



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Projeto Experimental em Audiovisual

LUCAS KATO FELIX

SETOR COMPLEMENTAR
O Plano de Fotografia

Brasília 2017

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Projeto Experimental em Audiovisual

LUCAS KATO FELIX

SETOR COMPLEMENTAR

O Plano de Fotografia

Memória do Produto apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva

Brasília

2017

LUCAS KATO FELIX

SETOR COMPLEMENTAR

O Plano de Fotografia

Memória do Produto apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva

Prof. Dra. Dácia Ibiapina da Silva
(Orientadora)
Faculdade de Comunicação – UnB

Prof. Mestre Carlos Henrique Novis
Faculdade de Comunicação – UnB

Profa. Ma. Camila Shinoda
Membro Externo

Brasília, ____ de _____ de 2017.

*“O sonho sem realidade não tem valor
nenhum. Nós vivemos na realidade. Mas
para aguentar o peso da vida, é preciso
sonhar.”*

Abbas Kiarostami

Para meus pais

AGRADECIMENTOS

À Osmando Félix e Ana Maria Kato, meus pais que confiaram nas minhas decisões e me ajudaram a corrigir os erros, pelo sacrifício feito para que eu chegasse onde estou.

À estimada Professora Doutora Dácia Ibipina da Silva, pelo acolhimento e dedicação que me ofereceu como orientadora deste projeto.

Ao Professor Mestre Carlos Henrique Novis, à Professora Mestra Camila Shinoda e a Professora Mestra Erika Bauer por terem aceitado meu convite para participar deste momento tão importante em minha vida acadêmica e também por todas as considerações que serão feitas no momento da defesa deste trabalho.

À Universidade de Brasília e à Faculdade de Comunicação por todo o importante conhecimento que me forneceram ao longo dos anos.

À Nayara Guércio, minha companheira que me ajudou imensamente nesse projeto, me manteve no foco e acreditou em mim quando eu mesmo não acreditava.

À Nadia Chubaci, minha sogra e amiga pelo carinho e hospitalidade que sempre me oferece.

À Carlos e Tania Rocha, à Edilson Campos, Beth Campos e Odete Campos, pessoas que me ajudaram a ter onde morar em Brasília quando eu mais precisei.

À Tiago Rocha, Pato Sardá, Pedro Beiler, Danilo Bola e Gabriel Colela, parceiros que eu fiz nessa caminhada e que me concederam a oportunidade de trabalhar nesse filme tão importante para minha carreira no cinema.

Ao Coletivo da Cidade pelo trabalho inspirador no caminho de tentar mudar a realidade das crianças da Cidade Estrutural.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	1
2 PROBLEMA DE PESQUISA.....	4
3 JUSTIFICATIVA.....	5
4 OBEJTIVOS.....	6
5 REFERENCIAL TEÓRICO.....	7
6 METODOLOGIA.....	12
8.1 A Cidade Estrutural e a Cidade Do Automóvel.....	12
8.2 O Coletivo Da Cidade.....	13
8.3 Fundo de Apoio a Cultura.....	15
8.4 O dispositivo documental.....	15
8.5 A operação de Câmera.....	17
8.6 A cena do “Rolê de bike”	19
7 CONCLUSÕES.....	21
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	22
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	23

Resumo

Esse projeto tem como objetivo descrever e analisar o processo de realização do curta-metragem “Setor Complementar”, dirigido por Tiago Rocha e fotografado por Lucas Kato e Pato Sardá, focando na fotografia, em especial nos tipos de câmera e movimentos de câmera utilizados para a construção dramática do filme.

Palavras-chave: Cinema Documentário, Direção de Fotografia, Documentário e Ficção, Setor Complementar, Cidade Estrutural/DF

ABSTRACT

This project aims to describe the production process of the short film "Complementary Sector" (directed by Tiago Rocha and cinematography by Lucas Kato and Pato Sardá). It focuses on cinematography, especially on different types of cameras and camera movements used in the making of the film.

Keywords: Documentary. Cinematography. Documentary and Fiction. Complementary Sector, Structural City / DF

1 - Introdução

Segundo o “Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual”¹, nos últimos dez anos, houve um aumento considerável na produção e no consumo de produtos audiovisuais brasileiros, portanto, é possível concluir que o interesse pelo cinema nacional cresceu consideravelmente. Parte disso, também pode ser atribuída à produção e à maior acessibilidade de filmes de curta-metragem realizados em todo o território brasileiro.

O curta-metragem tornou-se a melhor forma de fazer cinema para os estudantes de audiovisual e aspirantes a cineastas, não apenas pela influência deixada pelo Cinema Novo², mas também pelos baixos custos de produção e pelas interessantes possibilidades de experimentação que este modelo permite e incentiva.

