Produção executiva: Ary Rosa. Direção de arte: Glenda Nicácio. Cenografia: Glenda Nicácio, Yoshi Aguiar. Direção de Produção: Glenda Nicácio, Gabriela Fiais. Assistente de Produção: Cassio Duarte e Refira. Direção de Fotografia: Augusto Bortolini, Poliana Costa, Thacle de Souza. Cor: Augusto Bortolini. Montagem: Renan Bozeli Som Direto: Leandro Conceição. Edição de Som: Carlos Henrique de Souza. Mixagem: Napoleão Cunha. Trilha Sonora: Moreira. Empresas Produtoras: Rosza Filmes Produções e Pras Cabeças Distribuição: Elo Studios.

Na Rédea Curta (2022, 100 min.)

Ao descobrir que terá um filho, Júnior decide ir atrás de seu pai. Sem escolha, Mainha embarca com seu único filho em uma aventura hilária até o Recôncavo Baiano.

Direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio. Elenco: Sulivã Bispo, Thiago Almasy, Zezé Mota, Arlete Dias, Luciana Souza, Jackson Costa, Edvana Carvalho,. Genário Neto, Cristian Bell, Psiti Mota, Alan do Carmo, Rita Batista, Telma Souza. Argumento e Coordenação de Roteiro: Ary Rosa. Roteiro: Ary Rosa, Genesis Nascimento, Glenda Nicácio, Sulivã

Bispo, Thiago Almasy e Tidi Eglantine. Produção Executiva: Ary Rosa, Reifra, Sulivã Bispo, Thiago Almasy. Direção de produção e Direção de Arte: Glenda Nicácio. Direção de Fotografia: Augusto Bortolini, Poliana Costa, Thacle de Souza. Caracterização: Tina Melo.

Montagem e finalização: Poliana Costa, Thacle de Souza. Cor: Augusto Bortolini.

Animação: Aline Brune, Carlos Henrique, Dilermando Neto, Don Guto, Mateus Ribeiro, Renan Bozeli, Rudyally Kony. Direção de Som: Ary Rosa, Cassio Duarte, Léo Conceição, Moreira. Som Direto e Mixagem: Napoleão Cunha Direção Musical: Moreira.

Longas - metragens - FIlmes de Plástico (FdP)

Ela volta na quinta (2014, 108 min.).

Alguém partiu, alguém ficou.

Direção: André Novais Oliveira Elenco: Maria José Novais Oliveira, Noberto Novais Oliveira, Élida Silpe, Carla Patrícia, Renato Novais Oliveira e André Novais Oliveira Direção de fotografia: Gabriel Martins. Roteiro original: André Novais Oliveira. Direção de arte: Tati Boaventura. Figurino: Tati Boaventura. Maquiagem: Tati Boaventura. Efeito visual: Gabriel Martins. Montagem: Gabriel Martins. Som direto: Maurílio Martins. Edição sonora: Fábio Baldo. Mixagem: Ariel Henrique

Festivais e Prêmios. 26° FID Marseille – França (Competição Oficial), 47° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Brasil, 16° Festival Kino Arte de Cinema – Brasil, 43° Festival Du Nouveau Cinéma – Canadá, 2° Diálogo de Cinema – Brasil – (Filme de encerramento), 38° Montra de Cinema de São Paulo – Brasil, X Panorama Coisa de Cinema – Brasil, VII Janela Internacional de Cinema de Recife – Brasil, III Mostra da Quebrada – Brasil, 2° Mostra de Cinema de Gostoso – Brasil, VI Semana dos Realizadores – Brasil

18° FórumDoc.BH – Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Brasil

CINE//B – 7 – Chile, Primeiro Plano – Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades – Brasil, 44° Festival de Cinema de Roterdam – Seção Brithg Future – Holanda, 18° Mostra de Cinema de Tiradentes – Brasil – (Filme de Encerramento), Mostra do Filme Livre 2015 – Brasil, 12° Indie Lisboa – Portugal, 5° FICUNAM – México – Mostra competitiva, 17° BAFICI – Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independente – Argentina, 6° IBAFF – Festival Internacional de Cine de La Ciudad de Murcia – Espanha, Museum of The Movie Image/New York – MoMI – Mostra O Brazil – Estados Unidos, Mostra em Família – Centro Cultural São Paulo – Brasil, Mostra Cine em Transe – Sesc Palladium – Brasil, 33° Festival Internacional de Cinema do Uruguai – Mostra Competitiva – Uruguai, Atlântida Film Festival 2015 – Espanha, Mostra Particularidades e proximidades entre três famílias no cinema – Brasil, 36° Durban Internacional Film Festival – África do Sul, Festival Visões Periféricas 2015 Brasil, III Festival Brasil de Cinema Internacional – Brasil, 38° Festival Guarnicê de Cinema – Brasil, 15° Santa Fé Muestra de Cine Independente –

Argentina, 9° Cine Música – Festival de Cinema de Conservatória – Brasil, 22° Festival de Vitória – Brasil, Melhor Ator Coadjuvante – 47° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Melhor Atriz Coadjuvante – 47° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Melhor Filme Nacional pelo Júri Oficial – X Panorama Coisa de Cinema, Prêmio FICUNAM no X Panorama Coisa de Cinema, Prêmio Indie Lisboa no X Panorama Coisa de Cinema, Melhor Filme Nacional pelo Júri Oficial – VII Semana dos realizadores, Prêmio Especial do Júri no 17° BAFICI
Menção Especial do Prêmio Signis no 17° BAFICI, Troféu Livre na Mostra do Filme Livre 2015, Melhor Filme Mostra Olhares Brasil no 4° Olhar de Cinema de Curitiba, Menção Especial do Júri para a família Novais Oliveira no 38° Festival Guarnicê de Cinema, Troféu Brasileirinho de Melhor Filme na categoria Melhor Idade no III Festival Brasil de Cinema Internacional, Troféu Brasileirinho de melhor direção no III Festival Brasil de Cinema Internacional, Menção Honrosa de Melhor Filme no 22° Festival de Vitória, Melhor Roteiro no 22° Festival de Vitória.

Baronesa (2017, 70', doc)

Andreia quer se mudar. Leid espera pelo marido preso. Vizinhas em um bairro na periferia de Belo Horizonte, elas tentam se desviar dos perigos de uma guerra do tráfico e evitar as tragédias trazidas junto com a chuva.
Direção e roteiro: Juliana Antunes. Elenco: Andreia Pereira de Sousa, Leid Ferreira e Felipe Rangel. Produção: Juliana Antunes, Marcella Jacques e Laura Godoy. Coprodução: Thiago Macêdo Correia, André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurilio Martins. Produção executiva: Juliana Antunes, Fernanda Brescia e Camila Bahia Braga. Direção de fotografia: Fernanda de Sena. Som direto: Marcela Santos. Edição de som e mixagem: Pedro Durães. Montagem: Affonso Uchôa e Rita M. Pestana. Arte do cartaz: Ana C. Bahia. Empresas produtoras: Ventura e Filmes de Plástico. Produtora associada: Katásia Filmes e Pepeka Pictures.
Festivais e Prêmios: 20ª MOSTRA DE CINEMA DE TIRADENTES - MG (Jan. 2017) - Melhor Filme Mostra Aurora e Prêmio Helena Ignez Destaque Feminino (Direção de Fotografia Fernanda de Sena), IV FRONTEIRA - Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental - GO (Mar. 2017), 6º OLHAR DE CINEMA - Filme de Encerramento - PR (Jun. 2017), 40º

FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA – MA (Jun. 2017), MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA DE SÃO LUIS – MA (Jul. 2017) , Prêmios de Melhor Atriz (Andreia Pereira de Sousa) e Melhor Montagem

III PIRENÓPOLIS DOC - GO (Ago. 2017) - Melhor Filme pelos Júris da Crítica e Jovem

VIII CACHOEIRADOC - BA (Set. 2017), 50º FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO - DF (Set. 2017), 24ª FESTIVAL DE CINEMA DE VITÓRIA – ES (Set. 2017) - Prêmios de Melhor Contribuição Artística, Melhor Roteiro e Melhor Filme (Júri Técnico)., XIII PANORAMA INTERNACIONAL COISA DE CINEMA - BA (Nov. 2017) - Prêmio Indie Lisboa, X Janela Internacional de Cinema do Recife - PE (Nov.2017) - Menção Especial na Mostra Competitiva de Longas, 9ª SEMANA - Festival de Cinema (Nov. 2017) - Melhor Montagem, 4ª MOSTRA DE CINEMA DE GOSTOSO - RN (Nov. 20178)

FORUM.DOC.BH 2017 – 21º Festival do Filme Etnográfico e Documentário – MG (Dez. 2017), 12º FEMINA - Festival Internacional de Cinema Feminino (Dez. 2017) - Melhor Destaque Feminino na Competição Internacional; Melhor Longa Metragem pelo Juri Elviras e Prêmio Especial do Júri da Competição Nacional., 29º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE MARSEILLE - FID MARSEILLE - 3 prêmios de público: melhor Filme pelo Júri Popular, o Prix Marseille Espérance e o Prix Renaud Victor em júri composto pelos detentos do Centro Penitenciário de Baumettes. (França, Jun. 2017), 24º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE VALDÍVIA . FIC VALDÍVIA - Melhor Longa Metragem pelo Júri da Crítica . (Chile, Out. 2017), 23º FESTIVAL DE CINEMA DE HAMBURGO (Alemanha, Out. 2017), 22º FESTIVAL INTERNACIONAL DE OURENSE - Melhor Ópera Prima e Melhor Filme pelos Cineclubistas (Espanha, Out. 2017) VIENALLE - Vienna International Film Festival - (Áustria, Nov. 2017), REENCONTRES INTERNATIONALES DU DOCUMENTAIRE DE MONTRÉAL - (Canadá, Nov. 2017), 32º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MAR DEL PLATA - Melhor Longa Metragem pelo Júri da Crítica na Competição Latino-americana. (Argentina, Nov. 2017), 7ª MUESTRA DE CINE DE LANZAROTE (Ilhas Canárias – Nov. 2017), 39º FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO - Melhor Documentário (Cuba, Dez. 2017), 8º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE UNAM – FICUNAM (México, Fev. 2018)

AMBULANTE DOCUMENTARY FILM FESTIVAL (México, Mar. 2018), GRABA MENDONZA – Festival Audiovisual Latino-americano – (Argentina, Mar. 2018), PUNTO DE VISTA INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL - (Pamplona, ESP – Mar. 2018), IBAFF – Festival Internacional de Cine de Murcia (Espanha, Mar. 2018), 8º FEMCINE – Festival de Cine de Mujeres (Chile, Mar. 2018)

ART OF THE REAL , Film Society - Lincoln Center (NYC, Abr. 2018), 19º JEONJU INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (Korea, Mai. 2018), 14º INDIE LISBOA (Portugal, Mai. 2018).

Temporada (2018, 113 min.).

Juliana está se mudando de Itaúna, no interior do estado, para a periferia de Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte, para trabalhar no combate a endemias na região. Em seu novo trabalho ela conhece pessoas e vive situações pouco usuais que começam a mudar sua vida. Ao mesmo tempo, ela enfrenta as dificuldades no relacionamento com seu marido, que também está prestes a se mudar para a cidade grande.

Direção: André Novais Oliveira. Elenco: Grace Passô, Russão Apr, Rejane Faria, Hélio Ricardo, Ju Abreu, Renato Novaes, Sinara Teles e Janderlane Souza. Roteiro: André Novais Oliveira. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Produção executiva: Thiago Macêdo Correia. Direção de produção: Marcella Jacques. Fotografia: Wilssa Esser. Direção de arte: Diogo Hayashi. Figurinos: Rimenna Procópio. Som: Tiago Bello e Marcos Lopes. Montagem: Gabriel Martins. Música original: Pedro Santiago. World Sales: FiGa Films. Distribuição: Vitrine Filmes.

Festivais e Prêmios: 71° Festival de Locarno – Suíça, 51° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Brasil, 42° Mostra Internacional de Cinema em São Paulo – Brasil, XI Janela Internacional de Cinema do Recife – Brasil, XIV Panorama Internacional Coisa de Cinema – Brasil, 10° Semana dos Realizadores – Brasil, 36° Torino Film Festival – Itália, 40° Festival des 3 Continents – França, AFI Fest – Estados Unidos, Belfort Film Festival – França, Festival de Cinema Ivilhema – Brasil, Mostra Vitoria da Conquista – Brasil, Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Filme de longa-metragem pela Mostra Competitiva, Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Atriz de longa-metragem pela Mostra Competitiva (Grace

Passô), Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Ator Coadjuvante de longa-metragem pela Mostra Competitiva (Russo APR), Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Direção de Arte de longa-metragem pela Mostra Competitiva (Diogo Hayashi), Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Direção de Fotografia de longa-metragem pela Mostra Competitiva (Wilssa Esser), Janela Internacional de Cinema – Prêmio João Carlos Sampaio de Melhor Filme, Janela Internacional de Cinema – Menção Honrosa melhor Atriz do Júri Oficial , Janela Internacional de Cinema – Menção Honrosa do Júri Jovem, Belfort Film Festival – Melhor Filme Júri Público, Semana dos Realizadores – Prêmio IndieLisboa, Festival de Cinema Ivilhema – Melhor Direção e Melhor Atriz.

No coração do mundo (2019, 120 min.).

Na periferia de Contagem, Marcos busca uma saída para sua rotina de bicos e pequenos delitos. Surge uma oportunidade arriscada, mas que pode solucionar todos seus problemas. Para isso, ele precisa convencer sua namorada, Ana, a se juntarem a Selma e executarem o plano que pode mudar suas vidas para sempre.

Direção: Gabriel Martins e Maurilio Martins. Elenco: Kelly Crifer, Leo Pyrata, Grace Passô, Bárbara Colen, Robert Frank, Rute Jeremias, Renato Novaes, Mc Carol de Niterói e Gláucia Vandeveld. Roteiro: Gabriel Martins e Maurilio Martins. Produção executiva: Thiago Macêdo Correia. Produtora: Filmes de Plástico. Direção de fotografia: Leonardo Feliciano. Montagem: Gabriel Martins, Maurilio Martins e Guto Parente. Direção de arte: Rimenna Procópio. Direção de produção: Marcella Jacques. Desenho de som: Tiago Bello e Marcos Lopes. Trilha sonora: Robert Frank, Heberte Almeida e Kim Gomes. Distribuição: Embaúba Filmes. Festivais e Prêmios. International Film Festival Rotterdam – Holanda. 16º IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema – Portugal. Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo – Brasil.

A Felicidade das Coisas (2021, 87')

Baseado no microcosmo de uma família com ideias específicas sobre felicidade e pertencimento, A Felicidade das Coisas busca falar sobre maternidade e a posição da mulher numa cultura patriarcal.

Paula, 40 anos, está esperando seu terceiro filho, enquanto passa seu tempo entre uma praia feia e uma recém-adquirida e modesta casa de veraneio, no litoral

paulista, onde ela pretende construir uma piscina para seus filhos. Quando seus planos se desfazem por conta de problemas financeiros, ela se torna cada vez mais sufocada pelo peso de suas responsabilidades. Deixada sozinha pelo marido e lidando com as constantes demandas de seu filho adolescente, que está conhecendo um novo mundo, Paula precisa confrontar suas próprias expectativas e frustrações, o que nos revela uma associação profunda entre amor e perda.
Direção e roteiro: Thais Fujinaga. Elenco: Patricia Saravy, Magali Biff, Messias Barros Góis e Lavínia Castelari. Produção: Thiago Macêdo Correia e Lara Lima. Fotografia: André Luiz de Luiz. Direção de arte: Dicezar Leandro. Montagem: Alexandre Taira. Som: Rubén Valdés, Vitor Moraes e Gustavo Nascimento. Trilha sonora original: Dudinha Lima. Produtora: Filmes de Plástico. Coprodução: Lira Cinematográfica. Distribuição: Embaúba Filmes.

Marte Um (2022, 112 min.)

A família Martins vive tranquilamente nas margens de uma grande cidade brasileira após a decepcionante posse de um presidente extremista de extrema-direita. Sendo uma família negra de classe média baixa, eles sentem a tensão de sua nova realidade. Tércia, a mãe, reinterpreta seu mundo depois que um encontro inesperado a deixa se perguntando se ela é amaldiçoada. Seu marido, Wellington, coloca todas as suas esperanças na carreira de seu filho, Deivinho, que por pressão e querendo agradar o pai, segue as ambições dele, apesar de secretamente aspirar estudar astrofísica e colonizar Marte. Enquanto isso, a filha mais velha, Eunice, se apaixona por uma jovem de espírito livre e questiona se é hora de sair de casa.
Direção e Roteiro: Gabriel Martins . Elenco: Cícero Lucas, Camila Damião, Rejane Faria, Carlos Francisco, Russo APR, Ana Hilário, Tokinho e Juan Pablo Sorín. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Produção Executiva: Thiago Macêdo Correia. Produtora: Filmes de Plástico. Fotografia: Leonardo Feliciano. Montagem: Tiago Ricarte e Gabriel Martins. Direção de arte: Rimenna Procópio
Direção de produção: Luna Gomides. Figurinos: Marina Sandim. Som: Tiago Bello. Trilha sonora original: Daniel Simitan. Distribuição: Embaúba Filmes. World Sales: Magnolia Pictures.

O dia que te conheci (2024, 71 min.).

Zeca tenta levantar cedo para pegar o ônibus e chegar na escola da cidade vizinha, onde trabalha como bibliotecário. Acordar cedo anda cada vez mais difícil, mas um dia ele conhece Luísa e tudo muda em sua vida.

Direção, Roteiro e Montagem: André Novais Oliveira. Elenco: Renato Novaes, Grace Passô, Stan Alba, Fabricio FBC, Kelly Crifer. Produção: Thiago Macêdo Correia, André Novais Oliveira. Fotografia: Ronaldo Dimer. Direção de Arte: Esther az. Som: Priscila Nascimento e Tiago Bello. Empresa(s) coprodutora(s): Canal Brasil, Malute Filmes. Distribuidora: Malute Filmes.

Festivais e Prêmios (em exibição): Mostra Internacional de Cinema de São Paulo 2023 | Vencedor: Critics Award - Best Brazilian Film, Mar del Plata International Film Festival, 2023 | Menção Honrosa: Latin American Competition Best Feature Length Film

Jeonju International Film Festival, 2024 | Escolha Oficial, Doclisboa International Film Festival, 2024 | Escolha Oficial.

Filmografia Geral

Curtas-metragens FdP

Filme de Sábado (2009, 18')

Em uma manhã de sábado, André teve uma ideia…

Direção, roteiro e montagem: Gabriel Martins. Elenco: André Prata e Maurilio Martins.. Direção de fotografia e câmera: Gabriel Martins. Assistência de fotografia e de câmera: André Novais Oliveira, Maurilio Martins, João Toledo e Leonardo Amaral. Som: André Novais Oliveira. Direção de arte e figurino: Mariana Souto. Direção de produção: Thiago Macêdo Correia. Still: Leonardo Amaral. Making of: João Toledo

Festivais e Prêmios: Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Brasil, Festival Brasileiro de Cinema Universitário – Brasil, Cineclub Curta Circuito – Brasil, 1° Festzoom –, Festival de Audiovisual para Jovens – Brasil, Prêmio Sesc Sated, Prêmio Experimentação de Linguagem no Festival Brasileiro de Cinema Universitário.

No Final do Mundo (2009, 5')

O meu encontro com o final do mundo…

Direção: Gabriel Martins

Festivais e Prêmios: 15º Festival Brasileiro de Cinema Universitário – Brasil, Festival REC Universitário de Cinema e Vídeo 2010 – Brasil, Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Curta Cinema 2010 – Brasil, FLUXUS 2010 International Film Festival On The Internet – Brasil.

Pelos de Cachorro (2010, 15')

O rock desce o morro.

Direção e montagem: Gabriel Martins e Maurilio Martins.. Assistência de direção: André Novais Oliveira. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurilio Martins. Direção de fotografia e câmera: Gabriel Martins. Som direto: Leonardo Diniz

Mostra de Filme Livre – Brasil

Fantasmas (2010, 11')

O fantasma da ex.

Direção e roteiro: André Novais Oliveira. Elenco: Gabriel Martins, Maurílio Martins e Gabriela Monteiro. Assistente de direção: Mariana Souto. Câmera e fotografia: Gabriel Martins. Captação de áudio: André Novais Oliveira. Produção: Alessandra Veloso, Matheus Antunes, Thiago Taves, Mariana Souto, Gabriel Martins, Maurílio Martins e André Novais Oliveira.

Festivais e Prêmios: Uppsala Internacional Short Film Festival – Suécia – 2011 Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira – Portugal – 2010, Hollywood Brazillian Film Festival – Estados Unidos – 2010, Glasgow Short Film Festival – Escócia, Mostra Cinema Brasileiro anos 2000 – Brasil, Mostra de Cinema de Tiradentes 2010 – Brasil, Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – Brasil – 2010, Festival Internacional de Curtas de São Paulo – Brasil – 2010, Amazonas Film Festival – Brasil – 2010, Festival CineMúsica – Brasil – 2010, Iguacine – Festival de Cinema de Nova Iguaçu – Brasil – 2010

Indie – Mostra de Cinema Mundial – Portugal – 2010, Melhor Experimental no Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – 2010, Menção Honrosa – Júri Jovem Nacional no Curta Cinema – Festival Internacional

de Curtas do Rio de Janeiro – 2010, Prêmio Aquisição Porta Curtas no Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – 2010, Melhor Filme – Crítica no Janela Internacional de Cinema do Recife – 2010, Melhor Filme – Júri ABD-APCI no Janela Internacional de Cinema do Recife – 2010, Melhor Imagem no Janela Internacional de Cinema do Recife – 2010, Menção Honrosa no, Mostra do Filme Livre – 2010, Mosca – Mostra Audiovisual de Cambuquira – Brasil – 2010, Mostra Minas de Cinema e Vídeo – Brasil – 2010, Semana dos Realizadores – Brasil – 2010, CineIpoema – Mostra de Cinema de Ipoema – Brasil – 2010, Festzoom – Festival Audiovisual para Jovens – Brasil – 2010, Mostra Audiovisual Fazendo Gênero – Brasil – 2010, Mostra Curta Pará Cine Brasil – Brasil – 2010, Mostra o Seu Que Eu Mostro o Meu – Brasil – 2010, N Design Imersão – Brasil – 2010, Araribóia Cine – Brasil – 2010, Festival Guarnicê de Cinema do Maranhão – Brasil – 2010, Melhor Filme no Panorama Internacional Coisa de Cinema – 2010, Destaque em Pesquisa de Linguagem no Festival Brasileiro de Cinema Universitário – 2010, Prêmio Cachaça Cinema Clube no Festival Brasileiro de Cinema Universitário – 2010, Melhor Filme no Mostra Miau – 2010, Melhor Montagem no NÓIA – Mostra Cearense de Vídeos Universitários – 2010, Melhor Experimentação de Linguagem no Perro Loco – 2010, Prêmio Especial do Júri no Perro Loco – 2010, Melhor Filme no PUTZ 2010.

Gabriel Shaolin Mordock (2009, 19')

Mordock é cachorro. Shaolin é pedreiro. Gabriel é cineasta.

Direção: Gabriel Martins Elenco: Mordock, Shaolin e Gabriel Martins Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macedo Correia.

Contagem (2010, 18')

Um acontecimento, quatro pessoas e a cidade de Contagem.

Direção e Montagem: Gabriel Martins e Maurílio Martins. Elenco: Kelly Crifer, Leo Pyrata, Bárbara Colen, Osman Rocha Alcântara e Robert Frank. Produção executiva: Gabriel Martins e Maurílio Martins. Direção de produção: Matheus Antunes. Assistência de direção: André Novais Oliveira. Continuidade: JP Teixeira. Direção de fotografia: Diogo Lisboa. Câmera: Gabriel Martins.

Assistência de fotografia: Kamila Costa. Assistência de câmera: Thiago Taves. Som direto: JL Som Direto. Edição de som, mixagem e trilha sonora original: Gabriel Martins. Direção de arte: Gabriel Martins e Maurílio Martins
Festivais e Prêmios: Festival Internacional de Curtas de São Paulo – Brasil (2011), Vitória Cine Vídeo – Brasil (2010), Mostra do Filme Livre – Brasil (2011), Mostra de Cinema de Tiradentes – Brasil (2011), Festival Brasileiro de Cinema Universitário – Brasil (2011), Panorama Brasil Coisa de Cinema – Brasil (2011), Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – Brasil (2011), Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Brasil (2010), Mostra CINE BH – Brasil (2010), Festival do Júri Popular – Brasil (2011), Festival de Cinema de Montes Claros – Brasil (2011), FESTin – Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa – Brasil (2011), Hollywood Brazilian Film Festival – Estados Unidos (2011), Curta-metragem Destaque no Mostra do Filme Livre (2011), Destaque em Construção Narrativa no, Festival Brasileiro de Cinema Universitário (2011), Melhor Curta no Hollywood Brazilian Film Festival (2011), Melhor Curta no FESTin – Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa (2011), Melhor Direção em curtas 35mm no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2010), Melhor Direção em curtas 35mm no Vitória Cine Vídeo (2010), Prêmio Aquisição Porta Curtas no Festival Brasileiro de Cinema Universitário (2011).

Domingo (2011, 11')

Memórias de um domingo.
Direção, roteiro e montagem: André Novais Oliveira
Festivais e Prêmios: Curta Cinema 2011 – Festival Internacional de Curtas metragens do Rio de Janeiro Goiânia Mostra Curtas – Brasil – 2011, Mostra Cine Amazônia – Brasil – 2011, Cine Clube Curta Circuito 2012 – Estreias Mineiras – Brasil.

Dona Sônia Pediu Uma Arma para Seu Vizinho Alcides (2011, 18')

Dona Sônia quer vingança.
Direção, roteiro e montagem: Gabriel Martins. Elenco: Rute Jeremias, Delardino Caetano, Luiz Fernando Filizolla e Miro Oliveira. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins. Produção executiva: Maurílio Martins. Assistente de direção: André Novais Oliveira. Continuidade: JP Teixeira.

Direção de fotografia: Marcello Marques. Assistente de fotografia: Diogo Lisboa e Sanzio Machado. Assistente de câmera: Marco Aurélio Ribeiro. Direção de arte: Mariana Souto. Maquiagem e assistente de arte: Karla Oliveira. Direção de produção: Thiago Macêdo Correia. Assistente de produção: Luciana Naves. Som: Luizinho Sant'Anna e Junio Soares. Trilha sonora original: Marlon Trindade. Edição de som: Carlucio Ribeiro e Pedro Martins. Mixagem: Alexandre Martins. Still: Alexandre C. Mota. Making of: João Toledo. Designer: Robert Frank. Eletricista: Serafim Raimundo. Cozinheira: Sirlene Cândida

Festivais e Prêmios: Vitória Cine Vídeo – Brasil – (2011), Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Brasil – (2011), Clerrmont-Ferrand Film Festival – França – (2012), Mostra de Tiradentes – Brasil – (2012), Rotterdam Film Festival – Holanda – (2012), Janela Internacional de Cinema do Recife – Brasil – (2011), Semana dos Realizadores – Brasil – (2011), Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba – Brasil – (2012), Melhor Atriz no Vitória Cine Vídeo (2011), Menção Especial no Semana dos Realizadores (2011), Menção Honrosa no Semana dos Realizadores (2011), Prêmio Onda Curta no Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro (2011).

Pouco Mais de Um Mês (2013, 23')

No começo é assim mesmo.

Direção e roteiro: André Novais Oliveira, Elenco: André Novais Oliveira e Élida Silpe. Produção executiva: Thiago Macêdo Correia. Direção de fotografia: Gabriel Martins e Bruno Risas. Direção de arte: Tati Boaventura. Captação de áudio: Bruno Vasconcelos

Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia.

Festivais e Prêmios: 16º Mostra de Cinema de Tiradentes – Brasil, 45ª Quinzaine des Realisateurs, Festival de Cannes – França – (Menção Especial do Júri), 44th Kyiv IFF Molodist – Ucrânia, 2º Olhar de Cinema de Curitiba – Brasil – (Melhor Curta Metragem), 13º Mostra do Filme Livre – Brasil, 46º Festival de Cinema de Gramado – Brasil

5º Hollywood Brazillian Film Festival – Estados Unidos – (Menção Honrosa), 10º Mostra Internacional Imagem dos Povos – Brasil, 7º Visões Periféricas – Brasil, 9º Mostra Cinema Conquista – Brasil, 24º Festival Internacional de Curtas de São

Paulo – Brasil, 15º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – Brasil – (Prêmio Júri Popular nas mostras Brasil, Internacional e Geral do Festival), 13º Goiânia Mostra Curtas – Brasil – (Prêmio Aquisição Porta Curtas), 8º BrasilCine – Festival de Cinema Brasileiro da Scandinávia – Suécia, 5º Festival Internacional do Film Lusophone de Genebra – Suíça, 32º Uppsala Internacional Short Film Festival – Suécia, 42º Festival do Nuevo Cinema – Montreal – Canadá
9º Panorama Internacional Coisa de Cinema – Brasil – (Prêmio de Melhor direção), 20º Vitória Cine e Vídeo – Brasil, 1º Diálogos de Cinema de Porto Alegre – Brasil – (Menção Especial), Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Brasil, 2º Curta Brasília – Brasil (Melhor Filme – ABD), 11º IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema Independente – Portugal, Tirana Film Festival – Albânia, 21º Ozu Film Festival – Itália, Festival do Rio 2013 – Brasil – Hors Concours, 6º Janela Internacional do Recife – Brasil (Melhor Imagem), Mostra Inéditos/Passou Batido Palácio das Artes – Brasil – fevereiro e março de 2014, Travelling Film Festival 2014 – Rennes – França
Festival Internacional del Cine del Cartagena das Índias – Colômbia (Prêmio Especial do Júri), Semana Paulista do Curta metragem – Brasil (Melhor Curta Metragem), escolhido como o Melhor Curta Metragem de 2013 pela ABRACCINE – Brasil, 23ª Encontro da Nova Consciência – Campina Grande – Brasil, 7º Encontro Cinema Negro Brasil-Africa-Caribe/Zózimo Bulbul – Brasil, 6º CINEPORT – Festival de Cinema de Países de Línguas Portuguesas – Brasil, Melhor Curta de 2014 – Liga dos Blogs Cinematográficos – Brasil, Vivo Open Air Belo Horizonte – Brasil, Mostra Onde se Esconde o Esconderijo – Mostra Audiovisual entre as Artes Visuais e o Cinema – Brasil.

Mundo Incrível Remix (2014, 24')

Uma tartaruga é dada de presente para uma família. Dizem ser ela a última encarnação de Jesus na Terra.

Direção, Roteiro, Câmera e Edição: Gabriel Martins. Elenco: Beatriz de Assis, Geraldo Martins, Rimenna Procópio, Gabriel Martins, Patricia de Assis, Nicolas de Assis, Señor Sanchez, Tartaruga Binha e Yorkshire Bidu. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia.. Imagens adicionais: Geraldo Martins, Beatriz de Assis e Rimenna Procópio.

Festivais e Prêmios: 25° Festival Internacional de Curtas de São Paulo – Brasil (2014), 14° Goiânia Mostra de Curtas (2014), 21° Festival de Cinema de Vitória, 17° Mostra de Cinema de Tiradentes, 16° FestCurtas BH, Festival Internacional de Cinema da Bienal de Curitiba.

Quinze (2014, 26')

Luiza fará 15 anos. Raquel tem alguns sonhos.

Direção e Roteiro: Maurílio Martins. Elenco: Karine Teles, Malu Ramos, Rejane Faria, Dircinha Macedo, Ana Luiza Conforti, MatheusDias, André Novais Oliveira, Beatriz de Assis e Eliane Amaro. Assistente de direção: Samuel Marotta. Direção de fotografia: Gabriel Martins. Captação de áudio: Pedro Vasser e Leo Amaral. Produção executiva: Thiago Macêdo Correia. Direção de produção: Amina Jorge. Montagem: Maurílio Martins e André Novais Oliveira. Direção de Arte e Figurino: Mariana Souto e Tati Boaventura

Festivais e Prêmios: Mostra de Cinema de Tiradentes – Brasil – 2014, Festival Internacional de Curtas de SP- Brasil – 2014, FAROL – Festival internacional de Cinema de Fortaleza – Brasil –2014, Mostra Conquista de Cinema – Brasil– 2014, Festival de Vitória – Brasil – 2014, Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – Brasil – 2014, Goiânia Mostra Curtas – Brasil – 2014, Janela Internacional de Cinema do Recife – Brasil – 2014, Panorama Internacional Coisa de Cinema – Brasil – 2014, Festival MIX de Cultura e Diversidade – Brasil – 2014, Curta Brasília – Brasil – 2014, Brasilcine – The Brazilian Film Festival in Scandinavia – Suécia – 2014, International Film Festival of Rotterdam – Holanda – 2015, Encontros de Cinema da América Latina de Toulouse – França – 2015, Festival internacional de Cinema do Vale do Jaguaribe – Brasil – 2015, Indie Lisboa – Portugal – 2015, Mostra de Cinema de Tiradentes – Brasil – 2014 / Melhor curta-metragem Júri Canal Brasil (Prêmio Aquisição), Mostra Conquista de Cinema – Brasil – 2014., Festival de Vitória – Brasil – 2014 /Melhor roteiro e Melhor atriz (Karine Teles), Janela Internacional de Cinema do Recife – Brasil – 2014 / Melhor curta-metragem e Melhor curta-metragem Juri ABD-PE, Panorama Internacional Coisa de Cinema – Brasil – 2014 / Prêmio especial do Juri, Melhor curta-metragem Juri jovem e Prêmio Indie Lisboa, Festival MIX de Cultura e Diversidade – Brasil – 2014 / Melhor curta-metragem Juri Canal Brasil e Melhor interpretação (Karine Teles), Festival internacional de Cinema do Vale do

Jaguaribe – Brasil – 2015 / Melhor filme, Melhor direção e Melhor atriz (Karine Teles e Malu Ramos).

Quintal (2015, 20')

Mais um dia na vida de um casal de idosos da periferia.

Direção e Roteiro: André Novais Oliveira Elenco: Maria José Novais Oliveira, Norberto Novais Oliveira, Ítalo Laureano, Miriam Franco, Marcos Dumont, Roberta Veiga, Geraldo Veloso e Nísio Teixeira. Assistente de direção: Joana Oliveira. Produção executiva: Thiago Macêdo Correia. Direção de produção: Luna Gomide. Assistente de produção: Gustavo Ruas. Direção de fotografia: Gabriel Martins. Assistentes de fotografia: Diogo Lisboa, Lucas Barbi e Flávio C. Von Sperling. Direção de arte e figurino: Mariana Souto e Tati Boaventura. Assistente de arte: Moisés Sena. Som direto: Maurílio Martins. Montagem: Thiago Ricarte. Editor de som: Daniel Mascarenhas. Catering: Dircinha Macêdo. Motorista: Lú.

Festivais e Prêmios: 47º Quinzena dos Realizadores de Cannes – França, 16º Fest Curtas BH – Brasil, 25º Cine Ceará – Brasil, II Fronteira Film Festival – Brasil, 15º T-Mobile New Horizons International Film Festival – Polônia, 14º Concorto Film Festival – Itália

Melbourne International Film Festival 2015 – Austrália, 4º Kolkata Shorts International Film Festival – Índia, 26º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo – Brasil, 48º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Brasil, 22º Festival de Cinema de Vitória – Brasil, 15º Goiânia Mostra Curtas – Brasil, 9º Mostra Curta Audiovisual – Brasil, 30Under30 Film Festival 2015 – Estados Unidos, 4º FECIN – Festival de Cinema de Muqui – Brasil

Festival Pantalla Latina – Suíça, 19th International Short Film Festival Winterthur – Suíça, VII Semana dos Realizadores – Filme de abertura – Brasil, Mostra Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergalática – Cine Caixa Belas Arte – Brasil, Nitehawk Shorts Festival 2015 – Estados Unidos, Indie Lisboa 2016 – Portugal, Cine 104 Mostra: O Cinema de BH 2015 – Brasil, XI Panorama Coisa de Cinema – Brasil, VIII Janela Internacional de Cinema de Recife – Brasil, Forum.doc 2015 – Competitiva Nacional – Brasil, 4º Curta Brasília – Competitiva Nacional – Brasil, 3º Mostra de Cinema de Gostoso – Brasil, 1º Mostra Raízes – Brasil, 2º Festival de Cinema de Caruaru – Brasil, 10º

MOSCA – Mostra Audiovisual de Cambuquira – Sessão Meia Noite – Brasil, 2º Encontro Teccine – Olhares do Cinema Contemporâneo Brasileiro – Brasil, Mostra Novos Cineastas Negros do Brasil em Destaque no Mundo – Brasil, 2º Festival Interamericano de Cinema Universitário – LUMIAR – Filme de abertura – Brasil, 13º Festival de Cortos de Bogotá – BOGOSHORTS – Colômbia
Black Bird Film Festival 2015 – Estados Unidos, 51º Slothurner Filmtage – Suíça Zagreb Film Festival 2015 – Croácia, Iguacine – 4º Festival de Cinema da Cidade de Nova Iguaçu – Brasil, A Vingança dos Filmes B – Parte V – Brasil, 19º Festival Brasileiro de Cinema Universitário – Sessão de Encerramento – Brasil, Fantaspoa 2016 – Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre – Brasil, Best Of Winterthur Short Film Festival at Pri Centre Montreal – Canadá, 56º Festival International de Cine de Cartagena de Indias – Competitiva Oficial – Colômbia, 28º Cinelatino – Rencontres de Toulouse – Competitiva Oficial – França, Kyiv International Short Film Festival 2016 – Ucrânia
2º Mostra Monstro – Brasil, Mostra Curtas Premiados Itaú Cultural 2016 – Brasil, 15º Mostra do Filme Livre – Brasil, VI Anápolis Festival de Cinema – Brasil, 4ª Mostra Cultura de Cinema Brasileiro – Panorama Especial de Abertura – Brasil, La Fémis – França.

Rapsódia para o Homem Negro (2015, 24')

Odé é um homem negro. Seu irmão, Luiz, foi espancado até a morte durante um conflito em uma ocupação em Belo Horizonte.

Direção, Roteiro e Montagem: Gabriel Martins. Elenco: Sérgio Pererê, Carlos Francisco, Rejane Faria, André Novais Oliveira, Ítalo Laureano, Érika Gomes, Wolney Oliveira, Luiz Filizzola, Edson Cruz, Ricardo Marra, Maurilio Martins.. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Produção executiva: Thiago Macêdo Correia. Direção de produção: Luna Gomides. Fotografia: Diogo Lisboa e Gabriel Martins. Direção de arte: Rimenna Procópio e Tati Boaventura. Figurinos:Beatriz de Assis Alves, Rimenna Procópio e Tati Boaventura. Som Direto: Maurilio Martins. Edição de Som: Raul Arthuso. Montagem: Gabriel Martins. Mixagem: Ariel Henrique
Trilha Sonora Original: Carlos Francisco, Gabriel Martins e Sergio Pererê. Distribuição: Malute Filmes

Festivais e Prêmios: 71° Festival de Locarno – Suíça, 51° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Brasil, 42° Mostra Internacional de Cinema em São Paulo – Brasil, XI Janela Internacional de Cinema do Recife – Brasil, XIV Panorama Internacional Coisa de Cinema – Brasil, 10° Semana dos Realizadores – Brasil, 36° Torino Film Festival – Itália, 40° Festival des 3 Continents – França, AFI Fest – Estados Unidos, Belfort Film Festival – França, Festival de Cinema Ivilhema – Brasil, Mostra Vitoria da Conquista – Brasil, Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Filme de longa-metragem pela Mostra Competitiva, Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Atriz de longa-metragem pela Mostra Competitiva (Grace Passô), Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Ator Coadjuvante de longa-metragem pela, Mostra Competitiva (Russo APR), Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Direção de Arte de longa-metragem pela Mostra Competitiva (Diogo Hayashi), Festival do Cinema Brasileiro – Melhor Direção de Fotografia de longa-metragem pela Mostra Competitiva (Wilssa Esser), Janela Internacional de Cinema – Prêmio João Carlos Sampaio de Melhor Filme, Janela Internacional de Cinema – Menção Honrosa melhor Atriz do Júri Oficial , Janela Internacional de Cinema – Menção Honrosa do Júri Jovem, Belfort Film Festival – Melhor Filme Júri Público, Semana dos Realizadores – Prêmio IndieLisboa, Festival de Cinema Ivilhema – Melhor Direção e Melhor Atriz.

Constelações (2016, 25')

Dois estranhos em uma jornada noite – e alma – adentro.

Direção e Roteiro: Maurilio Martins. Elenco: Stine Krog-Pedersen e Renato Novaes e as vozes de Karine Teles e Ítalo Laureano.. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Produção executiva: Thiago Macêdo Correia.. Direção de produção: Marcella Jacques. Assistente de direção: Juliana Antunes. Assistente de produção: Vivian Britsch. Estagiária de produção: Clara da Matta. Direção de fotografia: Leonardo Feliciano. 1ª Assistente de câmera: Alice Andrade Drummond. 2ª Assistente de câmera e logger: Ceres Canedo. Making Of e still: André Novais Oliveira. Elétrica e maquinária: Rodrigo Machado, Dico Vilhena, André Luis Couto e Elcimar Souza. Direção de arte e figurinos: Maurilio Martins. Montagem: Gabriel Martins. Som direto: Francisco Craesmeyer. Edição de som: Guile Martins. Mixagem: Ariel Henrique

Festivais e Prêmios: 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – FBCB 2016, para mostra Competitiva de Médias e Curta-metragem – Brasil, Melhor ator para Renato Novais Oliveira, 18º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – FestCurtas BH 2016, para mostra Competitiva Minas – Brasil, 27º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo –, Curta Kinofurum 2016, na competitiva Mostra Brasil – Brasil, IX Janela Internacional de Cinema do Recife 2016, para Competitiva Nacional – Brasil, 26º Festival Internacional de curtas do Rio de Janeiro – Curta Cinema 2016, para Competição Nacional – Brasil, 23º Festival de Cinema de Vitória 2016, para 20ª Mostra Competitiva Nacional de Curtas – Brasil, Troféu Vitória para Melhor Direção, de Maurílio Martins, 16ª Goiânia Mostra Curtas 2016, para competitiva Curta Mostra Brasil – Brasil, XII Panorama Internacional Coisa de Cinema 2016, para Competitiva Nacional de Curtas – Brasil, Melhor Fotografia pelo Juri Oficial, de Leonardo Feliciano, 46º Festival Internacional de Cinema de Rotterdam – IFFR 2017, para Competitiva de Curtas-metragens – Brasil, 20ª Mostra de Cinema de Tiradentes 2017, para Mostra Cena Mineira, Sessão de Curtas – Brasil.

Nada (2017, 27')

Bia acaba de fazer 18 anos. O final do ano se aproxima e junto dele o ENEM. A escola e os pais de Bia estão pressionando para que ela decida em qual curso vai se inscrever. Bia não quer fazer nada.

Direção e Roteiro: Gabriel Martins . Elenco: Clara Lima, Rejane Faria, Carlos Francisco, Karine Teles, Bárbara Sweet, Pabline Santana e Renato Novaes. Produção executiva: Thiago Macêdo Correia. Direção de produção: Zoe di Cadore. Direção de fotografia: Diogo Lisboa e Rick Mello. Direção de arte e figurinos: Rimenna Procópio e Tati Boaventura. Som: Francisco Craesmeyer, Maurílio Martins, Marcos Lopes e Tiago Bello. Trilha sonora: Marlon Trindade. Montagem: Thiago Ricarte. Diretor assistente: André Novais Oliveira. Assistente de direção: Lara Lima

Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia.. Produtora: Filmes de Plástico

Festivais e Prêmios: La Quinzaine des Réalisateurs de Cannes 2017, para 49th edition of the Directors ‘Fortnight 2017 – França, 25° Curtas Vila do Conde – International Film Festival – Portugal, Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul

– Brasil, 28° Festival Internacional de Curtas de São Paulo – Brasil, 50° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Brasil (prêmio de melhor trilha sonora), 19° FESTCURTAS BH – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – Brasil, 27° CURTACINEMA Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Brasil, 10° JANELA INTERNACIONAL DE CINEMA DO RECIFE – Brasil, 13° Panorama Internacional Coisa de Cinema – Brasil.

Romance (2021, 14')

Juliana quer ser livre numa sociedade que deseja a todo custo controlar as mulheres. O romantismo é a principal armadilha de captura. Será possível ser feliz sozinha?

Direção e Roteiro: Karine Teles. Elenco: Gilda Nomacce, Enrique Diaz, Antonio Carrara, Bruno Balthazar, Camilo Pellegrini e Monique Vaillé. Produtora: Bubbles Project e Filmes de Plástico. Produção: Tatiana Leite e Thiago Macêdo Correia. Fotografia: Pedro Faerstein. Montagem: Lívia Serpa.

Festivais: Festival do Rio 2021, 25ª Mostra Tiradentes, Festival Cinélatino de Toulouse 2022, 21ª Goiânia Mostra Curtas, Mostra Audiovisual do Festival Ibero-Americano de Artes Integradas 2022, 33º Curta Kinoforum.

Rua Ataléia (2021, 11')

Em 2011, numa noite sem luz em uma rua de um bairro de periferia, uma família aguarda o retorno da energia elétrica, rodeada por velas que iluminam conversas e pensamentos. Hoje, dez anos depois, a luz tenta impor o seu lugar perante as sombras da memória.

Direção e Roteiro: André Novais Oliveira , Elenco: Maria José Novais Oliveira, Norberto Oliveira e Renato Novaes, Produção: Thiago Macêdo Correia e André Novais Oliveira, Fotografia: André Novais Oliveira, Som: Tiago Bello, Montagem: André Novais Oliveira

Mostras e Festivais: Semana do Cinema Negro de BH – 2021, Ficvalvídia – 2021, Festcurtas BH – 2021, Kinoforum – 2021, Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbi – 2021.

Terremoto (2022, 26')

Niky, Nicolson e Ralph, três irmãos Haitianos sobreviventes do terremoto de 2010 e recém-chegados ao Brasil, tentam se adaptar à vida escolar na periferia de Contagem enquanto o Brasil passa por uma de suas maiores crises econômicas e sanitárias.

Direção: Gabriel Martins. Elenco: Nicolson Augustin, Niky Augustin, Ralph Johnson Augustin, Nephtalie Kira Augustin, Marie Nerline Augustin Bazile, Nicoly Augustin e Juliana Márcia Reis. Pesquisa: Gabriel Martins e Matheus Will. Produção executiva: Thiago Macêdo Correia. Direção de produção: Luna Gomides. Fotografia: Leonardo Feliciano. Elétrica e maquinaria: Luciano Negro Drama. Som direto: Gustavo Fioravante. Montagem: Victor Furtado. Finalizadora: Sem Rumo – Projeto Audiovisual. Coordenação de pós: Giordano Lima. Correção de cor: João Gabriel Riveres.

Nossa Mãe Era Atriz (2023, 26')

Maria José Novais Oliveira, uma senhora negra, moradora da periferia de Contagem, já nos seus 60 anos se tornou atriz de cinema, com uma carreira premiada no Brasil e internacionalmente. Este documentário rememora a imagem de uma mulher ímpar, que marcou o cinema brasileiro dos anos 2010.

Direção e roteiro: André Novais Oliveira e Renato Novaes. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia. Produção Executiva: Thiago Macêdo Correia. Produtora: Filmes de Plástico. Montagem: Higor Gomes e André Novais Oliveira. Tratamento de Áudio: Priscila Nascimento. Tratamento de Cor: João Gabriel Riveres. Depoimentos: Bárbara Colen, Grace Passô, Gláucia Vandeveld e Gilda Nomacce. Trechos dos filmes por ordem de aparição: Alzheimer (Filmes de Plástico, 2009, Contagem, MG), Rua Ataléia (André Novais Oliveira, 2022, Contagem, MG), Ela volta na Quinta (André Novais Oliveira, 2014, Contagem,MG).

Longas-metragens produzidos por Thiago Macêdo Correa

A Vizinhança do Tigre (2014)

Diretor: Affonso Uchoa

Elon Não Acredita na Morte (2016)
Direção: Ricardo Alves Junior

Arábia (2017)
Direção: João Dumans, Affonso Uchoa

Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos (2018)
Diretção: Renée Nader Messora, João Salaviza

Outros filmes dos diretores FdP

Uma Homenagem a Aluízio Netto (2004, 7')
Nos anos 20, na cidade de Cataguazes, Minas Gerais, uma quadrilha do partido comunista provocava desordem nos cinemas da região, ao trocar as cartelas originais dos filmes por outras de conteúdo marxista.
Direção e Roteiro: André Novais Oliveira, Elenco: Julieta Dobbin, Marcelo Veronez. Produção: Amon Siqueira. Fotografia: Wanderlei Luis da Silva . Direção de Arte: Michal Montandon . Edição de som: Amon Siqueira . Produção Executiva: Cláudio Costa Val . Montagem: Michel Montandon . Música: Amon Siqueira, Fabiano Nascimento . Escola Produtora: Escola Livre de Cinema
Festivais e Prêmios : 3º Lugar no Mostra Sesc-Laces-MG em 2006 , Melhor Filme no Festival de Gramado em 2004 , Melhor Trilha Super 8 no Festival de Gramado em 2004 , Melhor vídeo no Festival de Vitória em 2005 , Prêmio Festival dos Festivais no D-Cine de Curitiba em 2007, Mostra do Filme Livre (2008) , Festival de Atibaia Internacional do Audiovisual (2007).

Quatro Passos (2005, curta)
Direção; Gabriel Martins
Escola Produtora: Escola Livre de Cinema

Uma mulher que sabia demais (2005, curta)
Direção: André Novais Oliveira
Escola Produtora: Escola Livre de Cinema

Más Notícias para Franco (2006, curta)
Direção: Gabriel Martins
Escola Produtora: Escola Livre de Cinema

Um dia meio parado (2008, 1')
Direção: André Novais Oliveira

150 miligramas (2009, curta)
Direção: André Novais Oliveira

Meu amigo mineiro (2013, 23')
Direção: Victor Furtado & Gabriel Martins
Produção: Alumbramento

Aliança (2014, 80')
Direção: Gabriel Martins, João Toledo, Leonardo Amaral

Um homem que voa: Nelson Prudêncio (2013, 26', doc)
Direção e Roteiro: Maurílio Martins, Adirley Queirós. Som: Francisco Craesmeyer, Guile Martins. Direção de Arte e Fgurino Tati Boaventura. Edição: Gabriel Martins. Música: Carlos Francisco. Produção Executiva e Direção de Produção: Thiago Macêdo Correia. Produção: Vânia Catani.

O Nó do Diabo (2017, 124')
Direção: Ramon Porto Mota, Ian Abé, Jhésus Tribuzi, Gabriel Martins.
Produção: Vermelho Profundo

Quando aqui (2024, 30')
Viajar no tempo sem sair do lugar.
Direção: André Novais Oliveira. Elenco: Norberto Novais Oliveira, Renato Novaes, Andre Novais Oliveira, Maria José Novais Oliveira, Felipe Oládélè, Materia Prima, Natalia Neves, Lucas Azevedo, Sofia Azevedo, Ítalo Augusto, Danilo Souza, Wellington Cintra, João Batista de Azevedo, Ynná Krenak, Shirley Djukumã Krenak. Roteiro: Esther az, Clara da Matta e André Novais Oliveira.

Produção: Andre Novais Oliveira, Clara da Matta, Gabrielo Martins, Maurilio Martins, Raquel Hallak, Thiago Macêdo Correa. Montagem: Andre Novais Oliveira, João Gabriel Riveres. Fotografia: Wilssa Esser. Direção de Arte: Esther az. Som: Flora Guerra, Tiago Bello.

Roubar um plano (2024, 26')

Um dia, Renato e Adriano resolvem não trabalhar. Eles andam pelas ruas do Capão, enquanto uma equipe de cinema rouba alguns planos.

Direção, Produção e Roteiro: Lincoln Péricles (LKT) e André Novais Oliveira. Elenco: Renato Novaes, Adriano Araújo, Francineide Bandeira, Jonnas Rosa. Montagem: Andre Novais Oliveira e Lincoln Péricles.. Fotografia: Ronaldo Dimer. Direção de Arte: Lincoln Péricles. Som: Priscila Nascimento, Victor Quintanilha, Henrique Staino. Empresa Produtora: Astúcia Filmes.

Outros curtas-metragens

Palíndromo (2001)

Direção: Philippe Barcinski

Equilíbrio e Graça (2002)

Direção: Carlos Reichembach

Último Instante (2005)

Direção: Alonso Pafyeze e Henrique Rocha.

Convite para Jantar com o Camarada Stálin (2007)

Direção: Ricardo Alves Jr.

Minha avó comemora aniversário com suas amigas da hidroginástica (2009)

Direção: Leonardo Amaral

Sandra Espera (2014)

Direção: Leonardo Amaral

Outros longas-metragens

A cidade é uma só (2011, doc)

Direção: Adirley Queirós

Um dia com Jerusa (2020)

Direção: Viviane Ferreira

Produzido com recursos do Edital Longa BO Afirmativo.

Cabeça de Nêgo (2020)

Direção: Déo Cardoso

Produzido com recursos do Edital Longa BO Afirmativo.

Links Youtube - Entrevistas / cursos / palestras / debates em vídeo

Canal da Rosza Filmes no Youtube

https://www.youtube.com/@roszafilmes2113

Canal da Filmes de Plástico no Youtube

https://www.youtube.com/@filmesdeplastico2741

Canal de Rony Oliveira no Youtube

https://www.youtube.com/channel/UCiiA7RQZp3znQFwj2cqM_vg

Canal de Rafael Conde no Youtube

https://vimeo.com/rafaelconde

O (in) visível presente na Cena: A DIREÇÃO DE ARTE de CAFÉ COM CANELA

Projeto de Arte elaborado por

Glenda Nicácio

Este projeto apresenta a proposta de Direção de Arte para o filme *Café com Canela*, longa-metragem de ficção, com duração estimada de aproximadamente 90 minutos.

Para esse trajeto é importante compreender a estrutura narrativa do filme, apresentando a sinopse e as leis que regem cada personagem. Este ponto de partida é fundamental para que possamos compreender o universo proposto pelo roteiro e então partir para uma conversa com a arte, analisando quais os elementos e estratégias utilizadas para ambientar/criar/potencializar a imagem visual de Café com Canela.

Partimos de aspectos gerais, como as influencias e inspirações deste projeto, e vamos ao encontro dos critérios utilizados para desenvolver essa proposta, que é guiada por Margarida e Violeta, as protagonistas da nossa história.

A NARRATIVA DE CAFÉ COM CANELA

Story line

Recôncavo da Bahia.
Margarida vive em São Félix, isolada pela dor da perda do filho.
Violeta segue a vida em Cachoeira, entre adversidades do dia-a-dia e traumas do passado.
São Félix fica de um lado da ponte, Cachoeira fica do outro: duas cidades separadas por um rio. Quando Violeta reencontra Margarida inicia-se um processo de transformação, marcado por visitas, faxinas e *cafés com canela*, capazes de despertar novos amigos e antigos amores.

Sinopse

Violeta e Margarida, nomes que não se referem apenas a flores, mas revelam também duas mulheres comuns, dessas que encontramos pelas ruas do Recôncavo em bicicletas, em quartos, lidando com as adversidades do dia-a-dia ou com as amarguras do passado, com reencontros e transformações.

Margarida é uma mulher de meia idade que vive sozinha, isolada num mundo de dores. Ela não sorri, não sai de casa e não tem coragem de se encarar no espelho, apenas sobrevive aos fantasmas do passado. Segue vivendo a intensidade de uma ausência: a perda do filho, uma dor que só ela é capaz de compreender.

Violeta é uma dessas guerreiras que acorda cedo, dá um beijo no marido e nos filhos, e sai para ganhar o mundo, ou pelo menos o pão de cada dia. Também cuida da avó, uma das heroínas que a amparou após a morte trágica dos pais, ajudando-a a driblar

os traumas, as dores do seu passado e a prosseguir sempre. Assim Violeta segue cultivando sorrisos, rosas e amizades com a mesma delicadeza com que prepara as famosas coxinhas que vende na cidade de Cachoeira, na sua bicicleta.

Entre essas duas mulheres – Margarida e Violeta –, entre essas duas cidades – Cachoeira e São Félix –, há um rio.

Certo dia Violeta cruza a ponte e acaba batendo na porta de Margarida, em São Félix. Meias palavras são trocadas e Violeta vai embora com a sensação de que elas já se conheciam. Até que ela reconhece naquela mulher deprimida, a mulher batalhadora que foi sua professora e que lhe ajudou a superar a morte dos pais: Margarida foi a outra grande heroína de Violeta quando criança, acolhendo-a no momento em que a própria menina não tinha forças para lutar. Não era possível que hoje a professora que havia lhe ensinado a viver, estivesse desistindo da vida.

Violeta volta à casa de Margarida, e aos poucos vai envolvendo o lugar com a sua alegria de viver. Violeta ensina a amiga andar de bicicleta, viver os dias e sentir novamente o cheiro das rosas, de modo que aos poucos Margarida começa a ter forças para superar a perda do filho. Assim, se constrói uma amizade e uma nova vida, baseada em visitas, faxinas e *cafés com canela*, capazes de reavivar os sorrisos de Margarida e Violeta: mulheres comuns, dessas que encontramos em quintais, brindando a vida ao lado de novos amigos e antigos amores no Recôncavo da Bahia.

Personagens

Margarida

Margarida é uma mulher de meia idade que mora em São Félix, cidade do recôncavo baiano. Desde a morte de seu único filho - há dez anos - Margarida caiu em uma profunda depressão e se condenou ao isolamento total. É ex-professora de educação infantil e sempre teve muito cuidado e carinho com crianças, o que reforça a dor da perda do filho. Mesmo não tendo qualquer responsabilidade pela morte do menino, ela sente uma culpa que a consome todo o tempo. Ela passa dia e noite com o olhar perdido e sem vida, vivendo praticamente a base de café, cigarro e memórias. Outrora, Margarida era uma mulher carinhosa, atenciosa, vaidosa e cheia de vida; atualmente, ela é uma mulher desleixada, sem expressão, sem brilho no olhar e de passos lentos e imprecisos. Ela fica o dia todo descabelada, com seus cabelos grisalhos, unhas sujas e roupas velhas. Margarida vive o paradoxo de viver na Bahia, estereotipada como a terra da alegria, e viver em um mar de melancolia e tristeza.

Violeta

Filha de Oxum, Violeta é uma moça que ainda não completou trinta anos de idade, no entanto, ela tem a experiência de quem já sofreu muito e a garra das mulheres destemidas. Moradora da histórica cidade de Cachoeira, no recôncavo baiano, Violeta é casada com Marcos e mãe de Mateus e Vitória. Ela sai todos os dias com sua bicicleta vendendo suas deliciosas e famosas coxinhas para ajudar no orçamento da casa. De sorriso fácil, brilho no olhar e aparência vistosa, Violeta representa a mulher baiana forte, determinada, espontânea e bem humorada. Para ela os problemas estão aí para serem resolvidos e está sempre disposta a estender a mão ao próximo. No passado, Violeta foi morar com sua avó Roquelina, após presenciar a trágica morte dos pais. O pai de Violeta, cego de ciúmes, matou a mãe e depois se suicidou, gerando na garota um forte impacto que a deixou meses sem abrir a boca para falar ou sorrir. Apesar de muito sofrimento, com o tempo, Violeta foi amadurecendo e seguindo sua vida sem baixar a cabeça. A presença e o carinho da avó e de Margarida, sua professora na época, a religiosidade e o tratamento psicológico, financiado por Margarida, foram essenciais para essa volta por cima. Mesmo sendo loucamente apaixonada por seu marido, ela mantém certo distanciamento físico e uma forma um pouco ríspida de falar com ele, assim como em seus relacionamentos anteriores, resquício do trauma da infância.

Marcos

Marcos é marido e grande companheiro de Violeta. Trabalha como pedreiro e é um excelente churrasqueiro de fim de semana. Seu sorriso simpático e expressivo é sua marca registrada. Apesar de muito jovem, possui maturidade para lidar com a esposa e os filhos. Espirituoso e “esculhambado”, seu olhar observador e sua língua afiada não deixam passar nada despercebido. Muitas de suas brincadeiras e piadas servem
para mascarar seu complexo de inferioridade, causado, principalmente, pela mãe, uma mulher dura que nunca aceitou que o filho tivesse entrado para o Candomblé. A partir daí, Marcos adotou Roquelina como sua mãe.

Roquelina

Roquelina sempre foi uma mulher serena, equilibrada e sensata. Isso se deve ao alto grau de desenvolvimento religioso. Filha de Oxum, Roquelina fazia parte da Irmandade da Boa Morte, uma confraria formada por mulheres negras. Seu maior desafio foi ter que criar sua neta Violeta, após a trágica morte de sua filha. Roquelina optou por resguardar sua dor de perder uma filha para poder amparar a neta. Ela sofreu um AVC que comprometeu seus movimentos e sua fala. Há dois anos ela
vive aos cuidados de Violeta e Marcos.

Paulo

Paulo sempre foi um homem charmoso e bem apessoado. Desde que conheceu Margarida, só teve olhos para ela e fez todo possível para manter a felicidade do casal, principalmente no momento mais difícil de suas vidas. Após a morte do filho, Paulo lutou contra a depressão de Margarida, cuidando, incentivando e apoiando a esposa a cada momento. Mas depois de cinco anos de determinação, ele não aguentou mais ver Margarida naquele estado que parecia não ter mais fim, e decidiu ir embora de casa após uma briga. Mesmo separados, Paulo continua apaixonado por Margarida e passa dia e noite pensando na ex-mulher. O charme é inato, mas a aparência, com o tempo, foi ficando mais pesada e menos simpática aos olhos alheios. De poucas palavras, Paulo virou uma pessoa quase monossilábica e de pouco sorriso.

