

Governo Federal, Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, através da Lei Aldir Blanc apresentam:

42

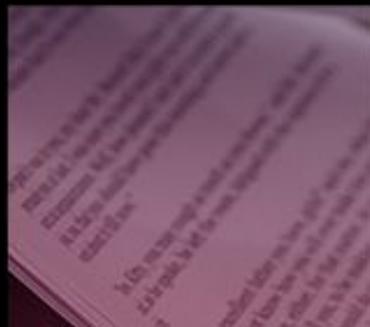
WE'RE ALL PROS 800-2



WE'RE ALL PROS 800-2



WE'RE ALL PROS 800-2 ▶



REC FESTIVAL

FESTIVAL DE ROTEIRO E ESCRITA CRIATIVA

2021



REC FESTIVAL
FESTIVAL DE ROTEIRO
E ESCRITA CRIATIVA

Sumário

Apresentação	5
Equipe Curatorial	7
Mostra Competitiva com Júri Popular	11
Concurso de Roteiro	41
Considerações Escritas	43
Cinema e Literatura	45
Quando é necessário adaptar um clássico?	47
Vou ao cinema, logo existo	51
E eu não sou uma cineasta?	54
Do documentário, a experiência do campo	61
Cinema Novo contra o Cinema de Imitação	63
História e Cinema: Representação, História e Verdade	70
Telejornalismo e o Cinema: Ficção ou realidade	75
Cyberpunk: Definições e conceitos	78
Os usos do humor para o audiovisual	82
Os desafios de criação de conteúdo audiovisual em multiplataforma: um ensaio sobre os paradigmas da criação audiovisual contemporânea	88
Como nascem as inspirações sonoras?	95
De onde vem a inspiração? Carta aberta aos novos e futuros compositores	101
Autores	107

APRESENTAÇÃO REC FESTIVAL

É com imensa satisfação que apresento a 1º edição do REC FESTIVAL - FESTIVAL DE ROTEIRO E ESCRITA CRIATIVA. Um projeto idealizado com o objetivo de estimular a pesquisa de linguagem narrativa, o surgimento de novos roteiristas, a difusão da produção de novos realizadores e ainda visa contribuir para o fortalecimento do mercado audiovisual brasileiro através de atividades de integração entre teoria e prática, com o intuito de renovar o cenário das produções artísticas atuais.

O REC FESTIVAL é um festival nacional que almeja atuar como um convite à criação de novas narrativas. Por isso, ofereceu gratuitamente oficinas livres de Escrita Criativa e Introdução ao Documentário: Todas as aulas foram dadas pela internet. Filmar o quê, para quem e para quê, buscando a construção de competências e o fomentar de diferentes perspectivas. A possibilidade de ser um canal de difusão para novos profissionais de cinema através da Mostra Competitiva de Curta-Metragem com Júri Popular e do Concurso de Roteiro de Curta-Metragem. Ambos contaram com premiação em dinheiro.

Promover a produção e formação aliada a democratização de acesso a cultura é uma das preocupações principais do REC FESTIVAL. A ideia é contribuir com o desenvolvimento da indústria criativa que foi em parte suspensa por causa da pandemia do Covid-19. É importante salientar que a nossa programação também esteve acessível em libras.

O projeto considera a valorização da diversidade, criatividade, pensamento crítico, conexão com a realidade do mercado audiovisual e da indústria criativa. Fatores indispensáveis à renovação das produções. Pensando nisso, foram elaborados debates temáticos com convidados especiais transmitidos AO VIVO através do YouTube no [Canal Rec Festival](#) e o compilado de textos que estão nesse catálogo. São reflexões, questionamentos e apontamentos relevantes para realizadores em geral.

Lançar luz sobre a importância do roteiro e escrita para produções cinematográficas, televisivas, jornalísticas, dramáticas, editoriais e composições musicais é uma tarefa imprescindível sobre a qual se debruça o REC FESTIVAL. Assim como atentar para os desafios da criação diante das possibilidades técnicas de um projeto. Nossa ideia é trazer à tona reflexões sobre as fronteiras desvanecidas entre realidade e ficção.

A compreensão dos autores em relação aos realizadores que são co-autores da mesma obra deve ser clara. Conceber o roteiro como um guia e não um fim, pois é através dele que podemos esboçar um caminho a ser seguido, sendo possível até elencar peças-chave que auxiliam na realização, (como uma pesquisa de campo, ordem do dia, cronograma de filmagem, análise técnica e planilha orçamentária), porém nada garante a fidelidade do que foi pré-concebido. Tudo é mutável. A combinação entre arte e técnica é de criação e destruição mútua a cada etapa do processo, pela interação do capital humano envolvido nas mais variadas funções e recursos disponibilizados para a realização.

Arte é sonho traduzido em linguagem. O fazer artístico no campo cinematográfico, independente de gênero, nos ilustra a infinidade de recursos expressivos que permite o manejo dos mesmos e nos faz ver o registro fílmico como documento do real. Este instante genuíno de suspensão em que nos identificamos com o documento narrativo revela o sentido da criação que extrapola espaço e tempo. Na sala escura, como no palco se encontra aquilo que passamos a acreditar, existe a projeção do espectador no eu outro da tela completando a obra. Essa experiência fica marcada em nossa tela interior. Ela é o norte apontado pelo roteiro no início do caminho que todo artista quer encontrar.

O potencial criativo está em todos, em maior ou menor escala. Às vezes, só o que falta é um estalo para o despertar de uma Clarice Lispector, Cecília Meireles, Suzana Amaral, um Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, Nelson Pereira dos Santos, Hector Babenco, Vinícius de Moraes, Aldir Blanc e outros tantos grandes nomes da nossa cultura nacional. Que o REC FESTIVAL - FESTIVAL DE ROTEIRO E ESCRITA CRIATIVA seja uma inspiração para muitos acreditarem em si mesmos.

Sou grata a todos que contribuíram para a concretização da edição piloto do Festival. A nossa habilitada equipe curatorial, os professores das oficinas livres, convidados que abraçaram a ideia do projeto e aos inscritos em nossas atividades. Ainda agradeço, especialmente ao Governo Federal, Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro pelo patrocínio através da Lei Aldir Blanc. O apoio institucional da Fundação Progresso, Arcos Digital Filmes, Escola de Cinema Darcy Ribeiro, do Grupo de Pesquisa e Extensão Cinema e Memória na América Latina (Proex-IACS-UFF) e da Incubadora de Projetos Artísticos TREVOUS, sem os quais não seria possível essa realização.

Victoria Alves

Coordenação Geral do REC FESTIVAL

REC FESTIVAL
FESTIVAL DE ROTEIRO E ESCRITA CRIATIVA

EQUIPE CURATORIAL



VICTORIA ALVES

Victoria Alves é produtora cultural e realizadora audiovisual graduada em Literatura. Formou-se no Técnico Audiovisual Multiplataforma pelo projeto 5Visões/Vídeo Fundação, Produção Audiovisual com Ênfase em Novas Tecnologias e Direção Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Atua como assistente de direção, produção, arte e som em clips, séries, institucionais, publicidades, peças musicais, cineclubes, curtas e longas-metragens. Como membra ativa do Grupo de Pesquisa e Extensão Cinema e Memória na América Latina cadastrado na Pró-reitoria de Extensão da Universidade Federal Fluminense participou da produção e curadoria da Mostra Cinema Político Argentino. Foi integrante da equipe de produção na Arcos Digital Filmes sob coordenação de Beto Moreira no projeto Labs Digital de Audiovisual que contou com a parceria da Fundação Progresso. É a Idealizadora e Coordenadora do REC FESTIVAL – Festival de Roteiro e Escrita Criativa.



REJANE NEVES

Rejane Neves (Diretora/ Roteirista/Produtora cultural) formada em direção na Escola de Cinema Darcy Ribeiro (2020); é Mestre em Linguística (2014; UFRJ), Bacharel em Letras (2012; UFRJ) e membro da APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro). Participou da curadoria do Concurso de Roteiro Rota V (2021) e curta-metragem (2021). Dirigiu e produziu o curta Silhueta do Afeto (2020, em finalização). Selecionada no curso Cinema e Pensamento: Narrativas Negras no Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul e argumento no Lab Narrativas Negras para Audiovisual FLUP 2019, parceria com a Rede Globo. Foi diretora, roteirista e produtora do curta ficcional Dois Pesos (2017), exibido em diversas mostras de cinema pelo Brasil. O curta está disponível no canal Spcine.play, desde julho de 2020. Foi assistente de produção longa e série Um dia Qualquer (2020, canal Space) e assistente de arte na série documental. Palmares: Coração brasileiro, Alma africana para o canal Curta! (2019). Fez a direção de fotografia dos filmes: #FicaDarcy (2020); Beijares (2019), No front (2019). Foi assistente de fotografia de “Cassandra” (2017); “Devir” (2017); “Entre Ruínas e Raízes” (2017) e A Diva do Meier (2015). Produziu: Mostra de Cinema #FicaDarcy (2020); A oficina A arte do Ator com Célia Maracajá (2020); Mostra de Cinema Ecdr Boladão (2017); Mostra de Cinema Tardes no Pará (fevereiro de 2017); Feira Cultural Do cortiço à favela (2016). Possui curso de Direção de fotografia (Escola de Cinema Darcy Ribeiro), registro profissional de Radialista na função de operador de câmera nº 0023349/RJ, capacitação em audiovisual na Escola de Cinema Darcy Ribeiro (2017) e curso de audiovisual pela CUFA Cidade de Deus (2006).



LEONARDO COHEN

Leonardo Cohen é jornalista e pesquisador. Trabalha há onze anos na Record TV como editor de texto, mas já passou também por Band, Rádio Paradiso, Rede TV e nos Jogos Pan-americanos Rio 2007. Formado no curso de roteiro da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Ajudou na produção e pesquisa dos documentários Ted Boy Marino e Tia Lúcia e a Zona Portuária. Ambos ainda não lançados. Escreveu artigos para o site do Laboratório de Estudos de literatura e cultura da Belle Époque – Labelle – Uerj. Ajudou a lançar dois livros com textos sobre o escritor João do Rio e a Primeira Guerra Mundial (A História do Brasil nas duas guerras mundiais e Belle Époque em perspectiva).



ALEXANDRA SANTOS

Alexandra Santos é Designer formada pela faculdade Veiga de Almeida. cursou UX Designer e possui experiência com criações das mais diversas áreas. Desde animação em 2D, 3D, publicidades, institucionais e motion designer. Formou-se na Escola de Cinema Darcy Ribeiro em Produção Audiovisual com Ênfase em Novas Tecnologias onde dirigiu o curta-metragem “Imersão”. É ilustradora, criadora de storyboard, e busca reunir em seu trabalho conceitos das artes clássicas com a linguagem moderna do design, visando se atualizar constantemente sobre as novas ferramentas que aparecem no mercado.



YON DOURADO

Yon Dourado, natural de Brasília, e criado no Rio de Janeiro, morador de Laranjeiras. Formado em jornalismo na FACHA, e em direção cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Atualmente cursa pós-graduação de produção cinematográfica na Facha. Atua no meio audiovisual desde 2007, como editor, montador, operador de câmera, diretor e produtor. Trabalhou para as produtoras Gama Filmes, Rosário Studios, Imagine Filmes e Caliban e diversas empresas e institutos como OBS, FlashSport, SESC, SENAC, Academia Brasileira de Literatura de Cordel, ABI, Sindicato dos Jornalistas do RJ, Riocentro, Museu da República, Teatro Vannucci, Casa da Gávea, Teatro Claro Rio, Teatro Casagrande, Privilege Búzios, Teatro Odisséia, Espaço Acústica, entre outros. Em 2016 criou a sua produtora independente Dourado Produtores e trabalhou em curtas como Cambistas (2016), Por debaixo do Terno (2017), A Recompensa das Dunas (2017), Barzinho (2018), Vortex (2018), Ingresso (2018), Lente Filmes Apresenta (2018) e Consciência (2019). UTI – Erro Médico (2015), filme co-dirigido com Fabrício Rosário, no Cine Oportunidade, foi selecionado no 14o. festival de curtas do Los Angeles CineFest. Consciência (2019), da Dourado Produtores, foi selecionado para melhor curta de sci fi no São Paulo Times Film Fest e Lente Filmes Apresenta (2018), foi selecionado como melhor montagem na primeira fase do Grande Prêmio do Cinema Nacional em 2020.



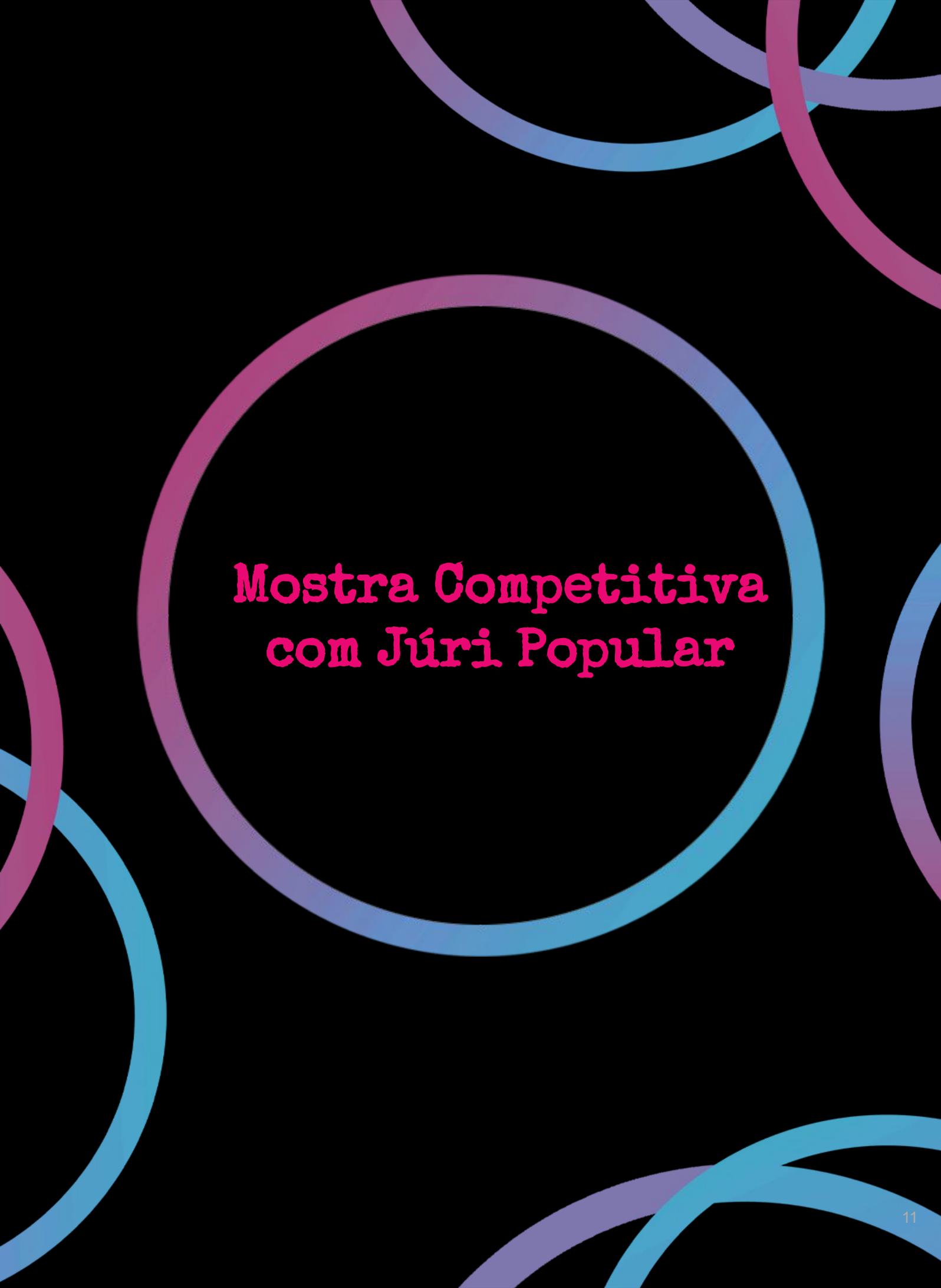
CÉLIA MARACAJÁ

Célia Maracaja é atriz e cineasta Coordenadora da Oficina de Audiovisual Indígena, em Belém, professora da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Diretora de arte, preparadora de elenco e atriz da minissérie DIÁRIOS DA FLORESTA .Diretora de arte e preparadora de elenco da minissérie PALMARES CORAÇÃO BRASILEIRO ALMA AFRICANA. Diretora de arte e preparadora de elenco do telefilme A DESCOBERTA DA AMAZÔNIA PELOS TURCOS ENCANTADOS . Dirigiu documentários como APRENDENDO A VOAR E A ARTE DO SABER em conjunto com realizadores indígenas. Em cena, atuou nos Teatros Oficina (José Celso) e Arena (Augusto Boal) Trabalhou como atriz no longa-metragem FEIO, EU ?, de Helena Ignez e em filmes clássicos do cinema brasileiro como O HOMEM QUE VIROU SUCO, de João Batista de Andrade e LADRÕES DE CINEMA de Fernando Coni Campos; Realizou com Luiz Arnaldo, AIKEWARA, A RESSURREIÇÃO DE UM POVO e o VENTO DAS PALAVRAS.Vem ministrando Oficinas de Interpretação Teatral para a juventude do MST. Faz parte do elenco do projeto Antígona, dirigida por Milo Rau e desenvolvido em conjunto com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra.. Fez parte da Coordenação dos I e II Fórum Social Pan- Amazonico (2201-2002) e do II Encontro Americano pela Humanidade e Contra o Neoliberalismo (1999), em Belém do Pará, da Coordenação do III FSPA , em Ciudad Guayana , Venezuela, , do VI FSPA, em Cobija , Bolívia e foi Coordenadora Cultural da edição de 2009 do Fórum Social Mundial , em Belém. Fez parte da equipe de comunicação da Cúpula dos Povos durante a Rio+20, em 2012.



