

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade

TRÊS PODERES

Curta-metragem de ficção

Henrique Vieira
Raíssa Martins
Ícaro Sousa

Brasília - DF
Novembro/2014

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade

TRÊS PODERES

Curta-metragem de ficção

Henrique Vieira

Raíssa Martins

Ícaro Sousa

Curta-metragem de ficção apresentado
como requisito para obtenção do grau de
Bacharel no curso de Comunicação
Social habilitação Audiovisual pela
Faculdade de Comunicação da
Universidade de Brasília.
Orientador::David Pennington
Coorientador: Mauricio Fonteles

Brasília - DF
Novembro/2014

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação Social
Departamento de Audiovisual e Publicidade

Henrique Vieira
Raíssa Martins
Ícaro Sousa

Projeto Experimental aprovado em __/__/__ para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social habilitação Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA:

David Pennington

Mike Peixoto

Sérgio Ribeiro

Erika Bauer de Oliveira (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à nossas famílias pela compreensão e carinho e à equipe do filme pelo apoio e dedicação.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	05
2	INÍCIO E PRÉ PRODUÇÃO	06
2.1	CONCEPÇÃO E ROTEIRO	06
2.1.1	Processo Criativo e Contexto	06
2.1.2	O Roteiro	08
2.2	DIREÇÃO	09
2.2.1	Referências e Decupagem	09
2.2.2	Equipe	11
2.2.3	Escolha e Preparação de Elenco	12
2.2.4	Conceito do filme por equipe	15
2.3	DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	16
2.3.1	Referências	16
2.3.2	Conceito	19
2.3.3	Preparações finais	22
2.4	EDIÇÃO/EDIÇÃO DE SOM	28
3	PRODUÇÃO	31
3.1	DIREÇÃO	31
3.1.1	Filmagens	32
3.2	DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	34
3.3	EDIÇÃO/EDIÇÃO DE SOM	36
4	PÓS-PRODUÇÃO	38
4.1	DIREÇÃO	38
4.2	DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	39
4.3	EDIÇÃO/EDIÇÃO DE SOM	40
4.3.1	Edição	40
4.3.2	Edição de Som	44
4.3.3	Tratamento de Cor	45
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
	BIBLIOGRAFIA	47
	FILMOGRAFIA	48
	ANEXO	49

1 INTRODUÇÃO

Este é o projeto memorial do filme de curta-metragem *Três Poderes*, realizado em 2014 no âmbito da Faculdade de Comunicação e é escrito conjuntamente por Henrique Vieira na parte de roteiro e direção, Raíssa Martins da parte de direção de fotografia e por Ícaro Sousa na parte de Edição e Edição de Som.

O objetivo desse memorial é esclarecer principalmente o processo de realização do curta, cada um falando de sua área de atuação, com o objetivo de que eventuais problemas e soluções encontrados possam ser úteis para futuros alunos e cineastas na realização de seus próprios filmes. Entendemos a limitação desse objetivo desde o início, pois cada filme é dotado de particularidades que lhe são exclusivas, porém também acreditamos que há muito em comum no fazer de cada filme dentro da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, portanto decidimos compartilhar dessa forma a experiência, como forma de deixar algum legado para aqueles que desejam se aventurar na produção de um filme no âmbito acadêmico.

Vale dizer que, embora a formulação conceitual teórica do filme seja mencionada nesse memorial, buscamos focar nos aspectos práticos e no processo para não dividir a atenção do leitor e poder, assim, cumprir melhor nossos objetivos propostos.

2 INÍCIO E PRÉ PRODUÇÃO

2.1 CONCEPÇÃO E ROTEIRO, por Henrique Vieira

2.1.1 Processo Criativo e Contexto

O início da concepção do curta que viria a se chamar *Três Poderes* teve início ainda em 2013 quando eu, Ícaro e Raíssa decidimos que juntaríamos nossos interesses, o meu em dirigir, o da Raíssa de dirigir a fotografia e o do Ícaro de fazer pós produção, e faríamos um filme juntos. Esse ano foi bem atípico para mim porque fiz dois intercâmbios diferentes no mesmo ano, o primeiro no Canadá e o segundo em Portugal, o que dificultava também que pudéssemos sentar juntos para definir o que queríamos desse nosso filme. Até então não havia nenhum tipo de roteiro, apenas a vontade de fazer um filme juntos, então decidimos que nos reuniríamos em agosto, entre minhas duas viagens de intercâmbio, para discutirmos as diretrizes do filme.

Nessa reunião decidimos uma proposta que considero não ortodoxa, pois era uma vontade minha manter o interesse de todos no filme mesmo um ano depois, quando ele seria rodado e para isso, quis que a Raíssa e o Ícaro trouxessem referências de linguagem que eles gostassem e quisessem experimentar para que só depois, tendo como base essas referências, eu escrevesse um roteiro que melhor abarcasse as vontades que eles manifestaram da melhor forma possível. Nessa primeira reunião participaram, além de nós três, André Ribeiro, já designado como produtor do filme e Glênis Cardoso, que estava definida como minha assistente de direção e ambos colaboraram bastante complementando as referências que o Ícaro e a Raíssa traziam com filmes e séries que estavam de acordo com os conceitos levantados.

Durante algum tempo eu pensei em ser roteirista, porém com a experiência que tive na área de criação da Pupila Audiovisual essa vontade foi diminuída ao ponto de que hoje e na época da escrita do roteiro minha vontade se resumisse a querer escrever os roteiros que eu fosse dirigir que surgissem de uma demanda e vontade próprias e não de terceiros ou clientes.

A tentativa da escrita de um roteiro que abarcasse as propostas trazidas na primeira reunião era um meio termo interessante entre escrever para um cliente e escrever só por vontade própria, pois embora eu tivesse total liberdade para escolher o conceito do filme, como a história que eu gostaria de contar, as ideias que haviam sido levantadas em termos de

linguagem já sugeriam uma propensão para o suspense, para o estranhamento, então foi nessa linha que tentei começar a elaborar as primeiras ideias de roteiro.

Vale dizer que nessa época o que mais havia me tirado da zona de conforto audiovisual tinha sido não um filme, mas a série de TV *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), onde um professor superqualificado de química do ensino médio, depois de descobrir que tem um câncer, começa a produzir metanfetamina para ganhar dinheiro para deixar para sua família. A série é cheia de reviravoltas e é impecável em termos de roteiro, direção de fotografia, direção de arte entre outras áreas e, não a toa, ganhou vários prêmios. Além disso, me emocionam muito e me atraem filmes de fantasia, ficção científica, realismo fantástico, onde existem elementos de estranheza em relação ao que concebemos como “real”, porém com elementos tão próximos à realidade que a comparação com nosso mundo se faz naturalmente. Exemplos de filmes desses são *O Labirinto do Fauno* (Guillermo Del Toro, 2006), *Onde Vivem os Monstros* (Spike Jonze, 2009) e *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), apenas para citar alguns exemplos.

Desses interesses, nasceram duas propostas de roteiro, uma que se aproximava mais de *Breaking Bad* em termos de linguagem e conceito e uma que se aproximava mais do estranho, do fantástico. Depois de mandar essas duas propostas para o Ícaro e a Raíssa, além de outros colegas de faculdade que contribuíram com suas impressões sobre ambos, decidimos seguir na primeira linha, mas tentando explorar menos o suspense e mais as intrigas que se pronunciavam entre os interesses das personagens, em um gênero que eu apelidei de “filme de golpe”. Entendo como bons exemplos desse “gênero” filmes como *Snatch, porcos e diamantes* (Guy Ritchie, 2000), *Confidence* (James Foley, 2003), *Nueve Reinas* (Fabian Bielinsky, 2000), entre outros, onde geralmente existe algum tipo de ladrão, trapaceiro ou afim, que vai suscitar um conflito de interesses entre personagens e gerar uma série de enganações e trapagens recíprocas entre elas, geralmente terminando com uma revelação imprevista na qual uma personagem que parecia estar sendo enganada foi mais inteligente e enganou a(s) outra(s). Estava definida a base da linguagem que eu seguiria no roteiro e buscaria futuramente na direção, porém ainda faltava o conceito do filme.

O ano de 2013 foi bastante atípico no Brasil, pois tivemos no meio do ano as manifestações que se espalharam por todo o país e até em outros lugares do mundo. Pessoas que protestavam inicialmente o aumento das passagens em São Paulo sofreram violenta repressão policial o que fez com que muitas pessoas Brasil afora se sentissem violadas, então

se somaram a isso a insatisfação com a política no Brasil como um geral. Bandeiras como o combate a corrupção, abuso do poder policial, liberdade de expressão, entre outras, foram levantadas e muito foi falado nessa época dos problemas do Brasil como um todo. Independente dos efeitos práticos dessas manifestações, alguns temas que foram levantados me são muito caros e eu acredito que o cinema pode ser sim uma ferramenta de transformação social por sua abrangência e facilidade de recepção, muito maior do que a de um livro, por exemplo.

2.1.2 O Roteiro

Foi no encontro desses dois interesses, “filme de golpe” e o contexto histórico, que desenvolvi o roteiro de *Três Poderes*, tentando abarcar o tema de “poder”, presente no título, manifestado: pela corrupção, não só política, mas também individualizada, onde cada personagem se corrompe por buscar seus próprios interesses acima do interesse de outrem; pela discussão do poder de gênero, onde a percepção da personagem principal feminina oscila entre ser uma figura forte, de poder, de decisão e a figura de mulher frágil, influenciável, subestimada, só para no final quebrar com essa segunda visão e demonstrar toda sua capacidade; pelo poder motivador do dinheiro, que está presente, ainda que subliminarmente, na motivação de cada personagem, seja para ter mais do que tem ou para manter aquilo que já foi conquistado. Não quis, entretanto, fazer um roteiro onde o espectador se sentisse coibido o tempo todo a compactuar com os ideais que estavam ali dispostos, mas que também pudesse apenas sentar e ver uma boa história intrigante, por isso a opção de não colocar grandes discursos moralistas no filme, mas abarcar essas questões mais na estrutura fílmica, como na evolução da quantidade e qualidade de personagens masculinos/femininos, por exemplo.

O roteiro foi escrito e reescrito no período de setembro de 2013 até meados de agosto de 2014, entrando já no período de produção do filme, onde foi de grande importância para o enriquecimento do roteiro a colaboração da equipe que já havia sido escolhida e, durante a produção, a contribuição do elenco durante os ensaios e leituras. Foram um total de seis versões do roteiro nas quais acredito que ele evoluiu graças a todas essas colaborações, dentre as quais vale destacar algumas que não constam na equipe ou no elenco, como Igor Zeredo, Elias Guerra e Laura Papa, que se dispuseram a ler várias dessas versões e dar sua valorosa contribuição.

2.2 DIREÇÃO, por Henrique Vieira

O processo de direção, nessa fase de pré-produção consistiu de busca por referências, escolha da equipe, escolha e preparação de elenco, decupagem e definição dos conceitos do filme junto aos cabeças de equipe, não nessa ordem, mas de forma intercalada e sobreposta e vou separá-los aqui de forma que possa haver uma melhor compreensão do processo.

2.2.1 Referências e Decupagem

Como diretor e roteirista do filme, foi impossível dissociar as referências que me levaram a escrever o roteiro daquelas que eu gostaria de levar para a direção, pois acredito que em um produto audiovisual cada parte se combina para a qualidade do produto final, então a admiração que tenho pelo roteiro de *Breaking Bad*, por exemplo, é bastante influenciada também pela direção, edição, etc, então nada mais natural que a primeira referência a ser citada seja essa série.

Breaking Bad é uma série que trabalha bem a personalidade de cada personagem, tornando-os muito reais e palpáveis, e é muito interessante perceber como cada uma evolui dentro da trama, adquirindo mais complexidade, mais camadas de emoções que vão influenciar a forma como elas agem e se relacionam entre si. Em *Três Poderes*, admite-se a impossibilidade de realizar em aproximadamente 17 minutos o que uma série realizou em cinco temporadas, porém buscou-se dar uma dimensão maior a personagens como Júlia, Saulo e Elvis, personagens principais da trama. Cada um deles tem seus próprios interesses e manifestam eles de formas diferentes de acordo com quem estão se relacionando e interagindo e também com o grau de informação que eles tem sobre aquela determinada personagem. Esse era um ponto importante a ser buscado na tentativa de quebrar algumas expectativas do espectador em relação às personagens de Elvis e Saulo, principalmente. Além da busca por complexidade das personagens, a decupagem e a estética fotográfica são grandes referências para o filme, em especial na cena do estacionamento (08:57). Nela buscou-se construir um clima de tensão bastante presente na série, onde há a personagem (Júlia) já em uma situação de estresse, passando pelo que vai ser a gota d'água para as suas emoções e atingindo o seu *breaking point*, onde se revela uma face mais emocional de Júlia, que só se revela para o espectador, enquanto ela se encontra ultimamente sozinha.

Como um filme que fala sobre poder, recebi de alguns colegas que tiveram acesso ao roteiro algumas indicações de filmes e séries que poderiam me servir de referência e uma que

se destacou e foi *House of Cards* (David Fincher, 2013). Essa série ganhou alguns prêmios e acompanha a trajetória de Frank Underwood, interpretado por Kevin Spacey, um político da alta cúpula dos Estados Unidos e sua trajetória para alcançar mais poder. A decupagem, o enquadramento dos planos e a escolha dos movimentos de câmera, foi o aspecto mais influenciado por ela, pois busca, na maior parte do tempo, ressaltar as situações e relações de poder que acontecem. Para isso, são utilizados planos simétricos, lentes normais para sugerir riqueza e poder ressaltando os grandes espaços, a mobília e o clima dentro da Casa Branca, principal cenário da série (ANEXOS 1 e 2). Além disso, movimentos de câmeras não são muito utilizados e, quando é o caso, são friamente calculados para que não se perca o senso de organização trazido pela limpeza e simetria de cada plano. Buscou-se desde a pesquisa de locação até a decupagem, se preocupar com essa organização do espaço e das personagens nele inseridas para espelhar o efeito de poder e organização que eu queria representar, principalmente no escritório (00:00) (16:01) de Júlia, centro representativos do seu poder, seu quartel general, por assim dizer.