Ivan

Ivan é um jovem médico que trabalha para a prefeitura de Cachoeira. Apaixonado por sua profissão, ele se destaca por ser um médico sensível com seus pacientes. Homossexual, é casado há dez anos com Adolfo, vinte anos mais velho que ele. Filho de pai repressor e mãe super protetora, Ivan saiu jovem do agreste baiano e foi viver em Salvador, onde cursou medicina e conheceu Adolfo. Devido sua história, ele possui vários traços de carência, o que justifica a sua dependência à relação com
Adolfo. Ivan se destaca por ser simpático, de boa articulação com as palavras e vaidoso.

Adolfo

Adolfo, com quase 60 anos, continua sendo um homem charmoso e interessante. Bon-vivant e exímio tocador de violão, Adolfo era dono de uma agência de viagens famosa em Salvador, mas nunca se prendeu ao dinheiro, gastava tudo com viagens, festas, restaurantes... Ao conhecer Ivan se apaixonou por aquele universitário, e passou a viver em função daquele amor. Quando Ivan passou no concurso para a prefeitura de Cachoeira, Adolfo vendeu a agência e foi viver com ele. Com o tempo desenvolveu um transtorno obsessivo compulsivo de pegar objetos que encontra jogado na rua (como prego, parafuso,...) e guardar em seu escritório organizadamente.

Cida

Cida, 55 anos, após ficar viúva de um casamento fracassado, ela resolve viver a vida intensamente. Vaidosa e cheia de energia, Cida é uma adjuvante que traz graça pra vida de Violeta, sua vizinha.

A DIREÇÃO DE ARTE DE CAFÉ COM CANELA

O que os olhos veem quando se abrem ao que é recôncavo?

Café com Canela nos aproxima das narrativas construídas no Recôncavo da Bahia. O projeto da Direção de Arte se estrutura a partir de uma estética naturalista, que busca reconstruir na imagem, o cotidiano de Cachoeira e São Félix: as bicicletas que passam pela ponte apressadas, desviando-se dos pescadores que olham para o rio, prestes a jogar a linha. O trem que cruza as cidades todos os dias no fim da tarde, formando uma fila de carros impacientes, que aguardam a sua passagem. Buscamos nos aproximar de uma estética quase documental, capaz de reproduzir na imagem do filme as fissuras, as marcas e os rastros que constituem a vida neste lugar, onde o passado e o contemporâneo dividem o mesmo espaço. Casarões antigos e ruas feitas de paralelepípedos em contraste com carros modernos com caixas de som superpotentes.

Apropriamo-nos do cotidiano para em seguida (trans) formá-lo segundo as intenções narrativas e expressivas do roteiro, explorando cor, forma e textura – a percepção visual, o sensorial e o cognitivo. Nesse sentido, é a própria pulsação do dia a dia que impulsiona a criação deste projeto de Arte, que se fundamenta com base na cultura local, buscando na vida dos próprios moradores a referência para criar os espaços de cada personagem do filme.

Dessa forma, a construção do universo cênico de *Café com Canela* se dá a partir do diálogo com o que se encontra fora do quadro, (in) visível na cena. Olhamos para dentro – do Recôncavo, da sua história e da sua gente – e nos vemos negros, com as influências da identidade negra presente em cada detalhe do quadro. Os símbolos dessa cultura, os costumes e a tradição integram se ao mise-en-scène transpondo para a tela da ficção a História e o legado dos ancestrais que viveram e que ainda estão neste lugar, regido por orixás e energias do sagrado.

A identidade negra como conceito visual

Na raiz da praça
sob o mastro
ossos visíveis, severos, palpitam.
Pássaros em pânico derrubam trombetas
Recuam em silêncio as estátuas
Para paisagens longínquas.
Os mortos que morreram sem perguntas
regressam devagar de olhos abertos
Indagando por suas asas crucificadas.
(Os Heróis, Conceição Lima.)

Quando nos aproximamos do Recôncavo, mais especificamente de Cachoeira e São Félix, nos aproximamos também da memória e trajetória do povo negro, das lutas e dos massacres que a História dessas cidades guardam. Nos conectamos então com o legado de resistência daqueles que cruzaram o Atlântico e chegaram aqui, na Baía de Todos os Santos, às margens do Rio Paraguaçu, na Freguesia Nossa Senhora do Rosário (1674), posteriormente Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu (1698), hoje conhecida como Cachoeira, cidade heróica.

Os costumes e tradições que fundam as cidades de Cachoeira e São Félix são construídos a partir das influências da cultura negra, esta que resistiu às diásporas, aos engenhos, à escravidão e à marginalidade imposta ao longo dos séculos. Dessa forma, os traços e características da cultura negra apresentam-se nesta Direção de Arte como conceito visual, desdobrando-se em elementos-base para a construção de Café com Canela.

Assim, invocamos para este projeto a orixá Oxum, o dendê, as crenças da Nossa Senhora da Boa Morte e seu sincretismo. Estes elementos são a potência criativa e criadora das metáforas, símbolos e significados que constituem a linguagem da Direção de Arte.

OXUM, é incorporada ao projeto como energia maior que rege todas as vidas e relacionamentos. A Orixá faz referência ao feminino, a figura da mãe protetora, aquela que acolhe e aconchega, mas também sabe ser dura e severa.

Em *Café com Canela* ela *está* em todos os ambientes. Sua presença marca a dualidade (Margarida e Violeta; presente e passado, doçura e ira), se personificando sobretudo com o amarelo, que invade os ambientes de cada personagem. Assim, se em Margarida a presença de Oxum intimida e provoca, assombra (materializada no amarelo do dendê), em Violeta ela está incorporada à mise-en-scène como uma aura de um amarelo suave

que se espalha pela casa, misturando o amarelo das paredes com a iluminação natural que entra pelas janelas.

Outra referência a Oxum está na presença dos espelhos. Símbolo que caracteriza a vaidade da orixá, os espelhos estão no banheiro de Violeta (onde observamos uma coleção deles) e no quarto de Margarida (onde temos o espelho sujo, que mal reflete).

O AZEITE DE DENDÊ nos dá acesso ao universo simbólico da cultura africana e sua religião, sendo desenvolvido enquanto recurso expressivo, e assim, está diretamente ligado ao sensorial. Usado em ritos e oferendas do candomblé, o azeite de dendê é tido como o sangue vegetal vermelho, sendo muitas vezes utilizado no lugar do sangue animal. Em Café com Canela este elemento sinaliza a intervenção das energias na vida da personagem Margarida, ainda que ela não queira assumir ou acolhê-las. Margarida tem controle sob tudo em sua casa, mantendo-a fechada para toda e qualquer presença, mas ela não possui controle sob o dendê, manifestação do axé. Ele aparece escorrendo pelas paredes e revela a presença daquilo que até então não estava visível, anunciando a presença de Oxum, marcando e impondo o amarelo desta orixá. Ele quebra com o naturalismo, compondo uma estética em diálogo com o realismo fantástico.

As crenças e tradições em torno da IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE além de fazer referência ao sincretismo, norteia a construção dos cenários e da atmosfera que envolvem as cenas nas quais há a morte. O luto, que na cultura ocidental é representando com a cor preta, cede espaço para o branco, aproximando-se da forma com que esta Irmandade se relaciona com a morte – característica presente também no candomblé. Morte que é também vida, e neste sentido o branco traz diálogo com a paz, o equilíbrio e o descanso. Assim, na morte de Roquelina observamos a mudança de cores que invade o quarto da personagem, do amarelo ao branco, representando a transmutação, a passagem espiritual. Os cenários onde acontece a morte (quarto de Paulinho, Adolfo e Roquelina) são compostos por cores serenas, harmoniosas.

A Cor

"Pintar do natural não é copiar do objeto, é realizar as suas sensações"
Paul Cézanne

Não sabemos se é possível falar em uma paleta de cores quando nos relacionamos cinematograficamente com um recôncavo que é tão diverso, onde as cores não se cansam de invadir o quadro do olhar, se reorganizando e compondo novas combinações.

Propomos então pensar as cores de Café com Canela como ondas, vibrações que carregam a intensidade capaz de provocar determinado sentimento ou sensação. Assim, nos inspiramos em referências do uso das cores na cultura negra da região (baseando-se em candomblé, ritos e irmandades) e a partir disso as inserimos dentro de um sistema simbólico construído no interior do filme, ou seja, seus significados formam-se dentro da proposta de criação de linguagem da Direção de Arte.

Nesse sentido, em Café com Canela a cor não se manifesta enquanto elemento absoluto, portador de significado específico, mas brinca com as significações possíveis. É elemento híbrido, que se transmuta de acordo com a dinâmica de cada cena, de cada personagem, propondo sempre um novo movimento. São o que podemos chamar de cores expressivas – comunicam-se com o recôncavo e com as intenções dramáticas identificadas pela Direção de Arte. As cores expressivas de Café com Canela são o marrom e o amarelo.

Marrom da cor do café

Marrom da cor da canela

Marrom da pele negra dos moradores daqui

Marrom que é terra e resistência

Marrom que vem das folhas do tabaco, do fumo

Marrom que é sabedoria e ancestralidade

Marrom dos móveis antigos de traços barrocos

Marrom que é introspecção

Marrom que é peso e intensa densidade

Marrom da cor da liberdade







Amarelo de Oxum e sua dualidade.

Amarelo que conforta e acalma.

Amarelo das paredes rústicas pintadas a cal.

Amarelo que repele e irrita.

Amarelo que é envelhecimento.

Amarelo da cor do desespero.

Amarelo do sol ao meio dia refletido na parede da cozinha.

Amarelo das velas acesas.

Amarelo das frutas podres na geladeira.

Amarelo da cor da esperança.

Amarelo das fotografias e lembranças amareladas.

Amarelo que revela a sombra.

Amarelo que se dissipa no próprio ar e preenche suavemente.

Amarelo que de tão intenso é só raio de luz.











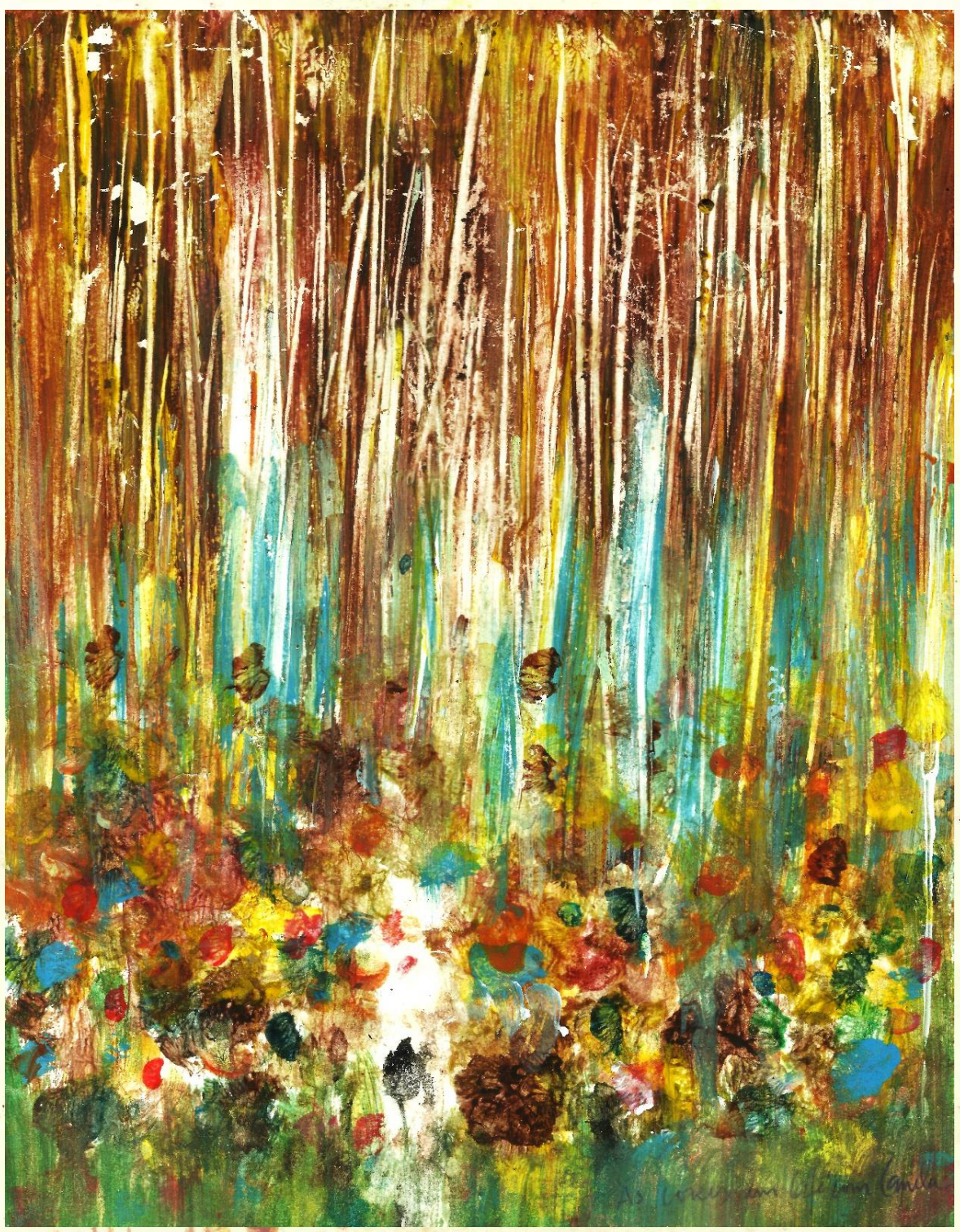





Essas indicações tentam apontar indícios da representação do marrom e do amarelo, dialogando não somente como a descrição da matéria, mas tentando evocar também os sentidos, as sensações que devem ser provocadas – por exemplo, quando dizemos "fruta estragada na geladeira", não nos referimos somente ao visual, mas ao cheiro, à textura.
Acreditamos que as significações propostas só podem ser alcançadas quando pensadas como parte integrante do mise-en-scène, envolvendo sobretudo o desenvolvimento da iluminação, fator fundamental para atingirmos as características expressivas propostas acima – por exemplo, ao dizermos "amarelo que se dissipa no ar e preenche suavemente" estamos apontando um estado da cor que só pode ser atingido através da iluminação: o amarelo não está apenas nas paredes, mas ele está *entre* a própria cena.

Para além das cores expressivas, é importante relembrar o caráter naturalista/documental deste projeto, de modo que, existe uma diversidade de cores nos cenários em geral, seguindo é claro uma coerência interna de cada cenário/cena, de acordo com o detalhamento que será apresentado a seguir.

A pintura a seguir propõem uma síntese das cores em Café com Canela, conciliando os espaços internos e os externos, neste último a paleta de cores segue obedecendo ao fluxo natural das ruas de Cachoeira. Muitas cores invadindo o quadro. O céu de um azul gritante ao fundo de casas coloridas: amarelas, azuis, verdes, algumas mais novas com estilo moderno convivendo com casarões desbotados e mal cuidados, cinzas; o branco da roupa dos filhos de santo em contraste com as camisas distribuídas na tradicional lavagem do Beco do Fuxico. Há cores por todos os lados, acompanhada sempre por uma luz intensa do sol.
Tratando dos espaços externos não podemos nos esquecer da "sujeira" natural dos ambientes, as casas e as ruas sempre com alguma mancha/riscos/pontos pretos/cinzas/marrons.



A Textura

Cachoeira e São Félix destacam-se pela riqueza de detalhes que percebemos pelos seus espaços: o passado e o contemporâneo convivem juntos, criando uma paisagem híbrida, onde arquitetura colonial, paralelepípedos e igrejas antigas convivem com aparelhos de última tecnologia, manifestações tradicionais ao lado de performances da arte contemporânea.

O passado se faz presente nas texturas da cenografia, das paredes, dos objetos cênicos: em tudo isso existe a ação do tempo, que nos conta sobre a vida das próprias personagens. Usando as texturas buscamos alcançar a sensação de densidade que o filme traz e que aparece incorporada no próprio cotidiano: *as coisas* nunca são lisas, sempre carregam marcas, cicatrizes e uma certa aspereza – *as coisas* têm história.

Através da textura trabalhamos o *estado* dos personagens.
Assim nas cenas em torno de Violeta nós encontramos uma diversidade maior de texturas, um pouco desse hibridismo próprio de Cachoeira: uma mistura entre tradição e novidade. A textura possui apelo tátil: olhamos e sentimos a sua superfície, logo apreendemos, conseguimos tocar a vida de Violeta. O que não acontece quando pensamos Margarida: os ambientes desta personagem apresentam, antes da sua transformação, certa artificialidade. São aparentemente secos, vazios, sem a riqueza tátil.

Essas possibilidades – tanto da sensação tátil quanto da ausência desta – são opções que se relacionam diretamente com a fotografia: em Violeta a câmera se aproxima da personagem, dos objetos e possibilita uma descrição maior das texturas, vistas e sentidas de perto (câmera-junto, câmera-tátil); ao contrário de Margarida, onde a câmera permanece distanciada, parada, nos apresentando o espaço como um todo, como um bloco sólido, sem o movimento provocado pela diversidade de tipos de textura. É como se em Margarida nós não tivemos acesso para descobrir "do que as coisas são feitas", elas simplesmente estão, existem, sem que saibamos o que as compõe.


ATENDIMENTO AO VAREJO
0800 725 0009

O universo das personagens

A narrativa de Café com Canela está totalmente entrelaçada à dinâmica dessas protagonistas: Margarida e Violeta – mulheres comuns dessas que encontramos pelas ruas do Recôncavo. Elas se comunicam com as diversas mulheres daqui, cada uma à sua maneira. São entre si figuras antagônicas, que apresentam vidas e estilos totalmente divergentes, contrários.
As cenas acontecem, em sua maioria, no interior da casa de Margarida e Violeta, propondo o desenvolvimento de uma Direção de Arte em cumplicidade com as leis que regem essas personagens.
Assim, o projeto de Arte está conectado com o íntimo dessas duas mulheres, nos apontando duas maneiras distintas de ver o mundo. Ainda assim, em muitos momentos essas visões se aproximam – o que era característica de uma está de repente na vida da outra – uma vez que, por mais divergentes que estas personagens sejam, elas possuem uma ligação em suas histórias. Elas estão sob as regras de um mesmo Recôncavo, sob a proteção de uma mesma orixá.

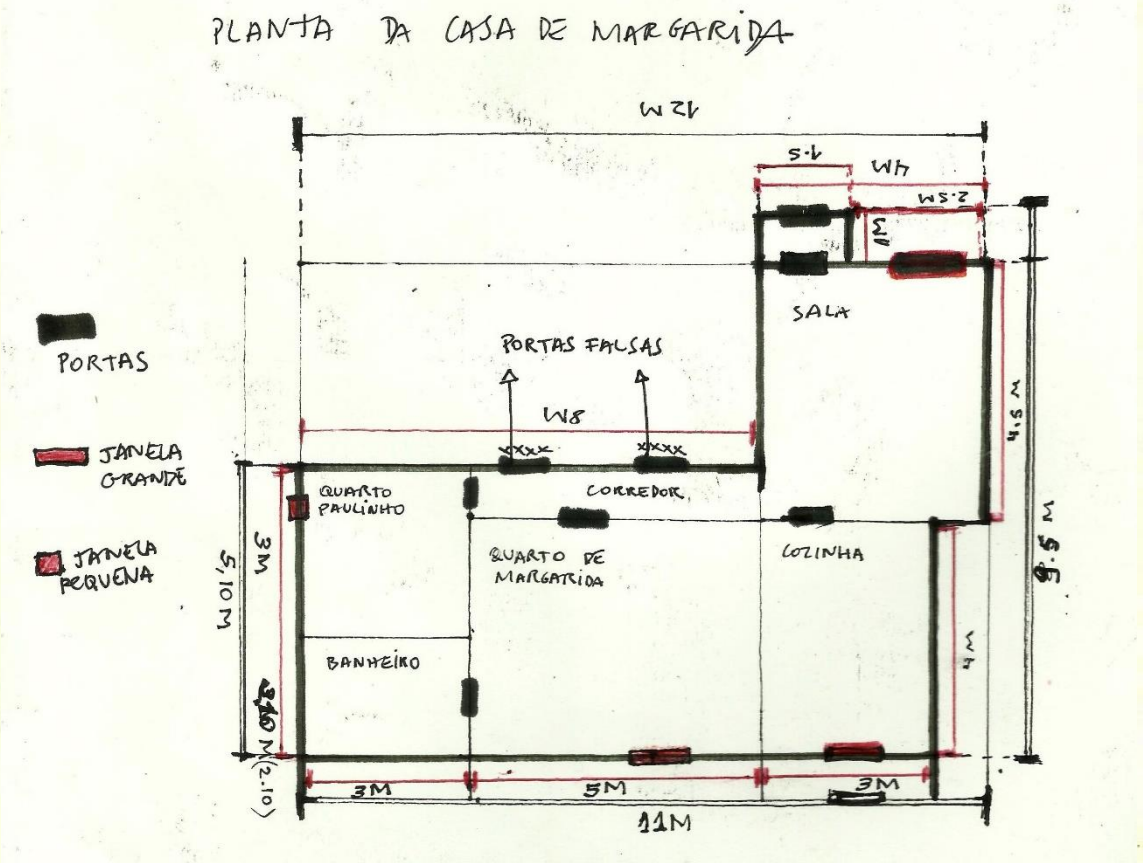
- Critérios gerais da composição cenográfica de Margarida

Embora a história de Café com Canela esteja ambientada no fim da década de 90/início dos anos 2000, a casa de Margarida parece estar parada no tempo, com os mesmos móveis e estilo de decoração dos anos 80 – época em que Paulinho morre. Se na festa de aniversário de seu filho (*cena 02*) notamos um cenário exuberante e aconchegante (pintura nova na parede, janela aberta iluminando o ambientes, plantas bem cuidadas), nos dias atuais a casa encontra-se devastada pelo acaso e pelo abandono (plantas secas, paredes debotadas, janela trancada).

A atmosfera dos cômodos tendem a uma desarmonia, entre cores, tamanhos e formas dos móveis e objetos que integram a cenografia. Há a constância de um caos no interior de cada ambiente, como se o mundo da personagem estivesse fora de ordem.

Utilização de Estúdio

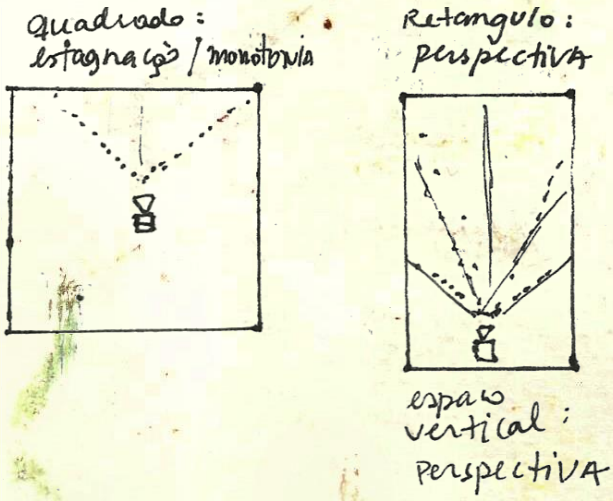
Uma vez que a casa de Margarida será desenvolvida em estúdio, a Arte se preocupou com o formato de cada cômodo, buscando atender às necessidade narrativas e dramáticas contidas no roteiro.



O quarto da personagem e a sala possuem as dimensões de um quadrado, possibilitando a construção de uma horizontalidade na cena: temos então uma mise-en-scène mais monótona, reclusa e sem propiciar muito respiro para a Fotografia (sem pontos de fuga, imagem mais próxima ao que chamamos de "chapada", sem muita profundidade e distancia focal).

Já no banheiro, na cozinha e no corredor projetamos para a planta desses cenários uma dimensão retangular, possibilitando a verticalidade deste ambiente. Para isso, pensamos a movimentação da personagem na cena, e organizamos de forma que o lugar reservado para Margarida se sentar seja sempre onde se convergem os pontos de fuga: construímos assim possibilidade de desenvolvermos efeitos de perspectiva, capazes de potencializar a sensação de sentimentos como solidão (quando a personagem parece estar lá no fundo da cozinha, sentada na ponta da mesa) e opressão (quando a personagem sentada à mesa, no centro da cozinha, parece estar sendo espremida pelas paredes).

A proposta da Direção de Arte para Margarida baseou-se nos seguintes aspectos para a criação dramática, narrativa e expressiva do universo desta personagem:



A sensação de uma casa-museu está impregnada por todos os cantos. Diante da inércia do presente, os objetos que integram a cenografia da casa constituem-se como os rastros da história da personagem e do que fora a sua família, nos remetendo a um outro tempo. Este é um elemento fundamental, e está impresso através da pintura apagada das paredes e da presença de móveis que dialogam com um estilo anos 80, bem como a decoração da casa

A monotonia é desenvolvida diante de uma série de escolhas da cenografia que potencializam a sensação de estagnação. *O alinhamento* dos móveis, traço de uma decoração dos anos 80, é percebido sobretudo na disposição da sala, onde temos, por exemplo, um sofá ao centro, entre dois vasos de samambaias secas, um de cada lado: o "equilíbrio" desta composição contrasta-se diretamente com a falta de harmonia dos móveis e com o estado de desorganização/descaso deste ambiente, causando incômodo e a sensação de uma atmosfera caótica.

Outra estratégia é a ação do ventilador: neste lugar onde tudo se encontra parado – até mesmo Margarida, que realiza movimentos mínimos, quase imperceptíveis – o movimento mecânico do ventilador, de um lado para o outro, evidencia a monotonia da cena, tornando-a ainda mais tediosa.



A presença de abajures pela casa, principalmente na sala e no quarto de Margarida, são indicações da utilização de uma iluminação artificial, enquanto as janelas permanecem fechadas e cobertas por cortinas que tentam barrar a entrada da luz natural. As cortinas, por sua vez, também reagem à ação do ventilador, balançando-se de um lado para o outro.

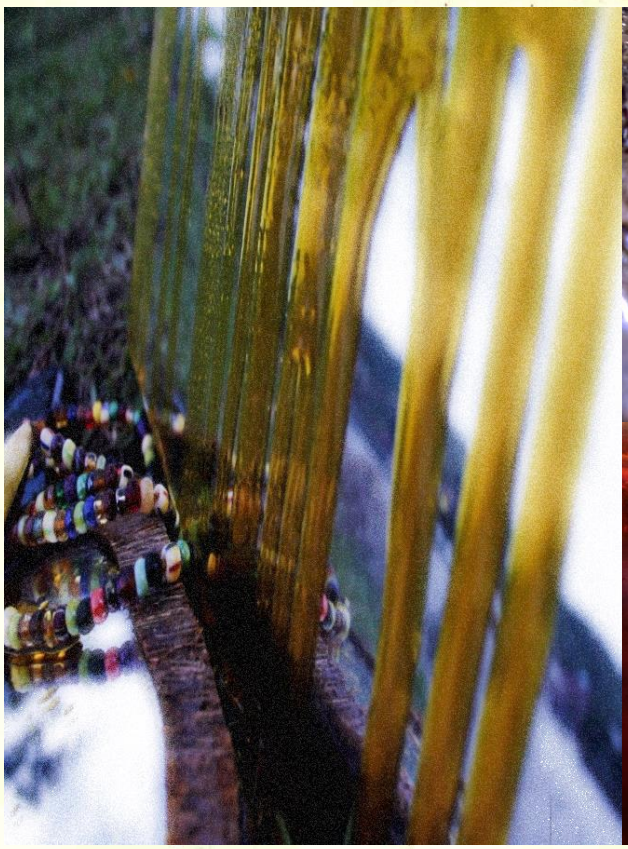


A ausência é constante nesse universo. Nesse sentido, a proposta da Arte constrói-se na busca de tornar visível aquilo que já não está, que já não existe. Como evidenciar a ausência de Paulinho, como materializá-la? Para isso, seguimos a ideia de índices, propondo uma cenografia atravessada pelos rastros deixados por Paulinho. Assim, ainda que fisicamente a criança não esteja presente na cena, os seus objetos ainda estão integrados à casa, na sala, por exemplo, observamos uma cadeira infantil sobre a qual está colocado o ventilador. Esses objetos são colocados nos cenários e posicionados sem que haja nenhum destaque específico, uma vez que a naturalidade com que esses adereços infantis se misturam à composição da casa denota o quão intensa ainda é a presença de Paulinho no cotidiano e Margarida.

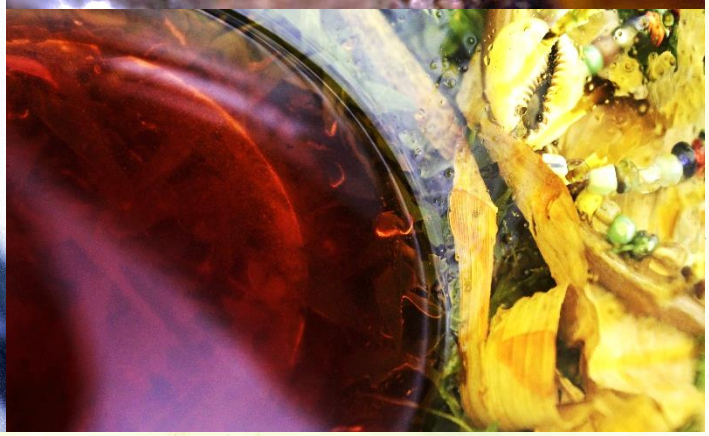
Os rastros do menino também estão no quarto de Margarida e no corredor através de rabiscos infantis presentes na parede de Margarida. No quarto da personagem ainda encontramos pendurados na parede ao fundo da cama três desenhos de Paulinho emoldurados, revelando mais uma vez a evidência da falta.

Elemento de destaque

O azeite de dendê materializa no projeto a presença da orixá Oxum, e toda a influência das energias sobre a vida das personagens. Elemento portador do axé, caracterizando momentos de conflitos internos em que se há a necessidade de posicionamento: Oxum exige a decisão. Ele aparece nas cenas do pesadelo de Margarida, escorrendo pelas paredes da casa e do quarto. No entanto, após essas cenas, a sua marca persiste nas paredes – rastros –, possibilitando uma imbricação entre o que é sonho e realidade, uma vez que a sua marca segue impregnada nos dias. Podemos perceber, bem sutilmente, a mesma marca do dendê no quarto de Violeta, denotando que ela também já passara por um momento semelhante, que já fora confrontada pela força e pelo axé de Oxum. Assim, não temos a ação mas o rastro do dendê pelas paredes, constituindo um índice para que o espectador crie relações entre as duas personagens, e sobre o passado de Violeta, que não é de todo mostrado na narrativa.







Margarida e a cidade

Margarida passa a maior parte do filme dentro da sua casa, se locomovendo apenas até o portão de entrada. Nessas cenas há muita luz vinda de fora, luz que incomoda, nos impedindo de ver o que se passa lá fora.

Apenas no momento final do filme podemos vê-la inserida na cidade (cena 95), aprendendo a andar de bicicleta. Nesta cena, há muita movimentação de pessoas (namorados que se beijam, senhoras sentadas na frente de suas casas conversando, homens e mulheres partindo para o trabalho). A casa de Margarida deverá estar ambientada no centro da cidade de São Félix, próximo à orla. Essa indicação é importante pois permite pensarmos que, no momento em que Margarida consegue finalmente se equilibrar, a câmera a segue pela rua até que ambas dão de frente para o Rio Paraguaçu. Imagem mais aberta pegando a imensidão do rio e ao mesmo tempo a distância de Margarida, produzindo a sensação da liberdade. Temos então a riqueza de detalhes da cidade tomando conta do plano: o azul do céu, os paralelepípedos, os casarões antigos, as casas coloridas e a textura das ondas do Rio Paraguaçu.

O ambiente externo tem forte contraste com relação ao interno, uma vez a cidade expõe tudo aquilo que falta na casa de Margarida: o movimento, as cores intensas, a luz e o hibridismo de tons, texturas e formas. Por exemplo, na casa e Margarida os móveis e os cômodos tendem a ser mais quadrados ou retangulares, enquanto a cidade é povoada pela curva e por objetos circulares.

- Critérios gerais da composição cenográfica de Violeta

A casa de Violeta sintetiza um pouco da dinâmica existente na própria cidade de Cachoeira, onde o passado e o contemporâneo estão sempre em contato, de forma harmônica, propondo sempre um movimento entre seus respectivos estilos. Assim, embora ambientada no fim dos anos 90/início de 2000 temos a presença de algumas influencias barrocas.

A casa é antiga e pequena, cômodos apertados e com poucas janelas, as paredes são pintadas de uma mesma cor em todos os cômodos, amarelo pintado a cal, com textura mais grosseira – características das casas locais.



Existe muita informação visual, com diversidade de detalhes: móveis, objetos e muitos adereços de decoração, cada uma com cores distintas, mas que compõem de forma harmônica. A atmosfera da casa dessa personagem é agitada, os móveis e objetos permanecem no seu devido lugar, mas é como se tivessem acabados de ser usados.

A proposta da Arte para a cenografia da casa de Violeta aproxima-se de alguns valores da personagem:

A cumplicidade com os personagens foi construída a partir de uma metodologia cenográfica na qual cada cenário comunica-se mais diretamente com determinado personagem da narrativa, possibilitando que o espectador preencha o espaço de construção de personagem a partir das informações visuais colocadas na cena. Assim, a

cozinha é o cômodo cúmplice de Violeta, o quintal é o cômodo de Marcos e o quarto de Roquelina. Essa estratégia permite que haja a identificação do espaço da casa com as diferentes pessoas que a ocupam.

A sensação de atemporalidade pode ser percebida no quarto de Roquelina, sendo uma opção composta não apenas pelo ritmo mais lento da cena e da encenação dos atores, mas também pela ausência de janelas. O que faz com que nunca saibamos ao certo qual é o momento do dia, qual é a hora: o cômodo está sempre com a luz acesa, fazendo com que nos orientemos pelo ritmo interior da cena, e não pelo ritmo do mundo. Estamos sempre no tempo de Roquelina.

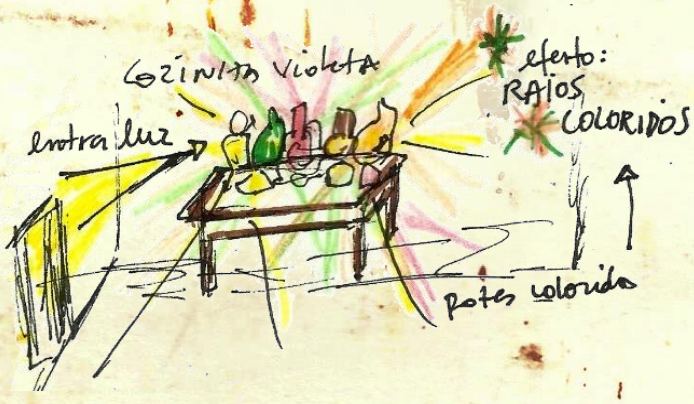


A religiosidade denota o envolvimento da família com o candomblé, destacando também o sincretismo, a forma com que as crenças de duas religiões – o catolicismo e o candomblé convivem. A materialização se dá através dos altares e das referências à Irmandade da Boa Morte no quarto de Roquelina, e do altar de Cosme e Damião, colocado na parede da cozinha.

Elementos de destaque

A luz é o elemento destaque dessa cenografia. Embora a casa não tenha muitas janelas, existe uma iluminação de tom amarelado que invade todos os cômodos, como se a luz natural do dia estivessem sempre presente, e trouxesse certa poesia para o mise-en-scène. A luz é recurso dramático que interage com a proposta de arte, uma vez que muitos dos objetos que compõe a cenografia da casa de Violeta são pensados justamente enquanto elementos que valorizam e possibilitam a criação de atmosferas e efeitos a partir da interação com a luz.





Assim, no quarto de Roquelina, as velas preenchem o espaço do quarto. Ainda que tenha a iluminação artificial, tem-se a impressão de que as velas se sobressaem, iluminando todo o quarto. Na cozinha notamos a presença dos potes e vidros com temperos, condimentos e óleos da culinária de Violeta. A luz vinda da porta atinge os vidros e reflete nas paredes um jogo de cores. O mesmo efeito de iluminação pode ser notado na cena 67, quando há na cozinha de Margarida vários vidros de água com os botões de rosa, refletindo também um jogo de cores na parede. Neste momento, a estratégia de Arte usada para Violeta passa também a intervir no cenário de Margarida, evidenciando a ligação dessas personagens.

Violeta e a cidade

A casas é simples, de família de classe baixa e está localizada no Caquende, bairro tradicional e periférico da cidade de Cachoeira. A casa de Violeta está posicionada entre a casa de Adolfo e Cida, sendo este apontamento importante para que se realizem as indicações de plano sequencia contidas no roteiro técnico. A rua de Violeta tem sempre pessoas paradas conversando em algum lugar, principalmente crianças e idosos. Casas mais novas e bem pintadas, ao lado de casinhas desbotadas de telhado baixo. Rua mais lenta, sem movimento de carros, apenas bicicletas e motocicletas.

Nas cenas em que Violeta aparece na bicicleta, sobretudo passando pela ponte, destacamos os grafismos presentes, por exemplo, nas linhas do horizonte ao fim do Rio Paraguaçu, nas linhas que formam a estrutura de ferro da ponte. A paisagem natural está sempre em evidência: o verde das montanhas, o azul do céu, o Rio refletindo a luz do sol.

Violeta está sempre preparada para acolher e se misturar no ritmo e nas cores do mundo ao seu redor. Ela dialoga com a cidade, porque ela mesma possui, em sua proposta de arte, uma construção visual muito próxima a das cidades de Cachoeira e São Félix: com muita informação visual, diversidade de cores, tons, texturas e formatos. Cachoeira é assim, e Violeta também. Carregam ambas um hibridismo.





O Extraordinário rompendo o Ordinário

Café com Canela, ainda que trabalhando com histórias cotidianas, se desenvolve a partir do conflito e complexidade psicológicas dos personagens, apostando num caos que muitas vezes não está presente no ambiente, mas na subjetividade.

Assim, a proposta de Direção de Arte se constrói com base criação/valorização das funções expressivas, que extravasam a aparente normalidade do cotidiano para revelar o absurdo. Nesses momentos específicos, subvertemos a lógica do natural, trazendo a linguagem da Direção de Arte para perto do extraordinário, transformando em percepção visual os estados psicológicos dos personagens.

A Arte cria então uma relação íntima com as personagens, abrindo mão do mundo e da sua dinâmica cotidiana para tornar-se cúmplice daquilo que acontece no campo do invisível, no interior de Margarida e Violeta. É como se o naturalismo do dia a dia não desse conta de transpor o caos, a solidão, o medo, o desespero, a morte. Desestruturamos assim o que é ordinário.

Para isso, a Arte propõe uma construção visual que afete diretamente os sentidos, compondo uma imagem sensorial. Como referências poderíamos citar os filme “A indomável Sonhadora” e “O Som Ao Redor”:





Em Café com Canela, o extraordinário apresenta-se nas seguintes cenas:

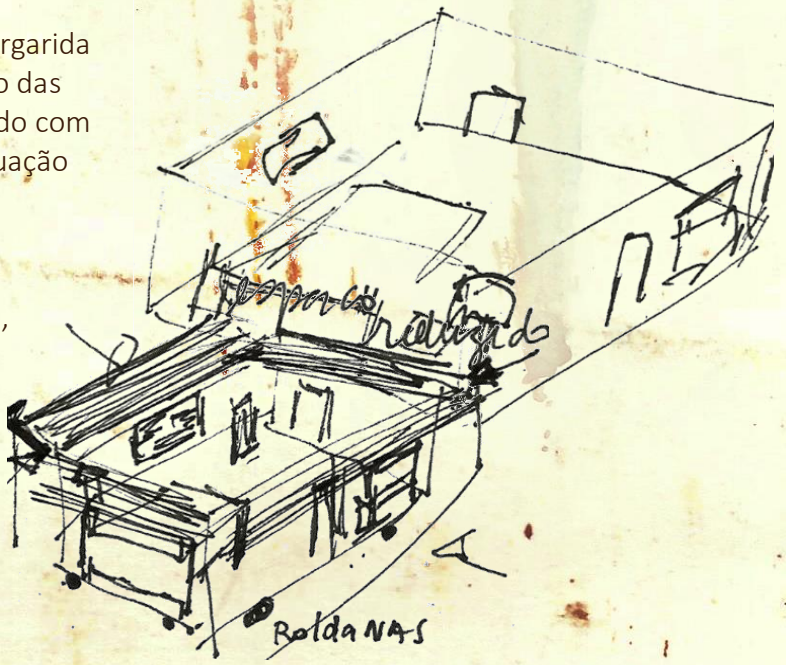


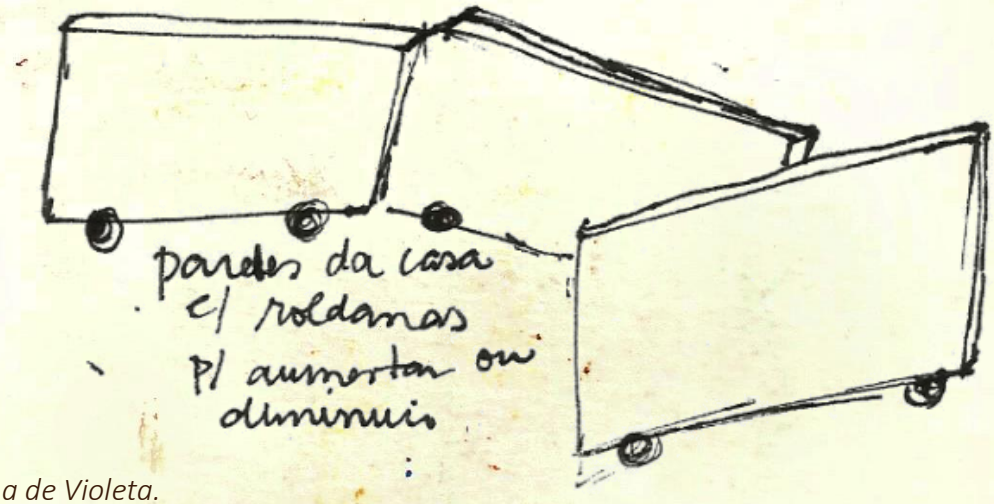
Cena 31 – momento II:
Cena referente ao sonho de Margarida. Ela acabara se de confrontar com Oxum e corre desesperadamente pela casa. Esta deverá estar montada sob a grama, sem o teto, possibilitando a sensação de exposição ao mesmo tempo que reforça a interação com as forças da natureza. Escorre dendê pelas paredes, lentamente. Cor forte, amarelo intenso, desespero.



Cena 33: Quarto de Margarida. Ela está acordada, fumando o cigarro. Escorre dendê, pelas paredes, ela não vê. Isso permite uma confusão entre os limites do sonho e da realidade.

Cenas de Margarida:
uma estratégia da Arte para Margarida será a possibilidade de alteração das dimensões do cenário. De acordo com o estado da personagem e a situação enfrentada os cômodos ora se comprimem, ora se ampliam, proporcionando sensação de claustrofobia, de vazio e solidão, respectivamente.





Cena 52: cozinha de Violeta.

Essa é a única cena na qual a Direção de Arte utiliza uma estratégia característica da cenografia de Margarida: a alteração das dimensões do cenário. É como se nesse momento os sentimentos de Violeta se encontrassem com o de Margarida, como se ela estivesse sentindo exatamente a angústia e o vazio que preenchem a vida da outra protagonista. A cozinha torna-se um espaço ainda mais apertado, sufocante.

Cena 72: quarto de Roquelina.

Ela acaba de morrer, o quarto se encontra inundado por uma agua cristalina que escorre de todas as paredes, escorre pelos móveis, encharca a roupa de cama. A água como elemento de transição.



MAPA DAS CENAS E OBSERVAÇÕES INICIAIS

1 DIA 1

- PRÓLOGO : teatro

~~CENA 1 - QUINTAL VIOLETA~~ COZINHA (E)

~~CENA 2 - CASA MARGARIDA~~ (festa Paulinho) (E)

03 - CACHOEIRA e JI

~~04 - QUARTO DE VIOLETA~~ (L) (Precisa de JANELA)

~~05 - QUARTO MARGARIDA~~ (E)

~~06 - QUARTO ROQUELINA~~ (L)

~~07 - COZINHA DE VIOLETA~~ (E)

~~08 - QUARTO MARGARIDA~~

~~09 - QUARTO DOS FILHOS DE VIOLETA~~ (L)

~~10 - BANHEIRO MARGARIDA~~ (L)

RUA 11 - ~~PORTA DA CASA DE Adolfo - Violeta - Cida~~ (L) (CASA DE Violeta com JARDIM!)

~~12 - COZINHA DE MARGARIDA~~

~~14 - SALA DE MARGARIDA~~ (E)

~~15 - SUPERMERCADO~~ (L)

~~16 - SALA DE MARGARIDA : EXTERNA~~ (L) ~~INTERNA~~ (E)

~~17 - COZINHA DE MARGARIDA~~

~~18 - ESCRITÓRIO DE IVAN~~ (L)

~~19 - ESCRITÓRIO DE ADOLFO~~ (L)

~~20 - RUA I FACHADA DA CASA DE ADOLFO E VIOLETA~~

~~21 - SALA DE ADOLFO~~ (L)

~~22 - QUARTO DE MARGARIDA~~ (E)

~~23 - COZINHA DE MARGARIDA~~

~~24 - COZINHA DE MAN VIOLETA~~ (E)

~~25 - QUARTO DE ROQUELINA~~ (L)

26 - RESTAURANTE (L)

~~27 - QUARTO DE VIOLETA~~ (L) (JANELA)

~~28 - PORTA DA CASA DE ADOLFO~~ (L) EXTERNA: INTERNA:

~~29 - QUARTO e SALA DE ADOLFO~~ (L) (mesma locação)

~~30 - QUARTO DE ADOLFO~~ (L)

31 - SONHO DE MARGARIDA I (Águas do Rio DOURADAS) (L)

II (L) (CASA DE [illegible])

III QUARTO de PAULINHO

~~32 - SONHO - QUARTO PAULINHO~~

(prioridade de espaço para a dança coreografia)

~~33 - QUARTO MARGARIDA~~ (E) (Pode ser alter. espaço ESCORKE VENDE)

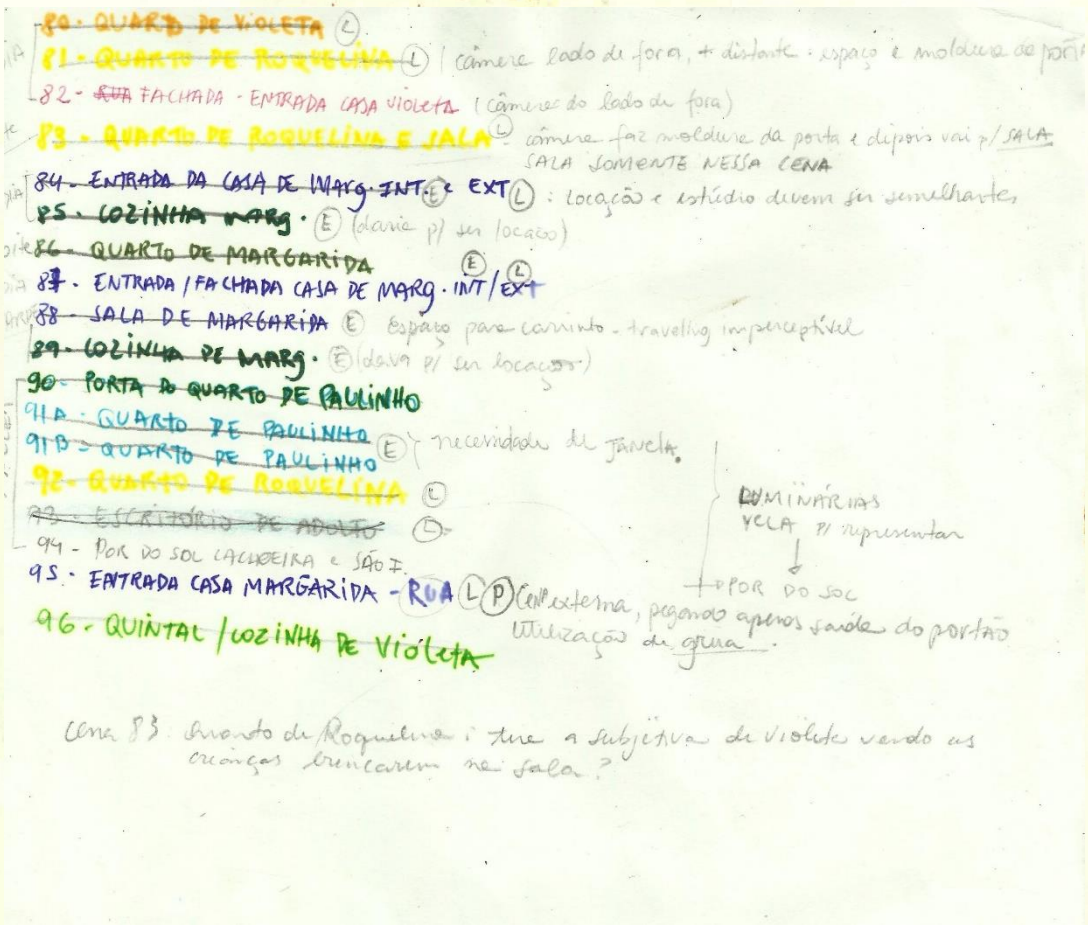
34 - QUARTO DE PAULO (L) (uma pequena em PM)

~~35 A COZINHA / SALA DE ADOLFO~~ (L) Precisa de cozinha? PD-> abre PM já na sala

35 B - CASA DE ROQUELINA (L) (podemos reaproveitar locações *)

~~35 C - SALA DE ADOLFO~~ (L)


80 - QUARTO DE VIOLETA
36 - QUARTO DE MARGARIDA
37 - PORTA CASA DE VIOLETA
38 - QUARTO DE ROQUELINA - SALA
39 - BANHEIRO DE MARGARIDA
40 - COZINHA DE VIOLETA
41 - QUARTO DE VIOLETA
42 - QUARTO DE MARGARIDA
43 - QUARTO DE ROQUELINA
44 - CASA DE MARG.
45 - PORTA DO QUARTO DE PAULINHO
46 - QUARTO DE MARGARIDA
47 - SALA DE MARGARIDA
48 - QUARTO DE ROQUELINA
49 - QUINTAL / COZINHA DE VIOLETA
49 - QUARTO DE ROQUELINA
50 - QUARTO DE MARGARIDA
51 - QUARTO DE VIOLETA
52 - COZINHA DE VIOLETA
53 - QUARTO, SALA, COZINHA, ENTRADA DA CASA MARG.
54 - PONTE
55 - RUA - CASA DE VIOLETA
56 - QUARTO DE ROQUELINA
57 - RUA - FRENTE DA CASA DE IVAN
58 - CORREDOR DA CASA DE MARGARIDA
59 - QUARTO DE ROQUELINA
60 - ENTRADA DE MARGARIDA ENTRADA
61 - COZINHA DE MARGARIDA
62 - QUARTO DE MARGARIDA
63 - PORTA DA CASA DE VIOLETA
64 - QUARTO DE ROQUELINA
65 - BANHEIRO DE VIOLETA
67 - SALA E COZINHA DE MARGARIDA
68 - CORREDOR DA CASA DE MARG.
69 - RUA - ENTRADA CASA DE VIOLETA
70 - QUARTO DE ROQUELINA
71 - BANHEIRO DE VIOLETA
72 - QUARTO DE ROQULINA
73 - QUARTO DE MARG SONHO
74 - QUARTO " "
75 - COZINHA DE MARG
76 - BANHEIRO MARG.
77 - FRENT ENTRADA CASA MARG.
78 - SALA DE MARGARIDA
79 - QUARTO DE MARGARIDA
EXT
INTERNA
ENTRADA CASA MARGARIDA - RUA
ENTRADA CASA DE VIOLETA
(Reflexo agua no copo + luz)
(varios copos c/ rosas - brincar com luz)
SONHO


80 - QUARTO DE VIOLETA (L)
81 - QUARTO DE ROQUELINA (L) | câmera lado de fora, + distante - espaço e moldura da porta
82 - SUA FACHADA - ENTRADA CASA VIOLETA (câmera do lado de fora)
83 - QUARTO DE ROQUELINA E SALA (L) câmera faz moldura da porta e depois vai p/ SALA
SALA SOMENTE NESSA CENA
84 - ENTRADA DA CASA DE MARG. INT. (E) e EXT (L) : locação e estúdio devem ser semelhantes
85 - COZINHA MARG. (E) (daria p/ ser locação)
86 - QUARTO DE MARGARIDA
87 - ENTRADA / FACHADA CASA DE MARG. INT/EXT (E) (L)
88 - SALA DE MARGARIDA (E) Espaço para caminho - travelling imperceptível
89 - COZINHA DE MARG. (E) (daria p/ ser locação)
90 - PORTA DO QUARTO DE PAULINHO
91A - QUARTO DE PAULINHO
91B - QUARTO DE PAULINHO (E) necessidade de JANELA
92 - QUARTO DE ROQUELINA (L)
93 - ESCRITÓRIO DE ADOLFO (L)
94 - POR DO SOL CACHOEIRA e SÃO I.
95 - ENTRADA CASA MARGARIDA - RUA (L) (P) Cena externa, pegando apenas saída do portão
Utilização da grua.
96 - QUINTAL / COZINHA DE VIOLETA
LUMINÁRIAS
VELA p/ representar
POR DO SOL
Cena 83 Quarto de Roquelina : Tive a subjetiva de Violeta vendo as crianças brincarem na sala ?

DETALHAMENTO

Cenário: BANHEIRO DE MARGARIDA

Cena: 10, 39/40, 76,

Cor predominante: NEUTRA/UNIFORME

Cor secundária: CORES CLARAS, TONS PASTÉIS

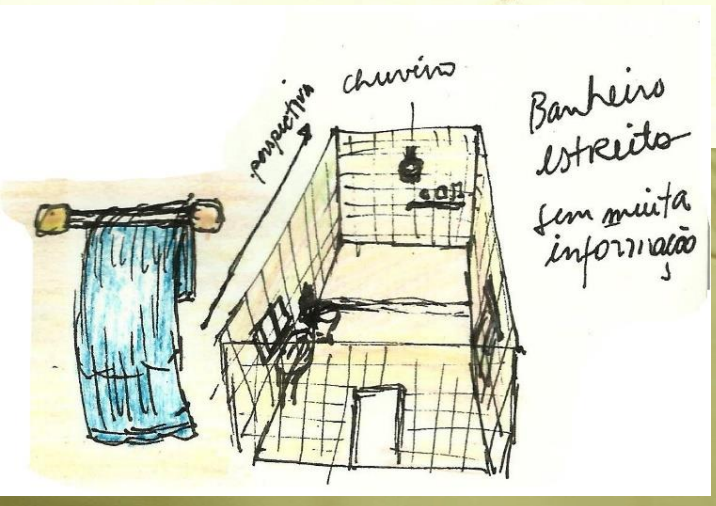
Espaço: LOCAÇÃO

O BANHEIRO de Margarida aparece dialogando diretamente com o estado psicológico da personagem, apresentando apenas aquilo que é indispensável.

O CENÁRIO tem formato retangular, proporcionando achatamento e ao mesmo tempo, perspectiva. Esta, é realçada devido às linhas do azulejo que reveste todas as paredes. O azulejo deve ter cor clara, entre o amarelo e o rosa claro, podendo ou não ter estampas. O banheiro é escuro e monótono.

O cenário é composto por pia e vaso sanitário, que estão alinhados, numa mesma parede. Nos fundos, o chuveiro ocupa a área central, e na parede paralela temos uma toalha pendurada. A toalha é colorida, contrastando com a monocromia do ambiente. Não existe cortina ou box separando o chuveiro da área da pia, tudo está muito exposto. É como se a própria personagem não tivesse do que se esconder, do que preservar sua intimidade. Tanto ao lado do chuveiro, como da pia há prateleiras com produtos de higiene e cosméticos. Em frente a pia há um espelho antigo, daqueles com três divisões. Cabelos na pia e no ralo.

Uma LOCAÇÃO será utilizada para esse cenário, deve ser retangular, sem janela.





DETALHAMENTO

Cenário: COZINHA DE MARGARIDA

Cena: 12, 17, 23, 53, 61, 67, 75, 87, 89

Cor predominante: MARROM, BEGE, AMARELO

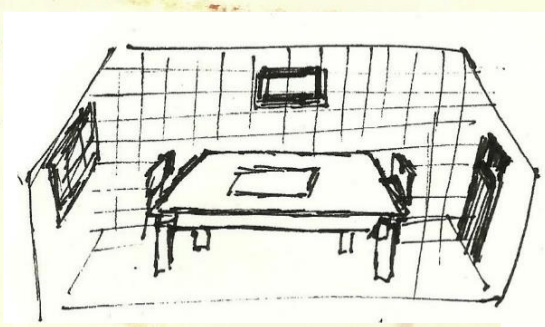
Cor secundária: VARIADAS

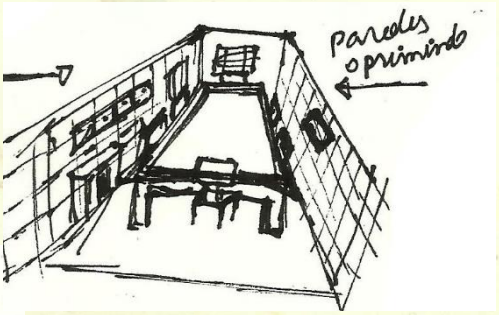
Espaço: ESTÚDIO

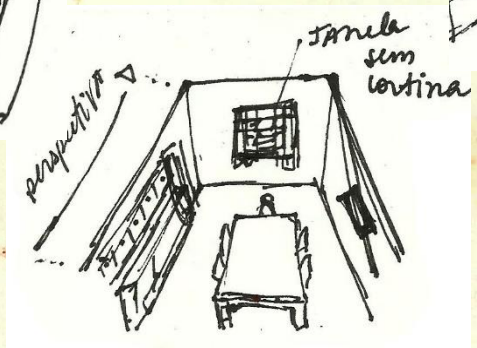
A COZINHA é o lugar onde o encontro de Margarida e Violeta acontece, sendo algo inóspito a princípio e depois aconchegante. Assim, é importante que o cenário também acompanhe essa transição. Na cozinha apostaremos sobretudo na iluminação, pensando no efeito através do reflexo da luz em contato com a água nos vidros das rosas. Levando em consideração que Margarida praticamente não come, a cozinha é organizada, porém mal cuidada. Temos no máximo sujeira sobre fogão, vidros embaçados e copos sobre a pia. Lixo transbordando.

O CENÁRIO apresenta certa verticalidade, no que diz respeito à mesa central e as linhas dos azulejos que atravessam as paredes. Os azulejos são lisos e tem cor bege/amarelada que se intensifica com a luz do sol. De uma lado do cenário estão colocados todos os móveis e do outro, uma parede vazia contendo apenas a fotografia tirada no aniversário (citado na cena 02).

Os MÓVEIS são colocados de forma desequilibrada. Assim, de uma lado estão armário, fogão, pia e geladeira e do outro a parede contendo apenas o porta retrato. No meio está a mesa onde Margarida passa grande parte do tempo fumando. A quantidade de informação de uma parede cria o contraste com o vazio da parede paralela, colaborando para a construção da tensão da cena. É importante que a mesa esteja colocada próxima a porta, para que Margarida (e a câmera) possam ter ponto de vista da sala e da porta da entrada. Móveis de madeira, armário e geladeira coloridos (anos 80).



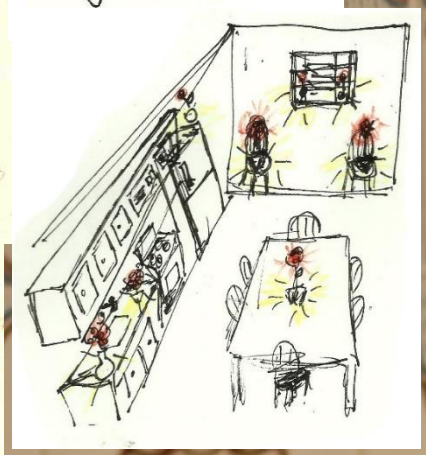









Vasos de flores
nas bordas da
janela








lugar de
Margarida
Janela
mesa
posicionada
com visão p/
sala e porta
de entrada
sofá









DETALHAMENTO

Cenário: QUARTO DE MARGARIDA

Cena: 05, 08, 22, 33, 36, 42, 46, 50, 62, 73, 74, 79, 86

Cor predominante: MARROM, BEGE ESVERDEADO

Cor secundária: CORES CLARAS, TONS PASTÉIS

Espaço: ESTÚDIO

O QUARTO conserva a característica de alinhamento dos móveis, uma composição semelhante à sala, porém, ele possui um caos interno maior. Pensando que este é o lugar onde a personagem fica mais próxima de si, da pessoa em que ela se tornou, mais próxima da solidão, da falta. Roupas espalhadas por móveis, armários e gavetas mal fechadas, espelho sem refletir, embalagens vazias e sem uso sobre a penteadeira.

O CENÁRIO possui paredes de um azul claro com piso antigo. Marcas de infiltração nas paredes, formando ligeiras manchas e traços pretos que se confundem com alguns pequenos rabiscos infantis de Paulinho. Nas paredes ao fundo da cama estão emoldurados três desenhos feitos por Paulinho, desenhos abstratos em sua maioria. Há uma janela, de onde não se enxerga nada do outro lado, só uma luz entrando fortemente. Duas portas, sendo uma de entrada e a outra para o banheiro.

Os MÓVEIS são na sua maioria de madeira, sendo cama, guarda roupa e penteadeira, está com excessivas embalagens de higiene e cosméticos misturadas com xícaras de café e outras bugigangas de decorar, e o seu espelho totalmente sujo, a ponto de não refletir nada. Entre a porta do banheiro e a janela está um espelho na parede. Abajur ao lado da cama e criado mudo, com copos e cinzeiros. Poeira.