JORGE EDUARDO MAGALHÃES

Jorge Eduardo Magalhães é doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense; romancista, contista, autor teatral e roteirista; cronista do Portal Solidário Notícias; membro da Academia Luso-brasileira de Letras. Autor dos romances “Coração venal”, “O nome tatuado “, “Heteronimia maldita “; do livro de contos “Família de sombras”, publicado em Portugal e da peça “Um brinde a Aquilino Raposo “, encenada no Brasil e em Portugal.



**Mostra Competitiva
com Júri Popular**

**SELEÇÃO OFICIAL
MOSTRA COMPETITIVA**



1ª EDIÇÃO

Meu Nome





Ficha técnica:

Direção: Moa Nic

Roteiro: Moa Nic

Edição: Moa Nic, com apoio de
Vinicius Tamer

Som: Moa Nic

Arte: Moa Nic

Agradecimentos especiais:

Vinicius Tamer, Carmen Luz, Tamara
Isaac

Ana & Copacabana



Em Copacabana, Rio de Janeiro, Ana descobre um amor pela fotografia durante a tensa quarentena de 2020.



Ficha técnica:

Atriz: Juliana Albuquerque

Direção, roteiro, fotografia: Edem Ortega

Montagem, som, finalização: Yolanda Margarida

Tarja Preta



Após a morte da esposa, Cláudio volta a morar com a sua filha Irene, que trabalha como curadora de arte. O relacionamento entre ambos se desestabiliza quando Irene precisa enfrentar as críticas à sua nova exposição.

Ficha técnica:

Direção e Roteiro: Nicolás Sanches

Assistente de direção: Lucas Vinzon

Produção executiva: Luiz Belém

Direção de produção: Juliana Bittencourt

Montagem: Lucas Fratini

Fotografia: Charbel Selwan

Direção de arte: Ana Pimenta

Trilha sonora, Mixagem e Edição de Som:

Matheus Fernandes

Som direto: Gustavo Oliveira

Correção de Cor: Julia Raad

Elenco: Letícia Machado e Flávio Birman



Giro



Chega a manhã do dia seguinte. Os ecos da noite anterior continuam altos e presentes. Ela se aproxima do próprio limite.



Ficha técnica:

Direção, roteiro e edição: Kaio Caiazzo
Direção de Fotografia, câmera: Henrique Salgueiro
Trilha Sonora Original: Artur Serpa
Atriz: Diana Vaz
Ator: José Leite

Ada



No Brasil de 2030, Lia é uma jornalista e programadora que é convocada pelo grupo Ada. Formado por mulheres hackers, a organização luta para derrubar a Ditadura Evangelista.

Ficha Técnica:

Direção e roteiro

Rafaela Uchoa

Elenco

Denise Correia – Angela

Evelin Buchegger – Jandira

Fernanda Silva – Maya

Mariana Borges – Lia

Meran Vargens – Lígia

Participação

Felipe Mago – Soldado

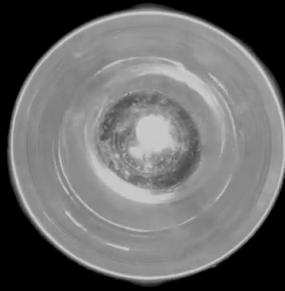
Savannah Lima – Paula



Perguntas que nunca fiz



As reflexões da quarentena mostram o quanto um neto não conhece sobre a vida de sua avó. Sobre a importância do diálogo e memória de famílias pretas.



Ficha técnica:

Direção, edição e roteiro: Flávio Muniz
Voz: Dona Pretinha

Deixe que eu vá



Ficha técnica:

Roteiro e Direção: Carol Duarte
Elenco: Daniele Mello e Rayana Diniz
Assistente de Direção: M.I.L.A
Direção de Produção: Amanda Marins
Assistente de Direção: Helena Abbês
Direção de Fotografia: Fernando Flores
Assistente de Fotografia: Rodrigo Tancredi
Direção de Arte: Marina Wilson
Assistente de Arte: Victoria Farah
Continuidade: Tatiana Carvalho
Captação de Som: Maria Calabria e Ana Luisa Enéas
Edição de Imagem: Carol Duarte
Coloração: Caroline Nascimento
Edição de Som: Victor Oliver
Trilha Sonora Original: Rodrigo Pascale
Making Of: Gabriela Goulart e Arthur Paixão



Amor Perfeito



Ao passear com a filha, Marina, uma seresta chama a atenção de Joaquim, de 65 anos. Lá ele conhece Eliza, com quase a mesma idade, mas de espírito muito mais jovem. Agora, Joaquim deseja realizar seu sonho e está a caminho da casa de Eliza, mas alguns percalsos acontecem no caminho.

Ficha técnica:

Elenco:

Hiran Costa Júnior – Joaquim

Célia Grezpan – Eliza

Carlem Miranda – Marina

Equipe Técnica:

Direção: Beatriz Lira

Assist. de Direção: Jennifer Rodrigues e
Guilherme Montenegro

Roteiro: Jennifer Rodrigues

Produção Executiva: Edilano Cavalcante

Direção de Produção: Lua Ebisawa

Assist. de Produção: Mariá Martins Gentil

Direção de Arte: Luciana Avelar

Assist. de arte: Maria Clara Moya

Figurino: Camila Milome

Direção de Fotografia: Felipe Ferreira e
Fellipe Mariano

Som Direto: Matheus Fernandes

Montagem e Finalização Fellipe Mariano

Mixagem: Matheus Fernandes

Trilha Sonora:

“Mente Ancestral”

Autor: Felipe Lemos

“Nocturne op.9 No.2”

Autor: Frédéric Chopin



Assombramitos



Luisa acha uma ótima ideia incluir sua irmãzinha na estreia de seu canal de vídeos, mesmo que seja pra fazer ela de isca.

Ficha Técnica:

Elenco: Vitória Fernandes(Luísa);

Bleno Ytallo (Pedro):

Mirela Oliveira Amador (Mindinha);

Edson Fagundes (Papa-Figo);

Elias Guimarães (Mordomo);

Pertiano Sosa (Fornecedor)

João Gabriel Barbosa (João)

Direção: Elizângela DaSilva

Assist. de Direção: Otávio Conceição

Roteiro: Barbara do Carmo

Produção (empresa): Vila Ventura Filmes

Produção Executiva: Elizangela DaSilva/
Aragonez Fagundes/ Carol Santana

Coordenação de Produção(Produção:
Aragonez Fagundes / Carol Santana

Continuidade:Marvin Pereira

Preparação de Elenco: Aragonez
Fagundes / Elizângela Guimarães

Direção de Fotografia:Thiancle Carvalho

Assist. de Fotografia: July Olly

Montagem, Finalização e Efeitos: Murilo
Santana

Gafer: Sandro Venas

Som Direto: Álex Antônio / Juvenal Junior

Edição de Som e Mixagem: Juvenal Junior
/ Murilo Santana

Trilha Musical: Shaolin Barreto

Direção de Arte: Elizângela DaSilva /
Marvin Pereira



Assist. de Arte: Raiely Gonçalves

Produção de Objetos: Carol Santana /
Luzinete Guimarães / Murilo Santana /
Vitória

Menezes / Raiely Gonçalves

Assist. de Figurino:Vitória Menezes

Maquiagem: Carlane Batista

Cabelo: Noemy Barbosa

Produção de Elenco: Vitória Menezes

Produção de Alimentos: Carol Santana /
Darticléia Oliveira / Luzinete Guimarães /
Noemy Barbosa

Making of: Ana do Carmo

Primeiro assistente de direção: Klaus
Hastenreiter

Segundo assistente de direção: Calebe
Lopes

Efeitos práticos: Fernando Lopes
Assistente de fotografia: Cláudia Ferrari
Assistente de maquiagem: Júlia Arapiraca
Costureiras: Gilda Maria Ferreira e
Lucinha Lopes

Auxiliar de Produção: Allan Augusto /
Lazarone Fagundes

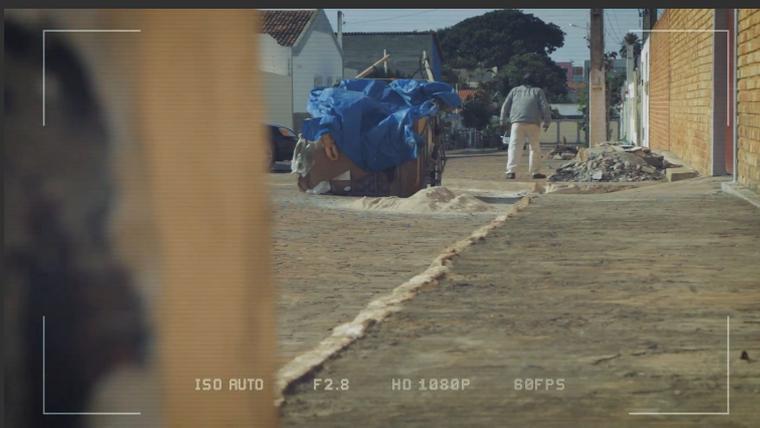
Desenhos: Arthur Fagundes / Janderson
Barbosa / João Gabriel Barbosa / Luna
Eduarda

Fagundes / Vítinho Fagundes

Motorista: Janaína Almeida / Pertiano
Sosa

Still: João Pedro Souza / Hemerson
Santana

Making Of: Murilo Santana / João Pedro
Souza



Isolation



Isolation, de forma experimental é um filme que explora uma nova realidade, apresentando a mídia e a informação como nosso meio de escape, carregada por um personagem desconexo e preso nesse ambiente de isolamento e incerteza. Em uma narrativa caótica e pós-apocalíptica nos vemos cada vez mais dependentes das relações sociais como nossa forma de ressignificação.



Ficha Técnica:

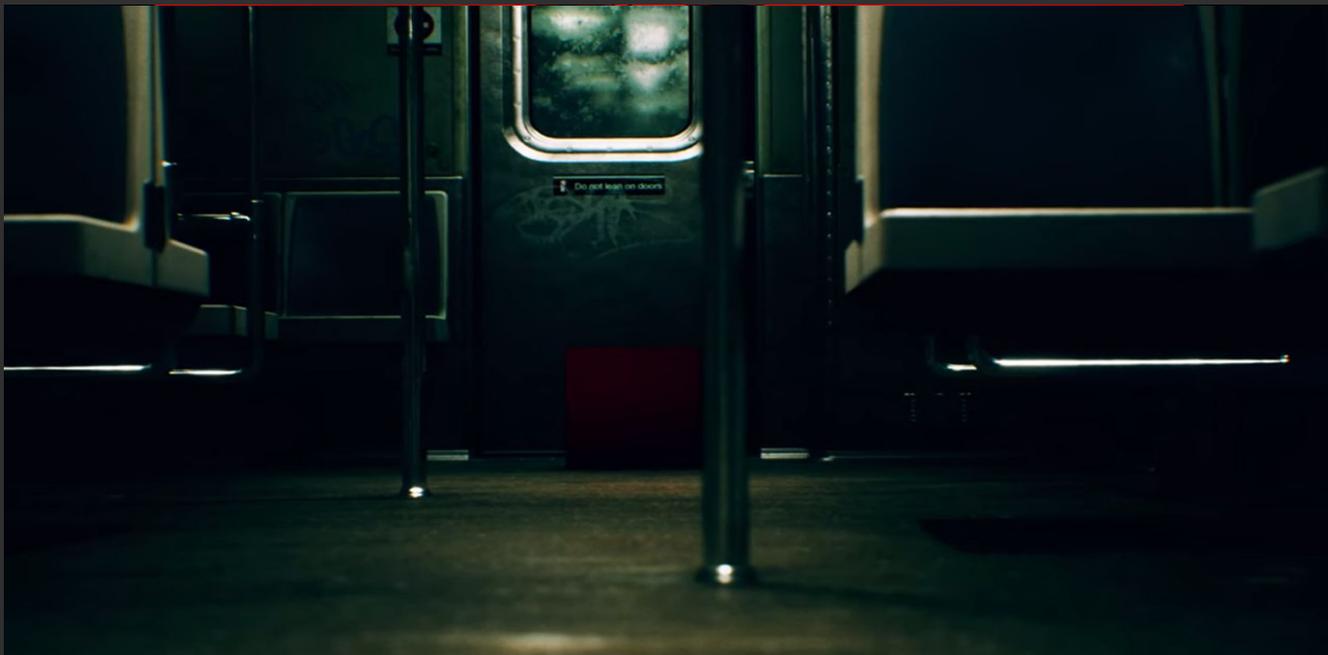
Direção Clerio Back
Produção Clerio Back
Roteiro Clerio Back
Fotografia Clerio Back
Elenco Richard Matheus
Produtora Núcleo Vídeo



Ossimoro



Este é o terceiro episódio da websérie de terror psicológico com elementos surrealistas Ossimoro. Ela conta a história de um jovem que foi em busca da sua mãe dentro de uma caixa vermelha misteriosa com poderes severamente opressivos. No meio disso, ele começa a revisitar seus medos e demônios pessoais.



Ficha técnica:

Dirigido por: Gabriel Gavazzi
Escrito por: Gabriel Gavazzi
Música por: Gabriel Gavazzi,
Giulio Ortiz, The Caretaker
Estrelando: Gabriel Gavazzi,
Camila Gavazzi, Ivete Gavazzi,
Andrea Gavazzi, Ladislau
Cardoso

Informação extra interessante:
Esta série está sendo produzida
desde o início da quarentena!



Retrato do Artista enquanto coisa

Baseado nas poesias de Manuel de Barros



Difícil "sinopsar" Manoel de Barros, o que nos resta é sentir sua poesia

Ficha técnica:

Roteiro e Pesquisa de Arquivos Filipi
Silveira

Direção e Produção Filipi Silveira e
Larissa Neves

Direção de arte, maquiagem, figurino
Filipi Silveira e Larissa Neves

Direção de Fotografia, iluminação, som
direto, montagem e finalização Larissa
Neves

Edição de som Larissa Neves, Marcelo
D'ávila e Romário Amorim

Trilha Sonora e Mixagem Romário
Amorim

Imagens adicionais Breitner Dambroz

Designer Gráfico Pitter Marques

Assistência de Produção Breitner

Dambroz e Lucas Jacquet

Tradução Beatriz Aquino, Joaquim Diéz,

Lucas Jacquet, Nina Coimbra, Paulo

Bragagnolo e Ylessa Rocha

Elenco

Filipe Silveira

Manoel de Barros (voz)



que puxa válvulas,

Em cima do muro



Mergulhada numa depressão profunda, Amélia tenta encontrar nas redes sociais uma aprovação dos seus seguidores, mas, sua falta de bom senso quebrará todas suas expectativas de se tornar uma digital influencer.