A partir dos conhecimentos adquiridos em sala de aula na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, percebemos que a preferida maneira de prosseguirmos investigando e experimentando, de maneira prática e acessível, novas abordagens fotográficas em imagens em movimento seria através da produção de um curta-metragem que explorasse e desafiasse nossos conhecimentos.

Para tal, partimos em busca de um roteiro que nos possibilitasse o desenvolvimento de novas técnicas fotográficas. Após a leitura de algumas propostas, decidimos pelo roteiro de Tiago Rocha, “Setor Complementar”, que se propunha a retratar o contraste de mobilidade urbana da Cidade Estrutural do Distrito Federal (DF) e a Cidade do Automóvel.

¹ Estes dados podem ser encontrados no seguinte endereço eletrônico: <http://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>

² Segundo RAMOS (1990, p. 30), o Cinema Novo nasceu da produção de curtas-metragens. A título de exemplificação, citamos os filmes “O Pátio” (1959) de Glauber Rocha e “Arraial do cabo” (1960) de Paulo César Saraceni.

De acordo com a pesquisa do diretor e roteirista, a cidade comporta o maior número de bicicletas por habitante do DF, apesar de encontrar-se ao lado do maior pólo automobilístico da América Latina, a chamada “Cidade do Automóvel”. Em função desta disparidade, muitos acidentes envolvendo crianças em bicicletas foram registrados nos últimos anos³.

A intenção do roteiro era retratar a cidade e sua mobilidade pelo ponto de vista das crianças em suas bicicletas. A partir daí, foi criado o primeiro desafio para equipe de fotografia: como traduzir de forma visual essa questão? O segundo desafio era pensar visualmente uma narrativa que abarcasse tanto imagens ficcionais quanto documentais.

Antes de esquematizarmos um plano fotográfico, fizemos um breve levantamento audiovisual de filmes e de vídeos brasileiros que tratassem de mobilidade urbana, bem como de obras cinematográficas de longa e curta-metragens que evidenciassem narrativas ficcionais e documentais na mesma narrativa.

A partir do visionamento dos filmes, escolhemos os seguintes filmes: “Em Trânsito” (Brasil, Marcelo Pedroso, 2013), “Motoboys - Vida Loca” (Brasil, Caíto Ortiz, 2003), “A Cidade é uma Só?” (Brasil, Adirley Queirós, 2011); como referência para a concepção fotográfica de nosso projeto experimental. Nossa escolha por estes filmes se justifica porque os dois primeiros discutem a questão da mobilidade e o último trabalha com o hibridismo das linguagens ficcional e documental.

A título de inovação e exploração, desenvolvemos a “bikecam”, uma bicicleta triciclo guiada por um ciclista com um operador de *steadicam*⁴ a frente do veículo. No caso específico de nosso filme, este operador seria o fotógrafo do filme e autor deste projeto.

Em seguida, tornou-se necessária a escolha dos equipamentos fotográficos que seriam utilizados na produção do filme. Para tal, selecionamos: uma *steadicam*; uma câmera com alta latitude e que grava em

³ Dados coletados pelo diretor do filme, através de entrevistas, em sua pesquisa de pré-produção.

⁴ Equipamento utilizado para estabilizar o movimento da camera

um formato de baixa compressão⁵ (*Blackmagic Cinema Camera*); uma lente zoom nikon 35-70 f 2.8, para termos uma maior agilidade nas gravações; e, por fim, um drone para ambientar a Via Estrutural e mostrar a distância entre a Cidade do Automóvel e a Cidade Estrutural.

Entre as estratégias visuais da fotografia, decidimos por uma paleta de cores mais quentes — como o laranja, o amarelo e o marrom — para as imagens captadas na Cidade Estrutural, em oposição à uma paleta de cores mais frias — como o cinza metálico e o azul — para as imagens rodadas no centro automobilístico. Com isso, se pretendia demonstrar a frieza dos carros em oposição à vida em movimento das crianças em seus instrumentos de diversão e locomoção.

Segundo Rouillé (2009, p.190) *apud* Matias (2013, p.16), a linguagem fotográfica passa do grau zero à zona de escolhas estéticas capazes de revelar a conduta do sujeito-fotógrafo e sua relação com o fotografado. Vale ressaltar que a intenção não era romantizar, tampouco problematizar a vida na periferia, mas focar na relação entre as crianças e a mobilidade urbana nessa Região Administrativa do Distrito Federal.

O curta-metragem busca descobrir elementos do cotidiano humano do Setor Complementar, RA do Distrito federal. Localizado em torno do maior aterro do Distrito Federal e às margens da Via Estrutural, representa microcosmo em que se percebe o paradigma das relações sociais no DF. Sua via, a Via Estrutural, é importante meio do fluxo diário periferia-centro-periferia. Seu espaço se divide em duas cidades: de um lado a Cidade Estrutural, à beira do lixão, com mais de 40.000 habitantes, que dá à RA o maior número de bicicletas por domicílio do DF; do outro, a Cidade do Automóvel, projeto milionário do GDF, que faz da RA o maior pólo de vendas de veículo da América Latina.