O ESTÚDIO é necessário pois o quarto de Margarida é o cenário onde mais utilizaremos o efeito de dilatação e compressão do espaço, tornando-o enorme e vazio em algumas vezes, e noutras, apertado e sufocante. É necessário uma porta para o banheiro, mas pensando que o banheiro não seria no estúdio, é preciso ciar ao lado pelo menos uma estrutura que nos remeta ao espaço do banheiro (mantendo características da locação utilizada).

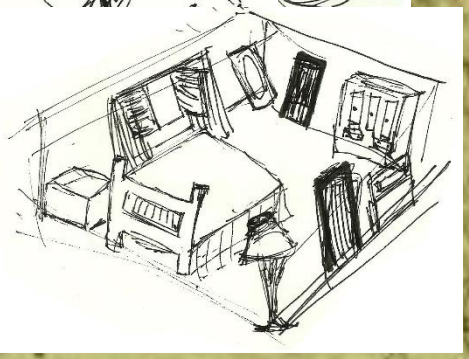
_____

OBS: Na cena 33, Margarida está sentada na cama e aos fundos na parede escorre dendê. Nas cenas posteriores, os quadros de Paulinho estarão intactos, no entanto, a parede ainda mostra a sombra amarelada do dendê (marcas/ rastros). Com isso, reforçamos a realidade do sonho, deixando ainda mais tênue e confusa a linha entre o real e o onírico.


dendê escorrendo












desenho de
paulinho na
parede

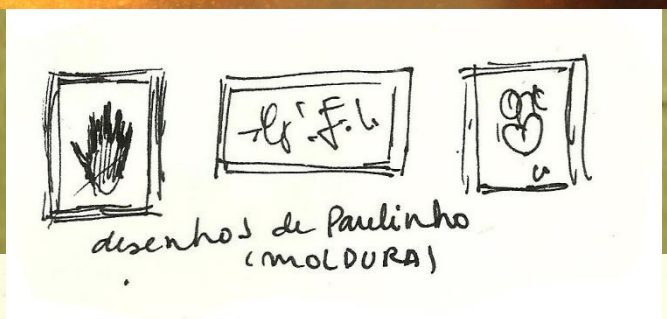


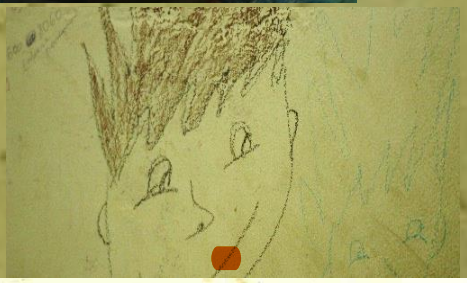









desenhos de Paulinho
(MOLDURA)



DETALHAMENTO

Cenário: SALA DE MARGARIDA

Cena: 14, 16, 47, 77, 78, 84, 87, 88

Cor predominante: MARROM, VERDE MUSGO

Cor secundária:

Espaço: ESTÚDIO

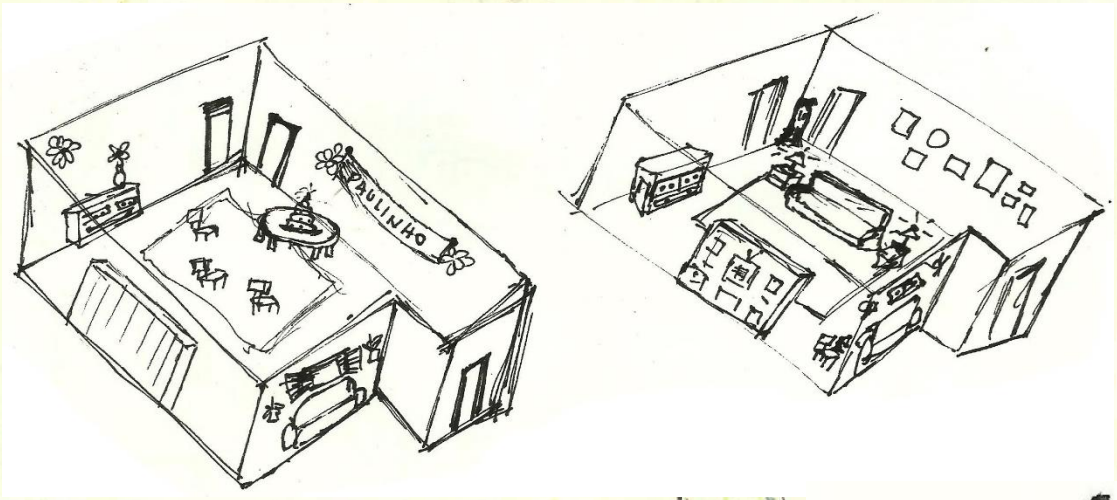
A SALA da casa de Margarida traz de uma forma muito mais evidente a ausência da família, sobretudo pelas diversas fotografias espalhadas pela parede de entrada e por um vaso sem flor, colocado num canto. O cômodo é escuro, trazendo sensação de monotonia, estagnação através de móveis e cores pesadas, densas, e o formato quadrado predominante nas cenas. Destaca-se a presença de carrancas, uma vez que podemos compreendê-las como elemento que protege contra os "monstros da água", que aqui podem nos remeter à própria Oxum, orixá das águas doces.

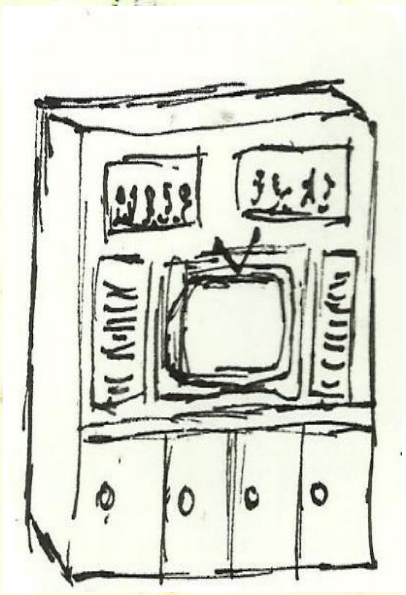
O cenário possui paredes desbotadas, mal cuidadas, com sinais de mofo, descascadas em alguns lugares. As fotografias penduradas na parede de entrada são carregadas de uma tonalidade sépia com aspecto bem antigo, cada uma com um porta retrato diferente. A sala possui apenas uma janela grande, mas fechada com persianas e uma cortina estampada sobreposta. As paredes são creme escuro. A tonalidade da sala se aproxima do sépia (presente nas fotografias antigas).

Os móveis dialogam com as tendências dos anos 80/início de 90, estão sempre alinhados e em par, o que também colabora para a monotonia do ambiente. Os móveis são grande, espaçosos e pesados, sempre cobertos por uma camada e poeira, o que denota o descaso com que Margarida ocupa o espaço. Muitos cinzeiros com bitucas de cigarro por toda parte. Dentre os móveis estão: conjunto de sofá, porta retratos diversos, estante grande e antiga de madeira com televisão, caixa de som, livros e souvenir, tapete, abajur e criado mudo, vitrola, samambaias velhas penduradas com folhas secas caídas no chão. Destaca-se num canto uma cadeira infantil vermelha sob o ventilador. As carrancas estarão posicionadas entre a porta da cozinha e a do corredor, num canto da sala.

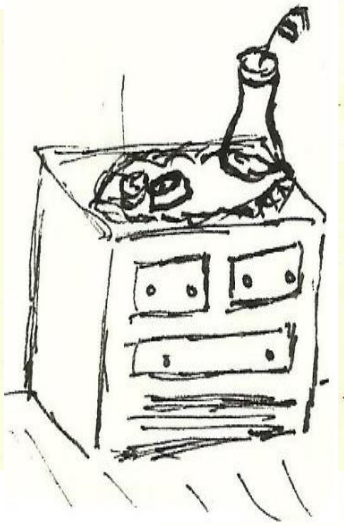
A gravação em ESTÚDIO é necessária devido as cenas decupadas em plano sequência, criando relações entre a sala e o restante da casa. Assim, deve-se prestar atenção pois a porta de entrada mostrada da sala montada no estúdio deverá ser a mesma utilizada na locação.

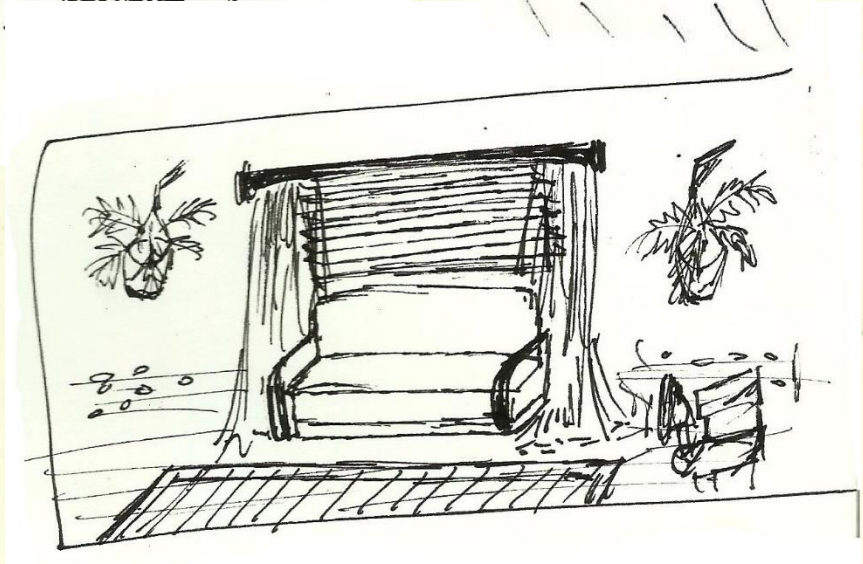
Obs: A Cena 02, aniversário de Paulinho, possui a mesma estrutura, porém, as cores das paredes e dos móveis estão muito mais vivas. A sala possui plantas verdes e a janela está escancarada, com muita luz. Por ser um aniversário, os móveis estão mais afastados, deixando o centro livre para as cadeiras dos convidados e crianças. Muitas bexigas penduradas e uma faixa de “Feliz Aniversário, Paulinho” na parede onde ficarão posteriormente os porta retratos.












Camilo

DETALHAMENTO

Cenário: QUARTO DE PAULINHO

Cena: 31 MOMENTO III, 32, 91ª, 91B

Cor predominante: AZUL

Cor secundária: VARIADAS, COLORIDO

Espaço: ESTÚDIO

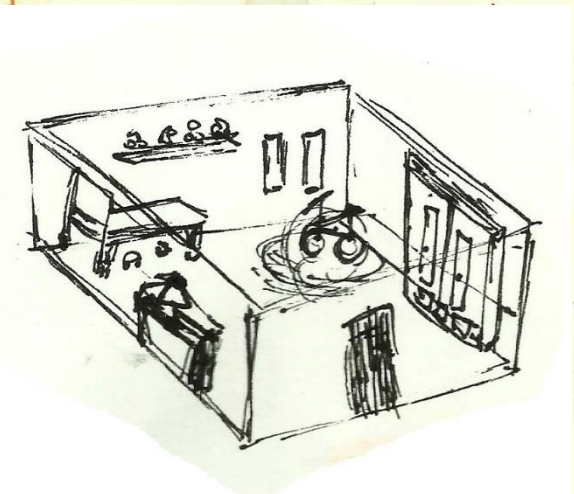
O QUARTO DE PAULINHO é como um santuário, frágil, nos remete a um tempo e a um ritmo diferente do presente.

O CENÁRIO possui paredes azul claro, com rabiscos feitos por Paulinho. Há duas janelas pequenas e estreitas, por onde entra pouca luz. O quarto é pequeno e com poucos móveis.

Os MÓVEIS se resumem a cama infantil, cômoda de madeira, criado mudo com potes de lápis e tinta, abajur, prateleira com brinquedos e tapete circular, sobre o qual está a bicicleta de Paulinho. Ela está posicionada próxima a janela, possibilitando uma relação dramática com a luz. Nas paredes estão coladas estrelinhas florescente e há peças de lego, lápis de cor e outros brinquedos em miniatura espalhados pelos chão, que podem ter certo destaque no plano em que Margarida se deita no chão (cena 91).

A utilização do ESTÚDIO é importante devido a relação desse cômodo com outras partes da casa, além disso, acreditamos que o estúdio poderá trazer maior sensação de distanciamento.





DETALHAMENTO

Cenário: COZINHA DE VIOLETA

Cena: 01*,07, 24, 48, 52.

Cor predominante: AMARELO

Cor Secundária: VARIADAS

Espaço: ESTÚDIO

A cozinha é pequena e bem simples. Os móveis são mais antigos, já que uma parte era da avó Roquelina, e outra mais nova foi comprada após o casamento de Violeta e Marcos. O piso é de azulejo antigo e muito bonito, e as paredes são pintadas com uma tinta grosseira, semelhante a cal. Há muito cuidado e organização nos móveis e nos objetos, afinal, a cozinha é também o local de trabalho de Violeta. Desenvolveremos um diálogo entre a questão do preparo do alimento com a alquimia e com a devoção. A mesa retangular, comprida, de madeira, onde Violeta prepara as suas coxinhas é repleta de vidros e potes de todos os tamanhos e formas, eles contêm uma infinidade de temperos, grãos, óleos e outras misturas, fazendo referência às poções realizadas na feitiçaria, como se Violeta fosse também uma grande bruxa, realizadora de magias a partir da sua culinária. Haverá também um livro de receitas, que era da avó, passou para a mãe e agora pertence a Violeta (livro antigo e misterioso).

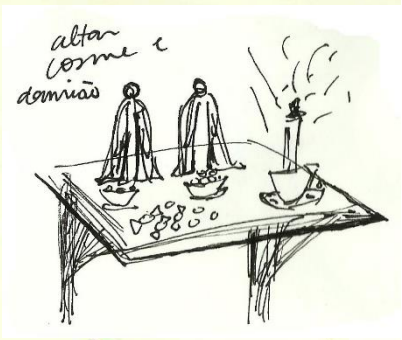
NO CENÁRIO, os vidros e os potes garantem o charme necessário, pois a partir deles será realizado o jogo de luz dessa cena, de forma que a luz incida diretamente neles, criando reflexos e desenhos coloridos de luz nas paredes. Por isso, é importante variedade de líquidos com cores diversas. A cor da parede deste cenário deverá ser amarela, e esta deve ser trabalhada de acordo com a atmosfera das cenas. Por exemplo: na cena 24 o clima é leve e mágico, de luz, o que nos aponta para um amarelo reconfortante e acolhedor; em compensação, na cena 52 Violeta está desanimada, com um sentimento próximo ao de Margarida: ai então o amarelo rebela-se, e parece sufocar, irritar, desesperar. Essa alteração na motivação não se dará apenas pela intensidade do matiz, mas também pela disposição dos objetos e pelo tamanho do cômodo. As cores dos objetos e dos móveis são bem diversas, não apresentando nenhuma uniformidade.

Entre OS OBJETOS, devemos destacar acima da mesa retangular, um pequeno altar de Cosme e Damião, que além de reforçar a relação com o alimento (o preparar e o oferecer), ressalta a religiosidade de Violeta e sua família, relacionando o candomblé. No altar haverá balas, moedas e duas velas sempre acesas.

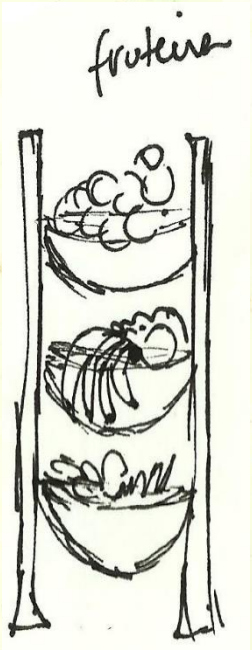
Os demais objetos que compõem esse cenário, para além dos já citados acima são: prateleiras de madeira na parede, fogão, pia, geladeira com ventilador acima, , uma cadeira, filtro de barro, fruteira, paneleiro, tapete na porta que leva ao quintal.

* Na cena 01, embora só haja uma pequena passagem da câmera pela cozinha é importante pontuar que entre os objetos estará o rádio de Roquelina.

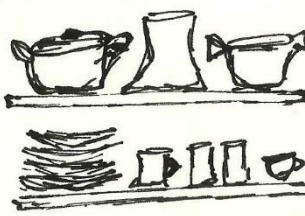
O ESTÚDIO torna-se uma opção viável já que a cozinha tem dependência com o quintal e também porque acreditamos que a cozinha é o cômodo onde podemos interferir diretamente na sua espacialidade e assim conseguir efeitos dramáticos. A cozinha é o cômodo que possui cumplicidade com a personagem Violeta e seu íntimo, de forma que alteramos o seu tamanho, transformando-a num espaço grandioso e acolhedor, ou sufocante, claustrofóbico.



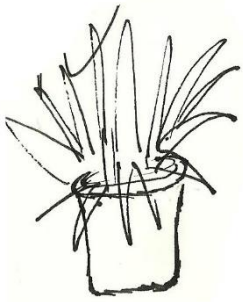























DETALHAMENTO

Cenário: QUINTAL DE VIOLETA

Cena: 01, 96

Cor predominante: VERDE, MARROM

Cor Secundária: VARIADAS

Espaço: ESTÚDIO

O quintal é um espaço aconchegante onde priorizamos a liberdade de movimentação da câmera, utilizando apenas as laterais e deixando o centro espaçoso, para ser ocupado pelos personagens. Isso permite também que trabalhemos com densidade e volume nas imagens que farão parte do segundo plano, evitando o efeito "chapado" e sem perspectiva. O quintal é o lugar onde se tem contato com a natureza (presença de muitas plantas) e com materiais orgânicos (cerâmicas, palha, madeira).

O CENÁRIO do quintal é composto por um muro pequeno-médio, creme envelhecido/bege claro. A textura da parede é rústica, rebocada e pintada mais grosseiramente. Não é uma pintura nova, tendo algumas manchas e marcas do tempo. O chão é forrado por grama. Gaiolas penduradas. O jardim ao fundo é exuberante e muito colorido. Esse espaço é o lugar de confraternização, ao mesmo tempo em que é também de afazeres domésticos, por isso temos o varal, os baldes e as ferramentas de Marcos, por exemplo, juntamente com engradados de cerveja e uma antiga bandeira do Bahia. Devemos destacar que o quintal é o lugar preferido de Marcos, de modo que o cenário e os objetos de cena trazem muitos traços de Marcos e estabelecem uma cumplicidade com este personagem.

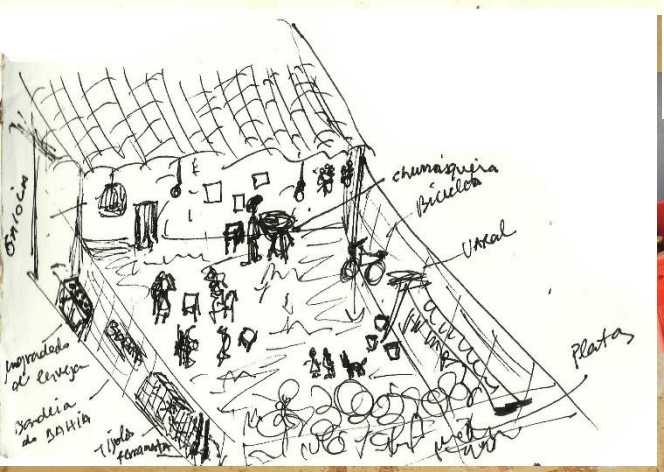
OS OBJETOS de cena são cadeiras de aço, banquinhos de madeira; garrafas de cerveja geladas; formas de alumínio, tábua de carnes, garfo, faca, pratos, caixa colorida de brinquedos.

O ESTÚDIO será necessário para organização deste cenário pois, como as cenas do quintal possuem no roteiro técnico diálogo com a cozinha, é necessário que esses dois cômodos estejam integrados um ao outro, obedecendo as características de espaço pontuadas, já que a cena exige grande movimentação de câmera. Esta, possui autonomia, com movimentos livres no espaço, o que nos aponta para a necessidade de construir um cenário preenchido de detalhes visuais.

_____

OBSERVAÇÃO: Na cena 48 se utiliza as mesmas referências da cena 01, no entanto, a ação se desenvolve entre as paredes D e A, ocupando o canto superior do cenário, do lado oposto à porta que leva para a cozinha. Sendo que o roteiro técnico nos aponta a filmagem em Plano Conjunto (lateral e frontal), a arte deve ser trabalhada de forma a realçar os contrastes entre luz

e escuridão. A rede está posicionada próxima à area iluminada e o resto do quintal é preenchido pela noite e pelas plantas do jardim, que estão maiores e mais desordenadas, grama alta. A disposição do cenário deve respeitar sobretudo a iluminaçã.

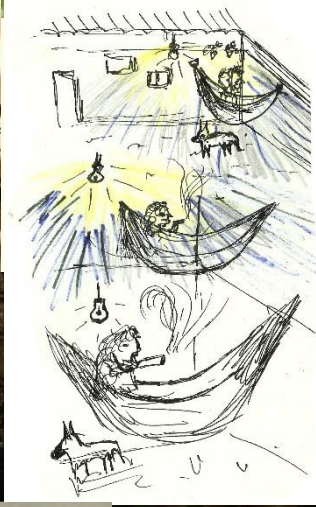








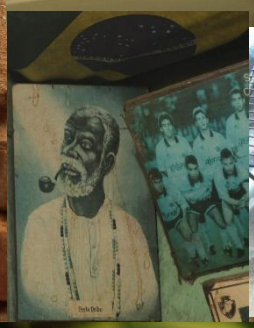




















DETALHAMENTO

Cenário: QUARTO DE ROQUELINA

Cena: 06, 25, 38, 43, 49, 56, 59, 64

Cor predominante: MARROM, BRANCO, AMARELO

Cor secundária: VERMELHO, PRETO

Espaço: LOCAÇÃO

O quarto de Roquelina simboliza o sagrado, a religiosidade e a sabedoria dos ancestrais. É um lugar de paz, serenidade e harmonia. O quarto é bem organizado, e todas as coisas estão no seu devido lugar, demonstrando o zelo com que a família cuida de Roquelina. Justamente por ser uma personagem que não se comunica e que não se apresenta diretamente ao público, o quarto torna-se a referência maior para que o espectador construa o passado da personagem. Assim, há poucos móveis, mas muitos objetos e adereços ligados à vida religiosa de Roquelina, às crenças em seus santos e orixás, à participação na Irmandade da Boa Morte....

O CENÁRIO possui a atmosfera de Oxum, em sua face calma, tranquila e acolhedora. As paredes possuem cor clara, próxima do amarelo. No entanto, o amarelo é realçado a partir da iluminação das velas, que compõem o altar de Roquelina. O quarto não possui janela, o que nos impede de ter uma noção temporal, particularizando ainda mais o tempo próprio desse lugar. O cenário é composto por uma cama de solteiro, uma cômoda com rádio antigo, um altar, grande retrato de Roquelina com a beca da Irmandade da Boa Morte, pequenos quadros e fotografias da Irmandade e da família de Roquelina, uma cadeira e uma vaso de plantas com espadas de São Jorge. Notamos muita delicadeza sobretudo na roupa de cama e na toalha de mesa que está sobre o altar, todas bordadas a mão (brancas).

OS OBJETOS compõem um estilo barroco, com móveis antigos de madeira. No altar há imagens e pinturas de santos e orixás (podemos destacar as esculturas de Flor de Barro, artesão local cuja caracterização dos orixás se misturam com as vestimentas de super heróis), muitas velas, amuletos; em torno do altar penduradas na parede estão as guias e os cordões de prata e ouro usados por Roquelina na Irmandade, esses acessórios ficam expostos como motivo de grande orgulho, assemelham-se a relíquias - o quarto de Roquelina é um verdadeiro relicário.

A LOCAÇÃO tem como exigências ser retangular, com espaço maior de comprimento para que haja perspectiva nos planos filmados a partir da porta, que deverá ser centralizada. Alguns planos serão filmados do lado de fora da porta, enquadrando parte da porta e possivelmente da parede, o que nos leva a ter atenção com a parede exterior ao cômodo. Deverá haver nesse espaço exterior espaço para movimentação da câmera.

Cenário: QUARTO DE ROQUELINA
Cena: 72
Cor predominante: MARROM, BRANCO, AMARELO
Cor secundária: VERMELHO, PRETO
Espaço: LOCAÇÃO

O cenário segue as indicações das cenas anteriores, no entanto, nesta cena Roquelina acabara de morrer. Por isso, o quarto está totalmente molhado, escorre agua pelas paredes e gotas pelos móveis, pelos objetos, bem lentamante. Água é trabalhada aqui como elemento de purificação e libertação, visto que no candomblé a morte é tida como descanso e paz.
As velas seguem acesas, mas estão multiplicadas pelo altar, onde destaca-se a imagem de Oxum.

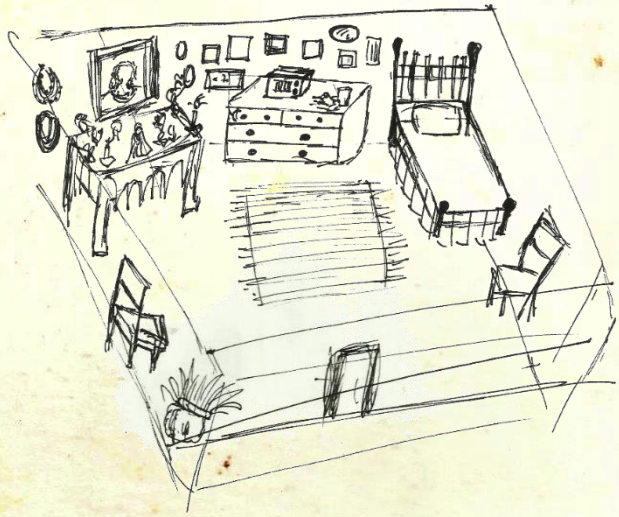
Cenário: QUARTO DE ROQUELINA
Cena: 81, 82
Cor predominante: BRANCO, AMARELO
Cor secundária: VERMELHO, PRETO
Espaço: LOCAÇÃO

O cenário segue as indicações das cenas iniciais, no entanto, as gavetas da cômoda estão espalhadas pelo chão; o quadro de Roquelina está deitado no chão com roupas e acessórios espalhados por cima dele. O colchão está na cama, sem lençol; as paredes estão com pouquíssimos retratos; o altar só possui a imagem de Oxum e uma vela acesa, as outras estão todas já derretidas. O quarto está um pouco menos amarelado, se aproximando cada vez mais do branco.

Cenário: QUARTO DE ROQUELINA
Cena: 92
Cor predominante: BRANCO
Cor secundária: MARROM
Espaço: LOCAÇÃO

O quarto está com os móveis, no entanto, sem nenhum acessório: a cama está sem o colchão, e nas paredes só resta um porta retrato (como que se tivesse sido esquecido). Sob a cômoda só há a imagem de Oxum e uma vela. O quarto está ainda mais branco do que a cena anterior. Há uma caixa de pepelão no chão. Quarto vazio, organizado a partir do vazio.

Quarto da Roquelina



Água pelo cenário



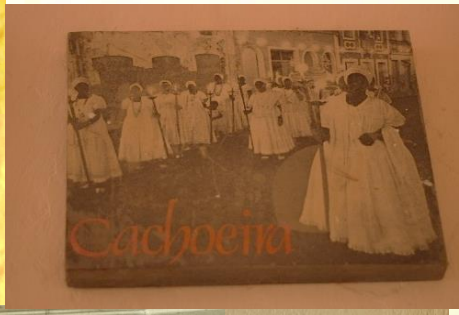


ÁGUA pelas paredes

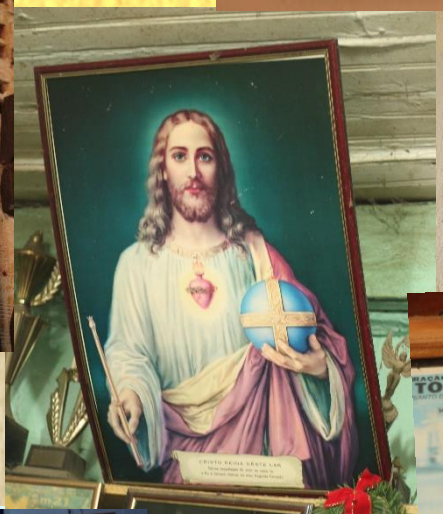







Cadpoeira








TO EXPEDITO






Medicamento
Genérico





DETALHAMENTO

Cenário: QUARTO DE VIOLETETA

Cena: 04, 27, 41, 51, 80

Cor predominante: ROSA CLARO

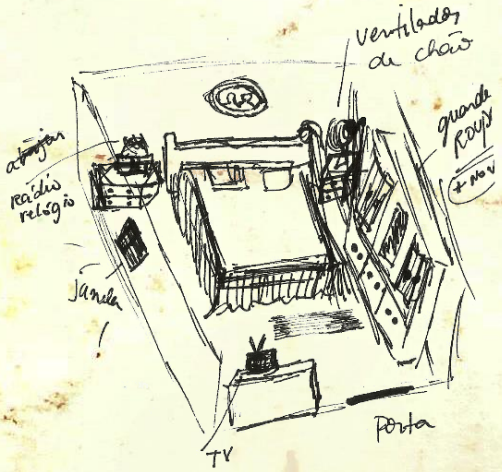
Cor secundária: VARIADAS

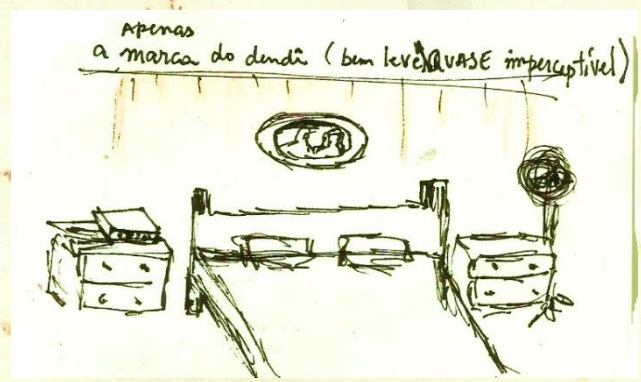
Espaço: LOCAÇÃO

O quarto é um cenário que dialoga sobretudo com a rotina de Violeta e Marcos, está relacionado ao acordar, ao preparar-se para mais um dia. De forma que, quando essa rotina é quebrada, quando algo se desestabiliza, é neste cenário que as mudanças ficam mais evidentes.

O CENÁRIO é simples, formato retangular, pequeno e pouco espaçoso, possui uma riqueza de detalhes pessoais de Violeta e Marcos. Paredes amarelas, e uma pequena janela de madeira, sendo o piso de azulejo antigo. Acreditamos que a janela está posicionada ao lado da rua, tendo vista para o jardim. A posição da janela pode ajudar em efeitos de iluminação, simulando a interferência externa de faróis dos carros, por exemplo.

OS OBJETOS e os móveis da cena são: cama de casal; guarda roupa com penteadeira e espelho, cheia de produtos de higiene e beleza; criado mudo com abajur e despertador; cômoda pequena com televisão; um ventilador; cabideiro; cortina nas janelas; sapatos debaixo da cama e um retrato antigo dos pais de Violeta sobre a cama (retrato feito a mão, formato circular).





DETALHAMENTO

Cenário: BANHEIRO DE VIOLETA

Cena: 39/40, 65, 71

Cor predominante: CORES VIBRANTES

Cor secundária: CORES CLARAS

Espaço: LOCAÇÃO

O BANHEIRO DE VIOLETA é bem pequeno e simples, amontoado de coisas.

O CENÁRIO pode ter formato retangular ou quadrado. As paredes são de azulejo estampado, piso antigo vermelho. Pode haver um basculante no ambiente de banho.

É composto por chuveiro e suporte para produtos e cosméticos de banhos, cortina de plástico; tapete, pia e vaso sanitário marrons com caixa de descarga, espelho grande e espelhos pequenos ao lado, formando uma decoração bem simples para o banheiro com vários espelhos de diversos formatos e tamanhos. Suporte para toalha de rosto e toalha de banho, cesta de roupa suja, cesto de lixo, e um suporte de plástico que se transforma em prateleiras, pendurado na parede.

Utilizaremos uma LOCAÇÃO.



DETALHAMENTO

Cenário: Bar do Toninho

Cena: 13, 66

Cor predominante: azul, amarelo

Cor secundária: diversas

Espaço: LOCAÇÃO

O BAR de Toninho é um ambiente grande e bem arejado. É muito simples, possuindo o mínimo, sem muitos enfeites ou detalhes. É o típico boteco. Uma vez que o forte do Bar não são as coxinhas, temos de manhã (cena 13) um espaço vazio, abandonado, sem muita iluminação. Em compensação, pela noite (cena 66) o Bar se transforma num ambiente acolhedor, onde encontramos muita gente diferente, desde jovens, até senhoras, artistas e malucos da cidade.

O CENÁRIO possui paredes pintadas de forma grosseira, piso e objetos sem brilho, foscos. Há um balcão enorme de madeira, onde estão também alguns bancos. Na parede próxima ao balcão há uma muitos tipos de garrafas, acomodadas em prateleiras improvisadas. Na cena 66 há mesas e cadeiras espalhadas pelo salão e pela calçada. A noite observamos muita luz, contrastando-se com as cores do bar.

Entre os OBJETOS temos mesas e cadeiras de plástico pelo salão. Próximo ao balcão uma plaquinha esculpida em madeira onde se lê: “Se você bebe pra esquecer, pague antes de beber”. Em uma parede há diversas referências aos santos e fotografias dos clientes mais antigos. Na parte de fora do Bar, além das mesas percebemos próximo à porta, cartazes de divulgação diversos.

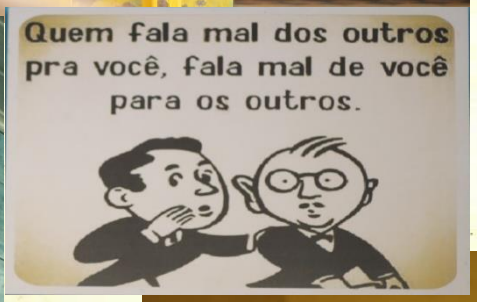
Utilizaremos uma LOCAÇÃO que atenda sobretudo à demanda de ser um lugar espaçoso, capaz de acomodar os movimentos da câmera e a movimentação dos atores e figurantes.






SKOL SEJA BEM-VINDO! SKOL




Quem fala mal dos outros
pra você, fala mal de você
para os outros.




TEMOS LICOR
DE JENIPAPO
E JABUTICABA



VAVAL

DETALHAMENTO

Cena: 21, 28, 29, 35A, 35C

Cor predominante: VARIADAS

Cor secundária: VARIADAS

Espaço: LOCAÇÃO

A SALA de Adolfo e Ivan é espaçosa, sendo simples porém com ar sofisticado. O ambiente possui uma noção de decoração agradável, tornando-se aconchegante. Talvez este seja o ambiente onde encontramos peças, moveis e objetos mais modernos, mais novos e em bom estado. Os quadros pendurados nas paredes apresentam as obras de Hansen Bahia, xilogravura em preto e branco, que referem-se à presença do estrangeiro no Recôncavo, e, ao mesmo tempo em que apresentam certo requinte, os quadros invocam a solidão a e morte. Assim, subtraímos a morte na cena, mas a expomos a partir da cenografia.

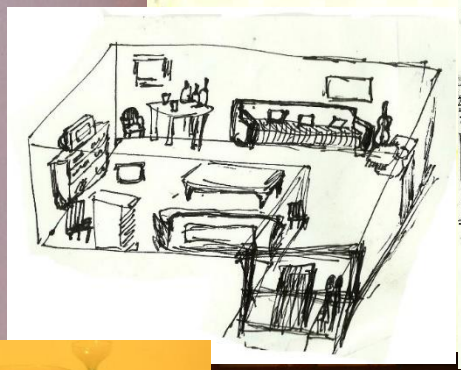
O CENÁRIO é comporto possui paredes brancas, piso de madeira e móveis de madeira sofisticados. Há muitos detalhes em cada objeto. O sofá possui uma estampa indiana e muitas almofadas, de todos os tamanhos. Um tapete grande retangular e muitas mesinhas e criados mudos, com bibelôs de diversos países e regiões do Brasil. Na estante há vários livros, e ao lado do sofá, um suporte para revistas e jornais. Há um espaço reservado para bebidas, como se fosse um barzinho na sala, localizado no canto. Violão e cadeiras estilosas, elegantes.

Os OBJETOS dessa cena são os quadros de Hansen Bahia, cujo o preto e branco contrastam com o colorido da sala. As molduras são todas iguais, espessas. Ao lado da estante, prateleiras de livros. A sala está cheia de objetos de brincar de Filipe, e no canto, ao lado do sofá fica a almofada onde ele se deia. Na parede do sofá, um relógio antigo, da coleção de Adolfo. Baralho e um jogo de xadrez sobre o móvel.

A LOCAÇÃO deve ter uma porta que de a impressão de passagem para corredor, e deve ter formato de L, sendo antecedida por um pequeno corredor capaz de colaborar para a perspectiva nas imagens que serão gravadas ao lado de fora da porta (cena 28), possibilitando que apenas a metade do sofá fique à vista. A locação da sala deverá ser a mesma utilizada para o quarto, visto que há cenas em que a câmera transita em plano sequencia entre os dois espaços.








Adolfo e Ivan
apenas pés de Adolfo
sofá visto pela metade
sala e porta entrada
parede que impossibilita visão total do sofá
corredor






Almofadas e brinquedos do Filipe













Cenário: QUARTO DE ADOLFO

DETALHAMENTO

Cena: 29, 30

Cor predominante: VARIADAS

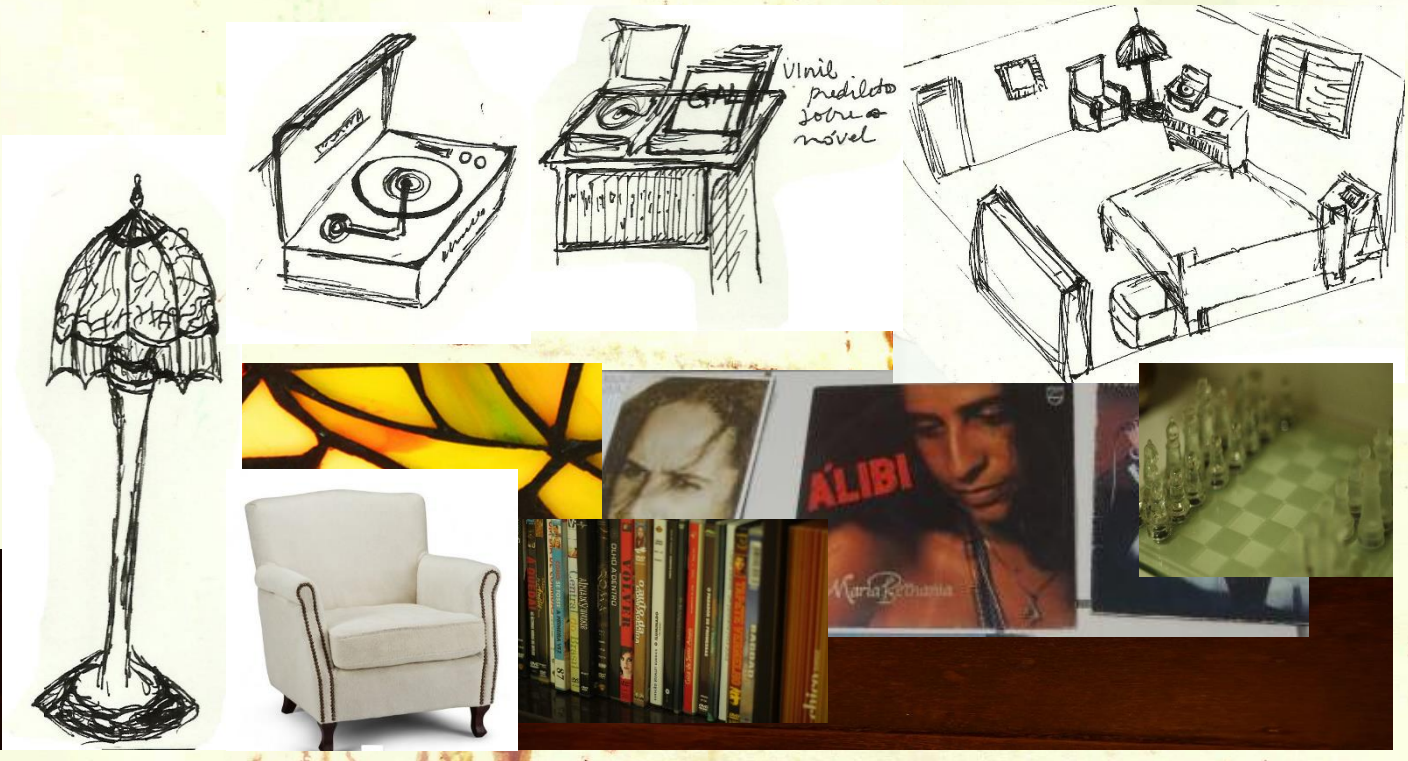
Cor secundária: VARIADAS

Espaço: LOCAÇÃO

O QUARTO de Adolfo e Ivan é bem intimista, compondo uma atmosfera delicada e aconchegante. Possui uma atmosfera vintage e é extremamente organizado.

O CENÁRIO tem uma janela grande e uma porta que dialoga com a entrada da sala. Paredes claras, bem pintadas, piso de madeira. O cenário é formado por cama de casal de madeira, criados mudo, guarda roupa, mesinha de discos, poltrona e abajur.

Os OBJETOS são um porta retrato do casal, livros, discos e vitrola sobre a mesinha ao lado da poltrona, um cabideiro com jalecos de Ivan pendurados e um relógio antigo posicionado acima da cama. No chão há um almofada onde Filipe se deita.



DETALHAMENTO

Cenário: ESCRITÓRIO DE ADOLFO

Cena: 19, 93

Cor predominante: MARROM, CORES DIVERSAS

Cor secundária: VARIADAS

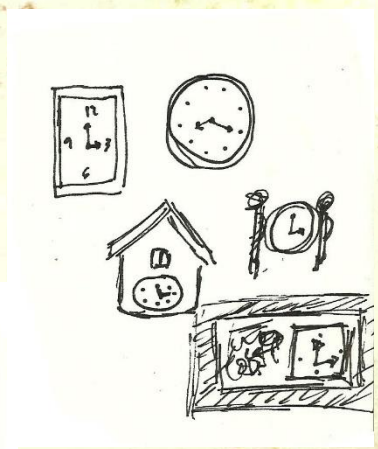
Espaço: ESTÚDIO ou LOCAÇÃO

O ESCRITÓRIO DE ADOLFO é como um pequeno ferro velho, onde tudo o que estragou e não tem mais utilidade é aceito. São coisas antigas e novas, desde pregos, de cores e formatos diferentes, até relógios. No entanto, tudo encontra-se impecavelmente organizado em limpo. Há certa beleza entre tanta "tralha".

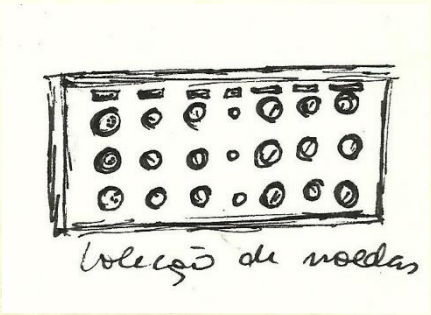
O CENÁRIO nunca é uniforme, sempre possui algum informação, alguma variação de tom e de formas. É como se o olho nunca descansasse e a cada momento que olhasse conseguisse perceber mais um detalhe, entre um infinidade de texturas. As paredes são formadas por tábuas, ripas de madeira de tons diferentes, remendadas umas às outras. A intenção é que se tenha a sensação de um espaço improvisado, que mesmo sem luxo é um verdadeiro relicário. Temos um armário antigo onde se guarda o violão, pequenos guardadores formados por caixotes, uma mesa retangular antiga e uma poltrona de couro com rodinhas. Ao lado da mesa, uma ceira anos 70 com uma almofada para Filipe. Não existe porta, apenas uma cortina de plástico pendurada na entrada. Há próximo à mesa, uma pequena janela, por onde se pode pensar em desenvolver uma luz mais dramática, que dialogue com o momento do personagem.

Entre os OBJETOS está pendurado ao lado do armário uma coleção de relógios, de todas as épocas. Na parede atrás da mesa há vários pisca-piscas de natal, estragados, formando uma cortina atrás da poltrona. Acima, há aros de pneu de bicicleta. Nas prateleiras, caixas e latas de todos os tamanhos, potes transparentes com pregos e tampas de latinha. Coleções de lápis, separados por cor. Na parede ao lado, prateleiras com garrafas vazias.

Esse cenário pode ser construído tanto no ESTÚDIO quanto em LOCAÇÃO, já que não apresenta demanda específica para sua elaboração.

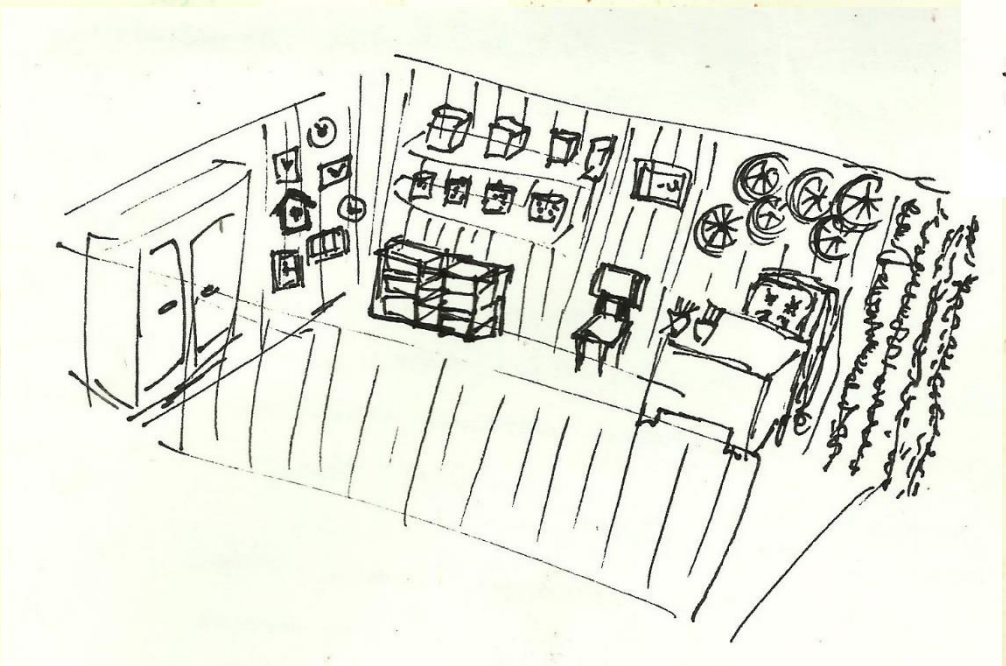





Coleção de moedas


CAIXINHA DE PREGOS
cada quadrado é um tipo de prego


caixotes como armarios
objeto acabado



DETALHAMENTO

Cenário: CINEMA

Cena: PRÓLOGO

Cor predominante: VERMELHO, BRANCO

Cor secundária: MARROM

Espaço: LOCAÇÃO

O filme projetado, Gritos e Sussurros (Bergman, 1972), será a referência visual da cena, ocupando o espaço com a tonalidade do vermelho escuro/vermelho amarronzado e com a iluminação refletida na tela. A personagem utilizará de tons claros fortalecendo o diálogo deste prólogo com o filme citado. Se em Bergman as personagens são isoladas por um vermelho sangue que as imergem num clima de transtornos e vazios, em Café com Canela esse vermelho aparece mais denso, escuro, aproximando-se do marrom.

O CENÁRIO é composto por poltronas antigas de madeira, formato retangular, forradas por tecido grosso de textura rude, porosa. Poucas pessoas presentes.

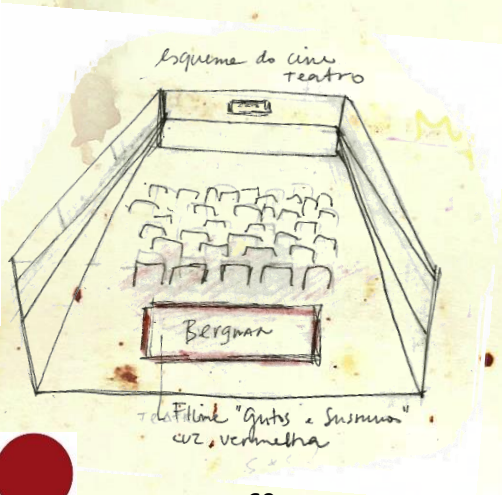
O FIGURINO de Margarida deverá se alternar entre a cor branca e a cinza, tecido sem brilho. Para contrastar com o cenário é importante que o tecido seja leve, fino (não grosso) e tenha caimento solto na personagem.

A LOCAÇÃO utilizada será o interior do Cine Theatro Cachoeirano, localizado na cidade de Cachoeira, datado de 1923 e recentemente reformado. O Cine Theatro possui na área da platéia uma estrtura desmontável com cadeiras móveis, o que nos permitirá liberdade de criação e espaço para acomodação das poltronas que serão utilizadas na cena.











Indicações sobre figurino e maquiagem

O figurino é composto por peças simples, utilizadas no dia a dia pelos moradores da região do Recôncavo. São roupas leves e confortáveis, típicas do verão. No entanto, podemos apresentar algumas características básicas de cada personagem:

Margarida passa a maior parte do tempo em casa, depressiva de cabelo comprido, sem pentear. Ela nunca troca de camisola, usa sempre a mesma. A camisola é branca, de botões e larga. Assim, a medida em que a atriz anda pela casa, a camisola desliza, revelando partes do seu corpo, revelando uma sutil sensualidade nesta mulher que parece não ter mais vida. A camisola não possui decotes nem estampas. A atriz não usa sutiã: a personagem não se preocupa com isso, veste-se apenas do essencial. Suor excessivo.

Na cena em que Margarida sai para aprender a andar de bicicleta, ela está usando uma bermuda de moleton e uma regata, ambas folgadas no corpo.

Na cena do churrasco no quintal a personagem está totalmente mudada. Cabelos cortados, saia um pouco abaixo do joelho e uma blusa com pouco decote. Tons mais claros, sem estampas. Roupa com traços dos anos 80. Apenas nessa cena Margarida está usando um batom rosa claro, suave.



Violeta está na maior parte das vezes de vestido ou de saia. Possui um figurino muito simples porém, com certo romantismo. Há sempre estampas delicadas contrastando-se com cores vibrantes. Blusas com decotes muito discretos. Há muitos bordados e rendas, principalmente nos vestidos usados para ir no Bar do Toninho com Cida. Na maioria das cenas ela está de chinelo, mas há também a possibilidade de utilizar sandálias de couro coloridas. Violeta não usa maquiagem durante o dia quando sai pra vender coxinha, apenas nas cenas da noite, quando vai ao Bar, sendo lápis, rímel e batom.

O cabelo está solto na maioria das cenas, sendo que as vezes a personagem também usa turbante. Acessórios como brincos pequenos e uma guia.

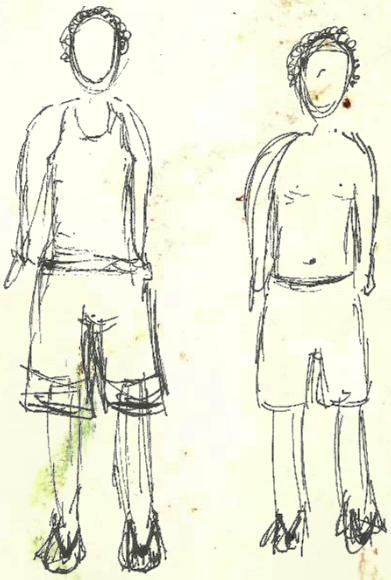
Para dormir Violeta se veste com uma camiseta e short curto.



Paulo

Usa muitas camisas de manga curta, com a gola mal arrumada. Camisetas sempre riscadas ou quadriculadas, com tons claros, pasteis. Não usa absolutamente nada que possa chamar atenção. Bermudas jeans e sandálias de couro. Suas roupas são sempre muito parecidas e estão quase sempre amassadas. Cabelos raspados, deixando-o com aparência cansada e de mais idade.





Marcos

tem um estilo bem despojado. Regata e bermuda, sendo que nas cenas em sua casa está na maioria das vezes sem camisa. Está sempre com chinelo. Suas roupas são coloridas, porém sem muitos detalhes, sem bolsos. Cabelos crespos, curto, mas não muito rente.



Cida

é a personagem com o figurino mais rico no sentido de muitos detalhes, cores e formas. Sempre muito excêntrica, roupas coloridas e chamativas. Adora estampas e roupas mais justas, usando tanto vestidos quanto bermudas com blusas decotadas. Bolsas grandes, brincos sempre em evidência. Seu cabelo está cada vez de um jeito, com cores e cortes diferentes, e acessórios como lenços, presilhas e tiaras. Usa sapatilhas e mesmo em ruas de paralelepípedos, arrisca usar um salto quando sai a noite. Figurino jovial. Sempre com batom vermelho. Pela noite, além do batom, lápis e blush, exageradamente.

Ivan está sempre impecável. Gosta de se vestir com roupas mais caras e mais estilosas. Blusas estilo polo e, na maioria das vezes, calça. Por ser médico, aparece em grande parte usando branco. Prefere não usar chinelo, e aposta em sandálias abertas. Como acessório utiliza relógio de pulso e óculos escuros. Sobrancelha impecável, rosto liso.



Adolfo é muito elegante, e costuma usar charmosos chapéus listrados. Está sempre de bermuda e de camiseta. Roupas pouco coloridas, sem estampas. Suas roupas são mais folgadas no corpo e possuem diversos bolsos. Sempre carrega vários molhos de chave pendurados na bermuda. Cabelo escasso, sinais de calvície.

ARY ROSA DUARTE

Projeto de som do filme *Café com Canela*

UFRB

2015

ARY ROSA DUARTE

Projeto de som do filme *Café com Canela*

Trabalho técnico artístico de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, sob orientação da Prof.ª Ms.ª Marina Mapurunga de Miranda Ferreira.

UFRB

2015

O SOM DO FILME "CAFÉ COM CANALA"

INTRODUÇÃO

Esse texto pretende ser um breve introdução para a decupagem de edição de som e análise técnica de som do filme de longa metragem Café com Canela. Esse texto também está presente no memorial de trabalho de conclusão de curso encaminhado juntamente com este trabalho.

1. O SOM NO CINEMA

Neste primeiro momento, abriremos um espaço para refletirmos sobre o som no cinema. Não se trata de uma historiografia completa ou um aprofundamento nas questões que tangem a trilha sonora, mas apenas pontuações que acreditamos serem pertinentes para dar suporte ao projeto de som do filme de longa metragem *Café com Canela*, objetivo final deste trabalho.

O cinema nasce pelo movimento da imagem (registro), e por ele se desenvolve deixando de ser uma atração de feiras e cafés para se tornar uma arte com linguagem única, independente e universal. Se a matéria do cinema era a fotografia; o movimento é a alma (ANIMAção). O encantamento/espanto do trem chegando à estação, com o passar do tempo, vai dando espaço a um aprimoramento técnico-artístico que gera uma complexa cadeia narrativa de imagens em movimento, ora próximas, ora distantes, capazes de atingir nossas emoções pela ilusão verossímil das histórias contadas na tela. "O cinema é um ladrão e um fazedor de truques: ele nos rouba nossas emoções verdadeiras e a substitui por seus afetos artificiais, que ele faz passar tão bem por verídicos que nossa própria vida é atingida e transformada. J. Aumont" (leio a frase escrita por um amigo na parede branca do escritório).

O cinema nasce pela imagem revelada na película. Podemos concluir, então, que o cinema, ontologicamente, é uma arte visual. Quando vemos um filme que antecede os anos 1930, logo nos é destacado a ausência de som; por isso, muitas vezes nos referimos a ele como "cinema mudo". Mas seria correto dizer *cinema mudo*? Os primeiros realizadores buscavam o som pela imagem, uma tentativa de visualização dos ruídos. Quando vemos um tiro de canhão em primeiro plano, ou alguém batendo insistentemente a porta, de alguma forma incorporamos o som ausente na imagem. Quando o canhão é disparado, tratamos naturalmente de completar a lacuna sonora que nos é apresentada; seu ruído é sugerido pela imagem. O homem não é dotado só de visão ou só de audição; o homem é o conjunto de seus sentidos e de suas percepções. Assim como quando somente ouvimos um latido relacionamos prontamente a imagem de um cão; quando vemos um cão latindo, mesmo que o som não seja ouvido, é natural que completemos o ruído no nosso imaginário com referências de experiências anteriores. Assim, somos capazes de ouvir os sons dos sinos que são repicados

repetidamente em *Napoleon* (1927) de Abel Gance; mesmo não existindo enquanto vibração sonora, a repetição da imagem dos sinos sobreposta se apresenta como um *efeito sonoro silencioso*. A mesma sensação nos sugere o grito da donzela ao acordar desesperada após sonhar com o vampiro em *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, ou os passos cadenciados da dança dos cosacos em *Outubro* (1928) de Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov.

A presença direta do som nas exibições também nos faz questionar esse conceito de *cinema mudo*. Sabe-se que por muitas vezes orquestras acompanhavam os filmes em tempo real, algumas com partituras compostas especialmente para a obra, destacando os efeitos mais importantes da narrativa, sendo reproduzidos por instrumentos musicais, numa busca pela sincronia - a batida de um surdo quando o canhão é disparado, por exemplo.

Colocadas essas questões, acreditamos que a expressão "*cinema mudo*" acaba por reduzir muito as possibilidades sonoras (diretas e indiretas) que o cinema já traz em sua origem; aqui, preferimos falar sobre a *ausência da trilha sonora* no cinema.

Aos poucos, uma série de pesquisas e desenvolvimentos técnicos foram caminhando para a sincronia de uma trilha sonora junto à imagem cinematográfica. O entusiasmo do público e do mercado não refletiu em empolgação para muitos cineastas do final da década de 1920, quando o som se apresentava como uma realidade nas salas de cinema. Chaplin falava da "aniquilação" da beleza do silêncio. Esse pensamento foi aderido por uma significativa parte dos realizadores e críticos da época, um exemplo é a revista de cinema brasileira O FAN, que replicava a celebre frase: "Se Chaplin falar, nos calamos", remontando o cineasta inglês como o bastião desse cinema puro, pautado na imagem e contrário à trilha sonora. Em 1928, Eisenstein, Pudoviskin e Aleksandrov escrevem a *Declaração: Sobre o Futuro do Cinema Sonoro*, um manifesto histórico que ponderava o desenvolvimento dessa nova técnica:

> Gravação de som é uma invenção de dois gumes, e é mais provável que seu uso ocorrerá ao longo da linha da menor resistência, isto é, ao longo da linha da satisfação da simples curiosidade [...] Um primeiro período de sensações não prejudica o desenvolvimento de uma nova arte, mas o segundo período é perigoso nesse caso, um segundo período que substituirá a virgindade e a pureza efêmera desta percepção inicial das novas possibilidades técnicas, e reivindicará um estágio de utilização automática por 'dramas muito refinados' e outras interpretações fotografadas de um gênero teatral. Usar o som deste modo destruirá a cultura da montagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 225)

O fato é que o som pouco depois se tornou elemento da linguagem cinematográfica, e foram raros os filmes, até então, a abrir mão da trilha sonora. Com o som, o cinema expandiu para além das bordas da tela; ultrapassou o quadro e ampliou a experiência fílmica. "No som, há sempre qualquer coisa que nos submerge e nos surpreende façamos o que fizermos." (CHION, 2008, p. 33). Com a persistência retiniana, temos a sensação de movimento ao vermos os frames sendo elencados na tela pela projeção diante dos nossos olhos; mas o som veio

trazer verdade ao movimento, o som pressupõe o movimento. A característica do ouvido sintetizar mais rápido a experiência audiovisual que a visão faz com que o movimento e a velocidade ultrapassem o instante da imagem intensificando a sensação. Um personagem dando um soco em outro, muitas vezes é visto em frações de segundos, mas o som da pancada e sua reverberação traz elementos de espacialidade (acústica do espaço) e temporalidade (a reverberação: permanência de um som do passado) que completam a intensidade que a imagem não alcançaria sozinha.

> Através da imagem do filme, vê-se rapidamente uma realidade ausente que já não está mais lá, mas os traços acústicos eminentemente iguais à primeira vez em que o som foi escutado. Aquilo que é lembrado, o que continua a ser percebido, é o sonoro em sua materialidade, o que se dá a escutar em sua massa, sua altura, seu timbre. (FLÔRES, 2013, p. 151)

No entanto, as ponderações feitas por Eisenstein, Pudoviskin e Aleksandrov, ainda em 1928, soam como um presságio sobre a possível vocação de um *cinema sonoro* se tornar, na verdade, um *cinema falado* pautado na *sincronia* com a imagem.

No cinema clássico, a busca pela verossimilhança, pela sincronia perfeita de som e imagem e por uma narrativa em fluxo sem atravancos visuais ou sonoros, fez com que a som se integrasse à imagem de tal forma que o som parece ter se tornado elemento da própria imagem. O som deixa de ser o som do filme para ser o som da imagem. É a "linha da menor resistência" que Eisenstein, Pudoviskin e Aleksandrov apontavam ainda em seu manifesto. A síncrese, descrita por Chion como "a soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo" (CHION, 2008, p. 54), e que no início do cinema sonoro causava espanto e entusiasmo, passou a ser algo corriqueiro, deixando de ser um efeito de imagem e som, para ser um som embutido e associado a um elemento da imagem. "Se o som só pode ser entendido atributo de alguma coisa, seu emprego estará condenado ao sincronismo com a imagem ou, pelo menos, a sempre ser justificado por ela." (FLÔRES, 2013, p. 29).