A cena do gabinete do senador (12:59) era uma cena que me preocupava em termos de direção tanto pela decupagem como pela mise-en-scène, pois no momento mais crítico da dinâmica da cena tínhamos cinco personagens dentro de uma sala e eu precisava me preocupar em fazer com que as coisas fluíssem entre os atores, exigindo que eu desse alguma liberdade de improvisação, mas que não fosse um terror para a continuidade e conseqüentemente para a edição. Nessa linha de pensamento, me ajudou bastante assistir o filme *Doze homens e uma sentença* (Sidney Lumet, 1957), no qual doze homens que compõem um júri são fechados em uma sala para que cheguem a uma decisão. Por se passar todo em uma sala, o filme teve que saber trabalhar a decupagem e depois a montagem muito bem para que o espectador não se perdesse no espaço e nas ações de cada personagem e, para isso, o diretor preferiu fazer uma decupagem conservadora entre planos próximos daqueles que falam e planos de conjunto para mostrar (quase) todos na sala (ANEXO 3). Essa foi uma opção que fiz na decupagem também, mantendo planos mais próximos enquanto só há diálogos e planos mais abertos quando existe alguma alteração na posição das personagens em cena, de forma que os diálogos na cena funcionassem sem que a dinâmica interferisse neles e vice-versa.

Por fim, outra referência que busquei foi o filme *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Coppola, 1972) por trazer também o tema do poder, mas com uma perspectiva diferente da que é trazida em *House of Cards*, focando nas relações de inclusão na família, de pertencimento e coesão como formas de exercício e legitimação do poder. Isso é o que eu

buscava explorar na última cena do filme, uma cena que deveria demonstrar a coesão e a sinergia entre as mulheres na posição delas, como mulheres de negócio, de poder, de participação e decisão. A cena de *O poderoso Chefão* que serviu de referência para a cena final de *Três Poderes* é justamente a cena final do filme, na qual o filho de Don Corleone, Michael, é nomeado como novo Don e vários apoiadores da *família* vão cumprimentá-lo em respeito, validando o seu poder, e o conselheiro, enquanto isso acontece, fecha a porta na cara da esposa de Michael que observa àquilo atônita (ANEXO 4). A proposta era de fazer algo semelhante na cena final de *Três Poderes*, mas a porta seria fechada por Ana, que agora é a pessoa de confiança de Júlia, e na cara do espectador, brincando com a ideia de que ali está se formando uma associação de mulheres de poder e que não podemos saber o que vai sair dali. Seria uma brincadeira provocação com aqueles que ainda lutam contra a igualdade de gêneros, fechando o filme.

2.2.2 Equipe

A escolha da equipe foi algo relativamente simples pra mim, pois como o projeto tinha sido concebido junto com o Ícaro, que faria a pós produção, e a Raíssa, que faria a direção de fotografia, não havia muitas outras posições que precisávamos ocupar. O primeiro nome que surgiu foi do André Ribeiro como produtor. Eu havia trabalhado com o André na equipe de Criação na Pupila Audiovisual e já tinha bastante afinidade com ele e principalmente confiança no seu trabalho. Ele já tinha feitos algumas assistências de produção e havia produzido um ou dois curtas da FAC, então o convite foi natural e bem aceito por ele que só acrescentou à equipe, fazendo um ótimo trabalho que, como falarei mais para frente, não foi nada fácil.

A segunda pessoa que já foi citada e que entrou cedo na equipe foi Glênis Cardoso que escolhi como assistente de direção. A Glênis é uma pessoa que se importa muito em como os outros estão se sentindo, enquanto embora eu normalmente tenha um pouco disso também, eu sei que no ambiente de trabalho eu me importo mais em ver as coisas feitas do que em como as pessoas estão se sentindo, então a convidei principalmente para fazer esse meio de campo entre eu e a equipe para que não houvesse muitas animosidades. Além disso a Glênis já tinha dirigido um OBAV e um filme no bloco, então achei que a experiência dela poderia ser útil em set.

A direção de arte foi um pouco mais difícil de decidir pois, embora eu ache que haja bastante opções de pessoas que façam isso na FAC, não acho que nenhuma realmente se destaque positivamente pelo seu trabalho, apenas cumprindo minimamente o básico para não comprometer o filme, embora haja destaques negativos que não cheguei a cogitar. Nessa linha decidi chamar a Ana Carol. Somos do mesmo semestre e do mesmo grupo de amigos e eu sabia que ela tinha tido uma boa experiência tanto na FAC quanto fora, trabalhando em produtora e como freelancer, e além disso eu sei que a Ana é bem organizada e achei que seria mais fácil trabalhar com alguém como eu, o que se revelou bem verdadeiro durante o processo.

Para o som, conversei com o Ícaro a respeito de quem deveríamos chamar, já que nenhum de nós poderia fazê-lo e ele sugeriu o Rogério Troncoso. Não cheguei a trabalhar com o Roger na Pupila, mas mesmo depois de sair eu ainda passava por lá e sempre o vi muito aplicado. Além disso, era visível que ele era um cara super interessado por som e que já tinha expandido bastante seu trabalho, dando aula na Ozi e participando de outros curtas e gravações em Brasília. Convidamos e ele aceitou de bom grado.

Quanto a assistentes, preferi não interferir muito em quem cada cabeça escolheria para sua equipe, pois acredito que cada um deve trabalhar com quem acha melhor, mas quando eu era consultado dava sim minha opinião. Além disso, mais perto das filmagens, conversando com o Ícaro sobre o prazo que tínhamos para finalizar o filme, surgiu a necessidade de chamar um continuísta para nos ajudar a deixar tudo organizado de forma que perdêssemos o menor tempo possível na pós produção organizando e renomeando arquivos. Para essa função chamei o Matheus Sette, com quem já havia trabalhado na Pupila e em outro filme e com quem tinha uma boa relação, além de acreditar que ele poderia exercer bem essa função, e foi o que aconteceu.

2.2.3 Escolha e Preparação de Elenco

Escolher e convidar atores para compor o elenco foi uma das tarefas mais difíceis da pré-produção pra mim. Como alguém que geralmente faz som direto e pós-produção, não era muito comum ter tanto contato com os atores de forma que eles lembrem de você um ou dois anos depois, então o contato teve que ser começado do zero.

A primeira atriz que tentei chamar foi a Hanna Reitsch e esse foi um caso bem peculiar. Primeiro, quando escrevi o roteiro e ele começou a se delinear, sempre pensei na

Hanna no papel da Júlia, pois havia trabalhado com ela no *Úrsula tem sempre razão* (Akira Martins, 2013) e ela tinha se mostrado uma boa atriz, além de uma pessoa muito tranquila para se trabalhar com. Como não tinha o contato direto dela, fiz o que se repetiu com quase todos os atores do filme, adicionei-a no facebook e mandei uma mensagem, falando do trabalho que fizemos antes e explicando o projeto. A primeira resposta dela no final de maio, foi uma bomba, pois apesar de ela ter se interessado, se disponibilizado para fazer o filme e de marcarmos um café para conversarmos, ela disse que estava grávida e que teria o filho no final de junho. Isso trazia uma série de coisas a serem consideradas, pois dificultaria a marcação de ensaios antes do filme, a dinâmica de ter um bebê em set seria extremamente complicada para um set universitário, até para a própria atriz se concentrar sem ficar preocupada com o bebê.

Depois de muito conversar com algumas pessoas da equipe e colegas da faculdade com mais experiência de set que eu, decidi que não teria como arcar com os custos que seria ter um bebê em set, tanto financeiramente para ter alguém que cuidasse do bebê, como a influencia que isso teria na equipe e na dinâmica e tempo de set. Contatei a Hanna ainda por facebook cancelando o nosso café e falando dos motivos que já explicitiei, ela respondeu prontamente dizendo que entendia e que eu deveria fazer o que achava que seria melhor para o filme, mas que ela já havia inclusive conversado com o marido para que ficasse com o bebê enquanto ela estava em set. Com essa informação, mudei completamente minha perspectiva, primeiro porque ter o próprio pai para cuidar da criança daria tranquilidade para a Hanna atuar e tornaria a dinâmica de set mais fácil, só precisaríamos nos planejar para que ela pudesse amamentar e tudo ficaria bem; segundo porque isso manifestava a vontade e a entrega da atriz para o filme, algo que não tem preço. Remarcamos o café e conversamos sobre o projeto, trocamos algumas referências e fechamos com ela o papel da Júlia. Foi a primeira conquista para o filme, na minha opinião.

Para o papel de Saulo e do Elvis decidimos fazer um casting que aconteceu na UnB (ANEXO 5) no início de junho. O resultado do casting foi razoavelmente proveitoso, pois ficamos com duas opções para a personagem do Elvis e conseguimos um bom ator para o papel do advogado da primeira cena, mas não tivemos nenhuma boa opção para o papel de Saulo. Para o Elvis, escolhi o Matheus Brandão, que coincidentemente havia estudo comigo no Colégio Militar de Brasília e se destacou positivamente no casting. O Matheus não se encaixava no perfil que havia imaginado para o Elvis, um menino de origem mais humilde, mas preferi abrir mão dessa característica de Elvis e ficar com o ator que achei que tinha

melhor se destacado. Achei interessante também o desafio que isso me propunha de trabalhar com atores mais experientes e mais novos também, como o Matheus. Para o papel do advogado, conheci no casting o Marcelo Pelúcio que foi muito bem na atuação, porém tinha o tipo físico bem diferente do que buscávamos para Saulo, então o convidei para o papel de advogado e ele aceitou.

Para o papel do Saulo, ainda em aberto, fiz alguns convites a atores mais tradicionais do cinema de Brasília que ou não tiveram interesse ou estavam com espetáculos marcados para o Cena Contemporânea que aconteceria em agosto, mês em que filmaríamos. Vendo alguns filmes realizados em Brasília conheci o Diego de Leon e achei que ele poderia encaixar no papel do Saulo. Fiz o contato por facebook e depois de uma conversa em um café, ele aceitou o convite.

Por fim, para fechar o elenco principal do filme faltava o ator para fazer o senador e a atriz para fazer o papel de Ana. Na minha cabeça havia três opções para convidar para o primeiro: Chico Sant'anna, João Antônio e Andrade. Assisti à peça “Noctiluzes” na qual Chico estava no elenco e decidi tentar chamá-lo para o filme. Ele estava trabalhando no Cena Contemporânea, mas ainda se dispôs, inicialmente, a conversar. Quando fui encontrá-lo, porém, nos desencontramos e decidi seguir em frente. Ele não parecia disponível. O contato com o João Antônio foi bem tranquilo, feito também pelo facebook e ele aceitou prontamente depois de ler o roteiro. Da mesma forma foi com a Cássia Gentile, que aceitou fazer o papel da Ana.

Com o elenco completo, busquei da melhor forma que podia me preparar para dirigir os atores que tinha convidado. Para isso segui a sugestão de Ig Uractan e fiz o curso de atuação para Cinema e TV da Luciana Martuchelli. O objetivo era estar na pele do ator para entender melhor como é atuar para a câmera e ser dirigido, para que então eu pudesse atingir o melhor resultado possível na gravação do filme. Além disso, baseei minha preparação muito em conversa direta com os atores, tanto no processo de escrita do roteiro e concepção das personagens quanto nas leituras que fizemos na época da produção. A mãe da Hanna disponibilizou um espaço na casa dela onde pudemos fazer leituras de roteiro buscando a melhor intenção das personagens em cada cena e, em cenas mais complexas, como a cena do gabinete do senador, fizemos ensaios com movimentação e mais interpretação corporal também. Isso foi feito nas duas últimas semanas antes das filmagens e durante as semanas das filmagens, pois filmamos sempre nos fins de semana, mas em relação à dinâmica da filmagem

vou falar mais pra frente, na parte de produção. Esses ensaios foram muito importantes tanto para a direção quanto para a concepção do filme como um todo, pois por vezes os atores traziam questionamentos que me faziam repensar algumas ações, diálogos e emoções a serem buscadas para a personagem e acredito que no fim de cada processo desses, o filme saía mais rico.

2.2.4 Conceito do filme por equipe

Essa parte de definição do conceito já havia começado junto com as primeiras reuniões de equipe, mas foi se solidificar depois delas, quando eu fiz reunião com cada um dos cabeças das equipes.

Aqui vale dizer algo que eu omiti quando falei da formação de equipes, pois além do fator conhecimento técnico e criativo e da amizade, uma coisa que eu levei em conta foi escolher pessoas que não precisassem de constante supervisão, que fossem conscientes de suas funções e que fossem autônomas para executá-las. Isso foi importante para mim porque me dava mais liberdade para me preocupar com a parte de decupagem e elenco, seguro de que o trabalho das outras equipes estaria sendo feito. Além disso, eu acredito que o diretor não é a pessoa que sabe mais do filme que a equipe, mas a pessoa que coordena os talentos e ideias individuais da melhor forma possível, sempre buscando e incentivando contribuições para melhorar o filme.

Dito isso, fica mais fácil de compreender o fato de que tanto a Raíssa, quanto a Ana Carol e o Ícaro não receberam uma demanda direta de mim do que eu queria que eles fizessem, mas sim propuseram pra mim conceitos e opções que eles julgavam que mais estava de acordo com o filme e assim conversamos para discutir o que se encaixava no filme e o que não. Nesse processo foi bem importante a leitura do livro *Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*, pois nele encontramos os vários aspectos da imagem que influenciam a percepção de um filme, vídeo, etc em termos de afinidade (*affinity*) e contraste (*contrast*), que seriam, de forma simplificada, as formas de gerar concordância, semelhança, calma e formas de gerar tensão, choque, desconforto, respectivamente.

Com os três, Raíssa, Ícaro e Ana Carol eu fiz reuniões individuais onde foram apresentadas e discutidas as primeiras ideias para o filme e se mostrou bem produtiva a realização de algumas reuniões com toda a equipe antes, porque percebi que de forma geral, a ideia do filme que cada um tinha na cabeça parecia bem semelhante quando os conceitos

foram apresentados. Claro que sempre há algumas discordâncias e pequenas alterações a serem feitas, mas na segunda reunião com cada um dos cabeças já tínhamos o conceito do filme fechado para começar a produção e futuramente as filmagens.