Ficha Técnica:

Com: Nayara Homem, Enoe Lopes Pontes,

Karol Senna, Luisa Prosérpio, Paula

Lice, Marcelo Praddo e Vinícius Bustani

Direção e roteiro: Hilda Lopes Pontes

Direção de produção: Klaus Hastenreiter

Produção: Walerie Gondim

Direção de fotografia: Thiago Duarte

Direção de Arte: Andressa Mascarenhas

Concepção de maquiagem: Polane Brandão e

Fabiana Kubiak

Montagem: Klaus Hastenreiter

Direção de som: Rafael Beck e Marina Reis

Edição de som: Calebe Lopes

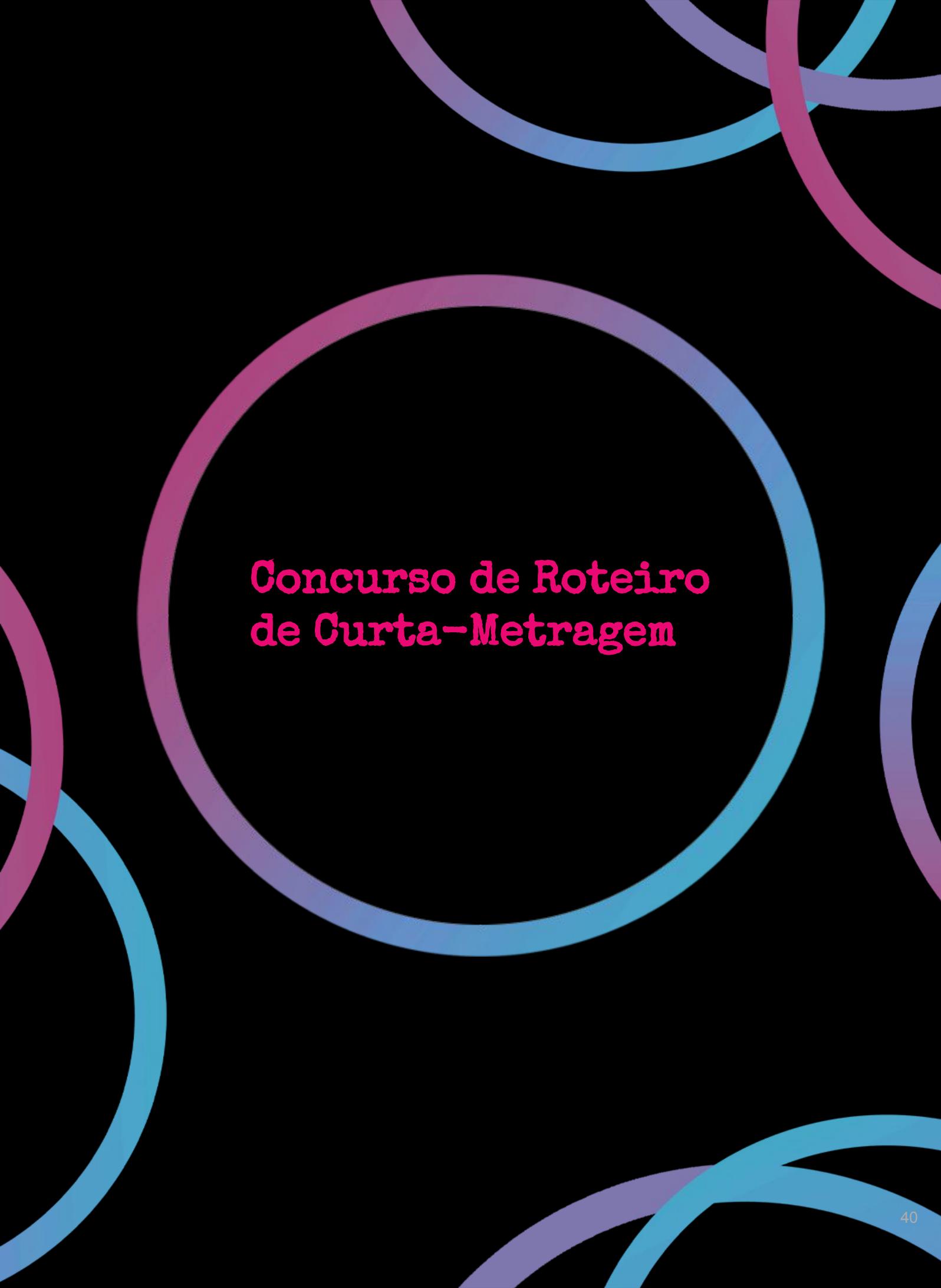
Músicas originais: Yanna Vaz

Banda Sonora e mixagem de som: Piratas FeM

Figurino: Hilda e Simone Lopes Pontes

Assistente de arte: Eduarda Miranda





Concurso de Roteiro de Curta-Metragem

**SELEÇÃO OFICIAL
CONCURSO DE ROTEIRO**



1ª EDIÇÃO

2021

Sim , Senhora!

por

Renan Bittencourt

Logline:

Uma criada maltratada por sua patroa se vê com cada vez mais poder sobre ela quando uma revolução contra a aristocracia estoura na cidade. Até onde irá sua obediência?

Sinopse:

Paciência e Alberto viveram um lindo romance na adolescência, mas se separam quando ela começou a trabalhar como criada para uma família abastada. Anos depois, Paciência terá a chance de reviver a faísca desse amor quando Alberto, de passagem pela cidade a quer encontrar. Mas para isso ela vai precisar pedir uma folga para sua patroa, a jovem e amarga Senhora Alencar. É negada, mas não se dá por vencida. Paciência tenta escapar para seu encontro mas é compelida a ajudar a patroa em situações cada vez mais extremas e dolorosas. Um assassinato, uma revolução, uma traição insensível. Tudo isso testa sua obediência à Senhora Alencar até que Paciência decidida, enfim, age em interesse próprio.



Considerações Escritas

Cinema e Literatura

Jorge Eduardo Magalhães

Existem quatro gêneros literários: o lírico, o épico, o dramático e o narrativo. O lírico expressa emoções e sentimentos de um eu lírico; o épico narra os feitos de um herói ou representante de um povo; o dramático é o texto escrito para ser encenado, montado em um teatro e o narrativo, geralmente aparece em prosa com um narrador em primeira ou terceira pessoa.

Todos nós já ouvimos que não se pode considerar um roteiro de cinema como um texto literário até em decorrência de sua criteriosa elaboração técnica; entretanto, não é perigoso discordar dessa afirmação, tendo em vista que a sétima arte nos conta uma história e nos transporta para outras épocas e lugares, entretendo-nos e, muitas vezes, levando-nos a uma reflexão.

Um roteiro cinematográfico é literário e muitas das vezes lírico, porque nos leva a uma catarse e mexe com nossos sentimentos; é épico ao narrar feitos heróicos; narrativo, pois nos conta algo e, principalmente, dramático, tendo em vista que, assim como o texto teatral é feito para ser encenado, o roteiro é para ser filmado. Contudo, os dois são escritos para serem dirigidos e representados por autores. Em suma, o teatro só é teatro quando temos palco, atores, figurinos, direção, entre outros; o cinema só é cinema quando temos câmeras, atores, direção em cenário. Antes disso, tanto um texto teatral quanto o roteiro cinematográfico são apenas gêneros dramáticos.

Apesar de pertencerem ao mesmo gênero, o teatro e o cinema apresentam linguagens diferentes. Por exemplo, nos palcos, em uma cena que se passa dentro de um carro, os atores podem se sentar lado a lado em cadeiras e representarem que estão em um veículo, é verossímil; nas telas, é preciso haver realmente um automóvel, pois a linguagem exige maior realismo.

Nos roteiros originais, temos narrativas, muitas vezes, baseadas em fatos reais que seu autor vivenciou empiricamente ou que alguém lhe contou, em uma mimese aristotélica ao se basear em fatos reais, ou livremente inspirados em acontecimentos tangíveis.

Em muitos casos, quando assistimos a um filme, baseado em uma obra literária, ficamos frustrados, tendo em vista que, quase sempre, achamos o livro melhor. Isso não quer dizer, necessariamente, que a adaptação cinematográfica seja ruim, mas o escrito original apresenta uma quantidade de detalhes e descrições quase impossíveis de contar na versão para as telas. Justamente em um roteiro adaptado, a responsabilidade de se elaborar um texto de boa qualidade é ainda maior, procurando torná-lo o mais fiel possível à obra e, mesmo que seja algo “livremente baseado”, não pode perder a sua essência.

Em um livro, por mais que o autor promova a mesma descrição e a narração para todos os leitores, cada um imaginará o cenário e os personagens de uma forma diferente. Na adaptação cinematográfica, quem representa aquele determinado personagem é um ator e os cenários e figurinos já são estabelecidos; mas isso não inibe o imaginário do espectador, apenas adapta para outra concepção: a de sugerir, nas entrelinhas, o que está por trás daquelas imagens.

Provavelmente quando surgiu o cinema, muitos pensaram que seria o fim da representação nos palcos; que o teatro se transformaria em algo ultrapassado e obsoleto; contudo, a sétima arte é a mais completa de todas, tendo em vista que temos a fotografia, o figurino, as artes plásticas, a música e, principalmente, a literatura, englobando os quatro gêneros literários.

A arte, além de ter como objetivo entreter, também tem a missão de levar seu público a uma reflexão e conhecimento de seu tempo e de sua sociedade, afinal, todo artista é fruto de sua época com seus conceitos e costumes. Sendo assim, o cinema não pode ser diferente e, de uma forma atrativa e, até mesmo lúdica, desperta o espectador ao conhecimento e autoconhecimento em relação às problemáticas de sua contemporaneidade.

Neste gênero literário dramático, mais especificamente, na vertente cinematográfica, assim como na literatura, de uma forma geral, é primoroso agregar o regional ao universal, provando que se pode contar algo com que as pessoas se identifiquem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo, por mais simples que sejam os locais onde se desenvolvam a trama.

É época de renovação artística, principalmente cinematográfica, na qual o roteirista tem a missão de guiar o diretor pela forma que irá contar uma história sobre fatos históricos e dramas pessoais de anônimos no dia a dia. Esse é o momento e a oportunidade de roteiristas, até então desconhecidos pela mídia e grande público, mostrem seus talentos de contarem histórias líricas, épicas, dramáticas e narrativas, entretendo, emocionando e despertando questionamentos nos indivíduos.

Quando é necessário adaptar um clássico?

Bento Vilela

Desde que o cinema é cinema, sempre que alguém tenta adaptar os chamados clássicos da literatura para a telona, já se prepara para as críticas que serão lançadas em sua direção. Isso acontece por vários motivos, ainda mais se o resultado for um desastre, mas uma coisa que costuma acompanhar as análises que contornam essas adaptações, é a relação passional que as pessoas, e pode não parecer, mas os críticos também fazem parte desse grupo, tem com determinadas obras. Então, antes de falarmos da necessidade dessas adaptações, esticarei um pouco mais a corda sobre o porquê dessas reações.

Existem alguns refúgios em nossas vidas que são tratados de maneira quase religiosa, mesmo pelo mais convicto ateu. E quando digo religiosa é no sentido da devoção por aquilo que inesperadamente mudou à nossa maneira de sentir, e ver a vida. O que não tem nada a ver com o sincretismo que forjou nossa identidade, e poderia naturalizar as intenções que tentassem subverter a sina de uma grande obra; mas sim com o dogmatismo que atravessa fronteiras rejeitando as novas interpretações de antigos cenários, em nome de uma tradição representativa. A identificação com determinado livro, filme ou personagem pode ser tão intensa, tão próxima de nossas sombras, que encaramos essas tentativas como se quisessem saquear nossas frágeis catedrais.

Isso porque a conexão que as pessoas estabelecem com a arte é principalmente afetiva, ela pode expressar o sentimento que trazemos no coração, como ser o objeto na qual direcionaremos todas as nossas frustrações e preconceitos. Apesar da história nos mostrar que isso não é nenhuma novidade, ainda nos surpreendemos com as reações que a arte provoca. Nessa geleia geral entra de tudo, o fanatismo gerado por atores e músicos, o ataque aos filmes e peças que rejeitam o ideário

estético estabelecido, alguém falou em arte degenerada? e as violentas reações das instituições burguesas contra os movimentos artísticos que tentaram subverter as sociedades ao longo dos anos. Essa passionalidade também tem um caráter mais subjetivo, alimenta decepções passageiras que se reinventarão em outros discursos. Um exemplo simples, quando os jovens deixam de seguir a banda de rock predileta porque o vocalista, ou o guitarrista que o inspirou a gostar de um instrumento, pulou fora desse moedor de mentes chamado indústria cultural. Nessas horas voltamos a Lennon, após a ruptura, o sonho termina. Pelo menos até chegar uma nova paixão...

Em *Por que ler os clássicos?* o escritor Ítalo Calvino apresenta diversos motivos para continuarmos nos debruçando sobre as histórias que moldaram nossas paisagens ao longo dos séculos, e também nos dá uma pista sobre essa relação do leitor com determinada obra. Para Calvino, é através das leituras desinteressadas que ocorre o encontro do leitor com o “seu” livro. Um encontro definitivo, que alimentará nossa imaginação enquanto lutamos contra a insensibilidade cotidiana que nos sufoca. Isso também acontece com o cinema, e todos os grandes cineastas e atores do passado são unânimes em afirmar que o cinema mudou suas vidas, e foi fundamental para a construção de suas visões de mundo. Isso é algo bastante importante e estava intimamente ligado ao processo cinematográfico de período, que incluía não apenas a experiência fílmica na qual a pessoa era exposta a cada sessão, como ao próprio local de exibição e todo ritual que o acompanhava, com seus códigos e sentido de coletividade.

Alguns podem achar isso uma bobagem, esse encantamento não passa de um devaneio, os cinemas brasileiros, só para ficarmos em nossas praias, eram horríveis, o som falhava, as poltronas eram desconfortáveis, não jogavam aguinha em nossa cara nem fazia massagem, essas queixas dos “consumidores” de cultura. Mas a padronização das salas de exibição, a gradativa transferência para os shoppings, e as mais variadas formas de assistir um filme atualmente (celulares, tablets etc.), amornou esse encantamento. Talvez a objetividade seja regra numa sociedade cada vez mais veloz, informatizada e vigiada, onde todos estão condenados a conectividade, carregando voluntariamente no bolso essa prisão chamada celular, com todos os seus aplicativos e mensagens que condicionam nossa abstração.

Voltando aos diretores que nos brindaram com suas adaptações, é bom lembrarmos que antes de dirigirem seus primeiros filmes eles eram plateia, e continuaram sendo depois disso. E assim como o cinema, a literatura, o teatro, a música, a pintura, e todo contexto social em que foram criados contribuíram para o desenvolvimento desses artistas. O interessante, nesse caso, é imaginarmos porque determinado livro, entre todas as narrativas que lhe caíram no colo, foi escolhido por esse ou aquele diretor para ser homenageado, desconstruído, contestado e discutido. Lembrando que quando falo das adaptações literárias estou me referindo apenas ao que se convencionou chamar de clássicos da literatura, e não dos livros de escritores contemporâneos, que muitas vezes enxergam o cinema como um caminho natural para sua narrativa.

Para o filósofo Gilles Deleuze, um dos motivos dessa essa escolha é que a ideia que esses artistas tem no cinema faz eco com as ideias que o romance apresenta. Em O Ato da criação, Deleuze usa como exemplo as adaptações feitas por Akira Kurosawa para as obras de Shakespeare e Dostoiévski. Falando especificamente da similaridade com o escritor russo, Deleuze aponta como a obra desses dois artistas conseguem dialogar apesar de todas as diferenças que naturalmente os separariam.

Segundo Deleuze, os personagens dos dois autores são vítimas da urgência, e as ideias que os unem, e que Kurosawa identificou e tentou desenvolvê-la, diz respeito ao que ele chamou de “assunto em comum”, na resolução de um problema comum. Ou seja, utiliza-se de uma ideia que aquela obra lhe deu para iluminar a sua tela.

De Tolstoi a Gabriel Garcia Marques, passando por Hemingway, Machado, Proust, Nelson Rodrigues, Tchekov, Mario de Andrade, e o onipresente Shakespeare, são incontáveis os escritores e dramaturgos que tiveram suas obras adaptadas para o cinema em algum momento, em alguma parte do mundo. E isso não é um trabalho fácil, nem para os diretores, e muito menos para os roteiristas que terão a árdua tarefa de adaptar, através da visão, ou voltando a Deleuze, da ideia que aquele diretor encontrou para resolver os problemas que o afligem, uma obra reconhecida e apreciada. E como falamos anteriormente, depois de pronto as críticas

sempre aparecem. Alguns dirão que o filme é ruim porque foi fiel a obra original, outros dirão justamente o contrário, e a reação do público será sempre uma incógnita. Depende da abordagem do diretor, dos atores envolvidos, lembremos da idolatria, algo que escapa de uma resposta convencional.