Setor Complementar dilui a barreira entre documentário e ficção para construir sua trama sobre o cotidiano ao lado da pista. O filme possui uma trama ficcional, mas é também um documentário, pois utiliza crianças da própria Estrutural interpretando cenas do cotidiano delas e se faz de um

⁵ Baixa compressão implica mais informação gravada porém gerando um arquivo mais pesado.

dispositivo onde essas crianças entrevistam moradores da cidade sobre mobilidade urbana.

2 - Problema de Pesquisa

A partir do roteiro, nós da equipe de fotografia do filme tínhamos dois desafios a serem vencidos: 1) de que forma poderíamos introduzir um dispositivo documental no qual as crianças pudessem de forma direta entrevistar os moradores da cidade sobre mobilidade urbana: como eles se locomovem, quais meios utilizam e qual a opinião deles sobre o transporte público nessa Região Administrativa (RA) do DF; e 2) de que maneira poderíamos filmar as crianças em suas bicicletas, evidenciando a forma lúdica com que elas utilizam esse meio de se locomover pela cidade e a proximidade entre elas em suas bicicletas e os carros nas vias da cidade.

Nosso desafio residia principalmente em uma questão estética e metodológica que geraria um problema técnico: quais tipos de câmera utilizar (ponto de vista, câmera diegética) e quais movimentos de câmera empregar para poder dar essa sensação de proximidade entre as crianças e suas bicicletas.

3 - Justificativa

Escolhemos este projeto como trabalho de conclusão de curso em razão do curta-metragem “Setor Complementar” tentar discutir questões importantes tanto para a cidade de Brasília, quanto para o cinema brasileiro contemporâneo, como a mobilidade urbana e a dicotomia espacial entre centro e periferia nas metrópoles brasileiras.

À luz de Martino (2001, p.74), compreendemos que as práticas comunicacionais que permeiam a sociedade estão “contextualizadas em um certo tipo de organização social e que têm no emprego dos meios de comunicação sua expressão mais constante e evidente”. Por essa razão, ratificamos a importância de se pensar o cinema como um valioso meio de expressão capaz de revelar, romper, construir e desconstruir realidades.

Segundo a ementa⁶ do curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação (FAC) da Universidade de Brasília (UnB), o objetivo da referida habilitação é formar profissionais habilitados a desenvolverem processos de criação, produção e realização de produtos audiovisuais, tanto para mídia sonora, TV, vídeo e cinema como para outros meios audiovisuais.

Assim, acreditamos que nosso trabalho dialoga com os fundamentos que sustentam o curso, posto que, ainda conforme a respectiva ementa, ele se propõe à formação de profissionais que possam ter domínio técnico, estético e de procedimentos expressivos pertinentes à elaboração audiovisual, de modo a obter os resultados objetivados no que se refere tanto às relações com as realidades abordadas, quanto às características expressivas dos produtos e à interação destes com seu público.

⁶ Informações encontradas no seguinte endereço eletrônico:
<http://fac.unb.br/graduacao/audiovisual>

4 - Objetivos

O objetivo desse produto audiovisual foi desenvolver um projeto cultural voltado à realização de um curta-metragem experimental que discutisse a necessidade da humanização dos espaços urbanos e uma reflexão sobre mobilidade urbana no entorno e no centro das cidades do DF, em especial na Cidade Estrutural.

A parte que me foi conferida foi a direção de fotografia juntamente com a diretora de fotografia Pato Sardá.

5. REFERENCIAL TEÓRICO

“O que é cinema”? Em 1980, o crítico, realizador e professor Jean-Claude Bernardet⁷ nos indicava os “primeiros passos” em direção a uma possível resposta. Resposta esta que nunca chegaria — e talvez, nunca chegue —, mas que se iniciava com a proposta de outra pergunta: “o que é imagem”?

Definir precisamente em que consiste imagem não é uma tarefa fácil. Poderíamos dizer que tampouco é possível. No entanto, cremos que refletir sobre as imagens é uma forma não apenas de amplificar o olhar, mas também de colocar em movimento os possíveis sentidos que a realidade contempla.

No intuito de seguir adiante com nossas reflexões, trazemos o teórico Jaques Aumont (2002, p.80), que buscou singularizar a pluralidade da imagem. Segundo o autor, esta pode ser categorizada sob três diferentes modos: o simbólico, o epistêmico e o estético.

O modo simbólico está associado às imagens que atuam como a representação de algo, em geral, uma figura divina. Por essa razão, este modo está intimamente ligado aos símbolos religiosos, que servem como uma conexão entre o mundo terreno e a divindade.

Por sua vez, o modo epistêmico caracteriza a imagem como um espelho do mundo, que representa e traduz — quase que de maneira científica — os modelos de determinada sociedade ou de uma específica época. Uma imagem epistêmica é uma imagem que mostra a mentalidade de uma era.