2.3 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA, por Raíssa Martins

2.3.1 Referências

O processo de criação do conceito da fotografia do filme se iniciou após decidirmos por um tratamento quase definitivo do roteiro, no qual a história já estava encaminhada e faltavam apenas alguns ajustes relativos a diálogos outras minúcias. Tendo por base o sentimento que cada cena deveria evocar junto à realidade diegética de cada espaço, comecei a busca por referências de tipos de iluminação e movimentação de câmera adequados ao filme como um todo e a cada cena em particular, de modo a evidenciar o nível de tensão em dados momentos da história, mas também a manter uma identidade visual ao longo do filme. Enviei o roteiro para meus assistentes de fotografia, Isabelle Araújo e Lucas Gesser, e pedi a eles que também buscassem e me enviassem referências, para que pudéssemos discutir as diferentes formas com que enxergávamos o filme e encontrarmos uma linguagem visual adequada. Entre as referências que decidimos utilizar no conceito final estavam as séries de TV *Breaking Bad* e *House of Cards*, e os filmes *Shame* (Steve McQueen, 2011) e *Intocáveis* (Olivier Nakache e Eric Toledano, 2011).

Breaking bad foi nossa maior referência, mas utilizada de forma sutil na maior parte das cenas. Na série vemos um desenho de luz que sai do convencional esquema de iluminação de estúdio para uma montagem de luzes de cenário que tornam os ambientes mais críveis e direcionam a atenção do espectador para certos detalhes do cenário (ANEXOS 6, 7 e 8). Com base nisso procurei criar para o escritório esquemas de iluminação de cenário, instalando luzes em estantes, iluminando livros e objetos de cena, ou no teto, criando fachos nas paredes, para evidenciar o luxo da sala de Júlia. Também em *Breaking Bad* vemos o uso expressivo de contraste nos rostos e cenário e de sombras em cenas de tensão, sejam elas por ausência de luz ou sombras projetadas em aparatos iluminados (ANEXOS 9, 10 e 11). A partir disso, procurei utilizar sombras no filme em momentos de tensão personagens ou para lançar questionamentos acerca de quem aqueles personagens realmente são. Procurei usar a projeção da sombra da persiana no escritório em certos momentos e enfatizar áreas de luz e sombra na garagem. Busquei, também, aumentar o nível de contraste em certas cenas, tanto pela tensão

da cena quanto pelo caráter duvidoso do diálogo ou do próprio personagem. Na série, podemos ver ousados movimentos de câmera e intenso uso da cor na iluminação de algumas cenas (ANEXO 12). Em conversa com Henrique, decidimos que a cena da garagem (08:57) seria um momento de quebra da linguagem e estética utilizadas no resto do filme, com direito a uso de câmera na mão com movimentos bruscos, e também quebra na cor da iluminação do resto do filme, quando deixamos a iluminação amarelada de lado e utilizamos uma iluminação azulada para evocar o estranhamento da situação e os sentimentos da personagem. Por fim, uma cena de um episódio da série me chamou atenção por utilizar duas fontes de luz com temperaturas de cores diferentes, uma azulada e a outra amarelada (ANEXO 13), e a partir dessa cena, resolvi adotar esse esquema de duas cores de iluminação para o quarto de hotel, o qual é primariamente iluminado por abajures com iluminação amarelada, mas também recebe uma luz azulada de fora do quarto, como se fosse da própria noite.

Outra referência que utilizamos no filme como um todo foi a série de TV *House of Cards*. Nessa série, vemos o escritório do personagem principal bem iluminado por grandes janelas, e de forma mais homogênea, eliminando contrastes e evidenciando o poder do mesmo (ANEXO 14). Procurei manter no conceito do filme essa sensação de poder pela claridade e o uso de janelas como luz principal da personagem, utilizando luzes rebatidas no resto da sala para manter a falta de contraste nos rostos, a não ser em cenas tensas.

O filme *Shame* foi uma das minhas primeiras referências, antes mesmo do desenvolvimento do roteiro. Apresentei cenas desse filme para o Henrique e o Ícaro na nossa reunião de levantamento de idéias acerca do que gostaríamos de fazer e experimentar no nosso projeto de conclusão de curso. As referências passavam por cenas com uma iluminação difusa e muito branca, coloração dessaturada, e até um esquema de iluminação de mesas de restaurante em que uma luz forte incide diretamente sobre a mesa de forma a quase estourar a mesma, transformando-a em um rebatedor leve para preencher o rosto dos personagens, que tem uma luz de ataque suave. Quando chegou a hora de buscar referências que fossem dirigidas ao roteiro escolhido, este filme permaneceu principalmente com a idéia de um escritório com cenas diurnas interiores com a iluminação do sol levemente azulada e luzes de interior com cor amarelada (ANEXO 15), e o esquema de iluminação de mesas de restaurante (ANEXO 16), que seria utilizado na cena do bar e na cena noturna do restaurante.

O filme *Intocáveis* também serviu de inspiração para a iluminação de algumas cenas como a do quarto de hotel, a cena do bar, e as cenas do restaurante. Há, no filme, um

momento em que olhamos um quarto a noite por fora de uma grande janela, e este é iluminado quase completamente por uma luz suave azulada, a não ser onde o personagem principal se encontra, iluminado por um abajur com luz amarelada (ANEXO 17). A transição suave entre as duas cores de iluminação nesse quarto foi referência para a cena do quarto de hotel (01:46) do nosso filme. A referência para a cena do bar (01:24) e para a cena noturna do restaurante (11:30) é de uma cena que possui um esquema de iluminação semelhante ao de *Shame*, citado acima. Em *Intocáveis*, os personagens estão sentados em uma mesa de restaurante à noite, com uma forte luz incidindo sobre a mesa, que, rebatendo-a, preenche os rostos dos personagens (ANEXO 18). Já a cena diurna do restaurante (05:43) de nosso filme teve como referência uma cena de *Intocáveis* em que os personagens, sentados perto de uma janela de um restaurante, tem como luz principal a luz vinda da janela, que cai de forma suave nos rostos dos personagens de forma a não marcar uma linha de contraste, mas ainda indicar um lado mais claro e outro mais escuro (ANEXO 19).

Outra referência importante para a iluminação do filme foi-me indicada por meu assistente, Lucas Gesser, encontrada no fórum de Roger Deakins, diretor de fotografia responsável pela fotografia de filmes como *Onde os Fracos Não Tem Vez*, *Uma Mente Brilhante*, *007 Skyfall*, entre outros. Nesse fórum, visitantes cadastrados podem fazer perguntas sobre as decisões fotográficas de Deakins em certos filmes ou cenas específicas, e ele as responde. No post específico que utilizamos de referência, uma pessoa perguntou qual foi o esquema de iluminação utilizado por ele para iluminar o rosto de um menino, de forma que um lado do rosto era bem iluminado e o outro caía nas sombras, mas a passagem da luz para sombra foi feita de forma suave, fazendo um degradê de luz em seu rosto (ANEXO 20). O diretor de fotografia chamou esse efeito de “wrapping”, ou envelopamento em tradução livre, e disse que o alcançou rebatendo um pequeno fresnel com uma folha de gelatina CTO ½ em um “unbleached muslin” de 1,22m x 1,22m. Pesquisando mais a respeito desse tecido, vi que muitos diretores de fotografia o utilizam para difundir ou rebater luzes. O efeito alcançado por Deakins era um que serviria perfeitamente para algumas cenas do filme, e por isso a inclusão dele e de seus métodos nas referências para construção do conceito da fotografia do filme.

Por fim, é importante citar que, para a criação das luzes de cenário do escritório, pesquisei bastante a respeito de iluminação de interiores voltada a escritórios. Desde estilos de iluminação para cada estilo de escritório até quais lâmpadas eram utilizadas nessas instalações. Alguns tipos de iluminação me chamaram a atenção, como luzes próximas as

paredes criando fachos cônicos de luz sobre elas, e luzes em estantes, pontuando os objetos nelas (ANEXOS 21 e 22). Pela minha pesquisa, percebi que essas instalações adicionais usadas para pontuar pequenos detalhes, faziam diferença na sensação de sofisticação atingida nesses escritórios, e esse era um visual que eu gostaria para a sala de Júlia, para que pudessemos perceber facilmente, que aquele escritório se tratava da sala de uma empresária bem sucedida, refinada e atenta a detalhes.

2.3.2 Conceito

Antes de fechar o conceito da fotografia do filme, me reuni com a Diretora de Arte, Ana Caroline da Silva, para estabelecermos um diálogo entre arte e fotografia que resultasse num conceito visual harmônico. Mostrei a ela minhas referências de iluminação para alguns ambientes e para algumas cenas em especial. Isso foi de grande importância, pois, para a sala de Júlia, eu queria produzir algumas luzes de cenário em estantes, algumas luzes nas paredes que pudessem realçar alguns aspectos do escritório, e queria também persianas, para regular a intensidade de luz que viria das janelas e para projetar as sombras dessas persianas em determinadas cenas. Ela, por sua vez, também tinha algumas demandas da fotografia para alguns ambientes, como nas cenas do bar (01:24), onde ela pensava em colocar garrafas com uma coloração diferenciada no fundo e precisaria que eu colocasse alguma iluminação para realçá-las.

Apresentei o conceito inicial, fechado por mim e por meus assistentes, ao Henrique, para que ele também fizesse suas considerações, acrescentando ou alterando essa primeira proposta. Depois dessa conversa, cheguei a um conceito final aprovado por ele, que consiste em um conceito visual geral e na aplicação deste a cada cena do filme. Ficou estabelecido que esse conceito geral contaria com uma iluminação amarelada e não muito contrastada, a não ser em cenas de maior tensão. Contaria, também, com uma câmera será estática na maior parte do tempo, com poucos movimentos suaves e lentos, a não ser na cena da garagem (08:57), onde será usada câmera na mão. Além disso, a maior parte do filme seria filmada com objetivas normais, principalmente a sala de Júlia, para acentuar a perpendicularidade das linhas nos enquadramentos frontais e laterais, exprimindo poder, organização e a dureza e seriedade de Júlia no trabalho. Outro aspecto importante do conceito fotográfico do filme foi a questão da profundidade de campo, que deveria ser alta na maior parte do filme, deixando, se possível, tudo em foco.

O conceito final geral foi aplicado a cada ambiente onde o filme se passa, tendo algumas mudanças dentro de cada ambiente de acordo com o que as cenas nesses ambientes pediam.

A sala de Júlia seria iluminada principalmente pela luz que viria da janela, que à época gostaríamos que fosse lateral, mas contaria com uma iluminação de base de preenchimento na sala, de forma a manter uma iluminação suave e homogênea sem muitos contrastes. A sala também teria algumas luzes pontuais de cenários, produzidas para demonstrar o luxo e conforto do escritório e para desenhar um pouco mais a luz do ambiente. Algumas dessas luzes estariam iluminando cada prateleira das estantes e outras seriam instaladas no teto, próximas as paredes, para criar fachos de luz na parede. Nas cenas mais tranquilas (04:53, 10:14 e 16:01), manteríamos a iluminação mais homogênea, porém a luz que viria da janela seria levemente azulada, ou branca, e as luzes no escritório seriam amareladas, baseando-se levemente na referência de *Shame*. Nas cenas mais tensas (08:08), usaríamos uma luz mais contrastada, criando alguns pontos de sombra no escritório e nos rostos dos personagens, com as persianas quase fechadas para que a luz desenhada do cenário pudesse sugerir a tensão. Em duas cenas específicas, pensei em iluminações diferenciadas para exprimir o conteúdo delas. Uma delas é a cena de abertura no filme, no qual as persianas estariam meio abertas e suas sombras seriam projetadas no rosto do advogado, e Júlia estaria iluminada de forma mais incisiva, com uma contraluz ou com uma luz a 45 graus difundida por um pano de modo a envelopar seu rosto com luz. A outra é a cena em que Júlia flagra Elvis mexendo em seus documentos (06:50). Para essa cena, pensei em deixar a sala escura com persianas fechadas e luzes de cenário acesas, para que quando Júlia entrasse, ela pudesse acender alguma luz principal da sala ou abrir as persianas.

Na cena do bar (01:24), pensei em criar uma atmosfera intimista com áreas de luz e áreas de sombra e um tom amarelado. Para isso usaria luzes pontuais em certas mesas, algumas criando fachos de luz nas paredes, e outras iluminando certos aspectos do bar, como as prateleiras de bebidas. Para o balcão do bar, gostaria de montar um esquema de iluminação semelhante ao de minhas referências de *Shame* e *Intocáveis*, em que o balcão é fortemente iluminado de forma a quase estourar. Os personagens principais, Júlia e Saulo, seriam iluminados por uma luz difundida com pano para criar o efeito de envelopamento de luz.

A cena do quarto de hotel (01:46) seria uma continuação da atmosfera intimista, porém aumentada. O quarto deveria ser escuro, mas com alguns pontos de luz e o tom da luz também

seria amarelada. Ele seria iluminado por abajures, perto da cama, e por algumas luzes pontuais, criando ilhas de luz de modo a separar “ambientes” dentro do quarto, como a mesa de escritório, a mesa de jantar, e os sofás a um canto. Além dessas luzes interiores, gostaria de ter uma luz azulada suave saindo da janela, como se fosse uma luz da noite, preenchendo um pouco as sombras perto da janela. Os personagens seriam iluminados, novamente, por uma luz difundida por um pano para envelopar seus rostos e ampliar a sensação intimista, criando contraste, mas não deixando que ele fosse brusco.

Havia duas cenas no mesmo restaurante no roteiro. No momento em que o conceito foi criado, as cenas se passariam de dia. Nas duas cenas o restaurante estaria bem iluminado, principalmente pela luz do dia que entraria pelas janelas, mas também contaria com algumas luzes do próprio restaurante. A segunda cena possuía um detalhe de iluminação, pela carga de ambigüidade que a cena continha. Saulo agora estaria mais homogeneamente iluminado enquanto Júlia teria mais contraste no rosto, para demonstrar que, agora, Júlia é que escondia algo, e Saulo dava a prova final de sua culpa. No decorrer da pré-produção, ficou acertado que teríamos uma tarde e noite para gravar as duas cenas do restaurante, e então o conceito foi adaptado para que a primeira cena continuasse como diurna (05:43) e a segunda mudasse para uma cena noturna. Para a cena noturna (11:30), pensei em montar um esquema parecido com o do bar, em que a mesa seria fortemente iluminada, mas essa também seria a luz principal de nossos personagens, com a adição de uma luz de preenchimento para suavizar as sombras nos rostos.