Michel Chion lança a questão: "não existe banda sonora". Quando Chion apresenta essa frase, ele não se refere a uma questão técnica de se há ou não o espaço do som; o que ele coloca é se existe uma banda sonora independente e autônoma à imagem. Ele continua:

> Ao dizer que não existe banda sonora queremos, portanto, dizer, para começar, que os sons do filme não formam, considerada à parte da imagem, um complexo em si dotado de unidade interna, que se compararia globalmente com aquilo que chamamos de banda da imagem. Mas também queremos dizer que cada elemento sonoro estabelece com os elementos narrativos contidos na imagem - personagens, ação -, assim como os elementos visuais de textura e de cenário, relações verticais simultâneas muito mais diretas, fortes e claras do que esses mesmos elementos sonoros pode estabelecer paralelamente com os outros sons, ou que os outros sons estabelecem entre si na sua sucessão. (CHION, 2008, p. 38)

Ele usa como exemplo o som *fora de campo*:

> A relação mais simples e mais forte, a do som *fora de campo*, pressupõe, por exemplo, o confronto do som com a imagem que o estabelece como fora de campo, fazendo-o, ao mesmo tempo, ressoar à sua superfície. Se suprimimos a imagem, os sons fora de campo que se mantinham à parte dos outros sons, pelo puro efeito de exclusão visual das suas fontes, tornam-se como os outro. A estrutura global desmorona-se e os sons tornam a formar em conjunto uma estrutura completamente nova. O filme privado de sua imagem e transformado em banda sonora revela-se assim insólito, mesmo que ouçamos pouco e coloquemos as imagens memorizadas sobre os sons que ouvimos. Só então podemos falar de uma banda sonora. (CHION, 2008, p. 38)

Chion conclui: "Por conseguinte, no cinema, não existe uma banda de imagem e uma banda sonora, mas um lugar de imagem e dos sons." (CHION, 2008, p. 38). Chion apresenta uma visão da banda sonora como um bloco único e independente da imagem; nesse ponto, devemos concordar com o autor: "a banda sonora não existe", pois o som, por mais bem trabalhado, por mais primoroso, por mais arrojado, não possui uma independência absoluta da/à imagem. Para realizarmos o "Projeto de som do filme *Café com Canela*", não estamos buscando a construção da uma *banda sonora* que se apresente como um bloco único e absolutamente independente da/à imagem, não se trata de uma rádio novela; pensamos a construção do som a partir de um intenso diálogo com os demais elementos do *audiovisual*. Isso não quer dizer que o som deve se contentar em estar a serviço da imagem; devemos nos preocupar com a equivalência das duas *bandas* ou *trilhas* afim de que uma trabalhe pela outra visando unidade narrativa do filme; assim como o som deve pensar a imagem, a imagem deve pensar o som: o *fim* é o filme.

Pensar o processo do som do filme é essencial para nos aproximarmos de uma resposta para essas questões. Por isso, ter consciência das etapas que envolve a construção sonora de um filme e os elementos que compõe a trilha sonora é importante nesse momento de desenvolvimento e reflexão do projeto de som de *Café com Canela*;

> [...]toda trilha sonora precisa de um projeto próprio, que só cabe a ela, tanto quanto qualquer elemento que compõe o espetáculo audiovisual. Assim como a fotografia, a direção de arte, a montagem, o elenco, a decupagem se ocupam de construir a imagem a partir do roteiro, também os sons devem ser planejados. (FLÔRES, 2013, p. 101)

Iniciemos distinguindo essa confusão de nomenclatura estabelecida no Brasil entre trilha sonora e trilha musical. É comum ao referirmos ao conjunto de músicas de um filme como trilha sonora, o que não está de todo errado, pois a música é um de seus elementos. No entanto, a trilha sonora é composta por todos os elementos sonoros de um filme: diálogo, narração, efeito ou ruído, ambiência e música. O conjunto de músicas de um filme chamamos de trilha musical.

"O som veio, aí, reforçar o real, não por causa da matéria sonora, mas porque o aporte central desse tipo de cinema é o 'naturalismo', a busca da ilusão realista." (FLÔRES, 2013, p. 89). A fala sendo um elemento

central das relações humanas, se pôs como ponto essencial no desenvolvimento da narrativa cinematográfica. Essa opção da fala como ponto central do filme é chamada por Michel Chion de vococentrismo ou verbocentrismo, ele discorre:

> É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de fato, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, música e ruídos, seriam apenas acompanhamento. [...] não se trata da voz dos gritos e dos gemidos, mas da voz enquanto suporte da expressão verbal. (CHION, 2008, p. 13)

Grande parte dos filmes pensam o som a partir do texto proferido, seja pelos diálogos ou pela narração, e é importante pontuarmos que aqui não queremos demonizar a voz, e muito menos colocá-la num patamar inferior aos demais elementos da trilha, mas algumas questões devem ser colocadas. Muitas vezes o diálogo é mais um problema de roteiro que um problema de som. Há uma regra básica de roteiro em que o que é visto não é falado e o que é falado não é visto, a partir disso cineastas como Bergman em *Persona* (pela descrição) e Michael Haneke em *Fita Branca* (pela subtração) enriquecem som e imagem do filme pelo roteiro. A fala de Alma, interpretada por Bibi Anderson, em *Persona* (1966), é tão rica em detalhes e emoção ao descrever sua aventura sexual na praia, que não há necessidade alguma de vermos a cena; pela fala conseguimos ver o que não é mostrado: o cenário, os personagens, as emoções..., está tudo presente no monólogo, a imagem do que está sendo descrito só empobreceria a experiência fílmica proposta por Bergman. Assim como as sugestões de Michael Haneke pela *subtração* em *A Fita Branca* (2009) não precisam ser traduzidas por imagens; quando os garotos são conduzidos a uma sala para serem castigados, não precisamos ver o pai batendo neles, o som da vara e o gemido dos garotos são o suficiente para sabermos o que se passa, e a câmera pode ficar do lado de fora do quarto sem problema para a narrativa ou entendimento da história.

Pensemos a voz para além dos diálogos, como uma ferramenta narrativa que pode transpassar o verbocentrismo. A voz não se resume a uma transmissão de códigos, mas devemos perceber outros elementos que a voz traz, como: o timbre, a intensidade, a duração, a limpeza ou sujeira. A voz não está limitada a ser portadora da palavra, mas portadora de muitos elementos ligada intimamente ao corpo e às emoções; a voz como um instrumento que pode nos apresentar mais elementos que a própria palavra. Outra regra de roteiro é que o diálogo é a última ferramenta a ser usada, só quando a ação, os efeitos, os ruídos, os gestos, entre outros, forem esgotados é que devemos recorrer ao verbo; essa lição parece que foi esquecida por roteiristas que não suportam a possibilidade de silêncio; a fala para completar espaços vazios ou para completar as lacunas narrativas normalmente empobrecem o filme e corre o risco de torná-lo enfadonho ao espectador. No entanto, o que dizer de Quentin Tarantino em *Pulp Fiction* (1994) ou *Bastardos Inglórios* (2009) com diálogos que muitas vezes não cessam durante uma sequência inteira? No caso de Tarantino, o primor do texto e da utilização das palavras, somada a um natural contraponto com a imagem que nos é mostrada enriquecem a obra ao invés de esgotá-la pela palavra falada. É fantástico ouvirmos o diálogo de Vincent e Jules, interpretado por John

Travolta e Samuel L. Jakson em *Pulp Fiction*, sobre nomes de sanduíches enquanto estão a caminho de uma chacina. Vale ressaltar o cuidado de Tarantino com os demais elementos da trilha sonora; mesmo com longos e poderosos diálogos, o cineasta não negligencia música, efeito ou ambiência. A voz e o diálogo não deve ser visto como o inimigo do cinema, mas deve-se ter o domínio desse elemento para que ele se torne parte da narrativa e da linguagem fílmica, e não uma muleta para a história que se conta.

Outro elemento da trilha sonora são os efeitos ou os ruídos. Eles podem ser definidos como sons de curta duração que têm algum destaque na trilha sonora: batida de porta, passos, motor de carro... Na maior parte das vezes, um efeito é evidenciado quando há um destaque narrativo para aquele som. No filme, não ouvimos todos os ruídos do mundo, mas sim, os ruídos do filme. Tarkovski diz:

> "É impossível, no cinema, imaginar uma reprodução naturalista dos sons do mundo: o resultado seria uma cacofonia. Qualquer coisa que aparecesse na tela teria de ser ouvida na trilha sonora, mas essa cacofonia significaria apenas que o filme não recebeu nenhum tratamento sonoro. Caso não haja uma seleção, o filme equivale ao silêncio, uma vez que está privado de expressão sonora própria" (2010, p. 194).

Devemos pensar os efeitos como propulsor de sensações (susto, curiosidade...) e possibilidades de linguagens (uma resignificação do som). O próprio Tarkovski é um mestre da resignificação de ruídos, como exemplo temos *Solaris* (1972), quando uma das personagens ressuscita após um suicídio e quando a vida volta a fazer parte do seu corpo ela começa a se debater, o que ouvimos são sons de vidro; naturalmente esse não é o som de nosso corpo, mas, pelo ruído, percebemos a metáfora da fragilidade do corpo trazida pelo ruído.

Quanto mais isolado o efeito estiver, melhor será para a mixagem trabalhá-lo em pós-produção; por isso, na maioria das vezes os ruídos são gravados num momento diferente da captação do diálogo. Um processo bastante usual é o *foley* que é captado em estúdio na pós-produção e têm como característica a busca pelo som que melhor represente o ruído esperado. Um exemplo clássico é o ruído da mordida da maçã; ao invés de registrarmos o som de alguém mordendo uma maça, registramos o som de alguém mordendo uma caixa de fósforo (um som que se aproxima mais do que se quer ouvir ao morder uma maça). Os *hard-effect* são os sons gravados fora de estúdio e que dificilmente poderiam ser gravados dentro dele, por exemplo: um caminhão passando, um avião levantando voo, a porta de uma carro abrindo e fechando, entre outros. Por fim, temos os *sound effects*, sons construídos ou deformados para o filme. Em filmes futuristas ou de ficção científica existem objetos que não correspondem à realidade, por tanto é necessário criar um som, *sound effects* para esse novo objeto; ou quando trabalhamos com a subjetividade de um som que necessita ser distorcido, alongado, transformado. Existem uma série de terminologias para *foley*, *hard-effect* e *sound effects*, aqui seguimos as nomenclaturas apresentadas por Débora Regina Opolski em sua dissertação *Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio sobre a cegueira* (2009, p. 25).

O efeito também pode ser um elemento de apresentação ou demarcação de espaço. Em muitos filmes, um som antecede a chegada de um personagem, assim muitas vezes não precisaremos ver o personagem para saber que ele chegou ou está por perto. Virgínia Flôres em seu livro *O Cinema: uma arte sonora* (2013, p.), chama esse efeito de *ruído-sinal*.

A ambiência ou a cenografia sonora (FLÔRES, 2013, p.) é um som de longa duração que permanece durante uma cena e tem a capacidade de localizar o espaço da cena sem necessariamente apresentar o contexto. Se uma personagem acaba de acordar e está deitada em sua cama, a localização espacial dessa casa/quarto/personagem não se faz intuitivamente; entretanto, se ouvimos sons de pássaros, um galo cantando e mais a fundo o mugido de uma vaca, podemos intuir que ela se encontra no campo; se ouvimos buzinas, sirenes, autofalantes entendemos rapidamente que ela está em uma cidade; no caso de ouvirmos bombas, tiros, gritos, logo percebemos que a personagem está em uma zona de conflitos. Outra característica da ambiência ou cenografia sonora é preservar a acústica natural do lugar específico onde ocorre a cena, é diferente o som de uma igreja e o som de um quarto fechado; pela acústica temos a possibilidade de compreender a dimensão espacial do local da narrativa.

O último elemento da trilha sonora que vamos destacar é aquele que primeiro se aproximou da sala de cinema. Mesmo quando o cinema era "*mudo*", a música já se fazia presente em apresentações simultâneas à projeção do filme. No início do século XX, já haviam composições específicas para os filmes. Com a chegada da trilha sonora, pode-se concluir que a música perdeu espaço junto ao cinema, já que anteriormente o filme era acompanhado por trilhas musicais do início ao fim; e com a introdução dos diálogos, efeitos e ambiência ela passou a ser um elemento pontual. No entanto, é justamente o contrário; a partir da trilha sonora, a música deixou de ser uma acompanhante do filme, para se tornar um elemento ativo e significativo da obra. A música deixou de ser um elemento arbitrário e passou a ser uma relevante marca da linguagem cinematográfica.

> A música, porém, não é apenas um complemento da imagem visual. Deve ser elemento essencial na concretização do conceito como um todo. Bem usada, a música tem a capacidade de alterar todo o tom emocional de uma sequência fílmica; ela deve ser inseparável da imagem visual a tal ponto que, se fosse eliminada de um determinado episódio, a imagem não se tornaria apenas mais pobre em termos de concepção e impacto, mas seria também qualitativamente diferente. (TARKOVSKI, 2010, p. 191)

Michel Chion faz a divisão dos efeitos da música no cinema entre empáticos e anempáticos (CHION, 2008, p. 14). A música empática consiste na participação direta com a emoção proposta pela cena, evidenciando os códigos comuns às duas artes: tristeza, alegria, emoção, medo. É o perigo da fera em *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg; é a tensão do assassinato em *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock. No outro caso, a música anempática é aquela indiferente ao sentimento do personagem ou da tensão criada na cena, o que Tarantino faz com maestria em seus filmes; a música não se contamina com o sangue jorrado. Os efeitos também podem ter essa características anempática,

como é o caso de um som que continua se repetindo sem sobressaltos, como se nada tivesse acontecido; em *Psicose*, mesmo após o assassinato, a ducha do chuveiro segue com seu som.

Esses elementos que compõem a trilha sonora devem interagir entre si, enquanto som e imagem, enquanto filme. A relação entre som e imagem geram o *som fora de campo, o som in e o som off*, que podem fazer pouco sentido ou nem existir perante o ouvinte se não tivermos a informação visual. Esses efeitos combinados têm a capacidade de enriquecer o filme e estabelecer importantes diálogos entre o som e a imagem.

Todo som tem sua fonte sonora, por exemplo, quando um cigarro queima ao ser tragado, as fontes são o fogo, o fumo e o papel; quando uma bola quica, as fontes são a bola e o chão; assim, na maioria das vezes o som é produzido de uma relação de duas ou mais fontes. Pela própria limitação da imagem, podemos escolher se esse emissor será visto ou não. No cinema trabalhamos com o som *visualizado* e o som *acusmático*. O *acusmático* é todo som que é transmitido e que não visualizamos o emissor ou a fonte. Podemos trabalhar o som imediatamente visualizado e só depois acusmatizado ou, o contrário, com o som surgindo antes da imagem. A relação de *visualizado* e *acusmático* está ligada ao *som in* e o *som fora de campo*, respectivamente; enquanto no primeiro o emissor faz parte da imagem e o som produzido corresponde ao que vemos; no segundo, não conhecemos a fonte temporariamente ou definitivamente. O *som off*, mais que uma relação de *som fora de campo* ou *som in*, está ligado à extradiegese. O *som off*, assim como o *som fora de campo* está fora da imagem; no entanto, o *off*, também não se situa naquele tempo e espaço da narrativa, um som apartado da diegese, muito comum em narrações e músicas sem fonte sonora. Os elementos da trilha sonora somados aos lugares de emissão do som (*in, off, fora de campo*) podem sofrer uma série de combinações que deixam o filme com um som rico e instigante.

Após elencarmos alguns dos elementos do som no cinema, é importante compreendermos os mecanismos práticos de execução do som do filme. A produção do filme é composta por uma série de profissionais desempenhando os seguintes cargos: diretor de som, técnico de som, assistente de técnico de som, microfonista, editor de som, compositor musical, técnico de estúdio de som, mixador. Aqui, nos debruçaremos na figura do *sound designer,* ou como preferimos chamar, o diretor de som.

A figura do diretor de som ou *sound designer* ainda é uma incógnita para muitos realizadores brasileiros. Tentaremos apresentar em linhas gerais esse profissional e suas áreas de atuação. O termo *sound designer* surge nos anos 1970 na busca de um aprofundamento técnico e artístico do som para o cinema, não é a toa que quem encabeça esse discurso são diretores como Francis Coppola, George Lucas e Steven Spielberg, realizadores que trouxeram inovações para a narrativa cinematográfica justamente por seus elementos sonoros. O som passa a ser pensado desde o roteiro e ganha status de câmera assumindo uma perspectiva de *ponto de vista sonor*o.

Lembramos o artigo do Randy Thom, *Desenhando o filme para o som*, onde ele afirma que o trabalho do sound designer não é somente criar sons bons; ao

> contrário, o bom profissional desenvolve uma criação narrativa e dramática, não apenas sonora. Ele diz que uma maneira de fazer melhor uso do som no filme é desenhá-lo para o som, ou escrever o roteiro com o som em mente, para permitir que o este exerça influência nas decisões criativas dos outros setores relacionados, desde o início da concepção da ideia. (OPOLSKI, 2009, p. 18).

Entende-se por *sound designer* o responsável por pensar o som dentro do filme,

> [...]não somente construindo um pensamento sonoro em conjunto com o diretor, mas também solucionando questões técnicas, explorando o máximo o potencial sonoro de um filme não só gramaticalmente, mas também em face de sistemas sonoros de reprodução que vão surgindo. (MANZANO, 2013, p. 17).

Ser diretor de som, exige, então, pensar do roteiro à espacialização do som na sala de cinema pela distribuição dos canais - ou seja, *todo* o som do filme.

Portanto, entender cada parte do processo de sonorização do filme é essencial para o *sound designer*. Pensar o roteiro a partir de uma análise detalhada é importante para descobrirmos os sons indicados e os sons, que mesmo não indicados, estão no roteiro ou na história. Entender as personagens e suas curvas dramáticas, compreender a dinâmica entre os planos e as sequências, pesquisar as características de onde se passa a história são os primeiros passos para se pensar o som do filme. Com esses elementos, passamos para a *decupagem da edição de som*, que justamente é do que se trata esse trabalho. O *decupagem da edição de som* é um grande auxilio para o *sound designer*, já que ele pode visualizar onde ele quer chegar antes mesmo da captação de som. A *decupagem de edição de som* consiste em uma pré-edição de som feita no papel, onde separamos plano por plano (a partir da decupagem feita pelo diretor) e destrinchamos suas camadas sonoras (faixas): som direto, ambiência, efeitos e música. Certamente, ao compararmos a *decupagem da edição de som* com o projeto finalizado da edição de som, veremos grande diferença; entretanto, o essencial da obra e os desdobramentos sonoros do filme estarão contidas em ambas.

Com a conclusão do *decupagem da edição de som*, temos elementos suficientes para encaminharmos uma análise técnica de som. Essa análise deve conter uma lista de todos os sons necessários em cada cena e será passada para os técnicos de som, para captarem o que for possível em som direto e a equipe de pós-produção, para a recriação de alguns sons em estúdio. A equipe de som direto é composta pelos técnico de som, o microfonísta e o assistente de som, são responsáveis pela captação de som durante a gravação do filme.

> O som direto é toda e qualquer informação sonora gravada simultaneamente à captação das imagens de um produto audiovisual. As vozes dos atores, os ruídos das ações, a ambiência dos espaços internos e a paisagem sonora dos exteriores fazem parte da construção do som direto, que também deve registrar sons e efeitos adicionais, particulares à locação, captados no set, para serem utilizados na

> montagem, enriquecendo a banda sonora. (CUNHA, 2008, p. 13)

Os ruídos não captados no set são direcionados para o *foley*, uma gravação dos efeitos e ruídos em estúdio na pós-produção do filme.

> É impossível para o técnico de som ter microfones suficientes para gravar todos os eventos sonoros da cena com qualidade. Imaginemos que a captação fosse realizada com um microfone no eixo da voz de cada personagem, outro apontado para os pés, outro no pulso (captando o ruído da pulseira), outro no pescoço (colar) e um na cintura (roupa), e todo esse arsenal técnico aplicado à captação de cada personagem. Considerando a possibilidade de vazamento de som, cancelamento de fase e todas as implicações relativas à captação sonora, o processo, de maneira geral, se tornaria inviável. Muitas vezes apenas a captação da voz já é uma tarefa árdua, pensar na captação de todos os sons seria impossível. No entanto, na estética cinematográfica vigente, o espectador precisa ouvir os sons desses movimentos e objetos, pois no mundo real, as vozes das pessoas coexistem com esses sons. Para isso, existem profissionais da equipe de Foley que são responsáveis por recriar os sons relativos aos movimentos humanos e aos objetos das cenas em sincronismo com a imagem. A gravação posterior dos sons, além de permitir detalhamento sonoro, gera possibilidades para a criação artística e invenção de novos sons que auxiliem a narrativa da história. (OPOLSKI, 2009, p. 25)

A composição das músicas do filme é competência criativa do compositor, entretanto quanto melhor for o diálogo do diretor de som com o compositor, mais adequada será a partitura para sua relação com a narrativa, a imagem e os demais elementos da trilha sonora. "No processo de composição, grande parte da responsabilidade artística de uma obra está nas mãos do diretor", aqui, além do diretor, podemos acrescentar a presença do *sound designer* nesse processo citado por Tony Berchmans, que continua:

> Não por ter um conhecimento musical profundo e participar da composição das melodias e temas, mas porque quanto mais o diretor conhece e entende o poderoso recurso que tem nas mãos, mais possibilita, direciona e permite um uso criativo e inteligente da música em seu filme. Se um diretor não tem sensibilidade ou menos uma mínima noção do que pode ser feito em relação à música em seu filme, ele pode simplesmente ignorar a opinião do compositor e ditar caminhos que não acrescentem valor algum ao filme. (BERCHMANS, 2006, p. 22)

Berchmans pontua a figura do compositor como um agente ativo e criativo da construção fílmica; para tanto, quando mais inserido o músico estiver no processo do filme, melhor o desempenho da trilha junto à obra; em contra partida, quanto mais o diretor e o *sound designer* entenderem do processo de composição, mais rica se tornará a música do/no filme. Sigamos o mestre:

> A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado

> ou mais leve, mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção. (TARKOVSKI, 2010, p. 190)

Chegamos, então, à edição de som, o momento em que os sons serão ordenados, distribuídos, cortados e adaptados. "O trabalho do editor de som, em geral precedido pelo trabalho de captação sonora, consiste numa recomposição, na qual sons de diversas procedências reapropriados e articulados conforme as demandas do texto e do contexto fílmico" (FLÔRES, 2013, p. 34). Cabe ao editor de som dar corpo ao fluxo narrativo, organizar as faixas de som, editar os diálogos, adicionar impactos, acrescentar efeitos sonoros, acrescentar o *foley*, dar o ponto de entrada e saída de uma canção, corrigir problemas do som direto, finalizar a trilha que será entregue ao mixador. Editado, o som do filme segue para o mixador, "que é o profissional responsável por ajustar os níveis de intensidade, equalizar e espacializar corretamente os sons, para que estes se tornem integrados à imagem" (OPOLSKI, 2009, p. 40).

Podemos dividir o processo de mixagem em três etapas: a pré-mixagem que é a organização dos sons em suas faixas e já indicando os canais onde serão distribuídos; a segunda etapa é a mixagem em si: tratamento, modulação, compressão, equilíbrio, equalização, entre outros; por fim, na terceira etapa faremos a distribuição dos sons nos canais. Ao término dessas três etapas, o som do filme já está pronto para as salas de cinema.

A distribuição dos canais de som está relacionada à exibição do filme. No caso da sala de cinema, o mais comum é o sistema surround 5.1, composto por seis canais: *center, left, right, left surround, right surround* e *subwoofewer* (para efeitos de baixa frequência, abaixo de 125Hz). Cabe ao mixador fazer a distribuição do som nesses canais a fim de criar perspectiva e espacialidade para o filme. Normalmente, o som direto do filme se concentra nas três caixas frontais, sendo o diálogo normalmente localizado na caixa central e as músicas nas caixas laterais; a ambiência e efeitos de som nos canais *LFE*, *stereo* e *surround*. Entretanto, isso não é uma regra, o mixador junto ao sound designer têm a liberdade arriscarem um pouco mais na espacialização sonora do filmes. No *decupagem da edição de som*, já podemos indicar algumas possibilidades de distribuição dos sons nos canais, sabendo que são apenas indicação que só serão fechadas no processo de mixagem. Finalizada a mixagem, o filme está pronto para ser exibido e recebido pelo espectador.

A exibição do filme (de seu som) está relacionada à escuta do espectador; "Quando se fala sobre som, é preciso estar atento às diversas escutas possíveis" (FLÔRES, 2013, p. 29). Devemos encarar o som como um objeto da obra cinematográfica, mesmo sendo menos objetivo e concreto em relação à imagem, é importante entendê-lo como um elemento fílmico e não como um elemento da imagem. Para tanto, a escuta é ponto central para a recepção sonora de um filme.

A escuta está diretamente ligada à recepção fílmica, "no cinema é o comportamento sensível, perceptível e cognitivo que se liga ao sonoro, um dado fenomenal a partir do qual serão elaborados os sons plurais." (CAMPAN, 1999, p. 07). Roland Barthes aponta três tipos de escutas

(FLÔRES, 2013, p. 146): a) escuta causal: a escuta do ser vivo, que serve de alerta, não difere o homem de qualquer animal (um som de tiro assusta o homem e assusta o cão); b) escuta semântica: a interpretação do som que somente o homem pode alcançar (o que a princípio era um estrondo assustador, agora se torna um tiro disparado por alguém); c) escuta *panique*: relacionada não só com o som, mas com o sujeito que o emite e que o recebe. A terceira escuta é a que nos interessa, pois está ligado a uma experiência de revelação do sentir a partir de uma receptividade. "O ato de assistir um filme, de estar presente como um espectador, observando e acompanhando o seu desenrolar, está ligado a disponibilidade do sujeito em se abandonar para que o filme fale por ele mesmo, através das escolhas que seu diretor fez e indicou" (FLÔRES, 2013, p. 146).

"Escutar é estar atento a um surgimento brusco, aceitar ser surpreso. Os sons se dão ao ouvido que se entrega à escuta, justamente por este ouvido estar imediatamente imerso no *continuum* do qual os sons são extraídos, o instante" (CAMPAN, 1999, p. 10). A potencialidade do som está justamente em si, em seu poder de transfiguração, em seu devir, seus vestígios.

> A noção de vestígio permite pensar a presença daquilo que não está mais lá, daquilo que resulta em um outro universo, o do imaginário. O vestígio permite-nos pensar esta presença não sob o modo da subtração e do subterfúgio, do simulacro e da simulação, mas sob aquela da diferença, do desarranjo, da novidade. E é sob essa nova forma, esse novo revestimento somado a acúmulos de experiência passadas e experiências por vir, que o som adquire possibilidades diversas no cinema, transformando-se para cada sujeito perceptivo e a cada situação dada. (FLÔRES, 2013, p. 148)

Entender a escuta como vestígio liberta o som de um papel de efeito redundante da imagem pela pura sincronização; o som como vestígio oferece presença, lembrança e ocupação, para além do factual, para além da imagem.

> No cinema, escutar como um vestígio preserva a riqueza evocatória dos fenômenos acústicos cuja interpretação, suscetível de constantes retificações, não é jamais terminada, e justifica uma elucidação das relações que se ligam entre imagens e sons sobre a base das exemplificações comuns, e não mais somente de ordinárias denotações. Transparece então na trama subterrânea que corre sob a coerência descritiva e narrativa. No filme de Hitchcock, por exemplo, o caráter mortífero e angustiante inerente a denotação de uma arma de fogo contamina, por transferência metafórica, o som de címbalos, vestígio que traz por si só todo o imaginário ligado a um assassinato. (CAMPAM, 1999, p. 21)

Concluída essa breve etapa introdutória do som no cinema, nos debruçaremos na apresentação do filme *Café com Canela* e o desenvolvimento de seu projeto de som.

2. CAFÉ COM CANELA

2.1. STORYLINE

Recôncavo da Bahia. Margarida vive em São Félix, isolada pela dor da perda do filho. Violeta segue a vida em Cachoeira, entre adversidades do dia a dia e traumas do passado. Quando Violeta reencontra Margarida inicia-se um processo de transformação, marcado por visitas, faxinas e *cafés com canela*, capazes de despertar novos amigos e antigos amores.

2.2. SINOPSE

Violeta e Margarida, nomes que não se referem apenas a flores, mas revelam também duas mulheres comuns, dessas que encontramos pelas ruas do Recôncavo em bicicletas, em quartos, lidando com as adversidades do dia a dia ou com as amarguras do passado, com reencontros e transformações.

Margarida é uma mulher de meia idade que vive sozinha, isolada num mundo de dores. Ela não sorri, não sai de casa e não tem coragem de se encarar no espelho, apenas sobrevive aos fantasmas do passado. Segue vivendo a intensidade de uma ausência: a perda do filho, uma dor que só ela é capaz de compreender.

Violeta é uma dessas guerreiras que acorda cedo, dá um beijo no marido e nos filhos, e sai para ganhar o mundo, ou pelo menos o pão de cada dia. Também cuida da avó, uma das heroínas que a amparou após a morte trágica dos pais, ajudando-a a driblar os traumas, as dores do seu passado e a prosseguir sempre. Assim Violeta segue cultivando sorrisos, rosas e amizades com a mesma delicadeza com que prepara as famosas coxinhas que vende na cidade de Cachoeira, em sua bicicleta.

Certo dia Violeta cruza a ponte e acaba batendo na porta de Margarida, em São Félix. Meias palavras são trocadas e Violeta vai embora com a sensação de que elas já se conheciam. Até que ela reconhece naquela mulher deprimida, a mulher batalhadora que foi sua professora e que lhe ajudou a superar a morte dos pais: Margarida foi a outra grande heroína de Violeta quando criança, acolhendo-a no momento em que a própria menina não tinha forças para lutar. Não era possível que hoje a professora que havia lhe ensinado a viver, estivesse desistindo da vida.

Violeta volta à casa de Margarida, e aos poucos vai envolvendo o lugar com a sua alegria de viver. Violeta ensina a amiga andar de bicicleta, viver os dias e sentir novamente o cheiro das rosas, de modo que aos poucos Margarida começa a ter forças para superar a perda do filho. Assim, se constrói uma amizade e uma nova vida, baseada em visitas, faxinas e *cafés com canela*, capazes de reavivar os sorrisos de Margarida e Violeta: mulheres comuns, dessas que encontramos em quintais, brindando a vida ao lado de novos amigos e antigos amores no Recôncavo da Bahia.

2.3 PERSONAGENS

Margarida

Margarida é uma mulher de meia idade que mora em São Félix, cidade do recôncavo baiano. Desde a morte de seu único filho - há dez anos - Margarida caiu em uma profunda depressão e se condenou ao isolamento total. É ex-professora de educação infantil e sempre teve muito cuidado e carinho com crianças, o que reforça a dor da perda do filho. Mesmo não tendo qualquer responsabilidade pela morte do menino, ela sente uma culpa que a consome todo o tempo. Ela passa dia e noite com o olhar perdido e sem vida, vivendo praticamente a base de café, cigarro e memórias. Outrora, Margarida era uma mulher carinhosa, atenciosa, vaidosa e cheia de vida; atualmente, ela é uma mulher desleixada, sem expressão, sem brilho no olhar e de passos lentos e imprecisos. Ela fica o dia todo descabelada, com seus cabelos grisalhos, unhas sujas e roupas velhas. Margarida vive o paradoxo de viver na Bahia, estereotipada como a terra da alegria, e viver em um mar de melancolia e tristeza.

Violeta

Filha de Oxum, Violeta é uma moça que ainda não completou trinta anos de idade, no entanto, ela tem a experiência de quem já sofreu muito e a garra das mulheres destemidas. Moradora da histórica cidade de Cachoeira, no recôncavo baiano, Violeta é casada com Marcos e mãe de Mateus e Vitória. Ela sai todos os dias com sua bicicleta vendendo suas deliciosas e famosas coxinhas para ajudar no orçamento da casa. De sorriso fácil, brilho no olhar e aparência vistosa, Violeta representa a mulher baiana forte, determinada, espontânea e bem humorada. Para ela os problemas estão aí para serem resolvidos e está sempre disposta a estender a mão ao próximo. No passado, Violeta foi morar com sua avó Roquelina, após presenciar a trágica morte dos pais. O pai de Violeta,

cego de ciúmes, matou a mãe e depois se suicidou, gerando na garota um forte impacto que a deixou meses sem abrir a boca para falar ou sorrir. Apesar de muito sofrimento, com o tempo, Violeta foi amadurecendo e seguindo sua vida sem baixar a cabeça. A presença e o carinho da avó e de Margarida, sua professora na época, a religiosidade e o tratamento psicológico, financiado por Margarida, foram essenciais para essa volta por cima. Mesmo sendo loucamente apaixonada por seu marido, ela mantém certo distanciamento físico e uma forma um pouco ríspida de falar com ele, assim como em seus relacionamentos anteriores, resquício do trauma da infância.

Marcos

Marcos é marido e grande companheiro de Violeta. Trabalha como pedreiro e é um excelente churrasqueiro de fim de semana. Seu sorriso simpático e expressivo é sua marca registrada. Apesar de muito jovem, possui maturidade para lidar com a esposa e os filhos. Espirituoso e "esculhambado", seu olhar observador e sua língua afiada não deixam passar nada despercebido. Muitas de suas brincadeiras e piadas servem para mascarar seu complexo de inferioridade, causado, principalmente, pela mãe, uma mulher dura que nunca aceitou que o filho tivesse entrado para o Candomblé. A partir daí, Marcos adotou Roquelina como sua mãe.

Roquelina

Roquelina sempre foi uma mulher serena, equilibrada e sensata. Isso se deve ao alto grau de desenvolvimento religioso. Filha de Oxum, Roquelina fazia parte da Irmandade da Boa Morte, uma confraria formada por mulheres negras**.** Seu maior desafio foi ter que criar sua neta Violeta, após a trágica morte de sua filha. Roquelina optou por resguardar sua dor de perder uma filha para poder amparar a neta. Ela sofreu um AVC que comprometeu seus movimentos e sua fala. Há dois anos ela vive aos cuidados de Violeta e Marcos.

Paulo

Paulo sempre foi um homem charmoso e bem apessoado. Desde que conheceu Margarida, só teve olhos para ela e fez todo possível para manter a felicidade do casal, principalmente no momento mais difícil de suas vidas. Após a morte do filho, Paulo lutou contra a depressão de Margarida, cuidando, incentivando e apoiando a esposa a cada momento. Mas depois de cinco anos de determinação, ele não aguentou mais ver Margarida naquele estado que parecia não ter mais fim, e decidiu ir embora de casa após uma briga. Mesmo separados, Paulo continua apaixonado por Margarida e passa dia e noite pensando na ex-mulher. O charme é inato, mas a aparência, com o tempo, foi ficando mais pesada e menos simpática aos olhos alheios. De poucas palavras, Paulo virou uma pessoa quase monossilábica e de pouco sorriso.

Ivan

Ivan é um jovem médico que trabalha para a prefeitura de Cachoeira. Apaixonado por sua profissão, ele se destaca por ser um médico sensível com seus pacientes. Homossexual, é casado há dez anos com Adolfo, vinte anos mais velho que ele. Filho de pai repressor e mãe super protetora, Ivan saiu jovem do sertão baiano e foi viver em Salvador, onde cursou medicina e conheceu Adolfo. Devido sua história, ele possui vários traços de carência, o que justifica a sua dependência à relação com

Adolfo. Ivan se destaca por ser simpático, de boa articulação com as palavras e vaidoso.

Adolfo

Adolfo, com quase 60 anos, continua sendo um homem charmoso e interessante. Bon-vivant e exímio tocador de violão, Adolfo era dono de uma agência de viagens famosa em Salvador, mas nunca se prendeu ao dinheiro, gastava tudo com viagens, festas, restaurantes... Ao conhecer Ivan se apaixonou por aquele universitário, e passou a viver em função daquele amor. Quando Ivan passou no concurso para trabalhar em Cachoeira, Adolfo vendeu a agência e foi viver com ele. Com o tempo desenvolveu um transtorno obsessivo compulsivo de pegar objetos que encontra jogado na rua (como prego, parafuso,...) e guardar em seu escritório organizadamente.

Cida

Cida, 55 anos, após ficar viúva de um casamento fracassado, ela resolve viver a vida intensamente. Vaidosa e cheia de energia, Cida é uma adjuvante que traz graça pra vida de Violeta, sua vizinha.

2.4. *CAFÉ COM CANELA* E O RECÔNCAVO BAIANO

O filme *Café com Canela* nasce do desejo de contar uma história simples e delicada que se ambienta no Recôncavo da Bahia; história da gente do Recôncavo, que constrói a sua cultura a partir das raízes da tradição negra. O melhor lugar para se contar essa história é em Cachoeira e São Félix, cidades vizinhas unidas pelas linha de ferro da Ponte Dom Pedro II e divididas pelo Paraguassu; Rio que atravessa e modifica destinos. A cultura tradicional baiana e afro-brasileira está em cada esquina dessas cidades, através dos sambas de rodas, da capoeira, das baianas de acarajé, do Candomblé, da Irmandade da Boa Morte; mas também está no modo de falar, de andar, de viver do povo daqui. São nessas cidades históricas que as personagens de “Café com Canela” vivem suas vitórias e fracassos cotidianos.

Quando falamos em Recôncavo da Bahia, uma série de estereótipos e conceitos pré-formados rondam nosso imaginário. Não há dúvida que de fato o povo do Recôncavo traz em suas características a felicidade e o desprendimento natos. No entanto, não podemos esquecer que são pessoas que também sofrem, choram, têm dificuldades e problemas. Através de personagens sensíveis, pretendemos contar uma história que vá além de quaisquer estereótipos pré-estabelecidos. O objetivo é apresentar personagens humanos, falíveis e passiveis de erros, que carreguem em seus corpos e suas falas a cultura do Recôncavo.



Recôncavo que é múltiplo e pode abarcar temas como a depressão, a perda de um filho para uma mãe, a homossexualidade, a religiosidade afro-brasileira, a influência do professor na formação da criança, o respeito ao idoso. Não pretendemos abordar esses temas de forma panfletária e totalizante, mas de maneira aberta e reflexiva, com naturalidade, emoção e bom humor.

É importante entender que o Recôncavo é o grande personagem dessa história. A história do filme poderia ser passada em qualquer lugar do Brasil, mas Margarida e Violeta só podem estar *aqui*. As personagens não estão alheias ao calor, ao som, à arquitetura, ao sotaque, aos costumes, às tradições, à cultura; o *lugar* onde vivem, está presente em seus andares, em suas falas, em seus gestos. Não é simplesmente estar no Recôncavo, mas sim, *ser o Recôncavo.*

Esse laço existente entre o Recôncavo e "Café com Canela" é o segredo da grandiosidade deste filme. "Café com Canela" pretende tratar de questões abrangentes e presentes em qualquer ser humano, como carência, solidão, egoísmo, carinho, dedicação, amor, sem perder de vista a especificidade e particularidade de um povo autentico e único: o baiano do Recôncavo.

3.1 O SOM DE *CAFÉ COM CANELA*

Pensar o som de *Café com Canela* como um todo, não diz respeito somente a etapa de finalização do filme, mas sim de todo processo que envolve pensar, captação, editar e mixar do som filme. O som de uma obra é um trabalho coletivo; é necessário que toda equipe de som esteja integrada e já conheça as demandas sonoras antes mesmo de iniciarmos as gravações. Para isso, a figura dos diretores de som ou *sound designer* é indispensável, eles serão os responsáveis em pensar o filme desde o roteiro até sua mixagem; eles que farão essa ponte entre o técnico de som e o mixador, ainda na preparação do projeto de som.

O roteiro de *Café com Canela* se preocupa com o som que soa do mundo, que nesse caso é o som de Cachoeira e São Félix. A passagem do trem, o fone de ouvido da moça do caixa do supermercado, o ranger da rede; todos esses sons compõem o mundo do filme. O som em *Café* compõe e interfere na narrativa, cria o espaço da história; e o roteiro já traz indícios do pensamento sonoro do filme, isso deve ser aprimorado neste projeto de som.

O som do Recôncavo é o som do Recôncavo; não é o som de Salvador, do Rio de Janeiro ou de São Paulo. É importante que o som construído para *Café com Canela* tenha as texturas, as intensidades, as particularidades do som de Cachoeira e São Félix. Devemos sim buscar a melhor captação de som direto, mas nunca excluir as camadas sonoras das cidades, isso seria matar o som do filme. "O povo de Cachoeira não fala, grita!"; Sim, o povo de Cachoeira grita, isso também é o som de Cachoeira. "O povo passa com carro de som fazendo zuada"; Sim, se não atrapalhar a fala do ator e não tiver problema de continuidade, qual o problema do carro de som passar - é também o som de Cachoeira. O filme não se passa num vilarejo perdido no interior da França; se passa no Recôncavo, então o filme tem carro de som, tem gritos, tem infinitas camadas sonoras, tem vida. A equipe de som não deve entender o som como "assepsia sonora", onde coloca-se lapela em todos atores, retira-se o som ambiente, evita-se os ruídos e tudo é construído depois em pós-produção. Não é assim que *Café com Canela* encara a relação de sonoridade do filme com seu espaço. Queremos sim diálogos inteligíveis, continuidade de som, uma construção adequada da ambiência do espaço (se é banheiro, som de banheiro; se é quarto, som de quarto), mas isso não descarta que as cidades estejam presentes dentro desse som. Em um plano sequência, se dona Maria passar na rua e grita: "Ei João, ei João, ei João" e isso não atrapalhar a continuidade da cena e o entendimento do diálogo, por que não agregar à composição sonora? O som do gerador em cena, não é bem-vindo; o som de dona Maria gritando, é a beleza do filme. É importante respeitar o *território sonoro* do Recôncavo pois ele traça as barreiras de apropriação e identidade de um povo.

Para *Café com Canela*, devemos entender a noção de *território sonoro* apresentada por Obici partindo da noção de *território* desenvolvida por Deleuze e Guattari. *Território* "possui um valor existencial e expressivo, delimita o espaço de dentro e o de fora, marca as

distâncias entre Eu e o Outro, estabelece propriedade, apropriação, posse, domínio e identidade, bem como subjetividade" (OBICI, 2008, p. 73). Assim, o *território* é a delimitação que protege do caos, a *territorialização* que dá margem a um lugar seguro; já *desterritorializar* é sair do espaço de segurança, romper barreiras. Existe o território de Cachoeira e São Félix (territórios coletivos) e o território das personagens (territórios individuais). Margarida é uma personagem alheia à cidade, a casa(-museu) é seu refúgio, seu *território*; por outro lado o *território* de Violeta é a própria cidade e seu caos. Ao pensarmos o som do filme, temos que pensar o som das personagens e seus movimentos no sentido da *territorialização-desterritorialização-reterritorialização*.

Assim como a arte e a fotografia, o som também respeita e interage com as personagens Margarida e Violeta. As protagonistas vivem momentos diferentes, veem o mundo de forma diferente; assim, o som tem que ser diferente. Compor a unidade sonora de *Café com Canela* passa por respeitar a distinção sonora das personagens e seus *territórios sonoros* particulares. Apoiando na subjetividade do som, podemos trabalhá-lo de acordo com as necessidades narrativas das personagens.

VIOLETA PERTENCE AO ESPAÇO

Na narrativa, cada uma das protagonistas tem seu *território sonoro* na diegese, e cada espaço tem seu som. Violeta pertence à Cachoeira; o som de Cachoeira é o som de Violeta. O corpo de Violeta está naquele espaço; o som que buscamos é o som de Violeta naquele espaço. Como as cenas de Violeta são quase todas em planos sequências, ter o som da cidade como elemento sonoro é essencial para a construção narrativa.

Ao contrário da luz, do cenário, o som é desobediente, foge do controle, surge de lugares e em momentos inesperados. Isso que pode ser encarado como um defeito, também pode ser visto como uma qualidade. No caso de Violeta, a desobediência, a espontaneidade, são também características da personagem. O som espontâneo, o som desobediente é parte da narrativa, é parte da construção, é parte do *território* de Violeta.

O tempo de Violeta é o hoje, o agora do plano sequência; o som de Violeta é o som de hoje, do agora. Se estamos gravando um plano sequência de noite e o vizinho da locação (na vida real) está assistindo a novela das oito e o som (em níveis aceitáveis) está vazando na captação, por que mandar um produtor ir correndo pedir silêncio? A novela das oito, de noite, em Cachoeira: é hoje, é componente do som de Violeta. Todo som espontâneo, é som de Violeta.

O SOM DA CASA-MUSEU DE MARGARIDA

O *território sonoro* de Margarida não é o mesmo de Violeta. Apesar de viverem em cidades vizinhas, o som de Margarida respeita mais a subjetividade da personagem que os elementos sonoros de onde ela vive. O espaço de Margarida tem o conceito de *casa-museu*, uma casa parada, com objetos e imagens que remete a um passado morto. A *casa-museu* será amplamente trabalhada nos departamentos de arte e fotografia, e o som não pode ficar alheio a isso. Devemos criar um

ambiente silencioso, onde ouçamos o som da solidão. A melhor forma de ouvirmos o silêncio, é com o som (*silêncio audível*). Cada movimento, respiração, suspiro de Margarida deve ser ouvido. Uma personagem que não tem nenhuma fala até a chegada de Violeta (ponto de virada), dá voz ao movimento e aos objetos. Devemos então intensificar cada som produzido por objetos a partir da ação de Margarida: o som do café fervendo, do cigarro queimando, do lençol sendo retirado da cama, da escova de cabelo sendo arremessada - sons do presente vazio de Margarida.

A curva dramática da personagem será acompanhada pelo som ambiente. De forma objetiva, podemos analisar essa curva em três momentos: a) Margarida está ilhada em sua casa, dedicando-se à dor e à solidão (ex.: cena 12); b) Violeta invade a vida e a casa de Margarida (ex.: cena 53); c) Margarida volta a se comunicar com o mundo (ex.: cena 88). A entrada de som, que vem das ruas, das casas, dos bares estarão barradas no primeiro momento; conforme Margarida vai sendo envolvida por Violeta, o som do mundo começa a participar da vida de Margarida. O som controlado outrora pela territorialização de Margarida, passa por um processo de desterritorialização. "Territorializar é delimitar um lugar seguro, como a casa que protege do caos. Por outro lado, desterritorialiar é sair de um espaço delimitado, romper barreiras da identidade, do domínio e da casa" (OBICI, 2008, p. 73). A princípio essa barreira é quebrada quando a porta é aberta para a entrada de Violeta ou das rosas diárias deixadas na porta; com o amadurecimento da personagem, o som do mundo também vai se colocando nesse espaço, invadindo frestas e vãos, numa crescente, como a mudança da protagonista. O grande rompante sonoro (efeitos, falas, camadas sonoras, texturas variadas) acontece quando Margarida sai de casa para aprender a andar de bicicleta - muita luz, muita gente, muito som.

SOM-MEMÓRIA NO PRESENTE SILENCIOSO DE MARGARIDA

O silêncio do espaço de Margarida também é evidenciado pelas repentinas entradas do som-memória. O som-memória é quando o passado se representa a partir de sons, e não em imagens. Durante vários momentos do dia a dia de Margarida, esses sons invadem seu ambiente e perturbam a mulher, evidenciando o silêncio e a solidão. Não precisamos de um diálogo ou de uma narração que diga que Margarida está só, o próprio contraste de silêncio do presente e sons do passado nos apresenta isso por associação. É o som da bicicleta de Paulinho correndo pela casa em contraste com a imagem e o som vazio do presente. A princípio não nos importa saber se Paulinho morreu ou foi sequestrado, nos importa sentir que algo foi perdido, que algo se perdeu no tempo. É a busca por uma abstração do tempo, que acreditamos que pode se dar pela subjetividade do som. Ouvir o som de Paulinho pulando na cama (molas, respirações, risadas) colide com a imagem da mulher descabelada e de paços lentos e imprecisos indo ao banheiro (cena 08). Mais importante que a visualização do passado, é a reação da personagem (no presente) se deparando com esse passado; os cortes entre uma imagem e outra (presente-passado-presente) impossibilitam a naturalidade com que o passado aborda Margarida a qualquer momento de seu dia.

O som que é responsável pelo pertencimento de Violeta no seu espaço, é justamente aquele que oprime e desloca Margarida de seu

espaço. O som-memória cria a contradição com a imagem do presente. A cama está ali, mas falta a criança pulando, respirando, sorrindo.

Com o som-memória, voltamos a ideia de *vestígio*, como a presença daquilo que não está mais lá; o som do passado de Margarida justaposto ao presente sugere a diferença, o desarranjo, a novidade; existe uma *presença* que transborda à "*realidade*" da imagem.

Também faremos combinações de imagem (presente) e som-memória com a intenção de desmascarar a sincronia de som e imagem: *falsa sincronia*. Na cena 17, Margarida está na cozinha com as compras do supermercado. Ela leva a mão à geladeira para abrir, SOM DE GELADEIRA ABRINDO (som-memória), Margarida respira fundo e não abre a geladeira. Certamente haverá um desconforto perante este descompasso proposital, destacando, assim, a trilha sonora e evidenciando quão habituado estamos com a sincronia. Na cena 08, confundimos por alguns instantes o som da mola da cama em que Paulinho pula com os passos de Margarida; ela para e o som continua.

O SOM DOS OBJETOS E O SOM DOS DETALHES

Alguns objetos são simbólicos para a narrativa de *Café com Canela* e devemos ter a máxima atenção com som que eles produzem. Som de água escorrendo pelo ralo, de bicicleta sendo pedalada, do motor do carro de Paulo, da campainha que avisa a chegada de Violeta, do café sendo coado. Esses sons muitas vezes são mais simbólicos que os próprios objetos. Um exemplo é o trem que chega no início da primeira cena e fica durante toda a sequência do quintal. É o som que "traz" a história com sua chegada, mas também é um importante elemento das cidades de São Félix e Cachoeira; o trem passa pelo menos duas vezes ao dia no meio das cidades. Não podemos falar de som de Cachoeira e São Félix, e não falarmos do som do trem; não podemos falar do som de Violeta ou de Paulinho, sem falar no som da bicicleta em movimento.

Mas há alguns sons que são praticamente imperceptíveis no nosso dia a dia, mas que compõe o território sonoro de Margarida. Por se tratar de uma personagem sozinha em uma casa que constrói seu território sonoro afim de barrar o som do mundo, os pequenos sons ganham relevância. Podemos destacar o chiado que sai da garrafa de café causado pela pressão. É um som muito baixinho, mas que acompanhará Margarida durante as cenas da cozinha.

O SOM DO DENDÊ

Margarida tem alguns sons presentes somente na sua subjetividade, o som-memória é o mais presente no dia a dia da protagonista. Entretanto, destacamos, aqui, o som do dendê que é um *som fantástico* que será criado pela equipe de som, já não existe um som que represente o azeite. Ele será ouvido nos sonhos de Margarida (cenas 31, 32 e 33) e em alguns momentos específicos (ex.: cena 01). Esse é um som subjetivo sempre prestes a transbordar, mas assim como Margarida, é um som que não faz muito alarde e nem chama a atenção para si dentro da trilha; é um som sutil que parece sair de dentro da própria personagem; um som visceral.

O SOM DAS FOTOS

O som que brota das fotografias é um desdobramento material do som-memória e é destacado na cena 46. Margarida abre o armário de seu quarto. Na parte de cima há uma caixa de papelão, ela se esforça para pegar. Com dificuldade, ela pega a caixa e leva até a cama. Margarida abre a caixa que está repleta de fotos soltas. Margarida pega as fotos e começa a vê-las.

No primeiro momento, enquanto a caixa está fechada, ouvimos os sons da memória presos dentro da caixa (som abafado puxando para o grave); quando ela abre, uma mistura de vozes e ruídos saem da caixa como se houvesse uma debandada de sons da memória; quando Margarida começa a ver foto por foto é como se os sons soltos se acalmassem e é dado "foco" ao som de cada história que se é contada em cada uma das fotos. Assim como a memória, os sons das fotos se apresentam fragmentadas e com cortes secos, sempre dando o sentido de quebra entre presente e passado, momento e memória.

O SOM DO CINEMA INVADE A CASA DE MARGARIDA

Na cena 86, Margarida e Violeta estão fazendo faxina e conversando sobre cinema. Violeta diz: "Quando eu era criança, eu ficava pensando... Assim como a gente vê os artistas na tela, será que eles também conseguiam ver a gente?" Violeta, pensativa, olha direto para a câmera, com o olhar de quem parece estar procurando algo. Ela olha diretamente para a plateia do cinema gerando a sensação de que ela está vendo o espectador. Nesse momento Violeta se conecta com o público, não só pela imagem que olha para cada um dos espectadores, mas pelo ponto de escuta também. A ambiência trazida pelo *surround* (caixas de som na plateia) é a ambiência do próprio cinema, construído para gerar a sensação de protagonismo do espectador nesse momento, que logo é quebrando com a campainha que toca trazendo Violeta de volta à diegese.

O SOM DA PONTE

Sempre que Violeta passa pela ponte em sua bicicleta, ouvimos o *som-passante* dos transeuntes que passam pela passarela. São sons rápidos de diálogos incompletos vindo do surround, criando um som dimensional tendo como ponto de escuta Violeta. A ideia é captar o som real da ponte no momento em que pessoas estão passando; um registro do cotidiano sob o risco do real. No plano, vemos apenas Violeta em sua bicicleta, mas pelo som, sentimos essas pessoas passando de um lado para o outro da Ponte Dom Pedro II.

SINCRONISMO LARGO

O sincronismo largo é definido por Michel Chion como: "um efeito menos naturalista, mais facilmente poético e mais suave" (CHION, 2008, p. 56). Chion se refere a sincronismo largo como aquele que a sincronia entre lábio e som emitido não estão prefeitos, há alguns milésimos de

segundo de descompasso entre o movimento e o som. O teórico continua: "enquanto que os sincronismos muito apertados submentem os sons aos movimentos dos lábios, os sincronismos mais largos levam em consideração a totalidade do corpo que fala" (CHION, 2008, p. 56). Na cena 48, em que Violeta e Marcos estão à rede fumando maconha e conversando sobre o dia, tentaremos implicar um sincronismo largo, justificado pela intimidade dos gestos entre os personagens somado ao efeito de relaxamento da maconha. Alargar a sincronia para aproximar os personagens, em uma das poucas cenas de intimidade do casal.

O SOM QUE VEM NO CARRO DE SOM

O carro de som é uma marca presente na cultura popular do Recôncavo. Esse *veículo sonoro* é um importante componente da comunicação nas cidades de Cachoeira e São Félix. O carro de som é responsável por divulgação de eventos, notas de falecimento, avisos de interesse público, além de ser uma possibilidade de territorialização ambulante das pessoas. Pelo carro de som em altíssimos volumes, as pessoas delimitam seus territórios sonoros a partir de músicas que os identifiquem. Trabalharemos duas vezes na narrativa com o carro de som como um *veículo sonoro*. Na cena 78, ele é o registro da cultura anunciando o falecimento de Roquelina; é a representação de um traço cotidiano de Cachoeira e São Félix. Já na cena 52, ele se apresenta como um som subjetivo de Violeta trazendo a poesia que Margarida recitava para ela quando criança. Neste segundo caso, é um misto de tradição (a presença do carro de som), som-memória (pelo som resgatamos o passado) e subjetividade (por ser um momento de reflexão e solidão de Violeta).

A ELIPSE NA IMAGEM x SOM CONTÍNUO

Na cena 11, propomos a imagem quadro-por-três, em que o quadro será dividido em três partes onde ocorrerão três planos sequências simultâneos: da porta da casa de Violeta para a rua; da porta da casa de Adolfo e Ivan para a rua; da porta da casa de Cida para a rua. O som acompanha o tempo e a movimentação da ação que é visto com elipses visuais entre os quadros. A ideia é criar o embate entre tempo/espaço do quadro (três planos sequências simultâneos) com o tempo/espaço da vida (do som e da atuação). Quando o carro de Ivan, por exemplo, sai do quadro 2 (porta da casa de Ivan) e segue em direção ao quadro 1 (porta da casa de Violeta), apesar de serem casas vizinhas, existe o uma elipse visual entre uma porta e outra, mas o som segue cobrindo todo movimento do carro, criando esse embate de tempo e espaço, de imagem e som.

A MORTE DE ROQUELINA

O momento da morte de Roquelina (cenas 70, 71 e 72) passa por três etapas dramáticas e o som acompanha esses momentos de forma que toca mais ao subjetivo de Violeta que o som da realidade. No primeiro momento, Violeta encontra a avó doente na cama, ela coloca a

cabeça da senhora em seu colo e começa a cantarolar a canção de Oxum como de costume. Quando ouvimos a sirene da ambulância chegando, a voz de Violeta vai destorcendo como um rádio mal sintonizado, até virar puro chiado de rádio fora do ar. Marcos tira a mulher do quarto e leva para o banheiro. A intenção de Marcos é que Violeta não sofra com a retirada de Roquelina do quarto pelos paramédicos da ambulância.

O segundo momento, no banheiro, Marcos começa soltar a água do chuveiro e da pia para que Violeta não ouça a movimentação de maca, passos corridos, conversas médicas...; ao invés de ouvirmos o som naturalista da água escorrendo pelo chuveiro e pia, ouvimos sons de rios e cascatas que se relacionam com o estado emocional de Violeta e com a orixá Oxum.

No terceiro e último momento, vemos o quarto de Roquelina inundado, a água escorre pela parede. Nesse momento a imagem é tomada por um silêncio absoluto. O rádio liga sozinho, e ouvimos ao fundo a canção de Oxum sendo entoada.

O SOM COMO METÁFORA (expressões e imaginário populares)

Esse efeito pretende ser uma brincadeira entre as expressões e imaginários populares e a verossimilhança do som e sua fonte sonora. Sempre que pertinente, substituiremos o som de algo objetivo, por um som que represente a subjetividade sonora. Por exemplo, na primeira cena do quintal, em dado momento Cida escorrega e cai no chão; assim, nos apropriaremos da frase "caiu quinem uma jaca" e substituiremos o som da queda pelo som de uma jaca despencando no chão. Durante o velório de Adolfo estará chovendo muito, "chovendo canivete"; aqui, faremos uma licença da frase original e substituiremos por "chovendo pregos e parafusos", dialogando com o personagem que tem a compulsão de guardar pregos e parafusos que encontra na rua. Assim, o som ao despejarmos os metais de um recipiente para outro será substituída o som da chuva.

O QUINTAL E O SOM DIMENSIONAL

Na primeira cena do filme, encontramos os principais personagens da história confraternizando no quintal da casa de Violeta. Quem guia a narrativa são os personagens que morreram no decorrer da história: Adolfo, Roquelina e Paulinho; portanto, temos três pontos de vistas. A câmera se relaciona com os personagens da encenação e possuem características próprias em seu movimento, angulação, foco e recorte. Com o mesmo cuidado que se pensa o ponto de vista, devemos pensar também o ponto de escuta. A ideia é transportar o espectador para dentro do quintal (*som dimensional*), é proporcionar a espacialidade sonora de um personagem inserido na encenação. O objetivo é fazer com que o som crie a espacialidade do quintal pela utilização do surround 5.1, deslocando o som de acordo com o deslocamento da câmera (acompanhar o movimento pelo volume, intensidade e variação de canais). Essa é uma engenharia que deve ser construída na mixagem, entretanto, devemos pensar a captação para que o mixador possua o material adequado para seu trabalho. Todos os personagens em cena

serão cobertos por lapela, afim de isolarmos a voz de cada um para que em pós-produção possamos fazer os arranjos necessários para a criação da espacialidade. Uma captação global com shotgun também se faz necessário para servir de som guia para a edição e para a captação do som das ações e movimentos dos personagens na encenação.

A cena do quintal, também apresentará muitos dos sons que serão introduzidos no decorrer do filme: a canção de Oxum que vem do rádio na cozinha e serve para delinear a emoção da cena; o som do dendê e o som-memória que em algum momento invade o pensamento de Margarida; o trem, elemento das cidades de Cachoeira e São Félix (parte do espaço de Violeta); o som da jaca caindo no momento da queda de Cida (som como metáfora). É como se além do encontro dos personagens do filme naquele espaço, o som do filme também se encontrasse no quintal.

TRILHA MUSICAL

Trilha musical diegética produzida por personagens

São canções produzidas pelos próprios personagens (cantadas, cantaroladas, assoviadas). Como exemplo destacamos o cantarolar de Violeta para Roquelina (ex.: cena 06); essa ato de cantarolar não é só emitir som, é emitir uma música com carga dramática e responsável pela comunicação entre a neta e sua avó doente. Quando Adolfo toca e canta "João Valentão" é uma canção de reflexão, de despedida e só tem todo esse significado porque está no campo da diegese (cena 19).

Esse conceito fica um pouco mais complexo quando vemos Margarida esparramada no sofá da casa vazia, e ouvimos ela cantar uma cantiga de ninar para seu filho (cena 14). Nesse caso, temos uma trilha musical produzida por um personagem só que em uma diegese paralela, que não vemos, mas pelo som sabemos que é algo real, existente na ficção.

Na cena 66, Violeta e Cida estão no bar de Toninho tomando uma cerveja, do lado de fora está acontecendo uma apresentação de samba de roda que a acompanhará com o ritmo da música o ritmo da cena. Por exemplo, quando Cida fica nervosa sem saber se dá atenção à Violeta ou a um rapaz que lhe passa uma cantada, o ritmo da música fica mais rápido, confundindo ainda mais a personagem. Essa sequência, além de apresentarmos uma música e uma tradição típica de Cachoeira, também será uma homenagem as mães e os pais dessa linda manifestação do Recôncavo: o samba de roda.

Trilha musical diegética no ar

Música vinda de rádio, autofalantes e fones de ouvido. "Chamamos de sons no ar (*on the air*) aos sons presentes numa cena, mas que são alegadamente transmitido eletronicamente" (CHION, 2008, p. 64). Esse tipo de trilha musical está presente fortemente no filme, já que a história se passa em duas cidades extremamente musicais. Ouvimos o rádio no quarto de Roquelina, no churrasco no quintal, na festa de Paulinho. No supermercado, ouvimos o som do arrocha que vaza do fone de ouvido da moça do caixa. Quando ouvimos o carro de som anunciando

a morte de Roquelina, há também uma canção que delineia a informação. Outros tantos sons musicais surgirão no decorrer das gravações.

