



SAMIRA
RODRIGUES



A MORADA DA MUSA



JEAN
GUILHERME



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

JEAN GUILHERME RAMOS BELO

MEMORIAL DE DIREÇÃO DO CURTA-METRAGEM A MORADA DA MUSA

BELÉM
2024





JEAN GUILHERME RAMOS BELO

MEMORIAL DE DIREÇÃO DO CURTA-METRAGEM A MORADA DA MUSA

*Memorial apresentado à Universidade Federal
do Pará, como requisito à obtenção do Título de
Bacharel em Cinema e Audiovisual.*

Orientador: Alex Ferreira Damasceno

BELÉM
2024

JEAN GUILHERME RAMOS BELO

MEMORIAL DE DIREÇÃO DO CURTA-METRAGEM A MORADA DA MUSA

Memorial apresentado à Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do Título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Alex Ferreira Damasceno

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno
Universidade Federal do Pará
(Orientador)

Prof^a. Dr. Ricardo Harada Ono
Universidade Federal do Pará

Prof. Dra. Jorane Ramos de Castro
Universidade Federal do Pará





"Quem sabe dos meus planos sobre vocês sou Eu mesmo! São planos de bem; não são planos de sofrimento." (Jr 29:11)



AGRADECIMENTOS



Jamais imaginei que escrever os agradecimentos poderia ser um desafio maior do que o próprio memorial. Como é difícil sintetizar em poucas palavras tudo o que vivi e todos aqueles que estiveram ao meu lado desde o início do curso em 2019.

Primeiro, gostaria de agradecer rapidamente ao Kevin e ao Felipe, amigos desde os tempos de escola, que, de forma incrível, trouxeram essa amizade para dentro da universidade. Nossa caminhada juntos foi uma grande fonte de força e motivação.

Também preciso destacar Carol, uma pessoa maravilhosa que conheci durante o curso. Ela sempre esteve ao meu lado e foi fundamental, inclusive, ajudando com a parte gráfica deste trabalho. Sou extremamente grato pela amizade e apoio incondicionais que recebi.

No entanto, o agradecimento mais importante vai para o Senhor e Salvador da minha vida, Deus uno e trino. Ele é soberano sobre os céus e a terra, Aquele que governa todas as coisas com perfeição e sabedoria infinitas. Deus, que em Sua santidade, justiça e amor, me sustentou durante todos esses anos de curso. Em cada incerteza, tive a certeza inabalável de Sua bondade. Mesmo quando eu não enxergava o caminho à frente, foi Sua mão poderosa que me guiou, me fortaleceu e me deu paz.

Sem a providência divina, nada disso teria sido possível. Todas as minhas conquistas, cada etapa vencida, foram pela graça d'Ele. Que Seu nome seja glorificado para sempre, pois só Ele é digno de todo o louvor, toda a honra e toda a glória. Minha vida e meus trabalhos são para Ele e por Ele.

A Deus, toda a gratidão, pois Ele é o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim de todas as coisas. Que Seu nome seja louvado eternamente.



RESUMO



O presente texto reflete sobre o processo de direção do curta-metragem entregue como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado "A Morada da Musa". O memorial de direção foi concebido como um relato ficcional, escrito por uma personagem fictícia, que descreve os processos envolvidos na direção específica do filme. Nele, são abordadas as motivações por trás da construção da forma geral da obra, utilizando os conceitos do neoformalismo dos autores David Bordwell e Kristin Thompson, articulando o conceito de "Dispositivo" para comentar sobre as escolhas estilísticas do projeto. No que se refere à construção dos planos do filme, são utilizados os autores Gilles Deleuze e Joseph Kiasola para discutir as dinâmicas dentro do quadro e a utilização do tempo.

Palavras-chave: Direção de cinema, Neoformalismo, Dispositivo, Estilística, Dinâmica visual, Tempo fílmico.



ABSTRACT



This text reflects on the direction process of the short film submitted as a final graduation project (TCC), titled "A Morada da Musa." The directorial memo was conceived as a fictional account, written by a fictitious character, describing the processes involved in the specific direction of the film. It addresses the motivations behind the construction of the overall form of the work, using the neoformalism concepts by authors David Bordwell and Kristin Thompson, and articulating the "Device" concept to comment on the stylistic choices of the project. Regarding the construction of the film's shots, authors Gilles Deleuze and Joseph Kickasola are used to discuss the dynamics within the frame and the use of time.

Keywords: Film direction, Neoformalism, Device, Stylistic choices, Visual dynamics, Filmic time.



SUMÁRIO

Introdução..... 10

Capítulo 1 15
Audiência e sentidos.....19

Capítulo 2 26

Das Aplicações26

Planos Conjuntos33

Primeiros Planos38

Planas Detalhes e Recontextualização Metafísica 45

Interlúdio 52

As considerações..55

Referências.....59



INTRODUÇÃO

SAMIRA

Quando eu tinha 8 anos, tive minha primeira mudança de escola. Minha mãe me colocou para estudar em um colégio bastante longe de casa. Como era muito tímida, tive muita dificuldade de fazer amigos. Apesar de nova, eu gostava daquela escola. Odiava a educação física, mas adorava a aula de computação. Mesmo com jogos mais simples que de um Atari, diferente da educação física, onde precisava interagir, eu podia estar lá no meu mundinho em frente às telas. Gostava de viver no “meu mundo secreto”, minha mente. Brinquei muito sozinha, inventei vários amigos imaginários e alguns e pergunto como estão hoje em dia. Minha mãe se preocupava comigo e meu avô dizia “essa menina vai ficar louca”. Na verdade, eu era feliz. Naquela escola, eu descobri algo que mudaria minha vida: A Biblioteca. Havia poucas pessoas que frequentavam ali e os presentes estavam também em seus “mundos secretos”. Comecei por quadrinhos, lia bastante. Tanto que dei outra preocupação a minha família. Agora a garotinha não só falava sozinha como também passava o dia lendo sozinha.

Um dia, na mesma escola, a professora realizou uma atividade de escrita e eu fiz um pequeno texto comentando a lenda do boto cor de rosa. Depois de uns dias, a professora me abordou e disse “Parabéns, você escreve bem” e me deu um livro ilustrado. Ela não sabia, mas naquele dia percebi que poderia não só inventar mundos na minha cabeça, como também levá-los a outras pessoas a partir de palavras. Meus autores favoritos são Jane Austen, Lucy Maud Montgomery, Emily Bronte e Neil Gaiman.

Acho que isso é tudo que precisam saber de mim, pois esse pequeno livro é sobre Jean Guilherme. Na verdade é sobre seu filme “A Morada Da Musa”. Sobre como foi o processo de direção dele nesse curta. Mas antes disso, meu nome é Samira.

Aos 18 anos fui em uma livraria e notei o livro “O nome do vento”. Diversos vídeos dele estavam no meu histórico. As pessoas diziam ser fantástico, mas eu nunca tinha lido. Vi minha chance. Mas quando fui estender a mão o livro saiu em direção a um vendedor. Era Jean. De imediato fui atrás dele, pois não vi outro no estande. Disse que talvez ele não precisasse tanto dele quanto eu. Ele retrucou dizendo o mesmo. Se seguiu uma série de justificativas;



“Eu amo fantasia”.

“Sempre quis ler esse”.

“Estou sem livro para ler agora”.

“Só pega outro”.

“Por que não pega outro... aquele anne?”.

“Eu já li”.

“Sério?”.



Notamos a partir daí que tínhamos muito em comum e o livro ficou comigo, mas ele leu primeiro emprestado. Tínhamos muito em comum mesmo, outras nem tanto.

JEAN E O CINEMA

Eu queria escrever e Jean gostava de cinema. Quando era criança ficou acordado mais do que deveria. Sua avó lhe disse que iria passar “Indiana Jones”. O que era isso? Só o filme que faria Jean ficar anos e anos querendo saber mais sobre cinema. De repente “Star Wars” e quem era George Lucas? Outro vício nasceu. Jean gostava de brincar como eu, só que com personagens já existentes. Muito antes da Disney ele já tinha feito mais de 12 sequências depois do “Retorno De Jedi”. No início dos anos de 2010 e a Marvel estava em ascensão, outro vício. Aos 12 anos Jean teve duas grandes experiências: O primeiro coração partido e a decisão de querer fazer cinema. Ele é muito cabeça dura mesmo, mas cara desde os 12 anos? Claro que ele queria ser diretor, embora não soubesse direito o que essa função queria dizer.

“Disse ‘Mãe, quero ser diretor’ e ela disse ‘Quer trabalhar em escola?’, ele me contou.

Em outra madrugada sua vida mudou de novo: 22/08/2016.

Era uma madrugada de domingo para segunda. Ele deve ter ido à igreja, voltado, assistido o programa do Silvio Santos e de manhã teria aula e tudo reiniciaria. O que tinha de extraordinário nesse dia? Bom ele veria pela primeira vez Meia noite em Paris (2011) do Woody Allen. E daí? Daí que tudo mudou. Para Jean, de 15 anos, havia algo fascinante naquele filme. Ele não sabia o que o encantou naqueles enquadramentos - nem sabia o que era isso- ou na fotografia. Claro que o retrato da cidade era muito bonito, mas como o diretor fez? Então ele disse para si mesmo “realmente quero fazer filmes”.

E aos 17 estava lá estudando Cinema e Audiovisual na UFPA. Veio outras influências, talvez as principais sejam Ingmar Bergman, o dito Woody Allen, Krzysztof Kieślowski... ele gosta da Greta Gerwig também, Sofia Coppola e mais alguns.

Dito isso, sobre meu sonho. Sempre começo um texto e não termino. Jean diz que eu escrevo bem, mas que precisava ter mais constância, mais disciplina. Agora tentem imaginar quão surpresa eu fiquei quando ele pediu para que eu escrevesse sobre o seu curta de TCC.

“Você consegue, me conhece muito bem”.

Não me motivei muito com ele. Mas notei que sempre dizia que ele precisava se desafiar na vida, e aqui estou para ser um exemplo. O processo foi cheio de altos e baixos, mas conclui e vocês agora poderão ler.

DO MÉTODO

Esse livro se propõe a ser um relato narrativo reflexivo sobre a Direção de A Morada Da Musa, curta feito como Trabalho de Conclusão de Jean para o curso de Cinema e Audiovisual da Faculdade De Artes Visuais (FAV). Nele eu relato o dia em que vi o filme pela primeira vez e as reflexões de Jean sobre o filme. Não foram entrevistas, estávamos apenas conversando. O que fiz foi anotar palavras-chave e citações e depois organizá-las e dar meu toque como escritora para os eventos. Além disso, compartilho um pouco da minha experiência como audiência, sem ser nem um pouco isenta pois sei de muita coisa. As falas obviamente não são inteiramente fieis. Muita coisa eu preenchi com base em outras informações e anotações de conversas que tivemos despretensiosamente. Assim uma conversa pode ficar mais clara, pois teria todas as informações. Decidi inserir outros trechos meus durante a narrativa.

Existem muitos detalhes interessantes sobre a direção de arte do filme, por exemplo, mas esse não é o foco da análise, embora eles sejam acionados quando necessário. Quem conhece Jean, sabe que gosta bastante de falar de diversos assuntos ao mesmo tempo e sua linha de raciocínio sobre um determinado acontecimento não é linear. Decidi, diante de tantas informações e detalhes, focar estritamente na “direção” e mais especificamente na abordagem dele do filme. Essa é a razão pela qual optei por não realizar uma descrição linear dos eventos e motivações.

Não sou estudante de cinema e nem me considero cinéfila. Sou curiosa e gosto de filmes, Diante disso, além de tudo que comentei anteriormente, essa análise do curta é uma análise neoformalista. Essa é uma escola norte-americana dos estudos de cinema formada por autores como David Bordwell e Kristen Thompson, que retoma conceitos do Formalismo russo e de autores do Círculo Linguístico de Praga, que foca seu trabalho nos elementos mais tangíveis do filme, na sua “forma”. O curta foi pensando com base em muitos dos conceitos que esses dois autores apresentam, como veremos e então me pareceu correto seguir o mesmo perfil de pensamento. Dito isso, minha insegurança lutou bastante, mas escrevi e pela primeira vez cheguei até o fim.