A cena do estacionamento (08:57) seria o momento de quebra do filme e de alta tensão. A iluminação da garagem seria azulada para marcar a quebra, e com áreas de luz e áreas de sombra, criadas pelas lâmpadas fluorescentes da própria garagem, que, nas áreas de luz, seriam reforçadas por luzes nossas, e nas áreas de sombra, seriam desligadas ou bandeiradas. Deveria haver uma lâmpada logo acima do carro de Júlia para destacá-lo da garagem vazia, e a iluminação de Júlia seria feita por essa lâmpada que criaria um forte contraste em seu rosto.

A cena em que a ligação entre Saulo e Elvis é revelada acontece num carro e se passa de dia (11:24). Os dois seriam bem iluminados pela luz do dia e eu gostaria de projetar sombra de galhos de árvores nos personagens.

A cena mais complexa do filme é a cena que se passa no gabinete do Senador (12:59), onde a trama do filme é desvelada. A cena tem alguns diferentes momentos emocionais, e

grande movimentação dos personagens pela sala. A cena se inicia com Elvis e Saulo fazendo uma apresentação de slides para o Senador. Nesse momento a sala estaria escura, como se as luzes estivessem apagadas, e a única luz que iluminaria a cena seria a vinda da tela do projetor, que deveria ter uma cor azulada. Depois que a apresentação se encerra, as luzes do gabinete seriam acesas, e assim continuariam pelo decorrer da cena. A iluminação da sala, a partir desse momento, se daria por luzes pontuais posicionadas no teto acima da mesa, e por uma luz de base de preenchimento, eliminando fortes contrastes para acentuar o momento de clareza da trama.

2.3.3 Preparações finais

Depois de discutir e fechar um conceito de fotografia do filme, chegou a hora de pensar em formas de traduzir esse conceito em realidade, prática e palpável. A primeira grande decisão foi a escolha da câmera que usaríamos no filme. Tínhamos três opções de câmera que não envolvessem aluguel, a Sony EX3 da Faculdade, uma 7D, que nos seria emprestada pela minha assistente de fotografia, Isabelle Araújo, e uma Blackmagic Cinema Camera 2.5K, que nos seria emprestada por um amigo, Lucas Kato. Conversando com Henrique e Ícaro, optamos pela Blackmagic, por ser uma câmera que tem grande latitude e lida muito bem com baixas luzes, se comparada a outras câmeras digitais, e filma num formato sem compressão, nos dando a oportunidade de experimentar mais possibilidades de tratamento de cor na pós-produção. O sensor da Blackmagic possui um fator de crop de 2.4, e de 1.53 com o adaptador Speedbooster Metabones. Tendo um sensor menor, teríamos, com mais facilidade do que com uma câmera full frame, a grande profundidade de campo já definida no conceito. Um pequeno problema da Blackmagic era que, àquela época, a câmera não contava com histograma ou wave form, e eu queria monitor os níveis de luz para garantir que não perderíamos informação, de forma a potencializar o tratamento de cor. Havia, porém, o software da própria Blackmagic Design, chamado Ultrascope, que conta com waveform, histograma, vectorscope e outros. Instalamos o software no macbook do Ícaro pela facilidade do cabo thunderbolt, e usamos o mac como monitor.

Decidida a câmera que usaríamos, parti para a definição dos testes necessários, que, lidando com uma câmera nova, aumentariam em quantidade. Ao mesmo tempo, foi necessário realizar uma pesquisa acerca das lâmpadas que eu utilizaria na iluminação do cenário na sala de Júlia. Depois da pesquisa e dos testes anteriores aos pré-lights, seria hora de produzir as luzes necessárias e então fazer os pré-lights de cada plano. Todo esse processo se deu quase

que ao mesmo tempo, e visando um melhor entendimento de como tudo ocorreu, dividirei o relato por locações.

Nossa primeira diária que seria no bar, não parecia apresentar muitos desafios em termos de realização do conceito, a não ser pelo esquema de iluminação do balcão do bar. Na decupagem final, teríamos um plano bem aberto que mostraria o teto acima do balcão, impossibilitando que eu instalasse lâmpadas dicróicas lá. Eu e meus assistentes fomos à locação para realizarmos os pré-lights de cada plano e pensarmos em saídas para a iluminação do balcão. Tentamos colocar um fresnel na ponta do balcão para varrê-lo com luz, mas vimos que não daria certo porque vazaria luz para áreas que não queríamos, inclusive onde nossos personagens estariam. Acabei por desistir da iluminação do balcão e parti para o desenho de luz do cenário do bar, que contaria com lâmpadas dicróicas pontuando duas ou três mesas, alguns abajures acesos, um fresnel de 1000w difundido para iluminar um piano ao fundo do quadro, e um fresnel de 1000w colocado rente a uma parede de quadros. Foi também necessário um aberto de 2000w para subir a luz do ambiente, que era muito escuro. Diegeticamente, os personagens seriam iluminados por uma luminária de teto (ANEXO 23) que ficava bem acima do ponto onde eles ficariam. Tendo essa luminária como ponto de partida, coloquei um fresnel de 1000w para Júlia e um para Saulo, que serviriam como luz de ataque, porém difundidos com o pano para criar o efeito do envelopamento já citado. No fórum em que vi a referência dessa difusão por um pano, o fotógrafo disse se tratar de um tecido chamado “*unbleached muslin*”. Tentei achar o tecido correspondente em várias lojas na internet e em Brasília, que deveria ser algo como musseline de algodão natural, porém sem sucesso. O tecido mais próximo que achei foi um chamado “gaze”, que é feito com algodão natural. Comprei um pedaço do tecido e testei para ver se conseguiria atingir o efeito de envelopamento desejado com ele, e o resultado se mostrou satisfatório. Por fim, a última coisa que ainda necessitava de ajustes era a própria luminária motivadora da iluminação dos personagens, pois dependendo da movimentação destes, ela criava sombras contrastadas em seus rostos, que iam de encontro ao que eu desejava para essa cena. A solução que achamos foi colocar difusores dentro da luminária para suavizar esse efeito. A câmera escolhida nos deu uma grande vantagem nessa locação em termos de desenho de luz, pois com sua latitude de 13 stops e filmando sem compressão, teríamos um bom nível de contraste entre as áreas escuras e as áreas claras do bar.

Para a iluminação das prateleiras na sala de Júlia (ANEXO 24) pensei em usar luzes de projetores de slide com soquetes de lâmpadas fluorescentes, ou lâmpadas halógenas palito,

porém, conversando com vendedores, optei por utilizar fita de LED colada nas prateleiras, visto que as opções que eu havia pensado eram inviáveis pelo risco de queimarem as estantes com suas altas temperaturas. Para os facho de luz nas paredes (ANEXO 25), pensei em usar lâmpadas incandescentes ou de LED com temperatura de cor 3000K, envoltas em um cone de cinefoil ou cartolina reta, para que a luz fizesse um desenho cônico na parede. Pesquisando outras opções, me interessei pelas lâmpadas dicróicas, fabricadas halógenas ou de LED, que possuem um formato cônico que direciona a luz e, quando colocada próxima a uma parede, faz o desenho dos facho da forma que eu gostaria. Decidi pelas lâmpadas dicróicas de LED com temperatura de cor 3000K, que não emitem tanto calor quanto as halógenas e nem consomem tanta energia. Em meio a essa pesquisa de lâmpadas, fui com a câmera em algumas lojas para testar a resposta da câmera à cor dessas lâmpadas, porém o ambiente não era controlado e cor de outras lâmpadas se misturava com as testadas, impossibilitando a certeza da resposta de cor de cada lâmpada. Para atingirmos o conceito das cenas diurnas dessa locação, precisei fazer testes para descobrir quão azulada eu queria a luz que viesse da janela e quão amarelada eu queria as luzes interiores. O primeiro teste foi feito para descobrir qual o balanço de brancos usar na câmera para atingir o nível de azul que eu gostaria da luz do dia. Para isso configurei a câmera primeiramente a 4500K e depois a 5000K, e filmei um de meus assistentes à luz indireta do dia, que tem temperatura de cor por volta de 5600K. O resultado dos testes mostrou que com a câmera configurada a 4500K o nível de azul da luz foi o mais próximo do ideal. Após esse teste, foi necessário realizar um segundo teste, que serviria para acharmos uma gelatina CTB que atenuasse o amarelo das luzes interiores até o nível desejado. levando em conta os resultados do primeiro. Assim, com a câmera configurada a 4500K, filmei um de meus assistentes à luz indireta do dia e à luz de uma luminária de temperatura de cor 3200K, num primeiro momento sem gelatinas e então com uma gelatina CTB $\frac{3}{4}$. O resultado me mostrou que sem gelatina nenhuma, a luz se tornava amarelada demais para o balanço de brancos de 4500K, mas com a gelatina $\frac{3}{4}$, a luz se tornava quase branca. Decidi usar gelatinas CTB $\frac{1}{2}$ para a luz de base de preenchimento da sala, e deixar as luzes de cenário com sua temperatura de cor originais, de 3000K. Essa acabou sendo uma das últimas locações a serem fechadas, o que acarretou numa série de dificuldades para o término da pré-produção de arte e fotografia dessa sala. Eu precisava saber quais móveis seriam utilizados pela arte para comprar as luzes de cenário adequadas, produzir essas luzes e então fazer o pré-light dos planos. O pessoal da arte precisaria pintar a sala e só depois que a tinta estivesse seca, transportariam os móveis para dentro da sala e saberiam quais definitivamente usariam e quais não. Por fim, a arte só pode me dar certeza de quais

móveis entrariam no cenário um dia antes da primeira diária nessa locação, e nesse mesmo dia tirei as medidas das estantes em que eu colocaria as fitas de LED, comprei as luzes, e as instalei durante a noite e a madrugada com a ajuda do Lucas Kato e da Isabelle Araújo. A instalação das fitas de LED se mostrou bem complicada. Tínhamos que cortar pedaços da fita para cada prateleira, soldar fios de cobre numa ponta e ligá-los na ponta da fita de LED da próxima prateleira, criando uma corrente contínua que seria alimentada por uma bateria de 12V. Esse processo minucioso durou toda a madrugada, e saímos da sala às sete horas da manhã do dia seguinte, deixando algumas prateleiras sem ligação e sem termos instalado as luzes de teto próximas as paredes, que criariam os fachos cônicos de luz. Chegamos no set uma hora antes do início da diária para darmos continuidade a instalação de todas as luzes. O início dessa primeira diária atrasou e não pude fazer os pré-lights dos planos desse dia, mas todas as luzes foram finalmente instaladas. Como tínhamos um calendário de produção no qual só filmaríamos em finais de semana, tive o meio da semana seguinte para realizar os pré-lights das outras duas diárias que se passariam nessa locação.

A locação do quarto de hotel gerou mudanças no que eu havia pensado primeiramente em fazer para iluminá-lo. O quarto tinha dois abajures pequenos dos dois lados da cama, dois abajures grandes de pé que ficavam ao lado de duas poltronas a um canto do quarto, e um abajur pequeno em cima de uma mesa de escritório a outro canto do quarto. No meu conceito, o quarto de hotel deveria ter áreas de luz em sombra, sendo que as áreas de luz seriam a cama, e dois ambientes do quarto pontuados por luzes do teto. Resolvi utilizar os abajures para fazer a luz do cenário ao invés de instalar luzes no teto. Por ser um ambiente relativamente pequeno para tantas fontes de luz, não consegui áreas de sombra como desejava, porém os abajures ajudaram a criar a atmosfera intimista que eu queria com luzes amareladas e difusas, porém mantendo um pouco de contraste. Para igualar a temperatura de cor de todas as luzes interiores e melhor manejar a intensidade da luz de cada abajur comprei lâmpadas incandescentes de diferentes potências, cinco luzes de 100w, cinco luzes de 60w, e cinco luzes de 25w. Complementando as luzes de cenário interiores, usei um aberto de 2000w com gelatina de efeito, mais azul que uma full CTB, para fazer a luz da noite que entraria pela porta da varanda (ANEXO 26). Diegeticamente os personagens seriam iluminados pelos abajures, mas durante os pré-lights, concluí que precisaria de fresneis difundidos pelo pano para complementar a iluminação dos atores.

As cenas que se passam no restaurante têm tons emocionais muito distintos. Na cena diurna, Júlia ainda está confusa quanto ao que está acontecendo, mas não desconfia de Saulo.

Eles se encontram para que ela firmasse acordo com ele de investigar as contas do Senador, e a cena termina num diálogo que leva a uma interação sexual entre os personagens. Sendo uma cena não tão tensa, pensei em deixar as persianas levantadas para que os personagens fossem iluminados primariamente pela luz da janela, com preenchimento de uma luz de base vinda de um fresnel rebatido no teto. O tom da luz da janela deveria ser branco e o das luzes interiores, levemente amarelado.

Já a cena noturna do restaurante tem uma dupla significação no roteiro, pois quando ela é mostrada, o espectador ainda não sabe que Júlia já desconfia de Saulo, e Saulo, não sabendo que Júlia desconfia, acaba entregando um ponto chave de sua ligação na trama. Por isso, em termos de fotografia, quis criar um ambiente que levasse ao duvidoso e ao ambíguo. Como citado na parte do conceito, gostaria de utilizar uma luz forte em cima da mesa e iluminar os personagens de forma a criar sombras em seus rostos. Para a iluminação da mesa, testei o uso de uma lanterna japonesa e também de lâmpadas dicróicas no teto. Acabei escolhendo as lâmpadas dicróicas para fazer a iluminação da mesa e dos próprios personagens. Utilizando as dicróicas que eu havia comprado para o escritório, fiz uma coroa com as cinco lâmpadas e a coloquei em cima da mesa.

A cena que se passa no gabinete do Senador, por se tratar de uma das cenas mais complexas, com muitos planos e muita movimentação dos atores pela sala, ficaria com uma iluminação simples, sem deixar muitos contrastes e sem muitas mudanças de luz. No início dessa cena, a sala estaria escura e Elvis estaria em pé apresentando slides ao Senador. A luz da tela de projeção seria a luz principal da cena, mas para que pudéssemos ler o que passava na tela de projeção e não perdermos detalhe nas áreas escuras, usei um fresnel de 1000w com gelatina CTB rebatido no teto. O uso da gelatina foi importante para mantermos o tom azul das áreas escuras. Depois que Elvis encerra sua apresentação, ele acende as luzes da sala, que se mantêm acesas até o fim da cena. Antes de a locação ser fechada, eu pensava em usar lâmpadas dicróicas em cima da mesa como iluminação de cenário e uma luz de base de preenchimento. Quando conseguimos a locação, vi que seria inviável instalar luzes no teto, e optei por usar a luzes da própria sala como luz de cenário. Para a luz de base de preenchimento, usei outro fresnel de 1000w, esse sem gelatinas, pois a iluminação da sala deveria ter um tom amarelado.