Pensando especificamente no Brasil, e na desigualdade social que deveria nos envergonhar, o principal mérito dessas adaptações é levar para o grande público a obra de escritores que jamais leram, e, no máximo, ouviram falar. A maior parte da população brasileira não tem acesso à cultura, e aqueles que possuem não fazem a menor questão de conhecê-la - não percam de vista o nosso neocolonialismo - o que diminui e muito a circulação das obras desses autores. A verdade, seja com pandemia ou não, é que o número de leitores e frequentadores de teatro no país não mudou muito nas últimas décadas, por isso, é provável que boa parte da população jamais abra um livro de Machado de Assis, ou Guimarães Rosa se quisermos exigir ainda mais dos nossos parques leitores, durante a vida. Mas talvez aceitem assistir uma adaptação para o cinema.

Não sei se foi Godard quem disse que até hoje nenhuma obra-prima da literatura virou um grande filme, o que concordo em parte, pois além da particularidade que cada diretor explorará diante dos infindáveis caminhos que essas obras proporcionam, vejo esses filmes como uma janela que se abre para que a arte desses autores seja mais conhecida na atualidade. Isso não quer dizer que está valendo qualquer coisa, afinal, o resultado de todo esse esforço coletivo será um filme na tela. É cinema, e não literatura, e apesar das interferências que podem atrapalhar um julgamento posterior, a tarefa de falarmos dessas adaptações permite ampliarmos o debate para questões que vão além da sétima arte, o que pode proporcionar novas tentativas. Então, quem sabe, teremos mais Lima Barreto, mais Clarice e mais Rosa em nossos cinemas.

Vou ao cinema, logo existo

Celia Maracajá

Sou a atriz. O roteiro me é apresentado. Tenho que preencher essas palavras com o sopro da vida.

No cinema o roteiro é o guia. Escrito pelo roteirista em seu trabalho solitário. Um bom roteiro não diz só respeito ao cineasta que vai filmá-lo, é também uma rota, um caminho para o ator, que vai dar vida aos personagens. Ele indica diálogos e monólogos mas vai além. Revela a psique do personagem, seus conflitos, seus dramas, suas angústias e felicidades, fornecendo a matéria-prima que será esculpida por atrizes e atores em consonância com o diretor, que é o responsável pela ação. Além disto o roteiro cinematográfico é dividido em sequências e a filmagem não segue este ordenamento, daí a necessidade do ator conhecer o roteiro na sua totalidade para que sua interpretação tenha uma coerência dramática.

Michelangelo Antonioni, diretor de cinema que renovou a linguagem cinematográfica, dizia: “o ator de cinema não precisa compreender, mas simplesmente ser.” Ao dizer esta frase, Antonioni revelava sua crença de que quanto mais o ator de cinema fosse regido por sua intuição mas espontâneo seria o seu trabalho. Esta frase não necessariamente expressava um desprezo pela escrita cinematográfica pelo contrário, podemos interpretá-la como a proclamação do roteiro como o indutor da intuição. Mesmo Glauber Rocha, autor da famosa frase: “uma ideia na cabeça e uma câmera mão”, trabalhava com roteiros detalhados. A diferença é que para Glauber, o roteiro não era uma camisa de força mas um trampolim para os voos das atrizes e dos atores.

A escola hollywoodiana de interpretação, construída por Stela Adler e Lee Strasberg do Actor's Studio, foi fundamentada no método do grande diretor teatral russo, Constantin Stanislavsky, onde o ator não pode apenas sentir suas emoções. Seu trabalho é fazer escolhas que gerem resultados emocionantes. Para isto é

necessário esmiuçar e entender o roteiro nas suas mais íntimas intenções.

O cinema viveu nos anos 20 o culto ao produtor, nos anos 40 foi dedicado a atores e estrelas, e na contemporaneidade os diretores tem o seu lugar ao sol. Porém, os roteiristas permanecem no “escurinho do cinema”, e, sua maior projeção vem ocorrendo na TV, particularmente com as series e novelas. Nestes tipos de dramaturgia é preciso gravar muito e rápido, geralmente participam muitos diretores e até mesmo os roteiristas podem variar conforme os episódios, por isto o argumentista ou o roteirista principal é o aglutinador da narrativa. Não raras vezes chegam até mesmo a indicar os atores.

E em vários canais por assinatura e plataformas de streaming quando um roteirista apresenta seu projeto é indispensável a nomeação de atores e atrizes como referências para cada papel, contribuindo assim para uma melhor percepção da obra pelos possíveis produtores.

Atores, roteiristas e diretores são o tripé da criação. O roteirista escreve, o diretor determina as ações e os atores materializam os personagens. Mas existem mil maneiras de exercitar essa relação. Fellini, por exemplo, nos seus últimos filmes não gostava de mostrar o roteiro para os seus atores e Andrei Tarkovsky só permitia que estes conhecessem o roteiro, cena a cena, pouco antes de filmar. São formas distintas de construção da obra mas seja qual for o método a cumplicidade entre o autor – que cria os personagens- e os atores que os realizam, permanece como um das ligações vitais da criação artística.

Atualmente no audiovisual brasileiro existe um investimento na formação de roteiristas, aumentando o conhecimento teórico e técnico dos profissionais que escrevem para as telas. E quanto maior a qualidade dos textos melhor será a performance dos artistas.

O ator está na linha de frente da realização da obra. A arte de atuar é a arte de correr riscos. Ao encontrar o roteiro, o ator deve procurar e fazer escolhas profundas e ousadas, dando ossatura e carne aquilo que até então era tão somente uma escritura.

Mas não só os atores correm risco. Recentemente o filme Trumbo, retratou a vida de Dalton Trumbo, um dos maiores roteiristas de Hollywood, que sofreu a perseguição anticomunista dos anos do macarthismo. Foi proibido de trabalhar e se transformou no ghost writer mais famoso da história do cinema. Esta perseguição atingiu roteiristas, atores, diretores e também personagens que ficaram guardados em gavetas.

Nas artes de atuar e escrever roteiros existe uma intensa complementaridade. São dois ofícios que precisam ser exercitados com muita paixão. A paixão que move os personagens é a mesma que move a vida.

E eu não sou uma cineasta?

“É insurgente toda aquela que se revolta contra um poder estabelecido. E, quando se trata de mulheres pretas, toda insurgência é um ato revolucionário.”

(Juliana Gonçalves)

Rejane Neves

Ao iniciar este texto, tive dúvidas sobre o que escrever e porque escrever “isso” ou “aquilo”. O que eu poderia deixar como legado de escrita para o Rec Festival - Festival de Roteiro e Escrita Criativa 2021? Precisava abordar o cinema sob a ótica de uma cineasta negra e favelada, com todas as implicações e insurgência que esses termos podem carregar. Queria falar um pouco sobre o Cinema Negro no Brasil. Embora, saibamos que, cinematograficamente, não há uma gramática ou linguagem específica que identifique o que é fazer Cinema Negro. É impossível aprisioná-lo numa caixinha classificatória tal como gênero de ação, terror, aventura, documentário.

O Cinema Negro é muito mais que uma etiqueta racial. Ele é uma pluralidade de vozes da diáspora africana, que há anos vem sendo apagada, silenciada e subvalorizada no campo artístico e intelectual. É primordial entendê-lo como uma narrativa subversiva e como uma resistência cultural, tal como o Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias do Nascimento. Quando me coloco como uma cineasta negra, assumo uma postura de insurgência contra uma falaciosa ideia da existência de uma superioridade eurocristã, logo branca e patriarcal.

Se pudesse ser definido o que é Cinema Negro, diria que ele é a própria essência do cinema brasileiro. Afinal, somos a maioria desta nação, na produção da cultura e na construção de riqueza deste país. Nós somos o espelho dessa sociedade. É só dá uma checada com a gringaiada para saber como ele imagina um ser brasileiro. Posso apostar que lembrarão do samba, do carnaval, do futebol, da passista mulata (abrindo parênteses sobre a conotação sexista desse olhar). Sem falar da cultura nordestina que é bastante diversificada por causa da influência da cultura africana, indígena e europeia. Por exemplo: o maracatu, o frevo, as festas

juninas, o forró, a literatura de cordel, o manguêbeat, etc. Da mesma maneira, podemos constatar na própria língua falada no Brasil - o pretuguês. Tudo isso denota povo brasileiro: “coisa de preto”, “coisa de índio”.

(...) o Brasil já está e é africanizado. M. D. Magno tem um texto que impressionou a gente, exatamente porque ele discute isso duvida da latinidadebrasileira afirmando que este barato chamado Brasil nada mais é do que uma América Africana, ou seja, uma América Ladina. Prá quem saca de crioulo, o texto aponta prá uma mina de ouro que a boçalidade europeizante faz tudo prá esconder, prá tirar de cena. (GONZALES, Lélia. APUD in Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244)

Ademais, o cinema, como qualquer arte em qualquer lugar do mundo, não se faz e nem se constrói a partir de um olhar neutro. Todas as escolhas têm uma consequência política e identitária. Todo filme é meticulosamente engendrado por técnicas de outras artes (como o teatro, as artes plásticas, a fotografia, a tecnologia) e por pensamentos, política e cultura vigentes do seu tempo. O modus operandi da arte é atravessada por uma série de inquietações do seu tempo que tenta abarcar uma demanda de uma determinada geração.

Mesmo numa comédia, aparentemente superficial, exigirá algumas escolhas subjetivas e particulares de como este artista se autodefine, seu ativismo, como se reconhece ou concebe o mundo. De uma certa maneira, pressuponho que todos nós tendemos a fazer as mesmas perguntas: Porque quero contar essa história? Porque escolho esse personagem e não outro? Que pessoas desejo representar na tela e de que forma? Como contar uma história que faça sentido pra mim e para o público?

Particularmente, as minhas decisões artísticas, tanto quanto diretora/roteirista ou produtora cultural, sempre passaram por minhas memórias afetivas, pelos meus desejos, por acúmulo de repertório vivido ou estudados ou adquirido. Tudo aquilo que me formou e que eu compartilhei ao longo da minha carreira. Quiçá essa singularidade na minha vivência seja o único elemento original que carrego nos meus filmes? Já que me parece que a máxima “todas as histórias já foram contadas” é verdadeira? Talvez o principal motivo de me entregar a uma jornada fílmica dura e pesada é ter esta disposição íntima e a catártica entre aquilo que eu inventei com o autor (criador) com aquilo que resultou como um filme (criatura).

Se numa ponta há escolhas peculiares, na outra há um movimento que é universal do desejo da transformação de uma sociedade mais justa e igualitária. E para que esse desejo se realize é necessário admitirmos que a origem do cinema é racista e elitista. Só é possível quebrar o trauma da higienização imagética quando admitimos quem nós somos e como fomos formados como nação brasileira. É dever de todos nós artistas ou não, negros, brancos, não-brancos, pardos e indígenas, nos movermos em prol a essa transformação social. E nosso dever deter esta minoria egoísta, gananciosa e racista com ações efetivas para quebrar a perspectiva do colonizador.

Não há como negar diante de fatos e estudos que as nossas caras pretas e indígenas nunca foram acolhidas na telona da minoria branca. Nem mesmo nos bastidores do cinema havia uma diversidade, pois sabemos que a formação da equipe diretora e criativa era, majoritariamente, formada por homens brancos, enquanto os negros ocupavam setores que exigiam maior força bruta, assim denominados como “equipe da pesada”, e para a mulher cabia o setor administrativo da produção. Elementos que comprovam esta política excludente pode ser apreciada na recente pesquisa da Ancine e da GEMAA abaixo:

(...) estudos da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA). Para exemplo desta desigualdade evidente, no índice da GEMAA, que cobre o cinema brasileiro de 2002 à 2014, encontramos à frente das câmeras nas obras de longa metragem lançadas neste período uma percentagem de 80% de realizadores brancos e homens; no mesmo período, 14% das realizadoras são mulheres brancas, 2% são homens negros e 0% são mulheres negras. Encontramos uma desproporção similar de participação quanto à cor das personagens: branca (65%), preta (18%), parda (14%), não identificada (2%) ou indígena/amarela (1%). (CORREA, APUD in Revista online Justificando, 2018).

Precisamos lembrar que a política do embranquecimento e da ‘higienização’ da população brasileira sempre foi um projeto político governamental no Brasil. Por exemplo, nos anos 30 (período político de maior investimento na cultura para formar uma identidade nacional), já havia uma preocupação com o que seria mostrado na tela. E até hoje, esta distorção imagética parece estar profundamente enraizada nas telenovelas e vem servindo para a manutenção de poder a uma determinada classe social. Vejamos um texto abaixo de 1929, da Revista Cinearte:

“Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela; o nosso progresso, as obras da engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Nada de documentários, pois não há controle total sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se; é preciso um cinema de estúdio como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática” (Revista Cinearte, 11 de dezembro de 1929).

Em razão disso, é necessário acolher novas narrativas como o cinema feito pelas periferias e debandar, de uma vez por toda, essa ideologia distorcida da realidade. Faço minhas as palavras de Machado de Assis sobre a existência de dois Brasis. Logo, é imperativo mostrar este Brasil real, que é bom e revela os melhores instintos, e não este Brasil oficial que é caricato e burlesco. Assim sendo, as proposições do Cinema Negro e Indígena surgem como forma revelar o Brasil real, por isso, os considero como a própria essência do cinema nacional.

Vale ressaltar que movimentos de resistência contra a hegemonia na cinematografia não é algo novo. Em 1919, encontramos o pioneirismo no filme de Oscar Micheaux, primeiro negro a dirigir um longa-metragem no mundo com a obra *The Homesteader*. Um contragolpe na narrativa racista do filme *O Nascimento de uma Nação* (1915, de D.W. Griffith) que promoveu o uso do *blackface* e suscitou uma força política racista na segunda fase da organização da *Ku Klux Klan* (movimento liderado pela extrema direita que aterrorizava negros e judeus nos Estados Unidos). Bem como a resistência antirracista no cinema de Ousmane Sembène em seu curta-metragem *Borrom Sarret* (1963), primeiro filme dirigido por um africano negro na África sub-saariana. No Brasil, temos Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1973) - primeiro curta metragem assumidamente negro neste país.

Sublinharemos também a crescente luta antirracista. Nas universidades públicas há um movimento que promove cotas universitárias e também a valorização dos intelectuais negros (Sueli Carneiro, Lélia Gonçalves, Joel Zito, Djamila Ribeiro, Milton Santos, e outros). Na literatura, surge a poética da escrevivências de Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves e Carolina de Jesus. Na música, despontam o rapper Emicida, os Racionais, Jovelina Pérola Negra, Dona Ivone Lara, Alcione, Elza Soares, etc. Estampados nas telinhas e sobrepujando as barreiras da estética branca temos Lázaro Ramos, Zózimo Bulbul, Grande Otelo, Zezé Motta, Milton Gonçalves, Léa Garcia, Ruth de Souza, Antônio Pitanga. No cinema temos Jeferson De (M8- Quando a Morte Socorre a Vida, 2020); Viviane Ferreira (Um dia com Jerusa, 2020); Camila Moraes (O Caso do Homem Errado, 2017); Sabrina

Fidalgo (Rainha, 2016); Joel Zito Araújo (Meu amigo Fela, 2019; Negação do Brasil, 2000); Glenda Nicácio e Ary Rosa (Café com Canela que conquistou o prêmio de melhor filme do júri popular do Festival de Brasília em 2017).

Infelizmente ainda há muitos problemas a serem resolvidos no Brasil, tais como, a política genocida do povo preto, a violência doméstica, os ataques violentos homofóbicos e gordofóbicos. Caímos cinco pontos no ranking do IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) e passamos da 79ª posição para 84ª, entre 189 países. Sem contar com mais um resultado vexatório na avaliação do Pisa, onde ficamos entre os 10 piores no desempenho da prova de matemática, o que significa dizer que dois terços dos brasileiros de 15 anos sabem menos que o básico de matemática, além de estar atrás de 50 países no campo da leitura.

Da minha parte como insurgente a esta estrutura racista, busquei quebrar o status quo na minha cinematografia e coloquei em primeiro plano uma mulher negra e periférica no curta Dois Pesos (2017), dirigido, roteirizado e produzido por mim. Este curta foi exibido em diferentes mostras e festivais que tinham como recorte o Cinema Negro ou periférico e/ou feminino. O filme suscitou ricas discussões sobre a relação da mulher negra no Brasil, abriu debate sobre o sistema carcerário... E até ganhou espaço para exibição na Coletânea de Cinema Negro no canal de streaming Spcine.play.

Admito que esta não foi uma tarefa fácil. Tive muitos desafios constrangedores, perseverei em muitos espaços altamente patriarcal e racista, tive muitas limitações financeiras que faria qualquer um desistir. Mas com ajuda de alguns companheiros cineastas envolvidos e motivados a produzir essa história, conseguimos realizar um filme que ainda hoje tem colhidos frutos e servido de inspiração para novos cineastas.