CAPÍTULO

1

Os grandes autores de cinema são, assim, apenas mais vulneráveis: é infinitamente mais fácil os impedir de realizar sua obra. A história do cinema é um vasto martiro-lógio. Nem por isso o cinema deixa de fazer parte da história da arte e do pensamento, sob as formas autônomas insubstituíveis que esses autores foram capazes de inventar e, apesar de tudo, de fazer passar.

Deleuze, 2018, p. 12



CAPÍTULO 1

Não queria começar falando de mim, pois isso é mais sobre o filme do que sobre eu ou o Jean, mas existe um fato sobre mim que vocês precisam saber: Eu odeio acordar cedo! Então quase todas as manhãs estou de mau humor nos primeiros dez minutos com os olhos abertos. Durante esse tempo permaneço na cama sentada olhando para minha janela pensando sobre o dia que chegou. Geralmente minha mãe me encontra com o rosto virado, os olhos semifechados e a boca meio aberta. Encontrei o Jean com a exata mesma expressão no começo do dia que marcamos para ele falar do seu curta. Fui à sua casa e ele se encontrava sentado em uma cadeira verde de plástico olhando para gatos filhotes brigando na janela. À sua frente, em cima da mesa, uma xícara com o café esfumando em frente ao seu rosto.

“Eu odeio acordar cedo”, disse ele ainda observando os gatos.

Peguei uma cadeira e me sentei ao lado dele. Era sexta feira, 9 de agosto de 2024. Iríamos até a Faculdade de Artes Visuais (FAV) para assistir ao seu curta-metragem, algo que ele vinha trabalhando com dedicação há meses. Para mim, além de ver o filme pela primeira vez, seria também a minha primeira visita ao lugar onde Jean estudava desde 2019. “Eu me preveni e dormi cedo ontem”. disse pegando o café para mim. Jean não demonstrou resistência e disse “Pode tomar, eu estou enjoado”, passando a mão pelo rosto. “Espero que seja só seu estômago, pois hoje vamos começar e é importante que sua cabeça esteja funcionando”, eu tirei da minha mochila meu caderno e peguei umas das canetas dele em um copo em cima da mesa.- Quando falar algum dado importante irei anotar aqui. “E por que não me grava falando?”, Jean perguntou.

Era uma pergunta justa. Na verdade, meu objetivo não era fazer uma transcrição como disse anteriormente, não queria cair na tentação de apenas digitar cada palavra que ele dissesse.

“Mas para quê? Você já não sabe isso?”, ele perguntou tirando a xícara da minha mão. Ele estava certo. Eu já sabia sobre o começo de *A Morada Da Musa*. Em 2020, lá pelo fim de dezembro, Jean me contou sobre uma ideia que havia tido em uma noite e como isso se relacionava com o que ele estava passando. Disse que queria fazer um curta que tivesse apenas um cenário para que assim fosse possível convencer as pessoas a ajudarem. Não é exatamente o tipo de motivação que um roteirista deveria ter, mas naquela época ele havia frequentado a Ufpa por um ano apenas e depois veio a pandemia.

“Talvez funcione. Geralmente as pessoas gostam de narrativas simbólicas assim.”, eu disse a ele.

“Só que eu acho que vai demorar para eu conseguir fechar um roteiro”.

Era verdade. O ano seguinte foi de várias tentativas falhas de ter um roteiro. Li alguns, não eram bons.

Na pandemia, me tornei uma leitora assídua. Eu tinha lido *Lugar Nenhum* do Neil Gaiman e indiquei para ele. Jean passou por esse período lendo bastante. Percebeu então que precisava realizar o que chamou depois de “pesquisa passiva”. Eu definiria isso como consumir arte até que as referências certas apareçam. Uma versão mais próxima da definitiva só veio em julho de 2022, quase dois anos depois. Era uma época perfeita, pois no próximo semestre seria o momento de os alunos apresentarem propostas de TCC. “Como foi lá?”, eu perguntei um dia depois dele compartilhar o roteiro para alguns “amigos”. Aparentemente, ele tinha ido bem. Algumas pessoas demonstraram interesse no projeto e se voluntariaram a participar.

Jean me disse que em sua turma não conhecia ninguém que quisesse ser produtor e isso seria difícil. No final Geraldo Tavares, colega de turma dele aceitou ser produtor e o produziria também como TCC. No fim daquele ano eles realizaram o primeiro curta de Jean como diretor chamado *Orvinte*. Na noite do último dia de filmagem, eu e ele fomos comer juntos em uma lanchonete e ele estava bem feliz.

“Deu tudo certo! Graças a Deus eu consegui fazer um curta antes do TCC. Agora eu posso ir mais tranquilo”.

Mas ele estava errado. *A Morada Da Musa* aos poucos ia se revelar um projeto mais complexo para ser executado do que um filme de disciplina. Para início de conversa, como ele não era muito chegado a fotografia, precisava de alguém que entendesse e também fosse capaz de conversar, a timidez é um dilema gigante na vida dele; e desde o início ele falava como queria uma fotografia estilizada e complexa principalmente no que se refere a luz.

final do ano de 2021, ele participou de um curta e ficou bastante amigo da diretora de fotografia Karla Guimarães, duas turmas anteriores a dele, e isso facilitou o diálogo sobre a cinematografia do projeto. Faltava a diretora de arte, que na verdade já estava lá, mas abordaremos isso posteriormente. Enfim chegou 2023 o ano de realização do projeto, Ele era um dos primeiros projetos da produtora Iniventável filmes, formada basicamente por estudantes de cinema da turma de 2019. No Instagram foi feito o anúncio e iniciado a arrecadação.

Isso resume as informações que eu tinha.

Notei que Jean já estava bem acordado com o café. “Você tem razão”, eu disse reconhecendo que minha pergunta precisava ser mais específica. Pensei em ir direto para como ele via sua direção.

“Diga uma palavra que representa você como diretor da Morada Da Musa”.

Jean franziu o rosto refletindo. Não era uma pergunta fácil de se responder, mas era bem mais precisa do que a anterior.

“Escolhas”, ele respondeu.

“Escolhas?”.

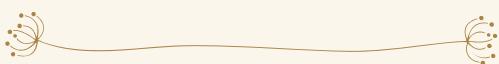


Eu vejo todo o meu processo de direção como uma série de escolhas conscientes. Durante um período que fui bolsista de pesquisa, tive bastante contato com os textos dos autores norte-americanos Kristin Thompson e David Bordwell. A abordagem apresentada por eles busca analisar os filmes como um conjunto de sistemas que contribuem para a forma fílmica:

Assim como cada um desses exemplos, um filme não é apenas um conjunto aleatório de elementos. Como todo trabalho artístico, um filme tem uma forma. Por forma fílmica, no sentido mais amplo, entendemos o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo. (BORDWELL, 2013, p. III).

Uma coisa que notei é que muitos alunos, com o intuito de se especializar na produção, acabam se afastando da pesquisa. Realmente alguns conceitos soam tão abstratos que parecem não ter relação nenhuma com um set de filmagem. Em alguns momentos na gravação da Musa, eu fazia algumas piadas depois de verificar se um take funcionou.

Eu dizia: “O que o Bazin, ou Bordwell, ou talvez Deleuze achariam disso?”¹ Sempre algumas risadas surgiam após o comentário. Embora com o intuito cômico, era importante para mim aplicar aquilo que eu aprendi na pesquisa, como realizador. Portanto, ao ter o roteiro em mãos, mesmo escrito por mim, algumas questões estilísticas apareceram. Como seria a estética geral, como os planos seriam construídos, e a música, atuação? Todas essas perguntas precisavam ser respondidas. Analisando o problema de cenas com personagens na mesa - que ocorreu no meu curta também- Bordwell diz que toda escolha estilística elimina outras opções (BORDWELL, 2008, p. 28). Com isso em mente, olhei para meu roteiro observando minhas motivações. Havia dois objetivos claros: 1) Uma estética que fosse “áspera” para a audiência. 2) Criar uma relação dentro do plano entre os personagens. Podemos falar do primeiro objetivo depois, pois ele envolve um outro elemento importante. No caso dos planos, em janeiro eu fiz a decupagem das cenas e, sendo horrível com desenho, pedi a uma pessoa que realizasse o storyboard. Era importante que todos nós soubéssemos exatamente o que estávamos fazendo. Eu temia muito que com a tensão do set, fosse preciso cortar muitos planos e toda minha visão fosse trocada pela praticidade. Além disso, todo o storyboard poderia ser facilmente inútil se uma casa adequada não fosse encontrada. Recebi a informação que a Tia do Felipe, gaffer, morava em uma residência tranquila e aceitaria disponibilizar sua casa. Realizei uma visita técnica com o produtor, a assistente de direção e a diretora de arte.² Um medo parecia ter sumido, o local parecia se adequar aos critérios estéticos e estruturais- como os personagens iriam precisar se mover etc... Com a confirmação, eu e a equipe de fotografia fomos até a locação para realizar o fotoboard das cenas. Foi bastante divertido na verdade. Tudo estava ocorrendo bem até um dos planos da cena um. Havia planejado que a Mary se movesse de tal modo entre o Leonardo que passasse por trás. O movimento além de ficar estranho, não era possível de ser realizado de maneira coerente. Admito que é muito amedrontador ver sua equipe olhando para você e perguntando “e agora?”. Me falaram para realizar apenas um plano normal com a entrada da personagem, mas um plano meramente informativo ali já faria eu abrir mão de uma escolha. Me sentei no sofá e disse que precisava de uma sugestão coerente com a ideia do plano. Quando estamos na direção, queremos ter o controle absoluto, mas por uma série de motivos isso não é possível.



¹ Sempre achei essa piada muito idiota. Esses três nunca fizeram o filme. Depois, Jean começou a falar “o que o Bergman acharia disso”.

² A assistente de direção e a diretora de arte citadas por ele, não são as mesmas que realizaram o projeto.

Muitas vezes uma ideia não é executável quando sai da sua cabeça. Por isso é importante saber ouvir sua equipe. “Faça ela andando na frente dele, mas a desfoque para vermos a reação do Leo quando ela entrar” veio o conselho de um membro da equipe. Pode parecer uma solução simples, mas sem ela nosso cronograma na filmagem seria prejudicado. O problema estava resolvido e continuamos.

FIGURA 1: Leonardo observa Mary.



Fonte: Autor

Quando eu dirigi meu primeiro curta, não houve nenhuma visita, fotoboard ou qualquer coisa que nos auxiliasse, até porque era um projeto de disciplina. O meu TCC só seria possível da maneira que eu idealizei caso tudo fosse testado, e em caso de ser impossível executar o storyboard, a mudança precisava ser equivalente. Outros planos realmente não acrescentavam e pareciam apenas maneirismo,³ esses eu cortei durante as visitas. Após isso vieram mais uma visita, noites em claro com a diretora de fotografia para fazer o mapa de luz e mais 3 visitas para testar a luz na locação. Tudo muito cansativo, mas necessário. Então diria que “escolha” é uma palavra que define muito bem como foi o processo de dirigir o curta. Admito que algumas escolhas foram polêmicas, mas não me arrependo, a não ser aquelas que escolhi não realizar. Obviamente, essas escolhas são feitas pensando em uma audiência porque haviam significados e era necessário que eles tivessem ferramentas para os interpretar.



O café estava muito bom, como tudo que a avó dele faz na cozinha. Quando olhei no meu relógio já eram 7:30.

“Precisamos ir! Podemos perder o ônibus “ ele disse, pegando suas coisas e saindo.



³ Acho que ele se refere a certos planos que eram referência a outros filmes. Não dava para ser referência só pela referência.