A locação que visitei mais vezes e fiz mais testes foi a da garagem, pois a cena apresentava algumas dificuldades, e a locação outras tantas. Já na minha primeira visita

encontrei um problema que me impediria de realizar alguns testes, pois não havia saídas de tomada na garagem. Esse problema foi resolvido ao longo de algumas idas a garagem e muita ajuda do pessoal da elétrica do prédio, e por fim a solução que encontramos foi ligar um cabo de alta amperagem direto na caixa elétrica da garagem, e puxar desse cabo energia para a caixa de distribuição da FAC. Um dos primeiros testes que fiz foi para verificar a resposta de cor das luzes fluorescentes da garagem, e identificar se o espectro de cor dessa luz soltava um tom esverdeado ou azulado. Vi que, com a câmera configurada a 3200K, as lâmpadas soltavam um tom azulado muito bonito, quase ciano, que serviria para causar a quebra e o estranhamento que eu desejava para essa cena. O próximo teste foi para ver qual gelatina corrigiria melhor as luzes de temperatura 3200K. Testamos gelatinas ciano e gelatinas CTB, e por fim, o melhor resultado foi quando usávamos uma folha de gelatina ciano com uma folha de gelatina CTB ½. Outro teste importante foi o de ruído com os diferentes ISO da câmera. A Blackmagic vem com 4 opções de ISO: 200, 400, 800 e 1600. O ISO 800 é o nativo da câmera, mas no teste ele apresentou ruído nas áreas escuras. Já o ISO 200 não apresentava granulação, mas para usá-lo precisaríamos de muita luz ou um diafragma muito aberto, levando a pouca profundidade de campo, que iria de encontro a estipulada no conceito final. Por fim, fizemos alguns pré-lights, tentando escolher onde seria o melhor lugar para estacionar o carro, de modo que o ponto de fuga ficasse numa diagonal, dando profundidade para a cena, e também de modo que o carro ficasse bem iluminado no plano geral. Durante esses pré-lights, minha equipe e eu tentamos várias maneiras de posicionar fresneis, abertos e isopores para ganhar luz na garagem, mas o ganho era mínimo e muito trabalhoso. Por fim, escolhemos um lugar bem iluminado a um canto da garagem, mas que também apresentava áreas de luz e sombra pelo caminho em que a personagem passaria, nos planos abertos, como desejado no conceito. Para a iluminação da personagem dentro do carro, sem luzes acesas diegeticamente, pensei em usar um pedaço da fita de LED com difusores, ou lanternas de alta potência rebatidas no teto do carro.

O último teste que achei necessário fazer foi o teste sobre de que forma a câmera capturava a imagem dos personagens recebendo flashes de luz, para um dos inserts em que Saulo se dedicava a carreira política (03:20). A Blackmagic possui o sistema de rolling shutter, que faz com que a imagem seja captada por linhas. Sendo assim, corríamos o risco de que quando usássemos flashes nos personagens, só um pedaço da imagem estaria com o flash enquanto as outras partes não. Filmei um canto da minha casa com várias medidas de shutter diferentes, para ver se com alguma delas a câmera capturaria o flash na imagem inteira. O

shutter na Blackmagic funciona por ângulo de abertura, e o único que funcionou foi o ângulo de 360 graus. Resolvi que no dia da filmagem dessa cena, faríamos takes rodados com o shutter a 360 graus e flashes de duas câmeras sendo jogados nos personagens, e também, takes rodados com o shutter a 180 graus, que foi o utilizado no resto do filme, sem flashes, para o caso de fazermos os flashes na pós-produção.

2.4 EDIÇÃO/EDIÇÃO DE SOM, por Ícaro Sousa

Acho importante que o estudante de audiovisual tenha vivência em varias das áreas que envolvem o meio, apesar de durante o curso ter ficado sempre mais voltado para a parte de som, tentava me envolver ao menos um pouco com as outras áreas em exercícios ou em matérias optativas. Por isso para o projeto final decidi que deveria me arriscar um pouco e montar o curta, algo que eu nunca havia feito antes. Minhas experiências mais próximas na área eram de edição de som para alguns curtas da Faculdade de Comunicação e alguns outros projetos e estágios de edição de vídeo no Correio Braziliense e no Instituto Interamericano de Cooperação para a Agricultura. Esses estágios, porém, envolviam um trabalho mais jornalístico e trabalhar em um curta, certamente seria um desafio completamente novo.

A primeira coisa que ficou definida em relação ao curta foi parte da equipe o Henrique iria dirigir, Raíssa iria fazer a direção de fotografia e eu ficaria responsável pela pós-produção e por supervisionar o som. Foi um processo lento no início, pois os outros membros iriam fazer intercâmbio, porém entre as viagens do Henrique tivemos uma reunião, o diretor desejava que levássemos referências para que, a partir delas, tentasse escrever um roteiro. Levei como principais referências o seriado *Breaking Bad* e o cineasta Wong Kar-Wai em especial seu filme *2046* (2006).

Enquanto o roteiro era escrito tentei melhorar minha base nas áreas em que iria atuar lendo livros, vendo filmes e aulas na internet. Quanto à montagem, já havia lido *Num piscar de olhos* (Walter Murch, 2001) e ao procurar por outros percebi que muitos autores o usavam como referência, como já havia lido seu livro e visto alguns vídeos dele na internet e entrevistas em alguns documentários procurei por outros autores. Apesar de interessantes e ajudarem no entendimento da montagem considerava o livro de Murch um tanto abstrato, eu procurava por algo mais parecido com um guia, ao mesmo tempo em que eu sabia que era impossível se escrever um guia sobre montagem. *On Film Editing* (Edward Dmytyk, 1984) se

mostrou exatamente o tipo de meio termo que eu queria e me deu mais confiança na hora de trabalhar.

Para a edição de som li nessa época *Dialogue Editing for Motion Pictures: A Guide to the Invisible Art* (John Purcell, 2007) que me deu uma perspectiva um pouco diferente sobre a edição de som e reforçou o meu pensamento de que cinema deve ser feito com vários processos bem definidos e organizados. Além disso, por essa época comecei a editar o som do *Querido Capricórnio* (Amanda Devulsky, 2014).

A área de tratamento de cor era uma nova para mim, procurei alguns tutoriais na internet e comecei a aprender sozinho. Percebi que precisava de um aprendizado um pouco mais focado e então fiz um curso online e procurei estudar mais sobre cor e linguagem visual. Logo depois peguei o filme em que eu havia feito som no Bloco para fazer o tratamento.

Depois de chegarmos a uma primeira versão do roteiro procurei assistir a série *House of Cards*, pois sabia que a temática parecida poderia ser útil como referência. Porém não fiz muito mais que isso de forma realmente ativa pensando na pré-produção da montagem, mesmo que eu visse referências como algo importante, não sabia como elas poderiam me ajudar de fato a montar o filme. Na minha visão, era mais importante ter referências gerais do que específicas, para isso tentei ver muitos filmes, principalmente os que fugiam um pouco da minha zona de conforto, na esperança que no momento de montar o filme essas referências ajudassem a fazer diferença.

Outra atribuição minha era ajudar a preparar o som para a produção. Para isso chamei o Roger Troncoso, que já havia trabalhando com o André Ribeiro, para fazer o som direto e deixei pra ele a opção de quem ele escolheria como assistente. Decidi que queria tentar fazer um filme mais com microfones de lapela, para isso pedi para que o Roger usasse boom e lapelas em todas as cenas, sabíamos que isso seria particularmente desafiador na cena do gabinete (12:59) pela quantidade de personagens que havia em cena, mas na hora da edição de som teríamos opção de lapela para todos os personagens além do boom como garantia.

Com base em experiências anteriores, sabia que meu trabalho na pós poderia ser facilitado se houvesse uma melhor organização dos boletins de cada equipe durante a produção, por isso logo no começo decidimos que o continuísta seria responsável pelos boletins da equipe de fotografia e som, além do da própria continuidade. Assim caso

precisasse mais tarde teria todas as informações em um só lugar e no set as equipes poderiam ficar mais tranquilas sem essa responsabilidade.

Preparei uma visão geral de cada cena para o som e discuti com o Henrique. Assim a gente já poderia saber como trabalhar o som para ajudar a trazer o clima do filme e o que cada cena pedia especificamente. Nesse momento foi decidido, por exemplo, que quase não ouviríamos ruídos ambientes na sala de Júlia, para trazer a ideia de que ali era sua fortaleza. A cena onde Júlia encontra o vidro do carro quebrado (08:57), por outro lado, teria bastante ruídos mostrando a fragilidade da personagem. Algo que me saltou os olhos na leitura do roteiro foi a quantidade de papéis que eram passados entre os personagens, ressaltar alguns desses sons me parecia uma ideia importante e poderíamos decidir depois formas de utilizá-lo para, por exemplo, dar pequenas dicas ao espectador.

Em algum momento surgiu um questionamento técnico que afetaria vários membros da equipe, que câmera usaríamos para rodar o curta? Pensamos inicialmente em usar uma DSLR como a Canon 7D, mas ao saber que nosso colega Lucas Kato havia adquirido uma Blackmagic Cinema Camera optamos por utilizá-la por oferecer formatos que possibilitariam maior controle na pós. Com a câmera escolhida ainda cabia a decisão de qual formato escolher ProRes 422 ou RAW. Optamos pelo RAW pela maior qualidade dos arquivos e a possibilidade de utilizar a resolução de 2.5K, isso, no entanto, gerou um custo inicial inesperado, pois precisamos comprar um disco rígido para o meu computador para conseguir armazenar todo o material do filme; além disso, sabíamos que isso poderia causar limitações durante as gravações, pois a quantidade de cartões nos permitiria aproximadamente 1 hora de material sem descarregar.

Ainda durante a pré-produção participei dos testes de câmera trabalhando no material gravado durante esses testes. Assim, pudemos sentir melhor como a Blackmagic Cinema Camera funcionava e entender suas capacidades e limitações, além de se aproximar um pouco de como seria o processo de pós-produção. Com tudo testado e decidido estávamos prontos para começar as gravações.

3 PRODUÇÃO

3.1 DIREÇÃO

Antes de falar das filmagens em si e do meu papel de diretor em set, vale tocar o trabalho do André Ribeiro, diretor de produção. André trabalhou bastante fazendo ou utilizando os contatos para realizar o filme que, apesar de ter uma verba financiada por Raíssa, Ícaro e eu, precisava de algumas locações um pouco mais complicadas e que nosso limitado orçamento não cobriria. O maior exemplo do bom trabalho feito, acredito ter sido os exemplos do escritório de Júlia e o gabinete do senador, pois em ambos os casos a locação que nós tínhamos dada como certas foram canceladas durante a semana em cujo fim de semana gravaríamos. Ainda assim o André conseguiu outras locações de última hora e com a ajuda de toda equipe conseguimos deixar elas prontas a tempo para as filmagens.

Aproveitando que já citei isso, nosso filme teve uma particularidade que não foi muito comum na minha experiência em outros curtas realizados na faculdade, que foi o fato de nós só gravarmos nos finais de semana. Como grande parte da equipe tinha trabalho ou estágios para comparecer durante a semana, tivemos que fazer essa opção para conseguir ter o melhor resultado com a equipe que queríamos. Consigo levantar alguns pontos favoráveis e outros desfavoráveis a essa opção agora.

Primeiramente, filmar apenas nos fins de semana nos dava abertura para fazer os ensaios com os atores focando a cena que seria gravada naquele fim de semana, complementando a preparação que já havia sido iniciada antes do período de filmagens. Além disso, nos deu mais flexibilidade para separar os dias de filmagem, deixando cenas mais simples para os primeiros fins de semana, quando a equipe ainda está se acostumando a trabalhar junta, e as mais complexas para os últimos. Em termos de produção isso também foi importante, como já disse, pois eventuais problemas que surgiam não precisavam mais ser resolvidos de um dia para o outro como é em uma produção convencional, pois tínhamos a semana para resolvê-los. Outro fator que considero positivo nessa separação é a minimização do cansaço físico. Filmar oito dias seguidos, que foi nossa contagem de dias de produção, seria extremamente cansativo, principalmente e desgastante para a equipe, até porque tínhamos alguns dias de diurnas e outros com noturnas e conciliar isso em dias corridos de produção é mais complicado. Por fim, ter a semana livre possibilitou que eu e Raíssa fôssemos para a casa do Ícaro ver as imagens que tínhamos feito no fim de semana e já testar alguma montagem e também alguma coisa do tratamento de imagem.

Entretanto, espaçar os dias de filmagem também tem suas desvantagens e eu julgo que o cansaço psicológico é uma das principais. No processo de um filme que durou aproximadamente um ano de seu início até as filmagens, muito já foi discutido, muitos problemas surgiram e foram resolvidos, ou não, e é tudo muito mais intenso nos três meses que antecedem a filmagem, isso gera um desgaste psicológico muito grande em todos da equipe e eu sentia isso muito forte. Gravando durante um mês, em vez de resolver tudo em oito dias, resolveríamos em trinta e um e sem dúvida isso é algo que pesa no psicológico de toda a equipe. Outro fator que julgo desvantajoso em filmar de forma espaçada é que a equipe no primeiro dia do fim de semana tem que esquentar de novo, ficar coesa e isso atrapalha um pouco na dinâmica de set, o que em gerou atrasos desnecessários em alguns dias de filmagem. Além disso, estar disponível durante oito dias seguidos é mais fácil pra algumas pessoas do que ficar disponível durante cinco fins de semana, e isso fez com que as vezes tivéssemos que substituir um ou outro assistente em alguns dias de filmagem, o que reforça a necessidade de mais tempo pra equipe trabalhar melhor junta no outro fim de semana.

3.1.1 Filmagens

As filmagens em si, depois de resolvidos os problemas de pré-produção foram razoavelmente tranqüilas, acredito. Uma coisa que pode afetar a dinâmica de set é ter pessoas da equipe levando desentendimentos e frustrações da pré-produção para o set e, para isso, acho que foi de extrema importância a realização de uma reunião um dia antes de começarmos as filmagens. Nessa reunião falamos de problemas que aconteceram na pré-produção e acredito que conseguimos superá-los, mesmo que não os resolvendo, e a equipe foi para set preparada e disposta.