Para finalizar, não creio que se possa desenvolver um produto intelectual e artístico apenas se colocando numa neutralidade, se fazendo de morto ou de paisagem diante de uma desigualdade gritante e progressiva entre pessoas de classes, raças ou gêneros diferentes. Principalmente numa sociedade pós-moderna que ganhou muitos meios de eclodir a sua voz. Nem nos vale dizer que há uma necessidade de ganhar o pão de cada dia, pagar contas, se isentar por ser ou não de

um determinado lugar de fala. Qualquer que seja a nossa desculpa para não ir contra a injúria de qualquer natureza é no mínimo um pensamento muito ignorante e ingênuo, por achar que tudo isso não nos afetará em alguma camada de nossas vidas. Pois acredito fielmente que fazer cinema é um ato político.

FIM

Bibliografia

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. Quem tem medo do cinema negro? Revista online Justificando, 2018. Acessado em 12/02/2021. <https://www.justificando.com/2018/09/03/quem-tem-medo-do-cinema-negro/#contato>

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na cultura brasileira In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. Revista USP, São Paulo. 2006.

BETH, Joice. Empoderamentos. In. Femininos Plurais Coordenação de Djamila Ribeiro. In Pólen Livros, 2019.

GONÇALVES, Juliana. Vozes Insurgentes de mulheres negras. Organizadora Bianca Santana. Fundação Rosa Luxemburgo; 2019.

RIBEIRO, Djamila. Lugar de Fala. Coleção Femininos Plurais

Do documentário, a experiência do campo

André Queiroz

Para Victoria Alves

O documentarista, obstinado em sua tarefa de flagrar o real em carne viva, sangrada e palpitante, se abstém de excessiva parafernália técnica que poderia – quem sabe – lhe causar transtornos e dificuldades de locomoção. Na sua cabeça, o roteiro de que dispõe pouco ou nada que ultrapassa o alinhavo de temas-chave, de palavras-vetores, de questões-disparo para deixar correr a vida que se quer captar in natura como que se fora de um flagrante insuspeito: o olhar indiscreto pelo buraco da fechadura, invisível olhar que espreita o tempo e seus fazimentos.

Todavia, ele respira inquieto e se pergunta: onde será que o real lhe espera – domado virginal catatônico? Onde que o real se lhe entregará - comestível, empacotado, recoberto por embalagem asséptica? O documentarista, que não é bobo nem nada, revisa seu prontuário de afazeres, recompõe sua agenda de compromissos, agora ele espaça o calendário da entrega de sua peça finalizada: felino, taciturno, ele ousa estratégias de aglutinação sorrateira, forja viagens de reconhecimento de território. Leva consigo, para além da idéia na cabeça, fragilíssima câmera em celular de mão. Mas não apenas.

Antiquado que é, carrega na algibeira um maço de folhas em branco sob a forma de um caderno de notas. De cabeça/cabaça, tão cheia de olhos e ouvidos, ele não admite que algo lhe escape a atenção. Quer registrar tudo que lhe parecer oportuno, pertinente, como se de um maço de fatos dispersos se lhe fosse conformando uma mecha entramada de pequeninas estórias (será que com H, será que com e – ele é do tempo destas distinções, o nosso documentarista). Ouviu dizer e, acredita piamente, que escrever é escutar, que documentar é ver ouvir captar. Mas não vá se tomar ao nosso personagem por alguém tonto que incorpora tudo o de que ouve, ele é seletivo, ele é cerebral. Se irritaria o documentarista se lhe confundissem com um

jornalista em campo de trabalho – pela sua caderneta, pela sua boa dúzia de perguntas, pela metralhadora giratória de questionamentos. Ele rechaça isto. Ele se resguarda de tal tagarelice gratuita. Ele, o nosso personagem, sabe que entre palavra e outra há um sopro agônico de silêncio. É ele – quem nos diz – que a escuta deve ser perpassada pelos ecos da ausência. Mas como representar a isto – eis o desafio, a tarefa que lhe faz se demorar o tanto de que não dispõe os operários das redações e das agências de notícia. Mas não só.

Das distinções todas, nosso autor é aquele que carrega no horizonte de seu planejamento - não o varejo das reportagens que se acumulam lépidas, hiperfluidas, fragmentadas -, mas um sem número de elementos outros de que se lhe exige a sua atenção obsessiva.

Por vezes é com os ruídos do ambiente que ele se inquieta. Uma vez, andou dizendo, chegou a pensar em fazer calar o vozerio das gentes que passava em meio ao set que ele conduzia. Tivesse um chicote à mão, não pensaria duas vezes, ele não tinha. Outra vez, ao tomar do depoimento de uma camponesa pensou que bem caberia – ao fundo – o farfalhar de folhas como quando do anúncio da tempestade que se avizinha. E lá se fora ele atrás dos ventos, atrás das nuvens, a olhar o céu e contar nos dedos os movimentos novos a incrementar à ordem do dia.

Corta!

Não fora ele quem aponta o final da cena que se precipita. Fomos nós, tangidos ao limite do espaço a este texto de apresentação. Nós é que cortamos o avanço das cenas numa espécie de pré-roteiro errático que ao descrever as convicções de um documentarista nos vemos, o vemos, em meio a dispositivos de manipulação do real. Signo sintoma de que a tarefa de documentar é um tanto o ensaio de camuflagem – como aquele que finge dizer a verdade e confunde a todos por sua expressão paroxística:

Eu juro que minto.

Porque borrar talvez nos seja a forma de escrever em linha reta.

Cinema Novo contra o Cinema de Imitação

Por Paulo Victor Costa e Yan Manchester

Os anos 60 foram marcantes para as artes em geral no mundo todo. Teatro, música, literatura, artes plásticas, arquitetura e, principalmente, o cinema. Essa última expressão artística estendeu-se por quase todos os continentes, sendo possível citar como exemplo o Novo Cinema Alemão, o Cinema Jovem Suíço, a Nouvelle Vague na França, o Cinema de Quebec, os cinemas no Egito e no Líbano passaram por transformações desde a década de 50, o cinema na Argélia, Tunísia, Marrocos, Síria, Iraque. A América Latina também não fica de fora desse período. Argentina, Bolívia, Uruguai, Colômbia e Peru, por exemplo, desenvolvem movimentos político-culturais importantíssimos, especialmente na segunda metade da década de 60.

O cinema brasileiro também passou por uma grande mudança com o Cinema Novo. Embora o “Novo”, nesse caso, tenha um ponto fundamental, assim como dizia um dos membros do movimento, Paulo César Saraceni (diretor dos curtas *Caminhos e Arraial do Cabo*): “O cinema novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade.” Formado por cineastas como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, todos eles tinham o costume de discutir sobre questões problemáticas do cinema brasileiro, além das suas visões particulares acerca da linguagem cinematográfica, em reuniões. Boa parte deles influenciados pelo neo-realismo italiano de Rossellini, De Sica, entre outros, da década de 40.

Muitos autores costumam colocar o longa *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, como uma das primeiras produções, pensando nos conceitos abordados pelo Cinema Novo. Outros preferem trabalhar com a ideia de que o movimento começa a ganhar forma a partir de curtas como o já citado *Arraial do Cabo* (1959) ou *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Fato é que, ao longo dos

anos 60, uma série de cineastas começou a levantar, por meio de seus filmes, questões políticas; sociais; críticas ao cinema industrial (artesão, de privilégio aos recursos técnicos) e à ideologia hollywoodiana (a fábrica de sonhos) que se fazia dominante no modo de produção cinematográfica; tentavam buscar uma forma de representar o povo brasileiro, na qual expressasse as suas dificuldades e as causas para essas. Era um movimento disposto a romper com os ideais implementados na forma de “comunicação” do cinema. Para esses cineastas, o fundamental era “criar” e não “comunicar”. Criar, por exemplo, uma nova linguagem cinematográfica, diferente das reproduções de filmes “à americana”. E, a partir dessas constantes criações (invenções), buscar estabelecer um diálogo com o público a fim de fazer com que esse pensasse sobre as questões fundamentais, abordadas nas histórias projetadas nas telas.

O Cinema Novo se desenvolve após um contexto de tentativas de elaboração de uma indústria cinematográfica no Brasil. Experiências no RJ como a Companhia Cinédia e Atlântida Cinematográfica nas décadas de 30 e 40, e em SP, como a Maristela — fundada em 1950 — e a Multifilmes. No entanto, um dos casos mais marcantes foi o da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 e sediada em São Bernardo do Campo. A experiência recebeu um forte apoio da elite financeira paulistana e de vários jornais, que enxergavam na criação da companhia a possibilidade de atingir um “padrão técnico de qualidade”. Inclusive, o lema da Vera Cruz era: *“Produção brasileira de padrão internacional”*, o que resume muito bem os objetivos dos envolvidos.

Mas é importante se questionar a respeito dessa “produção brasileira”. O cinema é um meio muito influente há décadas. No entanto, a penetração das técnicas e das ideologias do cinema hollywoodiano foi tão grande em outros países que esses diferentes cinemas nacionais começaram a produzir seus filmes “à americana”, como se fosse a regra. Ou seja, o cinema americano confunde-se com a ideia de cinema. Nesse caso, trata-se de uma produção nacional ou de uma reprodução da cultura estadunidense? A Vera Cruz, assim como muitas outras, estava inserida nesse contexto.

Após anos e anos desse processo — que trata o cinema como entretenimento

—, o público brasileiro começa a manifestar um alto interesse num tipo específico de filme, que corresponde à fábrica dos sonhos hollywoodiana. O *star system*, a criação de heróis, as histórias que sempre têm um final feliz, ou que transmitem uma lição/mensagem, a redução por completo de questões políticas/sociais, a alta dose de moralismo, entre outros, caracterizam o cinema perfeito.

Isso se reflete nos poucos filmes produzidos pela Vera Cruz. É possível citar casos como *Ângela* (1951), de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne; *Terra É Sempre Terra* (1951) e *Sinhá Moça* (1953), ambos de Tom Payne; e *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Esse último foi um sucesso internacional, conquistando, inclusive, prêmios no Festival de Cannes com o título *The Bandit of Brazil* (“O Bandido do Brasil”). Uma produção filmada no interior de São Paulo, mas que tinha como proposta apresentar o sertão brasileiro. Além disso, os elementos do gênero western hollywoodiano estavam bastante presentes, assim como a simplificação da história a uma briga entre o “bem” e o “mal”.

A Vera Cruz era, de acordo com Glauber Rocha e outros autores que pensavam sobre o tema, um dos símbolos do chamado “cinema de imitação” (do artesão, do entretenimento). Ou seja, um cinema de reprodução da cultura de outro país, usando o contexto brasileiro. E, conseqüentemente, reprodução de uma linguagem com a qual o público já se identificava. Isso gerou altos índices de bilheteria aos seus filmes. No entanto, não foi o suficiente para bancar os altos custos com o *star system*, com a contratação de técnicos estrangeiros, os gastos com publicidade, a enorme quantidade de empréstimos feitos com bancos etc. Isso sem contar com um grave problema do cinema brasileiro, que é a distribuição. Essa etapa do processo cinematográfico era realizada pela estrangeira Columbia Pictures, que colocava os filmes brasileiros no mercado internacional sem promover muito esforço financeiro.

Se a Vera Cruz é o “cinema da imitação”, o Cinema Novo é o “cinema original”. O movimento coloca o desafio de criar uma nova linguagem, ao invés de usar a linguagem da reprodução da cultura estadunidense. Esse tenta mostrar a perfeição, mas o Cinema Novo é imperfeito e, portanto, é difícil de ser recebido de modo tão positivo num primeiro momento. Além disso, não são filmes que seguem um “padrão

técnico”. Nesse ponto, são produções escassas. E nem têm esse objetivo, pois não correspondem à realidade social. O que seria de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, se ele tivesse sido gravado em um estúdio ou com uma iluminação artificial?

Enquanto o cinema de entretenimento buscava se comunicar com o público, os integrantes do Cinema Novo se perguntavam: Comunicar o quê? Seus filmes não tinham como fundamento apresentar histórias mastigadas, com lições de moral e sim projetar os verdadeiros desafios enfrentados pela maioria na sociedade brasileira, levantando questões sobre esses desafios, desde seus motivos até as possibilidades de mudança.

Os cinemanovistas compreenderam bem as bases, estruturas e os problemas das experiências da indústria cinematográfica, sobretudo, daquela promovida pela elite paulista. Portanto, eles sabiam exatamente o que não fazer. Isso remete a um texto muito interessante, intitulado “*O Cinema Novo e a Aventura da Criação*”, no qual Glauber atribui a Nelson Pereira dos Santos a seguinte frase: “*Não sei por onde vou, mas sei que não vou por ali!*”.

É possível perceber essa questão, por exemplo, na etapa de produção e distribuição cinematográfica. A partir de 1965, o Cinema Novo organiza a produtora Mapa Filmes e a distribuidora Difilm, organizando um mercado cinematográfico brasileiro para que seus filmes pudessem ser exibidos. Inclusive, com a possibilidade de distribuição internacional. Muitas produções cinemanovistas passaram por tradicionais festivais de cinema, como Cannes e Veneza. Isso tudo, logicamente, sem o objetivo dos grandes empresários de lucrar cada vez mais.

Glauber Rocha é considerado um dos principais cineastas do movimento Cinema Novo surgido nos anos 60. Com seu jeito único e irreverente para produzir suas ideias não tão convencionais, Glauber cunhou a frase “*uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*”. Tratava-se da defesa à utilização dos meios de produção artística a serviço da transformação social.

Em 1965, um ano após Glauber ter ido à Cannes por sua indicação com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o cineasta publicou um dos mais importantes manifestos da história do cinema brasileiro: “*Eztetyka da Fome*”. Empenhado,

naquele momento, em afirmar um programa para o cinema brasileiro, Glauber de imediato primou a sistematização do ideário e das diretrizes do Cinema Novo.

O manifesto se tornou uma espécie de estatuto do movimento. Glauber almejava que o cinema servisse como ferramenta de mudanças sociais profundas e não mais um meio que se limitaria a denunciar as misérias do povo. Desta forma, Glauber expôs que *“somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”*.

Pode-se dizer que Glauber faz referência explícita à obra *“Os Condenados da Terra”*, de Frantz Fanon. Nesta leitura, a violência é o elo fundador do colonialismo. O manifesto glauberiano, considerado o mais célebre do cineasta no exterior, traduzido e difundido pela América Latina, representa uma tentativa de Glauber de defender a originalidade do novo cinema latino americano, enfrentar de peito aberto a sua condição de subdesenvolvimento e superá-la, como diz nesta passagem do manifesto: *“uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo”*. O Cinema Novo era concebido por Glauber como a vanguarda das vanguardas.

O movimento cinemanovista buscava pautar o debate sobre identidade nacional de maneira autêntica no que tange o homem brasileiro. A construção do futuro através de um homem novo se daria a partir da *“desalienação”*, conferindo ao povo uma visão real sobre sua realidade através de engajamento ideológico. Desta forma, se daria o estreitamento de laços entre a busca da identidade nacional e o projeto de libertação nacional através de uma revolução nacionalista.

Como as cinematografias cinemanovistas abordavam temáticas inerentes à miséria dos brasileiros; o entendimento das raízes do subdesenvolvimento brasileiro, o movimento foi bastante prejudicado nos anos seguintes. Após a instauração do AI5, em 1968, as produções padeceram ainda mais, especialmente com a fundação da Embrafilme pelo governo militar. Em razão desses acontecimentos, é possível

dizer que o Cinema Novo navegou por três momentos distintos na história do cinema.

Seguindo nos anos 60, o Cinema Novo vivia seu auge até o golpe militar. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Leon Hirszman, eram os baluartes desse primeiro período. *Vidas Secas* (1963), dirigido por Nelson e baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos; *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra; e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), obra de Glauber, marcaram seu espaço e fazem parte da famosa trilogia do sertão. Ou então, os curtas *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Pedreira de São Diogo*, de Hirszman, que foram compilados juntos a outras produções no filme *Cinco Vezes Favela* (1962).

Glauber informa em seu já citado *“Eztetyka da Fome”*: *“O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade...”*. É um cinema duro, violento quanto às imagens projetadas, pois assim era (e é) a realidade de uma grande parcela da sociedade brasileira. Os heróis do Cinema Novo são aqueles que lutam contra os grandes proprietários de terra; enfrentam a fome e a seca. São personagens reais. Os finais não são felizes, pois, dessa forma, seriam alienantes. Passariam a falsa ideia de que os graves problemas de cunho político/social/econômico são facilmente solucionáveis.