AUDIÊNCIA E SENTIDOS

Nos dirigimos para a parada de ônibus e conversamos sobre diversos assuntos que não incluíam o filme e, além de não lembrar, não acredito serem relevantes. Logo surgiu, distante o veículo que esperávamos. Ao subirmos, Jean pegou seu fone e passou todo o trajeto com eles. Fiquei na janela olhando o trajeto com os olhos, mas minha mente só conseguia pensar que finalmente veria o filme. Jean não tinha me mostrado um vídeo, um trailer ou qualquer imagem e isso provocava minha imaginação. Nesse momento, notei que ele também observava a paisagem e decidi fazer o mesmo. Diante de um trânsito tranquilo, são menos de 20 minutos de trajeto e não há grandes cenários para que disputassem com a imaginação dele e a música. Porém, a ansiedade de ver a musa, me tornou insensível a outro fato: esse era um caminho rotineiro desde 2019,⁴ e ele estava chegando ao fim. Além da música, dos sons e das imagens, havia detalhes específicos que davam aquele momento outro significado e os tornavam indissociáveis do indivíduo. Eu estou me adiantando um pouco, mas tudo isso fez muito sentido mais tarde.

Descemos do ônibus no terminal 3 e seguimos andando até chegarmos ao prédio. Durante o percurso voltamos a conversar, mas eu ainda tinha o filme em mente. Estava tão distraída que não notei o fim da calçada e tropecei.

“A percepção prática falhou agora”, Jean disse me ajudando.

Ele citou a “percepção prática” e busquei na memória de onde ele tinha tirado isso. Logo minha mente se tornou uma arena de combate entre três lutadores pela minha atenção: A tentativa de lembrar de onde Jean tirou aquele conceito, a ansiedade para ver o filme e a tentativa de manter uma conversa com ele. Não é de se duvidar portanto que quando cheguei bem à frente da FAV, percebi que não sabia como havia chegado ali. Eu realizei o trajeto sem notar, uma pessoa, uma árvore ou qualquer detalhe. Bem próximo há um pequeno bosque. À frente, há um urso rosa sentado. Pessoas passavam conversando. Jean tinha ido beber água e nesse tempo de espera me dediquei aos pequenos detalhes daquele lugar antes de entrar. Imagina quantas coisas ele deve ter vivido aqui. Conhecia aquelas pessoas ou eram calouros? Ele voltou junto com um amigo.



⁴ Houve dois anos de intervalo entre 2020 e 2021, ou seja desde 6 anos, em apenas 2 esse trajeto não foi uma rotina. Mas mesmo no ano da pandemia, esse trajeto tinha um lugar, o da saudade.

Ele era baixo, tinha um cabelo médio e usava óculos, e segurava um guarda-chuva. Estranhamente me pareceu que ele gostava da Daft Punk pelo jeito que conversamos posteriormente.

“Olha esse aqui é o Ângelo, o montador, editor, trilha sonora e colorista da Musa”, Jean me apresentou seu amigo em tom cômico. Deduzi que eram mais funções que o usual.

“Acredito que diferente de mim, não deve estar ansioso, já deve ter visto muitas vezes o filme.”. Ele deu uma risada, confirmando minha teoria. Até onde sei, o curta estava sendo editado desde o primeiro semestre. Durante dezembro, ele e Jan tinham separado os takes que seriam usados e definido algumas coisas.

Seguimos os três para o primeiro andar e então nos encontramos em um corredor com alguns centros acadêmicos. No final dele havia duas portas que davam para uma sala e esse era nosso destino. “Esta é a nossa sala de projeção. Às vezes temos aula e os TCCs são exibidos”, Jean parou ao tentar abrir a sala. “Tem que pegar a chave lá na secretaria mano”, Ângelo apontou.

“Eu já tinha pedido na verdade que o Felipe abrisse antes”, Jean respondeu.

Felipe era um amigo da escola de Jean. De alguma forma ele o convenceu a cursar cinema e não Direito. No último ensaio de elenco dentro do set da musa, a tia dele conheceu Jean e descobriu que fora ele que matou o sonho da família de ter um advogado. Hoje eles tem um técnico de som.

“Ele me mandou uma mensagem no ônibus dizendo que tinha pegado, então deve ter ido em algum lugar”.

“Complexo”, respondeu Ângelo estranhamente rindo.

Essa situação me incomodou tanto quanto vocês devem estar. Eu estava rodeado por duas pessoas fazendo piadas internas o tempo todo. As palavras eram as mesmas, mas eu não era capaz de receber a mensagem corretamente.

“Bom, já que temos que esperar por ele, por que não aproveita e fala um pouco mais do filme?”, eu me encostei na parede e deslizei até conseguir sentar no chão. Depois peguei meu caderno.

“Acho uma boa ideia. Aproveito para falar de duas coisas importantes. Na verdade, um conceito e um sistema... na verdade, paradigma”, Jean começou a se perder e então veio o silêncio de alguns segundos. “Calma! Vamos pelo começo”.



*Eu comentei anteriormente a importância das minhas escolhas serem realizadas com base em uma comunicação com o público; no sentido que houvessem ferramentas para interpretá-las. Antes de terminar o roteiro, eu tinha umas vagas ideias de como seria a construção formal do filme, com referência a outras obras. Quando terminei, entreguei a algumas pessoas e notei que alguns detalhes não eram tão claros para eles quanto eram para mim. Você que me conhece, vai compreender muito bem alguns detalhes que para outras pessoas passarão despercebidos. Essas diferentes formas das pessoas de se relacionarem com uma obra gerou um debate interior sobre a real possibilidade de comunicação entre eu, como diretor, com a audiência. Paralelo a isso, eu estava desenvolvendo uma análise de dois filmes: *The Green Knight* (2021) e *A Ghost Story* (2017). Ambos os filmes, dirigidos por David Lowery, me causaram uma sensação estranha. Logo notei o motivo: Eles tentavam comunicar, por processos diferentes, a “mensagem” geral do filme ou uma relação implícita. Era uma questão que eu teria com a Musa, pois queria também buscar essa comunicação. Assim, me deparei com o modelo Semio-Pragmático de Roger Odin (2022). Nele, o autor basicamente pretende articular duas abordagens distintas da semiologia: a imanentista, que busca compreender o texto a partir das relações geradas por ele próprio sem fatores externos; e a pragmática, que leva em conta o contexto social, cultural e situacional em que a comunicação ocorre. Diante desse desafio, Odin compreende os atores da comunicação e os objetos a partir de um sistema, os separando. O primeiro ator é o Emissor(s). A partir de vibrações ele constrói um Texto(T) que é percebido por um receptor(R) como T” (ODIN, 2022, p. 49). Odin nomeia esse modelo como “não comunicação”, pois devido a diversos fatores, o texto construído pelo emissor não será inteiramente percebido em sua totalidade original pelo receptor e isso não é necessariamente algo ruim. Acredito que você tenha experienciado isso enquanto eu falava com o Ângelo. As piadas internas são justamente isso, são mensagens que existem restrições para serem compreendidas. Odin percebe o papel das restrições na comunicação:*

Conversely, different people will be able to appear in the form of one and the same (R) and therefore produce the same (T) if they are traversed by the same set of constraints. Finally, if we ask ourselves about the way in which the constraints are involved in each of the two spaces, we can then compare how (S) and (R) produce meaning based on the set of constraints that constitutes them. (ODIN, 2022, p. 51)

Bom, se o receptor sempre recebe um texto diferente do “original”, qual o sentido de buscar a comunicação? Ainda mais em um filme. Eu articulei o modelo não de maneira ortodoxa e rígida, mas como uma ferramenta, pois é a maneira que ele mesmo o apresenta (ODIN, 2022, p. 25). Obviamente, era impossível que o filme já pronto correspondesse inteiramente às vibrações que o deram origem, mais ainda em uma arte tão coletiva como o cinema. Muito mais difícil, porém, seria um espectador ter a mesma experiência que eu mesmo tenho com o curta. Entretanto, a nível mais referencial é possível comunicar muita coisa e mesmo a nível implícito. Lembra do meu primeiro objetivo, ter uma estética “áspera”? Eu cheguei nessa conclusão por dois motivos. O primeiro é que eu adoro filmes estilizados. Acho *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001) um filme muito lindo, me passa uma grande tranquilidade sempre que assisto. Quando falo “áspero”, não quer dizer necessariamente uma forma que incomode o espectador, mas que seja perceptível, e acredito que esse filme faz muito bem. O segundo motivo é que as cores, os enquadramento, objetos e a própria disposição dos personagens em tela são para mim a melhor forma de dar pistas ao espectador. A audiência para Bordwell é sempre ativa (BORDWELL, 2013, p. 110). As imagens estão sendo projetadas e a nossa mente está lá, compreendendo a trama, quem são os personagens, fazendo associações. O autor russo Chklovski compreendia que o papel da arte era oferecer uma percepção diferente de um “objeto” se comparado a vida cotidiana (Chklovski, 1973, p. 161). Ele nomeia esse processo como “estranhamento”. A ideia aqui é “refrescar” nossa percepção cotidiana, a maneira que percebemos as coisas a partir de um novo ponto de vista oferecido pelo artista. Thompson se apropria desse conceito o traduzindo para “desfamiliarização”, mas no meu ponto de vista, no neoforalismo ele é mais próximo a uma características dos filmes e o mais importante é notar que esse processo pode se dar em graus diferentes e em relação a outros trabalhos artísticos ou um grupo, como uma série de filmes de faroeste. (Thompson, 1988, p. 11).



Alunos transitavam rapidamente pela escada. Da escada para as salas. Do elevador para sala. Mas nenhum sinal do Felipe. Jean estava em seu celular novamente.

“Só isso? não quer dizer mais nada?” Eu perguntei

“Por enquanto, não. Quero que você tenha sua própria experiência e me fale” a resposta dele transbordava de confiança.

Mais minutos se passaram em silêncio, ou talvez tenham sido alguns segundos. Nesse meio tempo eu organizava as informações e percebi que Jean já tinha mencionado Chklovski antes e por isso o termo “percepção pragmática” me era familiar. Eu admito que não tinha visto nenhum filme universitário e nem da UFPA antes. Um “estranhamento” com certeza viria em poucos minutos. Logo, Felipe apareceu. Vestia uma calça jeans (que com certeza não era do tamanho dele) e uma camisa inteiramente laranja como a fruta. Disse “tava lá no terceiro andar” da maneira desengonçada de sempre. Mais comentários surgiram e naquele momento eu já não pretendia fazer parte das piadas e de certa forma estava feliz por ele. Não é fácil construir amizades, muito menos mantê-las. O mesmo Felipe abriu a porta revelando a sala de projeção. Uma sala com espaço relativo, mas com muito charme. Com as paredes pretas e luzes amarelas nos degraus.

“Quando eu entrei não era assim, as paredes eram amarelas e o projetor ficava em cima da mesa e não no teto” Jean me disse enquanto ligava as luzes.

Gostaria de entender quais são as implicações práticas dessas mudanças, mas creio que nem mesmo o Jean sabia ou sabe, ele apenas seguia o que o Ângelo dizia sobre cabos e outras coisas mais. Após observar bastante o lugar me dirigi ao lado esquerdo tentando estar bem no centro. Como havia apenas quatro pessoas, queria ter aquela sensação de estar em um lugar na hora errada, similar a estar na escola à noite. Isso é uma mudança de visão do objeto também, não é? Eu divaguei muito durante aquele momento. Para o conforto de vocês e para não me expor de maneira tola, vou omitir o quão longe minha mente foi.

“Tá tudo pronto”, disse Jean sentando do meu lado.

“Sério?”, saindo do devaneio, eu respondi. “Não quer ver mais nada?”

“Não. Pode colocar!”, ele disse a Ângelo lá embaixo.

Felipe se dirigiu ao canto da sala, próximo a porta e de repente a escuridão tomava conta do espaço. Em frente a projeção.