Durante o set como um todo, eu fiquei um pouco decepcionado, talvez por ter criado expectativas erradas, com a falta de autonomia da equipe. Eu pensava que já que havíamos conversado e discutido o conceito do filme, testes haviam sido feitos e tudo estava preparado, em set cada equipe faria seu trabalho de acordo com esse conceito. O problema que aconteceu não foi as equipes terem fugido do conceito, mas a constante necessidade de validação de tudo que era feito. Eu entendo que o diretor tem que entrar em acordo com o que está sendo feito, mas acredito que isso seja em um aspecto macroscópico, não em cada detalhe do que é feito. Exemplificando, acredito que seja função da diretora de arte definir qual a cor da unha e o penteado da atriz, assim como é função do diretor de fotografia definir se o rosto da atriz está devidamente iluminado, tudo de acordo com o momento na narrativa do filme e com o

que foi discutido anteriormente, sem necessidade de validação, por parte do diretor, desses pormenores.

Algo importante que tentamos fazer para as filmagens, mas sem sucesso, foi a manutenção de poucos membros das equipes em set. Quando a equipe em set é muito grande, há vários momentos em que há muitas pessoas ociosas que acabam se dispersando do trabalho que está sendo feito ali e isso influencia no qualidade do trabalho de todos os membros. Tivemos alguns problemas dessa natureza em alguns dias de filmagem, o que gerou atrasos e desgastes, mas que conseguimos contornar e realizar o filme.

Quanto aos atores em set, na maioria das locações nós conseguimos estabelecer uma base de produção onde os atores poderiam ser maquiados, e produzidos ao mesmo tempo em que a equipe de fotografia montava a iluminação da cena e a equipe de arte preparava o cenário. Além disso, essa base era importante pois a atriz principal tinha um bebê recém nascido para amamentar de três em três horas, então o marido dela levava o bebê e eles ficavam tranquilamente nessa sala enquanto a equipe trabalhava. Acredito que isso criou um ambiente de conforto que ajudou os atores a estarem mais a vontade durante as cenas, sem estarem cansados ou incomodados com questões de produção. A dinâmica de direção dos atores nas cenas seguia bem de perto o que havia sido feito nos ensaios e de acordo com a decupagem, porém foi bem comum a mudança de alguns planos ou ações para se adaptar melhor ao espaço das locações, com o objetivo de melhor aproveitar aqueles espaços específicos que não eram conhecidos na época da decupagem, em regra.

Queria destacar dos comentários gerais sobre as filmagens o dia da gravação do gabinete do senador, que problematizei anteriormente na pré-produção. Como também já foi citado, a locação para essa cena só foi completamente definida dois ou três dias antes das filmagens, o que demandou mais trabalho principalmente da direção de fotografia e da minha direção para melhor se adaptar ao espaço que havíamos conseguido. Nesse aspecto, acho que mais uma vez se provou importante a referência de *Doze homens e uma sentença* para a decupagem, pois explorando os enquadramentos como planejado, foi mais fácil de nos adaptar ao local, mesmo com tantas ações e tantos atores envolvidos.

Também acredito ser válido destacar a gravação da cena (11:24) em que Saulo e Elvis estão no carro, pois acreditávamos que seria algo simples, pouco nos planejamos e não fizemos testes para ela. O que aconteceu, entretanto, foi que mesmo tentando aproveitar a luz do sol, os personagens ficavam muito sem definição, quase invisíveis, pois a luz do sol

refletia no vidro pára-brisa ofuscando a luz que viria do rosto deles. Tentamos solucionar isso estendendo um pano de TNT preto por cima do carro para eliminar a reflexão. A princípio pensamos que havia funcionado, porém quando fomos ver o resultado na pós, pelo fato de o TNT ser translúcido, havia manchas na imagem que além de serem feitas, pareciam erros de definição ou apenas uma imagem de baixa qualidade. Aprendemos com o erro e fizemos um novo teste com um pano preto fosco e chamamos os atores para regravar a cena. Foi a única cena que demandou regravação, mas ficou de exemplo para que não se subestime nem o mais simples dos planos pra não acabar ter que regravar depois.

Por fim, acredito que o período de filmagens, apesar de cansativo, terminou de forma agradável, com a maior parte da equipe satisfeita com o trabalho que foi feito e com material de qualidade suficiente para que conseguíssemos trabalhá-lo na pós produção e atingir o resultado buscado.

3.2 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

O meu processo de filmagem, ao trabalhar usando um formato sem compressão, foi tentar conseguir sempre informação em toda a imagem, por meio de monitoramento do waveform e do histograma, para garantir um bom tratamento de cor na pós-produção. Havia cenas que eu gostaria que o visual final fosse mais escuro, ou mais contrastado, mas sacrifiquei isso na hora da filmagem para que isso fosse feito no tratamento de cor, para tentar preservar o nível de granulação baixo que eu queria para o filme.

Como não tenho experiência em pós-produção, abrir mão do visual final que eu queria na hora da filmagem foi muito difícil, por eu não ter certeza do que poderia ou não ser feito, porém, acredito que ter feito dessa forma ajudou o processo de tratamento de imagem, e consequentemente, a fotografia do filme em si. Isso implicou em algumas complicações na hora de iluminar as cenas, pois, nesse filme, eu queria explorar o desenho de luz dentro dos ambientes, mas não podia deixar que a cena ficasse subexposta nem superexposta em lugar algum. A iluminação teve que ser muito bem planejada e feita, muitas vezes, a partir de luzes pequenas colocadas nos lugares certos, para preservar o desenho de luz e não homogeneizar a cena inteira. Não tivemos bandeiras em set, e sei que isso prejudicou o desenho de luz de algumas cenas, pois, se algum personagem estivesse com o nível de luz baixo, eu teria que aproximar luzes ou introduzir novas que alterariam o desenho de luz do cenário, porque eu não poderia bandeirar a luz para que ela não atingisse o resto do cenário.

Outro aspecto novo para mim, a respeito dessa produção, foi o fato de filmarmos apenas aos finais de semana, e termos o meio de semana para nos prepararmos. Dessa forma, várias etapas de pré-produção, produção e até pós-produção foram intercaladas, requerendo bastante planejamento e atenção. Se por um lado o trabalho foi exaustivo porque se alongou por muito mais tempo que o de uma produção feita em dias corridos, por outro lado esse tempo no meio da semana permitiu que nós pudéssemos estudar melhor as falhas que ocorreram e nos planejarmos melhor para as próximas diárias. Um exemplo disso foi termos visto no meio da semana as filmagens do fim de semana anterior e termos notado um microfone de lapela em quadro, o que nos fez prestar muito mais atenção a esse detalhe. Esse tempo entre diárias no meio das semanas também nos proporcionou a chance de fazermos reuniões entre eu, Henrique e Ícaro para assistirmos o que havia sido filmado e começarmos a conversar sobre a montagem e o tratamento de cor das cenas. Acredito que essas reuniões foram úteis, tanto para o processo de produção, porque pudemos identificar erros e o que poderia ser melhorado para as próximas diárias, quanto para o de pós-produção, por agilizar questões de montagem e de tratamento de cor.

Um grande problema que tive, foi com as fitas de LED instaladas nas estantes dos escritórios. Como descrito na parte de pré-produção, o tempo de preparo dessas luzes foi curtíssimo para o que elas exigiam, e alguns problemas que surgiram não puderam ser resolvidos pela proximidade das filmagens. Problemas esses que envolveram a própria instalação das luzes, por muitos fios terem ficado aparentes, e também o espectro de cor dessas luzes. Quando comprei e pesquisei a respeito dessas luzes não descobri nada a respeito de o espectro de luz não ser completo, porém, depois de instaladas e ligadas com o resto das luzes de cenário e dos personagens, percebi que essas fitas soltavam uma tonalidade muito esverdeada.

A cena diurna do restaurante não ficou com eu planejava inicialmente, pois em meu conceito, e no pré-light, ficou decidido que a luz de ataque seria luz natural vinda da janela e usaríamos as luzes do restaurante e algumas luzes difusas complementares para preenchimento. Porém, no dia da filmagem em si, a equipe de foto deveria chegar depois da equipe de arte, para que eles pudessem arrumar o cenário antes de nós montarmos as luzes. Tentei explicar para Ana, a diretora de arte, qual seria a mesa da cena diurna, de acordo com o que ficou acertado no pré-light, mas quando cheguei no restaurante vi que houve uma falha de comunicação entre nós, e a mesa arrumada foi outra. Não pensei haver grande problema e eu e minha equipe partimos para a montagem das luzes. Quando tentamos subir as persianas das

janelas próximas à mesa arrumada encontramos nosso problema, pois uma delas estava quebrada e não subia. Para não gastarmos tempo de filmagem, decidi deixar as persianas fechadas e trabalhar com luzes montadas dentro do restaurante.

A cena que nos deu mais trabalho, no entanto, foi uma das que considerávamos mais simples, como Henrique já citou. Deixei de fazer o pré-light da cena que passava dentro de um carro, e não previ que sem utilizar polarizador ou um pano preto por cima do vidro, não tínhamos visibilidade dos atores dentro do carro, por conta da reflexão da luz do sol. Depois da tentativa mal sucedida de filmagem dessa cena, fiz testes com polarizador e com um pano preto opaco para barrar a reflexão da luz no pára-brisa do carro, e os resultados foram satisfatórios. Marcamos com os atores e uma equipe reduzida a refilmagem dessa cena, que dessa vez deu certo.

3.3 EDIÇÃO/EDIÇÃO DE SOM

Durante a produção minha principal tarefa era realizar a logagem dos cartões da câmera e dos gravadores de áudio. Após cada dia de set a assistente de direção me entregava os cartões e eu os descarregava para, geralmente, devolver no outro dia pela manhã. Por termos escolhido o formato em RAW para os arquivos de vídeo, essa atividade consumia bastante tempo, levando horas para descarregar os arquivos da câmera e fazer o backup. Nesse ponto os arquivos de áudio eram fáceis de lidar, apesar de serem dois gravadores e múltiplos canais, os arquivos eram muito menores que os de vídeo.

Após descarregar todo o material de um dia, começava a fase de organização do material. Primeiramente, renomeava todos os arquivos vindos da câmera para um nome mais facilmente reconhecível, no caso usava os boletins de continuidade e a claquete para renomeá-los de acordo com a cena, plano e take. Assim, por exemplo, a cena 1, plano 2, take 3; o segundo plano utilizado no curta, era renomeado como C1P2T3.

Depois, abria todos os arquivos em uma timeline no programa DaVinci Resolve, que seria utilizado para a finalização de cor, para criar proxys uma vez que poucos programas conseguem interpretar o formato em RAW e esses exigem muito poder de processamento. Os proxys me permitiram, então, obter arquivos mais leves e que poderiam ser manipulados em outros programas de edição não linear, no caso o Adobe Premiere Pro, com o qual já estava mais familiarizado.

Os arquivos de áudio e os proxys então passavam por um segundo programa, Plural Eyes, para que os áudios dos gravadores fossem sincronizados com os da câmera. Pela grande quantidade de arquivos de áudio e por outras questões técnicas relacionadas à renomear os arquivos da câmera, parte do trabalho de sync acabou sendo feito de maneira manual já no Premiere.

Este processo de trabalho era bastante confuso e se adaptava a cada semana, conforme se descobriam dificuldades. O método acima citado é aquele que usei nas últimas semanas que, apesar de gerar mais trabalho para sincronizar os arquivos, me parecia o mais organizado. O curta gerou aproximadamente 5 horas e meia de material bruto. Somando os arquivos da câmera, gravador de áudio e proxys equivaleram a quase 2,5TB de armazenamento.

Com todo o material sincronizado dentro do programa de edição em timelines independentes para cada dia, ordenava o material e fazia pré-cortes de cada cena. Com o material ordenado, durante a semana eram realizadas “dailies” com o diretor e, por vezes, a diretora de fotografia.

A meu ver, o processo das dailies foi enfraquecendo conforme as semanas passavam, mas no começo foi bastante útil para dar maior confiança ao diretor e diretora de fotografia. Como utilizamos uma câmera sobre a qual não tínhamos muito domínio, essas primeiras dailies foram úteis para afinar mais o entendimento sobre a câmera e tirar melhores resultados dela, além de testar possíveis tratamentos de cor já pensando na finalização do filme.

4 PÓS-PRODUÇÃO

4.1 DIREÇÃO

O processo de pós produção, como já foi citado, já havia começado durante as filmagens, quando nos reuníamos na casa do Ícaro durante a semana para ver as imagens que haviam sido feitas naquele fim de semana e já começar a testar algumas opções de tratamento de cor para as cenas. Isso ajudou também a agilizar o processo de edição, porque algumas coisas já eram testadas e colocadas juntas pra termos uma ideia de como tudo funcionava junto.

Como diretor, preferi sempre deixar o Ícaro trabalhar sozinho fazendo os cortes do filme para depois me mostrar, pra que minha pré concepções e vontades a respeito do filme influíssem tanto no trabalho dele, deixando mais liberdade para que fossem feitos testes não previstos no roteiro e durante as filmagens. Acho que é perceptível para quem lê a última versão do roteiro que o filme está ainda bem próximo do que foi concebido, sendo excluídas algumas falas em algumas cenas, mas estruturalmente igual. Isso se deve também por conta do processo que já foi descrito de atualização do roteiro com os ensaios feitos com os atores, que adentraram a época das filmagens, além do fator de ser um roteiro onde as intrigas e as revelações aconteciam numa ordem necessária ao propósito do filme.

Percebido isso, a montagem se baseou em achar os melhores tempos de atuação, de ação e reação para que as cenas funcionassem da melhor forma possível e nesse momento vimos que os atores, em geral, oscilaram na atuação. Há momentos fortes de cada um ao longo do filme, mas também há momentos em que a atuação não estava da melhor forma possível para o clima da ação. Apesar de isso ser um problema, acredito que a oscilação tenha sido tão grande de forma que qualquer um tenha prejudicado o filme além da sua personagem, apenas distrai a imersão no filme em alguns pontos.