O Cinema Novo foi um movimento contra o “cinema de imitação” em todos os seus aspectos. Seu objetivo era criar. E nessa aventura da criação, cada cineasta estabeleceu a sua própria linguagem, mas apresentando um outro lado do Brasil, imperfeito. Diferentemente, dos filmes industriais, comerciais e “perfeitos” da Companhia Cinematográfica da Vera Cruz. O movimento, que não se omitia perante o social, foi necessário para um conhecimento mais profundo da sociedade brasileira.

Referências:

- “Eztetyka da Fome”, de Glauber Rocha, presente no livro “Revolução do Cinema Novo”, de Glauber Rocha
- “O Cinema Novo e a Aventura da Criação”, de Glauber Rocha, presente no livro “Revolução do Cinema Novo”, de Glauber Rocha
- “Cinema Brasileiro Moderno”, de Ismail Xavier
- “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento”, de Paulo Emílio Sales Gomes
- “A Aventura Industrial e o Cinema Paulista (1930-1955)”, de Afrânio Mendes Catani, presente no livro “História do Cinema Brasileiro”, org. por Fernão Ramos.

História e Cinema: Representação, Memória e Verdade

Gustavo Santos da Silva

Francis Ford Coppola afirmou que em *Apocalypse Now* (1979) não havia feito um filme sobre a Guerra dos EUA no Vietnã, mas “a própria Guerra do Vietnã”, sua afirmação nos remete a uma série de outras representações forjadas pelo cinema que massificadas como indústria cultural logo se transformaram na imagem e memória coletiva de episódios e épocas da história.

Se os soviéticos doaram 27 milhões de vidas no confronto contra o nazi-fascismo e destroçaram $\frac{3}{4}$ das forças militares hitleristas e penduraram a bandeira com a foice e o martelo no topo do Reichstag em 22 de abril de 1945, para os estadunidenses ganharem a II Guerra na mentalidade coletiva bastaram milhões de projeções cinematográficas por todo o mundo em filmes como o “Resgate do Soldado Ryan” (1998), “O mais longo dos dias” (1962), “As areias de Iwo Jima” (1949), entre outras centenas de filmes que continuam sendo realizadas e distribuídas em escala global, refazendo o passado e reconstruído e reafirmando a narrativa histórica constantemente, como as recentes séries Netflix “The Liberator” (2020) e “Five Came Back” (2017), e as representações heróico-chauvinistas como as do filme “Operação Chromite” (2016) que apresenta as tropas norte-americanas como libertadoras do povo coreano no massacre que deixou quase 2 milhões de mortos e ameaçou uma guerra atômica contra uma península de 19 milhões de habitantes naquele momento.

Lênin na época da vitória da Revolução Soviética (1917), afirmou que “De todas as artes, o cinema é, para nós, a mais importante”, a dimensão de sua afirmação não foi de maneira alguma exagerada, o cinema como nenhuma outra

arte de nossa época forjou a própria memória e as representações coletivas sobre a história e como as sociedades enxergam a si próprias. De modo semelhante, porém inverso em suas proposições em relação a indústria cultural hegemônica, várias das principais revoluções populares do século XX como a Russa e a Cubana trataram de dar prioridade a construção de um cinema original como uma das tarefas cadentes a serem realizadas, assim como diversos povos em luta e em processo de autoafirmação também buscaram fazer seu próprio cinema: o neorealismo italiano, os cinemas novos latino-americanos, o cinema africano a partir dos processos de independência política foram demonstrações dessa necessidade de disputar através do audiovisual o sentido da memória e das representações coletivas, ou voltando a Coppola, a imprimirem a história em forma fílmica.

Porém sabemos ou deveríamos saber que memória e história ainda que relacionadas intrinsecamente não significam a mesma coisa, como sinalizou o historiador Raimundo Nonato Pereira Moreira: *“a memória é uma construção psíquica e intelectual que acarreta de fato numa representação seletiva do passado, que nunca é somente aquela do indivíduo, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social e nacional”*. Em outra forma, se o cinema nos revela uma representação da história visando a se afirmar como memória coletiva, independentemente do filme nos revelar uma realidade objetiva ou uma representação manipulada e não condizente com os fatos históricos, ele nos releva por si mesmo sempre uma lição de história.

Portanto, toda leitura filmográfica na relação Cinema e História deve ser uma leitura crítica, para além da imagem do passado exibido na tela, o filme por si mesmo independente do gênero nos revela uma dinâmica histórica: Quem financia o filme? Com que finalidade é produzido? Quem são os realizadores do filme e suas filiações político e ideológicas? Que meio social estão inseridos? Em que corrente cinematográfica se filiam? Que contexto histórico e quais eram os debates da época? Quais eram as condições materiais de produção e o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país que foi realizado?

Ou seja, não somente os chamados “filmes históricos”, os “filmes de ambientação histórica” e os “documentários históricos” se relacionam com a história, todo filme é capaz de nos contar alguma dinâmica do processo histórico. Em uma outra instância, descreditando da neutralidade da ciência histórica, assim como da neutralidade de todas as demais ciências, todo filme é uma peça política, e nos permite estudar a história e seus usos tanto como continente de conhecimento sobre as sociedades, como também pode se valer da reflexão cinematográfica como fonte de estudo historiográfico no caso dos filmes que buscam passar a leitura de um determinado fenômeno, episódio ou período histórico (cinema e história) ou no caso dos estudos sobre as produções fílmicas em si mesmo (história do cinema).

Desse modo, poderíamos simplificar a relação entre cinema e história como a relação entre representação do real e a realidade objetiva, isso tampouco quer dizer uma relação entre “mentira” e “verdade”, mas como a primeira se realiza na segunda, quer dizer, se todo cinema é político, todo cinema é histórico, e a representação mesmo não sendo sinônimo de verdade é uma esfera da dinâmica histórica. Sendo a História uma ciência justamente por ser verificável através do método sistemático e exato das fontes históricas, porém falível e em constante mutação como todas as demais ciências de acordo as novas problemáticas que o presente solicita respostas através do estudo do passado, as renovações metodológicas e as descobertas de novas fontes históricas (registros da atividade humana), logo a esfera da representação cara a produção fílmica é parte da realidade concreta, e a história se realiza e fornece seus sentidos nas representações, toda história como ciência é uma verdade objetiva e parcial ao mesmo tempo em processo de construção infinita e inacabada, assim sendo a história também se realiza no cinema.

Uma síntese possível entre a representação e objetivo concreto, foi colocado pelo cineasta Sergei Eisenstein. Para o cineasta soviético o cinema e a arte em geral não pode se ater a registrar ou imitar a realidade, o cinema para Eisenstein deve ser a junção da representação de um fenômeno com as expressões particulares do artista ao que sente necessidade de exprimir com o representado, o o cinema logo

o cinema logo se torna um conflito entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional. A relação entre cinema e história em Eisenstein é um processo de montagem em que o passado é reinterpretado no presente da arte.

Podemos abreviar essa questão nos termos de Gramsci, se o presente é a síntese do processo histórico, passado e presente conformam unidade inseparáveis no tempo e na dinâmica de compreensão dos fenômenos. Cinema e História constituem justamente uma relação mais nova, de novo tipo e em desenvolvimento entre passado e presente, o cinema através de suas representações é indivorciável da realidade concreta mesmo quando busca se fantasiar e se distanciar do realismo ou mesmo tergiversar sobre a dinâmica do real. Portanto é uma sempre uma síntese da história, ou a história realizada e representada de forma mais elevada através das combinações entre seus múltiplos fatores técnicos, representativos, artísticos e investigativos.

Recapitulando a filmografia estadunidense sobre II Guerra Mundial verificaremos que a imagem do “*Fomos Heróis*” (2002) é a síntese de um esforço industrial cultural para definir no imaginário coletivo o próprio processo histórico, a representação já não é mais uma simples imagem, ela orienta o significado de como os indivíduos coletivos enxergam o passado e o mundo, e se torna própria história concreta como falsa consciência, ou como realizou Coppola “*a própria Guerra do Vietnã*”.

Referências:

EISENSTEIN, Sergei, “A forma do filme”, Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GRAMSCI, Antonio, “Concepção Dialética da História”, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira, “História e Memória: algumas observações”, disponível em: <http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>, acesso em: 10/02/2021.

SCHAFF, Adam, “História e Verdade”, São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SORLIN, Pierre, “Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana”, México (D.F): Fondo de Cultura Económica, 1985.

Telejornalismo e o Cinema

Ficção ou Realidade?

Leonardo Cohen

Os laços entre telejornalismo e cinema se encontram. Parecem distantes, distintos, mas há muitas semelhanças.

Os telejornais têm a pretensão de mostrar a realidade. Certo? Nem sempre. Existem as reportagens factuais, ou seja, exibem aquilo que acontece no momento, exemplos: um acidente de carro, um jogo de futebol, o discurso de uma autoridade. Porém, a grande maioria das reportagens de TV é produzida com antecedência. Surge uma pauta, que é a idéia original, daí o produtor procura personagens que possam dar suporte à pauta. Há ainda a figura do especialista que dá dicas e reforça ainda mais o que a reportagem pretende apresentar. Até o local da gravação é indicado.

O personagem é a figura central. Levando em consideração que qualquer pessoa muda seu comportamento diante das câmeras, essa figura vai “interpretar” e contar a sua história. O repórter vai conduzir o personagem como um diretor e vai escrever o roteiro daquilo que vai se transformar numa reportagem jornalística de TV. É claro que a idéia dos jornalistas não é ludibriar o público. Seria uma desonestidade sem tamanho.

Dom Casmurro tem certeza que sua mulher Capitu, o traiu com o amigo Escobar. Isaías Caminha conta que chegou ao Rio cheio de esperança, mas caiu na real quando é acusado injustamente de roubar um hóspede no hotel que estava. Essas histórias poderiam ser reais e os dois personagens (se existissem de fato) também poderiam figurar numa reportagem de TV.

No cinema de ficção, o roteiro indica todas as ações do personagem, seu futuro, seu passado, onde ele vai estar, com quem vai se relacionar. Ali você tem a história. Pode ser suspense, ação, comédia, drama e até no pornô. Maktub! “Estava escrito” diria os muçulmanos. O personagem de ficção não tem livre arbítrio. Notamos aí uma enorme diferença para o personagem jornalístico.

Nos últimos anos, o telejornalismo vem usando uma tática oriunda da arte: mexer

com o público através da emoção. Tragédias como o de Brumadinho, assassinatos como o da vereadora Marielle Franco ou a morte de celebridades como a de Ayrton Senna sempre chocam a audiência, ao mesmo tempo geram enorme fascínio. As pessoas querem saber mais e mais. No cinema não é muito diferente. Lembro dos filmes: O Iluminado (1980), de Stanley Kubrick; Psicose (1960), de Alfred Hitchcock ou o brasileiro Tropa de Elite (2007), de José Padilha; Bacurau (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Podemos relembrar ainda dramas pessoais como Central do Brasil (1998) de Walter Salles.

Por falar em cinema, as telonas já contaram milhares de histórias baseadas na vida real: 12 anos de escravidão (2014); Meu nome não é Johnny (2008); Uma mente brilhante (2001), A lista de Schindler (1993); Polícia Federal-A lei é para todos (2017) Uma noite de 12 anos (2018); Spotlight – segredos revelados (2015) e por aí vai...

Em Contos de Nova York (1989), a primeira aparição de Woody Allen no filme pode até ser confundido com uma reportagem de TV. Aliás, nesta película, o telejornal ajuda a contar uma história surreal e divertida. Tanto na ficção, quanto na realidade, o personagem só existe porque há um conflito.

O documentário é o que mais se aproxima do jornalismo audiovisual. Uma reportagem em um telejornal dura em média 1 minuto e trinta segundos, às vezes dois, tendo como exemplo o Jornal Nacional ou o Jornal da Record. As reportagens especiais podem ter maior duração. Os telejornais mais extensos como Balanço Geral (Record TV) ou Fantástico (Rede Globo) podem exibir matérias de até dez minutos ou mais.

Eduardo Coutinho dirigiu o brilhante documentário Jogo de cena (2007). Mulheres anônimas contam suas histórias de vida, até aí tudo normal, mas o diretor coloca o espectador num labirinto, quando atrizes profissionais interpretam exatamente o que as anônimas falaram. Palavra por palavra. O que é real, o que é ficção? Impossível não gerar debate.

Nos anos 1970, Orson Welles fez uma pergunta parecida, em Verdades e mentiras (1973). A figura central no documentário é de um pintor húngaro chamado Elmyr de Hory, especialista em falsificação de quadros. Seu biógrafo também era um

falsificador. Aquilo que chamamos hoje de fake news é um artifício utilizado há séculos.

Uma mentira contada mil vezes, vira verdade, já dizia um ditado nazista. Há muitas pessoas que acreditam piamente em tudo que vê num filme de ficção. Como explicar isso? Talvez pelos efeitos especiais, um roteiro bem feito ou o talento dos atores. Essas mesmas pessoas podem também acreditar que as reportagens de TV são falsas. Tudo depende de como o expectador vai receber a informação e não importa o veículo: TV, cinema ou redes sociais na internet.

A ignorância e a falta de escolaridade contribuem para que a ficção e a mentira virem verdades absolutas. Um perigo descrito na obra e no filme 1984, de George Orwell. O personagem principal Winston Smith trabalha no Ministério da Verdade, lá ele falsifica jornais antigos e assim poder influenciar o futuro. O Grande Irmão é infalível e o que ele fala não se discute.

Ser curioso e desconfiar das informações oficiais são importantes, mas sem levar ao extremismo. Nem tudo é teoria de conspiração. Na atual pandemia, diferentes personagens dão sua opinião sobre o que é certo ou errado. Tudo tem seu viés, seu recorte.

A Terra é plana? O vírus é chinês? A vacina funciona? Dúvidas que poderiam abrir um debate saudável se transformaram em jogo de vida ou morte. Dar mais relevo a uma mensagem de Whatsapp ou as palavras de uma celebridade imbecil e simplesmente ignorar uma informação séria da Fundação Oswaldo Cruz chega a ser algo inconcebível. É mais comum que você imagina.

O cinema é uma arte (apesar de alguns filmes não parecerem) e tem a pretensão de fazer pensar e entreter. O jornalismo tem uma missão grave de informar, portanto não deve existir “liberdade poética”. A estética até pode ser parecida, mas seu objetivo final é bem diferente.

E não se esqueça, Sônia Silk, Doutor Pangloss, Luke Skywalker, Simão Bacamarte, Norman Bates, Dorian Gray, Inspetor Closeau, Gregor Samsa, Vito Corleone, Macabéa e Antônio das Mortes não existem.

Cyberpunk: Definições e Conceitos

Yon Dourado

Cyberpunk é um sub-gênero da ficção científica que coloca ciência avançada e tecnologia em um futuro distópico e urbano. De um lado você tem poderosas mega corporações e forças de segurança privadas, do outro há o mundo sombrio e decadente do mercado negro, gangues, drogas, e vícios sociais. No meio disso tudo há política, corrupção e contorsão social. “High tech, low life”. Traduzindo: alta tecnologia e vida precária. Começou como um movimento literário mas se tornou um organismo subcultural. “O que é Cyberpunk?” é uma pergunta complexa e ampla, onde a explicação está em mudança constante assim como a subcultura e a nossa percepção de futuro muda. Sua estrutura, que começou de forma escrita, além dos filmes chegou as todas as formas de arte, moda e filosofia, criando uma subcultura abrangente e em crescimento constante.

Há diferentes formas para examinar as origens desse movimento. O termo “cyberpunk” pode ser identificado no conto Cyberpunk, de Bruce Bethke. Há, também, autores considerados pioneiros do gênero, como William Gibson (considerado o fundador, com o livro “Neuromancer”), Bruce Sterling, Pat Cadigan, Rudy Rucker, John Shirley e Lewis Shiner. Há alguns livros com fortes temáticas e imagens que seriam associadas ao gênero como “Demolished Man” (1953) e “The Stars My Destination” (1956), de Alfred Bester, “Andróides sonham com Ovelhas Elétricas?” (1968), de Phillip K. Dick, “Dr. Adder” (1984), de K.W. Jeter, “O Arco-Íris da Gravidade” (1973), de Thomas Pynchon, “The Shockwave Rider” (1975), de John Brunner, “True Names” (1981), de Vernon Vinge. Mais recentemente Neal Stephenson, autor de Snow Crash (1992), é bastante creditado por trazer o cyberpunk à era pós-cyberpunk.