“Ai meu Deus, vai começar mesmo. O Jean fala de ser diretor desde os 12 anos e agora vou ver um filme dele. Tipo, é um filme de verdade. Não que Orvinte fosse de mentira. Mas esse envolveu muita gente e...” Eu pensei isso e outras coisas naqueles segundos.

O que sondava meu coração era o medo de não gostar. Como poderia dizer ao meu amigo que seu amado filme era ruim? ou muito pior, como poderia mentir? Em Uma Noite no Museu 2 (2009), Theodore Roosevelt diz que uma mentira é melhor que uma verdade cruel. Como eu discordo dessa afirmação. E as consequências das mentiras?


As logos começaram a surgir e enfim o Título. A Morada da musa estava começando finalmente. Eu estava em frente ao primeiro frame do filme.⁵ Todos aqueles problemas, as horas de escrita, de revisão, a busca pelos chefes de departamento, a escolha do elenco, as questões financeiras, busca de um cenário, todos esses e outros momentos da jornada estavam se concentrando ali.



⁵ *É um conhecimento geral que os filmes não são gravados de forma cronológica, até por questões de produção. Contudo o primeiro e último plano de A Morada Da Musa foram respectivamente o primeiro e último a serem gravados. Uma curiosidade inútil, mas uma curiosidade.*

CAPÍTULO

2

 *Eu digo que faço filosofia, ou seja, que tento inventar conceitos. E vocês que fazem cinema, o que vocês fazem?*

O que vocês inventam não são conceitos — isso não é de sua alçada —, mas blocos de movimento/ duração. Se fabricamos um bloco de movimento/duração, é possível que façamos cinema.

- Deleuze, 1999, p. 3



CAPÍTULO 2

DAS APLICAÇÕES

Escrevo esse trecho em casa, alguns dias depois de ter assistido o filme pela primeira vez. Agora me encontro rodeada de papéis onde anotei alguns insights durante a convivência com o Jean. Trechos de conversas triviais, momentos onde ele falava como estava o estágio da produção, da pós e como foi o set. Qualquer coisa que eu acreditava ser possível de usar no futuro para compor esse texto. Alguns minutos antes de ligar o computador, eu ainda estava imersa nas anotações daquela sexta e pensando em como seria este capítulo. Acredito que queiram saber minha opinião mais objetiva e ainda estou em dúvida se irei compartilhar. Naquele momento, após o fade out, eu realmente tive uma experiência. Conhecendo Jean, sabia por que tal personagem disse justamente aquela fala daquele jeito. Ou a motivação por trás de tal elemento da cenografia. Como observadora, acho legal que em uma produção independente se possa tomar certas liberdades. Essa foi a primeira certeza que brotou no meio do jardim de incertezas: A Morada da Musa é o filme que ele quis fazer. Apesar de várias questões e mudanças, todas elas foram administradas com base naquilo que ele acreditava. Então, ele não pode culpar ninguém pelas escolhas, todas foram conscientes. Eu revi diversas vezes desde então e realizei um processo chamado segmentação. O que é segmentação? É a criação de um esquema destacando cada cena do filme, dividindo-o em partes maiores e menores. A vantagem é que podemos ver o filme como um todo (BORDWELL, 2013, P. 135). Com uma visão total da trama, podemos compreender melhor os “dispositivos” que Jean utilizou para contar sua história. Chegarei no conceito de “dispositivo” logo; agora vamos partir do geral e depois para os elementos mais específicos.

Bom, quando o primeiro frame do filme atingiu minha retina, eu só conseguia pensar em uma coisa.

Logo o filme foi se desenvolvendo e esse elemento permaneceu em destaque em meus pensamentos e então, no final, tudo estava claro. As cores são um elemento que o Jean sempre comentou; gostaria que fosse um filme com cores estilizadas, basicamente ele queria “Amélie Poulain” e, na verdade, eu sempre soube disso.

FIGURA 2: O Fabuloso Destino de Amélie Poulain.



Fonte: Amazon

Para conseguir esse visual, era necessário a colaboração da luz, da cenografia e da colorização. Sobre o cenário, a casa ajudou bastante. Em si ela compartilhava a paleta de cores exata que ele desejava. Os elementos mais “sensoriais” como as paredes, quadros e móveis foram todos aproveitados com pequenas mudanças em panos nos móveis para se adequarem melhor a mise-en-scène. Dessa forma, a equipe de arte trabalhou, mas e a luz? Nas primeiras visitas realizadas pela equipe de fotografia, não haviam os equipamentos para serem testados. Com a aproximação da gravação, Jean e a diretora de fotografia Karla começaram a realizar reuniões online utilizando o programa Set a light 3D para fazerem o mapa de luz. Alguns dias encontrei o Jean com mais sono do que o normal. “Eu tô fazendo o mapa de luz, mas é complicado mexer esses bonecos” ele me disse.

FIGURA 3: Mapa de Luz 3d.



Fonte: Autor

Na semana de gravação, já com os equipamentos cedidos pela universidade, a equipe começou a testar cada plano do filme para verificar se estava de acordo com a visão que o diretor buscava. A casa em 3d não era obviamente tão compatível com a real. Logo os ajustes foram necessários. Após todo esse processo, bastante cansativo, Jean disse:

“Eu estava com bastante medo de que as pessoas desistissem, eu mesmo já estava cansado apenas testando a luz. Mas diante do projeto, eu temia que as coisas não dessem certo no momento da filmagem e perdêssemos tempo testando na hora e o tempo é tão importante quanto escasso. Principalmente quando filmamos com crianças.”

Enfim, após as filmagens e da edição, chegou a colorização. A verdade é que na pós, o Ângelo arrecadou muitas funções: montagem, edição, trilha e colorização.

“Não é muito arriscado deixar que ele faça a colorização também?” Eu perguntei uma vez. “Com certeza, mas ele conhece bastante o projeto e além do mais, no estado atual, acho que já corri riscos maiores”. Ele respondeu.

E naquela sala eu experienciei pela primeira vez tudo aquilo que recebi em pequenas conversas. “Foi feito”, eu pensava com o decorrer das cenas.

Bom, estava tudo tão bonito, realmente parece Amélie, mas qual o intuito? O que ele pretendia atingir? Estética é importante e um filme bonito visualmente era um objetivo. Mas além desse objetivo mais “plástico”, as cores ajudam a comunicar algo daquele mundo: sua “opacidade” e é preciso entender esse termo como o fato de que aquele “Universo”, mesmo na diegese do filme, é uma construção. E isso é atingido com base no contraste criado dentro da própria forma fílmica a partir da desfamiliarização.

Em A Morada Da Musa as cores são um “dispositivo”. Este é um conceito neoformalista definido por Kristin Thompson como qualquer elemento que desempenha um papel na forma fílmica (THOMPSON, 1988, p. 15). Um filme tem muitos dispositivos atuando de maneira conjunta para assim se relacionar com a audiência. Durante boa parte do curta, as cores reforçam o gênero de fantasia da trama, principalmente a partir das cores terrosas e do uso do vermelho em destaque no cenário e nos objetos.

FIGURA 4: Brinquedo de Leonardo em vermelho.



Fonte: Autor

Essa escolha transmite uma sensação agradável daquele universo que no início o espectador não sabe se tratar de uma construção. Com seis minutos de filme, somos apresentados a uma sequência de "sonho". Coloco entre aspas essas palavras, pois boa parte do filme não deixa de ser uma espécie de sonho. Durante a sequência, Jean opta por usar uma iluminação similar ao filme De Olhos Bem Fechados (1999), de Stanley Kubrick.

FIGURA 5: De Olhos Bem Fechados.



Fonte: MAX.

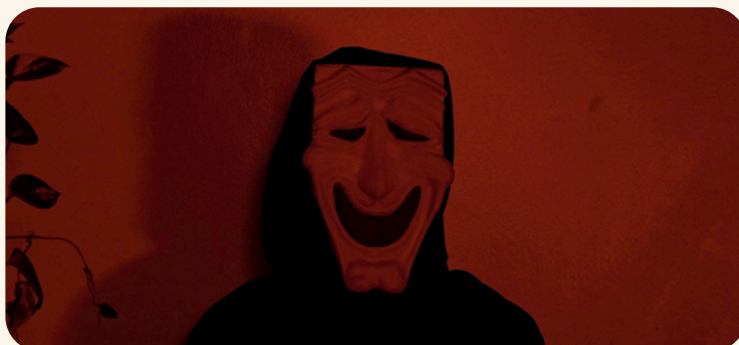
Pode parecer uma comparação forçada, pois que filme não representa a noite com esse azul? Mas basta olhar a escolha do design da "criatura" para verificar a clara referência.

FIGURA 6: De Olhos Bem Fechados.



Fonte: Max

FIGURA 7: A Criatura.



Fonte: Autor

Após o Mary descobrir que Leonardo deixou de trabalhar no seu desenho, somos apresentados a outra sequência onde, dessa vez a cor vermelha - que antes era renegada a pontuar certos detalhes - se torna dominante retratando a crise das personagens. “Durante os testes na semana de gravação, ao ouvirem que tudo ficaria vermelho, algumas pessoas não entenderam a mudança brusca. Azul era compreensível, pois queríamos uma cena à noite. Fechamos todas as janelas e (enfrentando muito calor) invocamos a madrugada antes do meio-dia. Mas vermelho? Qual o sentido? Antes o vermelho só aparecia em alguns detalhes e na parede.

FIGURA 8: Teste de enquadramento e iluminação.



Fonte: Autor

Apenas flertando com uma crise. Quando Leonardo observa Mary pela primeira vez, ele é dividido entre seus dois lados

FIGURA 9: Leonardo conhece Mary.



Fonte: Autor

Agora no fim, a crise é dominante. Eu particularmente acho que fomos bem”. Foi o que ouvi quando perguntei sobre essas duas cenas. Contudo, é na última cena que o espectador recebe a pista final para compreender a motivação das cores. Depois de toda a experiência, vemos finalmente Leonardo no mundo "real". Diante disso, a representação da realidade comum é abordada com cores lavadas, com pouca saturação.

Embora antes já fosse possível verificar mudanças, levando em conta o gênero, a escolha de colorização no final é imprescindível para compreender o filme a nível "referencial". Esse é primeiro nível de leitura possível em uma obra (BORDWELL, 2013 p.119) e se refere a própria história do filme. A realidade apresentada entendida como onírica é essencial para que se compreenda a narrativa.



Click! Após os créditos as luzes tinham voltado e o filme acabado.

"Então foi isso."

A fala do Jean me pareceu uma ameaça para que eu emitisse um juízo de valor. Eu ainda tinha muitas dúvidas e disse:

"Eu queria entender algumas coisas. Claramente tem um lance com as cores e tenho certeza que escreverei sobre, mas admito que sobre os quadros eu não entendo muito".

Gente, sou uma pessoa curiosa, mas não sou cineasta. Então pensar nos planos era difícil para mim. Vi que alguns eram longos e me deixavam um pouco apreensiva se não iria ter um corte. Outros eram primeiros planos destacavam bastante os rostos. E outros tinham uma profundidade que colocava dois elementos interagindo.

"Agora já está tudo revelado e podemos conversar inteiramente sobre o filme" ele disse.

E agora? por onde eu começo?

"A cena da Lola é bem lenta, acredito que tem um plano com mais de 10 segundos. Era assim ou você cortou muitos planos devido ao tempo?"

Em conversas eu ouvi que em projetos que ele participava as pessoas faziam isso para aproveitar o tempo. Mas não é problemático? Não deixa sem ritmo, se afasta muito da visão do diretor? Jean ficou pensando por alguns segundos e rabiscou alguns números com a boca. Depois disse: "Na verdade eu não cortei tanto não, só consigo lembrar de uns 5".

"Isso me parece muito. E qual o motivo?"