Destacamos a canção de Oxum que ouvimos durante o churrasco na primeira cena. Ficará claro que a fonte sonora é o rádio que estará presente na cozinha. Por um lado, contemplamos o realismo da presença de música em uma festa (sempre há musica nas festas baianas); por outro, essa música interage diretamente com as emoções dos personagens, é o que Michel Chion chama de música empática; em momentos de desabafo ela é mais dramática, em momentos de brincadeira ela é mais divertida. Uma canção que só poderá ser gravada depois que tivermos um corte final para a cena do quintal.

Trilha extradiegética

Será usada com muita cautela e pontualidade. No roteiro técnico apontamos quatro entradas de trilhas musicais extradiegéticas:

a) monumentos brancos em uma cidade negra: partimos da referência do filme "Exculturas" de Emerson Dias, além de um amigo, era um cineasta atento as questões culturais de Cachoeira e São Félix; em seu filme, Emerson deflagra o antagonismos das cidades com suas esculturas, arquitetura, monumentos brancos em uma das cidades proporcionalmente mais negras do país. Na cena 02 apresentamos as cidades de Cachoeira e São Félix, para tanto, lançamos mão da relação musical para delimitar esses territórios: do concreto e do povo. Assim como Emerson, apostaremos em uma música clássica europeia para apresentarmos os monumentos da cidades, e esta, será brutalmente cortada e interrompida para dar espaço ao som dos atabaques quando vemos a movimentação dos corpos negros ocupando os espaços (da cidade e do quadro). Quando vemos as duas cidades de cima propomos um distanciamento somado ao silêncio reflexivo. A música clássica volta no despertador de Violeta que a interrompe desligando o aparelho e dando espaço aos sons de atabaque que acompanha a movimentação do seu corpo negro, numa cidade negra;

b) no sonho de Margarida: nas cenas 31, 32 e 33, os sons de tambores marcando a presença de Oxum na cena, dão ritmo ao subjetivo e intensificam o sentimento confuso da personagem;

c) música concreta do banheiro: quando temos uma montagem paralela do banho de Margarida e Violeta, que marca a primeira vez que vemos as duas personagens juntas (mesmo que em espaços diferentes), trabalharemos com uma música concreta para expressar a materialidade da dor de ambas; a dor interna e subjetiva ganha contornos físicos e objetivos pela música. Serão utilizados sons do banheiro para criar ritmo e sensações;

d) música e emoção: na penúltima cena, quando Margarida sai de casa pela primeira vez e aprende a andar de bicicleta, uma canção empática domina a cena proporcionando emoção e cumplicidade entre o espectador e a vitória das protagonistas.

Acreditamos na trilha musical extradiegética como importante e potente ferramenta a construção da narrativa, por isso mesmo, seu uso

deve ser calculado para ser elemento de linguagem, e não uma muleta da narrativa ou da edição.

Trilha Musical de Fusão

É quando brincamos com a diegese da canção. O melhor exemplo é da cena 24, quando Violeta está na cozinha fazendo suas coxinhas. Uma cena que beira o fantástico, assim, começamos com Violeta assoviando uma canção (diegético), de repente uma flauta começa a acompanhar os assovios da personagem (extradiegético); em dado momento a flauta toma conta da cena e outros instrumentos começam a acompanhar (extradiegético); quando cortamos para a cena seguinte a música segue sendo tocada no rádio de Roquelina (volta para a diegese). Com isso, ampliamos a função da música na narrativa. O mesmo acontece quando o despertador de Violeta (cena 03) toca a mesma canção que foi entoada na cena anterior para apresentar as cidades. Teremos a sensação de que a música retorna extradiegeticamente à narrativa, e só percebemos que a música faz parte da diegese quando Violeta desliga o aparelho.

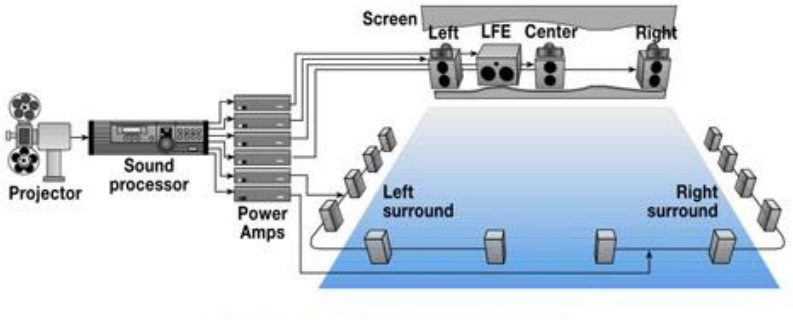
3.2 *DECUPAGEM DE EDIÇÃO DE SOM* DE *CAFÉ COM CANELA*

O *decupagem da edição de som* do filme consiste em apresentar os sons necessários para cada plano, afim de visualizarmos a movimentação sonora da narrativa e apresentar as demandas necessárias para a construção da trilha sonora da obra.

Dados alguns elementos guias, no momento anterior (3.1 O SOM DE *CAFÉ COM CANELA*), passaremos para essa etapa mais técnica de visualização *decupagem da edição de som* do filme. Na *decupagem* indicaremos os seguintes elementos: o som que será ouvido: qual som, se em primeiro ou segundo plano, se estará distorcido ou não; o equipamento para a captação; e o canal de reprodução do surround 5.1. O surround 5.1 seguirá as seguintes siglas:

- Center: C
- Stereo: LR
- Left: L
- Right: R
- Sub-Woofer - Low frequency effect: SUB
- Surround: SLR
- Left surround: SL
- Right surround: SR

Veja a imagem para melhor compreensão:



A decupagem também será dividido entre as pistas: som direto; ambiência; efeitos; música. Assim ficará mais clara a visualização da trilha sonora e seus componentes.

Decupagem de edição de som do filme

Café com Canela

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: prólogo, 01

	P01 - PG em câmera fixa da sala de cinema na altura da platéia. Um cinema de porte pequeno quase todo cheio. O filme já começou, MARGARIDA, 32 anos, com roupas comuns e o cabelo mal penteado entra na sala. Ela está transtornada (acabou de saber da morte de Paulinho, seu filho). Ela senta-se na primeira fileira pg. 01.	P02 - CL frontal de Margarida assistindo o filme pg. 01.	P03 - Câmera-Adolfo (CA) - a câmera vem do céu (grua) até a roda onde estão sentados Margarida, Violeta, Ivan e Cida (a câmera se senta junto a eles - fica no nível dos personagens) pg. 03.	P04- Câmera-Paulinho (CP) câmera na mão baixa em meio a Matheus, Vitória e Filipe (cão). A CP fica brincando com o cão e os meninos. O cão chega e late em direção à CA06 (imaginariamente - o cão sente a presença de Adolfo no ambiente). Ivan passa a mão na cabeça do cão. Matheus e Vitória correm até o cão, a CP acompanha. Matheus pega Filipe no colo e volta para onde estavam anteriormente pg pg. 07.	P05 - Ivan se levanta e vai em direção à cozinha. A CA03 acompanha o movimento de Ivan (com o "olhar")indo para a cozinha. Marcos corta alguns pedaços de carne que estão na churrasqueira e coloca em um prato pg. 08.
SD 01 - C	Plateia do cinema assistindo um filme - primeiro plano (01 shotgun)	Plateia do cinema assistindo um filme - segundo plano (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)
SD 02 - C	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida - segundo plano (01 lapela)	Sons de respiração, suspiro, saliva de Margarida - primeiro plano(01 lapela)	Falas de Ivan: "Pensa bem! Um adolescente... Se la vie!" (01 lapela)	Fala de Ivan: ""Pensa bem!" (01 lapela); Crianças e cão (01 shotgun)	Falas de Margarida, Ivan, Violeta, Cida: "Vô pegar" (04 lapelas)
SD 03 - L			Falas de Margarida e Cida (02 lapelas)	Falas de Violeta e Marcos (02 lapelas)	
SD 04 - R			Falas de Violeta e Marcos (02 lapelas)	Falas de Margarida e Cida (02 lapelas)	Fala Marcos: "Pega da gaveta" (01 lapela)
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Plateia do cinema assistindo um filme - 02 shotgun	Plateia do cinema assistindo um filme - 02 shotgun	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)
AMB 02 - SLR			Ambiência do quintal (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)
FX 01 - C				Latido do cão	
FX 02 - L					
FX 03 - R			Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)	Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)	Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)
FX 04 - LR					
FX 05 - SLR	Som do filme: "Gritos e Sussurros" (inserido em pós)	Som do filme: "Gritos e Sussurros" (inserido em pós) - distorções	Trem chegando (vindo de longe e acompanhando a câmera)	Trem chegando (vindo de longe e acompanhando a câmera)	
FX 06 - SL			Latido do cão		
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB		Som do filme: "Gritos e Sussurros" (inserido em pós) - distorções	Motor do trem	Motor do trem	Motor do trem
MUS 01 - LR			Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom dramático**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom dramático**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **animando**
MUS 02 - SLR			Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom dramático**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom dramático**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **animando**

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 01

	P06 - CA06 (cobrindo Cida, Violeta e Margarida) - Cida se levanta. Cida sai em direção à porta pg. 08. Matheus, que estava brincando com o cão, vem correndo para pegar um pedaço de carne. Margarida fica olhando para o menino. Violeta olha para Margarida. Violeta num movimento leve acaricia o rosto da amiga. Silêncio. Margarida olha para Violeta com um semblante de gratidão pg. 09. Câmera-Adolfo (CA) - a câmera vem do céu (grua) até a roda onde estão sentados Margarida, Violeta, Ivan e Cida (a câmera se senta junto a eles - fica no nível dos personagens) pg. 10.	P07 - CA07 (cobrindo Marcos). Marcos vem em direção à roda com um prato com carnes. Marcos ri, pega um pedaço de carne e come. Marcos ri, vai em direção à churrasqueira. Matheus, que estava brincando com o cão, vem correndo para pegar um pedaço de carne. Margarida fica olhando para o menino pg. 11.	P08 - CP (esse plano exige muita movimentação dessa câmera baixa - CP01-CP03-CP05-CP02-CP01) pg.12.	P09 - Câmera-Roquelina - Câmera alta que sai por detrás do rádio que está no fundo da cozinha e vem caminhando levemente (carrinho de travelling) até a porta que dá para o quintal e fica em PG para a roda onde estão Violeta, Margarida e Ivan. Ivan vai da cozinha para o quintal com uma garrafa de cerveja. Ivan abre a garrafa pg. 14.	P10 - CP (CP01-CP04-CP01) - A câmera, sempre baixa, segue brincando com Vitória e o cão (Matheus entro para pegar refrigerante na cozinha). Ouve-se um estrondo vindo de dentro da casa, todos se assustam. A CP01 olha bruscamente para a porta da cozinha. A CP corre em direção a cozinha para ver o que aconteceu - curioso pg. 16.
SD 01 - C	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)
SD 02 - C	Falas de Margarida, Ivan, Violeta, Cida: "Vai pá onde" (04 lapelas)	Falas de Margarida, Ivan, Violeta, Cida, Marcos: "Vai pá onde" (05 lapelas)	Crianças e cão (01 shotgun)	Falas de Margarida, Ivan, Violeta, Cida: "Pense numa" (05 lapelas)	Crianças e cão (01 shotgun)
SD 03 - L			Fala de Cida e Ivan: "Vou pro" (02 lapelas)	Fala Marcos: "Esse merece" (01 lapela)	Fala de Ivan (01 lapela)
SD 04 - R	Fala Marcos: "Tá falando bonito" (01 lapela)	Fala Marcos: "Tá falando bonito" (01 lapela)	Fala de Marcos, Margarida e Violeta: "Vai pra onde" (03 lapela)		Fala de Violeta, Margarida e Marcos: "Que aconteceu" (03 lapelas)
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	
AMB 02 - SLR	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)	
FX 01 - C		Latido do cão			
FX 02 - L				Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)	
FX 03 - R	Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)	Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)	Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)		Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)
FX 04 - LR	Som do dendê antecipando o som-memória; Som-memória: Paulinho brincando com a bicicleta (distorcido).				Tombo de Cida (som de jaca caindo)
FX 05 - SLR					
FX 06 - SL					
FX 07 - SR	Latido do cão				
FX 0 8- SUB	Motor do trem; Som do dendê (tátil - som vibração)	Motor do trem	Motor do trem	Motor do trem	Motor do trem
MUS 01 - LR	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha **tom cai novamente pro dramático** (distorce com o som-memória)	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom animando**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha **tom cai novamente pro dramático**		Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom animando**
MUS 02 - SLR	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha **tom cai novamente pro dramático** (distorce com o som-memória)	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom animando**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha **tom cai novamente pro dramático**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (mais alto) - **tom animando**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom animando**

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 01, 02

	P11 - CA07 (acompanha desse ponto a conversa dos personagens a partir da proximidade com Ivan). Antes de Violeta chegar na cozinha, Cida chega no quintal. Ela está toda descomposta e trombando as pernas. Marcos leva um prato de carne para a roda. Cida conta a história gesticulando pg. 17.	P12 - CA06 (acompanha desse ponto a conversa dos personagens a partir da proximidade com Marcos) pg. 22.	P13 - CP (CP01-CP05-CP01-CP02) - CP01 brincando com as crianças e o cão. Violeta se senta. pg. 27	P14 - Câmera-Roquelina acompanha Paulo desde o fundo da cozinha até o quintal. Quando chega a porta do quintal a câmera para e fica observando, Paulo vai até o quintal sem ninguém perceber pg. 31. (PLANO COMPLEMENTAR)	P15 - Câmera na mão acompanhando as seguintes ações descritas: chega próxima ao balão com um cigarro aceso na mão, e após duas ameaças, ela estoura o balão. GRITOS. As crianças se atracam no chão pelos doces. Paulo pede para Zú pegar o presente de Paulinho na área de serviço. Paulo filma seu tio dormindo sentado em uma cadeira, ele ri e faz comentários enquanto filma. Paulo filma Paulinho ao lado de um pacote de presente grande com um laço em cima. pg. 32.
SD 01 - C	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	
SD 02 - C	Falas de Margarida, Ivan, Violeta, Cida: "Oxente" (04 lapelas); Crianças e cão (01 shotgun)	Fala de Marcos: "Endoidô" (01 lapela)	Crianças e cão (01 shotgun)	Fala de Paulo: "Boa noite" (01 lapela)	Som captado pela câmera de vídeo acompanhando a cena toda (01 câmera de vídeo VHS)
SD 03 - L		Fala de Ivan, Cida: "Não foi nada" (02 lapelas)	Fala de Ivan, Cida: "Que nada" (02 lapelas)		
SD 04 - R	Fala Marcos: "Endeidô" (01 lapela)	Fala de Violeta, Margarida: "Oxente" (02 lapelas)	Fala de Violeta, Margarida, Marcos: "Ei Cidão" (03 lapelas)		
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Ambiência do quintal (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)		Ambiência da sala de Margarida (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)		Ambiência da sala de Margarida (02 shotgun)
FX 01 - C					
FX 02 - L		Portão abrindo e fechando	Portão abrindo e fechando		
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Tombo de Cida (som de jaca caindo)	Passos de Paulo aproximando de dentro da casa	Passos de Paulo aproximando de dentro da casa		Som-memória: gritos de Margarida após a morte do filho.
FX 05 - SLR		Trem partindo	Trem partindo		
FX 06 - SL					
FX 07 - SR		Cão latindo (chegada de Paulo)	Cão latindo (chegada de Paulo)		
FX 0 8- SUB	Motor do trem	Motor do trem	Motor do trem		
MUS 01 - LR	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom animando**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) **tom animando (SAI DO AR)**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha **tom animando (SAI DO AR)**		
MUS 02 - SLR	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom animando**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) **tom animando (SAI DO AR)**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha **tom animando (SAI DO AR)**		

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 03, 04, 05, 06

	P16, 17, 18, 19, 20 - Imagens da cidade "branca" amanhecendo, intercaladas com a cidade negra pg. 34.	P21 - Duas cidades vistas de cima p. 35.	P22 - Violeta abre o olho e fica pensando. O despertador toca. Violeta desliga o despertador e senta-se na cama, a câmera se move acompanhando os movimentos de Violeta. Ela olha para MARCOS que está com os olhos entreabertos. Ela dá um selinho nele e ele vira para o lado e volta a dormir. Violeta se levanta da cama, vai até a janela e abre um pouquinho a cortina para observar o dia amanhecendo - a câmera acompanha esse movimento da personagem pg. 35.	P23 - CL em câmera fixa de MARGARIDA, 44 anos, com cabelos grisalhos, na altura do ombro e todo bagunçado, usa uma camisola velha, está deitada com os olhos abertos - sem expressão pg. 36.	P24 - A câmera senta-se na cama e acompanha a movimentação de Violeta e Roquelina. Violeta põe um comprimido na boca de Roquelina, e em seguida dá água para ela. Roquelina engole o remédio e tosse. Violeta ajuda a senhora a deitar novamente, em seguida ela dá um beijo na testa da avó, liga o rádio em cima da cômoda pg. 36.
SD 01 - C			Movimentos de Violeta fazendo a ação (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentos de Violeta e Roquelina (01 shotgun)
SD 02 - C				Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	Violeta cantarolando a canção de Oxum (01 shotgun)
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som da cidade de Cachoeira amanhecendo (02 shotgun)	Som da cidade de Cachoeira amanhecendo (02 shotgun)	Som do quarto de Violeta pela manhã (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina pela manhã (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da cidade de Cachoeira amanhecendo (02 shotgun)	Som da cidade de Cachoeira amanhecendo (02 shotgun)	Som da cidade de Cachoeira amanhecendo (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da cidade de Cachoeira amanhecendo (02 shotgun)
FX 01 - C					Som de radio fora do ar (coxinhas fritando) (01 shotgun)
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR				Som-memória: gritos do parto de Margarida.	
FX 05 - SLR					
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR	Música clássica para a cidade de arquitetura e monumentos "brancos"		Despertador toca a música clássica. Violeta interrompe o som		
MUS 02 - SLR	Atabaques invadem a música trazendo a gente da cidade "negra"		Som de atabaque quando Violeta se levanta da cama (rápido)		

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 07, 08, 09, 10, 11

	P25 - Câmera divina (na mão) filmando uma panela com óleo quente fritando belas coxinhas pg. 37.	P26, 27, 28, 29, 30 - Margarida está sentada na beirada da cama. Ela fica alguns instantes olhando para o nada. Ela olha de canto de olho para o porta-retrato com a foto do filho. Margarida olha pra frente e se mantém com o olhar perdido. Margarida procura com os pés os chinelos que estão no chão ao lado da cama. Ela se levanta e desanimada vai ao banheiro arrastando os chinelos. Margarida passa pelo espelho sem se olhar pg. 37.	P31 - Câmera-junto, na mão, filmando Violeta encostada na porta vendo os filhos dormirem (semblante leve). A câmera-junto enquadra parte do rosto de Violeta (em PP) e parte do quarto onde as crianças dormem pg. 38.	P32 - Câmera fixa e alta em PI de Margarida. Ela está sentada na privada fumando um cigarro e com o mesmo olhar distante e perdido que a acompanha. Ela dá alguns tragos e não altera sua expressão pg. 38.	P33 - 03 Câmera fixa de dentro da casa de Violeta, Ivan e Cida em direção a porta de entrada. Todos saem de suas casa e se encontram na rua. À frente da casa de Violeta tem um pequeno jardim, uma bela rosa se destaca. Violeta encosta a bicicleta, vai até o jardim, se agacha e cheira a rosa. Ivan ao passar de carro ao lado de Violeta, reduz a velocidade e acena para ela pg. 39.
SD 01 - C	Som das coxinhas na gordura (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentos de Violeta e as crianças no quarto (01 shotgun)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 shotgun)	Falas de Ivan, Adolfo, Cida e Violeta (04 lapelas)
SD 02 - C	Violeta cantarolando a canção de Oxum (01 shotgun)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)		Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	
SD 03 - L					Falas de Ivan, Adolfo, Cida e Violeta (04 lapelas)
SD 04 - R					Falas de Ivan, Adolfo, Cida e Violeta (04 lapelas)
SD 05 - SL					Movimentação dos personagens na rua (carro, bicicleta, cão) (02 shotgun)
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som da cozinha de Violeta pela manhã (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto das crianças pela manhã (02 shotgun)	Som do banheiro de Margarida (02 shotgun)	Som da cidade de Cachoeira amanhecendo (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da cidade de Cachoeira amanhecendo (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da cidade de Cachoeira amanhecendo (02 shotgun)	Som do banheiro de Margarida (02 shotgun)	Som de dentro da casa (02 shotgun)
FX 01 - C	Som de radio fora do ar (compondo som coxinhas fritando) - vindo do P24 (01 shotgun)				
FX 02 - L		Som-memória: Paulinho pulando na cama			
FX 03 - R					
FX 04 - LR					
FX 05 - SLR					
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR	Música de Oxum vinda do rádio de Roquelina (ruídos de rádio)				

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 11, 12, 13

	P36 - PG da rua de Violeta, Adolfo, Ivan e Cida. Violeta tem de bicicleta no sentido da câmera. Cida está na frente de sua casa lavando a calçada. Adolfo ao fundo com o cão.	P37 - Câmera fixa, na altura da mesa e no canto da cozinha, ao lado da porta. Cozinha vazia. Margarida entra na cozinha arrastando seu chinelo. Ela se senta a mesa, acende um cigarro (fim do som) e começa a fumar. Olhar perdido e movimentos lentos. Ela segue fumando.	P38 - Câmera-objeto da panela. Margarida pega uma garrafa térmica cheia de café, coloca na panela e põe para requentar no fogão. Margarida fica olhando com o olhar perdido para o café (para a câmera).	39a - Toninho sai da cozinha do bar e segue até o balcão com uma bandeja cheia de coxinhas feias. No balcão há uma estufa, ele coloca as coxinhas na estufa. O bar está vazio. Toninho vai até a porta do bar e fica encostado palitando os dentes. A câmera filma parte do Toninho em plano médio, e parte a rua, onde vemos Violeta se aproximando em sua bicicleta. Quando Violeta chega inicia um plano e contra-plano (essa câmera cobre os movimento de Violeta) pg. 43.	40a - Câmera-junto, na mão, que acompanha os movimentos de Toninho no plano e contra-plano pg. 45.
SD 01 - C		Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 shotgun)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 shotgun)	Movimentação e falsa de Violeta e Toninho: "E ai seu Toninho" (01 shotgun)	Movimentação e falsa de Violeta e Toninho:: "Ó paí"
SD 02 - C		Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)		
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL	Movimentação dos personagens na rua (carro, bicicleta, cão) (02 shotgun)				
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som de Cachoeira e São Félix de manhã (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida	Som da cozinha de Margarida (distorcido) (02 shotgun)	Som do bar (02 shotgun)	Som da cidade em movimento (caos) (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som de Cachoeira e São Félix de manhã (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida	Som da cozinha de Margarida (distorcido) (02 shotgun)	Som da cidade em movimento (caos) (02 shotgun)	Som do bar (02 shotgun)
FX 01 - C	Bicicleta de Violeta	Chiado da pressão da garrafa de café	Som do café fervendo (efeito de dentro da panela - distorção)	Bicicleta de Violeta chegando	
FX 02 - L	Cão latindo; Água da mangueira da Cida				
FX 03 - R					
FX 04 - LR		Som-memória: Paulinho não quer comer, Margarida insiste e argumenta com o filho.			
FX 05 - SLR				O trem passa ao fundo	O trem passa ao fundo
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB			Som do café fervendo	O trem passa ao fundo	O trem passa ao fundo
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 13, 14, 15

	39b - Violeta pega uma coxinha da travessa que está em sua bicicleta e a entrega para Toninho, que logo da uma mordida e aprecia o sabor mastigando com os olhos fechados e movendo levemente a cabeça de um lado para o outro pg. 44.	40b - Violeta pega uma coxinha da travessa que está em sua bicicleta e a entrega para Toninho, que logo da uma mordida e aprecia o sabor mastigando com os olhos fechados e movendo levemente a cabeça de um lado para o outro pg. 45.	P 41 - PI de Margarida deitada no sofá. Câmera fixa inclinada. Margarida está deitada com um cinzeiro na barriga, ela fuma.	P 42 - Em primeiro plano vemos a CAIXA ouvindo música em seu fone de ouvido e cantarolando um arrocha de Nenho. Ela tem uma cara apática e sua muito. Em segundo plano, ao fundo, vemos Paulo se aproximando pelo corredor até o caixa. Paulo vem em direção à câmera empurrando um carrinho de supermercado com compras. Ele chega no caixa e coloca um pacote com tomates na esteira pg. 46.	P 43a, 44a, 45a, 46a, 47a, 48a, 49a, 50a - Marcação de preço das compras pg. 47.
SD 01 - C	Movimentação e falsa de Violeta e Toninho:: "Ó paí"	Movimentação e falsa de Violeta e Toninho:: "Ó paí"	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 shotgun)	Ações de Paulo e da Caixa (01 shotgun)	Ações de Paulo e da Caixa (01 shotgun)
SD 02 - C			Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)		
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do bar (02 shotgun)	Som da cidade em movimento (caos) (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)	Som do supermercado (02 shotgun)	Som do supermercado (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da cidade em movimento (caos) (02 shotgun)	Som do bar (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)	Som de Cachoeira e São Félix de tarde (02 shotgun)	Som de Cachoeira e São Félix de tarde (02 shotgun)
FX 01 - C					Som agudo do "bip" do registrador de preços
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Bicicleta de Violeta partindo		Som-memória: Margarida canta cantiga de ninar para Paulinho(de um lado para outro)		
FX 05 - SLR	O trem passa ao fundo	O trem passa ao fundo			
FX 06 - SL	Ao dizer: "Ó paí..." - Som distante de freada de carro.	Ao dizer: "Ó paí..." - Som distante de freada de carro.			
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB	O trem passa ao fundo	O trem passa ao fundo			
MUS 01 - LR				Arrocha no fone de ouvido da Caixa (destorcido)	Arrocha no fone de ouvido da Caixa (destorcido)
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 15, 16

	P 43b, 44b, 45b, 46b, 47b, 48b, 49b - Imagem gravada em estúdio dos alimentos perecendo pg. 47.	P 51 - Do lado de fora do supermercado. PD de Paulo acendendo um cigarro pg. 47.	P 52 - PM em steandicam de Paulo que guarda o maço de cigarro e o isqueiro no bolso da camisa e começa a fumar. Do outro lado da rua estão alguns meninos com aproximadamente 15 anos com carrinhos de mão pg. 47.	P 53 - Mesmo plano que o P41, só que agora Margarida dorme com o cinzeiro na barriga. A campainha toca e ela acorda assustada. Sem perceber que está com o cinzeiro sobre sua barriga, ela se senta e deixa-o cair no tapete. Ela olha para a sujeira, mas não faz qualquer expressão. Ela se levanta e vai em direção à porta arrastando os chinelos pg. 48.	P 54 - Câmera baixa e fixa filmando o corredor que leva à porta de entrada da casa de Margarida. Ela se levanta e vai em direção à porta arrastando os chinelos. Margarida apenas um pouco da porta pg. 48.
SD 01 - C			Fala e movimentação de Paulo: "Ei rapaz"	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 shotgun)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 shotgun)
SD 02 - C				Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR		Som de Cachoeira e São Félix de tarde (02 shotgun)	Som de Cachoeira e São Félix de tarde (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)
AMB 02 - SLR		Som de Cachoeira e São Félix de tarde (02 shotgun)	Som de Cachoeira e São Félix de tarde (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)
FX 01 - C		Paulo acende um cigarro com isqueiro			Som de passos de Margarida; Som da porta abrindo e fechando
FX 02 - L				Campainha	
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Som de alimento sendo jogado no lixo (som de vazio)				
FX 05 - SLR					
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB	Som do grave do alimento caindo no lixo.				
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 16, 17, 18

	P 55 - Do lado de fora da casa de Margarida. Um pouco a distância, Paulo está, de dentro do seu carro, observando o entregador de compras ir embora. A câmera-Paulinho, em steadcam, está no banco de trás do carro observando a ação. Paulo que estava fumando, joga o cigarro pela janela, dá a partida e sai com o carro. A câmera-Paulinho olha pra casa pg. 48.	P 56 - Câmera fixa e em plongèe filmando a geladeira aberta, Margarida a frente e a caixa de compras e um lixo no chão. Ela tira a gaveta de verdura e joga tudo que tem no lixo (nem vê o que presta ou não). Ela começa a guardar os novos produtos na geladeira. Por fim ela pega a caixa de bombons, olha e em seguida joga no lixo pg. 48.	P 57, 58, 59 - Câmera-junto, na mão, pegando os detalhes da mesa em movimento(foto, estetoscópio, palavra cruzada...). Ivan fala ao telefone enquanto joga palavra cruzada. PM em câmera fixa da secretária abrindo a porta do consultório e falando com Ivan.pg. 49.	P 60, 61 - PP em câmera fixa de Ivan sentado à mesa. Ivan faz um sinal de positivo. A secretária, dá porta faz um sinal para Vilma que se levanta da cadeira na sala de espera e se dirige para a porta. VILMA, 65 anos, entra no consultório com uns exames na mão pg. 51.	P 62 - Câmera-junto, na mão, acompanhando os movimentos de dona Joana. Joana entra toda espalhafatosa no consultório pg. 52.
SD 01 - C	Movimentação de Paulo no carro (01 shotgun)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 shotgun)	Movimentação e falas Ivan, secretária, Vilma, Joana: "Já almoçou" (01 shotgun)	Movimentação e falas Ivan, secretária, Vilma, Joana: "Boa tarde dona Vilma"	Movimentação e falas Ivan, secretária, Vilma, Joana: "Ô doutor Ivan"
SD 02 - C		Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)			
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do carro de Paulo (02 shotgun)		Som do consultório de Ivan (02 shotgun)	Som do consultório de Ivan (02 shotgun)	Som do consultório de Ivan (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som de São Félix pela tarde (02 shotgun)		Som de Cachoeira pela tarde (02 shotgun)	Som de Cachoeira pela tarde (02 shotgun)	Som de Cachoeira pela tarde (02 shotgun)
FX 01 - C	Som da partida do carro				
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Saída do carro	Som-memória: Porta da geladeira abrindo; Margarida e Paulo fazendo a lista de compras.			
FX 05 - SLR					
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 19, 20

	P 63 - Câmera-junto, na mão, acompanhando os movimentos de Ivan. Ivan se levanta e vai ao lado de Joana, ele se ajoelha ficando na altura da senhora. Enquanto explica com paciência. Ele escreve no papel e olha para Joana vendo se ela está entendendo pg. 53.	P64, 65, 66, 67, 68 - Câmera-junto, na mão, acompanhando Adolfo em suas ações. Adolfo vai até a cadeira, senta-se, tira os óculos e dá um suspiro cansado. Filipe chaga com a bolinha, Adolfo se abaixa e pega o cão no colo. Enquanto faz carinho no cachorro, ele fica pensativo olhando para a foto em cima da mesa. Ele coloca Filipe no chão e vai até o armário, abre e tira de dentro um violão. Adolfo leva o violão com ele e senta-se na cadeira. Adolfo encosta o violão no peito e dá alguns acordes soltos para ver se o violão está afinado. p. 54.	P 69 A, B, C, D - Meninos jogando bola na rua p. 56.	P 70, 71, 72 - Segue em direção a casa com a bicicleta. Adolfo está passeando com Filipe, seu cão. Inicia um plano conjunto cobrindo os dois p. 56.	P 73, 74, 75 - PM em câmera-junto lateral, na mão, de Adolfo colocando a chave na fechadura. Um vento lateral sopra forte, Adolfo se vira no sentido do vento. Ele fecha os olhos e sente a brisa bater em seu rosto e bagunçar seu cabelo. Filipe rosna e fica olhando para Adolfo que respira fundo, sorri, abre os olhos e depois a porta. Os dois entram p. 57.
SD 01 - C	Movimentação e fala "Olha, esses dois..." (01 shotgun)	Captação da voz, respiro de Adolfo (01 lapela)	Som da partida de futebol (01 shotgun)	Movimentação e fala de Violeta e Adolfo: "Boa tarde seu Adolfo" (01 shotgun)	Som da movimentação de Adolfo (01 shotgun)
SD 02 - C		Som das ações de Adolfo e cão (01 shotgun)			
SD 03 - L		Captar som do violão de Adolfo sendo tocado (som direto): JOÃO VALENTÃO (mic. no violão)			
SD 04 - R		Captar som do violão de Adolfo sendo tocado (som direto): JOÃO VALENTÃO (mic. no violão)			
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do consultório de Ivan (02 shotgun)	Som do escritório de Adolfo (02 shotgun)	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som de Cachoeira pela tarde (02 shotgun)	Som do escritório de Adolfo (02 shotgun)	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)
FX 01 - C		Som de marteladas; Latido do cão		Sons do cão	
FX 02 - L					
FX 03 - R		Corda do violão arrebentando			
FX 04 - LR	Som de marteladas (vindo da próxima cena)				Vento
FX 05 - SLR					
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					Vento
MUS 01 - LR		A música nessa cena se dará por som direto (voz e violão)			
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 21, 22, 23, 24, 25

	P 76 - Travelling out (carrinho) em câmera baixa acompanhando Filipe e os pés de Adolfo. Adolfo chega na sala vindo da cozinha com uma caixa de ração na mão, Filipe está solto pela sala. Adolfo empurra o pote de ração com o pé até próximo do sofá, ele enche o pote com ração. Filipe se aproxima e começa a comer a ração. Adolfo se senta no sofá, em seguida se deita. Ele põe a mão na cabeça do cão, que está comendo, e fica fazendo carinho em seus pelos p. 58.	P 77 - Câmera fixa filmando as ações de Margarida a partir do reflexo do espelho. Margarida está em seu quarto, com pouca luminosidade, arrumando a cama. A janela e a cortina estão fechadas. De repente, um vento forte abre a janela, fazendo com que o sol entre no quarto (a cortina, pelo vento, tapa um pedaço do espelho) p. 58.	P79 - PP em câmera fixa frontal de Margarida sentada a mesa fumando.	P 81, 82, 83, 84, 85, 86 - Violeta fazendo coxinhas (cena que trabalha com o FANTÁSTICO) p. 59.	P87, 88 - Câmera-junto na mão (a câmera respeita o tempo de Roquelina. Para alcançar a intimidade de Roquelina é importante uma câmera com movimentos mínimos). A câmera em PD do rádio, Violeta entra no quarto, coloca um prato de sopa ao lado do rádio e o desliga. Ela se senta na cama. Travelling in (steadicam)que inicia num plano conjunto de Roquelina e Violeta, até chegar um CL de Roquelina (inicia no cantarolar de Violeta) p. 60.
SD 01 - C	Som da movimentação de Adolfo e o cão (01 shotgun)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)	Sons das ações de Violeta (01 shotgun)	Movimentação de Violeta e Roquelina - CANTAROLAR (01 shotgun)
SD 02 - C		Movimentação de Margarida (momentos com falta de sincronia) (01 shotgun)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (momentos com falta de sincronia) (01 lapela)		
SD 03 - L		Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 shotgun)		
SD 04 - R		Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)		
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som da sala de Adolfo (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)		Som da cozinha de Violeta (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som de Cachoeira entardecendo (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)		Som da cozinha de Violeta (02 shotgun)	Som da noite em Cachoeira (02 shotgun)
FX 01 - C	Sons do cão	Vento	Chiado da pressão da garrafa de café	Fritando temperos; Violeta sovando massa; Fritando coxinhas; Quebrando ovos	
FX 02 - L		Batida da janela			
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Vento		Som-memória:briga de Paulo e Marg.: "Eu não aguento"; Cinzeiro sendo arremessado.		
FX 05 - SLR			Cinzeiro batendo na parede e quebrando.		Som de TV ao fundo e conversas de Marcos e as crianças
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB	Vento			Fritando temperos; Fritando coxinha	
MUS 01 - LR				Assovio de Violeta; Assovio de Violeta + flauta; Assovio de Violeta + instrumentos.	Canção da cena 86 vindo da rádio.
MUS 02 - SLR				Assovio de Violeta; Assovio de Violeta + flauta; Assovio de Violeta + instrumentos.	

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 26, 27, 28, 29

	P 89, 90, 91, 92, 93, 94 - Do lado de fora de um restaurante, estão sentados a mesa: Paulo, de calça e camisa, com a barba por fazer e cabelos desarrumado; SHIRLEY, 40 anos, com penteado extravagante; ZÚ, 45 anos, também de camisa e calça; e ALESSANDRA, 40 anos, com um vestido mais discreto. Os quatro estão tomando cerveja. Paulo fuma p. 61.	P 95 - Violeta e Marcos estão dormindo. Sons distantes de batida na porta e cachorro latindo p. 68.	P 96, 97, 98 - Câmera-junto, na mão, de Violeta cobrindo sua ação e interação com os demais personagens. Ivan, de roupa branca e com uma maleta na mão, está do lado de fora batendo na porta. Do lado de dentro Filipe chora e arranha a porta. Violeta e Marcos saem de sua casa e vão em direção a Ivan p. 69.	P 99, 100 - Subjetiva de Filipe entrando no quarto (câmera baixa na mão). O cão sobe na cama e fica vendo a ação. Violeta está abotoando uma camisa branca em Adolfo que já está de calça e descalço. Marcos está ao lado segurando o blaizer. Quando Violeta termina de abotoar a camisa, Marcos senta na cama e levanta o tronco de Adolfo, Violeta veste o blaizer em Adolfo. Marcos deita Adolfo com cuidado na cama e se levanta pg. 73.	P 101 - Câmera-Adolfo, steandicam, vendo a cena de cima (divina). Ivan entra no quarto e vê Adolfo com terno, gravata e sapato deitado na cama, fica um instante olhando. Ivan levanta um pouco a barra da calça de Adolfo para conferir se ele está de meia branca e fina. Ao conferir, ele arruma a barra da calça. Ivan deita-se ao lado de Adolfo e segura sua mão e chora. FADE OUT p. 74.
SD 01 - C	Movimentação e fala de Paulo, Shirley, Zú e Alessandra: "Ai a filho da puta virou..." (01 shotgun)	Movimentação e falas de Marcos e Violeta: "Acorda Marcos" (01 shotgun)	Movimentação e falas de Ivan, Violeta, Marcos e Cida: "O que tá..." (01 shotgun)	Falas de Ivan, Violeta, Marcos e Cida: "Meia fina e branca" (4 lapelas)	Movimentação de Ivan e o cão (01 shotgun)
SD 02 - C				Cobertura da cena acompanhado a câmera (cão) (01 shotgun)	
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som da noite em Cachoeira (bar) (02 shotgun)	Som do quarto de Violeta (02 shotgun)	Som da noite em Cachoeira (02 shotgun)	Som da casa de Ivan (02 shotgun)	Som do quarto de Ivan (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da noite em Cachoeira (bar) (02 shotgun)	Som da noite em Cachoeira (02 shotgun)	Som da noite em Cachoeira (02 shotgun)	Som da noite de Cachoeira (02 shotgun)	Som da noite de Cachoeira (02 shotgun)
FX 01 - C			Porta sendo arrombada	Respiração do cão; Passos do cão.	
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Movimentação no bar: talheres, falas, telefone, risadas		Cão latindo		Chuva (som de pregos e parafusos sendo despejados num recipiente - Adolfo)
FX 05 - SLR		Gritos de Ivan: Adolfo, Adolfo; Latido de cão.			Chuva (som de pregos e parafusos sendo despejados num recipiente - Adolfo)
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR	Música ambiente de fundo				
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 31, 32, 33

	P 102, 103, 104, 105, 106 - Câmera-junto, em steandicam, de Margarida chegando no local. Lentamente ela se aproxima do rio, abaixa-se (a câmera abaixa também). Ela se vê no reflexo da água e se toca. Lava o rosto no rio. De repente, a água do rio começa a correr no sentido contrário. Margarida sem entender, acompanha com o olhar o novo fluxo do rio. Ao olhar para cima, ela vê Oxum em cima da cachoeira. Margarida se assusta e sai correndo p. 75.	P107 - Câmera-junto, na mão, de Margarida correndo pela casa. Ela abre e fecha porta, sempre assustada (performance da atriz). Ela está sonhando, não sabe ao certo do que foge e onde quer chegar. Se suja de dendê no caminho. Ela para diante da porta do quarto de Paulinho p. 75.	P 108, 109, 110 - Margarida fica diante da porta do quarto de Paulinho, quando abre a porta vemos o quarto do menino. Subjetiva de Oxum em um rápido travelling in (vindo do quarto) em direção a Margarida. A impressão é que a câmera-Oxum, em steadicam, vai entrar em Margarida. p. 76.	P 111 - Câmera-tato, câmera-textura, filmando Margarida dançando no quarto de Paulinho. A coreografia traz a ideia de dor e impotência. Planos detalhes e closes. A câmera passeia pelos movimentos de Margarida p. 76.	P 112 - PM de Margarida em câmera fixa e frontal. Ela está sentada na cama, fumando um cigarro e com o olhar perdido. Depois de um tempo, começa a escorrer dendê da parede. Ela não vê p. 76.
SD 01 - C	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)	Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida (distorcido) (01 lapela)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)
SD 02 - C	Movimentação de Margarida (momentos com falta de sincronia) (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (momentos com falta de sincronia) (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (momentos com falta de sincronia) (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (momentos com falta de sincronia) (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som de floresta (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som de floresta (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)
FX 01 - C	Som de dendê	Som de dendê	Som de dendê	Som de dendê	Som de dendê
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Som de cachoeira; Som de dendê	Som de Dendê	Som de Dendê	Som de Dendê	Som de dendê
FX 05 - SLR	Som de cachoeira; Som de dendê	Som de Dendê	Som de Dendê	Som de Dendê	
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB	Som do dendê (tátil - som vibração)	Som do dendê (tátil - som vibração)	Som do dendê (tátil - som vibração)	Som do dendê (tátil - som vibração)	Som do dendê
MUS 01 - LR	Tambores (ritmo lento)	Tambores (ritmo frenético)	Tambores (ritmo frenético)	Tambores (ritmo frenético)	
MUS 02 - SLR	Tambores (ritmo lento)	Tambores (ritmo frenético)	Tambores (ritmo frenético)	Tambores (ritmo frenético)	

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 34, 35A, 35B, 35C, 36, 37, 38

	P 113 - PM de Paulo em câmera fixa e frontal (mesma de Margarida na cena 42). Paulo está sentado na cama fumando e olhando para o nada p. 76.	114, 115, 116 - Câmera-junto, na mão, de Violeta servindo café em quatro xícaras. A câmera está em PD das xícaras, quando Violeta se dirige para a sala vemos um PM da moça com a bandeja (frontal). Ao chegar na sala, Violeta para repentinamente. Imagem estática - PG de Roquelina, mais nova, que está sentada em uma cadeira com uma criança no colo (VIOLETA, 10 anos). Elas estão entre dois caixões p. 77.	P 117 - PG em câmera fixa filmando a partir da porta do quarto (cama na altura da cama). Margarida acorda lentamente, senta-se na cama, olha para a foto de Paulinho no criado mudo. Ela se levanta e vai até o espelho tapado com o lençol. Ela fica encarando o espelho tapado p. 78.	P 118 - Violeta, Marcos, Matheus e Vitória entram em casa. As crianças correm atrás de Filipe. Marcos se aproxima de Violeta que está visivelmente cansada, ele dá um beijo nela, ela sorri para ele. Violeta passa pela câmera e segue para o quarto da avó p. 78.	P 119 - A câmera não entra no quarto, fica parada na porta acompanhando a ação de Violeta e Roquelina. Violeta liga o rádio. Roquelina está deitada dormindo. Violeta senta-se ao lado da avó e acaricia seu cabelo. Roquelina segue dormindo. Violeta acende uma vela para Oxum.
SD 01 - C	Movimentação e voz de Paulo e Shirley: "Ouxe..." (01 shotgun)	Movimentação e falas de Violeta, Ivan, Cida e Marcos: "Pega um café..." (01 shotgun)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	Movimentação e vozes de Violeta, Marcos, crianças e cão (01 shotgun)	Movimentação e voz de Violeta e Roquelina (01 shotgun)
SD 02 - C			Movimentação de Margarida (01 shotgun)		
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do quarto de Paulo (02 shotgun)	Som da sala de Ivan (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Violeta (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da madrugada em Cachoeira (02 shotgun)	Som da madrugada em Cachoeira (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da manhã de Cachoeira (02 shotgun)	Som da manhã de Cachoeira (02 shotgun)
FX 01 - C					
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR		Som-memória: gritos da mãe de Violeta sendo assassinada.			
FX 05 - SLR	Chuva (som de pregos e parafusos sendo despejados num recipiente - Adolfo)	Chuva (som de pregos e parafusos sendo despejados num recipiente - Adolfo)			
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 39, 40, 41, 42, 43, 44

	P 120, 121, 122, 123, 124 - Edição paralela de Violeta e Margarida tomando banho p. 79.	P 125, 126, 127 - PM de Marcos, de short e sem camisa, está deitado na cama. Violeta entra lentamente no quarto com a toalha amarrada no corpo. Marcos fica observando. Ela para na frente da cama e dá um suspiro profundo e olha para Marcos com um olhar triste e cansado. Travelling p. 80.	P 128 - Travelling horizontal na altura da cama. O travelling começa na cabeceira e segue pela cama vazia. Quando a câmera chega ao pé da cama, mastra Margarida sentada de frente para o espelho (ainda tapado com o lençol) fumando um cigarro.	P 129, 130, 131 - Câmera-junto leve acompanhando os poucos movimentos de Roquelina PG de câmera-parada do lado de fora do quarto (porta faz uma moldura). Roquelina está deitada com o RÁDIO LIGADO. Violeta, trazendo o prato de comida, entra no quarto e acende a luz. Filipe vem seguindo Violeta. Violeta coloca o prato na cômoda, desliga o rádio e começa a CANTAROLAR enquato coloca a avó para sentar na cama. Filipe fica observando do chão.p. 80.	P 132 A, B - Câmera-tatil dando maior enfase na rosa. Violeta sai com a bicicleta e a vasilha de coxinhas na cestinha. Violeta pára a bicicleta e cheira profundamente a rosa de seu jardim(a roseira está mais florida que no início do filme). Ela sobe na bicicleta e sai pedalando p. 82.
SD 01 - C		Movimentos e vozes de Marcos e Violeta	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	Movimentação de Violeta - CANTAROLANDO (01 shotgun)	Movimentação de Violeta (01 shotgun)
SD 02 - C			Movimentação de Margarida (01 shotgun)		
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR		Som do quarto de Violeta (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)	Som de Cachoeira pela manhã (02 shotgun)
AMB 02 - SLR		Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da noite de Cachoeira (02 shotgun)	Som de Cachoeira pela manhã (02 shotgun)
FX 01 - C				Sons do cão.	
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR		Som-memória: Margarida contando a história de Oxum para Paulinho.			Violeta pedalando a bicicleta
FX 05 - SLR				Som de TV ao fundo e conversas de Marcos e as crianças	
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB	Música concreta (goteiras, sabonete, água...)				
MUS 01 - LR	Música concreta (goteiras, sabonete, água...)			Canção de Oxum no rádio.	
MUS 02 - SLR	Música concreta (goteiras, sabonete, água...)				

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 45, 46, 47, 48

	P 133 - PM em câmera-junto de Violeta passa pela ponte pedalando em sua bicicleta p. 82.	P 134, 135 - Câmera-parada de dentro do guarda roupa. Margarida abre o guarda roupa e se esforça para pegar uma caixa com fotos. Tenta, tenta, tenta. Câmera-objeto da caixa em plongèe p. 82.	P 136, 137, 138 - PG em câmera-fixa na altura de Margarida. Ela está sentada a cama com a caixa em de fotos. Ela abre a caixa e começa a ver as fotos p. 83.	P 139 - PG em câmera-fixa no corredor. Quando Margarida abre a porta a luz da fresta enfeita a parede lateral. Margarida vai até a porta de entrada. (apenas som de Violeta) Violeta está do lado de fora da casa esperando Margarida abrir a porta. Sua bicicleta está encostada no meio fio. Margarida com seu cabelo desarrumado e cara amassada abre a porta, mas fica do lado de dentro da casa que está com pouca iluminação p. 85.	P 140 - PM em câmera-parada, na mão. Violeta está sentada a mesa, ela está de costas para a câmera. Violeta prepara suas coxinhas. Filipe está do lado dela, ela joga um pedacinho de frango pra ele p. 86.
SD 01 - C		Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	Movimentação e fala de Violeta e Margarida: "Bom dia" (01 shotgun)	Movimentação de Violeta (01 shotgun)
SD 02 - C		Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)		
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som de Cachoeira pela manhã (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)	Som da cozinha de Violeta (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som de Cachoeira pela manhã (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som de São Félix pela manhã (02 shotgun) - primeira entrada de som da cidade	Som da noite de Cachoeira (02 shotgun)
FX 01 - C	Violeta pedalando a bicicleta	Som-memória preso na caixa (abafado)	Som-memória solto (de acordo com cada foto e lembrança) - cortes secos	Passos de Margarida	Som do cão
FX 02 - L				Som da porta abrindo e fechando	
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Som do trânsito		Som-memória solto (de acordo com cada foto e lembrança) - cortes secos		Som da rede
FX 05 - SLR	Som da ponte (pessoas passando e conversando)		Som-memória: briga de Margarida e Paulo - como se estivesse vindo da cozinha.		
FX 06 - SL			Campainha		
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB	Som da estrutura metálica da ponte movendo com o passar dos carros.	Som-memória preso na caixa (abafado)			
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 48, 49, 50, 51, 52

	P 141, 142 - PC lateral de Violeta e Marcos na rede. Câmera-parada e rede em movimento. Algumas vezes Filipe passa na frente da câmera. No quintal, Violeta está sentada na rede pensativa. Felipe está deitado ao lado. Marcos usando uma regata, um shorts e chinelo, se aproxima de Violeta e a abraça por trás. Ele beija o pescoço dela. Violeta se assusta p. 86.	P 143 - Câmera-Oxum-parada (steadicam) em diagonal, pegando o rosto de Roquelina em primeiro plano e um PM de Violeta em segundo plano (uso de mudança de foco) p. 92.	P 144, 145 - Travelling in em câmera-Oxum, em steadicam (PP - CL). Margarida está penteando o cabelo com certa brutalidade. Margarida olha para o espelho coberto pelo lençol, ela vai penteando o cabelo cada vez com mais brutalidade, até que uma hora se irrita e joga longe a escova com força no chão p. 93.	P 146 - Câmera-junto-parada na altura da cama próxima ao criado-mudo. Violeta está deitada com os olhos abertos. Ela se levanta da cama e sai do quarto. A câmera continua no mesmo lugar (câmera-que-continua) p. 93.	P 147 - PG em câmera-parada de Violeta na cozinha encostada na parede fumando um back. Ela está com o olhar perdido p. 93.
SD 01 - C	Fala de Marcos e Violeta "Ai que susto" - sincronismo largo (02 lapelas)	Movimentação e fala de Violeta e Roquelina: "Hoje eu vi..." - CANTAROLAR (01 shotgun)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	Movimentação de Violeta e Marcos	Movimentação de Violeta
SD 02 - C	Cobertura da cena (01 shotgun)		Movimentação de Margarida (01 shotgun)		
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do quintal (02 shotgun)	Som do quarto de Violeta (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Violeta (02 shotgun)	Som da cozinha de Violeta (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som do quintal (02 shotgun)	Som da noite de Cachoeira (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da madrugada de Cachoeira (02 shotgun)	Som da madrugada de Cachoeira (02 shotgun)
FX 01 - C	Som do cão				Cão se movendo pela cozinha
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Som da rede balançando				Som-memória: Carro de som passando na rua e recitando a poesia de Margarida.
FX 05 - SLR				Som do cão na cozinha	
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR		Canção de Oxum no rádio	Som de tambor		
MUS 02 - SLR			Som de tambor		

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 53

	P 148 - Câmera-perdida na mão acompanhando Margarida correndo freneticamente pela casa p. 93.	P 149 - Margarida corre em direção à porta da entrada da casa. Ao abrir a porta, ela dá de cara com Violeta que toca a CAMPAINHA no exato momento que Margarida abre a porta. PG câmera-fixa no fim do corredor filmando Margarida e Violeta. SILÊNCIO POR UM TEMPO. Margarida vai fechando a porta p. 94.	P 150 - Violeta pega sua bicicleta e já vai em direção a porta. Margarida sem saber o que fazer abre espaço e a moça vai entrando com sua bicicleta. A câmera-junto entra com Violeta, mas não segue ela, fica observando Margarida (próxima) e suas expressões. SOM DAS AÇÕES DE VIOLETA p. 95..	P 151, 152, 153, 154, 155, 156 - PG em câmera-fixa da mesa com Margarida em uma ponta e Violetira na outra. A rosa está na pia em um copo de água. Violeta abre o armário, onde estão vários potes. Vemos o rosto de Violeta em primeiro plano e Margarida ao fundo fumando. Margarida pega o cinzeiro e joga com força no chão. p. 96.	P 157 - CL em câmera-junto de Violeta. A câmera segue a ação de Violeta (sem mostrar Mrgarida) até a porta. Silêncio. Instante de tensão. Margarida dá um suspiro. Assustada, Violeta fica alguns instantes imóvel. Margarida ofegante. Violeta põe as mão sobre a mesa e se levanta. Violeta vai saindo da cozinha em direção à sala. Margarida se senta novamente à mesa. Violeta pega a bicicleta e olha para trás, fica alguns instantes olhando para Margarida que segue fumando e olhando para o nada p. 104.
SD 01 - C	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (momentos sem sincronia) (01 lapela)	Movimentação e vozes de Violeta e Margarida (01 shotgun)	Movimentação e vozes de Violeta e Margarida (01 shotgun)	Fala de Margarida e Violeta (02 lapelas)	Fala de Margarida e Violeta (02 lapelas)
SD 02 - C	Movimentação de Margarida (momentos sem sincronia) (01 shotgun)			Cobertura das ações da cena (01 shotgun)	Cobertura das ações da cena (01 shotgun)
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som de São Félix pela manhã - segunda entrada de som da cidade (mais alto)(02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida (02 shotgun)
FX 01 - C	Passos de Margarida			Chiado da pressão da garrafa térmica.	
FX 02 - L		Campainha			
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Som-memória: Paulinho andando de bicicleta pela casa.			Café fervendo; Coando café; Jogando o cinzeiro contra a parede.	
FX 05 - SLR	Som-memória: Paulinho andando de bicicleta pela casa.				Violeta pega a bicicleta e sai da casa.
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB	Som-memória: Paulinho andando de bicicleta pela casa.				
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 54, 55, 56, 57, 58

	P 158 - PM em câmera-junto de Violeta passa pela ponte pedalando em sua bicicleta p. 104.	P 159, 160 - PM em câmera-junto de Violeta. Ela vem empurrando a bicicleta em direção a sua casa. O carro de Ivan entra em plano lentamente. Ivan abaixa o vidro de carona do carro. Ivan está com o cabelo raspado e com os olhos inchados p. 104.	P 161 - Câmera na cama filmando Filipe e a mão de Roquelina. Quando Filipe sai, a câmera segue na cama (ajuste de foco). Roquelina está deitada com o cão ao seu lado. RÁDIO LIGADO. O cão, que está com a cabeça em uma das mãos de Roquelina, primeiro ergue as orelhas, depois levanta a cabeça. Violeta e Ivan chegam na porta do quarto. Filipe se levanta na cama e vai correndo até Ivan, que o pega no colo, abraça e dá uns beijos. Violeta fica observando pai e filho com um olhar de ternura p. 105.	P 162 - PG em câmera fixa da casa de Ivan. Ivan e Filipe estão parados em frente a porta da casa. Eles ficam alguns instantes parados. Ivan, lentamente, tira a chave do bolso e abre a porta da casa. Eles continuam parados por algum tempo. De repente, o cão toma a iniciativa e entra na casa. Ivan ainda fica mais um tempo parado, até que respira fundo, entra e fecha a porta p. 105.	P 163 - PG em câmera fixa no fim do corredor. Num corredor longo com quatro portas (quarto de Margarida, quarto de Paulinho, quarto de visita e banheiro), Margarida está parada em frente a porta do quarto de Paulinho que está fechada (fim do corredor). Depois de algum tempo, ela vai andando lentamente até a porta de seu quarto e entra.
SD 01 - C		Movimentação de Violeta e Ivan (01 shotgun)	Movimentação de Violeta, Ivan, Roquelina e cão.	Movimentação de Ivan e cão (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)
SD 02 - C					
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som de Cachoeira pela manhã (02 shotgun)	Som do entardecer em Cachoeira (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)	Som do entardecer em Cachoeira (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som de Cachoeira pela manhã (02 shotgun)	Som do entardecer em Cachoeira (02 shotgun)	Som do entardecer em Cachoeira (02 shotgun)	Som do entardecer em Cachoeira (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)
FX 01 - C	Violeta pedalando a bicicleta		Movimentação do cão		
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR	Som do trânsito	Som do carro de Ivan			
FX 05 - SLR	Som da ponte (pessoas passando e conversando)				
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB	Som da estrutura metálica da ponte movendo com o passar dos carros.				
MUS 01 - LR			Canção de Oxum no rádio.		
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 59, 60, 61, 62, 63

	P 164 - Violeta está passando esmalte nas unhas de Roquelina que está sentada na cama olhando para o nada. Violeta, com um semblante leve, CANTAROLA a tradicional canção p. 105.	P 165 - Margarida abre a porta e olha direto para a câmera (sensação de que a câmera é uma subjetiva), mas ela começa a procurar com o olhar quem é que tocou a campainha. Ela olha para baixo (chão). A câmera faz um tilt até o chão. Quando a câmera chega vemos uma rosa. Margarida pega a rosa, entra e fecha a porta p. 106.	P 166 - Margarida chega na cozinha com o botão de rosa nas mãos. Ela vai até o copo com água, onde está a rosa do dia anterior, e coloca no copo a nova flor p. 106.	P 167 - Câmera-junto-enferrujada de Margarida. Margarida vai até o espelho, que ainda está com o lençol tapando-o, e fica alguns instantes olhando. Ela respira fundo e, num movimento brusco, arranca o lençol do espelho. Sem se encarar o espelho, ela vai até a escova de cabelo que está jogada no chão, pega-a e, lentamente, vai até o criado mudo e a guarda p. 106.	P 168, 169 - Câmera-junto de Marcos indo atender a porta. Quando ele abre a porta, a câmera cobre Cida. PM de Cida em câmera-parada. Marcos, de bermuda e regata, vai até a porta e abre. Do outro lado da porta está Cida com uma roupa extravagante p. 106.
SD 01 - C	Movimentação Violeta e Roquelina - CANTAROLAR (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	Movimentação e falas de Cida e Marcos: "Boa noite"
SD 02 - C				Movimentação de Margarida (01 shotgun)	
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)	Som da rua pela manhã (muito silenciosa) (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Violeta (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da noite de Cachoeira (02 shotgun)	Som da rua pela manhã (muito silenciosa) (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da noite de Cachoeira (02 shotgun)
FX 01 - C		Porta abrindo e fechando; Passos de Margarida			
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR		Campainha; Vento		Escova de cabelo sendo arremessada	Campainha
FX 05 - SLR		Vento			Apito do trem; Trem.
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					Motor do trem
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 64, 65, 66, 67, 68

	P 170, 171 - CANTAROLANDO, Violeta está terminando de dar comida para Roquelina. Marcos encosta na porta e fica alguns instantes olhando para as duas. Violeta ouve o marido, pára de cantarolar e olha para ele p. 108.	P 172 - Subjetiva de Violeta diante do próprio espelho. Já com um vestido simples, mas elegante, Violeta se maquia em frente ao espelho do banheiro p. 110.	P 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180 - Um bar com quatro mesas e cadeiras, um balcão com bancos altos embutidos do lado de fora, atrás do balcão uma prateleira com bebidas, uma estufa sobre o balcão com várias coxinhas pouco apetitosas. Toninho, com seu avental e um pano de prato no ombro, está atrás do balcão lavando copos. Violeta e Cida estão sentadas em uma das mesas, outras duas mesas também estão ocupadas. As duas estão dando uma gargalhada p. 110.	P 181 - PG em câmera-parada, na mão, de Margarida sentada no sofá (mesmo enquadramento de P41 - venesiana). A CAMPAINHA TOCA. Margarida se levanta do sofá, a câmera se movimenta (câmera-junto-enferrujada) e acompanha Margarida. Ela vai até a porta, abre, abaixa-se e pega a rosa. Ela entra, fecha a porta e segue para a cozinha (câmera-bem-juntinha) p. 118.	P 182, 183 - Num corredor longo com quatro portas (quarto de Margarida, quarto de Paulinho, quarto de visita e banheiro), Margarida está parada em frente a porta do quarto de Paulinho que está fechada (fim do corredor) p. 118.
SD 01 - C	Movimentação e falas de Violeta (CANTAROLANDO), Roquelina e Marcos: "Ouxe, olhando..." (01 shotgun)	Movimentação de Violeta (01 shotgun)	Movimentação e fala de Violeta, Cida, Toninho (01 shotgun)	Sons de respiração, tragos no cigarro, resmungos, saliva de Margarida (01 lapela)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)
SD 02 - C				Movimentação de Margarida (01 shotgun)	
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)	Som do banheiro (02 shotgun)	Som do bar de Toninho - risos, conversas (02 shotgun)	Som da sala/cozinha de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da noite de Cachoeira (02 shotgun)	Som do banheiro (02 shotgun)	Som da noite de Cachoeira - rua movimentada (02 shotgun)	Som da sala/cozinha de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)
FX 01 - C					
FX 02 - L				Som da porta abrindo e fechando	
FX 03 - R					
FX 04 - LR					
FX 05 - SLR	Trem		Som do carro de Paulo estacionando		
FX 06 - SL					
FX 07 - SR			Aplausos		
FX 0 8- SUB	Motor do trem				
MUS 01 - LR			Música ambiente do bar (início)		
MUS 02 - SLR		Música ambiente do bar (os principais nomes do samba de Cachoeira estão tocando do lado de fora do bar) - acelera quando Cida fica atordoada (de fundo)			