Podemos fazer uma definição básica do seu significado ao interpretar suas palavras. Cyber refere-se à tecnologia, e está mais associada ao ciberespaço, e

avanços cibernéticos ao corpo humano. Isso pode também referir-se a outras tecnologias como biotecnologia e nanotecnologia, por exemplo. Punk, do outro lado, refere-se às pessoas e a atitude que o gênero possui. Os protagonistas tendem a ser estranhos, anti-heróis, rejeitados, criminosos, visionários, dissidentes e desajustados. O aspecto em comum de todas essas características são a natureza subversiva.

Subverter significa derrubar e desacreditar algo. O gênero cyberpunk subverteu a ficção científica, ser um punk significa questionar a autoridade e subvertê-la de forma ativa qualquer autoridade que você não concorde. Isso pode ser feito de formas diferentes, assim como os protagonistas do gênero fazem. Pós-humanismo é provavelmente um dos componentes mais básicos do cyberpunk. É muito comum apresentar partes de corpo artificiais e cromadas, próteses para curar ferimentos e doenças, inteligências artificiais saindo fora de controle, entre outros. O conceito, no entanto, é mais sutil que isso. Essa estética cibernética tem uma transcendência com um significado maior e uma finalidade, não apenas para dar impacto visual. Os métodos de transcendência podem ser mundanos; as drogas são proeminentes em muitos livros. Elas podem ser exóticas; Case, em *Neuromancer*, se conecta na Matrix não só para trabalhar como para se liberar do “corpo”, uma forma de ficar livre em uma “arena mental”, uma “alucinação consensual”.

Pós-industrialismo podem também ser pensado como um capitalismo tardio. É, talvez, mais bem representado em “*Snow Crash*”, onde os EUA dominam o mundo em apenas três indústrias: filmes, algoritmos de computador, e entrega de pizza instantânea. Indústrias de serviço e de software ainda existem, mas transformados pela telepresença, a Internet diminui consideravelmente as distâncias, tirando a utilidade das fábricas. Nanomáquinas se tornam melhores e mais baratas. Se está imaginando um mundo sem as nanomáquinas, é possível contruí-las em algum lugar barato e sujo, como trabalhadores informais em situações precárias. A vida é simples, a informação é preciosa. Informação é a verdadeira fonte de poder no Cyberpunk. O fato de muitos heróis do gênero são criminosos pode ser explicado pelos autores identificados com a velha ética hacker: a informação quer ser livre. Em um mundo onde um binário é o único bem verdadeiro, esses binários podem ser

representados em uma conta bancária suíça, novos exercícios militares, ou a fórmula para uma nova droga sintética dando uma onda mais barata, somente os bem informados sobrevivem. Na maioria da literatura cyberpunk, notas de dinheiro não são mais aceitas. Muitos trabalhos colocam uma nova moeda no lugar do dólar: alguns sugerem que notas físicas serão totalmente substituídas por transações digitais ou mesmo moedas privadas.

Por fim, a maioria da literatura cyberpunk é distópica. Frequentemente, uma guerra ou catástrofe ocorreu nos bastidores, antes do começo da história. Em uma guerra, na maioria das vezes não foi bem sucedida; os EUA no cyberpunk é frequentemente um país sitiado. Tanto por causa de um desastre como pelas inevitáveis mudanças tecnológicas, a crença geral é de que o país que conhecemos está em grave ameaça. O posicionamento do Terceiro Mundo e o Primeiro Mundo – com a ascensão do pós-industrialismo – tem seus papéis invertidos ou confundidos um com o outro. A sociedade orbital (tecnocrata, corporativista, muito mais avançada tecnologicamente que o resto do mundo) é um assunto frequentemente abordado. A previsão mais comum é a ascensão do estado corporativo. As corporações podem aparelhar o mercado, servindo os empregados e os de uma forma que as nações castradas do mundo cyberpunk não podem. Similarmente, em um mundo ausente de proteções nacionais, as corporações podem tanto agir como forças policiais como se aproveitar da ausência do estado. Existe o termo policorporação, uma entidade política de negócios que monitora seus trabalhadores em todos os aspectos de suas vidas. Isso, também, é uma das razões para muitos dos heróis serem criminosos. Quando o estado é a corporação, qual alternativa tem o indivíduo de se rebelar?

Cyberpunk é o agora. Muitas das coisas que foram previstas no gênero estão se tornando realidade hoje. Melhorias em próstéticos e interface de computador cerebral resultaram em próstéticos de controle cerebral, um elemento do cyberpunk. O controle corporativista domina as políticas mundiais, e a homogenização cultural abrindo caminho para a subversão. Os pobres se tornando mais pobres e os ricos mais ricos, criando uma crescente disparidade econômica e social. O mundo cibernético está constantemente fazendo parte com o mundo real através da Internet, mídias sociais, celulares, realidade virtual e a realidade aumentada. Hackers conseguiram controlar

gangues, corporações, governos e pessoas de acordo com seus interesses. Nós chegamos à era cyberpunk. Seja bem vindo. O gênero está presente em todas as formas de mídia, criando uma subcultura, como filmes, seriados, quadrinhos, músicas, e arte.

Essa é uma lista de filmes do gênero:

Alien – O Oitavo Passageiro (1979) / Fuga de Nova Iorque (1981) / Tron (1982) / Blade Runner (1982) / Videodrome (1983) / O Exterminador do Futuro (1984) / Brazil – O Filme (1985) / RoboCop (1987) / O Sobrevivente (1987) / Hardware – O Destruidor do Futuro (1990) / Total Recall (1990) / Até o Fim do Mundo (1991) / Nemesis: O Exterminador de Androides (1992) / Freejack (1992) / O Passageiro do Futuro (1992) / O Demolidor (1993) / Hackers (1995) / Johnny Mnemonic (1995) / Judge Dredd (1995) / Estranhos Prazeres (1995) / Assassino Virtual (1995) / Linha Vermelha (1997) / O Quinto Elemento (1997) / Nirvana (1997) / Dark City (1998) / eXistenZ (1999) / O 13º Andar (1999) / Matrix (1999) / O Sexto Dia (2000) / A.I. – Inteligência Artificial (2001) / Minority Report (2002) / Eu, Robô (2004) / Æon Flux (2005) / O Homem Duplo (2006) / Missão Babilônia (2008) / Distrito 9 (2009) / Repo Men: O Resgate de Órgãos (2010) / Padre (2011) / Dredd (2012) / Elysium (2013) / O Teorema Zero (2013) / Transcendência (2014) / Chappie (2015) / Ex Machina (2015) / Hardcore Henry (2015) / O Vigilante do Futuro (2017) / Jogador Nº 1 (2018) / Upgrade (2018) / Alita: Battle Angel (2019)

Os usos do humor para o audiovisual

Hugo Montaldi

Uma das frases mais clássicas atribuídas a Aristóteles é “o homem é o único animal que ri” porém é Luiz Fernando veríssimo em seu livro “O marido do Doutor Pompeu” que dá o complemento perfeito a frase. “o homem é o único animal que ri dos outros”.

Pode parecer um complemento simples, mas se pensarmos em cinema, séries de tv ou mesmo telenovelas, esta frase ganha um significado amplo, assistimos a um filme de comédia pensando que estamos nos divertindo, e quando menos esperamos estamos rindo dos personagens principais, as vezes com eles, mas em sua grande maioria, deles.

É importante pesar que o ser humano é uma espécie que gosta de contar e escrever histórias, graças a elas compartilhamos experiências e aprendizados, situações simples e muitas vezes sem graça, com um pouco de narrativa e ficção se tornam ótimas metáforas para a vida e seu entendimento. Se aplicado um pouco de humor a breve história ganha ares inimagináveis.

Vamos imaginar o filme estrelado por Jim Carrey e escrito por Nicholas Stoller, Sim Senhor (2008) na história temos um jovem bancário que é acostumado a dizer “não”, porém quando ele decide por meio de um programa de auto ajuda a dizer “sim”, sua vida a princípio se torna melhor e posteriormente pior.

A premissa do filme é simples, “um homem que diz sim para tudo”, com essa mesma premissa poderiam ser escritas histórias de vários gêneros, poderia ser um drama de um homem que ao dizer “sim” ganha a oportunidade de sua vida e logo se afasta de amigos e familiares. Poderia ser um romance sobre um casal que se apaixona porque ambos disseram “sim” a oportunidade de estarem juntos na festa

que se conheceram. Poderia ser até mesmo um filme de terror em que os adolescentes dizem “sim” e acabam em um acampamento sombrio com um assassino serial.

Porém a diferença da premissa usada na comédia para os demais gêneros, é que na comédia ela poderá permanecer a mesma sem a necessidade de mudar ou acrescentar novas “pequenas premissas” a narrativa. Isto ocorre pois como tudo que envolve comédia, uma simples premissa pode ser ampliada e dita de várias formas possíveis em piadas ou em contextos distintos. A mesma piada pode ser transcrita de um filme para o outro e mudar seu contexto em virtude da narrativa, exemplo disso é a famosa frase “não tem como isso ficar pior” ou “não tem como isso dar errado”, que já foi utilizada em inúmeros filmes, séries, desenhos animados e similares e em todos os casos, após o personagem dizer isso, sua situação piora.

Outro efeito importante da escrita da comédia é que o uso do ridículo, talvez seja a forma mais didática para ensinar algo, por exemplo as charges jornalísticas presentes em sua maioria nos editoriais, a página nobre do jornal. A piada está ali não porque fazer humor é importante, mas sim pois é uma forma divertida de mostrar para o leitor o pensamento e a opinião do jornal sobre um assunto.

Para ilustrar vamos imaginar um caso de corrupção, o jornal poderia escrever páginas e mais páginas sobre o porquê o caso é importante e prejudica a sociedade, e mesmo assim a maioria dos leitores esqueceriam ou simplesmente iriam ignorar a notícia. Agora se o mesmo jornal fizer uma charge sobre um político vestido de ladrão com um saco de dinheiro e ao fundo pessoas passando fome e uma “frase engraçadinha” saindo de sua boca. O jornal não só está dizendo que não compactua com a atitude como instrui seu leitor do ocorrido, sem precisar citar nomes e explorar o contexto a fundo.

E na televisão o mesmo ocorre em programas humorísticos que pegam um feito do cotidiano e levam ao ridículo, o programa na verdade está mostrando que a atitude ou o fato é deplorável e merece ser visto com atenção. Todavia existe o efeito da insistência, da mesma forma que um mágico não repete o mesmo truque

duas vezes, uma piada dita mil vezes perde sua graça e se torna algo natural e do cotidiano ao ponto de frases, bordões, gestos e ideias se tornarem comuns aos espectadores e o que era ridículo acaba sendo visto como aceitável, ou mesmo a regra de tal situação.

Tendo isso em vista o roteirista de humor, deve ter três coisas em mente, a primeira é que seu roteiro não irá mudar o mundo, a segunda é que ele pode escrever a melhor piada, mas quem dará o tom, ritmo e graça é o ator comediante de seu filme, série ou novela e a terceira e mais importante, saber a que público ele quer falar, pois a comédia varia facilmente de região, cultura, credo e até mesmo sexo, e igual ao último citado, comédia vende.

E não é exagero pensar isso, comerciais tidos como engraçados e com piadas que ridicularizam a concorrência explicitamente ou implicitamente acabam por vender mais e atrair mais olhares que simples comerciais de “compre meu produto”, para ilustrar vamos imaginar o clássico comercial da Semp Toshiba “tv quebrada”.

Na história uma mulher chega em uma assistência técnica dizendo que sua televisão está quebrada, o atendente ao constatar que se trata de uma televisão da marca Semp Toshiba fica embasbacado e chama os funcionários da loja, vizinhos, conhecidos e familiares para ver algo tão raro e praticamente impossível, e o alvoroço segue até que se consta que na verdade é a pilha do controle remoto que está invertida e não a tv que está com defeito. A marca poderia ter feito uma campanha dizendo “compre meu produto que dura muito e não quebra”, mas ao fazer isso de forma humorística, ela não só atrai novos consumidores como ridiculariza seus concorrentes passando a mensagem implícita “as outras marcas estragam, a Semp Toshiba, não”

O outro ponto importante que o roteirista deve se atentar é o regionalismo de suas piadas e da construção de sua narrativa, um filme que mostre sequências de neve, e pessoas reclamando e fazendo piadas de como é ruim viver em locais de neve, dificilmente será bem visto por alguém que more em uma região tropical, afinal um dos pontos mais importantes para a comédia é a identificação, e se ela

não existir, não há motivo para o espectador rir.

Por fim a última e talvez mais importante utilização do humor é que o humor é não deve ser levado a sério, isto permite que personagens e situações impossíveis e que seriam perigosas e inimagináveis na realidade, possam ser vistas e apreciadas permitindo que o expectador tome suas decisões sobre a trama e sobre o caráter de seus personagens. Para entendermos vamos analisar dois personagens, o primeiro das animações o Lula Molusco de Bob Esponja.

Lula molusco é visto sempre como o personagem chato e sem graça e todas as piadas que são atribuídas a ele diz respeito ao fato de ele se sentir um artista genial o que de fato não é verdade, além de ser triste e sempre irritar com as piadas e com o humor infantil de Bob Esponja. Contudo na maioria das situações se formos empáticos com o personagem percebemos que nós mesmos somos iguais a ele, e muitas vezes somos chatos, nos irritamos com piadas e brincadeiras de crianças, temos empregos que não queremos, mas não somos bons o suficiente para seguirmos nossos sonhos. Isso torna o Lula Molusco o personagem mais real do desenho animado sendo assim uma piada do próprio telespectador.

Outro personagem criado do humor é Charlie Harper de Dois homens e meio, o personagem que é sempre visto alcoolizado, sempre atrás de novas mulheres para passar a noite e sempre se dá bem no final é um ótimo exemplo da vida injusta da sociedade, na maioria das histórias Charlie não se dá bem por ser o melhor ou o mais inteligente, mas sim porque ele estava bêbado e confiante.

Nos dois personagens a premissa para a construção é simples, “a confiança é importante”, o que falta de confiança em Lula Molusco, Charlie tem de sobra o que permite que um atinja seus objetivos e o outro não. Eu poderia escrever uma maior comparação de ambos os personagens e entrando em outros aspectos para a narrativa, porém esse não seria o foco do texto.

A conclusão que chegamos ao ver o humor é que a utilização do ridículo é importante para narrativa e se torna uma ferramenta tão didática que pode proporcionar ao expectador comprar e se identificar com o personagem, seja de

forma positiva ou negativa, o personagem humorístico quando vence no final da história, cria a ideia de que suas atitudes mesmo controversas valeram a pena e se ele perde cria a ideia de que aquilo é errado, mas quando ele é ridicularizado, não importa se é positivo ou negativo o autor está dizendo que o público é maduro o suficiente para saber se o ocorrido é certo ou não, e por mais didática e enfática que seja a história o senso de escolha e decisão permanece no espectador com muito mais clareza do que o simples, “isto é certo ou errado e fim”.

Fontes:

MARNGONI, GILBERTO. HUMOR DA CHARGE POLÍTICA do NO JORNAL, Comunicação & Educação, São Paulo, (71: 85 a 91, set./dez. 1996

Figueiredo, Celso. Porque rimos: um estudo do funcionamento do humor na publicidade, Comunicação & Sociedade, ISSN Impresso

TV Quebrada - Semp Toshiba . Youtube, link : <https://youtu.be/DIeGV6SNFcw>

Os desafios de criação de conteúdo audiovisual em multiplataforma

Um ensaio sobre os paradigmas da criação audiovisual contemporânea

Gustavo Padovani

No ano passado fomos aplacados por uma pandemia que parece interminável. Para além de todas as inaceitáveis mazelas de mortes, internações e desemprego, o campo do audiovisual sentiu rapidamente o impacto.

Diversos profissionais de produção de conteúdo para televisão, cinema e para as plataformas tiveram que se adaptar: uso de equipamentos de proteção e protocolos de segurança nos sets, produções realizadas e dirigidas à distância, equipes menores, aumento no uso de drones e ator/apresentadores tiveram que filmar e performar perante as câmeras.

Com os lançamentos e produções prontamente adiadas, assim como o risco de contágio ao frequentar o cinema, está levando a falência grandes cadeias exibidoras de filmes no mundo todo. Festivais de cinemas tornaram-se plataformas de Vídeo sob Demanda (VOD) e possibilitaram o acesso desterritorializado de seus filmes.

As plataformas VOD como Netflix, Amazon, Hulu e Disney + potencializaram ainda mais a sua relevância: segundo a pesquisa da Strategy Analytics, a receita total de VOD no mundo bateu um recorde histórico em 2020 e cresceu 28% em relação ao ano anterior.