"Tempo é sempre um problema. Mesmo que você saiba exatamente onde os atores estão, onde colocar a câmera, mesmo que a fotografia saiba exatamente onde construir a luz, ainda assim surgem contratempos. às vezes são os takes, atuação ou a luz não tá exatamente como deveria estar. Mas já que tocou nos planos, acredito que é bom falar como foi a construção por detrás deles".



Esta história é relativamente importante. Quando eu era um adolescente cinéfilo eu dava muito valor para o roteiro. Gostava de filmes que tivessem personagens bem definidos, com começo meio e fim bem definidos. Por isso gostava muito dos filmes do Woody Allen. Na verdade ainda gosto, mas a questão é que eu não tinha a compreensão de que a imagem tinha bastante poder de comunicação. Nesse sentido, quando o roteiro já estava pronto e eu já tinha definido qual seria a abordagem formal, eu realizei a decupagem do filme cuidadosamente. Decupagem é um processo de descrição de cada plano do filme em um documento. A partir disso é possível realizar o storyboard, os planos desenhados, e o fotoboard, os planos fotografados.

Quando eu comentei com a Karla como queria os planos e a iluminação, ela me disse que teríamos que testar bastante e depois de um dia de ter confirmado a locação, a equipe de fotografia estava lá. Nessa primeira visita testamos bastante planos usando uma câmera de um colega e nós mesmos como atores

FIGURA 10/11/12: Fotoboard.



Fonte: Autor

Assim eu fui capaz de ver se os planos imaginados por mim eram realizáveis considerando o ambiente a disposição. Em boa parte, sim. Alguns eram loucuras da minha cabeça e outros não ficavam bem em tela. Que bom que podíamos errar naquele momento, no set não. Não fizemos tudo em um dia e tivemos que retornar no outro com o mesmo objetivo. Boa parte da equipe era caloura e foi muito bom ver a empolgação de cada um. Era o primeiro projeto da maioria e esses momentos foram bem agradáveis e divertidos.

FIGURA 13: Equipe de fotografia.



Fonte: Autor

Na sua autobiografia, sobre a relação dele com elementos técnicos, Woody Allen escreveu “Hoje sei que você tem que remover a tampa da lente antes de filmar, mas minha expertise técnica termina aí. Quando dirijo, sei o que quero ou, mais importante, sei o que não quero” (ALLEN, 2020, p. 322). Talvez seja uma hipérbole, mas eu mesmo admito que tenho dificuldade com equipamentos, mas estou buscando melhorar. Esse é o motivo de todo o esforço dos testes, pois eu sabia exatamente como queria que os elementos fossem. Eu gostaria de trabalhar com bastante planos conjuntos, detalhes e close-ups.

PLANOS CONJUNTOS E PROFUNDIDADE DE CAMPO

Existia uma grande preocupação me acompanhando por bastante tempo. Meu primeiro curta-metragem, *Ouvinte*, tem enquadramentos que lidam com corpos que estão parados e sentados em 90% das cenas. O foco principal do filme era os diálogos e, devido ser um trabalho de disciplina, os planos precisavam ser poucos e facilmente executáveis. No meu TCC, haveria corpos não só se movimentando, mas interagindo entre si e com o cenário. *A Morada Da Musa* é sobre um homem convivendo com duas versões dele no passado, infância e adolescência. Eu gostaria de ilustrar visualmente por meio do enquadramento essa relação entre os personagens. Escolhi os planos de conjunto, pois assim poderia relacionar dois personagens dentro do quadro. Segundo o Deleuze (2018), existem dois tipos de quadros: o geométrico e o físico. O geométrico trabalha com noções de organização dentro do quadro, de conjuntos “semiabertos” (Deleuze 2018, p. 34). Deleuze entende o enquadramento como a determinação de um sistema:

Chamamos enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios.

o quadro cinematográfico constitui, portanto, um conjunto que possui um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, por sua vez em subconjuntos. pode-se dividi-lo em partes. evidentemente, as próprias partes estão na imagem. (DELEUZE, 2018, p. 29)

Como se sabe, Deleuze é um autor complicado, assim queria fazer uma apropriação mais heterodoxa da sua teoria. Meu objetivo era demonstrar a maneira que Leonardo lida com seus "Passados".

Olhando para o plano da Lola entrando na casa pela primeira vez, eu enquadrei em plano conjunto. Aproveitando a divisão na parede, eu divido os personagens permitindo que o protagonista a observe ao fundo. A cena não tem corte propositalmente, gostaria que o espectador se sentisse desconfortável tanto quanto os personagens estão. Leonardo não se sente bem em pensar na sua adolescência e a maneira como ele age com Lola nos primeiros segundos ilustra isso muito bem. Essa escolha permite aproveitar alguns detalhes. Podemos notar desde o começo Lola desconfortável, sem saber o que fazer com as mãos.

FIGURA 14: Leonardo e Lola na sala.



Fonte: Autor

Aproveitar essas pequenas nuances só foi possível com esse tipo de enquadramento. Como citei Bordwell anteriormente, não existem escolhas certas ou erradas. Quando você opta por uma abordagem, acaba perdendo as vantagens que poderia ter com a outra; é uma questão de escolha. Durante os ensaios de elenco, essa cena foi feita exaustivamente; a parede foi realmente um presente da casa e aproveitamos. Ali estava o recorte muito bem definido.

Ao apresentar Lana, eu optei por enquadrar usando a profundidade de campo.

FIGURA 15: Lana percebe Leonardo.



Fonte: Autor

Esse era um dos planos mais importantes, pois ele ilustrava a relação de Leonardo com a infância. Na introdução de Lana, em contraste com Lola, utilizei mais o plano/contra-plano para que a sequência fosse mais dinâmica. O dinamismo do pensamento de uma criança transmitido pelo corte e pela velocidade que a atriz pronunciava as palavras. Essa foi uma pequena desfamiliarização da forma em um grau menor, mas ainda perceptível. A introdução de Lana também é uma observação do protagonista. Mas diferente do desconforto, aqui temos o estranhamento, a curiosidade, a infância que parece tão distante para ele, que não se reconhece. Eu acho esse um dos planos mais lindos do filme e um dos que mais tive confiança que sairia bem, em virtude dos testes. Logo depois, Lana se senta para ler junto com Leonardo no fundo. Este é outro bastante importante para o filme. Lana está lendo em primeiro plano, mas o foco é Leonardo no fundo. Ali Lana representa a infância em desfoque, assim como a personagem, nenhum pouco compreensível ao protagonista.

FIGURA 16: Leonardo observa Lana.



Fonte: Autor

Podemos agora voltar um pouco e falar da sequência da criatura. A ideia era representar o “futuro” que não era claro, por isso o uso da máscara.

FIGURA 17: Leonardo encontra a criatura.



Fonte: Autor

Aqui também há um plano em profundidade, mas dessa vez decidi utilizar um over the shoulder⁶ e agora quem está em evidência é a criatura. Obviamente, eu também queria construir uma certa tensão. Além do plano/contra-plano, optei também por usar um travelling para enquadrar em primeiro plano os personagens, alternando os rostos de cada um.

FIGURA 18: Leonardo observa a criatura.



Fonte: Autor

Isso foi difícil. Nos testes ficamos cerca de 30 minutos apenas tentando compreender como funcionava o slider⁷. Eu admito que pensei em desistir, estava cansado e os outros compartilhavam da mesma fadiga, ainda mais no calor de uma casa toda fechada, para impedir que a luz solar fosse perceptível.



⁶ Segundo o que eu pesquisei: O enquadramento "over the shoulder" é uma técnica de câmera onde a cena é filmada por cima do ombro de um personagem, focando no que ele está olhando ou em outro personagem, criando uma perspectiva mais íntima e envolvente no diálogo.

⁷ O slider é um trilho usado para deslizar a câmera suavemente, proporcionando movimentos horizontais, verticais ou diagonais. Ele garante imagens estáveis e fluidas, adicionando dinamismo e profundidade às cenas, o que dá um aspecto mais profissional às filmagens.

Pensei em fazer primeiro planos estáticos mesmo com tripé e realizar um jogo de plano/contra-plano na edição. Graças a Deus, a diretora de fotografia não permitiu. “Se você mudar com qualquer dificuldade que surgir, vai perder o filme todo”, ela disse apoiada pelos outros membros mesmo cansados e o resultado é uma sequência bastante onírica que foi potencializada com o desaparecimento do cenário. Essa não foi uma ideia minha, mas do Ângelo durante a edição, uma pista da fragilidade da realidade que o protagonista está vivenciando.

FIGURA 19: Primeiro plano da criatura.



Fonte: Autor

Agora eu preciso voltar ao começo, a primeira cena de Mary. Sidiane, a atriz, foi realmente muito bem e entendeu a personagem desde a primeira conversa em um café. Precisava ter olhares estranhos, uma atuação teatral e falar como se tivesse decorado um texto. Após se apresentar, ela se dirige a porta, mas para em frente ao quadro A Criação De Adão de Michelangelo. Mary é a musa da tragédia Melpomene, buscando que Leonardo retorne a pintar e, especificamente, pinte ela. Leonardo no seu celular buscando contato com um amigo em primeiro plano em desfoque - no subtexto ele buscando resolver os problemas dele enquanto indivíduo-, Mary em segundo o observando com raiva, depois de uma mudança de expressão. Quando ainda estava escrevendo o filme, lembrei do poema de Milton “Hino à natividade” transcrito por Thomas Bulfinch sobre a chegada de Jesus Cristo e o fim das atividades dos oráculos.

*Calaram-se os oráculos. Não mais voz ou sussurro
Se faz ouvir no templo solitário.
Apolo a divindade
Perdeu e, com saudade,
De Delfos abandona o santuário.
(BULFINCH, 2017, p. 305)*

Nos ensaios, reforcei a ela como uma deusa pagã deveria sentir repulsa por elementos que remetessem ao cristianismo, quanto ao contrário. Essa cena, infelizmente, não pode ser testada com equipamentos de luz. Havia muitas cenas e pouco tempo de teste antes do dia de filmagem. Pode-se notar que ela é mais escura que as demais. Decidi abraçar isso. No começo da cena, Mary está feliz, empolgada e bem iluminada. Agora, escura e com um olhar de raiva.

FIGURA 20/21: Mary observa Leonardo.



Fonte: Autor

PRIMEIROS PLANOS

Eu gosto muito dos primeiros planos. Eu não sei dizer a origem disso. Lembro dos primeiros planos de Gritos e Sussurros (1972) do Bergman ou qualquer filme dele.

FIGURA 22: Gritos E Sussurros.



Fonte: Amazon

Na verdade, eu gosto bastante de mostrar os rostos, criar uma relação com os personagens. Na musa diversos há diversos close-ups, eu queria falar de alguns e a motivação. Como disse antes, a introdução de Lola é construída para causar um certo desconforto que os personagens

estão sentindo. "Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagens entre outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme" (Deleuze, 2018, p. 141). Quando Lola surge pela primeira vez no quadro, seu rosto preenche boa parte do enquadramento. Mais uma escolha: Quando fomos gravar esse plano a atriz, Maiteh Gil, estava um pouco nervosa. Além de passar tranquilidade, eu gostaria que ela utilizasse esse "nervosismo" na personagem. Como Deleuze descreve sobre o pensamento do cineasta soviético, o primeiro plano serve como uma forma de gerar uma reflexão emocional sobre o filme. Podemos aproveitar o rosto dela para percebermos alguns detalhes como a movimentação da cabeça e principalmente a tentativa de desviar o olhar.

FIGURA 23: Primeiro Plano de Lola.



Fonte: Autor

Além disso, optei não realizar um plano/contra-plano para que o olhar diegético de Leonardo fosse o olhar do próprio público, ou seja, mais uma tentativa de criar uma relação emocional. Esta não é a única vez que o primeiro plano é usado para que a audiência assuma o papel do personagem. Na verdade, diante do fato de Lola ser a versão adolescente do protagonista, gostaria que a relação deles fosse mais próxima, por conseguinte também a da audiência. Após a cena do jogo, enquadrámos a despedida de Lana e Lola em um plano médio.