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 69, 70, 71, 72, 73

	P 184 - Câmera-junto vindo a frente de Violeta. Violeta chega de bicicleta na frente casa (a roseira está cheia). Ela entra em casa com um semblante leve trazendo sua bicicleta. De repente Violeta para. a câmera faz 180° e vai para trás de Violeta. Vemos a porta de sua casa. Câmera-parada, Marcos está esperando-a com um olhar triste. Ela pára e olha para ele. O olhar dela começa a mudar, ela joga a bicicleta no chão p. 119.	P 185 - PP em câmera-parada de Roquelina deitada na cama. Roquelina está deitada na cama com os olhos fechados respirando forte e com expressões de dor p. 119.	P 186 - Câmera-junto, na mão, de Marcos e Violeta indo para o banheiro. Marcos vem abraçando Violeta que está com o olhar perdido. Eles entram no banheiro, Marcos fecha a porta e abraça Violeta desolada p. 120.	P 187 - PG do quarto. Leve travelling in (carrinho) em direção a Oxum p. 120.	P 188, 189, 190 - Câmera-junto-tatil do rosto de Margarida. Aos poucos Margarida vai se aproximando do espelho e fica se analisando passando levemente a mão pelo rosto. A câmera vai se movendo até o espelho, vemos no canto do espelho, e de forma desfocada, a imagem de Oxum. A câmera assustada volta para o rosto de Margarida. Margarida fecha os olhos, respira fundo e num movimento brusco se vira de costas para o espelho e em direção a Oxum p. 120.
SD 01 - C	Movimentação de Violeta (01 shotgun)	Movimentação e voz de Violeta (CANTAROLANDO), Roquelina, Marcos, Ivan	Movimentação de Marcos e Violeta (fora de sincronia)		Movimentação de Margarida (01 shotgun)
SD 02 - C					
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)			Som do quarto de Margarida (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)			Som do dia silenciosa de São Félix (02 shotgun)
FX 01 - C					Retira o lençol do espelho.
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR		Rádio fora do ar	Som de rio e depois cachoeira		
FX 05 - SLR		Sirene de ambulância			
FX 06 - SL			Som de rio e depois cachoeira		
FX 07 - SR			Som de rio e depois cachoeira		
FX 0 8- SUB			Som de rio e depois cachoeira		
MUS 01 - LR				Canção de Oxum (som de rádio)	Tambores quando Oxum aparece
MUS 02 - SLR					Tambores quando Oxum aparece

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 74, 75, 76, 77, 78

	P 191 - Câmera-junto na altura da cama de Margarida ao lado do criado-mudo (mesma movimentação do despertar de Violeta). Margarida acorda. Senta-se na cama, a câmera senta também. Ela pega um cigarro no criado mudo e acende ao contrario. Ao perceber, Margarida apaga-o, pega outro cigarro, acende e fica fumando. Margarida se levanta e vai até a janela, a câmera acompanha. Ela fica fumando. FADE p. 121.	P 192 - Câmera-junto, Margarida tomando café e fumando um cigarro em pé ao lado da janela. Ela algumas vezes olha em direção a sala p. 121.	P 193 - Câmera-junto-enferrujada de Margarida está sentada na privada. Ela ouve a CAMPAINHA TOCAR. Rapidamente, ela se levanta, veste a roupa e sai apressadamente do banheiro p. 121.	P 194 - Câmera-juto de Margarida vem apressada até a porta de casa com um semblante de ansiedade. Ela abre bruscamente a porta e dá de cara com o entregador de compras com uma caixa de papelão com alimentos nas mãos. Margarida desmancha seu semblante ansioso p. 121.	P 195 - PM frontal em câmera-parada de Margarida. Margarida senta-se no sofá e acende um cigarro. O som do carro de som que anuncia as notas de falecimento vai se aproximando da casa de Margarida p. 122.
SD 01 - C	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)
SD 02 - C					
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida (02 shotgun)	Som do banheiro de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da noite de São Félix (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)
FX 01 - C					
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR					
FX 05 - SLR			Campainha		Carro de som: nota de falecimento de Roquelina
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 79, 80, 81, 82, 83

	P 196 - PG do quarto de Margarida em câmera-parada. Margarida, com um semblante pensativo, está sentada na cama fumando um cigarro p. 122.	P 197 - Violeta está deitada de lado olhando para o nada. A câmera-parada está de frente pra ela no eixo da cama ao lado do criado-mudo. A câmera segue o movimento normal de todos os dias, mas Violeta fica deitada. Câmera-que-continua, senta na cama e depois vai pra janela. Durante o percurso, Marcos se levanta e troca de roupa. Por algumas vezes ele olha preocupado para a mulher p. 122.	P 198 - PG em câmera-fixa do quarto de Roquelina (porta como moldura - mais distante que as outras cenas com esse enquadramento). Violeta, vestindo uma camisola, está sentada na beira da cama de Roquelina com um olhar distante e triste. Na cama está uma das gavetas da cômoda de Roquelina com fotos, cartas, documentos, bijuterias... p. 122.	P 199 - Câmera-fixa do lado de fora da casa (na altura de PP Violeta) porta fechada. Margarida abre a porta e olha direto para a câmera (sensação de que a câmera é uma subjetiva), mas ela começa a procurar com o olhar quem é que tocou a campainha. Ela olha para baixo (chão), ela sorri p. 123.	P 200, 201, 202 - PG em câmera-parada do quarto de Roquelina (porta como moldura - mais distante que as outras cenas com esse enquadramento). Violeta, vestindo uma camisola, está sentada na beira da cama de Roquelina com um olhar distante e triste. Na cama está uma das gavetas da cômoda de Roquelina com fotos, cartas, documentos, bijuterias... p. 123.
SD 01 - C	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Som da respiração, suspiro, saliva de Violeta (01 lapela)	Som da respiração, suspiro, saliva de Violeta (01 lapela)	Movimentação de Violeta (01 shotgun)	Movimentação de Violeta (01 shotgun)
SD 02 - C			Movimentação de Violeta (01 shotgun)		Marcos e as crianças brincando na sala (01 shotgun)
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Violeta (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)	Som da manhã de Cachoeira (02 shotgun)	Movimentação de Violeta (01 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da noite de São Félix (02 shotgun)	Som do quarto de Violeta (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)	Som da manhã de Cachoeira (02 shotgun)	Som da noite de Cachoeira (02 shotgun)
FX 01 - C				Abrir e fechar de porta	
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR					
FX 05 - SLR			Campainha		Marcos e as crianças brincando na sala
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR		Despertador toca a música clássica. Violeta não interrompe o som			
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 84, 85, 86, 87, 88

	P 203, 204, 205 - PP em câmera-parada, na mão, de Margarida. Margarida abre a porta de casa, do outro lado está Violeta com um sorriso no rosto trazendo sua bicicleta. Margarida sorri. Margarida abre espaço e Violeta entra na casa empurrando a bicicleta p. 123.	P 206, 207, 208, 209, 210, 211 - PC em câmera-parada, na mão, de Violeta e Margarida. Violeta termina de passar o café e serve para Margarida, e depois para ela enquanto senta-se a mesa. Margarida dá um gole de café e faz um sinal de positivo com a cabeça, Violeta sorri p. 124.	P 212 - Câmera-tatil de Margarida. Margarida abre lentamente a gaveta do criado mudo, pega a escova de cabelo e segue para a frente do espelho. Ela fica se olhando por alguns instantes e começa a pentear o cabelo, no início com dificuldade, mas depois vai ficando mais leve, assim como seu semblante p. 132.	P 213, 214 - PP câmera-parada, na mão, de Margarida. TOCA A CAMPAINHA. Margarida abre a porta da casa, do lado de fora está Violeta com sua bicicleta. Na cesta da bicicleta tem alguns produtos de limpeza. Ela sorri para Margarida p. 132.	P 215, 216, 217, 218, 219 - PP câmera-parada, na mão, de Violeta. TOCA A CAMPAINHA. Margarida abre a porta da casa, do lado de fora está Violeta com sua bicicleta. Na cesta da bicicleta tem alguns produtos de limpeza. Ela sorri para Margarida p. 133.
SD 01 - C	Movimentação de Violeta e Margarida (01 shotgun)	Movimentação e fala de Violeta e Margarida: "Quando eu digo que é..." (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Violeta e Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Violeta e Margarida (01 shotgun)
SD 02 - C					
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som da sala de Margarida (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)	Som da noite de São Félix (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)
FX 01 - C	Campainha		Margarida penteando o cabelo		
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR					Som da faxina (vassoura, pano, água do balde...)
FX 05 - SLR					
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 88, 89, 90, 91, 92

	P 220 - CL de Violeta (travelling quase imperceptível carrinho) p. 147.	P 221, 222, 223, 224, 225, 226 - Câmera-junto, na mão, de Margarida. Violeta está sentada, Margarida traz uma garrafa de café e serve uma xícara para Violeta p. 147.	P 227, 228 - PG de câmera-parada, na mão, no fim do corredor. Margarida vem até a porta do quarto carregando algumas caixas de papelão que ela coloca no chão ao lado da porta. Ela fica alguns instantes parada na frente da porta. Lentamente, ela põe a mão na maçaneta e abre aporta do quarto p 149.	P 229, 230 A, B - Câmera-Paulinho no chão (steadicam). Margarida abre a porta e fica por alguns instantes observando o quarto. Ela caminha em direção à cama, pega o travesseiro e se senta no chão. Ela cheira o travesseiro e desaba a chorar. Margarida chora copiosamente um choro sofrido de despedida p. 149.	P 231 A, B - Câmera-Roquelina observando Violeta (steadcam). Violeta arruma o quarto de Roquelina. Vai jogando fora alguns objetos e papeis. Ela separa algumas roupas para doar p. 150.
SD 01 - C	Movimentação de Violeta e Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Violeta e Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Margarida (01 shotgun)	Movimentação de Violeta (01 shotgun)
SD 02 - C					
SD 03 - L					
SD 04 - R					
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som da sala de Margarida (02 shotgun)	Som da cozinha de Margarida (02 shotgun)	Som da casa de Margarida (02 shotgun)	Som do quarto de Paulinho (02 shotgun)	Som do quarto de Roquelina (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som da plateia do cinema (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)	Som do entardecer de São Félix (02 shotgun)	Som do entardecer de São Félix (02 shotgun)	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)
FX 01 - C		Chiado da pressão da garrafa térmica			
FX 02 - L					
FX 03 - R					
FX 04 - LR			Maçaneta abrindo; Porta abrindo		
FX 05 - SLR	Campainha				
FX 06 - SL					
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB					
MUS 01 - LR					
MUS 02 - SLR					

CAFÉ COM CANELA - Decupagem de edição de som / Cenas: 93, 94, 95, 96

	P 232 A, B - Câmera-Adolfo observando Ivan e Filipe (steadicam). Ivan, com Filipe aos seu lado, vai jogando fora todas as quinquilharias que Adolfo guardava em seu escritório p. 150.	P 233 - PG do por do sol nas cidades de Cachoeira e São Félix p. 151.	P 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244 - CL em câmera-junto, na mão, de Margarida como os olhos sensíveis pela luz. Elas começa a observar a cidade. Crianças jogam bola na rua, senhoras na varanda de suas casas conversam, namorados se beijam, trabalhadores vão para seus serviços. Ela olha tudo aquilo com brilho nos olhos, como se estivesse enxergando pela primeira vez. Margarida olha para Violeta segurando a bicicleta na rua. Violeta sorri para ela p. 151.	P 245 - Câmera-Paulinho (câmera baixa - steadicam) em CP1 brincando com os meninos. Violeta vem da cozinha com uma garrafa de cerveja na mão p. 154.	P 246, 247 - Câmera-Roquelina (steadicam), no decorrer da cena se desloca do fundo da cozinha para a porta do quintal e fica observando de lá. Violeta vem da cozinha com uma garrafa de cerveja na mão. Câmera-Adolfo (steadcam) fica ao lado de Marcos (CA7). Violeta vem da cozinha com uma garrafa de cerveja na mão. Câmera-Adolfo (steadcam) ao lado de Ivan (CA3). Violeta vem da cozinha com uma garrafa de cerveja na mão p 156.
SD 01 - C	Movimentação de Ivan (01 shotgun)		Movimentação e fala de Violeta e Margarida: "E agora?" (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)	Cobertura geral da cena (vozes e ruídos) (01 shotgun)
SD 02 - C			Som das pessoas na rua (01 shotgun)	Crianças e cão	Fala de Violeta, Margarida, Ivan, Marcos: "Êta que essa..." (05 lapelas)
SD 03 - L				Fala de Violeta, Margarida, Ivan, Marcos: "Êta que essa..." (05 lapelas)	Fala de Violeta, Margarida, Ivan, Marcos: "Êta que essa..." (05 lapelas)
SD 04 - R				Fala de Violeta, Margarida, Ivan, Marcos: "Êta que essa..." (05 lapelas)	Fala de Violeta, Margarida, Ivan, Marcos: "Êta que essa..." (05 lapelas)
SD 05 - SL					
SD 06 - SR					
AMB 01 - LR	Som do escritório de Adolfo (02 shotgun)	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun); Crianças e cão (02 shotgun)
AMB 02 - SLR	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som do entardecer de Cachoeira (02 shotgun)	Som da manhã de São Félix (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)	Ambiência do quintal (02 shotgun)
FX 01 - C			Pedalando bicicleta		
FX 02 - L					
FX 03 - R				Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)	Marcos fazendo o churrasco (cortando carne, virando espeto, carvão...)
FX 04 - LR			Som das pessoas na rua		
FX 05 - SLR			Som das pessoas na rua	Trem partindo	Trem chegando partindo
FX 06 - SL					Latido do cão
FX 07 - SR					
FX 0 8- SUB				Motor do trem	Motor do trem
MUS 01 - LR			Canção extradiegética	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom emocionante**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom emocionante**
MUS 02 - SLR			Canção extradiegética	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom emocionante**	Música de Oxum vinda do rádio da cozinha (com ruídos do aparelho) - **tom emocionante**

Análise técnica de som do filme

Café com Canela

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA PRÓLOGO - INT. - CINEMA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida e figurantes

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Plateia do cinema assistindo um filme	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som da plateia	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Sons do filme "Gritos e Sussurros" de Ingmar Bergman	Stereo	Técnico de som; Microfinista	Estúdio	Extração do som
MÚSICA				

CENA 01 e 92 - EXT/INT. - QUINTAL/COZINHA DE VIOLETA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida, Violeta, Marcos, Ivan, Cida, Matheus, Vitória, Filipe (cão), Paulo

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Fala dos personagens (Margarida, Violeta, Ivan, Marcos, Cida, Paulo)	Mono	Técnico de som; Microfinista	06 lapelas	
Crianças e cão brincando	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Cobertura da cena	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quintal	Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Crianças e cão brincando	Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
EFEITOS				
Trem chegando	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Trem partindo	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Motor de trem	Sound Effect - Mono	Técnico de estúdio	-	

Latido de cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Marcos fazendo churrasco (carvão, gordura, pratos...)	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	As ações serão gravadas em plano sequência num momento após a gravação da cena com os atores.
Tombo de Cida (som de jaca caindo)	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Som-memória 01: Paulinho brincando com a bicicleta (distorcido).	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
Som de dendê	Sound Effect - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
Portão abrindo e fechando	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Passos de Paulo	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				
Canção para Oxum	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	Uma canção composta com a intenção de delinear os sentimentos do quintal, acompanhando o ânimo das personagens.

CENA 02 - INT. - SALA DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida, Paulo, Paulinho, Zú, Alessandra, convidados (figurantes)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Som captado pela câmera de vídeo acompanhando a cena toda	Mono	Operador de câmera	01 câmera VHS	
AMBIÊNCIA				
Som da sala de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória: gritos de Margarida após a morte do filho.	Captação em Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 03 e 94 - EXT. - CIDADES DE CACHOEIRA E SÃO FÉLIX - NOITE

PERSONAGENS: Figurantes

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
AMBIÊNCIA				
Som da cidade de Cachoeira amanhecendo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				
Música clássica para a cidade de arquitetura e monumentos "brancos"	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	
Atabaques invadem a música trazendo a gente da cidade "negra"	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

CENA 04 - INT. - QUARTO DE VIOLETA - AMANHECER

PERSONAGENS: Violeta e Marcos

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentos de Violeta fazendo a ação	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Violeta pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da cidade de Cachoeira amanhecendo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				
Despertador toca a música clássica. Violeta interrompe o som	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

Atabaques invadem a música trazendo a gente da cidade "negra"	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

CENA 05 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória 02: gritos do parto de Margarida	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
MÚSICA				

CENA 06 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - AMANHECER

PERSONAGENS: Violeta e Roquelina

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentos de Violeta e Roquelina - CANTAROLANDO	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Violeta pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da cidade de Cachoeira amanhecendo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				

MÚSICA				

CENA 07 - INT. - COZINHA DE VIOLETA - AMANHECER

PERSONAGENS: Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Som das coxinhas na gordura	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Violeta cantarolando a canção de Oxum	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Violeta pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da cidade de Cachoeira amanhecendo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som de radio fora do ar (compondo som coxinhas fritando)	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
MÚSICA				
Música de Oxum vinda do rádio de Roquelina (ruídos de rádio)	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

CENA 08 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - AMANHECER

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				

Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória 03: Paulinho pulando na cama	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
MÚSICA				

CENA 09 - INT. - QUARTO DOS FILHOS DE VIOLETA - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta, Matheus, Vitória

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentos de Violeta e as crianças no quarto	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto das crianças pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da cidade de Cachoeira amanhecendo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

CENA 10 - INT. - BANHEIRO DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	

AMBIÊNCIA				
Som do banheiro de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

CENA 11 - INT. - CASA DE VIOLETA - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta, Ivan, Adolfo, Filipe (cão), Cida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação dos personagens na rua (carro, bicicleta, cão)	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Falas de Ivan, Adolfo, Cida e Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	04 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som da cidade de Cachoeira amanhecendo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Bicicleta de Violeta	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Cão latindo	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Água da mangueira da Cida	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 12 - INT. - COZINHA DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som da cozinha de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória 04: Paulinho não quer comer, Margarida insiste e argumenta com o filho	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
Café fervendo	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Chiado da pressão da garrafa térmica	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 13 - INT/EXT. - BAR DO TONINHO - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta, Toninho

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e falsa de Violeta e Toninho	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do Bar	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da cidade de Cachoeira pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				

Bicicleta	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Trem passando	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Motor de trem	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Freada de carro	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 14 - INT. - SALA DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som da sala de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória 05: Margarida canta cantiga de ninar para Paulinho(de um lado para outro)	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
MÚSICA				

CENA 15 - INT/EXT - SUPERMERCADO - TARDE

PERSONAGENS: Paulo, caixa, carregador, figurantes

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Ações de Paulo e da Caixa	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da cidade de São Félix pela tarde	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	

EFEITOS				
Som agudo do "bip" do registrador de preço	Sound Effect - Stereo	Técnico de estúdio	-	
Som de alimento sendo jogado no lixo (som de vazio)	Sound Effect - Stereo	Técnico de estúdio	-	
Paulo acende um cigarro com isqueiro	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				
Arrocha no fone de ouvido da Caixa				Extrair

CENA 16 - INT/EXT - SALA DE MARGARIDA/FRENTE DA CASA - TARDE

PERSONAGENS: Margarida, entregador, Paulo

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som da sala de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da cidade de São Félix pela tarde	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Campainha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Som de passos de Margarida	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Porta abrindo e fechando	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Som da partida do carro	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Saída do carro	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 17 - INT. - COZINHA DE MARGARIDA - TARDE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som da cozinha de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória 06: Porta da geladeira abrindo; Margarida e Paulo fazendo a lista de compras.	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
Porta da geladeira abrindo	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 18 - INT. - CONSULTÓRIO DE IVAN - TARDE

PERSONAGENS: Ivan, secretário, Vilma, Joana

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e falas Ivan, secretária, Vilma, Joana	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do consultório de Ivan	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som de Cachoeira pela tarde	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 19 - INT. - ESCRITÓRIO DE ADOLFO - TARDE

PERSONAGENS: Adolfo e Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Captação da voz, respiro de Adolfo	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
Som das ações de Adolfo e cão	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Captar som do violão de Adolfo sendo tocado (som direto): JOÃO VALENTÃO	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 NKH	
Captar som do violão de Adolfo sendo tocado (som direto): JOÃO VALENTÃO	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 microfone para violão	
AMBIÊNCIA				
Som do escritório de Adolfo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som de marteladas	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Latido do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Corda do violão arrebentando	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 20 - EXT. - CASA DE VIOLETA - ENTARDECER

PERSONAGENS: Violeta, Matheus, garotos jogando bola (figuração), Adolfo, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Som da partida de futebol	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Movimentação e fala de Violeta e Adolfo	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do entardecer de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				

Sons do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Vento	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
MÚSICA				

CENA 21 - INT. - SALA DE ADOLFO - ENTARDECER

PERSONAGENS: Adolfo e Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e fala de Violeta e Adolfo	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do entardecer de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da sala de Adolfo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Sons do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 22 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - ENTARDECER

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				

Vento	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Batida da janela	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 23 - INT. - COZINHA DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som da cozinha de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória 07: briga de Paulo e Margarida	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
Chiado da pressão da garrafa térmica	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Cinzeiro sendo arremessado	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
MÚSICA				

CENA 24 - INT. - COZINHA DE VIOLETA - NOITE

PERSONAGENS: Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Sons das ações de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da cozinha de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	

EFEITOS				
Fritando temperos	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Violeta sovando a massa	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Fritando Coxinha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Quebrando ovos	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				
Assovio de Violeta; Assovio de Violeta + flauta; Assovio de Violeta + instrumentos	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

CENA 25 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - NOITE

PERSONAGENS: Violeta e Roquelina

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta e Roquelina - CANTAROLAR	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Roquelina	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite em Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som de TV ao fundo e conversas de Marcos e as crianças	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				
Canção vindo da rádio	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

CENA 26 - EXT. - RESTAURANTE - NOITE

PERSONAGENS: Paulo, Shirley, Zú, Alessandra, figurantes

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				

Movimentação e fala de Paulo, Shirley, Zú e Alessandra	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da noite em Cachoeira (bar)	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Movimentação no bar: talheres, falas, telefone, risadas	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				
Música ambiente de fundo				Extrair

CENA 27 - INT. - QUARTO DE VIOLETA - MADRUGADA

PERSONAGENS: Violeta e Marcos

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e falas de Marcos e Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite em Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Gritos de Ivan	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Cão latindo	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 28 - EXT. - CASA DE ADOLFO - MADRUGADA

PERSONAGENS: Violeta, Marcos, Ivan, Cida, Adolfo, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e falas de Ivan, Violeta, Marcos e Cida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da noite em Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Cão latindo	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Porta sendo arrombada	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 29 - INT. - QUARTO/SALA DE ADOLFO E IVAN - MADRUGADA

PERSONAGENS: Violeta, Marcos, Ivan, Cida, Adolfo, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Fala de Violeta, Marcos, Ivan e Cida	Mono	Técnico de som; Microfinista	04 lapelas	
Cobertura da cena acompanhado a câmera	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Adolfo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite em Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Passos e respiração do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 30 - INT. - QUARTO DE ADOLFO - MADRUGADA

PERSONAGENS: Ivan, Adolfo, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Ivan e o cão	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Adolfo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite em Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Chuva (som de pregos e parafusos sendo despejados num recipiente - Adolfo)	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
MÚSICA				

CENA 31 e 32 - INT. - SONHO DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida, Oxum

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Floresta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som do dendê	Sound Effect - Stereo	Técnico de estúdio	-	
MÚSICA				
Tambores	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 33 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - MADRUGADA

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som do dendê	Sound Effect - Stereo	Técnico de estúdio	-	
MÚSICA				

CENA 34 - INT. - QUARTO DE PAULO - MADRUGADA

PERSONAGENS: Paulo, Shirley

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e voz de Paulo e Shirley	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Paulo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite em Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Chuva (som de pregos e parafusos sendo despejados num recipiente - Adolfo)	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 35 - INT. - SALA DE ADOLFO - MADRUGADA

PERSONAGENS: Violeta, Marcos, Ivan, Adolfo, Cida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e falas de Ivan, Violeta, Marcos e Cid				
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Adolfo	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite em Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória 08: gritos da mãe de Violeta	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
MÚSICA				

CENA 36 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - AMANHECER

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 37 - INT. - ENTRADA DA CASA DE VIOLETA - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta, Marcos, Matheus, Vitória, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e vozes de Violeta, Marcos, crianças e cão	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da manhã em Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

CENA 38 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta e Roquelina

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e voz de Violeta e Roquelina	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Roquelina	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da manhã de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 39 e 40 - INT. - BANHEIRO DE MARGARIDA/ BANHEIRO DE VIOLETA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida e Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
AMBIÊNCIA				
EFEITOS				
MÚSICA				
Música concreta (goteiras, sabonete, água...)	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

CENA 41 - INT. - QUARTO DE VIOLETA - ENTARDECER

PERSONAGENS: Violeta e Marcos

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentos e vozes de Marcos e Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som do entardecer de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 42 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória 09: Margarida contando a história de Oxum para Paulinho.	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
MÚSICA				

CENA 43 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida, Roquelina, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta - CANTAROLANDO	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Roquelina	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Sons do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Som de TV ao fundo e conversas de Marcos e as crianças	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
MÚSICA				
Canção para Oxum (rádio)	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 44 - INT. - CASA DE VIOLETA - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som de Cachoeira pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Violeta pedalando a bicicleta	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 45 e 54 - EXT. - PONTE - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
AMBIÊNCIA				
Som de Cachoeira pela manhã				
EFEITOS				
Violeta pedalando a bicicleta	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Som do trânsito	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Som da ponte (pessoas passando e conversando)	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Som da estrutura metálica da ponte movendo com o passar dos carros.	Sound Effect - Mono	Técnico de estúdio	-	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 46 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Plateia do cinema assistindo um filme	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória das fotos	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
Som-memória 10: briga de Paulo e Margarida na cozinha	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
Campainha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 47 - INT/EXT. - CASA DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida e Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e fala de Violeta e Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som de São Félix pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Passos de Margarida	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Som da porta abrindo e fechando	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 48 - INT/EXT. - COZINHA/ QUINTAL DE VIOLETA - NOITE

PERSONAGENS: Violeta, Marcos, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Fala de Marcos e Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	02 lapela	
Cobertura da cena	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da cozinha e do quintal	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Som da rede	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
MÚSICA				

CENA 49 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - NOITE

PERSONAGENS: Violeta, Roquelina, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Roquelina	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Sons do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Som de TV ao fundo e conversas de Marcos e as crianças	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
MÚSICA				
Canção para Oxum (rádio)	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 50 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida e figurantes

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				
Som de tambores	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	

CENA 51 - INT. - QUARTO DE VIOLETA - MADRUGADA

PERSONAGENS: Violeta e Marcos

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta e Marcos	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da madrugada de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 52 - INT. - COZINHA DE VIOLETA - MADRUGADA

PERSONAGENS: Violeta, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da madrugada de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som-memória 11: Carro de som passando na rua e recitando a poesia de Margarida	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
Som do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 53 - INT. - CASA DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida, Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
Fala de Margarida e Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	02 lapela	
Cobertura das ações da cena	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som de casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Passos de Margarida	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Campainha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	

Som-memória 12: Paulinho andando de bicicleta pela casa	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Chiado da pressão da garrafa térmica	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Café fervendo	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Coando café	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Jogando o cinzeiro contra a parede	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Violeta pega a bicicleta e sai da casa	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 55 - INT. - CASA DE VIOLETA - ENTARDECER

PERSONAGENS: Violeta, Ivan

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta e Ivan	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som de Cachoeira no entardecer	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som do carro de Ivan	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
MÚSICA				

CENA 56 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - ENTARDECER

PERSONAGENS: Violeta, Ivan, Roquelina, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e fala de Violeta, Ivan	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Roquelina	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	

Som da tarde de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Movimentação do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				
Canção para Oxum (rádio)	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	

CENA 57 - INT. - CASA DE IVAN - ENTARDECER

PERSONAGENS: Ivan, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e fala de Ivan	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som de Cachoeira no entardecer	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Movimentação do cão	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 58 - INT. - CORREDOR - ENTARDECER

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 59 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - NOITE

PERSONAGENS: Violeta e Roquelina

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta e Roquelina - CANTAROLANDO	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Roquelina	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som de Cachoeira de noite	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

CENA 60 - INT. - ENTRADA DA CASA DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da rua pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Campainha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Passos de Margarida	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Abrir e fechar de porta	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Vento	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 61 - INT. - COZINHA DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da cozinha de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

CENA 62 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida e figurantes

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Escova de cabelo sendo arremessada	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 63 - INT/EXT. - ENTRADA DA CASA DE VIOLETA - NOITE

PERSONAGENS: Marcos e Cida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e falas de Cida e Marcos	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Campainha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Apito do trem	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Trem passando	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Motor do trem	Sound Effect - Mono	Técnico de estúdio	-	
MÚSICA				

CENA 64 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - NOITE

PERSONAGENS: Violeta, Marcos, Roquelina

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e falas de Violeta e Marcos	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Roquelina	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite de Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Trem passando	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Motor do trem	Sound Effect - Mono	Técnico de estúdio	-	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 65 - INT. - BANHEIRO DE VIOLETA - NOITE

PERSONAGENS: Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do banheiro de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

CENA 66 - INT/EXT. - BAR DO TONINHO - NOITE

PERSONAGENS: Violeta, Cida, Toninho, samba de roda, clientes (figurantes)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e fala de Violeta, Cida, Toninho	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do bar de Toninho - risos, conversas	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite de Cachoeira - rua movimentada	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som do carro de Paulo estacionando	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Aplausos	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
MÚSICA				
Música ambiente do bar (os principais nomes do samba de Cachoeira estão tocando do lado de fora do bar) - acelera quando Cida fica atordoada (de fundo)	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 67 - INT. - SALA/COZINHA DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Sons de respiração, resmungos, saliva de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

CENA 68 - INT. - CORREDOR DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 69 - EXT. - ENTRADA DA CASA DE VIOLATA - ENTARDECER

PERSONAGENS: Violeta, Marcos

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do entardecer em Cachoeira	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

CENA 70 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - ENTARDECER

PERSONAGENS: Violeta, Marcos, Roquelina, Ivan

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e voz de Violeta (CANTAROLANDO), Roquelina, Marcos, Ivan	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Roquelina	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Rádio fora do ar	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Sirene da ambulância	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 71 - INT. - BANHEIRO DE VIOLETA - NOITE

PERSONAGENS: Violeta e Marcos

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Marcos e Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do banheiro de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Rádio fora do ar	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Som de rio	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
Som de cacheoira	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
MÚSICA				

CENA 72 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - NOITE

PERSONAGENS:

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
AMBIÊNCIA				
EFEITOS				
MÚSICA				
Canção de Oxum (som de rádio)	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 73 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - SONHO

PERSONAGENS: Margarida, Oxum

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som de São Félix pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Retira o lençol do espelho	Hard-effect - Stereo	Técnico de som; Microfinistas	02 shotgun	
MÚSICA				
Tambores quando Oxum aparece	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

CENA 74 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite de São Félix	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 75, 76, 77, 78 - INT. - CASA DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite de São Félix	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Carro de som: nota de falecimento de Roquelina	Captação em estúdio - Stereo	Técnico de estúdio	Microfone de estúdio	
Campainha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 79 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da noite de São Félix	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 80 - INT. - QUARTO DE VIOLETA - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta e Marcos

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Som da respiração, suspiro, saliva de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Violeta	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				
Despertador toca a música clássica. Violeta não interrompe o som	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

CENA 81 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Som da respiração, suspiro, saliva de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 lapela	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Roquelina	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Campainha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 82 - INT. - ENTRADA DA CASA DE VIOLETA - MANHÃ

PERSONAGENS: Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som de Cachoeira de manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Abrir e fechar de porta	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 83 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA/ SALA DE VIOLETA - ENTARDECER

PERSONAGENS: Violeta, Marcos, Matheus, Vitória

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Marcos e as crianças brincando na sala	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da plateia	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Sons do filme "Gritos e Sussurros" de Ingmar Bergman	Stereo	Técnico de som; Microfinista	Estúdio	Extração do som
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 84 - INT/EXT. - ENTRADA DA CASA DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida e Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta e Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da manhã de São Félix	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Campainha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 85 - INT. - COZINHA DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida e Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e fala de Violeta e Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da cozinha de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som de São Félix pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Sons do filme "Gritos e Sussurros" de Ingmar Bergman	Stereo	Técnico de som; Microfinista	Estúdio	Extração do som
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 86 - INT. - QUARTO DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som do quarto de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som de São Félix pela noite	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Margarida penteando o cabelo	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 87, 88, 89 - INT. - CASA DE MARGARIDA - NOITE

PERSONAGENS: Margarida e Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta e Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da casa de Margarida	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som de São Félix pela manhã	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som da plateia do cinema	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Som da faxina (vassoura, pano, água do balde...)	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Campainha	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Chiado da pressão da garrafa térmica	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 90, 91A, 91B - INT. - CORREDOR DE MARGARIDA/ QUARTO DE PAULINHO - ENTARDECER

PERSONAGENS: Margarida

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da Casa	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som do entardecer em cachoeira e São Félix	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Maçaneta abrindo	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
Abrindo a porta	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				

CENA 92 - INT. - QUARTO DE ROQUELINA - ENTARDECER

PERSONAGENS: Violeta

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Violeta	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da Casa	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som do entardecer em cachoeira e São Félix	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

ANÁLISE TÉCNICA DE SOM DO FILME *CAFÉ COM CANELA*

CENA 93 - INT. - ESCRITÓRIO DE ADOLFO - ENTARDECER

PERSONAGENS: Ivan, Filipe (cão)

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação de Ivan	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da Casa	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
Som do entardecer em cachoeira e São Félix	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
MÚSICA				

CENA 95 - EXT. - RUA DE MARGARIDA - MANHÃ

PERSONAGENS: Margarida, Violeta, figurantes

	Tipo de som	Equipe	Equipamento	Materiais extra; Observações
SOM DIRETO				
Movimentação e fala de Violeta e Margarida	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
Som das pessoas na rua	Mono	Técnico de som; Microfinista	01 shotgun	
AMBIÊNCIA				
Som da manhã de São Félix	Stereo	Técnico de som; Microfinista	02 shotgun	
EFEITOS				
Pedalando bicicleta	Hard-effect - Mono	Técnico de som; Microfinistas	01 shotgun	
MÚSICA				
Canção extradiegética	Estúdio - Stereo	Técnico de estúdio; Músicos	Microfones de estúdio	

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCHMANS, Tony **A Música do Filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema.** São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

CHION, Michel **A Audiovisão - som e imagem no cinema.** Trad.: Pedro Elói Duarte - São Paulo: Edições Textos & Grafias, 2008.

CUNHA, Napoleão **Guia Prático de Captação de Som Direto.** Salvador: Faculdade de Tecnologia e Ciências, 2008.

EINSTEIN, Sergei **A Forma do Filme.** Trad.: Teresa Ottoni - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FLÔRES, Virgínia **O Cinema: uma arte sonora** São Paulo: Annablume, 2013.

MANZANO, Luiz A. **Do Editor de Som ao Sound Designer, os Ecos de uma Evolução.** In: Revista Filme Cultura, Ed.: janeiro, fevereiro, março 2013.

MARTIN, Marcel **A Linguagem Cinematográfica.** Trad.: Paulo Neves - São Paulo: Brasiliense 2007.

MURCH, Walter **Num Piscar de Olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre.** Trad.: Juliana Lins - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

OBICI, Giuliano **Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OPOLSKI, Débora **Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio sobre a cegueira.** Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009.

PEDREIRA, Aline **O Som Surround e suas Formas de Uso.** Campinas: Universidade de Campinas, 2004.

SALLES, Cecilia A. **Construção da Obra de Arte.** São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SCHAFER, Murray **Ouvido Pensante.** Trad.: Marisa Fonterrada - São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCHAFER, Marray **A Afinação do Mundo: uma explanação pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais**

negligenciado aspecto do nosso ambiente - paisagem sonora. Trad.: Marisa Fonterrada - São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TARKOVSKI, Andrei **Esculpir o Tempo.** Trad.: Jefferson Luiz Camargo - São Paulo: Martins Fontes, 2010.

6. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Bastardos Inglório. Direção: Quentin Tarantino, 2009. (Título Original: *Inglourious Basterds*)

Fita Branca. Direção: Michael Haneke, 2009. (Título original: *Das weiße Band*)

Napoleão. Direção: Abel Gance, 1927. (Título original: *Napoléon*)

Nosferatu. Direção: Friedrich Murnau, 1922. (Título original: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*)

Outubro. Direção: Sergei Eisenstein, 1928. (Título origina: *Oktyabr*)

Persona. Direção: Ingmar Bergman, 1966.

Psicose. Direção: Alfred Hitchcock, 1960. (Título original: Psycho)

Pulp Fiction: Tempos de Violência. Direção: Quentin Tarantino, 1994. (Título original: *Pulp Fiction*)

Solaris. Direção: Andrei Tarkovski, 1970. (Título original: Солярис)

Tubarão. Direção: Steven Spielberg, 1975. (Título original: Jaws)



Projeto coletivo de Fotografia do filme Ilha

Augusto Bortolini
Poliana Costa
Thacle de Souza

1ª versão, em 15 de julho de 2017.

Cachoeira/BA, 2017

Filme Ilha - projeto coletivo de Fotografia

1. A matéria do filme;

Sombrio tropical. A fotografia trabalha com a fruição de múltiplas dimensões no filme – a exemplo das mudanças de tons entre o ficcional, o documental, o metalinguístico ou os registros de cotidiano, a partir de esquemas de câmera e diferentes escolhas de representação, também fazendo uso amplo e ensaiado de planos-sequência. Abordagem que converge com os projetos de Arte e Som: a partir de elementos díspares na construção da representação visual e sonora do filme. Alienante, compactadora, expressiva. **Sentido:** ora apreensivo, ora épico. Câmera revolta e intimista, invasiva. Espaços distorcidos em ângulo e atmosfera.

O projeto assimila uma referência formal de psicologização/romantismo na arte: assim como se dá o retorno do neoexpressionismo ao quadro – formato da tradição pictórica abandonado em um momento da arte concreta a abstrata – observamos os próprios retornos a que passa o filme: do sequestro do diretor de cinema "classicista" (na juventude, um "inovador"), da proporção *cinemascope* (21:9) de certa cinefilia baseada nos anos sessenta, da transparência à opacidade, da narrativa à memória das crianças. Debruçando-se também sobre um retorno expressionista - simbólico, embora carregado de objetos representacionais hiperrealistas. A câmera é dirigida por Emerson dentro da narrativa e seu corpo como imagem e o corpo fílmico que se desenvolve pelas concepções que ele e Thacle tem sobre a linguagem cinematográfica.

A partir disso, surge uma abordagem "pictórica" ou "fotográfica" no filme: na colisão entre essas linguagens e o cinema e na hibridização de questões envolvidas nelas. A imagem-cinema que pode estar aberta ao fluxo da mise-en-scène, também pode propor um posicionamento em que reavalie a noção de recorte do quadro – permitindo-se, para além da imagem-tempo, denotar características de traço/textura/conteúdo cuja leitura aproxime-a de uma outra linguagem. Não apenas destacando-se da fotografia e da pintura apenas pela noção de movimento/tempo, mas incorporando visualmente/espiritualmente suas nuances – um mosaico de percepções sensoriais colocadas em série. Tangendo ora o figurativo, pela narrativa, e observando elementos figurais que extravasam o enredo.

1.1 Câmera;

O filme Ilha, com presença maior em Ilha Grande, ocorre por vias que revelam as bordas do objeto fílmico. Tem por personagens jovens de um determinado lugar que se revelam no fazer cinematográfico, como a realização mesmo de sua fala, ato no mundo, insurgência. O risco é o riso é o sequestro, emergencial tomada de atitude. Quando os fazedores do filme dentro do filme (o Emerson e o Thacle) capturam Henrique à força, um tradicional cineasta baiano, para ajudá-los, surgem as interlocuções estilísticas à primeira vista: a visão desses jovens realizadores é contraposta a de Henrique em que níveis, a que se possam complementar. As câmeras-

personagens surgem a partir dos pontos de vista propostos no roteiro: Câmera-Thacle e Câmera-Henrique. Além da Câmera-Orgânica que se subdivide em outros quatro pontos-de-vista - Ary, Glenda, Henrique-jovem e Thacle-criança.

- A **CÂMERA-HENRIQUE** parece dotada de estabilidade – que confunde-se com certo enferrujamento da prática, pragmática, porém tátil (como quando performa com o corpo de Emerson na CENA 05). Que tipo de filme Henrique fazia? Parece transparente, mas quiçá carregue uma expressividade. A princípio é concreta, usa de plano geral fixo, apesar da câmera na mão. Com o desencadear da narrativa, a Câmera-Henrique passa por um processo de convencimento, que reflete em uma evolução da própria forma de filmar. Assim como o retorno do tesão em fazer cinema fica explícito no processo de entrega da Câmera-Henrique, com mudança marcante após o diálogo da Cena 14, uma câmera inicialmente rígida e enferrujada que exponencialmente retorna a uma característica jovial de experimentação, como referência de sua *juventude ótica* nas Cenas 27B, 27C e 27D. Narrativamente encontrando maior liberdade em movimentação na Cena 22 (última Câmera-Henrique do filme), com influência do corpo Emerson em performance na imagem.

- A **CÂMERA-THACLE** opera pelas bordas em busca das fissuras do processo ficcional, registrando momentos que excedem a encenação (como a *desatuação* na CENA 06: os gestos da atuação que sobram). A vida que respira. Câmera de processo, making of, ampliando para o que está fora da ação. Ora rústica por não respeitar diretamente o tempo dos motivos (ator, atriz, objeto), documental por essas intransigências do mundo que captura para dentro do filme. Ela usa movimento chicote para deslocar fisicamente o quadro, fazer-se sentir. Hiperrealista, porém cujo lirismo é da ordem da sensibilidade com que observa o entorno, a natureza, os pequenos movimentos do tempo. Despretensiosa, liberta. Um desejo de filmar que transita entre o amador e uma criativa e organizada forma de olhar o mundo. Lembrar de Emerson como um cinéfilo - a sua forma fazer parte de uma reflexão sobre o universo do cinema. O uso de filtros (cor, textura, etc) é um dos principais meios de diferenciá-la da CÂMERA-HENRIQUE.

- **CÂMERA-FILME**. Essa descreve o filme em seus momentos e seus tons. A exemplo da CENA 12, um ápice da intenção de realismo no filme, porém distorcida a partir de lente 8mm e ângulo holandês justamente para compactuar com um realismo psicológico. Entre as CENAS 22 e 27, outra dimensão, mais distanciada, na câmera.

- **CÂMERA-ORGÂNICA** (câmera livre, no roteiro). Do registro do período da oficina (CENAS 27A, 27B, 27C e 27D), um emblema de realidade. Pré-universo ficcional e aparentemente "real" em sua essência. Câmera na mão. A câmera é operada por cada um dos oficineiros (ARY, GLENDA e HENRIQUE) durante a cena e por THACLE-criança (C27D), mista entre descobrimento do artefato, uso intuitivo e imaginação. Na oficina, imagens das crianças, de forma espontânea. Apenas uma câmera é operada. Um processo

íntimo, porém distinto de um registro familiar. Indicação do roteiro: *vemos todo processo editado*. Nota sobre Henrique: *juventude ótica*. As câmeras de ARY (como um movimento de circulação urbana de Salvador City – destacando elementos de corpo e fundo) e GLENDA (baixa profundidade de campo e superclose) complementam a câmera de HENRIQUE, cujo retorno ao experimentalismo de outros tempos é desenhado progressivamente pela narrativa. Câmera de vídeo. Procurar referência tecnológica de vídeo a 1992. Possível uso de lentes vintage.

- Além dessas, há a **CÂMERA-INVISÍVEL**, que pode funcionar com as demais câmeras enquanto acessório. Recortes visuais que não estão presentes no roteiro, mas que compõem um mosaico das locações e eventos do filme. Texturas, urubus. Placas, desenhos na parede/grafite/picho: símbolos impressos em superfícies. Entre o motivo e a abstração. Mapa neural visual. A exemplo de triangulações em PGs (planos-gerais), como um enquadramento de teto/céu na CASA DA CENA 01. Fazendo uso do *espaço negativo* para separar figura e fundo. Descrição visual que não consta no roteiro. À exceção do P10, com detalhes de Brasil que "não são realizadas pela Câmera-Thacle".

Dessas características surge que 1) a câmera tremula naturalmente em contato com o mundo, 2) os movimentos da CÂMERA-THACLE ora se dão com câmera na mão, mas preferencialmente com a câmera no rig, além da câmera no tripé, 3) o HENRIQUE usa estabilizador de imagem e tripé, 4) a CÂMERA-FILME pode usar tripé, RIG ou outros estabilizadores de imagem, tendo em vista que os tons se dão por cena.

Indicações do roteiro: *lembrando que até a cena 22, a câmera, além de ter um lugar narrativo, possui o ponto de vista de personagens reais na ficção conduzindo-as e fazendo os recortes narrativos*.

1.2 Conceitos referenciais para a forma e atmosfera do filme Ilha:

- **Espaço negativo.**

Na composição, em certos momentos de diálogo, plano e contraplano, com a disposição de rostos contra espaços negativos. Opção que amplifica a escolha da Arte em ser "sem riqueza/delicadeza de detalhes" e "corpos manipulados pelo meio".



Figura 1: Exemplo de Espaço negativo. Fotografia "Linesman", de Luke Hemer.

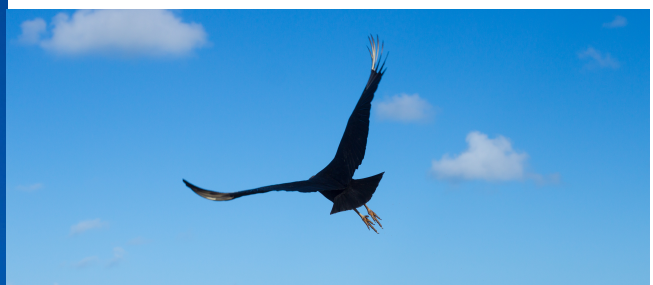


Figura 2: Exemplo de Espaço negativo. Fotografia em visita de campo.

- **Chiaroscuro.** Referência no tenebrismo (arte barroca). Caravaggio.

Enquanto referência clássica, permite a visualização da dramaticidade e da construção de contraste entre luz e sombra, com uso do espaço negativo como escuridão, desenhando volume nos motivos em primeiro plano. O uso das velas em Caravaggio pode passar à lanterna, a exemplo, e pequenos desenhos focais de luz na imagem, em situações de pouca luz, mais compactas, fechadas, enclausurantes.



Figura 3: Fotografia de Adeolu Osibodu.



Figura 4: Pintura de Caravaggio (exemplo de Chiaroscuro)



Figura 5: Pintura de Caravaggio (exemplo de Chiaroscuro)

- **Espaço ambíguo.**



Figura 6: Exemplo de Espaço Ambíguo – com reflexão.

Na composição, realça a ambiguidade existente entre as diferentes dimensões de realidade. Seu uso se dá por espelhamento ou traçando confusões na percepção de profundidade, ou espaços labirínticos, ou janelas dentro de janelas na mesma composição. Os reflexos em si: para confundir a localização espacial no leitor, mesmo a posição do interlocutor (fotógrafa/o) é desorganizada.



Figura 7: Exemplo de Espaço Ambíguo - labirítinco.

- **Oclusão.**

Na composição, é a representação apenas parcial do motivo. Seja parte do rosto, seja um trecho da ação. Quase uma disfunção no objeto integralmente pleno e acessível à visão, embora o cérebro permita a visualização a partir de sugestão como ação automática. Refere-se à qualidade de caçador e presa na natureza, observando por entre os objetos, afoito em esquema de sobrevivência. Como metáfora maior para o universo de impacto do filme Ilha.



Figura 8: Exemplo de Oclusão.



Figura 9: Exemplo de oclusão. Fotografia da internet.

- **Inversão**: "reflexo de cabeça para baixo".

Referência em *Georg Baselitz* (1938): as figuras de cabeça para baixo que produz tornam-se uma espécie de assinatura do artista. Usando de trechos à beira da praia ainda molhados pela água do mar. Mesmo durante a alteração de quadro durante um plano-sequência. Possibilidade de equipe diegética na reflexão. A imagem de lado: como uma de suas pinturas de cabeça para baixo viradas para o formato *wide* cinematográfico.



Figura 10: Exemplo de Inversão (reflexo e coqueiro).



Figura 13: Georg Baselitz, Not falling off the wall.



Figura 14: Georg Baselitz, 2009.



Figura 11: Georg Baselitz.



Figura 12: Georg Baselitz, 1969.

- **"Zoomorfismo/Zoomorfização"** no cinema.

Mudança de filtros em tempo real, mudança de câmera mão/tripé dentro de plano, noite americana em cena. Livremente adaptado do conceito de André Bazin sobre o filme "O Balão Vermelho". Mesmo a mudança de enquadramento, quando revela a câmera, provoca o efeito.

- **"Plano extenso"** (não-narrativo nem alegórico).

Ilusão pan-óptica ou Panoptismo (Foucault) ou Cássio Vasconcellos: "A panorâmica é uma das formas mais acabadas da visão pan-óptica. Ver tudo. Hoje em dia, porém, a visão que se pretende abrangente só evidencia a problemática de se apreender as grandes dimensões das paisagens metropolitanas. O olhar só registra cenas de alcance limitado, circunscritas pelos obstáculos, direcionadas pela experiência imediata. A complexidade e fragmentação do mundo globalizado não é mais acessível à percepção individual. O plano amplo com uso mínimo uso de espaço da tela para o motivo releva a função do todo permitido pela representação/imagem."

- **Ângulo telúrico**. Ponto de vista inverso à câmera divina (zenital). Posição em 90º. Comunica-se com os *espaços negativos*. Apontada à orbe, céu, chuva, telhado, laje.



Figura 15: Exemplo de Ângulo Telúrico: coqueiro.

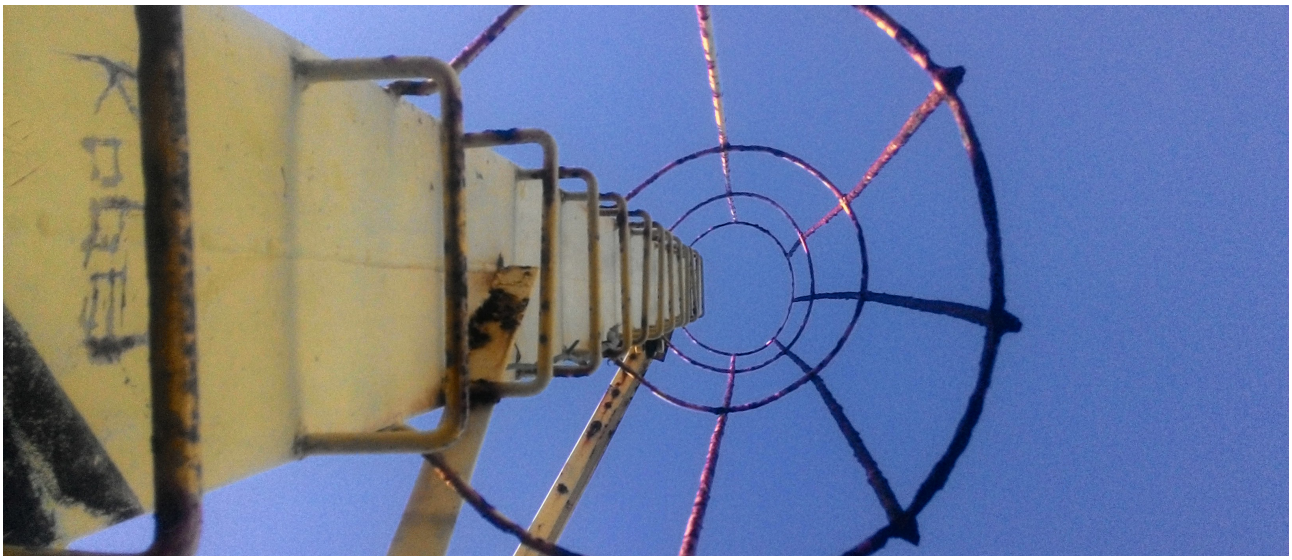


Figura 16: Exemplo de Ângulo Telúrico: guindaste (ponte) (foto de smartphone).



Figura 17: Basquiat

Telas almejam a comunicação, como sinais e placas públicas. Relações com inscrições feitas em muros. Vocabulários de signos. Cibernética. Símbolos nacionais. Imaginário e a memória. Mitologia e as religiões. **Materiais díspares**: a palha, o chumbo, as pastas de pigmentos, os diversos elementos da natureza, para o filme: lentes vintage, filtros, textura. Matéria natural e universo mitológico. Extrema expressividade da cor. Sujeitos figurativos. Atividade na superfície. Texturalismo. Vida urbana. Falta de preocupação com a **idealização pictórica**. Uso vívido de harmonias cromáticas banais. Forma lúdica e primitivista de representar distúrbios internos, tensão, alienação e ambiguidade. As figuras de cabeça para baixo de Georg Baselitz (1938). Os autorretratos violentos e recheados de palavras de Basquiat.



Figura 18: Ponte – placa (foto de smartphone).



Figura 20: Textura de piso



Figura 21: Textura de parede



Figura 19: Textura de pedras

1.3 Sobre a luz;

Uso majoritário de luz natural. Enquanto desafio técnico, imprime uma postura específica da prática cinematográfica. Uma questão de tom e uma avaliação constante da linguagem criada a partir dos espaços naturais e a interferência dos processos de Arte e Fotografia em convergência. Daí surgem potenciais expressivos, a exemplo de um desenho de luz com tetos compostos de palha e outros materiais, provocando sombras e efeitos de 1) gradeados, 2) *chiaroscuro* e a localização de microespaços iluminados no quadro, 3) sombras de redes de pesca degradadas nas janelas. A luz de frestas na paisagem que combina com a luz da Mata Atlântica do Litoral Sul da Bahia. Esse uso pode e será amplificado a partir de dispositivos como rebatedores, butterflies para difusão da luz solar ou blindex às janelas para diminuir impacto da luz solar direta – e compensar espaços externos. Importante frisar o uso de Rebatedores-Espelho nas cenas externas ou internas combinadas com janelas, como realce.

Uso da luz dura também permite, a partir de posicionamento e angulação, a obtenção de forte contraste, com uso recorrente de sombra e silhuetas: como máscaras corporais – adjacentes à personalidade de cada personagem. A possibilidade de invasão no quadro de elementos extra-fílmicos (sombras de equipamentos ou motivos desnecessários) levam a um agrupamento de elementos específicos no enquadramento e dimensão narrativa do filme.

As noturnas: a CENA 16 (boteco) e a CENA 17 (estrada). O Boteco de Poti. Um cenário aberto, com bancos e mesas de madeira, próximos à beira de rio e porto, e também mesas à frente do bar/balcão, um cômodo pequeno com bebidas e demais itens. A disposição de espaço interno e externo ao balcão permite um esquema de luzes de diferentes temperaturas: uma dualidade (azul e amarela). O desenho também se faz com outras fontes como a luz de motos estacionadas ou de passagem. Na composição, uso de placa luminosa de cerveja, pisca-pisca atrás de garrafas transparentes. Uso de luz da moto para marcar a chegada do cara que vem comprar cocaína de Emerson.



Figura 22: Boteco - vista para o rio (foto de smartphone).



Figura 23: Boteco - vista do balcão (foto de smartphone).

A CENA 17 atualmente possui duas opções de locação. Em ambas, é possível fazer o uso de lanterna enquanto objeto cênico e fonte de iluminação integrado à ação, o que demandaria consequentemente uma mise-en-scène específica. Na opção 2, o uso de uma lâmpada acesa na fachada da casa em segundo plano, acrescentaria um destaque na composição da fotografia. O

intuito é promover a construção de um ambiente íntimo, de aproximação, preconizando a relação eminente entre Emerson e Henrique. A câmera é deixada ao chão, segue-se uma longa sequência de sexo diegeticamente ampliada pelo recorte e movimento dos pés e pela banda sonora. O desenho de luz da lanterna, a partir da poeira, se manifesta com os desvairar dos pés em intensa fricção uns aos outros. A luz ao fundo se apaga e a lanterna se desloca alguns milímetros à sua direita, provocando mais uma transformação no fluxo da imagem, quando a atmosfera se enche de um escuro magnânimo.



Figura 24: Opção 1 (Cena 17)



Figura 25: Opção 2 (CENA 17)

A luz cênica é de demasiada importância: vela, candeeiro, lanterna, abajur.

Vamos usar refletores; o porte de um set-light (500W) em campo servirá para atenuar eventuais problemáticas de iluminação – quase sempre à revelia do sol. E a "poeira" - amplificá-la com fumaça (máquina de gelo seco, ou materiais espontâneos, como areia).

1.4 Notas formais adicionais;

- **Cores**: Azul, Verde, Cinza (como terceira parte da natureza, não o urbano, pensar no desgastado pelo tempo). Lembrar que o neoxpressionismo carrega uma violência cromática, saturada e diversa, mesmo quando parte apenas em dimensões do mesmo tom. Enquanto o tenebrismo, como forma mais radical do chiaroscuro, dá volume aos objetos a partir da luz - em contraste às sombras, amplifica a importância do deslocamento de figura e fundo via cor, mas é arrodeado por espaço negativo, geralmente uma escuridão intensa. Possibilidade de distorção cromática em alguma cena: testar (lapso).
- Uso de grande angular em defasar figura e fundo na profundidade e na escala do plano; reconfigurar a noção de plano aberto para plano extenso - como mais informações atmosféricas, não-alegóricas e não apenas ambientação espaço-narrativa. Compactação espacial com planos amplos.
- Apoio em texturas, através de lente macro ou tele, ruidosas, palpitantes, rasgam a imagem.
- Clima/Atmosfera: tensão. Desfoques laterais? Onírico. Hiperrealista, artificial, fantástico, tempo-lembrança.

- Espaço negativo para separar figura e fundo e criar planos extensos (não apenas abertos ou gerais).
- Uso de molduras (janela/porta) para representações labirínticas dos espaços, para criar oclusão, ou espaços ambíguos.

1.5 Noções;

- CÂMERA NA MÃO: movimento, livre fixação, invasão, deslocamento, vibração, tátil.
- CORPORALIDADE: câmera e corpo. relações. interações. sentido e forma. corpo humano. corpo cinema.
- CÂMERA FIXA: acontecimento. fora de campo. tempo. fluxo.
- REFERÊNCIAS DE COR/TEXTURA: filtros. distorções cromáticas. cor do filme. Estêncil (efeito na imagem). Grafite (beco, casa de Emerson).
- PELE NEGRA e ILUMINAÇÃO: azul/âmbar. forte contraste. luz & sombra.
- Quem edita o FILME é HENRIQUE.

2. Aparato técnico;

- A câmera Blackmagic Pocket Cinema Camera.
- Possibilidade de formato específico como cinemascope (21:9).
- Lentes base do filme: conjunto *Voigtlander* micro 4/3.
- Lentes vintage como "*Leica R*", "*Minolta*" ou "*Elgeet*".
- Grande angular: sensação de expansão com grande angular.
- Teleobjetiva ou macro para texturas.

3. Notas sobre cenas e locações narrativas;

Locação	**Cenas**	**Notas**
CASA ABANDONADA	01	Com 14 páginas. Parte importante da visualidade e espaço no filme. Compactação, enclausuramento. Espaços ambíguos (labirínticos). Sombras de redes degradas na janela e de palhas de coqueiro ressecadas no teto. Movimentação em plano-sequência. Oclusão.
MANGUE	02	Abordagem pictórica, profundidade de campo, nitidez.
ESTRADA DE TERRA	03, 04	C03 – zoomorfismo (filtro na lente): mudança de exposição na imagem, transição de foco entre Henrique (correndo ao fundo) e Emerson. C04 – Ângulos expressivos e repetição de imagens com pequenas diferenças, como opção para a Câmera-Thacle.

ESTRADA DE TERRA/CASA DA INFÂNCIA DE EMERSON (Abandonada)	05	3 PS. P10 – PDs de Brasil: Câmera-invisível. P11/12/13 – Câmera-Henrique progride até encontrar o timing da filmagem com a performance de Emerson.
SALA COM FUNDO PRETO	06	Duas câmeras. Estúdio independente. Pouca luz. Artificial. Filmar "desatuação". Cena livre.
CASA DA INFÂNCIA DE EMERSON (tempo)	07, 10, 13, 18	Invadida pela vegetação. Sombra a partir de palhas coqueiros. Isolamento. Mar aberto. Alto contraste. Chiaroscuro.
CASA DE EMERSON	08, **12**	A intimidade proveniente da ideia de realidade dentro do filme, acesso denso àquilo que pertence a Emerson.
PONTE	09, 11, 20	Compactação. (Exceto C09P26 e C20P43) Fluxo, planos de longa duração. Profundidade de campo alta.
ESTRADA DE TERRA	14, 17, 21	C14 – Câmera fluida e documental, além de mirar Emerson e Henrique, mira o ambiente. C17 – PS, espaço negativo no plano conjunto dos dois rostos. Termina com câmera no chão. C21 – acerta o foco depois da chegada de Emerson. Plano longo, à espera de Emerson voltar e falar com a câmera e depois continuar andando.
PRAIA	15, 19	Amplitude da imagem, espaços ambíguos. Inversão. Lembrar que a PRAIA é um lugar sempre acompanhado pela presença de FRANCISCO, contrastando a esperada sensação de liberdade.
BOTECO	16	Espaço negativo, chiaroscuro. Dualidade cromática (luz). Luz de moto.
BECO	22, 27D	C22 - Revela os policiais com movimento de câmera. Joga a câmera no chão. Agressão. C27D – Câmera-orgânica.
TEATRO	23	Close de Henrique. Rosto iluminado quando chamam seu nome. Possibilidade de um plano extenso – isolado – de cadeiras vazias, apenas Henrique sentado.
SALA DA CASA DE HENRIQUE	24	Câmera-filme. Abordagem criativa.
ESCRITÓRIO DE HENRIQUE	25, 27, 28	Câmera-filme. Abordagem criativa.
SÓTÃO DA CASA DE HENRIQUE	26	Câmera-filme. Abordagem criativa. C26P60: câmera na mão fluida com estabilizador de imagem.
PRAÇA DE ILHA GRANDE	27A	Câmera-orgânica.