Por fim, a função estética da imagem é a apreciação⁸ visual. Ao contemplá-la, o espectador está sujeito a sentir diversas emoções, a depender do conteúdo da imagem e do repertório imagético do observador.

O repertório de imagens disponíveis nas mais diferentes sociedades atua de forma eficaz na construção da identidade cultural desses grupos sociais.

⁷ Jean-Claude Bernardet. O que é o cinema?. São Paulo: Brasiliense, 1980.

⁸ A palavra apreciação é empregada no sentido de permitir-se sentir as emoções provocadas pela imagem. O autor não utiliza o vocábulo para representar sensações prazerosas.

Elas são capazes de instaurar valores na mesma proporção em que os questiona ou os legitima.

Em meio aos diferentes tipos de imagens que permeiam o mundo contemporâneo, as imagens do documentário, trazem de forma mais evidente a “tensão entre realidade e ficção, entre o verdadeiro e o falso, entre a imagem e o real” (LINS, 2007, p.226). Esse paradoxo encontra suas origens na oposição histórica entre os dois pólos, desde os primórdios do cinema, tendo como referência Lumière como o precursor do documentário e Méliès da ficção.

Lins atenta para a “natureza paradoxal” dessas imagens: a imagem fotográfica como representação do real, uma reprodução que difere do objeto em si. Discussão antiga que nas artes plásticas foi introduzida por Magritte em 1920, em seu quadro “Isso não é um cachimbo”, destacando a diferença entre a representação do cachimbo e o objeto real que deriva a representação.

A imagem documental garante apenas a certeza de que o meio fotográfico capturou um objeto e não que a representação possui uma relação direta com a realidade. Aliado a esse fator, o cinema trabalha com imagens em movimento, com o som, o enquadramento, movimento de câmera, afim de compor um discurso, garantindo uma multiplicidade de sentidos possíveis.

Essa concepção do caráter “ontologicamente falso” da imagem contribuiu para uma ruptura na noção clássica de documentário, que se alicerçava na idéia de a imagem concebida ser uma boa representação do real.

Essa crise da ideologia realista do documentário ganha força no final dos anos 1960. Muitas teses a cerca dessa ideologia são criticadas, entre elas a equação *objetiva da câmera=objetividade da representação* do teórico francês André Bazin. Conforme Lins (2007, p.228), “A objetividade técnica não é possível, a neutralidade não existe, a imagem cinematográfica ‘justa’ também não, a subjetividade está sempre presente”.

A partir desse novo meio de pensar o documentário, cada vez mais as teorias sobre cinema foram diluindo as fronteiras entre ficção e documentário. O teórico francês Christian Metz afirmou: “todo filme é um filme de ficção” (1975,p.31); assim como o célebre cineasta francês Jean Luc Godard: “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção” (1985, p.182).

O crítico americano E. McGarry (1988) *apud* Lins (2007, p.229), constatando a presença indissociável do cineasta na organização da imagem, concluiu: “as imagens são estruturadas no tempo e no espaço em uma série de modelos organizados pela visão de mundo do cineasta, que normalmente reflete os códigos dominantes através dos quais a cultura apreende uma realidade”.

Na mesma linha, a visão da imagem como espelho da realidade - teorizada por Jaques Aumont - é contestada atualmente por outros teóricos, como por exemplo, Stuart Hall ⁹. Para esse autor, as imagens são representações, ou seja, são construções ou reconstruções do real e contém pontos de vista e intenções.

Essas teorias têm como finalidade criticar a naturalização da imagem documentária, colocando em questão a oposição até então aceita entre documentário e ficção.

Em decorrência dessas idéias, no cinema contemporâneo, em especial, o cinema brasileiro, encontramos uma crescente produção de filmes que diluem essa fronteira entre documentário e ficção, como por exemplo *Filmefobia*, (Brasil, 2008), de Kiko Goifman; e *Branco Sai, Preto Fica*, (Brasil, 2014), de Adirely Queirós.

Do ponto de vista técnico, cabe aqui ressaltar a importância e o papel criador da câmera como agente ativo de registro da realidade na linguagem cinematográfica. Falar sobre a história da técnica cinematográfica é, como escreveu Alexandre Astruc, “a história da liberação da câmera.”¹⁰

Nos primórdios do cinema, quando ainda se esboçava o nascimento de uma linguagem cinematográfica, a câmera permaneceu fixa, numa imobilidade que correspondia ao ponto de vista do “regente da orquestra” assistindo a uma representação teatral. Esse ponto de vista foi amplamente empregado por Méliès em toda sua carreira.

Posteriormente, já em 1896, o *travelling* fora inventado espontaneamente por um dos operadores de Lumière que havia colocado sua câmera sobre uma gôndola em Veneza. Mas foi o inglês, G. A. Smith que teve o mérito, a partir de

⁹ Stuart Hall. Encoding/Decoding. *Culture, Media, Language*. Working Papers.