Depois de quatro cortes, decidimos, agora sim juntos na ilha de edição, por um corte final para o filme para que ele pudesse seguir os trâmites da pós-produção. Nesse ponto fiquei incumbido de contatar as pessoas designadas para fazer a trilha e o design gráfico do filme. Para a trilha, já havia convidado uma amiga musicista de São João del Rei para participar da equipe, então retomei o contato com ela que se prontificou a ajudar. Tivemos alguns problemas por conta da agenda dela e usamos uma das músicas que ela havia composto com um amigo para a trilha final e de créditos do filme, e ela pediu a assistência do Leo, outro

amigo, para fazer a trilha que seria a da abertura do filme. O restante da trilha foi gravado por amigos músicos aqui da cidade que se dispuseram a ajudar, mesmo estando com um prazo apertado para a entrega do produto final. A parte de design gráfico também sofreu com a agenda, pois havia começado os trabalhos ainda na pré-produção com a Laura Papa, mas que por conta do trabalho em outro lugar, não teve mais tempo para participar do filme na parte da pós produção. Em pouco tempo entrei em contato com a Morgana Boeschestein que se prontificou a fazer a arte do filme e se mostrou muito competente e eficiente, apresentando boas ideias em pouco tempo e sempre aberta a sugestões quando o que ela trazia não estava tão de acordo com a proposta, então fechei com ela todo o design gráfico do filme, dos créditos à divulgação.

4.2 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Meu único contato com a pós-produção do filme foi com a parte de tratamento de imagem, a cargo do Ícaro. Como já foi dito, eu, Henrique e Ícaro nos reuníamos no meio das semanas em que as filmagens estavam ocorrendo para ver uma montagem prévia das cenas e conversar sobre o tratamento de cor. Nesses encontros, eu e Ícaro já conversávamos sobre o que eu pensava anteriormente para a cena e o que poderia ser feito com o material que havíamos filmado.

Antes de começar o tratamento de cor, Ícaro me pediu o conceito de fotografia cena a cena, para ter uma referência por escrito e de fácil acesso a respeito do visual que eu gostaria para o filme. Alguns dias depois ele me mandou um tratamento inicial para que eu pudesse fazer meus apontamentos. Estávamos de acordo com a maioria das coisas, muitas das quais já haviam sido tratadas em nossas reuniões semanais.

Dentre as coisas conceituais do visual do filme que ficaram a cargo do tratamento de imagem para serem realizadas, estavam o escurecimento e aumento do contraste de algumas cenas, como a cena do bar e a cena do quarto de hotel, e o ajuste do nível de saturação de cada cena, permitindo uma identificação emocional de cada ambiente em que o filme se passa, mas mantendo uma identidade do filme como um todo. Um aspecto já trabalhado pela fotografia na filmagem, mas que deveria ser aprofundado no tratamento de imagem, foi o da diferenciação das cenas em que a história é contada e das cenas “jornalísticas” do filme.

Como no processo de filmagem eu optei por garantir informação em toda a imagem, algumas vezes percebemos que a continuidade de luz entre um plano e outro ficou

prejudicada. Outro problema que precisou ser corrigido no tratamento de cor foi a fita de LED utilizada no escritório, que soltava uma cor verde que deveria ser amarela. A cena refilmada, que se passava dentro de um carro, também exigiu alterações no tratamento de cor, pois filmamos num tempo nublado, que fez com que a imagem ficasse com um tom muito azulado, que não combinava com o conteúdo emocional da cena. Decidimos dar uma esquentada no tom da cena por meio do balanço de brancos.

4.3 EDIÇÃO/EDIÇÃO DE SOM

4.3.1 Edição

Como a cada semana eu fazia um pré-corte das cenas, quando chegamos ao final das gravações já existia um corte bruto do curta. O corte tentava seguir a decupagem inicial do diretor (quando era possível, pois muitas coisas mudaram durante as gravações) e mantinha todas as cenas na íntegra. Com 20 minutos e 10 segundos de duração o filme parecia ser bem estruturado, entretanto não tinha ritmo. Claro que já esperávamos isso do corte bruto, era apenas o início do trabalho.

Para fecharmos o filme estruturalmente precisamos de mais três cortes, sendo que entre esses alguns possuíam versões diferentes com pequenas mudanças. Conforme os cortes iam surgindo o filme ficava cada vez mais curto e melhor ritmado. Naquele que chamamos de primeiro corte, o primeiro realmente pensado, o tempo de duração caiu para 19 minutos e 34 segundos. No segundo, 17 minutos e 51 segundos. A primeira versão do terceiro corte ainda possuía 17 minutos e 3 segundos. Até que a versão usada no filme, sem os créditos, chegou a 16 minutos e 34 segundos.

Durante todos esses cortes quase não houve alterações estruturais realmente significativas, as cenas mantiveram seus lugares de acordo com o roteiro e nenhuma cena precisou ser retirada do curta.

Ter a Hanna Reitsch como atriz no filme foi muito bom para a edição, além de ter atuado bem durante a maior parte do filme, no geral, ela foi capaz de dar as falas com os mesmos movimentos em cada take, facilitando bastante cortar enquanto ela está em cena. Diego de Leon, por outro lado, era um pouco mais inconstante na atuação e não acertava tão bem as falas e movimentos em cada um dos takes, embora tivesse muita facilidade em atuar

enquanto os outros talentos jogavam suas falas, algo bastante útil para quando o outro não está tão bem e, na minha experiência, algo bastante raro entre atores.

O maior desafio da primeira cena (00:00) foi acertar o tempo do início. Nos primeiros cortes, havia mais planos dos personagens e da maleta antes de começar o diálogo. A ideia era trabalhar um pouco de suspense sobre a mala e aqueles personagens para, então, apresentar Júlia. Propositadamente a atuação do advogado foge do tom do filme, além de ser só um acessório para apresentar a personagem principal, o personagem mais caricato ajuda a manter um pouco do suspense do que realmente trata o filme e qual vai ser o tom dele.

A ideia inicial para a introdução com as jornalistas (01:00) era que cada uma aparecesse por vez e não voltassem, contudo ficaram intercaladas para dar maior dinamismo à cena, uma última fala também foi cortada para diminuir o tempo da cena e porque considerávamos que a fala final da repórter repetia algo já dito antes.

A cena do bar (01:24) foi gravada no primeiro dia de produção e logo durante a dailie era perceptível que a cena era muito curta. Minha primeira tentativa foi alongar a cena deixando mais tempos sem muitas ações e variando um pouco mais os quadros. Apesar de isso ter corrigido o ritmo da cena piorou o ritmo do filme como um todo, o filme demorava a engatar, assim decidimos usar o joguete que nos leva para o quarto de hotel. Inicialmente, na primeira tentativa o corte era mais cômico, porém achávamos que fugia muito daquilo que o curta se propunha. Acabamos por manter o joguete que apesar de ainda soar cômico se encaixa melhor na proposta do filme. Essa brincadeira permite que o momento curto no bar passe mais despercebido, uma vez que parece que a cena simplesmente continua no quarto de hotel.

A cena do quarto (01:46) sempre foi longa, porém nos primeiros cortes do filme ela parecia ser muito mais longa do que realmente era. Para tentar solucionar isso cortamos partes do diálogo e partes de silêncios. Quando Saulo vai pegar a pasta e entrega para Júlia, por exemplo, antes víamos toda a ação, no corte final há uma pequena elipse de tempo. Felizmente, o fato de a cena ter três momentos diferentes (antes, os inserts e depois) ajudou a criar momentos de corte durante a cena e deixam a cena mais fluída em sua longa duração.

As duas cenas seguintes, no escritório (04:53) e restaurante (05:43), foram provavelmente as mais simples e as que menos sofreram alterações entre os cortes. São cenas sem muita tensão e com decupagem simples. A demora em encontrar a locação para o

escritório teve suas consequências sobre isso, acredito que se houvésssemos encontrado uma sala mais parecida com o que desejávamos o resultado nas cenas do escritório teria sido melhor.

O problema da locação do escritório apareceu bastante na cena em que Elvis mexe nas coisas de Júlia (06:50). Uma cena crucial para o filme, mas que foi trabalhosa para montar. A sala é pouco larga para a cena, a movimentação dos personagens ficou prejudicada. Com as ações dos personagens os enquadramentos acabavam ficando estranhos em algum momento. Pessoalmente, preferiria ver por mais tempo os personagens juntos em quadro nessa cena, mas a sala era pequena de mais para isso.

Durante a montagem do filme, sem o tratamento de cor, uma das nossas preocupações era deixar claro que a cena com Júlia e Elvis (06:50) se passa em um período, enquanto a cena com Júlia e Ana (08:08) se passa em outro. Isso influenciou em como uma cena acabava e a outra começava. Cheguei por alguns instantes pensar em cortar essa cena, mas desisti por achar que ela ajuda a história avançar um pouco e por ter o movimento de câmera que ajuda a ligar com o estacionamento. Gosto da atuação da Cássia Gentile, acho que ela ajuda a trazer uma leveza para o filme em um momento de tensão crescente. Imagino também que se fôssemos da briga de Júlia e Elvis para o estacionamento, parte do suspense do filme diminuiria.

Certamente a que mais se contrasta em todo o curta em quase todos os aspectos, a cena em que Júlia encontra a ameaça (08:57) foi a mais divertida de montar. Essa cena em específico funcionava bem desde o começo, porém mesmo tendo um bom ritmo me parecia mais longa do que o necessário, a partir daí surgiu a ideia de cortar sem preocupar com a continuidade de espaço, para reforçar a tensão da cena. Isso se dá em um corte onde a posição da câmera muda e em outro escondido quando passamos por uma pilastra. Isso permitia que cortássemos de maneira pouco aparente o tempo em que Júlia leva para chegar ao carro. Gostamos desse resultado e resolvemos ser mais ousados e adicionar jumpcuts no momento de maior tensão da cena até chegarmos ao chicote que para em Júlia dentro do carro e temos um longo plano dela. Desde que vi o material e ouvi como o grito dela soava no plano geral da garagem tive certeza que o plano a ser usado deveria ser esse. Acho que essa escolha ajuda a dar intimidade a uma personagem forte em um curto momento de fraqueza.

Inicialmente, quando Júlia liga para Ana para perguntar sobre Elvis (10:14), ouvíamos a resposta de Ana. Retiramos esse detalhe por julgar que não adicionava nenhuma informação

nova e talvez distraísse o espectador do momento mais importante da cena. Tivemos um problema com o plano de Saulo e Elvis no carro e este precisou ser regravado. Ao rodarmos de novo surgiu um novo problema com a sincronização das falas. Toda a parte inicial da fala de Saulo é da primeira gravação, apenas o momento em que vemos o carro é usado o som do plano regravado. Isso fez com que o wipe da cena ficasse mais curto, a ideia era vermos todo o diálogo de Julia e Saulo em splitscreen e quando ela desligasse o telefone revelaríamos Elvis no carro.

Como na cena diurna no restaurante, a noturna não era para dar trabalho na montagem (11:30), contudo Hanna simplesmente não estava bem nessa cena. Por sorte é uma das melhores cenas de Diego. Para mim, essa cena tem o melhor plano do filme, o plano geral voltado para Saulo, por causa dos espelhos presentes na locação um dos reflexos de Júlia observa Saulo pelas costas.

Por vários motivos a cena do gabinete do senador (12:59) sempre nos causou preocupação e para a montagem não era diferente. Devo confessar que a maioria dessas preocupações não se tornou realidade, a cena foi mais fácil de montar do que eu imaginava principalmente o início. A primeira parte da cena era mais longa, o senador antes de fechar o contrato fazia provocações ao passado com Saulo, era a parte mais engraçada do filme, mas o estava deixando longo e na realidade não adicionava muita coisa, uma vez que o senador já provocaria sobre “você não estão tentando me passar a perna”. Um problema que eu reconhecera desde o roteiro era o final muito explicativo, além dos inserts (14:36 e 14:55), havia uma explicação em over de Júlia sobre como ela descobriu todo o plano, a retirada do over torna a resolução um pouco menos óbvia. Ao final, graças a apontamentos do nosso orientador, Mauricio Fonteles, decidimos por tentar diminuir um pouco a postura sarcástica de Júlia e guardar ela mais para o final da cena, antes a primeira fala de Júlia na cena era “Saudades de mim, bonitinho?”.

A cena que fecha o filme (16:01) foi outra que sofreu pela locação, a ideia original era terminar o filme com uma homenagem ao *Poderoso Chefão* com Ana fechando a porta enquanto Júlia e Patrícia apertavam as mãos (ANEXO 4). Como a sala era pequena e não tinha uma porta para que usássemos, essa acabou sendo a cena mais difícil de montar, no entanto, se não a usássemos a impressão era de que o filme ficava sem fim.

4.3.2 Edição de Som

Durante o início da pós-produção tomei a decisão com o Henrique de que delegaria algumas funções da edição de som para ele para que eu pudesse fazer também o tratamento de cor, assim inicialmente fiquei responsável pela edição de diálogos, enquanto ele ficaria pela edição de efeitos e ambientes. A mixagem seria feita por nós dois.

Enquanto descarregava os arquivos e montava o filme pude perceber as falhas no som que precisaria corrigir, sabia, portanto, que com a grande quantidade de canais de áudio me daria quase sempre opções viáveis para utilizar.

Os problemas com áudio ocorreram tanto com os microfones de lapela como com os do tipo boom, porém em cada tipo de microfone os problemas tinham origens diferentes. Nos de lapela havia interferências e em um deles um *humming* mais acentuado, a meu ver ambos causados pela deterioração do equipamento da FAC. O outro problema nos lapelas era técnico, o microfone raspava na roupa dos atores, pela minha experiência anterior me parece um problema impossível de se eliminar, mas completamente possível de se reduzir. Esse problema apesar de aparecer aqui e ali no filme como era de se esperar, apareceu com muito mais intensidade na cena noturna no restaurante (11:30), chegando a de fato prejudicar o áudio da cena em ao menos um plano.

O problema encontrado com o boom foi nas cenas do escritório (00:00, 04:53, 06:50, 08:08, 10:14 e 16:01), como tivemos problemas com essa locação não havia objetos suficientes na sala, assim o microfone captava muita reverberação, o que não combina com o ambiente e o conceito do som para essas cenas. Além disso, de vez em quando é possível ouvir um som ritmado que vinha pelos dutos de ar condicionado.