SALA DE AULA	27B, 27C	Câmera-orgânica.

4. Anexos

- Lista de Equipamentos
- Decupagem Técnica
- Link de Fotografias da Primeira Visita de Campo

Obs: as fotografias sem indicação foram tiradas pela equipe em visita de campo.

Ilha

Ary Rosa

06 e 07/02/2016 - 1ª versão

02 e 03/12/2016 - 2ª versão

São Félix

INDICAÇÕES DO ROTEIRO

Até a cena 22, a câmera, além de ter um lugar narrativo, possui o ponto de vista de personagens reais na ficção conduzindo-as e fazendo os recortes narrativos.

CENA 01 - INT. - CASA ABANDONADA - DIA

CÂMERA THACLE

Uma cabana abandonada com paredes descascadas, portas e janelas tortas e teto com telhas quebradas. Vemos um plano geral de HENRIQUE, 45 anos, amarrado em uma cadeira com um capuz na cabeça. A câmera está sendo posicionada. Silêncio. Henrique está ofegante. EMERSON, 28 anos, e THACLE, idade indefinida, estão atrás da câmera observando o plano. O silêncio é quebrado quando Thacle fala:

THACLE
(tom de pergunta)
Assim?

HENRIQUE
(tom assustado)
Quem tá aí?

Henrique começa a mexer-se na cadeira.

EMERSON
(tom de incerteza)
Não sei, man.

HENRIQUE
(tom assustado)
O que tá acontecendo?

EMERSON
(tom de reflexão)
Veja bem, esse plano mais aberto pode intensificar assa sensação de solidão e abandono...

HENRIQUE
(tom de medo)
O que vocês querem?

EMERSON
(tom de reflexão)
Por outro lado, o close vai mostrar melhor as expressões de desespero quando eu tirar o capuz dele...

(CONTINUED)

HENRIQUE
(tom de desespero))
Alguém pode falar comigo? O que vocês querem? Dinheiro?

EMERSON
(tom de reflexão)
Que dúvida cruel...

HENRIQUE
(tom de desespero)
O que tá acontecendo? Alguém pode me explicar?

EMERSON
(tom de dúvida)
Não sei, man.

HENRIQUE
(tom de desespero)
Caralho, alguém tira essa porra da minha cabeça. Não tô conseguindo respirar.

EMERSON
(irritado - grita)
Cale a boca, desgraça. Tô aqui tentando pensar e você fica com esse mimimi... Que porra!

Instante de silêncio. Henrique fica ofegante.

EMERSON
(tom de certeza)
Bora fazer o close.

Thacle avança para frente até chegar num plano próximo.

THACLE
(perguntando)
Aqui?

EMERSON
(tom de reflexão)
Deixa eu ver... Um pouco mais perto.

Thacle avança um pouco mais com a câmera

THACLE
(tom de pergunta)
Aqui?

EMERSON
(repreendendo)
Qual foi, Thacle? Ele não vai lhe morder. Bora um pouco mais. É close, porra.

Thacle avança um pouco mais.

EMERSON
(tom de certeza)
Aí.

THACLE
(tom de constatação e preguiça)
Poxa, mas agora vai ter que mudar a luz. Assim vai fazer sombra no rosto dele todo. Trampo da porra!

HENRIQUE
(tom de desespero)
Que merda é essa? Alguém me fala o que tá acontecendo.

EMERSON
(tranquilo)
Tem paciência, man. Que cara mais agoniado da porra! Bora reposicionar a cadeira, é mais fácil.

Nesse momento, Emerson entra em quadro. Ele vai atrás da cadeira onde Henrique está sentado.

HENRIQUE
(tom de desespero)
Quem são vocês? O que vocês querer? É dinheiro?

EMERSON
(impaciente)
O cara só fala de dinheiro.

Emerson arrasta para trás a cadeira em que Henrique está amarrado. Henrique se assusta.

HENRIQUE
(grita desesperado)
O que é isso? Socorro! Socorro!

EMERSON
Aqui tá bom?

THACLE
(ajustando)
Um pouco mais...

Emerson arrasta a cadeira um pouco mais.

THACLE
(ajustando)
Mais um pouquinho de nada...

Emerson arrasta a cadeira um pouco mais.

THACLE
Aí!

Thacle já reposiciona a câmera no close.

HENRIQUE
(tom de desespero)
Por favor, alguém me diz o que está acontecendo.

THACLE
Um minuto para o foco.

Thacle começa a fazer o foco.

EMERSON
(tom pedindo paciência)
Henrique, aguente mais um pouquinho.

HENRIQUE
(questionando com medo)
Você sabe meu nome? Quem é você? Isso é uma brincadeira?

EMERSON
(tom de certeza)
Não, isso é cinema.

HENRIQUE
(medo)
Que cinema?

THACLE
Foi.

EMERSON
Lapela?

THACLE
Já tá ligado.

EMERSON
Bora.

Emerson tira o capuz de Henrique que fica com os olhos sensíveis a luz.

HENRIQUE
(sem entender, com medo)
O que é isso? Você tá me filmando? Que merda é essa? Quem lhe deu o direito de me filmar?

EMERSON
(dando segurança)
Calma, calma. Segure sua onda. Vamos conversar.

HENRIQUE
(desesperado)
Me solta dessa cadeira. Para de filmar.

Henrique começa a mexer-se na cadeira tentando se soltar.

EMERSON
(calma)
Se você não ouvir minha proposta nossa relação não vai evoluir.

HENRIQUE
(desespero)
Que relação? Me solta.

THACLE
(impaciente)
Porra, desse jeito não vai ter foco certo.

EMERSON
(tirando sarro)
Faz parte da linguagem.

HENRIQUE
(desespero)
Me solta. Socorro! Socorro! O que tá acontecendo? Me solta dessa cadeira, porra!

Emerson num movimento brusco vai para cima de Henrique e tapa a boca dele com a mão. Henrique assusta-se e se cala.

EMERSON
(calma, imposição)
Isso, caladinho... caladinho. Agora você me escuta: eu não quero fazer mal pa você. Ao contrário, quero muito seu bem. Mas pa gente chegar num acordo você precisa colaborar, man. Pode ser?

Henrique ofegante.

EMERSON
(grita)
Pode ser?

HENRIQUE
(medo)
Uhun!

EMERSON
(satisfeito)
Pronto!

Emerson tira a mão da boca de Henrique e volta para seu lugar. Henrique fica ofegante; após acalmar-se começa a pular novamente na cadeira.

HENRIQUE
(desesperado)
Socorro! Socorro! Alguém? Socorro!

EMERSON
(impaciente)
Que bicho teimoso da desgraça.

HENRIQUE
(desesperado)
Socorro! Socorro! Alguém? Socorro!

EMERSON
(nervoso)
Caralho!

Emerson num movimento rápido vai pra cima de Henrique, joga a cadeira no chão (ficando em cima de Henrique), tira uma arma da cintura e coloca dentro da boca de Henrique. Thacle acompanha a ação com a câmera.

EMERSON
(falsa paciência)
Henrique, posso contar com sua colaboração ou não?

Silêncio.

EMERSON
(agressivo)
Henrique, poço contar com sua colaboração ou não?

HENRIQUE
(muito medo)
Uhun!

EMERSON
(feliz)
Massa!

Emerson levanta a cadeira com Henrique. Thacle se reposiciona para o close, refaz o foco.

THACLE
(empolgado)
Porra, essa movimentação ficou do caralho!

EMERSON
(tom de reflexão e empolgação)
Essa coisa deu correr pra cima dele foi espontâneo. Tive a ideia na hora e fui. Foi massa, né, man?!

THACLE
Do caralho!

Emerson volta para detrás da câmera.

HENRIQUE
(desnorteado)
Posso fazer uma pergunta?

EMERSON
Sim.

HENRIQUE
(desesperado tentando manter a calma)
O que vocês querem? Dinheiro? Eu tenho dinheiro.

EMERSON
(impaciente)
Lá vem ele falando de dinheiro de novo. Você só pensa nisso?

HENRIQUE
(desesperado tentando manter a calma)
(MORE)

HENRIQUE (cont’d)
O que você quer?

EMERSON
(explicando)
O que eu quero? Eu quero seus serviços.

HENRIQUE
(sem entender)
Meus o quê?

EMERSON
Quero que o senhor trabalhe pra mim.

HENRIQUE
(sem entender)
Acho que você tá falando com a pessoa errada.

EMERSON
O senhor não é Henrique Amaral, premiadíssimo cineasta baiano?

HENRIQUE
Sim.

EMERSON
Pois bem, quero seus serviços.

HENRIQUE
(sem entender)
Que serviço?

EMERSON
(sem paciência)
Porra, você é débil mental? Eu quero que você faça um filme.

HENRIQUE
(sem entender)
Quê? Você tá de sacanagem?

EMERSON
(didático)
Não. Sua profissão não é fazer filme? Então, quero que você faça um filme.

HENRIQUE
Como assim? Um filme?

EMERSON
Oxente, eu quero que você faça um filme comigo.

HENRIQUE
(didático e sem paciência)
Deixa eu ver se entendi: você é um bandido que me sequestrou,...

EMERSON
(tirando sarro)
Ó paí Thacle, me chamando de bandido.

HENRIQUE
... me amarrou nessa cadeira, enfiou um revólver na minha boca para eu fazer um filme? Com você? É isso?

EMERSON
Tá vendo que não é difícil de entender.

HENRIQUE
(indignado)
Você é louco?

EMERSON
(tirando sarro)
E quem não é?

HENRIQUE
(didático e sem a menor paciência)
Peraí, peraí. Você tá fazendo tudo isso: sequestro, capuz, revólver... pra eu filmar com você?

EMERSON
(sem paciência)
Ouxe, já tá começando a ser repetitivo.

HENRIQUE
(sem paciência; sarcástico)
Você pensou em ligar para minha agente?

EMERSON
(tirando sarro)
É que eu gosto da coisa mais orgânica. Mas fique tranquilo que
(MORE)

EMERSON (cont’d)
no fim você vai receber seu salário, comissão, as porra toda.

HENRIQUE
(indignado)
Você é maluco!

EMERSON
(tom explicativo)
Vamos evoluir porque esse é só o primeiro plano.

HENRIQUE
(indignado)
Então você tá me convidando pra fazer um filme que já está rodando?

EMERSON
(irônico)
Essa é a graça! O filme passa por esse momento de convivência nossa.

HENRIQUE
(desafiando)
E se eu não quiser.

EMERSON
(certeza)
É o risco que eu assumi.

HENRIQUE
(questionador)
Então isso é um documentário?

EMERSON
(tom um pouco esnobe)
Por favor, não vamos ficar rotulando as coisas. É um filme.

HENRIQUE
(irônico)
Um filme sobre a gente.

EMERSON
(explicando)
Na verdade é mais um filme sobre a minha história... e tem você.

HENRIQUE
(irônico)
Ah, uma autobiografia.

EMERSON
(explicativo)
Com algumas licenças poéticas.

HENRIQUE
(irônico)
Ah, licenças poéticas. Pra um bandido você tem um vocabulário bastante peculiar.

EMERSON
(lisonjeado)
Obrigado. Mas sim, você aceita fazer um filme sobre mim?

HENRIQUE
(irritado)
Nem fodendo! E agora, posso ir embora?

EMERSON
(certeza)
Só vai embora quando terminar o filme.

HENRIQUE
(questionando)
Então você está me obrigando?

EMERSON
(certeza)
Eu tenho todo tempo e todos métodos do mundo pra lhe convencer, man. Você quer fazer o filme. Você só não sabe ainda que quer.

HENRIQUE
(indignado)
Você é idiota? Eu sou uma pessoa famosa, influente. Numa hora dessa a polícia inteira da Bahia deve estar me procurando. É uma questão de minutos para eles chegarem aqui.

EMERSON
(tirando sarro)
Aqui?

Emerson e Thacle gargalham.

HENRIQUE
(negociando)
Me solta, eu volto pra casa, invento qualquer história do meu
(MORE)

HENRIQUE (cont’d)
sumiço e te deixo em paz. Vai ser melhor pra mim, vai ser melhor pra vocês.

EMERSON
(seguro)
Eu vou correr o risco.

HENRIQUE
(indignado)
Isso é loucura! Isso é um pesadelo!

EMERSON
(negociando)
Quanto antes você aceitar, quanto antes a gente termina, quanto antes você volta pra casa.

HENRIQUE
(bravo)
Eu não vou fazer porra de filme nenhum, de porra de vida de bandido nenhum, numa porra de lugar nenhum.

THACLE
(tom de reflexão e impaciência)
O foco tá foda!

EMERSON
(explicativo e empolgado)
A ideia é a gente fazer a reconstituição da minha vida. Não toda a vida, mas dos momentos mais simbólicos. Essa é uma parte do filme. A outra é a nossa relação, nossas discussões, nossas escolhas fílmicas... Depois, na montagem a gente brinca com isso, realidade, ficção...

HENRIQUE
(indignado - irônico)
Brincadeira é isso que está acontecendo. Isso sim é uma ficção. Um bandido, que fala sobre "simbolismo", "escolha fílmica", sequestra um cineasta para fazer um filme sobre sua vida miserável. Tem câmera escondida aqui?

EMERSON
(explicando)
A única câmera é essa na sua frente; a sim, e tem também a que você vai usar.

HENRIQUE
(irônico)
Ah, eu vou filmar também?

EMERSON
(empolgado)
Essa é a melhor parte: você filma tudo que é ficção; enquanto Thacle filma tudo que é real, o que está por de trás da ficção. Não é de foder?

HENRIQUE
(desesperado)
Meu Deus, meu deus, o que é isso? O que tá acontecendo? Isso é um pesadelo!

EMERSON
(constatação)
Às vezes a realidade parece ficção, né?!

HENRIQUE
(não acredita)
O que é isso? Que loucura!

EMERSON
(empolgado)
Bora começar então?

HENRIQUE
(batendo o martelo)
Esquece, eu não vou fazer nada disso.

THACLE
(avisa)
Tá acabando a bateria.

EMERSON
(tom de reflexão)
Poxa! Bom, acho que já temos material suficiente pra cena 01. Bora pra próxima. É até melhor essa resistência dele que valoriza o primeiro ato. Valeu então. Corta.

CENA 02 - EXT. - MANGUE - DIA

CÂMERA THACLE

Um plano geral no mangue com Henrique amarrado em uma árvore com capuz. Ajuste da câmera.

EMERSON
(empolgado)
Aí, tá massa!

Emerson vai andando pelo mangue até chegar próximo de Henrique. Tira o capuz.

EMERSON
(irônico)
Mudou de ideia?

Henrique olha com ódio para Emerson.

EMERSON
(tirando sarro)
Poxa, Henrique, o senhor não dá nem um beijinho e já quer me foder... A primeira tentativa foi pelo amor, agora... Só lamento!

Emerson enfia a mão na lama e começa a procurar um caranguejo. Encontra, faz força e tira o bicho da lama.

EMERSON
(ameaçando)
Êta, que esse é barril dobrado. E aí, bora fazer esse filme?

Henrique fica calado.

EMERSON
(ameaçando)
O silêncio é a resposta dos grandes homens.

Emerson coloca a garra do caranguejo em Henrique. O caranguejo belisca Henrique que dá um grito.

HENRIQUE
(dor)
Ah, caralho, filho da puta, desgraça... Você é idiota?

EMERSON
(ameaçando)
Bora filmar?

HENRIQUE
(ódio)
Já disse que não.

Emerson coloca o caranguejo outra vez. Henrique grita.

HENRIQUE
(dor e ódio)
Filho do cabrunco! Isso dói, cacete!

EMERSON
(ameaçando)
Se o senhor me ajuda, eu lhe ajudo.

HENRIQUE
(ódio)
Miséria!

EMERSON
(constatação)
Tá vendo que a teimosia dói.

Emerson coloca o caranguejo mais uma vez. Henrique grita.

HENRIQUE
(dor e ódio)
Para com isso! O que você quer filmar?

EMERSON
(feliz)
Agora sim, man...

Emerson devolve o caranguejo na lama.

EMERSON
(explica, empolgado)
A cena começa com nós dois caminhando numa estrada deserta que dá na antiga casa dos meus pais. É como se eu estivesse levando o senhor para as minhas memórias...

HENRIQUE
(jogando água fria)
Patético.

EMERSON
(bravo)
Porra! Sem esculhambação...

Emerson enfia a mão na lama.

EMERSON
(ameaça)
Vai ficar esculhambando?

HENRIQUE
(desinteressado)
Vai, continua.

Emerson tira a mão da lama.

EMERSON
A gente vai caminhando pela estrada. Aí, chega na casa... Bom, lá eu explico o resto.

Emerson olha para a câmera.

EMERSON
Corta.

CENA 03 - EXT. - ESTRADA DE TERRA - DIA

CÂMERA THACLE

Em uma estrada de terra deserta, Thacle está posicionando a câmera. Vemos Emerson em primeiro plano de frente para a câmera; um pouco atrás está Henrique observando o local.

EMERSON
Tá estourando?

THACLE
Pra caralho!

EMERSON
Vô colocar o filtro.

Emerson vai para trás de Thacle (fora de quadro) que está com uma mochila nas costas; ele abre a mochila e pega o filtro. Henrique fica observando a movimentação. Emerson volta para a frente da câmera e começa a rosquear o filtro na lente. Quando termina, Emerson afasta-se um pouco da câmera. Quando a imagem abre, vemos em segundo plano, ao fundo, Henrique correndo para fugir.

EMERSON
Resolveu?

THACLE
Rapaz, o diretor tá fugindo.

EMERSON
Quê?

Emerson olha para trás e vê Henrique correndo pela estrada. Emerson dá uma risada.

EMERSON
(tirando sarro)
Porra, man, que homem difícil.

THACLE
E agora?

EMERSON
(constatando)
Deixa ele correr um pouco. Não deu pelo amor, não deu pela dor, quem sabe a gente vence pelo cansaço.

Vemos Henrique sumindo no horizonte.

EMERSON
Corta.

CENA 04 - EXT. - ESTRADA DE TERRA - DIA

CÂMERA THACLE

Em uma estrada de terra deserta, Henrique está caminhando exausto (quase se arrastando). Emerson está dirigindo uma moto e Thacle está filmando na garupa.

EMERSON
(tirando sarro)
Vai uma carona, man?

HENRIQUE
(cansado)
Vai se foder.

EMERSON
(tirando sarro)
Ó paí que grosseria!

Henrique para.

HENRIQUE
(cansado)
Por que você tá fazendo isso comigo?

EMERSON
(orgulhoso)
Tô fazendo isso por mim e pelo senhor.

HENRIQUE
(irônico)
Sério? Por mim, man?

Henrique volta a andar. A moto vai acompanhando.

EMERSON
(explica)
Por mim, porque eu quero contar minha história. Pelo senhor, porque quero que você volte a fazer filme.

HENRIQUE
(irônico)
E eu parei de fazer filme, foi?

EMERSON
(constatando)
Filme de verdade, quinem o senhor fazia antigamente; não essas bostas que você anda fazendo.

HENRIQUE
(bravo)
Além de tudo me insulta.

EMERSON
(convencendo)
Deixe de ser teimoso. Bora gravar logo essa cena. Quanto antes a gente termina, quanto antes o senhor se livra de mim. Bora, man?

Henrique para, respira fundo.

HENRIQUE
(irritado)
Man, man, man... Parece um cabrito.

EMERSON
(insistindo)
Bora?

HENRIQUE
(aceitando meio a contragosto)
Bora.

EMERSON
(feliz da vida)
Assim que se fala cineasta!

Emerson arranca com a moto e deixa Henrique na estrada. Thacle filma Henrique ficando pra traz.

CENA 05 - INT./EXT. - ESTRADA DE TERRA/CASA DA INFÂNCIA DE EMERSON (ABANDONADA) - DIA

CÂMERA THACLE

Vemos Henrique e Emerson andando pela estrada. Eles passam por BRASIL, mulher, negra e cega sentada no chão e gritando:

BRASIL
Força mulher! Força mulher!...

Eles nem reparam na presença dela e passam; Thacle filma rapidamente mas volta a seguir os homens. Depois de algum tempo eles chegam em uma casa em ruínas. Eles vão até a porta da casa. Emerson vai até a mochila nas costas de Thacle e tira uma câmera. Volta e entrega a câmera para Henrique.

HENRIQUE
O que você quer que eu faça?

EMERSON
É só me seguir.

Nesse momento passamos a ver a partir da câmera de Henrique.

CÂMERA HENRIQUE

Para A CASA DA INFÂNCIA DE EMERSON, onde morava com os pais. Uma casa abandonada, sem telhado, apenas janelas e uma porta que dá de frente para o mar. Há ervas daninhas ocupando todos os cômodos, e rachaduras por toda parte. O lugar reforça a sensação de destruição e por isso achamos que é indicada para transmitir a decadência da família do personagem, que vai aos poucos se desfazendo. A sala é junto com a cozinha; possui mais dois quartos. Nesse momento a casa está sem mobília.

Emerson entra na casa, Henrique vai acompanhando. Emerson liga um rádio e começa a tocar uma canção. A partir daí, Emerson começa a fazer uma coreografia que simboliza suas memórias(as cenas que ainda serão filmadas).

MOMENTO I: simboliza a morte do cachorro;

MOMENTO II: simboliza a briga do jantar;

MOMENTO III: simboliza o estupro.

Ele performa por toda casa. Henrique vai registrando; no início com dificuldade de alcançar o tempo de Emerson, mas no decorrer da cena ele vai se integrando à coreografia. Termina a coreografia.

HENRIQUE
(sussurra emocionado)
Que lindo!

EMERSON
(exausto)
Corta.

CENA 06 - INT. - SALA COM FUNDO PRETO - DIA

CÂMERA THACLE

Essa é uma cena livre onde Emerson e Henrique estão fazendo o casting do filme. Os homens interpretam Francisco, o pai de Emerson; e as mulheres, Maria, a mãe de Emerson.

SITUAÇÃO 01: A cena de teste para quem pleiteia o papel de Francisco, é a personagem chegando para brigar com Emerson (interpretado por ele mesmo) dizendo:

FRANCISCO
É de vida mole que você gosta, né?!

E dá um tapa na cara de Emerson.

SITUAÇÃO 02: Para as mulheres que pleiteiam o papel de Maria, é a personagem fazendo seguinte ação: Após o tapa do pai na cara de Emerson, Maria vem e abraça o filho. Ambos ficam com o olhar perdido.

A proposta dessa cena é usar "não-atores" para fazerem o teste e livremente Emerson e Henrique interagirem com eles. No meio dos "não-atores" estarão os atores que interpretarão Francisco e Maria, os pais de Emerson, nas próximas cenas.

CENA 07 - INT. - CASA DA INFÂNCIA DE EMERSON - DIA

É a mesma sala apresentada na cena 05, só que agora ambientada com móveis do tempo da infância de Emerson. Na sala, vemos um móvel com um rádio em cima e uma espingarda encostada nele, ao lado, uma cadeira de balanço; na cozinha, um fogão a lenha, uma mesa pequena e junto ao fogão, um altar com santos de Maria. Vemos o FRANCISCO, 50 anos, pai de Emerson na ficção, sentado em uma cadeira de balanço ao

lado do rádio. Na cozinha vemos MARIA, 50 anos, mãe de Emerson na ficção, fazendo comida no fogão a lenha, e sentado no chão está EMERSON CRIANÇA, 08 anos, brincando com um cão. Paralelo a essa formação vemos Henrique arrumando a câmera para a gravação da cena. Emerson chega perto de Francisco e começa a cochichar algo. Em seguida ele vai até o menino e o cão, abaixa-se e fica na altura da criança.

EMERSON
(instrução)
Não se esqueça, você ama muito ele (se referindo ao cão).

Emerson levanta-se e vai até Henrique.

EMERSON
(empolgado)
Tá pronto, cineasta?

Henrique posiciona a câmera.

EMERSON
Gravando.

CÂMERA HENRIQUE

Nesse momento passamos a ver a imagem a partir da câmera de Henrique. As interpretações dos atores são toscas. Francisco balança na cadeira, Emerson (08 anos) brinca com o cão, Maria cozinha.

FRANCISCO
Mulher! Venha ligar o rádio.

Maria vem até o rádio liga e volta para a cozinha.

HENRIQUE
Corta.

CÂMERA THACLE

EMERSON
(sem entender)
O que foi?

HENRIQUE
(discreto)
Vem aqui.

Emerson aproxima-se de Henrique.

HENRIQUE
(dando o toque)
A interpretação tá muito tosca.

Emerson sorri.

EMERSON
(orgulhoso)
É lindo, né?! Bora continuar. Todos em seus lugares. Gravando.

CÂMERA HENRIQUE

Francisco acende um cigarro enquanto balança na cadeira, Emerson (08 anos) brinca com o cão, Maria cozinha.

FRANCISCO
(ordem)
Mulher! Venha ligar o rádio.

Maria vem até o rádio liga e volta para a cozinha. COMEÇA A TOCAR UMA CANÇÃO ANTIGA. Francisco fecha os olhos e fica ouvindo a canção enquanto se balança. A câmera vai aproximando-se de Francisco. O CÃO LATE.

FRANCISCO
(bravo)
Cala a boca desse cão.

Francisco volta a relaxar. O CÃO LATE.

FRANCISCO
(bravo)
Cala a boca desse cão.

A câmera segue aproximando de Francisco. O CÃO LATE.

FRANCISCO
(enfurecido)
Eu mandei calar a boca desse cão.

Num movimento rápido, Francisco levanta-se da cadeira, pega uma espingarda que está ao lado do rádio e dá um tiro no cachorro. Henrique, assustado, acompanha a movimentação com a câmera. Quando ele vê o cão, percebe que o tiro foi de verdade. Emerson (08 anos) começa a chorar desesperado.

HENRIQUE
(assustado)
Que porra é essa?

Henrique desliga a câmera.

CÂMERA THACLE

Henrique vai pra cima de Emerson, Thacle acompanha próximo.

HENRIQUE
(indignado)
Você é idiota? Ele matou o cachorro de verdade.

A criança segue chorando. Henrique fala com Maria.

HENRIQUE
(nervoso)
Tira essa criança daqui.

A mulher sai com a criança. Henrique empurra Emerson contra a parede.

HENRIQUE
(nervoso e indignado)
Qual foi, rapaz? Você viu o que você fez? O cachorro tá morto.

EMERSON
(certeza)
A cena precisava disso.

HENRIQUE
(nervoso e indignado)
Não, não precisava. Você foi cruel com aquele menino. Se você quer se machucar, problema é seu. Agora, não faça isso com as pessoas à sua volta. E a partir de agora se você quiser minha ajuda, eu quero saber cada detalhe que passa nessa sua mente doentia.

Henrique sai da casa e bate a porta. Silêncio.

CENA 08 - INT. - CASA DE EMERSON - DIA

A CASA ATUAL DE EMERSON é um espaço pequeno, humilde porém bem iluminado. Possui sempre janelas entreabertas. Uma casa de um único cômodo. Com poucos móveis, mas muitos objetos pendurados, sobretudo de cinema. Existe uma certa lógica de decoração feita a partir da reutilização de materiais diversos para a composição de estantes, bancos, quadros, luminárias... Ambiente rústico com paredes escritas ou desenhadas por Emerson (assuntos e temas referentes à cinema). A casa é repleta por livros de cinema, DVDs de filmes e cartazes de clássicos do cinema. Em um dos extremos da sala tem um projetor e, no outro, uma tela. Ao centro uma mesa redonda. Emerson abre a porta, Henrique está ao seu lado e Thacle vem filmando por trás deles.

EMERSON
(aviso)
O sapato.

HENRIQUE
(sem entender)
Que sapato?

Emerson tira seu calçado.

EMERSON
(aviso)
Tem que tirar pra entrar.

Henrique tira o sapato. Quando entra, Henrique fica encantado com o lugar. Ele vai observando cada detalhe da casa acompanhado pela câmera de Thacle. Ele chega numa sessão só com filmes dele. Em uma parte da prateleira está escrito "HENRIQUE AMARAL - CLÁSSICOS", na sequência outros filmes dele "HENRIQUE AMARAL - LIXOS". Henrique olha com olhar de despeito para Emerson, que nem percebe pois está fazendo um café. Henrique segue andando pela casa. Emerson serve o café à mesa.

EMERSON
(animando)
Vamos ao trabalho, man.

Henrique dirige-se à mesa e os dois se sentam. Thacle senta-se à mesa também com a câmera.

HENRIQUE
O que temos para essa cena?

EMERSON
(descreve)
É uma cena de briga. O pai comeu água o dia todo, quando chega em casa trombando as pernas resolve de brigar com a família.

HENRIQUE
(advertência)
Tem revólver?

EMERSON
Não.

HENRIQUE
(advertência)
Faca?

EMERSON
Não. Sem sangue.

HENRIQUE
Certo. A cena se passa toda na mesa de jantar?

Emerson faz que sim com a cabeça.

HENRIQUE
(sugerindo)
Certo. Podemos começar com um plano master registrando toda cena. Depois voltamos fazendo plano e contra plano...

Emerson dá uma gargalhada.

HENRIQUE
(sem entender)
O que foi?

EMERSON
(tirando sarro)
Eu é que lhe pergunto, man. Qual foi? Que chatice é essa? Melhore!

HENRIQUE
(despeitado)
Você tem certeza que quer minha ajuda? Me sequestra e fica nessa esculhambação.

EMERSON
O senhor...

HENRIQUE
(despeitado)
Me chame de "você", não me faça me sentir um lixo.

EMERSON
(dando lição)
Você sempre foi um mestre da linguagem, da câmera inquieta, do cinema visceral. Agora fica com esse mimimi "pobre cachorrinho", "plano master"... Tá faltando emoção. Melhore, você já colocou ator pra comer bosta. Melhore!

HENRIQUE
(despeito)
O que você propõe?

EMERSON
(empolgado)
Subjetiva.

HENRIQUE
(tirando sarro - despeito)
Que original!

EMERSON
(empolgado)
Não é qualquer subjetiva. Uma câmera que sinta, que apanhe, que chore, que se humilhe.

HENRIQUE
(lavando as mãos)
Hun... Tá bem, o filme é seu.

Silêncio.

EMERSON
(tom de questionamento)
Quando foi que você perdeu o tesão?

HENRIQUE
(sem entender)
Oi?

EMERSON
(questionamento)
É, quando foi que fazer cinema virou algo chato na sua vida?

HENRIQUE
(despeito)
Cinema não é algo chato na minha vida.

EMERSON
(questionando)
É, mas é sem tesão. Seus filmes não pulsam mais. São mecânicos, cheios de fórmulas... Não sei, parece que não tem tesão.

HENRIQUE
(despeito)
Nada disso! Eu só amadureci; e os filmes amadureceram também.

EMERSON
(constatação)
Você brochou, isso sim. Falta tesão!

Silêncio.

HENRIQUE
(propondo)
Você tem um beck?

EMERSON
(constatação)
Você acha que eu vivo de quê? De cinema?

Emerson ri.

CENA 09 - EXT. - PONTE - ENTARDECER

A PONTE é o lugar onde a solidão e melancolia mais se expressam. Ela é grande, comprida, com aproximadamente 400m, e se adentra pelo mar, porém não leva a lugar nenhum. Antes era o porto por onde chegavam as cargas da empresa mineradora. Depois da retirada da empresa, ela simplesmente não possui utilidade. É um imenso bloco de concreto que se destoa da paisagem, sempre nos fazendo relembrar o fracasso, a decadência. Hoje serve apenas para os pescadores e o que restou foram guindastes e trilhos velhos e enferrujados, dando um ar sombrio de abandono e esquecimento para o local. É o lugar da ilha que Emerson mais se identifica.

Henrique e Emerson estão sentados na ponte de costas para a câmera fumando um beck e conversando. A câmera está à distância.

HENRIQUE
(dúvida)
É com o dinheiro do tráfico que você compra os livros, filmes...?

EMERSON
(explicando - gozação)
Eu prefiro chamar de comércio. É a lei do mercado, se tem a demanda, tem o comerciante. Inclusive, vou descontar esse beck do seu salário.

HENRIQUE
(indignado)
Sério?

EMERSON
(sério)
Não misturo negócio com prazer.

HENRIQUE
(argumentando)
Mas você tá fumando também.

EMERSON
(indignado)
E você vai negar? Onde foi parar a brodagem?

HENRIQUE
(achando graça)
Que miserável é você.

Riem. Silêncio.

HENRIQUE
(dúvida)
Você já matou alguém?

EMERSON
(instigando)
O que você acha?

HENRIQUE
(narrativo)
Eu já. Faz alguns anos. Eu tava em uma dessas festas chatas de lançamento. Tava um porre, e aproveitei que a bebida era liberada pra encher o cu de whisky. Bebi pra caralho, dei uns três tiros, fumei pra caralho... Tava louco. Na saída da festa não tava aguentando comigo, mas peguei o carro mesmo assim. Dobrei a esquina e lá estava ele. Se chamava Wander, tinha uns 16 pra 17 anos. Lindo! Parei o carro, abaixei o vidro e chamei ele pra vir comigo. Nunca fui de sair com michê, mas esse dia... Chegamos em casa e já começamos a foder na garagem. A pica mais linda que eu já tinha chupado. O melhor sexo da minha vida. Foram horas trepando, na sala, na cozinha, no banheiro. Até que foi no chão do quarto, quando já exaustos, gozamos. O mundo parou (pausa). Tudo saiu do lugar sem se

(MORE)

HENRIQUE (cont’d)
mover. Foi quando eu olhei para os olhos dele. Não foi o sexo, não foi o tesão, não foi a pica... Foi o olhar dele que me prendeu. Eu queria aquele menino pra sempre comigo. Numa fração de segundo meu estômago gelou só em pensar na possibilidade de que minutos depois eles sairia por aquela porta e nunca mais eu veria aqueles olhos. (pausa) Fiquei louco! Levei ele pra morar comigo, dei dinheiro, tênis, videogame, drogas... Virou um prisioneiro de luxo. Só uma paixão faz a gente descobrir que um boné pode custar mais de 800 reais. É claro que não ia dar certo! Comecei a perceber que estavam sumindo coisas de casa, quando fui tirar satisfação, brigamos e ele apontou uma arma pra mim. Era eu ou ele. Eu ganhei. (pausa) O olhar! Como esquecer daquele olhar de morte... O olhar da morte é igual ao olhar do gozo. (pausa) Dei fim no corpo, e nunca ninguém sentiu falta do Wander... Nem eu.

EMERSON
(assustado)
O que você fez com o corpo?

HENRIQUE
(misterioso)
Isso eu não conto.

Silêncio.

EMERSON
(desconfiado)
Você tá tirando onda, né?!

HENRIQUE
(misterioso)
O julgamento é seu.

EMERSON
Você é roteirista. Roteirista vive de mentiras. Isso é história.

HENRIQUE
(misterioso)
Se você está dizendo...

Silêncio.

EMERSON
(curioso)
É verdade isso?

Silêncio.

HENRIQUE
(dúvida)
Por que você me escolheu?

EMERSON
Como assim?

HENRIQUE
(questionando)
Por que eu tô aqui e não outro?

EMERSON
(dando o troco)
Ah, isso eu que não conto.

Riem. Silêncio.

HENRIQUE
(intrigado)
Mas tem um por quê, né?!

EMERSON
(misterioso)
Comigo tudo é motivado.

Riem. Silêncio.

HENRIQUE
Quando a gente grava de novo?

EMERSON
Em meia hora.

Silêncio. Eles seguem fumando.

CENA 10 - INT. - CASA DA INFÂNCIA DE EMERSON - NOITE

CÂMERA HENRIQUE

Mesa de jantar, Maria e EMERSON CRIANÇA (10 anos) estão sentados à mesa aguardando Francisco. A câmera está sentada à mesa em contre-plongèe sendo a subjetiva de Emerson (10 anos). Vemos Francisco completamente bêbado entrando em casa. Ele chega, arrasta a cadeira e se senta.

EMERSON
Para!

Continuamos vendo a ação pela CÂMERA THACLE. Emerson vai até Maria.

EMERSON
(exaltado)
Esse seu olhar, não é o olhar verdadeiro. Seu olhar tem que estar longe, perdido.

Emerson pega Francisco pelo colarinho.

EMERSON
(nervoso)
Tá vendo esse filho da puta! Ele machuca dia após dia você e seu filho. E não é só batendo, não. Ele não cansa de dizer quanto você é desprezível, feia, nojenta, inútil... Ele não lhe deseja, nem na cama, nem na vida. Um cuspe com gosto de cachaça é o que você recebe todas as noites na cara. Portanto, perca seu olhar, tire qualquer resquício de esperança, porque não existe esperança. Você não tem para onde ir; também não tem para onde olhar.

Enquanto Emerson fala o olhar de Maria vai se perdendo.

EMERSON
Bora?

Emerson sai de quadro, Francisco sai também e a cena recomeça. Vemos Francisco completamente bêbado entrando em casa. Ele chega arrasta a cadeira e se senta. Francisco olha pra mesa onde estão servidos feijão e farinha.

FRANCISCO
(bravo e bêbado)
Que porra é essa? É só isso mesmo que eu mereço, feijão e farinha?

MARIA
(quase não sai som da voz)
O menino foi pescar, mas a maré tava muito baixa.

FRANCISCO
(humilhando)
Fala quinem gente, parece que não sabe falar. Esse moleque é um vagabundo, isso sim.

Francisco levanta-se e começa a bater na câmera (como se fosse Emerson - 10 anos). Às vezes, Francisco recua um pouco e dá tapas na mesa, mas em seguida volta para bater na câmera.

FRANCISCO
(irritando)
É de vida mole que você gosta, né?! Tá certo isso? Eu passo o dia todo fora e quando volto não tem uma merda de uma comida, porque esse miserável fica de vadiagem por aí. Eu sei que você tá andando com esses viados que chegaram na cidade. Conversinha de cinema pra comer cu de tabarel.

Francisco começa a comer a comida de forma voraz e já nem percebe a ação da mulher e do filho.

CORTE DA CÂMERA - a CÂMERA HENRIQUE passa a filmar do outro lado da mesa. Vemos Emerson (10 anos) sentado com a cabeça baixa. Maria levanta-se e vai até o filho; ela coloca a cabeça dele em sua barriga e começa a acariciar seus cabelos. Maria e Emerson (10 anos) estão ambos com o olhar perdido.

CENA 11 - EXT. - PONTE - NOITE

Emerson e Henrique estão sentados na ponte fumando um beck. SILÊNCIO. Brasil vem andando com sua bengala para cegos e chega até o portão que fecha a ponte.

BRASIL
(cansada)
Força mulher! Força mulher!...

Ela fica um tempo querendo entrar, mas não consegue e sai. Eles seguem fumando.

CENA 12 - INT. - CASA DE EMERSON - DIA

Nessa cena não é nenhum personagem que está filmando. Uma casa de um único cômodo. É a mesma casa da CENA 08, entretanto, dessa vez, não há livros, filmes, cartazes ou projetores. A casa é velha com poucos móveis (sucatas). Emerson com aparência desleixada está dormindo num sofá rasgado. Sujeira para todos os lados. Emerson acorda com a luz do sol batendo em seu rosto. Com expressão cansada levanta-se, pega um copo sujo e serve com um café velho. Ele senta-se à mesa, acende um cigarro e, com o olhar perdido, fica fumando e tomando café .

SOM DA PORTA SE ABRINDO ABRUPTAMENTE.

Emerson olha para a porta que está a suas costas.

CENA 13 - INT. - CASA DA INFÂNCIA DE EMERSON - NOITE

CÂMERA HENRIQUE

Francisco abre a porta de casa agressivamente. Maria está na sala, ela vem correndo e entra na frente dele tentando barrar sua passagem. Francisco empurra Maria que cai no chão. Francisco segue para o quarto de EMERSON PRÉ-ADOLESCENTE (12 anos) e entra. Emerson (12 anos) está deitado na cama dormindo. Francisco abaixa as calças e sobe na cama, abaixa o short do menino e sobe em cima dele. Nesse momento, a CÂMERA HENRIQUE procura a mãe pela casa, a encontra junto de um altar rezando. GEMIDOS DE FRANCISCO (prazer) E EMERSON (dor). A câmera volta para a porta do quarto e registra a cena à distância. Quando Francisco goza, se levanta da cama, veste as calças e sai. A câmera entra no quarto e vai até o menino jogado na cama. Emerson (12 anos) está com o olhar perdido. Henrique coloca a câmera no chão.

CÂMERA THACLE

Henrique olha para a porta e lá está Emerson sentado no chão. Henrique corre até Emerson e o abraça forte. Os dois ficam um tempo abraçados.

CENA 13 B - EXT. - PRAIA - DIA

Plano aberto da praia. Maria entra em quadro e vai andando em direção ao mar. Ela segue para sua morte. Anda, anda, anda, até perdermos ela de vista.

MARIA
(voz off)
Não me julguem. Todos aqui dessa sala um dia já pensaram em se matar.

CENA 14 - EXT. - ESTRADA - AMANHECER

CÂMERA THACLE

Henrique e Emerson estão andando pela estrada em silêncio (ficam um bom tempo em silêncio).

HENRIQUE
(pensativo)
Eu não sei quando perdi o tesão.

EMERSON
(distraído)
O quê?

HENRIQUE
(pensativo)
Eu não sei quando o cinema ficou tão clichê como minha vida.

Silêncio.

HENRIQUE
(pensativo)
Sinto saudade de fazer cinema com pouco dinheiro e muita vontade.

Silêncio.

HENRIQUE
(pensativo)
Sinto falta da solidão entre um plano e outro.

Silêncio.

HENRIQUE
(grato)
Obrigado.

EMERSON
(sem entender)
Quê?

HENRIQUE
(pensativo)
Por trazer o cinema de novo pra minha vida. Por trazer o tesão e a solidão.
(brincando)
Acho que fui acometido pela Síndrome de Estocolmo.

EMERSON
(curioso)
O que é isso?

HENRIQUE
(constatação)
Isso.

Os dois seguem andando.

HENRIQUE
(questiona)
Por que eu tô aqui?

EMERSON
(natural)
Oxente, pra fazer meu filme.

HENRIQUE
(curiosidade)
Sim. Mas por que eu? O que une a gente?

EMERSON
(provocando)
Você não tem ideia, né?!

HENRIQUE
Não.

EMERSON
(constatação)
Desculpa, Henrique, mas isso eu não respondo, não.

Os dois seguem andando.

CENA 15 - EXT. - PRAIA - DIA

CÂMERA HENRIQUE

Na praia vemos uma barraca e um fogueira. ALICE, 30 anos, e BOB, 30 anos, estão sentados na areia conversando. EMERSON ADOLESCENTE (14 anos) chega com um isopor e se senta ao lado deles.

ALICE
Conseguiu?

Emerson, convencido, dá uma risada convencida.

EMERSON
(convencido)
É claro.

Emerson tira pititingas de dentro do isopor e dá na mão de Bob.

EMERSON
(misterioso)
Pititinga! E...

Ele tira de dentro da pititinga um saquinho com maconha. Alice e Bob riem. Alice vai pegar na mão de Emerson, mas ele afasta a sacola.

EMERSON
(sério)
Primeiro o faz-me rir.

BOB
(achando graça)
Que menino desconfiado.

EMERSON
(sério)
Negócios são negócios.

Bob tira dinheiro do bolso e paga Emerson que em seguida passa a maconha para eles. Alice começa a bolar.

ALICE
(aconselhando)
Sabe, Emerson, você é um menino muito inteligente. Você não pensa em sair daqui não? Pra estudar, trabalhar.

EMERSON
(constatação)
Ninguém consegue sair daqui, não.

Silêncio. Alice acende o beck.

ALICE
(animada)
Bora fumar esse com a gente.

Alice um trago e passa para Bob.

ALICE
(convidando)
Chega mais perto, a gente não morde não.

Emerson levanta-se e senta no meio dos dois. Bob passa o beck para ele. Emerson dá um trago e passa para Alice. Alice dá um trago e sorri para Emerson. Ela passa o beck para Bob. Alice começa a alisar Emerson. Os dois se beijam. Bob passa o beck para Emerson que traga e depois beija Bob. Alice vai entrando na barraca enquanto os dois se beijam. Em seguida Bob e Emerson entram na barraca também. A câmera vai se afastando. SONS DOS BEIJOS NA BARRACA. De repente, surge por detrás da câmera Francisco que vem andando em direção à barraca. A câmera segue Francisco. Ele abre a barraca e puxa Emerson de dentro pelo braço. Alice e Bob ficam assustados. Francisco vai levando Emerson pelo braço.

FRANCISCO
(muito nervoso)
Seu filho de uma quenga, drogado, viado, bandido. Eu vou lhe matar.

Emerson, com brutalidade, consegue soltar seu braço.

FRANCISCO
(agressivo)
Além de tudo é atrevido.

Francisco vai bater em Emerson que rapidamente segura a mão do pai. Com a outra mão, Francisco vai para enforcar Emerson, que, num movimento rápido, empurra o pai. Francisco cai na areia, Emerson sobe em cima dele e começa a esfregar areia na cara do pai.

EMERSON
(ódio)
Cale sua boca, seu velho miserável. Acabou! Acabou!

Emerson levanta-se e dá um chute em Francisco que fica caído. Emerson sai andando pela praia.

CENA 16 - EXT. - BOTECO - NOITE

O BAR DO SEU ANTÔNIO fica logo na entrada da ilha. Está localizado à beira do mangue, no porto. É um dos poucos lugares aconchegantes. É o lugar onde Emerson se sente em paz, se sente em casa de verdade. O Bar é pequeno, com várias mesinhas e bancos de madeira. As mesinhas são fixas, o que traz para este ambiente uma característica própria à Ilha: a imobilidade; as coisas que permanecem sempre nos seus lugares, sem mudanças. O lugar possui pouca iluminação externa, o que permite trabalhar 'a noite' como um elemento dramático na cena.

CÂMERA THACLE

Emerson e Henrique chagam em um boteco velho e com poucas pessoas. Quando eles chegam os clientes reverenciam Emerson. Do outro lado do balcão, ANTÔNIO, 50 anos, vê Emerson, abre um sorriso e vem em direção a eles.

ANTÔNIO
(feliz)
Há quanto tempo, meu amigo.

Antônio e Emerson se abraçam.

EMERSON
(justificando)
Muito trabalho. Ei, esse é meu amigo Henrique.

ANTÔNIO
(carinhoso)
Se é seu amigo, está em casa.

Antônio abraça Henrique que fica meio sem jeito.

EMERSON
E essa cerveja toda?

ANTÔNIO
(carinhoso)
Do jeito que você gosta, um véu de noiva.

EMERSON
Desce uma.

Antônio vai pegar a cerveja. Emerson e Henrique sentam-se em uma das mesas. Thacle senta-se também com a câmera.

EMERSON
(animado)
Hora do recreio!

HENRIQUE
Tô seco por uma cerveja.

Antônio chega com a cerveja e já os serve.

ANTÔNIO
Geladíssima! (para Henrique) Eu lhe conheço.

EMERSON
Deve ser da TV. Esse cara é famosão.

ANTÔNIO
(desconfiado)
E eu tenho cara de quem assiste a porcaria da televisão. Lhe conheço daqui. Você já veio aqui antes?

Henrique faz que não com a cabeça.

ANTÔNIO
(desconfiado)
Veio sim. Minha memória não me engana.

EMERSON
(brincando)
É a idade, seu Antônio. Já tá vendo coisa onde não tem.

ANTÔNIO
(desconfiado)
Sei não... Mas deixa estar. Qualquer coisa é só chamar.

Antônio volta para o balcão.

HENRIQUE
(curiosidade)
E qual é o próximo passo?

EMERSON
(misterioso)
A morte.

HENRIQUE
(curiosidade)
Morte de quem?

EMERSON
(misterioso)
Do carrasco.

HENRIQUE
(curiosidade)
E depois que o carrasco morre?

EMERSON
(misterioso)
A vida deixa de ser ficção.

Um RAPAZ, 20 anos, se aproxima da mesa. Cochicha algo com Emerson que tira um saquinho com cocaína e dá para o rapaz que lhe entrega um dinheiro. Emerson guarda o dinheiro no bolso.

HENRIQUE
(conselho e projeção)
Você é um grande cineasta. Impressionante! Quando a gente acabar esse filme, você não quer voltar comigo? Eu posso abrir portas para você. Você tem tudo pra crescer. Você é um gênio. Um gênio orgânico.

Ao fundo, vemos Brasil chegando no bar.

EMERSON
(constatação)
Ninguém sai daqui, não.

HENRIQUE
(insiste)
Você pode sair.

EMERSON
(constatação)
Ninguém sai daqui.

Da mesa de trás, um RAPAZ, 25 anos, cercado de outros rapazes e garotas, chama por Emerson.

RAPAZ
Ei brother, não reconhece mais seus irmãos.

Emerson olha pra eles.

RAPAZ
Vem pá cá!

Emerson olha para Henrique pedindo um consentimento e se levanta. Vai até a mesa. Brasil se aproxima e senta-se na mesa de Henrique, no lugar de Emerson. Henrique fica olhando sem entender. Silêncio.

BRASIL
Não há esperança!

HENRIQUE
(sem entender)
Como?

BRASIL
(sem esperança)
Isso... isso é a porra de uma ilha, de uma província, de uma colônia. Eles voltaram! Os ratos... os ratos levaram tudo. A mulher caiu, foi linchada em praça pública e ninguém fez nada.

HENRIQUE
(sem entender)
Que mulher?

BRASIL
Força, mulher! Força, mulher!

HENRIQUE
Tá doida! Do que você tá falando?

BRASIL
Da minha história, da minha histeria. Força, mulher!

HENRIQUE
Quem é você?

BRASIL
Quem eu sou? Você tão metido a saber de tudo, não sabe quem eu sou?

HENRIQUE
(indignado)
Agora! Senta na minha mesa e me ofende.

BRASIL
Eu tenho voz, eu tenho voz. Por que vou me calar?

HENRIQUE
Então, quem é você?

BRASIL
Você fala de mim, escreve sobre mim, mesmo sem me conhecer, não é?! Eu, eu sou a mulher, a preta, a cega, a esquecida. Meu nome é Brasil e não sei para onde vou.

Brasil se levanta e sai andando.

BRASIL
Força, mulher! Força, mulher!...

Henrique fica pensativo. Emerson volta da mesa e se senta. Henrique volta ao clima anterior com Emerson.

HENRIQUE
(impressionado)
Faz tempo que eu não saio com alguém mais popular que eu.

EMERSON
Cada um tem seu espaço na sua terra. Antônio, mais uma.

Antônio vem trazendo outra cerveja e deixa na mesa. Emerson serve Henrique e depois ele. Ambos viram a cerveja. Emerson serve novamente. Ambos viram novamente. Riem. Emerson serve novamente.

HENRIQUE
Vamos com calma que eu não tenho mais 20 anos.

Silêncio.

EMERSON
(reflexivo - curioso)
Você tem medo de morrer?

HENRIQUE
(fugindo do assunto)
Oxente, que pergunta é essa?

EMERSON
(insiste)
Tem?

HENRIQUE
(conclui)
Já tive menos.

EMERSON
(reflexivo)
Será que dói morrer? Digo, não o que causa a morte, mas a morte em sí. Aquele útimo instante entre estar vivo e morto. Será que dói? Será que é bom? Às vezes acho que deve ser o último e o melhor prazer de uma vida.

HENRIQUE
(fugindo do assunto)
Eu não gosto de pensar sobre a morte.

EMERSON
(refletindo)
A morte me inspira. E já você morre de medo de morrer. Você morre cada vez que pensa na morte.

HENRIQUE
(refletindo)
Eu sempre fui muito corajoso, mas sempre tive muito medo. Com o tempo eu descobri que o contrário de coragem não é medo, é covardia. Covarde nunca fui, mas sempre tive muito medo. Não sei se tenho medo da morte; sei que não gosto de pensar sobre ela.

EMERSON
A morte me inspira.

Eles viram o copo de cerveja.

EMERSON
Mais uma, Antônio.

Antônio traz mais uma.

EMERSON
(curiosidade)
Quantas pessoas você já matou no cinema?

HENRIQUE
Tantas. Nunca contei.

EMERSON
(refletindo)
Deve ser louco matar no papel; e depois matar na imagem; e depois
(MORE)

EMERSON (cont’d)
matar em praça pública pra todo mundo ver. Como você se sente?

HENRIQUE
(provocando)
Com menos dor do que dar um tiro em um cachorro.

EMERSON
(justificando)
O cachorro tava com câncer espalhado no corpo todo. Ele já ia ser sacrificado. Foi um favor.

HENRIQUE
(curiosidade)
Mas doeu?

EMERSON
(conclusivo)
Não. Era o que tinha que ser feito.

HENRIQUE
(dúvida)
E amanhã?

EMERSON
(distraído)
Amanhã o quê?

HENRIQUE
(curiosidade)
O que gravamos amanhã?

EMERSON
A morte de outro cachorro.

Silêncio.

EMERSON
(curioso e reflexivo)
Como você gostaria de morrer?

HENRIQUE
(incomodado)
Aí, lá vem você com essas conversas.

EMERSON
(insiste)
Diga aí, man. Como você gostaria de morrer?

Silêncio.

HENRIQUE
(certeza)
No mar. Eu gostaria de morrer no mar.

Silêncio.

HENRIQUE
(curioso)
E você?

EMERSON
(distraído)
Eu o quê?

HENRIQUE
Como você gostaria de morrer?

EMERSON
(certeza)
Dançando.

Silêncio.

HENRIQUE
Vamos embora?

EMERSON
Vamos. Antônio, a conta.

Antônio vem do balcão com um violão na mão.

ANTÔNIO
(cobrança)
Tradição é tradição. Só sai depois de tocar o violão.

HENRIQUE
(surpreso)
Você toca violão?

Emerson vai pegando o violão e posicionando.

EMERSON
(empolgado)
É tudo nosso, nada deles, nada deles, tudo nosso.

Emerson começa a dedilhar com a batida de *pagodão* baiano a música "Daquele Jeito". Os clientes do bar se animam, e durante a canção cantam juntos e fazem percussão com mesa, garrafas, palmas. Algumas pessoas dançam. Henrique diverte-se com o clima.

EMERSON
(canta empolgado)
Eu quero te botar no colo, te fazer carinho, te dar cafuné/ Provar que te amo, te adoro/ Vim pra ser seu homem e você minha mulher/ Deixa eu te amar neném, te amar neném/ Te amar neném, te amar neném
Você é tudo que eu preciso/ Amor da minha vida não pode faltar/ Peguei a estrela mais linda que existe no mundo/ E guardei pra te dar
Deixa eu te amar neném, te amar neném/ Te amar neném, te amar neném
Daquele jeito, me abraça, me beija/ Me arranha, me chama de seu preto/ Daquele jeito, te pego, te amasso/ E te mostro porque eu sou do gueto/ Daquele jeito, carinho e respeito/ Meu dengo é amor que eu quero dar/ O mundo inteiro já sabe, nasci pra te amar.

APLAUSOS. Emerson sorri.

EMERSON
(para Henrique)
Agora você canta.

HENRIQUE
Quem disse que eu canto?

Emerson começa a dedilhar "Clube da Esquina Nº02".

EMERSON
Você canta que eu sei!

Emerson toca e Henrique canta.

HENRIQUE
(canta)
Porque se chamava moço/ Também se chamava estrada/ Viagem de ventania/ Nem se lembra se olhou pra trás/ Ao primeiro passo, aço/ Porque se chamavam homens/ Também se chamavam sonhos/ E sonhos não
(MORE)

HENRIQUE (cont’d)
envelhecem/ Em meio a tantos gases lacrimogêneos/ Ficam calmos, calmos/ E lá se vai/ Mais um dia

E basta contar compasso/ E basta contar consigo/ Que a chama não tem pavio/ De tudo se faz canção/ E o coração na curva/ De um rio/ E lá se vai.../ Mais um dia...
E o rio de asfalto e gente/ Entorna pelas ladeiras/ Entope o meio-fio/ Esquina mais de um milhão/ Quero ver então a gente, gente/ Gente, gente, gente, gente, gente/ E lá se vai/ Mais um dia.

CENA 17 - EXT. - ESTRADA - NOITE

CÂMERA THACLE

Emerson e Henrique vão caminhando pela estrada deserta fumando um beck. Thacle acompanha um pouco à distância.

HENRIQUE
(feliz)
"E lá se vai mais um dia...". Nunca mais tinha cantado... Há anos.

EMERSON
Você é um bom cantor.

HENRIQUE
Eu antes de querer ser cineasta, quis ser cantor.

EMERSON
(curioso)
E por que não foi?

HENRIQUE
(refletindo)
Medo do ridículo.

EMERSON
(provocando)
Você tem muito medo do ridículo, né?! E nem por evitar, deixa de ser.

Emerson ri. Henrique para e Emerson segue. Emerson percebe que Henrique parou e para também.

HENRIQUE
(irritado)
Você me acha ridículo?

EMERSON
(provocando)
Pra caralho.

HENRIQUE
(irritado)
Por quê?

Emerson vai se aproximando.

EMERSON
(irritando)
Por esse seu ar esnobe que só serve de máscara pra esconder tanta fragilidade e fraqueza. E sabe o que é mais engraçado? Que você não convence ninguém.

Emerson dá uma gargalhada.

HENRIQUE
(bravo)
Você é idiota?

Num movimento rápido, Emerson enforca Henrique

EMERSON
(nervoso)
Não me chame de idiota, man!

Os dois respiram ofegantes. Emerson aos poucos vai soltando o pescoço de Henrique. Eles ficam frente a frente. Cada vez mais ofegantes, como se algo fosse explodir. Até que no ápice eles se atracam e se beijam loucamente. Vão se beijando e arrancando um a roupa do outro com certa brutalidade. Thacle coloca a câmera no chão e sai. Vemos Thacle passando pelo fundo e indo embora. A câmera fica ligada no chão. Acompanhamos toda relação sexual de Emerson e Henrique a partir da imagem de seus pés e pelo som. Eles se beijam muito. Henrique abaixa-se para chupar Emerson. Eles se comem mutuamente. Muito beijo e muito gemido. Muito prazer. A câmera fica ligada durante todo o ato sexual, só vemos os pés. Até que eles gozam. Eles vão se abaixando aos poucos. Henrique deita-se nu no chão, em seguida, Emerson, nu, deita sobre ele. Eles ficam respirando e acalmando as tensões. Emerson olha para Henrique.

EMERSON
Olha pros meus olhos.

Henrique olha, e eles ficam se olhando até o fim do plano.

CENA 18 - INT. - CASA DA INFÂNCIA DE EMERSON - DIA

CÂMERA HENRIQUE

Francisco está deitado na cama morrendo. A porta se abre, Emerson entra no quarto e senta-se no chão junto ao pai.

FRANCISCO
(agonizando)
Meu filho. Você veio.

EMERSON
(emocionado)
Desculpa meu pai, me desculpa por ter demorado tanto.

FRANCISCO
(agonizando)
Você veio.

EMERSON
(emocionado)
Estava escrito.

FRANCISCO
(agonizando)
Não quis lhe machucar, meu filho. Eu que nasci todo errado. Me perdoe, meu filho. Aprendi tudo errado. Me ensinaram tudo errado.

EMERSON
(emocionado)
Eu não soube blefar. O amor atrapalha tudo.

FRANCISCO
(agonizando)
O amor ressucita.

EMERSON
O amor mata.

FRANCISCO
(agonizando)
O amor ressucita. Mata os de pouca imaginação.

EMERSON
(emocionado)
Desculpa meu pai, me desculpa por ter demorado tanto. Por que é que a gente tem que perder sempre?

FRANCISCO
(agonizando)
O amor ressuscita.

Emerson abraça o pai os dois choram catarticamente.

FRANCISCO
(agonizando)
Agora é sua vez de jogar. Acabe com minha dor, por favor.

Emerson pega uma faca e enfia lentamente no pai.

FRANCISCO
(constatação - agonizando)
Você é um bom homem.

Emerson, chorando, abraça o pai que morre.

CENA 19 - EXT. - PRAIA - DIA

CÂMERA HENRIQUE

Num plano geral, vemos a praia em um casebre. Do mar sai FRANCISCO REAL, 70 anos, o verdadeiro Francisco pai de Emerson está vivo e solitário. Francisco vem trazendo uma manzuá repleta de siri, camarão, caranguejo. Ele se senta em um banco do lado de fora da casa e começa a colocar os mariscos num balde, separando o lixo.

CENA 20 - EXT. - PONTE - ENTARDECER

CÂMERA THACLE

Henrique e Emerson estão sentados na ponte fumando um beck. Um tempo de silêncio.

HENRIQUE
(curiosidade)
O filme acabou?

EMERSON
(distraído)
Ainda tem a última cena.

HENRIQUE
(curiosidade)
Como vai ser?

EMERSON
(distante)
Linda.

HENRIQUE
(cobrando)
Você não vai passar pra mim?

EMERSON
(distante)
Você confia em mim?

HENRIQUE
(certeza)
Muito.

Silêncio.

HENRIQUE
(reflexivo)
Eu não quero que acabe.

EMERSON
(distante)
Tudo tem que acabar, man.

Silêncio.

HENRIQUE
(reflexivo)
Você tá pronto pra terminar?

EMERSON
(reflexivo - distante)
A gente nunca deve começar aquilo que não estamos prontos pra terminar.

Silêncio.

CENA 21 - EXT. - ESTRADA - ENTARDECER

Henrique e Emerson andam pela estrada. Thacle está filmando à distância. Emerson volta para falar com Thacle. Henrique segue.

EMERSON
(distante)
Tudo certo para amanhã?

THACLE
Sim. Você tem certeza?