FIGURA 24: Despedida de Lola.



Fonte: Autor

Engraçado como este plano foi um dos mais difíceis de filmar. Pensava que um filme feito quase inteiramente em ambiente fechado ajudaria a manipular a luz facilmente. A verdade é que aquela porta me trouxe uma dor de cabeça dentro do set. O sol alternava suas forças rapidamente, e sempre era muito forte, estourando a cena. Alguns esforços com blackout e o controlamos, mas isso dificultou um pouco a movimentação de saída das personagens. Então chegamos ao primeiro plano, na decupagem estava previsto que nessa cena haveria um contraplano de Leonardo respondendo ao adeus. Realizamos esse plano no set. Na ilha de edição, a cena funcionou muito bem. Na verdade, esse trecho é uma referência ao filme Ponte para Terabithia (2007): A despedida de Leslie antes de morrer.

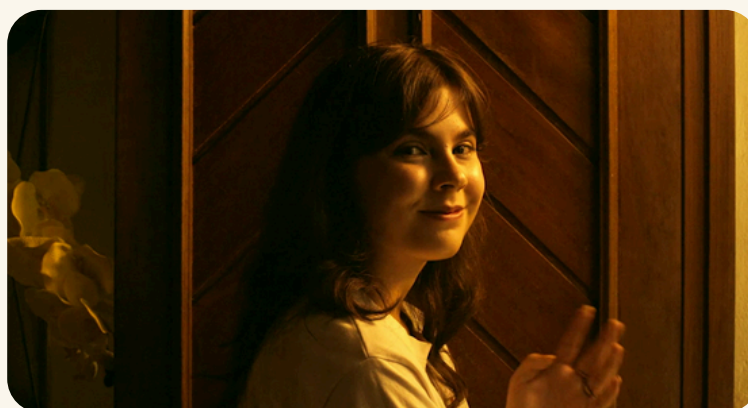
FIGURA 25: Ponte para Terabithia.



Fonte: Netflix

Esse é um dos planos mais tristes que conheço. Lembrei dele, em um dos últimos ensaios. Os atores estavam já exaustos de ensaiar no estúdio da FAV e pediram para ir ao local das gravações. Não tenho muito o que comentar desses dias, não houve episódios relevantes que merecem muita atenção. Apenas, menciono o ensaio desse plano, pois não só lembrei de Leslie, mas também notei que as coisas estavam ainda melhor do que eu planejava. Durante a montagem, percebi que o filme ainda estava sendo feito, pedi que o Ângelo cortasse a resposta de Leonardo, para ver o resultado.

FIGURA 26: Adeus de Lola.



Fonte: Autor

Essa é a última vez que a vemos antes do terceiro ato. Além de um plano muito bonito - utilizando sombras bem marcadas no lado esquerdo da personagem, uma luz quase onírica vindo da porta reforçando a despedida e a simpatia da atriz - mais uma vez a visão de Leonardo é a visão do espectador. Durante as gravações, após um momento de trégua do sol, disse a Maiteb “Olhe diretamente para a câmera” e assim ela fez. Em boa parte do filme ela se encontra ou nervosa, ou revoltada. Agora está com um sorriso singelo se despedindo diretamente de quem está assistindo.



Eu percebi que Lola estava se despedindo de mim, não apenas do personagem. E os planos mais longos, que me causaram uma sensação estranha sem cortes, agora estavam claros. Eu sempre soube que eles eram a mesma pessoa em momentos diferentes por conhecer Jean. “A cadeira é curiosa. Os três sentaram nela enquadrados da mesma forma” eu apontei. Jean balançou a cabeça confirmando minha teoria. Leonardo senta para ler Duna e é atrapalhado por Lola. Ela se sente mal e vai para o mesmo lugar. Lana também, após pedir para ficar, realiza sua leitura no lugar onde os três estavam anteriormente.

FIGURA 27/28/29: Primeiro plano dos protagonistas.



Fonte: Autor

Aqui ele está se valendo da repetição, de uma padronização para comunicar:

A repetição é a base para compreensão de qualquer filme. Por exemplo, devemos ser capazes de recordar e identificar personagens e cenários a cada reaparição. De maneira sutil, durante qualquer filme é possível observar repetições de câmera, comportamento das personagens e ação da história(BORDWELL, 2013,p. 129)

Como ele citou anteriormente, esses primeiros planos dos personagens na cadeira são uma maneira de se comunicar com a audiência, o motivo:

Denominaremos qualquer elemento significativo repetido num filme de motivo. Motivo pode ser um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som ou até mesmo um traço de personalidade. Podemos chamar de motivo um padrão de iluminação ou posição de câmera.
(BORDWELL,2013 p.129)

Essa repetição é utilizada com o intuito de comunicar o significado explícito do curta. Diferente do referencial, poderíamos caracterizar o explícito como a mensagem do filme, o que ele quer passar (BORDWELL, ANO, p. 120) Ainda assim, uma afirmação concreta levando em conta a forma do filme. Dizer que A Morada da Musa é “ Sobre como a arte é um processo que nasce da relação do autor com o tempo (passado, presente e futuro)” é uma afirmação concreta e relativamente simples. Contudo, levando em conta o estilo de narrativa, a repetição do plano da cadeira, sendo praticamente idêntico em ambos os casos, é um dispositivo necessário para que se compreenda o papel de cada uma delas.

“Na verdade, levando em conta o qual idêntico esse três planos eram, eu pensei em realizar eles no mesmo dia, um em seguida do outro. Mas não foi possível por diversos motivos, em especial a agenda de cada um dos atores”, ele me disse.

Na verdade ele tinha quatro dias de filmagens na casa e mais um fora. Logo, gostaria de aproveitar o máximo o tempo que tinha e otimizar o trabalho, levando em conta que era muito importante que os planos fossem todos feitos.

“O Woody Allen disse que ‘Claro que eles (os atores) não têm o problema que eu tenho posteriormente, preso na sala de edição com cenas que não funcionam, desejando que tivesse filmado mais’. (Allen, 2020, p. 165) Por isso, queria fazer todos os planos que fossem possíveis e evitar cortes”.

Ele citou o diretor americano favorito outras muitas vezes, mas optei omitir boa parte.

“Eu gostei bastante delas jogando também, os planos dos olhinhos” comentei, pois sabia que tinha sido uma cena que demorou a ser feita.

“Quando eu li figuras traçadas na luz, do Bordwell, percebi como uma cena de mesa é complicada de se fazer. Essa foi a cena que pensei nos enquadramentos por último e era muito importante, os três protagonistas juntos em um jogo de cartas. De forma prática, rodei os primeiros planos de cada um do começo ao fim. Foi um pouco exaustivo passar a cena toda algumas vezes. Os atores tinham ensaiado bastante, então sabiam suas falas e reações. Quebrar muito poderia prejudicar um pouco o ritmo de cada um. Além do primeiro plano, há um conjunto de Lana e Lola de ambos os lados para mostrar a relação das duas e um conjunto das costas das meninas com Leonardo no centro.

FIGURA 30/31: Lana e Lola discutem.



Fonte: Autor

Esse é um dos mais importantes e bem feitos com uma boa conexão entre cenografia e arte. Leonardo dividido pelas cores na parede e as meninas, cada uma, com a cor correspondente à frente.

FIGURA 32: Plano conjunto dos protagonistas.



Fonte: Autor

Mas durante o jogo, optei mais uma vez por deixar o olhar do espectador ser do protagonista, principalmente no início. Com planos bem fechados no rosto de cada uma. Elas olham as cartas e mais uma vez Lola olha diretamente para câmera. Esse início de cena, é construído para criar uma certa tensão entre elas duas e audiência.”

“Foi um erro mesmo. Na verdade, uma oportunidade...”

Eu não cheguei a pedir para ela olhar nesse momento. Apenas disse ‘iremos gravar bastante segundos de você para escolher os melhores 2 segundos que vocês entregarem’. Na ilha de edição esse olhar surgiu e decidimos colocar ele na cena. No filme parece que ela está tentando esconder que busca descobrir as cartas e passou a ser isso mesmo”, ele respondeu.

FIGURA 33: Lola tenta ver a carta.



Fonte: Autor

“Quando Lola nota Mary chegando na cozinha e a cena ‘recomeça’ como se ela não estivesse, há um plano que não foi ‘filmado’. A câmera estava ligada, eu estava dando umas indicações para Maiteh no primeiro Take. Ela estava bastante nervosa, era seu primeiro dia. O montador ali pegou um trecho dessa conversa e colocou no filme. Eu adorei. Algumas ideias são malucas assim” ele contou e eu comecei a rir da engenhosidade daquele garoto.

FIGURA 34: Lola nota Mary.



Fonte: Autor

Esclarecido então? Bom, quase tudo. Diante dessa conversa, Felipe saiu da cadeira do lado direito da sala e se aproximou de nós.

Disse “ Não vai falar do copo para ela?” e sorriu como se fosse uma piada.

Eu notei mesmo que o último plano do jogo é justamente um enquadramento com foco em um copo de água. E além disso, era longo.

“Esse é meu plano favorito!” Jean respondeu seu amigo.

“Sério?!”

Eu na verdade estava meio incrédula. Acreditava que seria um close-up, ou um plano conjunto.

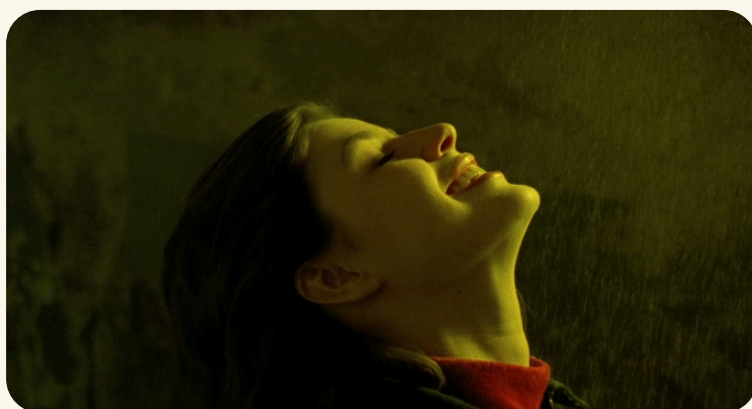
“Esse é o grande plano do filme, ele o define de certo modo”

Felipe continuou a rir e disse “Porque ele deixou as meninas jogando por mais de um minuto e ficou gravando o copo”.

Realmente, não parece muito confortável.

“Há alguma coisa sobre isso? Sabe me parece a cena daquele filme da Verônica” eu comentei. Jean abriu os olhos e notei sua pupila dilatar. O filme em questão é “The Double Life of Veronique” (1991) dirigido pelo diretor polonês Krzysztof Kieslowski. Nesse momento, percebi que o curta não parece somente Amélie, mas muito mais similar ao filme do cineasta com nome “Inescrevível”.

FIGURA 35: A Dupla Vida De Verônica.



Fonte: Amazon

“É uma referência ao filme dele?” Eu perguntei.

“Eu falei de cores, de articulação de personagens, closes up, mas esse filme só existe desse jeito em virtude de Kieslowski.”

PLANOS DETALHES E RECONTEXTUALIZAÇÃO METAFÍSICA

Entrei em contato com o trabalho de Kieslowski em 2022. O primeiro filme que assisti foi Three colors: Blue. Depois assisti o restante de sua trilogia. Fiquei apaixonado. Posso dizer que nesse caso, os filmes realmente mudaram minha vida. Mas o que eles tem haver com A Morada da musa? Bom, claramente, diante de tudo que foi falado, eu gostaria que o filme tivesse uma carga metafísica envolvida.