¹⁰ Alexandre Astruc. *L'Ecran français*, nº 101, 1947.

1900, de libertar a câmera de sua posição estática, modificando o ponto de vista de uma mesma cena de um plano a outro. Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica:

A câmera torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou do héroi do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama. A tela-cenário de Méliès é rompida. O 'regente de orquestra' eleva-se num tapete voador. (MARTIN, 2007, p. 31).

A evolução da técnica cinematográfica e do próprio aparato, a câmera, possibilitou uma maior liberdade aos cineastas. Com o passar do tempo a câmera diminui de tamanho drasticamente, principalmente com o advento do cinema digital. As câmeras digitais, além de democratizar o meio, simplificou o aparato, permitindo filmar com equipes cada vez menores.

O diretor de fotografia inglês Anthony Dod Mantle, em entrevista para o documentário *Lado a Lado*, (EUA, Christopher Kenneally, 2012) — que discute a transição da película para o digital — revelou que somente com uma câmera digital muito pequena conseguiu filmar as ruas estreitas das favelas da Índia para o longa de ficção *Quem quer ser um Milionário?*, (Reino Unido, Danny Boyle, 2008). Esse foi o primeiro filme com matriz inteiramente digital a ganhar um Oscar de melhor fotografia.

Figura 1- Filme *Quem quer ser um milionário?* – Frame: 00:24:22



Fonte: Print screen do filme *Quem quer ser um milionário?*

De igual modo, o cineasta iraniano Abbas Kiarostami fala em seu documentário *10 on Ten*, (Iran, 2004); sobre a liberdade que uma câmera de mão simples proporciona ao diretor.

Nos anos 2000, o diretor havia sido contratado para dirigir um filme documentário sobre a crise de AIDS em Uganda na África, chamado *ABC África*, 2001. Antes de estabelecer um cronograma de filmagens, ele viajou para Uganda, para realizar uma pesquisa de locações e levou com ele uma câmera digital do tipo *handycam*. A simplicidade do aparato permitiu que ele filmasse sem chamar muita atenção e sem intervir de maneira muito drástica no ambiente a ser filmado, capturando a realidade dos moradores das pequenas vilas de Uganda de maneira mais intimista e natural, conseguindo uma poética de imagem impossível com uma grande equipe. O diretor então dispensou a necessidade de uma filmagem com uma equipe e montou o filme apenas com o material filmado por ele próprio com a câmera *handycam*.

Figura 2- Filme *ABC Africa* – Frame: 00:27:09



Fonte: Print screen do filme *ABC Africa*.

A evolução da tecnologia cinematográfica propiciou uma ampliação das opções de linguagem a serem utilizadas e também uma democratização dos meios de produção fílmicos.

6 - METODOLOGIA DE TRABALHO

6.1 – A CIDADE ESTRUTURAL E A CIDADE DO AUTOMÓVEL

Antes de falar sobre o filme em si, é importante falar sobre o espaço onde ele foi realizado, e a grande contradição que essa RA, conhecida como Setor Complementar de Indústria e Abastecimento, apresenta.

Atualmente, o Setor Complementar detém dois títulos, ambos inerentes à seara da mobilidade urbana. Com 40% dos domicílios com pelo menos uma bicicleta, a Cidade Estrutural tornou-se a RA de maior número de bicicletas por domicílio do Distrito Federal. Ao passo que, a Cidade do Automóvel garante à Cidade Estrutural, o selo de maior concentração de revendedoras de veículos da América Latina. O Setor Complementar é um local privilegiado para se observar questões de mobilidade urbana na contemporaneidade. O filme em análise observa pequenas vivências cotidianas dos moradores dessa região.

Relata-se que, concomitante à construção de Brasília, a área, localizada às margens da Via Estrutural (DF-095), recebeu um dos primeiros lixões da cidade nos anos 1960. Inicialmente, as primeiras moradias da região foram ocupadas por chacareiros e catadores de lixo. As famílias de catadores — que viviam, a princípio, de forma nômade — começaram a estabelecer suas residências nos locais mais próximos ao Lixão para ficarem perto do seu local de trabalho. A migração continuou, inclusive de outras cidades-satélites, em parte pela proximidade com o Plano Piloto.

O rápido aumento da população levou a vila Estrutural a se consolidar como Cidade Estrutural e hoje alguns moradores já têm as escrituras de suas casas. Na atualidade, a RA apresenta a mais baixa renda familiar média mensal e o pior índice de homicídios relativo a população do DF, sendo 39,5% de sua população menor de 18 anos.

Na década de 1990, foi criada a Cidade do Automóvel a partir de uma parceria público-privada em um programa de incentivo ao desenvolvimento econômico e sustentável. Em 2001, a área foi denominada Setor Complementar de Indústria e Abastecimento (SCIA).