Usando uma combinação diferente de microfones para cada cena a maioria dos problemas se resolveu ainda na edição de diálogo, os que ainda permaneceram poderiam ser facilmente resolvidos ao adicionar mais elementos de som na edição de efeitos e ambientes e principalmente na mixagem.

A parte do Henrique começou com a criação de uma lista de sons que seriam interessantes que fossem regravados, alguns que estavam bons já mesmo na captação em set foram colocados para garantir e nos dar opção de escolha. Para isso tiramos alguns dias para gravar esses sons. Infelizmente, a FAC não tem um estúdio de foley, então precisamos usar o estúdio provisório da rádio para garantir uma gravação tranquila. Para alguns sons, no

entanto, precisamos fazer em casa mesmo, pela bagunça que causaria, o que não era compatível com o uso do estúdio de rádio.

4.3.3 Tratamento de Cor

Por termos gravado em RAW as possibilidades no tratamento de cor eram gigantescas, isso inicialmente surgiu até com um problema, estava sendo dominado pela técnica e não estava conseguindo atingir os resultados que desejava. Porém, com paciência e um pouco de leitura e prática consegui superar este obstáculo.

Durante todo o processo de montagem usei o material com LUT da própria câmera que havia gerado uma imagem muito saturada e contrastada, principalmente por causa das escolhas de temperatura de cor escolhidas pela diretora de fotografia. O primeiro passo foi retirar esse LUT e utilizar a imagem crua. Cheguei a testar usar o LUT do programa para a câmera, que apesar de serem da mesma empresa apresentava diferença significativa, porém achei que teria mais controle fazendo tudo de maneira menos automatizada.

A estética do filme caminhou entre cenas com muito contraste e pouco contraste, gerando, assim, contraste entre as cenas do próprio filme. Os níveis de saturação não costumam ser muito altos durante todo o filme, procurando trazer mais sobriedade. A maior exceção é o azul da garagem (08:57), porém a cor é tão predominante na cena que não chega a quebrar a sobriedade procurada.

Nas cenas no escritório (00:00, 04:53, 06:50, 08:08, 10:14 e 16:01) algumas luzes emitiam uma luz amarelo-esverdeada que tiveram de ser corrigidas, o verde dessas lâmpadas foi reduzido. Pela forma como as cenas foram decupadas, um “problema” surgiu: as paredes laterais eram muito mais iluminadas que a parede do fundo, e como raramente vemos as duas paredes juntas, a iluminação das laterais fica sem sentido e salta aos olhos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim do longo processo de realização de *Três Poderes*, pudemos perceber erros e acertos feitos, riscos corridos que valeram a pena e outros não tanto, experimentar novas funções ou apenas novas estéticas e tudo isso buscou ser abordado nesse memorial. Como se trata de um trabalho artístico, a sua percepção e recepção estão invariavelmente atreladas à experiência de vida daquele que assiste o filme, mas independentemente dessa fase que começa agora, a distribuição, acreditamos ter feito um bom trabalho com o que propusemos e com o que tínhamos a disposição.

Parte desse sucesso está em um ponto chave: o planejamento. Mesmo depois de todo o tempo que se passou entre o nascimento do filme, ele é lançado, finalizado, no dia em que se planejava. Isso só foi possível através do uso de calendários, cronogramas, planilhas, muita organização e seriedade no trabalho, instrumentos e qualidades raras quando se trata do cinema universitário, onde parece que existe uma oposição entre arte e organização, entre criatividade e planejamento.

Três Poderes não é e não se propõe a ser um filme que quebra os paradigmas da história e da linguagem cinematográficas, mas sim um filme onde pudéssemos colocar em prática o conhecimento que adquirimos no Bloco e nas demais disciplinas e, além disso, experimentar com aquilo que nos move fora do ambiente universitário, seja em festivais ou salas de cinema, seja no nosso contexto histórico e social. Para isso valorizamos o aspecto técnico do filme, sempre buscando implementar aquilo que víamos nas nossas referências da melhor forma possível para o filme. Acertos e erros foram feitos e são bem vindos, pois não se espera que esse seja um produto perfeito, mas apenas mais um início na caminhada de experimentações e erros, em busca do conhecimento e compreensão que nos levará aos nossos próximos filmes.

Por fim, admite-se que tentar abordar, resumir e explicar o processo de realização de um filme que se estendeu por mais de um ano e meio é uma tarefa ambiciosa e talvez impossível de se realizar com perfeição, porém acreditamos que conseguimos abordar os principais aspectos do processo de produção de *Três Poderes* de forma que esse memorial possa contribuir para futuras produções dentro e fora do ambiente universitário.

BIBLIOGRAFIA

- BLOCK, B. A. Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media. 2ª Edição. Burlington e Abingdon: Focal Press, 2001.
- MURCH, W. Num Piscar de Olhos: A Edição de Filmes Sob a Ótica de um Mestre. Brasil: Zahar, 2004.
- LUMET, S. Making Movies. Reprint Edition. EUA: Vintage, 1995.
- DMYTYK, E. On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction. EUA: Focal Press, 1984.
- PURCELL, J. Dialogue Editing for Motion Pictures: A Guide to the Invisible Art. 2ª Edição. EUA: Focal Press, 2007.
- Rodrigues, C. O Cinema e a Produção. 3ª Edição. Brasil: Lamparina, 2002.
- RABIGER, M. Direção de Cinema: Técnicas e Estética. Rio de Janeiro: Campus Editora, 2006.
- PEDROSA, I. O Universo da Cor. São Paulo: Senac, 2003.
- VIERS, R. The Sound Effects Bible: How to Create and Record Hollywood Style Sound Effects. 3ª Edição. EUA: Michael Wiese Productions, 2008.
- CHANG, J. Editing. EUA: ILEX, 2012. (FilmCraft)
- HENRIQUES, F. Guia de Mixagem. Brasil: Música & Tecnologia, 2007.
- CHION, M. Audio-vision: Sound on Screen. EUA: Columbia University Press, 1994.
- VAN HURKMAN, A. Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema. 2ª Edição. EUA: Peachpit Press, 2010.
- VAN HURMAN, A. Color Correction Look Book: Creative Grading Techniques for Film and Video. EUA: Peachpit Press, 2013.

FILMOGRAFIA

BREAKING Bad. Produção: Vince Gilligan. 2008-2013. Seriado em 5 temporadas.

SNATCH, Porcos e Diamantes. Direção: Guy Ritchie. 2000. 104 min.

CONFIDENCE. Direção: James Foley. 2003. 97 min.

NUEVE Reinas. Direção: Fabian Bielinsky. 2000. 114 min.

HOUSE of Cards. Produção: David Fincher. 2013- . Seriado em 2 temporadas.

DOZE Homens e uma Sentença. Direção: Sidney Lumet. 1957. 96 min.

PODEROSO Chefão, O. Direção: Francis Ford Coppola. 1972. 175 min.

ÚRSULA tem Sempre Razão. Direção Akira Martins. 2013.

SHAME. Direção: Steve McQueen. 2011. 101 min.

INTOCAVÉIS. Direção: Olivier Nakache e Eric Toledano. 2011. 112 min.

2046. Direção: Wong Kar-Wai. 2004. 129 min.

ANEXO



Anexo 1



Anexo 2



Anexo 3



Anexo 4.1



Anexo 4.2



Anexo 4.3

CASTING

homem entre 30 e 40 anos
homem de 20 anos

06 de junho, das 8h às 12h
07 de junho, das 9h às 18h
estúdio fac

contato: glenis cardoso
9655.9092 | glenis92@gmail.com

TRÊS PODERES

Anexo 5



Anexo 6



Anexo 7



Anexo 8



Anexo 9



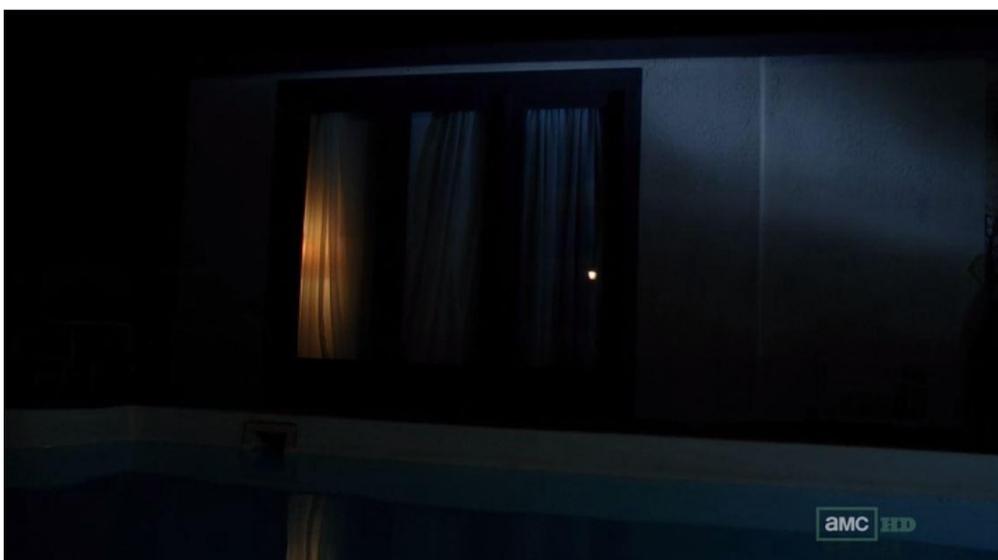
Anexo 10



Anexo 11



Anexo 12



Anexo 13



Anexo 14



Anexo 15



Anexo 16



Anexo 17



That's it.

Anexo 18



Who is this guy?

Anexo 19



Anexo 20



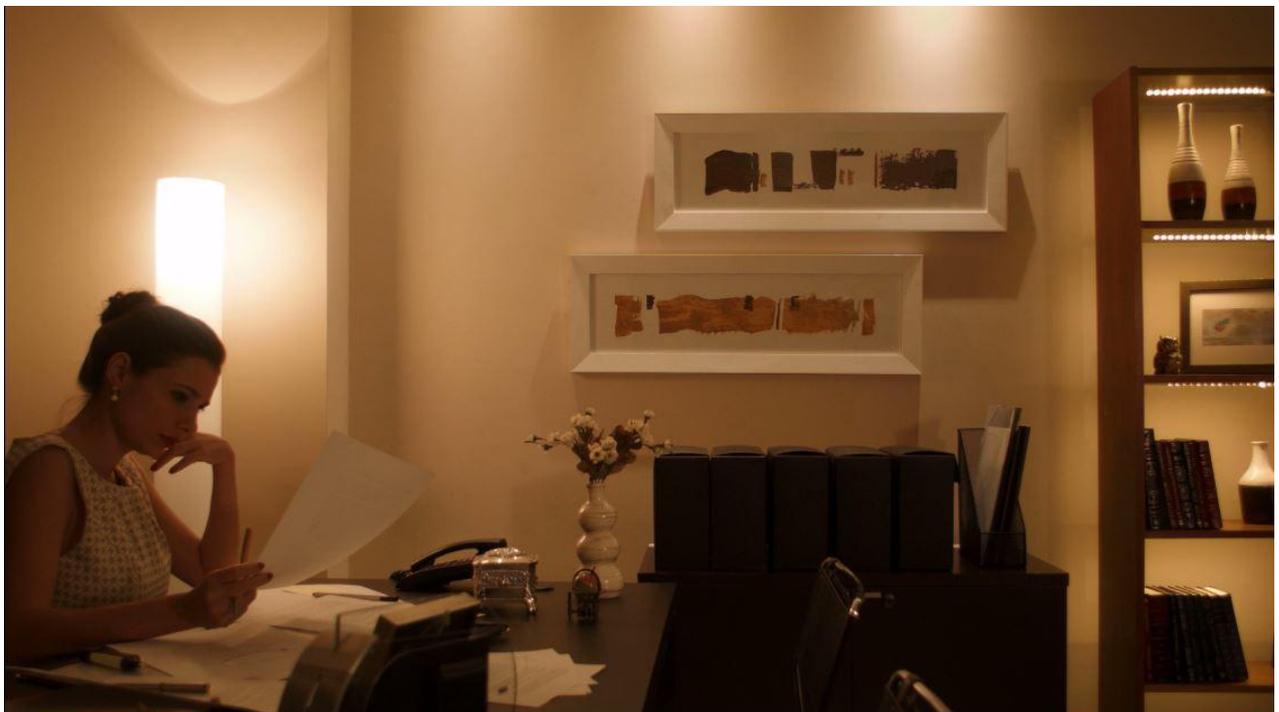
Anexo 21



Anexo 22



Anexo 23



Anexo 24



Anexo 25



Anexo 26

FICHA TÉCNICA

DIREÇÃO

DIRETOR: HENRIQUE DE OLIVEIRA VIEIRA
ASSISTENTE DE DIREÇÃO: GLÊNIS CARDOSO
CONTINUÍSTA: MATHEUS SETTE

FOTOGRAFIA

DIRETORA DE FOTOGRAFIA: RAÍSSA MARTINS
ASSISTENTES: ISABELLE ARAÚJO, LUCAS GESSER E RAQUEL GONÇALVES

PRODUÇÃO

DIRETOR DE PRODUÇÃO: ANDRÉ RIBEIRO
ASSISTENTES: THALITA ROSEMBERG E LAURA POFFO

SOM

TÉCNICOS DE SOM: ROGER TRONCOSO, ELIAS GUERRA, ANDRÉ RIBEIRO
ASSISTENTES: MARCO OLIVEIRA E KILDERY OLIVEIRA
TRILHA SONORA: ALLAN QUADROS E NINI GALLON

ARTE

DIRETORA DE ARTE: ANA CAROLINE DA SILVA
ASSISTENTES: AMANDA LAVENÈRE E LETÍCIA BISPO

DESIGN GRÁFICO

MORGANA BOESCHENSTEIN E LAURA PAPA

STORYBOARD

WASHINGTON RAYK

EDIÇÃO E TRATAMENTO DE COR

ÍCARO SOUSA

EDIÇÃO E MIXAGEM DE SOM

ÍCARO SOUSA E HENRIQUE VIEIRA

ELENCO

HANNA REITSCH
DIEGO DE LEON
MATHEUS RAMOS
JOÃO ANTÔNIO
MARCELO PELÚCIO
CÁSSIA GENTILE
ALESSANDRO DUARTE
TAUÃ FRANCO
MAÍSA LACERDA
MARÍLIA NESTOR
GABRIELA ALCURI
CAMILLA VENOSA