Entrei em contato com o trabalho de Kieślowski em 2022. O primeiro filme que assisti foi *Three Colors: Blue* (1993). Depois assisti o restante de sua trilogia.⁸ Fiquei apaixonado. Posso dizer que nesse caso, os filmes realmente mudaram minha vida. Mas o que eles têm haver com *A Morada da Musa*? Bom, claramente, diante de tudo que foi falado, eu gostaria que o filme tivesse uma carga metafísica envolvida. Tem literalmente uma deusa no curta e diversos planos detalhes de quadros, inclusive da “Criação de Adão” de Michelangelo, que foi aproveitado da própria casa. Inclusive, devido ao quadro, eu retirei um diálogo. Leonardo, no começo da cena, citaria sua religião, mas acreditei ser mais sutil mostrar que Mary se sente desconfortável com a presença de elementos fora do paganismo. Mas esses elementos “temáticos” não são tudo. Queria que essa “transcendência” fosse percebida através dos quadros. Então chego à imensa contribuição de Kieślowski. Quando assisti pela primeira vez *A Dupla Vida de Verônica*, estava empolgado depois da trilogia das cores. Ao terminar, eu não sabia o que pensar do filme. Não sabia se tinha gostado, se tinha odiado, se tinha minimamente entendido o enredo. Eu sabia, no entanto, que tinha tido uma experiência com aquele longa e isso perpassa as imagens. Existia uma “aura” em volta daquele filme, as imagens me absorveram. Como Kickasola aponta, não apenas o enredo, mas as imagens criam essa “aura” em conjunto.

However, simple plot themes are not enough to characterize a metaphysical context. To a great degree, the abstract images themselves work in a reciprocal relationship with the plot and characters to create a metaphysical aura. Kieślowski excels in this endeavor, imbuing his films with a consistent sense of wonder and spiritual suggestion. Elements of narrative content, combined with the form and presentation of the image, create this aura. It is no accident that *Véronique's* childhood bauble, which produces an abstract, inverted perspective, comes to be a key visual motif throughout *The Double Life of Véronique*. This motif gains symbolic weight, as the world literally turns upside down and stretches beyond normal size in *Véronique's* experience. Kieślowski is hinting at eternal time and space beyond mere semiotics, as the cathedral makes its pass through the expanding lens (KICKASOLA, 2004, p. 73)



⁸ A “Trilogia das cores” é formada por: *Three colors: Blue* (1993), *Three colors: White* (1994) e *Three colors: Red* (1994). Os três tematizam o lema da revolução francesa: liberdade, igualdade e fraternidade.

Eu queria que A Musa fosse dessa forma. Que tivesse esta “aura”. Entender o filme é bom, e principalmente nesse caso onde eu realmente quero falar. No entanto, eu prezo mais que as pessoas “sintam” o filme e interpretar também não é tudo no cinema. Esse processo de imputar um novo significado, além do material, é chamado por Kickasola de “Recontextualização metafísica”

These and other shots are examples of the recontextualized, mediated image, through which mediation the image takes on an abstract quality through distortion. The use of reflections is quite extensive in Kieślowski's films and will be covered more fully in the following discussions. In short, the reflections press two images into relation, distort the "normal" shape of things, and throw the image into a completely different contextual held. Images mediated by liquid and glass are most prominent and take full advantage of abstraction's spiritually suggestive powers (KICKASOLA, 2004, p.75)

Falei de Bordwell e Thompson, esse conceito pode ser muito bem tratado como um “dispositivo” que combina o enquadramento, as distorções e o tempo como uma maneira de buscar um significado além do que é visto em tela. Queria um plano assim como o de Verônica olhando a janela pelo através da bolinha de vidro, ilustrando como ela percebe o mundo diferente de Weronica, sua versão polonesa.

Como eu comentei anteriormente, a cena do jogo foi a mais difícil de pensar nos planos. nem tanto de filmar, era o último dia na casa e estávamos bem tranquilos. A questão era a cena ser longa e com bastante falas. Já comentei como foi boa parte dela. Vamos falar então do copo. Na primeira visita técnica fizemos essa cena no fotoboard.

FIGURA 36: Fotoboard do plano detalhe.



Fonte: Autor

Achei tão lindo, era o plano que eu tinha mais carinho de todos. Chegou o dia da gravação e muitos problemas. Já estava escurecendo e não havia luz natural na janela. Colocamos um fresnel lá, mas aparecia. Fizemos uma trucagem com cortinas e conseguimos apenas a luz. Outro problema era a lente ser diferente da que usamos no fotoboard. Precisamos de um tempo para ajustar. Depois enquadrar o copo e enfim tudo estava certo esperando o meu “ação”.

“Esse plano se passa depois do ‘pois eu vou’ da Lana. Então quero que vocês continuem a jogar. Podem olhar, mexer nas cartas, mas interajam”, eu indiquei a Maiteh e Evelin, a Lana. Elas fizeram. Era um momento de relativa “paz” dentro do set. Um clima de despedida, mesmo com mais uma diária. A cena não tinha som, nem mesmo ambiente, a câmera estava no tripé, logo boa parte da equipe estava descansando ou sentada assistindo. Não tínhamos monitor, usamos a televisão da casa para assistir por HDMI.

FIGURA 37: Jean assiste o teste de câmera.



Fonte: Autor

Eu estava no chão monitorando o quadro. Havia poucas ações. Depois de dois takes, meu assistente de direção anunciou “fim de set pessoal!” e gritos e aplausos surgiram. Na verdade, essa é a única vez que utilizo esse artifício. No enquadramento, Lana e Lola se preparam para jogar. Mas o foco está no copo de água em primeiro plano. A duração dessa sequência é de 30 segundos. Meio minuto onde praticamente nada acontece. As pessoas com certeza vão estranhar, mas esse é o objetivo. Um plano longo desse, estático vai causar um desconforto e permitir que eles se concentrem na imagem, pensem “Por que não há corte?” ou “O que vai acontecer?”. Como disse anteriormente, antigamente era muito apegado ao roteiro, antes de perceber o poder que as imagens tinham.

FIGURA 38: Plano detalhe: As protagonistas em desfoque.



Fonte: Autor

Nesse quadro temos as duas versões de Leonardo enquadradas juntas na mesma atividade. Nenhuma das duas está focada, ambas são abstrações do protagonista. Mas Lana é mais do que Lola, por ser a infância dele. Ela está enquadrada por dentro do copo, deformada não só pelo vidro mas também pelo líquido. Deleuze comenta que os enquadramentos, embora sejam extraordinários - ponto de vistas que não teríamos no mundo real- eles parecem ter uma regra:

A menos que se caia num esteticismo vazio, eles têm de ter uma explicação, devem se revelar normais ou regulares, seja do ponto de vista de um conjunto mais amplo que compreende o primeiro, seja do ponto de vista de um elemento inicialmente despercebido, não dado, do primeiro conjunto (DELEUZE, 2018, p. 33).

Esse plano não é a visão do protagonista. Nem mesmo a visão de um determinado personagem escondido: é puramente uma perspectiva revelada apenas a audiência, que só é possível no cinema. A quebra dessa “regra” de justificativa no enquadramento, foi utilizada para reforçar o caráter “metafísico” do curta e fugir do pragmatismo. Como Deleuze apontou sobre o conceito de “desenquadramento” de Pascal Bonitzer definido por ele como: “pontos de vista anormais que não se confundem com uma perspectiva oblíqua ou um ângulo paradoxal, e remetem a outra dimensão da imagem”. (DELEUZE, 2018, p. 34). Outros dois planos detalhes importantes surgem depois da despedida de Lola. Mary surge abrindo a porta. A câmera está rebaixada à altura da mesa. Quando testamos isso, o plano ficou vazio. Sem preenchimento. Então Sara surgiu com os cisnes pretos. Inclusive, nem falei de Sara, a diretora de arte. O que eu faria sem ela? Durante a pré-produção eu tive quatro diretores de arte diferentes. Alguns deixaram por tempo, outros por desentendimentos.

Sara Ribeiro entrou, a menos de dois meses do primeiro “ação”. Ela, na verdade, deixou de ser continuísta e assumiu um departamento. Na primeira vez que especulei seu nome: “Eu ainda não fiz a disciplina de Direção de arte 2” ela me disse.

A preocupação existia, pois, a segunda parte dessa matéria era mais prática. Logo, é compreensível que entrar num filme de fantasia como primeiro projeto dirigindo a arte fosse meio amedrontador. Outra pessoa assumiu e tinha esperança que agora andasse. Infelizmente, ela tinha a agenda cheia. Então, eu e Geraldo apostamos na Sara, sua mensagem de resposta foi “Então vamos lá”. Acredito que ninguém mais aceitaria esse departamento, levando em conta o tempo e certas fofocas. Sara Realizou muito bem o trabalho articulando os elementos da própria casa e indo atrás de outros. O que falar da estante, ou do quadro do Apolo, ou as roupas? Além de administrar bem a equipe. Infelizmente, ficamos sem uma maquiadora e com apoio conseguimos desviar desse problema.

FIGURA 39: Equipe de arte.



Fonte: Autor

Voltando ao plano, o preto é um elemento pouco presente no filme. Está em Mary e isso dá um destaque imenso à personagem dentro daquele ambiente. Os cisnes ajudam a melhor compor a cena de entrada.

FIGURA 40: Plano detalhe: A chegada de Mary.



Fonte: Autor

Logo depois, Mary olha os desenhos e não acha o seu, mas o que Leonardo começou a desenhar. Mais um plano detalhe, Mary amassa o desenho em primeiro plano e Leonardo desfocado conversa com seu amigo. Logo depois, Mary olha os desenhos e não acha o seu, mas o que Leonardo começou a desenhar. Mais um plano detalhe, Mary amassa o desenho em primeiro plano e Leonardo desfocado conversa com seu amigo.

FIGURA 41: Plano detalhe: Mary rasga os desenhos.



Fonte: Autor

Mary destroi “simbolicamente” a boa relação que Leonardo tem consigo mesmo, que o produto foi o quadro o que culmina na penúltima cena.





INTERLÚDIO

Hoje estou muito cansada e me sentindo mal. Tive um dia cheio e não dos melhores. A alguns minutos estava em um dos banhos mais longos da minha vida e agora voltei a minha cama. Estou a alguns dias sem escrever, nem ler nada, pelo menos no que se refere A Morada Da Musa. Também estou a alguns dias sem falar com o Jean, ou qualquer outra pessoa da FAV. Completamente distante do memorial dele. Eu dediquei bastante tempo analisando os textos citados por ele, vendo o filme, buscando organizar as suas ideias, mas bateu um desânimo. Reescrevi diversas vezes o capítulo sobre os close-ups, e não achei nenhum bom. Depois disso, eu decidi abandonar o texto e aceitar que não sei escrever. Passei alguns dias assim, e então percebi como a prática de escrever me fazia bem e era prazerosa. Um bom banho e umas músicas e agora estou aqui. Além disso, algo nos últimos dias, um mistério, surgiu na minha mente e percebi que ele não me deixaria dormir se não o resolvesse.

O comentário de Jean que a experiência do espectador é mais importante para ele do que a capacidade de interpretar pode parecer uma contradição se retornarmos a influência do pensamento de Odin no filme e os dispositivos empregados nos planos. Vimos a importância da desfamiliarização na colorização geral para comunicar as diferentes realidades em que o filme se passa. Como os planos conjuntos são utilizados para ilustrar a relação de Leonardo com cada versão sua no tempo. Os primeiros planos usados como o ponto de vista do protagonista que se confunde com a audiência e como uma forma de paralelismo; a forma que o plano detalhe do copo é usado para recontextualizar a imagem para um sentido além do visível. Ora, como depois de tudo isso, Jean pode dizer “sintam a imagem”? Foi essa contradição que surgiu na minha mente.