Em 2012, o DF atingiu a estimativa de 2,5 habitantes por automóvel, a menor do Brasil. Ademais, 51% da população do DF utiliza o automóvel como principal meio

de transporte. O carro, além de um meio de transporte, é também uma mercadoria valiosa, portanto assume o valor de *uso* para o transporte e incorpora um enorme valor de *troca*. O automóvel exerce um papel indispensável no processo de crescimento industrial e econômico do Brasil. Mesmo em tempos de crise internacional, o mercado automobilístico permanece alavancando a economia brasileira. No caso específico de Brasília, desde Juscelino Kubitschek, o carro se tornou um símbolo da capital, se revelando um verdadeiro sinônimo de mobilidade.

6.2 – O Coletivo da Cidade

O Coletivo da Cidade é uma organização social que se situa na Cidade Estrutural, que atua, prioritariamente, com o atendimento de crianças e adolescentes no contra-turno escolar, oferecendo alternativas artísticas e educativas como meio de transformação social. Além de ser um local de convivência comunitária, o Coletivo da Cidade também é um espaço que se foca na capacitação profissional gratuita dos membros da comunidade.

A organização atua desde 2011 com a colaboração de profissionais da assistência social, voluntários e estudantes da Universidade de Brasília, que contribuem para o aprendizado e desenvolvimento de crianças e adolescentes de 6 a 17 anos de idade; ao mesmo tempo em que adquirem novos conhecimentos sobre o convívio social entre pessoas de diferentes classes sociais

Além de providenciar duas refeições diárias por turno, o coletivo também oferece diversos tipos de atividades aos seus educandos, a saber: acompanhamento psicológico e pedagógico aos jovens da comunidade; aulas de idiomas, música e artes; além de debates acerca de temas que fazem parte do contexto dos jovens. Entre estas problematizações estão: o direito à infância; direito à cidade; direitos humanos; educação emancipadora; a importância do brincar; racismo; violência contra a mulher; exploração sexual de crianças e adolescentes; respeito à diversidade; trabalho infantil; entre outros temas.

A idéia do curta-metragem “Setor Complementar” nasceu de um projeto no Coletivo da Cidade realizado pelo diretor Tiago Rocha — antigo membro do corpo de educadores da entidade — juntamente com o mecânico de bicicletas Edson Rocha,

conhecido pela alcunha de “Johnny”— que veio a ser não apenas um personagem do filme, mas também um importante colaborador em sua pré-produção — chamado “Bicicleta Viva”. O projeto visava promover discussões acerca do tema da mobilidade urbana, bem como realizar oficinas de manutenção de bicicletas. Nestas oficinas, as crianças aprendiam mais do que apenas técnicas, mas também a respeito da importância de se pensar a mobilidade urbana na cidade. Johnny foi também protagonista de filme documentário, trabalho de conclusão do Curso de Audiovisual da UnB de Ivan Viana Costa (*Meu nome é Johnny*, 2012).

Tiago promoveu, junto a seus alunos, intervenções nos espaços urbanos como a inserção de placas de trânsito nas ruas, confeccionadas pelas próprias crianças. O intuito da atividade era auxiliar a segurança dos ciclistas e, ao mesmo tempo, promover a criar uma consciência social nos estudantes. A partir desta experiência, bem como de uma oficina de audiovisual ministrada por Tiago Rocha e pelo diretor de produção Gabriel Colela, no Coletivo, surgiu o argumento do curta-metragem “Setor Complementar”.

O Coletivo da Cidade, além de ter propiciado a concepção do filme, teve um papel muito importante durante a sua realização. O Coletivo foi a base de operações de nossa equipe durante as filmagens. Lá fazíamos nossas refeições, organizávamos nossos equipamentos, além de termos utilizado as dependências da instituição como cenário de algumas sequências do filme e para a realização das oficinas de preparação de atores. Ademais, é imprescindível destacar que os pedagogos do Coletivo nos ajudaram com a organização das crianças. Sem o Coletivo da Cidade este filme não teria sido possível.

6.3 – O Fundo de Apoio à Cultura

Com o roteiro em mãos, foi necessária a busca por financiamento, uma vez que o roteiro demandava uma despesa considerável com a alimentação da equipe e do elenco — que no total somavam mais de 30 pessoas — bem como com equipamentos de vídeo e materiais de arte, em especial, para a montagem das várias bicicletas que exercem papel fundamental na trama. Vale ressaltar que era importante para os realizadores do projeto que o Coletivo — que é uma organização que depende de vários colaboradores para se custear —, o elenco e vários membros da equipe técnica do filme recebessem uma compensação em dinheiro pelo trabalho exercido. Assim, fizemos um projeto para pleitear financiamento pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do Distrito Federal, principal ferramenta de fomento às atividades culturais do DF.