EMERSON
(certeza)
O que o cinema quer da gente é coragem! Faça tudo que combinamos, man. Agora vai descansar, essa noite é sem câmera.

Emerson volta a caminhar pela estrada. A câmera fica parada vendo os dois irem embora caminho adentro.

BLACK (tempo sem som e sem imagem).

CENA 22 - EXT. - BECO - DIA

CÂMERA THACLE

Um beco isolado. No fim do beco, vemos desenhada na parede a imagem de Oxóssi. Emerson e Henrique entram no beco.

HENRIQUE
(pensativo)
Eu conheço esse lugar.

EMERSON
(empolgado)
Sério? Finalmente.

HENRIQUE
(pensativo)
Faz tempo. Mas eu já vim aqui.

EMERSON
(empolgado)
Vamos gravar?

HENRIQUE
(pensativo)
O que eu faço?

EMERSON
(empolgado)
Só me filme, e não pare nunca de filmar.

Henrique ajeita a câmera.

EMERSON
Gravando.

CÂMERA HENRIQUE

Na frente, Emerson, atrás a imagem de Oxóssi. Emerson começa a dançar e performar, Henrique vai filmando os detalhes de seus movimentos. Depois de um tempo ouvimos os policiais chegando.

POLICIAIS
(agressivos)
Perdeu, perdeu.

Emerson saca uma arma e aponta para a câmera.

CÂMERA THACLE

Vemos apenas a ação de cinco policiais e as reações de Henrique filmando.

POLICIAIS
(agressivos)
Larga a arma. Vou atirar. Larga a arma.

Os policiais começam a atirar e ouvimos Emerson ser fuzilado. Um dos policiais vem pra cima de Thacle que joga a câmera no chão. Do chão vemos Henrique indo em direção a Emerson. Escorre sangue.

APLAUSOS

CENA 23 - INT. - TEATRO - NOITE

APLAUSOS

Um teatro repleto de pessoas. Vemos somente Henrique sentado na plateia com o olhar sempre distante.

PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO DE CINEMA
(empolgação)
Ele nos deu um susto há alguns meses, mas está aqui são e salvo para receber a honraria da Associação de Cineastas Baianos. Ele iniciou sua carreira com filmes não muito ortodoxos...

A PLATEIA RI.

PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO DE CINEMA
(empolgação)
Mas nos últimos anos vem fazendo filmes emblemáticos e maduros que mexem com o coração da Bahia, do Brasil e do mundo. É com muito prazer que convido para receber o Prêmio Daniel Lisboa o diretor, roteirista e produtor Henrique Amaral.

APLAUSOS. Henrique, mesmo com o olhar distante, sorri e se levanta.

CENA 24 - INT. - SALA DA CASA DE HENRIQUE - NOITE

Uma sala moderna. Henrique entra em casa com a medalha de honra no pescoço, ele tira e joga no chão. Ele vai lentamente ao sofá e se joga. Fica deitado. TOCA A CAMPAINHA. Ele estranha o horário, mas levanta-se e vai até a porta. Henrique abre a porta, não vê ninguém; olha para baixo e vê uma caixa. Ele pega a caixa, vai até o sofá, senta-se e a abre. Dentro da caixa tem um HD, um maço de dinheiro e um papel. Ele lê o papel escrito à mão: "Emerson queria que você editasse. Thacle."

CENA 25 - INT. - ESCRITÓRIO DE HENRIQUE - NOITE

Henrique senta-se a mesa e liga o computador. Com certa ansiedade coloca o HD. Pasta: "Projeto Ilha Grande". Henrique abre o arquivo com pastas divididas por cenas. Ele fica um instante pensativo e abre a Pasta: "Cena Final". Assistimos com Henrique a performance de Emerson, quando Emerson saca a arma, Henrique pausa o vídeo. Henrique se emociona. De repente, Henrique começa a olhar a imagem de uma outra forma, como se estivesse vendo para além da imagem. Num movimento rápido, Henrique levanta-se e sai do escritório.

CENA 26 - INT. - SÓTÃO DA CASA DE HENRIQUE - NOITE

Um sótão que parece ter sido esquecido. Muitas caixas e armários; muita poeira e teias de aranha. Henrique começa a procurar algo no meio das caixas, até que encontra uma caixa escrito "Cinema e Educação". Henrique abre a caixa. Esta está cheia de pastas contendo em cada uma delas desenhos, recortes, taumatrópios e CDs. Nas pastas temos os nomes das cidades: "Cachoeira", "São Félix", "Muritiba", "Valença", até que ele chega numa pasta chamada "Ilha Grande".

CENA 27 - INT. - ESCRITÓRIO DE HENRIQUE - NOITE

Henrique chega ao escritório com a pasta, pega o CD e coloca no computador. A partir daí, vemos os vídeos que rodam no CD (os vídeos passam em sequência):

CENA 27A - EXT. - PRAÇA DE ILHA GRANDE - DIA

No desembarque de balsas de Ilha Grande. ARY, 25 anos, ao Henrique, 25 anos, e GLENDA, 25 anos, desembarcam da balsa com malas e equipamentos. Henrique está filmando a ação.

HENRIQUE
(empolgado)
Estamos aqui, chegando em Ilha Grande. Difícil pra caralho pra chegar, mas chegamos. Vamos fazer mais uma edição do projeto de cinema e educação "Experimentando a Câmera". Todos animados?

ARY
(fingindo animação)
Simmmm!!!

GLENDA
(muito animada)
Simmm!!!

CENA 27B - INT. - SALA DE AULA - DIA

Estão Henrique, Ary e Glenda na sala de aula e várias crianças prestando atenção. Eles ensinam as crianças a fazer taumatrópio (vemos todo processo editado). O nome Taumatrópio significa "o que se transforma em algo maravilhoso", é um dos brinquedos ópticos mais antigos. Ao girar o traumatrópio, as imagens dos dois lados oposto da cartolina fundem-se uma à outra formando uma única imagem completa.

Por fim, Henrique filmando pede:

HENRIQUE
(empolgado)
Emerson, mostra o seu pra ver se ficou legal.

EMERSON, 10 anos, o verdadeiro, gira o taumatrópio. De um lado vemos um menino, do outro uma câmera, quando ele gira vemos um menino segurando a câmera.

CENA 27C - INT. - SALA DE AULA - DIA

Todos assistindo um filme de Chaplin. As crianças riem muito.

CENA 27D - EXT. - BECO - DIA

Um beco isolado. No fim do beco, vemos desenhada na parede a imagem de Oxóssi. Estão Henrique, Ary, Glenda e umas 10 crianças. Emerson lidera.

EMERSON
(empolgado)
Ai os policiais entram e começam a dar tiro. Aí, eu caio morto no chão.

HENRIQUE
(questiona)
Mas pá que um filme tão violento.

EMERSON
(explica)
Foi a ideia que eu tive.

THACLE, 10 anos, vem em direção a Henrique.

THACLE
(pedindo)
Pró, eu posso filmar.

HENRIQUE
Não sei. Todo mundo concorda do Thacle ser o câmera?

Todos concordam.

HENRIQUE
E quem vai ser os policiais?

CRIANÇAS
(empolgadas)
Eu! Eu!

HENRIQUE
Então dirige aí, Emerson.

EMERSON
(empolgado)
Cambada que é policial, vai tudo lá pá trás. Ai o Thacle fica me filmando.

CÂMERA THACLE

Acompanha apenas a ação de Emerson.

EMERSON
(instruindo)
Quando eu falar ação, vocês entram atirando.

Todo mundo se organiza. Henrique, Ary e Glenda ficam só observando.

EMERSON
Ação!

As crianças entram fingindo que estão atirando.

CRIANÇAS
(interpretando)
Perdeu! Perdeu! Pa pa pa pa pa pa...

Emerson vai recebendo os tiros de mentira. PAUSA.

CENA 27 - INT. - ESCRITÓRIO DE HENRIQUE - NOITE (CONT...)

Henrique fica emocionado vendo Emerson (10 anos) pausado na tela. Henrique desliga o programa e abre um editor. Escreve o título do filme: "ILHA GRANDE". Ele pensa um pouco e volta apagando o "GRANDE", deixando somente o título: "ILHA". Henrique emocionado sorri, respira fundo e começa a editar o filme.

FIM

ILHA

Projeto de arte

referências, rascunhos e riscos

(por glenda nicácio)

“ilha”

É a consolidação da dureza, da crueldade, das relações e suas asperezas, em um lugar que parece perdido, desconectado com o mundo, suas tecnologias e interações.

Assim, a ilha onde mora Emerson é um não lugar, onde quem sobrevive vive em meio a casas velhas em ruínas, que se contrastam com a natureza e sua paisagem exuberante.

Esta impõe-se nas imagem, dominando os espaços ocupados pelos seus personagens. Ora ela os oprime, esmagando e deformando-os com suas sombras, luzes e contrastes. Ora ela os esvazia, tornando-os minúsculos diante da sua imensidão verde azul.

Verde e azul, que são também as cores de OXÓSSI (representação no candomblé e na umbanda), orixá das caçadas, das matas, que domina fauna e flora

Assim, a natureza impera.

Assim, a natureza também limita.

Nesse sentido, o projeto de ARTE se estrutura a partir da utilização da paisagem natural (suas cores, sombras, contrastes e luz) para a criação de uma ATMOSFERA inóspita.

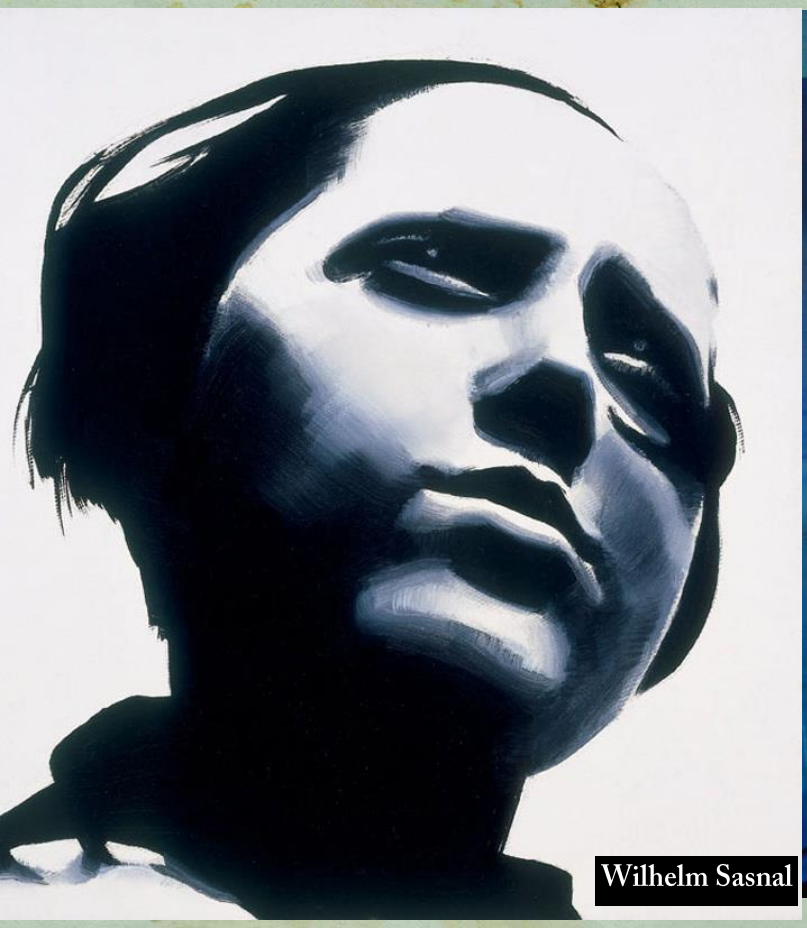
Mais que a preocupação com os objetos e sua significação, a ARTE – desvinculando-se da noção de composição como um elemento da produção de sentido no espaço cenográfico – incorpora COR e TEXTURA como elemento estruturante para a criação da atmosfera. O olhar da arte se debruça sobre o espaço cenográfico enquanto espaço atravessado pelos elementos naturais (como fumaça, poeira, ventania) capazes de potencializar a plasticidade da imagem, bem como a presença/sensação do tempo Assim, a arte preocupa-se mais em chegar à representação da natureza e a violência de suas cores diante da fragilidade das locações ruídas.

Interessa-nos a busca por escolhas, junto à fotografia, que materializem na imagem camadas de agressão (aos corpos dos personagens e aos olhos do espectador), como por exemplo: a espessura do grão que utilizaremos para a textura da imagem; a escolha de uma iluminação natural expressiva capaz de causar deformações na realidade (corpo/movimento/borrões), construindo o desespero/a desesperança / a solidão.

Trata-se de uma atmosfera construída em diálogo com o NEO EXPRESSIONISMO, movimento que, na pintura, se destaca pela presença visual das emoções, agressão das cores, uso de materiais diversos (como palha, linhas, ferro, etc) e a busca de efeitos (seja tátil,

tosco ou sensual). Da pintura NEO EXPRESSIONISTA, este projeto nutre a ânsia pela riqueza de texturas, de detalhes, a possibilidade dos diversos tons dentro da própria cor, domando o quadro e se consolidando enquanto massa, enquanto efeito (para além de ser apenas um 2ª plano).





Wilhelm Sasnal



Andrew Salgado

A ATMOSFERA NEO EXPRESSIONISTA



Andrew Salgado

“A atmosfera é um espaço indutor de forças: é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam o seu carácter. Apesar da sua definição quase indizível, a sua compreensão é precisa. O acerto com o qual ela é percebida não se baseia num repertório rigoroso de signos organizados num sistema determinado; ela é mais o reflexo de múltiplos indícios encontrados a vários níveis numa situação particular. “

(Inês Gil, em A atmosfera como consciência)

“(...) a atmosfera permite uma relação com o infinito. De facto, a sua manifestação contenta-se em ser uma “impressão”: não tem contornos nem configuração. É por isso mesmo que ela provoca uma sensação de infinito no espaço interior do espectador, por sair dos limites do plano e por ser intemporal. A segunda propriedade é a indivisibilidade da atmosfera. Ela funciona como um todo, um sistema de forças sensíveis ou afectivas que é percebido como um conjunto de corpo inteiro; a atmosfera também não é um processo mental.”

(Inês Gil, em A atomosfera como figura fílmica)





Margarete (Anselm Kiefe)



Wilhelm Sasnal



Wilhelm Sasnal



Rodrigo Andrade (Bosque Azul)



Bad boy (Eric Fischl)

O neo expressionismo como possibilidade de tingir os personagens de "Ilha", transfigurando-os a partir de luzes e cores expressivas. São corpos suscetíveis à ação do meio, sendo moldados/influenciados/manipulados por ela. Personagens estáticos, fadados ao isolamento da ilha, mas que por ela e pelas suas forças são obrigados a transformar-se.

Como se suas vidas fossem afetadas a cada mudança do sol, a cada nascer da lua – corpos passíveis de mutações entre os variados nuances de luz e escuridão impostos pela natureza, no decorrer do dia/noite.

Assim, os ambientes que esses personagens ocupam são basicamente os mesmo o tempo todo, o que muda são as forças externas que agem sobre cada cena.

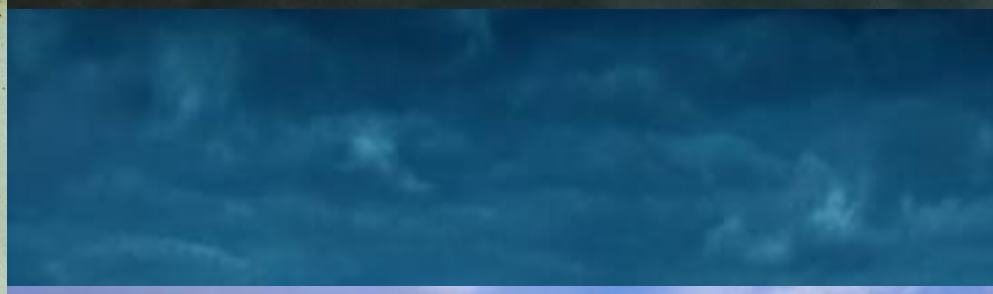
Outra referência neo expressionista importante é a pintura do artista Jean Michael Basquiat, com a qual dialogaremos para a criação das pichações e grafites presentes na casa de Emerson (nas paredes com escritas e rabiscos) e no beco (onde estará o graffiti de Oxóssi).



AZUL

profundidade azul
azul solidão
azul esquecimento
azul menino
azul mar
azul céu
azul jeans
calça azul
blusa azul
parede azul
azul tropical triste
azul que cega
azul que assusta
azul que invade
azul bruto
azul vazio
noite azul
azul imensidão
lugar azul
azul cinzento
azul metálico
fresta azul
corpo negro azul
reflexo azul
imagem azul
projeção azul
luz azul
azul escuridão
azuleijo azul
fundo azul
sombra azul
suicídio azul











VERDE



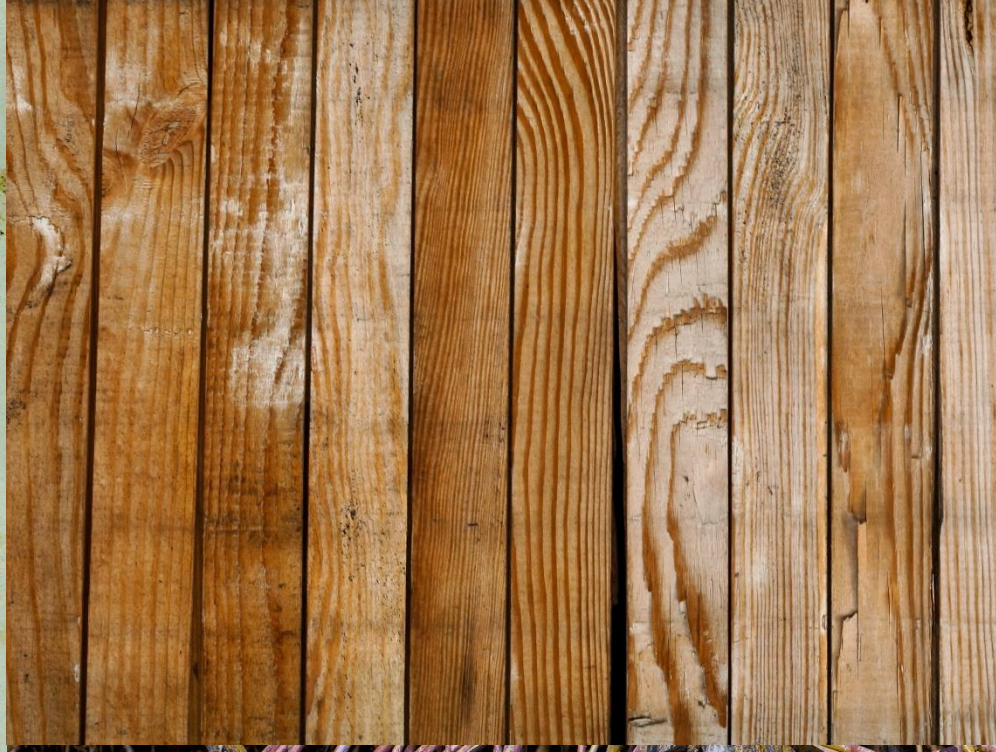
verde mato
verde musgo
lodo verde
fundo verde
natureza verde
paisagem verde
alga verde
isolamento verde
som verde
maconha verde
espada de S. Jorge verde
verde Oxóssi
mangue verde
roupa verde
matagal verde
cerca verde
blefe verde
chão verde
luz artificial verde
verde deserto
sexo no verde
morte no verde
beco verde
Oxóssi verde

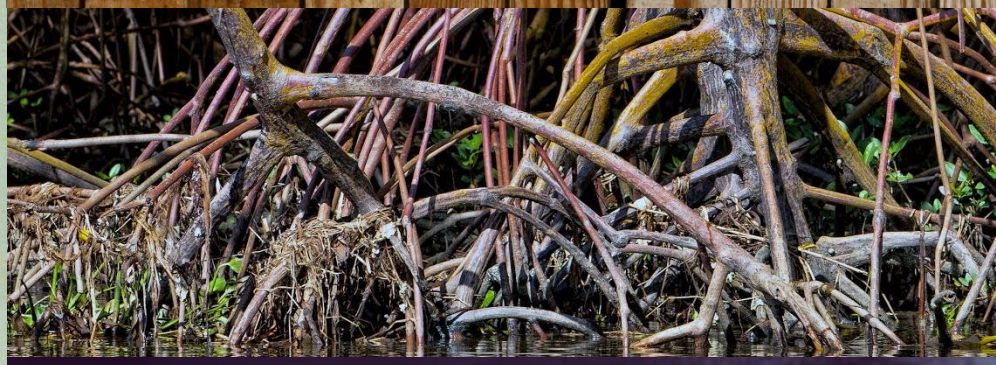




MARROM

pele marrom
chão marrom
marrom areia
marrom terra
madeira marrom
tronco marrom
lama marrom
mangue marrom
marrom desbotado
sujeira marrom
mesa marrom
cerâmica marrom
maresia marrom
cicatriz marrom
poeira marrom
folhas secas marrom
marrom ferrugem
choupana marrom
alguidar marrom
natureza marrom
café marrom











CINZA

dia cinza
fumaça cinza
cinza nublado
poeira cinza
homem cinza
cabelo cinza grisalho
quarta feira de cinza
sobriedade cinza
monotonia cinza
cinza turvo
pensamento cinza
cigarro e cinza
cinza metálico
cinza opaco
roupa cinza
parede cinenta
tristeza cinza
inflexibilidade cinza
aspereza cinza
letra cinza
imobilidade cinza
arame cinza
pedra cinza
claridade cinzenta






A MAR ELO

luz amarela
móvel amarelo
grade amarela
Brasil veste amarelo
perigo amarelo
alerta amarelo
placa amarela
sujeira amarela
sorriso amarelo
sol amarelo
ferrugem amarela
agressão amarela
calça amarela
calça amarela
cerveja amarela
dente amarelado









VER
ME
LHO

chama vermelha
céu vermelho
cortina vermelha
vermelho épico
vermelho sangue
drama vermlho
morte vermelha







Locações e Objetos de Arte

A história "Ilha" se desenvolve em ambientes naturalistas, compostos por locações situadas em Ilha Grande/Camamu, povoado localizado na região do baixo sul da Bahia – com exceção das locações referentes às cenas 23 à 26, que serão filmadas na cidade de Cachoeira, Recôncavo.

Os ambientes naturalistas são envelhecidos, danificados, apodrecidos, rachados, desgastados, sujos, enferrujados, empoeirados. São casas pobres e mal acabadas, onde se vê a ação do tempo e da maresia. Sua composição é feita de forma a incitar o vazio, o abandono, não havendo assim a riqueza/delicadeza de detalhes entre os objetos que a compõem. Desordem.

Os móveis e objetos se diversificam entre cimento, madeira, ferro, alumínio – materiais rústicos, ásperos, atrelados a uma noção mais primitiva / natural / crua. Deve-se evitar a utilização de objetos plásticos, pois acreditamos que esse material está ligado à sensações de artificialidade, flexibilidade, fugindo assim do contexto proposto. Não é necessários que os objetos obedeçam a uma composição prévia de posicionamento ou de cor, mas que sejam dos materiais citados acima.

No entanto, pensando que os ambientes naturais imperarão azul e verde, e as locações bem como seus objetos no geral atenderão a tons mais frios, azulados e cinzentos, devemos nos atentar para o uso do amarelo, que deverá estar presente em objetos/situações de risco/tensão em torno dos personagens.

Indicações sobre figurino

Se os espaços por onde os personagens de "Ilha" transitam são carregados de monotonia, sem detalhes que particularizem as personalidades que ocupam-nos, o FIGURINO poderá propor uma via de acesso ao íntimo desses personagens.

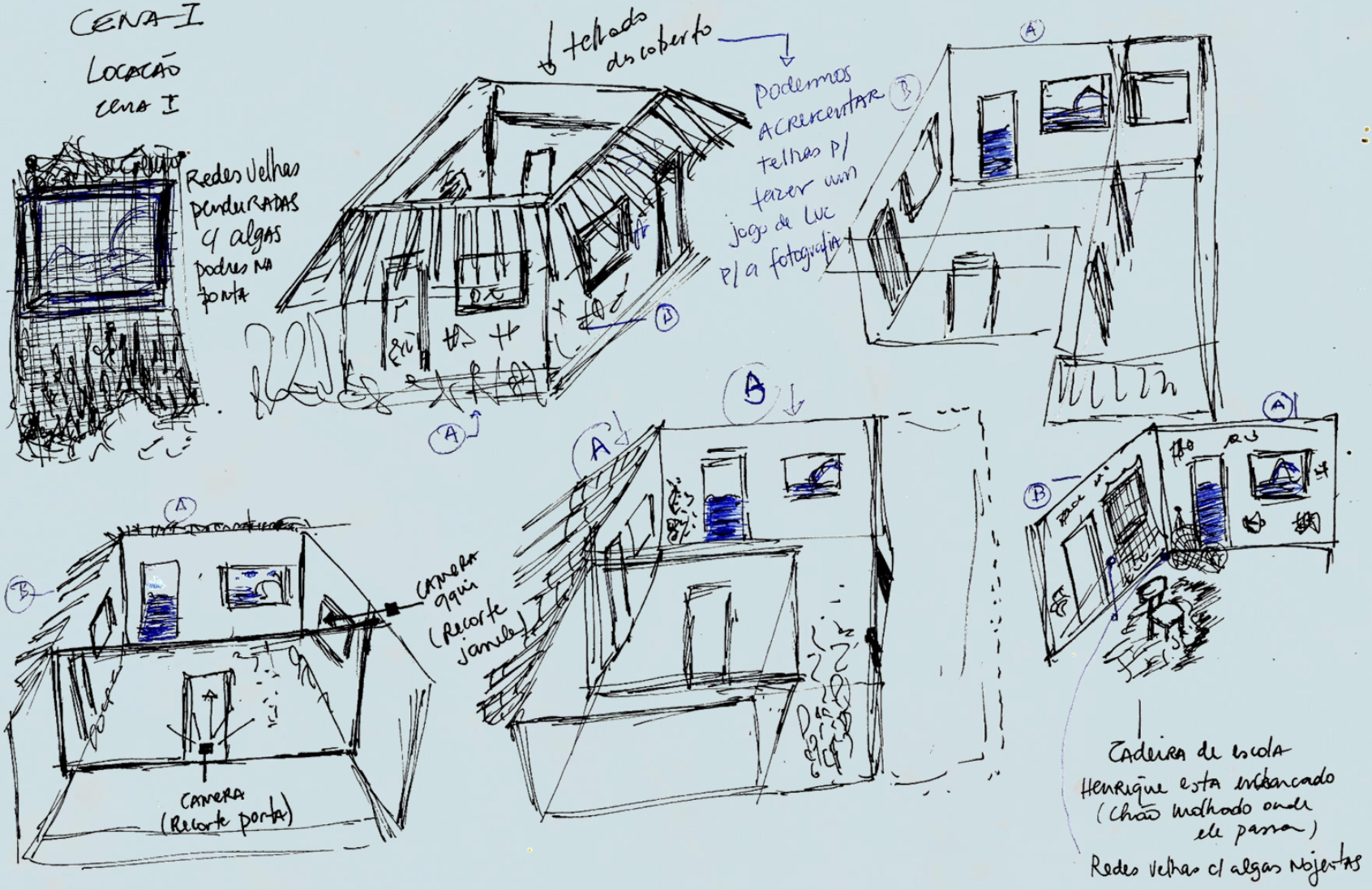
Para o figurino de EMERSON seria interessantes desconstruir esse estereótipo que a princípio será colocado ao espectador logo na primeira sequência (do homem bruto/sequestrador) e apostar numa delicadeza quanto aos detalhes/trejeitos presentes no figurino. Não se trata de delicadeza dos tecidos, mas do cuidado com o vestir-se: as mangas da blusa dobradas minuciosamente, acessórios, roupas impecáveis. O que não impede de que ele goste, contudo, de andar sem camisa...

Com HENRIQUE, pairam as questões: ao sequestrá-lo, Emerson teria trazido suas roupas¿ Nesse sentido, o figurino de Henrique poderia estabelecer também um laço com Emerson, sobretudo nos momentos de aproximação entre ambos. Assim, a identidade de Henrique no figurino se mostra atrelada à personalidade de Emerson, apenas a partir da cena 23, ao retornar à sua vida real, é que conhecemos o estilo verdadeiro de Henrique. Na primeira cena o figurno dele deverá estar encharcado, pingando água no chão (secando gradativamente durante a sequência), como se ele tivesse acabado de chegar, como se não fosse

possível atravessar e chegar até à ilha ileso, sem se molhar. Ele permanece grande parte do filme usando essa mesma roupa inicial.

O figurino de BRASIL é o mais excêntrico. Isso porque tal qual sua personagem, ele é destoante, e gera desequilíbrio no meio. Brasil deverá usar sempre a mesma peça, apenas acrescentando adereços incomuns (lenços, lencóis, colar de objetos...). Um figurino que nos remeta às redes, que se arraste pelo chão junto com seu corpo e que construa nessa personagem traços xamânicos.

O figurino da MÃE é composto por peças estampadas, floridas, porém, extremamente desbotadas, cinzentas. Um destaque para sua caracterização são os dentes podres.


CENA I
Locação
cena I
Redes velhas penduradas c/ algas podres na ponta
telhado descoberto
Podemos acrescentar telhas p/ fazer um jogo de luz p/ a fotografia
A
B
Câmera aqui (Recorte janela)
Câmera (Recorte porta)
Cadeira de escola
Henrique está inclinado (Chão molhado onde ele passa)
Redes velhas c/ algas nojentas

Objetos principais:

Redes velhas amontoadas

Redes NAS janelas (como cortinas) c/ algas podres

cadeira de escola (s/ apoio, pequena)

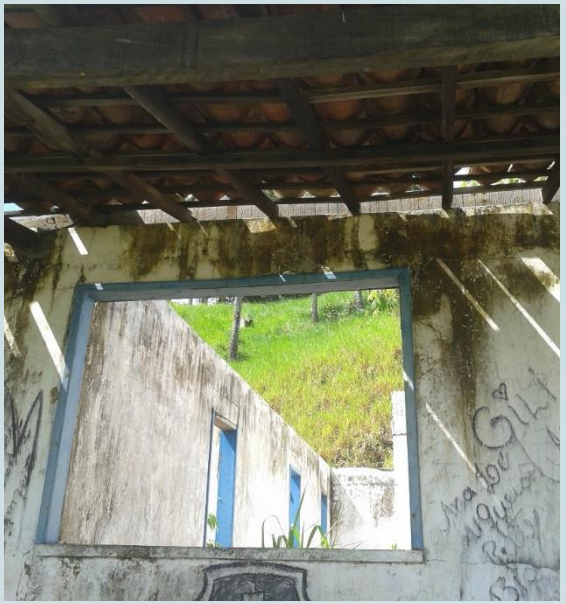
A CENA 1 é uma das MAIS CRUAS / DURAS do ROTEIRO. Cenário escolhido é uma locação, CASA abandonada localizada na PRAINHA. A CASA possui pixações, escritas a CARVÃO sobre a parede, como desenhos, assinaturas, etc. A proposta é utilizarmos as molduras das janelas e portas (dos cômodos que não filmaremos) Acredito q/ em um cômodo consigamos resolver a cena. Acho interessante enquanto DINÂMICA do MISE-EN-SCÈNE que filmemos frontalmente na parede (A) (que não revela o mar) de modo que a paisagem seja conhecida pelo espectador apenas depois de um tempo do diálogo. Acredito que isso gere contrastes entre a dureza da cena / situação (A) e a beleza da paisagem. (PAREDE B) Assim temos NUM 1º plano um cenário caótico (plantas crescendo na casa, terra, pedras, lixo, Restos de materiais de pesca, pixações) enquanto o 2º plano nos apresenta uma paisagem exuberante. O objetivo é quebrar c/ o clichê dessas cenas de sequestro, relocando-AS p/ uma situação tropical. Trabalhar o "SINISTRO" a partir da presença da luz, e não do escuro.

Nota de FIGURINO

Henrique está encharcado. Chão molhado - frio (pensar em pistas da sua travessia)











O elemento mais importante ~~da~~ cena (2) é a textura. Tratando-se de um plano fixo, exploraremos a sua composição, construindo várias camadas ~~na~~ imagem. Queremos a textura do mangue marrom, a textura das árvores amontoadas, e um pouco de céu.
No 9º plano, as pessoas se movem lentamente, como se estivessem cravadas de fato na lama, tal qual as árvores. Suas roupas e sua pele imersas em ~~lama~~.
Contrapondo-se a esse ritmo, está Emerson e Henrique num 2º plano, numa conversa agitada, c/ movimentos bruscos.

Nota de figurino:
O marrom toma conta das roupas

CENA 3

Explorar a cor da paisagem: estrada, verde das árvores e céu azul. Apostar na profundidade de campo, principalmente p/ explorar o vazio do lugar ermo.

Cena 4

Ainda numa paisagem semelhante a cena anterior.
Aqui explorar o suor no rosto de Henrique, e principalmente a névoa de poeira que sobe quando a moto arranca.




RACHADURAS
Recorte da paisagem
Espelhamento das janelas

Na cena 5, a CASA DE INFÂNCIA DE EMERSON será numa locação abandonada, de frente para o mar. A casa está em ruínas, não possui telhado, não possui portas, nem janelas — no entanto, a arquitetura da casa guarda traços bastante delicados, como o azulejo da parede e o portãozinho de entrada. Dentro da casa, além das ervas daninhas encontra-se pedaços de espelhos no chão, uma ferradura pendurada na porta de entrada, crânios de bode/boi espalhados no chão, quadro da sagrada família, roupas femininas (da mãe) apodrecidas no chão, garrafas de cachaça (do pai) e alguidar de barro (utilizados em oferendas). No meio da casa, os restos de um mosquiteiro pendurado no que sobrou do telhado.

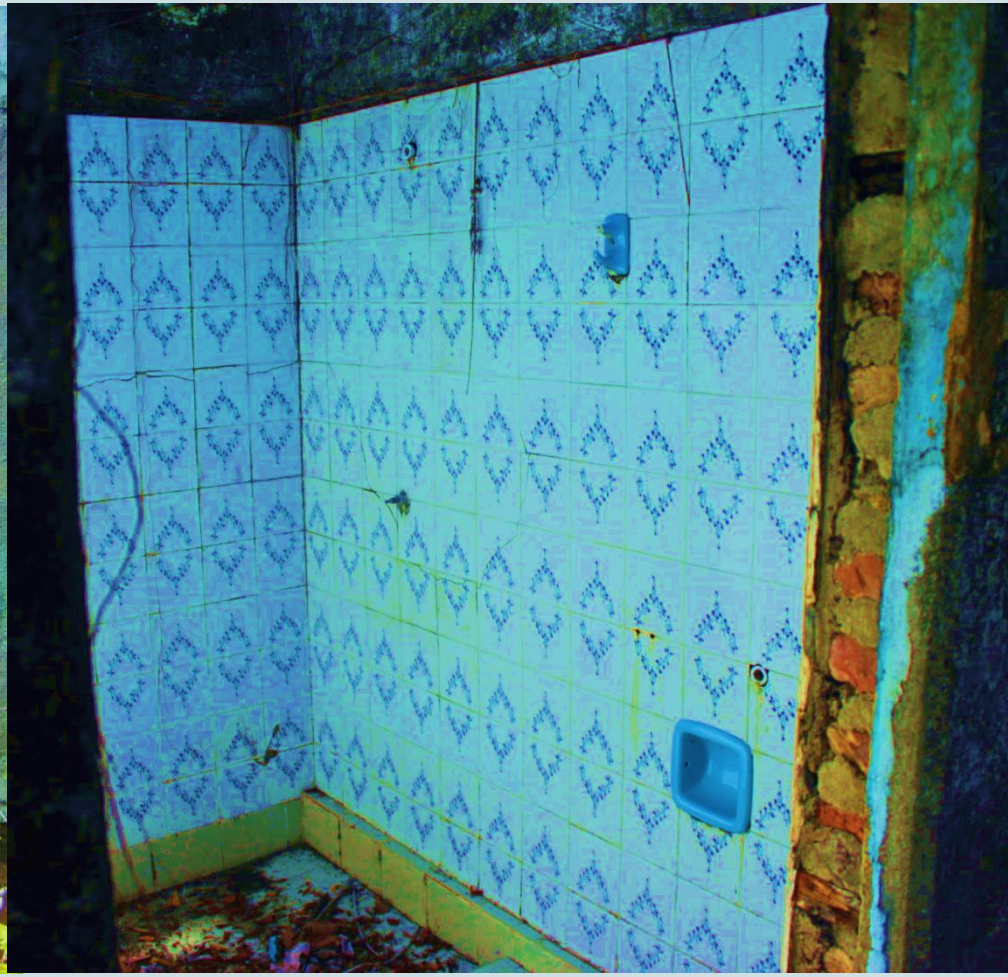
Explorar a moldura que as janelas fazem na paisagem ao fundo, e o espelhamento das janelas

Optar/privilegiar enquadramentos onde o mar apareça ao fundos.

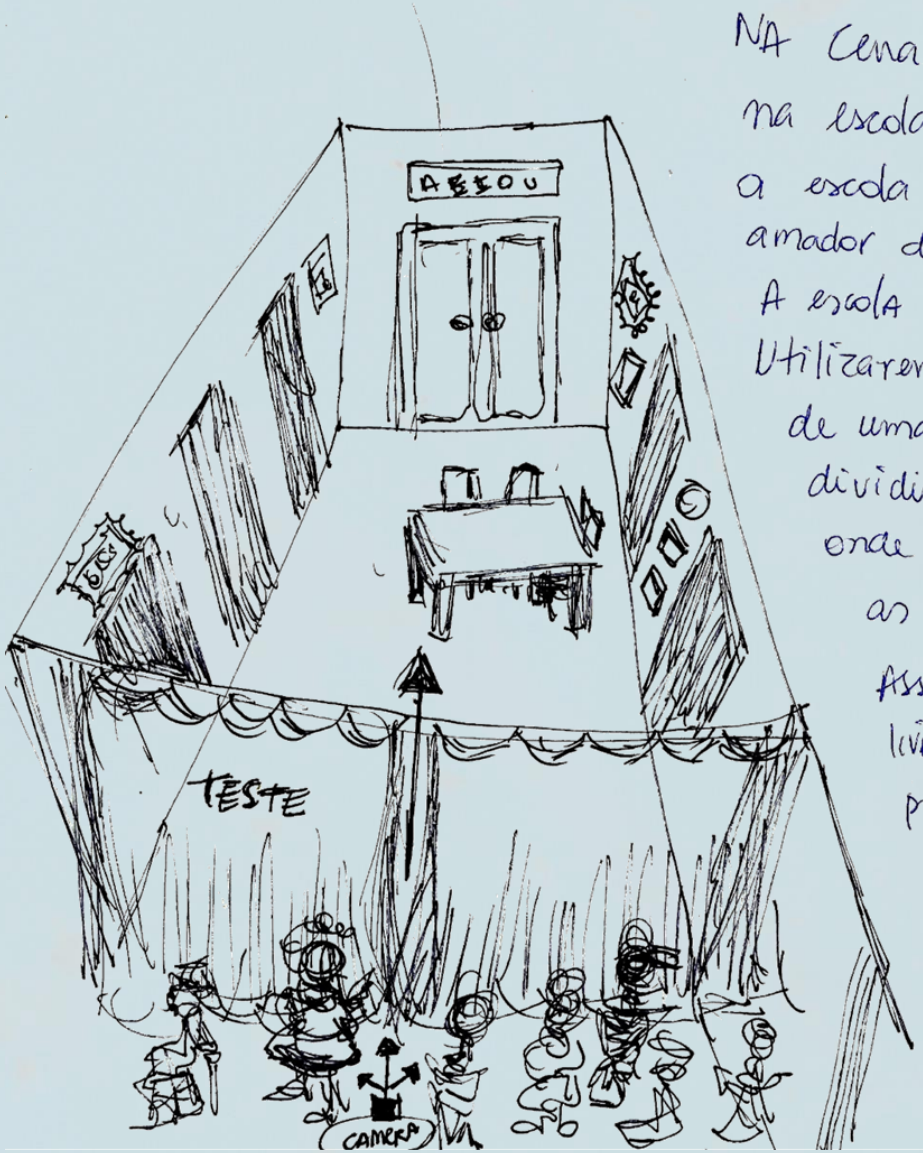




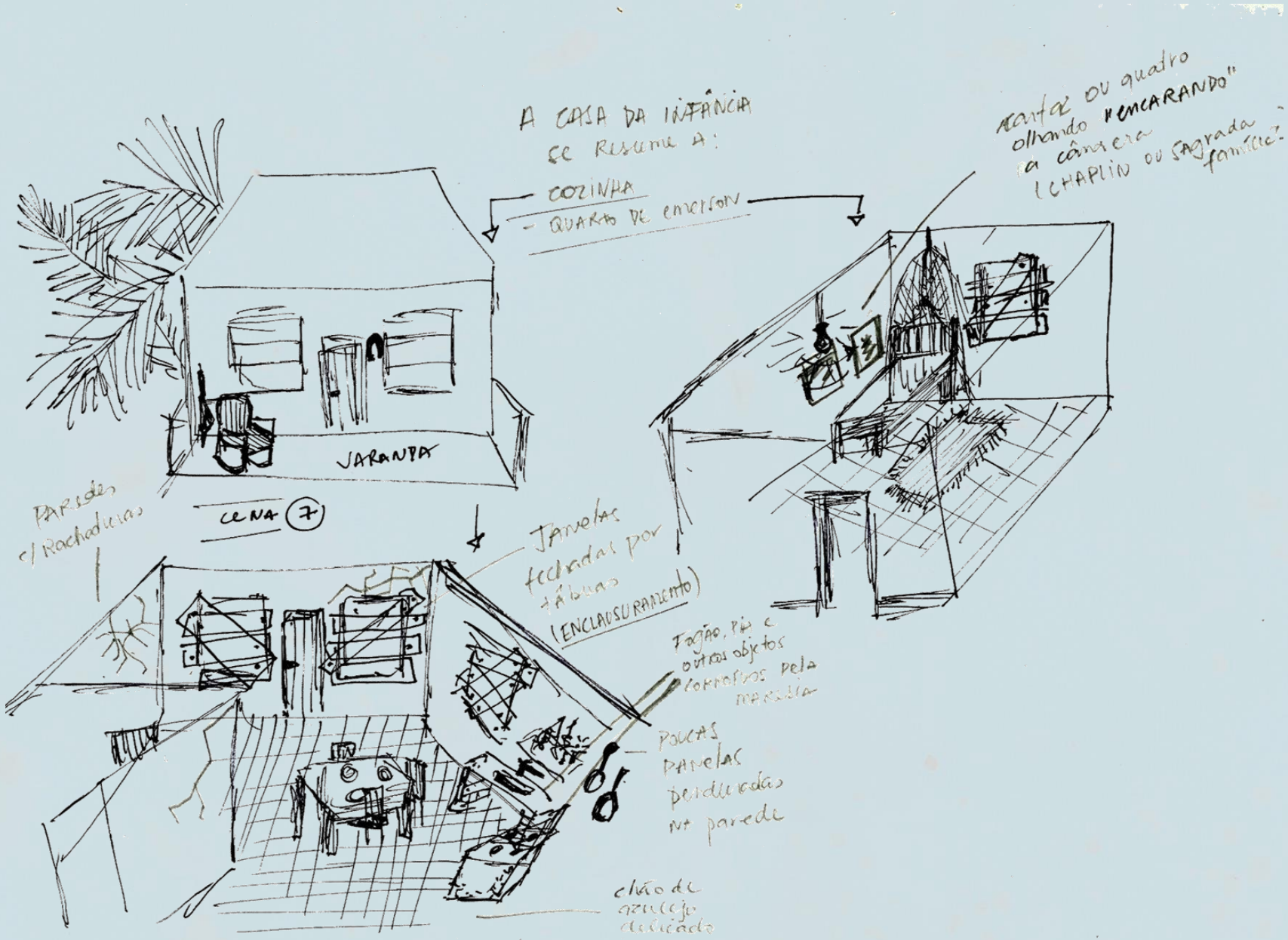






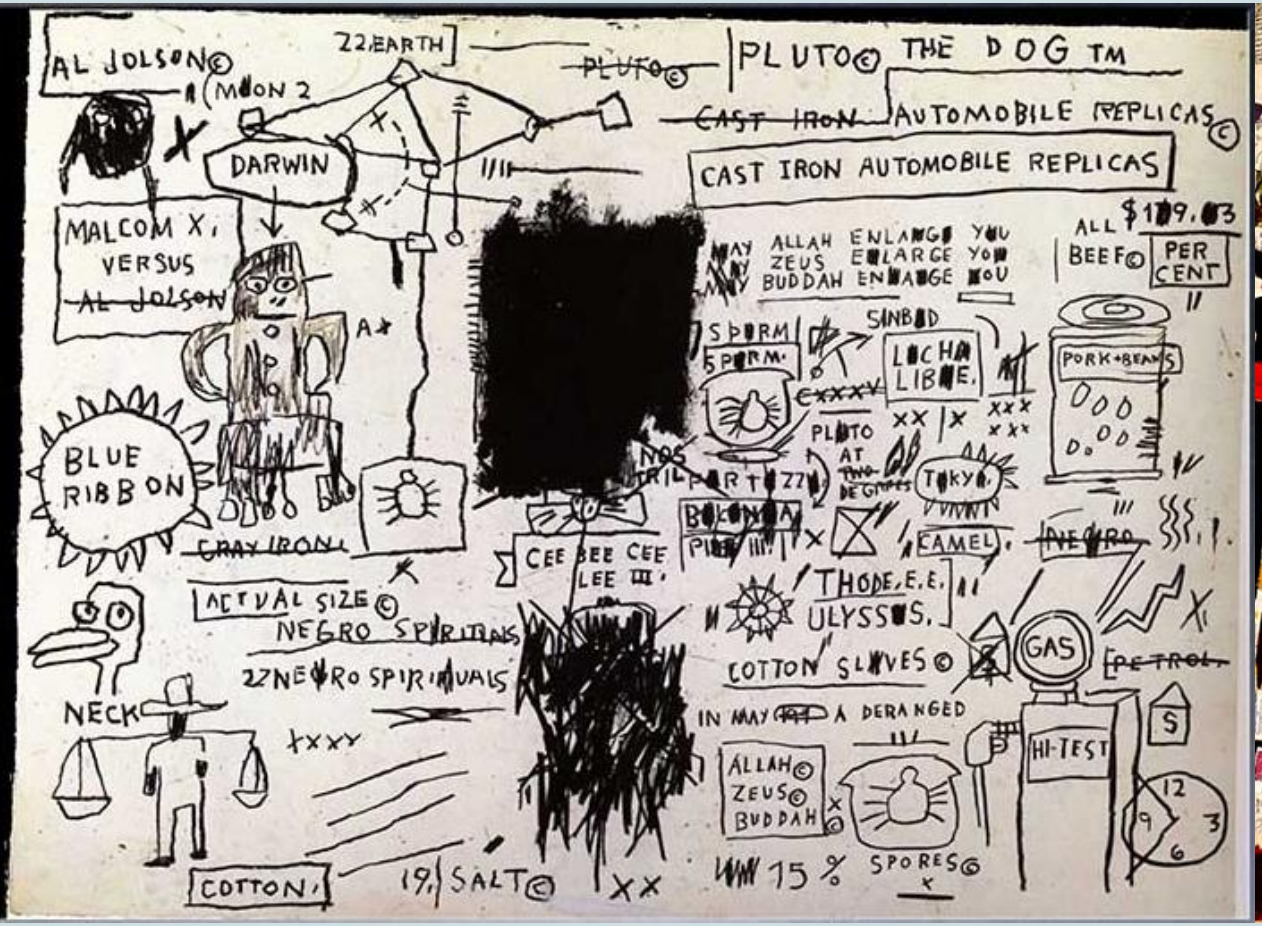


NA Cena 6, o teste de elenco será realizado na escola municipal. A idéia é não omitir a escola, visto que isso colabora com o tom amador do filme de Emerson.
A escola tem um corredor bem espaçoso. Utilizaremos o corredor p/ essa cena, e a partir de uma cortina improvisada (tipo varal), dividiremos o ambiente em dois: o espaço onde acontece o teste, e o espaço onde as pessoas e ficam concentradas esperando. Assim, a câmera e os personagens têm livre passagem, ao mesmo tempo em que pode registrar ações no 1º plano.


A CASA DA INFÂNCIA
CE RESUME A:
COZINHA
- QUARTO DE EMERSON
JARANDA
CENA 7
PAREDES
C/ Rachaduras
Janelas
fechadas por
tábuas
(ENCLAUSURAMENTO)
Fogão, pia e
outros objetos
corroídos pela
ferrugem
POUCAS
PANELAS
pendurados
na parede
chão de
azulejo
deteriorado
acerca de quatro
olhando "ENCARANDO"
a câmera
(CHAPLIN ou SAGRADA
família?

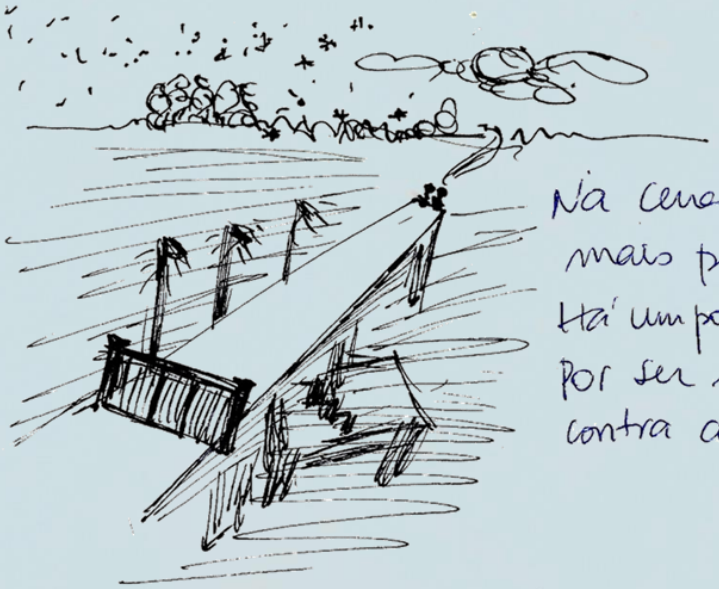
¡Na cena 07, CASA DE INFÂNCIA DE EMERSON, a casa está mobiliada. Poucos móveis, alternando-se entre materiais como madeira velha, ferro, alumínio e plásticos. A ação do mar está espalhada pela casa através de objetos/utensílios corroídos pela maresia — o mar destrói tudo.
As janelas são tapadas por tábuas de madeira que, pregadas, nunca abrem, potencializando a sensação de enclausuramento.
Considerando q/ esse cenário é uma situação fictícia, montado por Emerson, criaremos um ambiente "tosco", apenas c/ os móveis essenciais p/ cena. Ambiente cru, sem delicadeza de detalhes (como se nunca tivesse existido nada ali, Emerson só se lembra dos objetos/móveis q/ colaboraram p/ as cenas de agressão (ex: a mesa, a cama...)
O chão da casa é de ladrilhos/azulejos deliciados, (nas próximas cenas aparece tomado pelo barro).


projetado
cordas amarram a arara no telhado
19


AL JOLSON©
22 EARTH
MOON 2
DARWIN
MALCOM X.
VERSUS
AL JOLSON
BLUE RIBBON
GRAY IRON
ACTUAL SIZE©
NEGRO SPIRITUALS
22 NEGRO SPIRITUALS
NECK
COTTON.
19. SALT©
CEE BEE CEE LEE III.
PLUTO©
PLUTO©
CAST IRON AUTOMOBILE REPLICAS©
CAST IRON AUTOMOBILE REPLICAS
PLUTO© THE DOG TM
MAY ALLAH ENLARGE YOU
MAY ZEUS ENLARGE YOU
MAY BUDDAH ENLARGE YOU
ALL BEEF©
$19.03
PER CENT
SPERM
SPERM
SINBAD
LOCHA LIBRE.
PORK+BEANS
PLUTO AT TWO DEGREES
TOKYO
CAMEL
NEGRO
THODE, E.E.
ULYSSES.
COTTON SLAVES©
GAS
PETROL
IN MAY A DERANGED
ALLAH©
ZEUS©
BUDDAH©
HI-TEST
S
12
9
3
6
15%
SPORES©
XX


150
RATON
RATON
RATON

CENA 08, CASA DE EMERSON, é o ambiente mais expressivo do filme enquanto a utilização de COR e luz. A CASA (LOCAÇÃO AINDA NÃO DEFINIDA) É PEquena, paredes azul clarinho quase branco, desbotada/descascando. As janelas não tem tranca, somente cortinas vermelhas que flutuam/debatem com o vento — venta muito. Porta de madeira vagabunda, Chão de cimento. Em uma das paredes está fixa uma projeção, que toma o ambiente todo, trazendo nuances de cor e luz. Escrita nas paredes está a descrição de algumas das cenas do filme de Emerson, com cores e formas/tamanhos diversos. Por ser um cômodo pequeno há muita sobreposição de objetos como prateleiras, caixotes, arara de roupas, rede de dormir, quadros, violão... Sendo q/ ao centro fica a mesa redonda. A fachada da casa é rodeada por um matagal que chega até a metade das paredes.



Na cena 09, na ponte, lugar solitário, onde se chega mais perto do mar. ponte que invade mar adentro.
Há um portão amarelo nessa LOCAÇÃO.
Por ser entardecer, explorar as cores das luzes dos postes, contra a escuridão do mar, da noite a chegar.

[CASA DE INFÂNCIA]
Cena 10, mesmo cenário da cena 07, porém, tudo encontra-se mais deteriorado. Os objetos nos seus mesmíssimos lugares, como se fosse manter-se imóvel. O barro vai tomando conta do chão da casa. AREIA

Cena 11, a ponte está de fato imersa na escuridão.
Ao longe, vê-se fumaça e a claridade dos isqueiros.

Nota de Figurino
Brasil pode estar c/ roupa esvoaçante (q/ interaja c/ vento)


ÁREA DE RISCO
ENTRADA
PROIBIDA





NA CENA 12

a intenção é ressaltar o LAPSO/ o BLEFE/ de forma que Emerson estará ~~escre~~ na casa de infância (como se nunca tivesse conseguido sair da casa dos pais). O ambiente é bastante semelhante ao das cenas 7 e 10, porém, com sinais de desleixo e abandono: Copos e pratos sujos/quebrados, chão e móveis cobertos de areia.

Cena 13A, a casa DE INFANCIA de Emerson preserva a mesma estrutura das cenas 7 e 10, porem, sempre mais deteriorado. Por ser noite, podemos elaborar uma iluminação mais dramática, que produza sombras e que traga ⊕ movimento p/ essa cena q/ já é bastante tumultuada pelo estupro (por exemplo: luz pendurada que balança pendularmente com o vento, fraca).

Cena 13B, podemos preencher o quadro apenas como azul. (azul do céu, azul do mar), Nada além (exceto pelo figurino da MÃE). O azul, assim, vai devorando a mãe aos poucos



Na cena 14, estrada de terra deserta. MAIS uma vez a cores azul, verde e marrom-terra dominam. Profundidade e texturas.

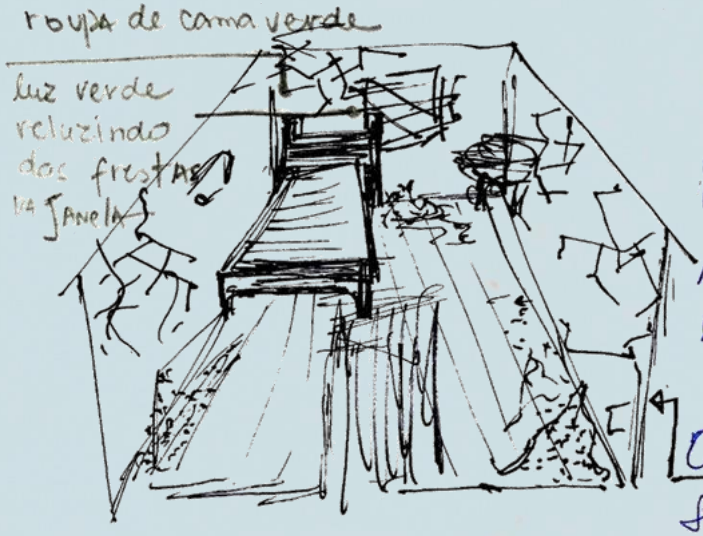
Cena 15, trabalhar a cor azul (pensando num quase entardecer) juntamente com a luz alaranjada da fogueira no rosto dos personagens, criando nuances entre um azul mais acinzentado.

Cena 16, BAR DE SEU ANTÔNIO, é uma locação localizada próxima do porto. Bar pequeno, com uma mesa de sinuca e ao lado de fora, mesas de madeira em frente ao mar. A idéia é trabalhar com iluminação diferente dentro dos ambientes (optando por uma luz mais verde ou azulada), em contraste com a luz de gambiarras (luz amarela) e a luz dos faróis das motos, que integrarão a cenografia. Muitas pessoas nas mesas e em pé ao redor do bar, conversando, fumando, encostadas nas motos.

OBS ←

a proposta é não realizar alterações nesta locação. as modificações serão voltadas p/ colorar a iluminação da cena.


BAR CLIMA DE VERAO
HONETE
SCHIN



Na cena 17, estrada deserta, destaca-se o escuro/azul escuro da noite / e o contraste c/ os corpos negros × luz, bem como a estrada de terra. Quando a câmera os filma no chão, o fundo todo é preenchido pelo verde (muito verde).

Cena 18, o quarto do pai na CASA de INFÂNCIA DE EMERSON, segue a mesma estrutura da casa, havendo apenas os móveis essenciais (como a cama, mesinha de cabeceira)... As janelas estão tapadas c/ tábuas e a parede toda esta com a pintura descascando. Areia pelo chão.



Na cena 19, CASEBRE na praia, há a possibilidade de utilizar uma locação em frente a "PRAINHA", uma choupana construída precariamente com tábuas. Assim, necessidade apenas dos objetos de arte (manzuá, redes...) Destaque p/ vegetação verde.

DA CENA 17 à 22:
a cor verde sobrepõem-se ocupando os espaços da cena, a atmosfera, o segundo plano.

Cena 20, trabalhar a plasticidade da fumaça do beck, do reflexo da luz nas ondas, o azul da noite, pele negra... o cinzento do entardecer

Cena 21, ESTRADA, aproveitar a penumbra do entardecer p/ privilegiar as sombra, o ambiente mais cinzento. Destacar vegetação.

Cena 23, teatro, será gravado no Cine-theatro Zachoeirano. Sendo close, atentar-se apenas p/ a mudança no visual de Henrique.

Cenas 24, 25, 27, sala e escritório de Henrique, vê-se como possibilidade de locação o apartamento do La Buena Vida, adicionando apenas os móveis necessários, já que a locação é mobiliada [móveis modernos.
OBSERVAÇÃO IMPORTANTE: ao invés do computador, a imagem do arquivo das cenas 25 e 27 aparecerá projetada na parede do escritório. A projeção possibilitará uma outra relação c/ a imagem, visto q/ esta irá ocupar o máximo possível da parede — apontando ainda possibilidades de luz/reflexos.

Cena 26, Sótão de Henrique,

Cena 27A – desembarque no porto de Ilha Grande (s/alterações de locação)
Cena 27B e C – Sala de aula da escola municipal de Ilha grande (s/ alterações")
Cena 27D – mesmo beco onde foi filmada a cena 22.


Cenários e Locações
de "Ilha" Grande



ILHA GRANDE

Tendo o fracasso como elemento fundamental para a construção de “Ilha”, o cenário escolhido para a obra é Ilha Grande situada na baía de Camamu, Bahia - cerca de 300 Km de Salvador e Feira de Santana. A natureza exuberante se contrapõe com a vida simples e com os moradores do lugar. Há muito verde e muito azul por todos os lados, porém encontramos poucas pessoas nos caminhos que passamos no interior da ilha. A sensação é que tudo está o tempo todo deserto, tomado pela decadência.

Por conta da retirada da empresa multinacional Barod nos anos 1990, muitas casas foram abandonadas. O estado de abandono é percebido nas construções vazias, acabadas, que se tornam pequenas ruínas em meio ao matagal. Há mais mato do que gente ocupando os espaços, e isso causa uma sensação de solidão, de se estar só. Há mais casas vazias do que casas habitadas, materializando a ausência e uma certa melancolia que sempre nos aponta para a falta.



Para A CASA DA INFÂNCIA DE EMERSON, onde morava Com os pais, escolhemos uma casa abandonada, sem telhado, apenas janelas e uma porta que dá de frente para o mar. Há ervas daninhas ocupando todos os cômodos, e rachaduras por toda parte. O lugar reforça a sensação de destruição e por isso achamos que é indicada para transmitir a decadência da família do personagem, que vai aos poucos se desfazendo.













O BAR DO SEU ANTÔNIO será filmado onde hoje é o Bar do senhor Poti, logo na entrada da ilha. Está localizado à beira do mangue, no porto. É um dos poucos lugares aconchegantes. É o lugar onde Emerson se sente em paz, se sente em casa de verdade. O Bar é pequeno, com várias mesinhas e bancos de madeira. As mesinhas são fixas, o que traz para este ambiente uma característica própria à Ilha: a imobilidade, as coisas que permanecem sempre no seus lugares, sem mudanças. O lugar possui pouca iluminação externa, o que permite trabalhar 'a noite' como um elemento dramático na cena.




ÁREA DE RISCO
ENTRADA
PROIBIDA



A PONTE é o lugar onde a solidão e melancolia mais se expressam. Ela é grande, cumprida, com aproximadamente 400m, e se adentra pelo mar, porém não leva a lugar nenhum. Antes era o porto por onde chegava as cargas da empresa mineradora. Depois da retirada, ela simplesmente não possui utilidade. É um imenso bloco de concreto que se destoa da paisagem, sempre nos fazendo relembrar o fracasso, a decadência. Hoje serve apenas para os pescadores. É o lugar da ilha que Emerson mais se identifica.






rosza
FILMES