Contudo, se usarmos uma lupa e olharmos bem o caso, perceberemos que essa contradição, na verdade, é falsa e, com efeito, o modelo de Odin é ainda mais preservado. Para compreender isso podemos voltar para Bordwell e falar do terceiro nível de interpretação, o "implícito". Para o autor norte-americano, esse nível de leitura do filme é mais abstrato e não pode ser encontrado explicitamente no filme (BORDWELL, ANO, p. 121). Logo, cada espectador pode ter uma interpretação implícita da mesma experiência cinematográfica. Então, é nesse ponto que percebi como esses dois movimentos se encontram. Jean quer que a experiência do filme seja similar a um sonho. Podemos notar com os diversos elementos já falados e entre outros como a impossibilidade de ver o lado de fora da casa, o jeito diferente que cada atriz interpreta suas personagens - uma mais teatral, outra mais realista. As cortinas também sempre estão com uma luz que lembra algo fantástico.

FIGURA 42: Lola conversa com Leonardo.



Fonte: Autor

As imagens do filme pretendem ser um sonho coletivo onde o diretor (Emissor) a partir destes artificios comunica o filme (T). Como em um sonho, as pessoas terão uma relação diferente, em âmbito mais implícito dependendo do contexto e suas "restrições" como no modelo Semio-Pragmático. Cada pessoa sentada naquela cadeira irá ler um texto diferente. E articulando os dispositivos do filme e o modelo de Odin afirmo que a contradição entre "sentir" e interpretar o filme é resolvida.

Bom, diante de minha posição como amiga dele, tenho certos privilégios de informações como saber o que é aquela mão no começo do filme.

FIGURA 43: “Mãos” rasgam o desenho de Leonardo.



Fonte: Autor

Acredito que muitos irão deduzir que se trata de Mary. É uma possibilidade bem plausível. Ou a motivação do amigo de Leonardo na primeira cena. Há muitos detalhes que para a audiência com certeza ficarão em aberto e eu sei deles. Até mesmo porque Melpomene ganhou o nome de “Mary”. Sei de tudo. Mas, para aqueles que lerem esse relato pessoal, não pretendo estragar a experiência de vocês. A história está lá, a mensagem geral está lá também. Em âmbito mais abstrato, cada um pode ter a sua relação com o filme.

Fazer arte é terapêutico. Eu gosto de escrever, Jean gosta de fazer filmes, outros gostam de cantar, e dessa forma nos expressamos aos outros.

Fico feliz depois de tudo. Ele realmente “desabafou” com esse filme e ninguém pode negar. Talvez muitos não entendam, mas quando entenderam? Em vez de falar, eu também prefiro mostrar através da arte o que estou sentindo. Quem sabe assim, possamos ser mais compreendidos.





AS CONSIDERAÇÕES

Minha mão estava bem suja de tinta de caneta e depois de olhar o que tinha escrito, eu torci para que no futuro eu entendesse o que tinha anotado.

“Tu já vai para parada?” Felipe perguntou se referindo à estação de ônibus.

Eu não percebi, mas a conversa tinha durado bastante depois do fim do filme e havia outras pessoas na sala de projeção, que não estavam lá quando cheguei.

“Eu acho que vou comer e depois irei, ela vai comigo”.

Jean e eu descemos falando com os presentes. Não eram muitas, eram seis e segundo ele todas tinham trabalhado no curta, exceto uma de cabelo cacheado. Acredito que se chamava Alexandre. Era muito engraçado. Todos pareciam estar muito gratos e felizes com o trabalho. Gostei de todos. Perguntei a Jean se devia citar seus nomes, ele me respondeu “Não, eles sabem”.

Descemos pela escada, algumas pessoas estavam chegando. Aparentemente do Curso de Produção Multimídia. Ele se despediu de pessoas na ilha de edição, saímos e enfim o pôr do sol ensaiando do lado de fora.

Jean me contou algumas histórias engraçadas que vivenciei nos lugares que estávamos passando. Vi a biblioteca e ele contou da vez que um dia veio apenas para almoçar e ler uma versão de Romeu e Julieta. Apontou para o RU (restaurante universitário) e contou da vez que um desconhecido furou a fila e passou na frente dele puxando um assunto sobre o Sonic – ele adora o Sonic. Nos olhos dele era possível notar o sentimento agridoce. “Sabe, parece normal agora, mas é estranho ver todas aquelas imagens que existiam na minha cabeça concretizadas e saber que as outras pessoas irão ver também”, ele comentou. Depois disso, por mensagem, pouco conversamos e não nos falamos pessoalmente por bastante tempo.

E aqui acaba meu relato do dia em que assisti A Morada Da Musa. Como comentei, meu objetivo era oferecer um relato da experiência de Jean como diretor do curta de maneira a esclarecer suas escolhas, compreender as motivações e conhecer detalhes do projeto. Além de uma reflexão particular de certos elementos do filme. Do meu ponto de vista, todos os objetivos foram cumpridos e eu fico feliz de conseguir terminar esse texto. Não foi fácil ter motivação durante os dias e desisti por um tempo. Mas tudo foi recuperado por um processo de disciplina e buscando sempre lembrar o motivo de ter começado. Dessa forma, para finalizar, gostaria de relacionar isso com a experiência que Jean compartilhou comigo.

Ele entrou no curso em 2019. Quando as pessoas entram no curso, seus objetivos vão mudando ou se adaptando com relação a suas experiências. Do começo ao fim Jean queria dirigir. Ele ama escrever roteiro, passar tempo sozinho planejando um enredo, por mais doloroso que pareça. Mas ele sempre quis ser o "Cantor" da própria música. Esperava ter oportunidades de dirigir curtas, mas então veio a pandemia e frustrou suas expectativas. Logo ele se viu com tempo de ver filmes e estudar. Estudou bastante, Deleuze, Bordwell, Thompson, Chklovski, Odin etc... Conheceu Krzysztof Kieslowski e decidiu que seu filme teria a aura do cineasta polonês. Algumas pessoas achavam que boa parte da teoria sobre os planos era apenas "fetichismo" vazio ou que suas escolhas eram arriscadas demais. Mas ele manteve-se fiel ao que acreditava, tanto que sua equipe mudou bastante e, no final, as pessoas certas estavam lá. Jean escolheu duas pessoas que não eram atrizes para atuar, Maiteh e Evelin. Maiteh aceitou rapidamente. "Ela tem exatamente a mesma aparência da personagem e compreendeu bem como ela deve ser", defendeu. Houve poucas respostas para chamada de elenco e nenhum pai mandou currículo para a filha fazer teste para Lana. Que desespero! Era uma das mais importantes de se ensaiar. Geraldo sugeriu a sua prima. Outra loucura! Evelin apareceu no primeiro ensaio muito tímida, mas a partir do segundo demonstrou bastante desenvoltura. Diversas pessoas dizem para nunca trabalhar com crianças, mas ele fez mesmo assim. Quando pensou em desistir de algum enquadramento, existiam pessoas que não permitiam. Mesmo tentando controlar todos os imprevistos, é quase impossível que tudo saia exatamente como se imaginou, por isso é preciso saber se adaptar, como quando o plano não funcionou, ou Maiteh olhou para câmera. Saber quando um plano pode ser cortado. Mas sempre sendo fiel ao geral. Na pós-produção com Ângelo, eles notaram que era possível intervir mais para potencializar certos elementos como o efeito da realidade se desfazendo, e agora o filme está pronto.

FIGURA 44: Mary insulta Leonardo.



Fonte: Autor

Se querem saber, eu gosto do filme. Acho muito bonito e bem realizado. Gostos dos personagens, da história, dos planos e principalmente gosto porque é um filme onde ele se expressa bastante sobre diversos aspectos de sua vida. A jornada de Leonardo se confunde bastante com a dele. Ambos buscam em seus trabalhos uma maneira de se expressar, falar de si. E além do mais, o filme tem Anne de green gables, Duna e tantas referências. Como eu não ia gostar? (Ele pensa que não percebi ele colando frases de livros nos personagens. Mas claro! Por que eles leram).

Mas discordo da posição de Mary sobre a indiferença da obra em relação ao artista. Fazer arte em si, por mais difícil, é um grande prazer e criar boas memórias

“Quando a filmagem finalmente termina, o povo com quem você trabalhou dia e noite intensamente por meses instantaneamente se espalha por todas as direções, sentindo-se triste, vazio e jurando um amor eterno e o desejo de trabalhar juntos novamente (Allen, 2020, p. 323). Sim, utilizei essa frase porque ela pode definir de certo modo a experiência mais afetiva de um set. “Mesmo depois de tudo, as dificuldades, o calor, coisas que não davam certo, quando olho para as fotos do set, sinto saudades. Mas olhando para o filme, me sinto orgulhoso de todo trabalho. As outras pessoas nunca entenderão como foi estar naquele espaço, durante aquele tempo. Contudo, A Morada Da Musa, para todos que trabalharam, dedicaram voluntariamente seu tempo para concretizar esse filme, será um produto para se lembrar com orgulho”, foi o comentário dele sobre a futura estreia. Realmente, percebi que mesmo passando por grandes dificuldades, Jean estava feliz. Ele sempre diz que fazer filmes independentes é uma guerra, contra o orçamento, contra o calor, contra ele mesmo (timidez), mas ele lembra com carinho de todos os momentos.

Para finalizar, gostaria de realizar um encorajamento. Durante a pré-produção, Jean compartilhava muito de suas preocupações, principalmente a falta de confiança.

De fato, sonhar é mais confortável do que agir. Mas não agir seria trair a si mesmo. O menino Jean ouviu em Ratatouille "Nem todos podem se tornar grandes artistas, mas um grande artista pode vir de qualquer lugar", então porque não arriscar. Por mais difícil que pareça como Tommy Oliver disse em Power Rangers: o Filme: "para aqueles que possuem o grande poder, todas as coisas são possíveis". Essas coisas da nossa infância parecem ser muito distantes de nossa vida adulta prática, mas elas podem oferecer grandes bases para nossa vida: "As memórias de infância às vezes são encobertas e obscurecida pelo que vem depois, como brinquedos antigos esquecidos no fundo do armário abarrotado de um adulto, mas nunca se perdem por completo" (GAIMAN, 2013, p. 14). Como Leonardo, somos um produto de relação com várias versões de nós mesmos. Às vezes tudo que precisamos é dar uma olhada para a criança brincando no canto da sala e perguntarmos sobre a brincadeira dela, então iremos compreender sobre nossa vida hoje.



REFERÊNCIAS



- ALLEN, Woody. *A autobiografia*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2020. 328 p.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017. 360 p.
- CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. 1917. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.
- DELEUZE, G. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018. 344 p.
- GAIMAN, Neil. *O oceano no fim do caminho*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013. 208 p.
- KICKASOLA, Joseph G. *The films of Krzysztof Kieslowski: the liminal image*. Nova Iorque: Continuum, 2004. 352 p.
- ODIN, R. *Spaces of communication: elements of semio-pragmatics*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.
- THOMPSON, K. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

REFERÊNCIAS



A DUPLA *vida de Véronique*. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Le Studio Canal+, Sideral Productions, Tor Film Production. França/Polônia: MK2 Productions, 1991. Amazon Video.

DE OLHOS *bem fechados*. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Warner Bros. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1999. Max

GRITOS e *sussurros*. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Cinematograph AB. Suécia: Svensk Filmindustri, 1972. Amazon Video.

O FABULOSO *destino de Amélie Poulain*. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção: Claudie Ossard Productions, Tapioca Films. França: UGC-Fox Distribution, 2001. Amazon Video.

PONTE *para Terabítia*. Direção: Gábor Csupó. Produção: Walt Disney Pictures, Walden Media. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 2007. Netflix.

POWER *Rangers: o filme*. Direção: Dean Israelite. Produção: 20th Century Fox, Saban Entertainment. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1995. Disney+.

RATATOUILLE. Direção: Brad Bird. Produção: Pixar Animation Studios. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2007. Disney+.

UMA NOITE *no museu 2*. Direção: Shawn Levy. Produção: 20th Century Fox, Red Hour Productions. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2009. Disney+.

SAMIRA
RODRIGUES



A MORADA
DA MUSA

JEAN
GUILHERME