Nosso projeto foi aprovado na categoria de curta-metragem estreante e assim foi possível sua realização. Mesmo com financiamento, para que o filme pudesse ser realizado da melhor maneira possível, sem que houvesse escassez de verba, todos os chefes de equipe: diretor, assistente de direção, diretor de produção, diretores de fotografia, montador e roteiristas, tiveram que dispensar seus respectivos cachês.

6.4 – O dispositivo documental

Em meio a trama ficcional do filme foi pensado um dispositivo que introduzisse elementos de documentário paralelamente ao curta. Dessa forma pensamos em inserir uma câmera diegética ao filme. Na trama, a mãe de uma das protagonistas do filme é uma catadora que trabalha no lixão, ela encontra uma câmera *handycam* no lixo e leva para casa. A filha então utiliza a câmera para fazer um trabalho da escola onde ela deve entrevistar pessoas na Estrutural sobre o que elas pensam a respeito da mobilidade urbana na cidade. Ela então entrega a câmera para um colega do Coletivo da Cidade, Dionata, que passa a segui-la e registrando suas entrevistas pelo Setor Complementar.

O ator Dionata, que tem o mesmo nome do personagem, é um operador de câmera nato, um menino reservado e de poucas palavras que adora filmar. Conhecemos ele desde a oficina de audiovisual dada antes da pré-produção do filme e ele sempre mostrou bastante interesse pela câmera. Nossa intenção foi justamente dar liberdade a ele durante as filmagens para expressar seu próprio ponto de vista fotográfico durante as cenas. Todo material filmado pela *handycam* foi produzido pelo próprio ator, com intuito de captar um ponto de vista da própria criança sem a interferência da equipe técnica, um ponto de vista do operador de câmera personagem, da criança filmando outras crianças, com intuito de gerar um nível de proximidade com os outros personagens diferente daquele que o nosso registro captava.

Esse dispositivo também servia para que os personagens entrevistassem pessoas que eles encontrassem na rua a respeito de mobilidade urbana. Nossa intenção era justamente criar uma proximidade maior entre entrevistado e entrevistador, uma vez que quem as entrevistava eram as próprias crianças que pertenciam a comunidade.

Figura 3¹¹ - Filme *Setor Complementar* – Frame: 00:07:01



Fonte: Print screen do filme *Setor Complementar*

¹¹ Plano do ator Dionata segurando a handycam

Figura 4¹² - Filme *Setor Complementar* – Frame: 00:07:03



Fonte: Print screen do filme *Setor Complementar*

6.5 – A operação de câmera

Dentro da linguagem do filme utilizamos basicamente quatro tipos de operação de câmera: a câmera estática no tripé, a câmera na mão *diegética* (*handycam*), a câmera aérea (*drone*), e um quarto tipo de câmera em movimento que demos o nome de “bikecam”.

As câmeras estáticas utilizamos em sua maioria em planos abertos e planos americanos, planos que tinham a intenção de contextualizar os espaços e as ações.

Os planos com câmera na mão em sua maioria são os planos realizados pelo próprio ator, é uma câmera personagem, que tem o intuito de mostrar o ponto de vista do próprio personagem acerca dos eventos que o cercam.

Os planos aéreos são planos de ambientação, servem para dimensionar as duas cidades, mostrando a distância entre a Cidade Estrutural e a Cidade do Automóvel e evidenciar o contraste da arquitetura e da condição sócio econômica distinta desses dois espaços.

Por fim, a “bikecam” foi uma traquitana que desenvolvemos para o filme que consistia em um triciclo com uma gaiola a frente na qual amarramos um três-tabela (caixa de madeira com três medidas distintas muito utilizada em sets de filmagem), sentado no três-tabela vai um operador de câmera com uma *steadicam* (um dispositivo criado por Garrett Brown em 1975 utilizado para estabilizar a imagem que consiste em um braço articulado com molas e um poste com um contrapeso que busca

¹² Plano filmado pelo ator Dionata utilizando a handycam

anular a oscilação da câmera no caminhar do operador). Com esse dispositivo nós poderíamos filmar as crianças em suas bicicletas pela cidade na mesma velocidade em que elas pedalavam, tendo a liberdade de nos aproximarmos dela sem colocá-las em risco e sem perder a fluidez de movimento.

Figura 5¹³ – Imagem de *making off*



Fonte: fotografia tirado pelo fotógrafo Diego Torrão

Figura 6¹⁴ – Filme *Setor Complementar* – Frame: 00:02:58



Fonte: Print screen do filme *Setor Complementar*

¹³ Foto da bikecam

¹⁴ Plano filmado utilizando a bikecam

6.6 – A CENA DO “ROLÊ DE BIKE”

A cena que apresentou maior grau de complexidade, do ponto de vista tanto da fotografia quanto da produção, foi a que demos o nome de “Rolê de Bike”. Uma sequência onde as crianças vão da Cidade Estrutural até a Cidade do Automóvel andando de bicicleta.

O grande desafio foi tentar filmar como se a camera fosse o ponto de vista de uma das crianças pedalando. Para tal utilizamos mais uma vez a “bikecam” e fizemos um longo percurso junto as 12 crianças e suas bicicletas, tomando cuidado para transitar tanto com o aparato cinematográfico quanto as crianças em meio aos carros no trânsito. Com isso conseguimos filmar com fluidez o movimento dos atores e também das duas cidades, fazendo uma intervenção no trânsito pelo volume das bicicletas e chamando atenção dos motoristas para que eles respeitassem o espaço ocupado pelas bicicletas. A ideia era que com o número de bicicletas juntas obrigasse os carros a darem espaço para os atores ao invés destes terem que se encaixar em meio ao fluxo de carros.

A *steadicam* nos proporcionou uma maior leveza na câmera, ajudando a evitar os solavancos e movimentos bruscos que a bicicleta sofria em relação ao asfalto cheio de imperfeições, garantindo um movimento fluido e estável, além de nos dar a liberdade de poder girar a câmera de um lado para o outro. Dessa forma o movimento da câmera ficou mais próximo do movimento de uma câmera subjetiva.

Também podemos notar nessa sequência a diferença de temperatura de cor entre as duas cidades. Foi usada uma temperatura mais quente para Estrutural e uma mais fria para Cidade do Automóvel. Utilizamos esse recurso para contrapor o espaço mais vivo onde funciona uma cidade onde pessoas vivem e habitam e a frieza do outro espaço onde não há moradias apenas concessionárias.

Figura 7¹⁵ – Filme *Setor Complementar* – Frame: 00:15:55



Fonte: Print screen do filme *Setor Complementar*

Figura 8¹⁶ – Filme *Setor Complementar* – Frame: 00:15:55



Fonte: Print screen do filme *Setor Complementar*

¹⁵ Plano da cena do “rolê de bike” na Cidade Estrutural

¹⁶ Plano da cena do “rolê de bike” na Cidade do Automóvel

7 – CONCLUSÕES

Conceber a fotografia de um filme que tenta dialogar tanto com a proposta de direção quanto o roteiro não é tarefa fácil. No entanto, buscamos através de diferentes câmeras e de diferentes tipos de movimentos, adequar a proposta de um filme dinâmico, que retratasse o dia-a-dia das crianças que utilizam a bicicleta como principal meio de locomoção.

O filme se propôs a experimentar com as linguagens tanto da ficção quanto do documentário, utilizando-se de diferentes tecnologias e de um operador de câmera personagem para entrelaçar as linguagens desses dois pólos fílmicos.

O aparato criado para o filme, a “bikecam”, proporcionou um dos pontos mais altos da fotografia do filme, a leveza de movimentos e a proximidade das crianças no pedalar pelas cidades Estrutural e do Automóvel. Conseguimos, sem colocar a equipe nem os atores em risco, ocupar as ruas da Estrutural e contar uma história muito próxima do cotidiano dessas crianças.

Além de ser uma produção que possui importância para a representação dessa cidade do entorno do DF, o filme teve como o objetivo aproximar as crianças do Coletivo da Cidade da linguagem do cinema, despertando o interesse e atenção delas para esse meio artístico para além daquilo que eles consomem diariamente pela televisão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUMONT, Jaques. **A imagem**. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é o cinema?**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MARTINO, Luiz C. “Elementos para uma epistemologia da comunicação”. In: NETO, A.F.; PRADO, J.L.A.; PORTO, S.D. (ORG) **Campo da Comunicação**: caracterização, problematizações e perspectivas. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001. p.51-75.

MATIAS, Ana Carolina Caetano. **MEHIN, MEKARÕ**: Imagens em diálogo. 2013. xi, 63 f., il. Projeto Experimental (Bacharelado em Comunicação Social) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

LINS, Consuelo. “Documentário: uma ficção diferente das outras?”. In: BENTES, Ivana (ORG). **Ecos do Cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p.225-234.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS:

Em Trânsito. Ficção. Direção de Marcelo Pedroso, Brasil, 2013.

Motoboys – Vida Loca. Documentário. Direção de Caíto Ortiz, Brasil, 2003.

A Cidade é uma Só?. Documentário. Direção de Adirley Queirós, Brasil, 2011.

Filmefobia. Documentário. Direção de Kiko Goifman, Brasil, 2008.

Branco Sai, Preto Fica. Documentário. Direção de Adirley Queirós, Brasil, 2014.

Lado a Lado. Documentário. Direção de Christopher Kenneally, EUA, 2012.

Quem quer ser um Milionário?. Ficção. Direção de Danny Boyle, Reino Unido, 2008.

10 on Ten. Documentário. Direção de Abbas Kiarostami, Iran, 2004.

ABC África. Documentário. Direção de Abbas Kiarostami, Iran, 2001.