Dentro dessas funções, a rotina de roteiristas de conteúdo audiovisual foi a menos afetada: o *home office* e o confinamento já faziam parte da rotina de vários roteiristas muito antes da pandemia. Mas é inegável que muitos dos conteúdos criados por esses estiveram atravessados pelos aspectos técnicos e formais da distopia que vivemos - independente de seus gêneros narrativos.

Assim como hoje é sabido que o Coronavírus acelera as incapacidades imunológicas de quem já sofria antes de cardiopatias e diabetes, é possível constatar que ele acelerou mudanças na cadeia audiovisual que já estavam em curso.

A lógica transmídia

No livro *Cultura da Convergência* (2008), Henry Jenkins descreveu de forma detalhada o conceito pelo qual ele foi responsável por popularizar: a transmídia.

Para ele, transmídia era a nova forma de contar histórias (*storytelling*), uma colisão entre os novos meios (na época, a internet e suas plataformas incipientes) com as antigas (rádio, tv, cinema e jornal). Essas narrativas seriam pensadas dali em diante como formas coordenadas para que cada mídia pudesse oferecer uma experiência diferente e otimizada da mesma história. Além disso, ele observa de forma bastante ativa o papel de um consumidor e produtor (*prossumidor*) responsável por um novo fluxo de conteúdo na indústria da comunicação.

As interações entre livros, filmes, séries, games e sites de franquias como *Matrix*, *Harry Potter*, *Lost* e *Star Wars* foram utilizados no livro como exemplos do que seriam projetos transmídia. A participação, interação e a criação de conteúdo dos fãs era outra prova que havia uma mudança irreversível na lógica de produção, distribuição e consumo de conteúdo audiovisuais.

O crescimento exponencial de redes sociais como Twitter, Instagram, Facebook e Tik Tok e a chegada de plataformas de vídeo como YouTube, Netflix e Amazon ao longo dos anos 2010, corroboraram para desenvolver ainda mais esse papel ativo do usuário como produtor de conteúdo.

As obras de caráter prático realizadas por diversos produtores/pesquisadores do audiovisuais transmídia como Gary Hayes (*How To Write a Transmedia Production Bible*, 2011), Nuno Bernardo (*Transmedia 2.0: How to Create an Entertainment Brand Using a Transmedial Approach to Storytelling*, 2014), Robert Pratten (*Getting Started with Transmedia Storytelling a practical guide for beginners*, 2015) ajudaram a tornar ainda mais palpável os caminhos para realização de um projeto transmídia.

Aqui no Brasil essa discussão também foi bem representada pelo Volume Transmídia da Coleção Objetiva Guia Apro/Sebrae realizado pelo grupo Era Transmídia (2015) e o livro *Desafios da Transmídia: poética e processos* (2018) organizado por João Massarolo, Sérgio Nesteriuk e Lúcia Santaella.

Todas essas obras discutem, à sua maneira, modelos de gestão de uma equipe tecnológica e de produção audiovisual, as sinergias entre a cadeia produtiva do audiovisual e os negócios da internet e as intensas estratégias de engajamento e a participação do usuário aliadas ao projeto.

Além disso, elas abordam a importância da criatividade e pesquisa na construção de um mundo narrativo sólido que possa se adequar as mais diversas plataformas. Fica evidente também que o roteirista de conteúdos audiovisuais, independente do formato, acaba compelido a pensar suas narrativas de forma muito mais próxima da realização, independente do tipo de linguagem e público a que ela se endereça.

É evidente esse criador de conteúdo pode realizar seus roteiros ignorando esses saberes, mas assim ele estará subaproveitando o potencial de suas histórias e relegando a outros profissionais essa responsabilidade quando requisitada. Ainda que a noção de autoria seja questionável, alguém que domina esses universos pode ter mais controle da entrega de sua obra, além de ampliar sua atuação na cadeia audiovisual.

Construção de mundos: pensar em histórias sem mídias

A abrangência de produções transmídia, às vezes, pode soar como uma imposição quase ditatorial: uma lei na qual toda narrativa deve possuir uma ação coordenada em todas as plataformas, integradas e interativas. Mas não se trata disso, pois cada projeto narrativo possui seu formato próprio.

A questão que pretendo provocar aqui é justamente como podemos criar potência ao desconstruir um padrão de produção e pensamento narrativo já secular, no qual o(a) criador(a) de conteúdos, sempre pensa um novo argumento ou roteiro, já alocado imutavelmente em uma mídia específica.

Quando pensamos um mundo narrativo sem mídias, podemos constituir um

certo *mundo possível*, como diz Umberto Eco. É um mundo no qual podemos crer, falar, habitar e pensar sobre. Sua construção pouco nada tem a ver com seu caráter ficcional ou real, pois é possível brincar com esses limites. A construção de um mundo de pescadores de Belém é tão interessante quanto um mundo de elfos no interior da Escócia.

As autoras Lisbeth Klastrup e Susana Tosca observam a construção de *myhtos*, *topos* e *ethos* na construção do mundo de histórias multiplataforma. O *myhtos* seria a grande história por trás das histórias, a construção dos elementos essenciais para a compreensão do universo criado. O *topos* é a descrição material do mundo criado em sua geografia, o tempo, a língua, as características físicas dos personagens e etc. Já o *ethos* é a relação social das formas de vida existentes e os códigos implícitos nesse universo para que ele funcione.

Essa estrutura serve tanto para analisarmos a franquia de Star Wars, como para o documentário-farsa de Kleber Mendonça Filho, o Recife Frio (2009). No documentário o *mythos* é a permanência incômoda da frente polar que acaba com o clima tropical local. O *topos* é Recife com seus costumes, praias, calor, personagens e a poluição. O *ethos* é a luta de seus habitantes em permanecer na cidade e lidar com as adversidades, pois se fossem embora, o universo da história simplesmente acabaria.

Essa é só uma dentre várias possibilidades de análise sobre construção de mundo. Mas o intuito dessa engenharia reversa é demonstrar como um mundo de história potente pode ser pensado sem as mídias. O universo rico de *Recife Frio* poderia ser facilmente estendido para um site de um ONG sobre a nova condição da cidade, um longa ficcional que se utilizasse desse *mythos* e uma produção de conteúdos nas redes que mostrassem mudança climática da capital.

Projetos transmídia brasileiros

Ainda que tenhamos os exemplos de grandes franquias e produtos internacionais, o Brasil é berço de projetos transmidiáticos extremamente criativos.

Diversas novelas já se utilizam há anos criam extensões narrativas para histórias em outras plataformas. Há os concursos musicais interativos da *Avenida*

da *Avenida Brasil* (2012), o blog da personagem cadeirante Luciana em *Viver a Vida* (2009-2010), o diálogo da novela com o *fandom* do casal lésbico *Clarina* na *Em Família* (2014) e dezenas de outras ações em temporadas de *Malhação* (1995 -).

Nascida primariamente em tiras em 1959, a Turma da Mônica criou revistas em quadrinhos, longas de animação, investiu em projetos interativos (no formato do falecido CD-ROM), criaram parques temáticos do seu universo, episódios para TV, Youtube e também ganhou uma versão em live-action.

Zica e os Camaleões nasceu de um curta-metragem de animação, mas sua personagem se transformou em uma série para canais como TV Brasil e Nickelodeon e também se transformou em evento com uma banda live-action que fez turnê pelo Brasil.

Outros projetos nascem de pequenas iniciativas no YouTube como os curtas de terror do Universo Lenda. Hoje a marca tem grandes audiências em diversas plataformas como Instagram, Youtube, Facebook e TikTok. O projeto foi inovador ao criar uma nova linguagem em 2016 as lives de terror: uma narrativa guiada e transmitida ao vivo com a participação dos seus seguidores e fãs.

O universo do maior canal do YouTube do Brasil, o Kondzilla, recentemente também foi traduzido em uma série ficcional para Netflix, a *Sintonia* (2019), e contou com uma série de clipes, músicas de personagens no Spotify e ações de interações entre as plataformas.

Recentemente, o álbum *Assim Tocam Meus Tambores* (2020) de Marcelo D2 se tornou um projeto transmídia. O próprio processo de composição das músicas foi aberto e os fãs podiam sugerir, nas lives via *Twitch*, alterações nas composições. Confinado pela pandemia, a família do artista também contribuiu no processo de mediação das plataformas e se transformaram em personagens para o clipe-média-metragem do disco disponibilizado no YouTube.

Realidade multiplataforma e a geração compulsória de conteúdos

Assim como toda mudança, é necessário observar a ambivalência dessa realidade multiplataforma em que vivemos. Ao mesmo tempo que as possibilidades para a produção de conteúdo audiovisual foram facilitadas, existem ônus acarretados por essa mudança estrutural.

Brasil (2012), o blog da personagem cadeirante Luciana em *Viver a Vida* (2009-2010), o diálogo da novela com o *fandom* do casal lésbico *Clarina* na *Em Família* (2014) e dezenas de outras ações em temporadas de *Malhação* (1995 -).

O *capitalismo de plataforma* - como descrevem autores como Mariana Mazzucato e Nick Snirek - é uma das maneiras de denominar a estrutura socioeconômica contemporânea pelas quais grandes estruturas tecnológicas atravessam e regulam a circulação de nossos bens imateriais e, cada vez mais, as nossas próprias relações de trabalho.

Basta observar o crescimento exponencial do grupo FAANG (Facebook, Apple, Amazon, Netflix e Google) nos últimos anos. Essas empresas dominam a economia mundial e o mercado das ações com seus produtos e serviços. Todas elas atuam por plataformas em centenas de países, interferindo em diversos setores da sociedade, além de coletar, utilizar e vender dados de bilhões de usuários.

Em troca disso, todas essas plataformas oferecem bens para o consumo e estimulam seus usuários a produzir conteúdo. Quanto mais fácil a entrada de um conteúdo em uma plataforma, menor será o seu valor enquanto obra unitária. O Youtube, por exemplo, só começa a pagar aos produtores quando eles possuem 4 mil horas de exibições públicas em 12 meses e pelo menos mil inscritos. Daí em diante, essa monetização dependerá da frequência de postagem, crescimento dos inscritos e das visualizações.

A distribuição em plataforma VOD depende de negociações complexas com agregadores de conteúdos e distribuidoras, quando não, a própria plataforma financia a produção e exibição da obra em seu catálogo.

Diante de tantos produtores, a disputa pela atenção dos usuários nessas plataformas se torna uma batalha ubíqua e interminável, pois perante a miríade de

novos conteúdos diários, o êxito depende, a grosso modo, de dois fatores: a produção compulsiva estratégica de conteúdos e/ou seu impulsionamento pago (ou negociado) para gerar visibilidade e engajamento dentro da plataforma em que ele está alocado.

As redes se tornaram parte de nosso tecido social e o conteúdo audiovisual ocupa um papel central nelas. Uma [pesquisa da Cisco](#) estima que 82% do tráfego da internet seja destinado aos vídeos em 2022. Perante esses dados, todos os criadores de conteúdo audiovisual devem se questionar sobre suas práticas, os órgãos que os regulam, as plataformas que os circulam, os seus papéis e as dinâmicas que regem a sua produção. E assim produzir.

Poderíamos discutir aqui também a [exaustão e os danos psicológicos](#) que essa lógica acarreta, mas esse é assunto para outro ensaio.

Os roteiristas de conteúdos audiovisuais podem até abominar esse complexo mundo de plataformas em que vivemos, mas é necessário olhar profundamente e compreendê-lo até para poder problematizá-lo como um mal contemporâneo em suas obras.

Como nascem as inspirações sonoras de uma obra audiovisual?

Fábio Carneiro Leão

O cinema nasceu mudo. Afirmção audaciosa, uma vez que se por um lado o filme mudo por não reproduzir fisicamente o som, por outro, entenderemos que o cinema se pretendia sonoro mesmo enquanto mudo, por sugerir sons.

Os primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière não tinham nenhum acompanhamento sonoro. Vale lembrar que, para eles, o cinema era resultado de uma experiência científica, portanto longe da idéia de espetáculo ou entretenimento.

No entanto acompanhar o movimento de saída dos trabalhadores da fábrica dos Lumière (La sortie de L'usine Lumière à Lyon – 1895), ou ver o trem aproximar-se da estação (L'arrivée d'un train a la ciotat – 1896) - ações enquadradas em planos gerais próximos e em ângulo frontal – coloca-nos diante da sensação sonora que emana da imagem “ - Maria Dora Genis Mourão na introdução do livro “SOM-IMAGEM no cinema” de Luiz Adelmo.

Ao me confrontar com as palavras introdutórias do livro/dissertação “SOM-IMAGEM no cinema” de Luis Adelmo fui muito acometido por um pensamento que não me queria sair, pensamento que se resume a uma simples pergunta: “Como nascem as inspirações sonoras de uma obra audiovisual?”

Se formos pensar que qualquer projeto audiovisual tem suas primeiras inspirações e pontos de partida no imaginário do/a autor/a do projeto, (que a partir desse momento vamos chamar de x roteirista) isso nos traz a reflexão de que tais inspirações sempre terão delineamentos sonoros, pois se esse imaginário dx roteirista estiver se passando em uma cena na praia por exemplo, automaticamente associaremos as paisagens sonoras naturais como o som das ondas quebrando na beira da praia, o som do vento sibilando, e caso seja uma

mais urbana (como na zona sul do RJ), automaticamente já imaginaremos elementos mais artificiais para complementa-lo, como vendedores ambulantes, músicas diegéticas vindas de rádios e celulares, vozes de pessoas ao redor, trânsito ao fundo, helicópteros e aviões, etc.

Pensaremos isso automaticamente pois esses delineamentos sonoros fazem parte de nossos próprios imaginários, de nossa referência emotiva construída por anos de vida e experiências sonoras que ficaram na nossa memória.

Esse imaginário é algo muito pessoal e que nem sempre temos consciência de que estão ali, muitas vezes estão gestalticamente guardados em uma caixinha preta escondida dentro de nosso subconsciente e é uma das funções sonoras do filme despertar essas memórias em cada espectador, ou também criar ilusões que possam fazer o espectador se ambientar em novos universos e assim poder ser transportado quase como um passe de mágica para dentro da tela, pois essa é uma das mais belas magias do cinema.

Porém, algumas perguntas que ficam são: Será que esses elementos também povoam o imaginário dx roteirista no momento que essas cenas são idealizadas em sua cabeça antes de ir para o papel? Quando x roteirista idealiza essa cena na praia, em sua imaginação essa cena possui esses elementos como ferramentas narrativas? Em que etapas esses elementos narrativos sonoros realmente criam corpo e vida?

É a partir dessas reflexões que sugiro nesse ensaio pensarmos juntos em como nascem as inspirações sonoras de um filme.

Um ponto que não podemos negar aqui é que de fato elementos sonoros narrativos sempre transitam nesse imaginário dx roteirista, como por exemplo no momento da criação da personagem, seu perfil físico (idade por exemplo) e psicológico, automaticamente vão intervir no tipo de entonação, impostação vocal e fala de tal personagem, e tais elementos antes de ir para o papel já estão lá se comunicando entre si nesse universo de criação, quando x roteirista ainda está elaborando os diálogos entre as personagens para composição de suas cenas.

O meu ponto aqui é deixar bem evidente que esse universo do imaginário dx

roteirista é repleto de uma riqueza de elementos sonoros absurda, está tudo lá transitando em sua cabeça e o instigando a dar ritmo a seus diálogos, pausas reflexivas para o filme, músicas de introspecção ou para acelerar as cenas, efeitos sonoros para trazer mais dramaticidade e pontuações para as cenas, ambientes sonoros para envolver o espectador, toda essa linguagem já está lá, como uma orquestração dx roteirista servindo como motor de criação para essa obra.

Uma vez que passamos para a fase escrita do roteiro, de execução, já saindo do campo do imaginário, essa orquestração começa a ser inserida no papel em forma de palavras, criando já o ritmo prosódico (e quase musical em alguns diálogos), e como umx poeta x roteirista se vê na difícil missão de traduzir esse universo sonoro para o roteiro, muitas vezes utilizando de adjetivos (vento incessante, bater ensurdecador da porta, passos delicados, farfalhar distante das árvores, etc).

É nesse exato momento que suas inspirações sonoras começam a tomar suas primeiras formas, começamos a perceber despontar desse roteiro os primeiros elementos sonoros narrativos que já vão começar a nos induzir a pensar sonoramente o filme.

De forma prática, é nesse momento que os elementos sonoros também vão começar a agir (quase sutilmente às vezes) para nos induzir e nortear o início da pré-produção da obra.

Nessa fase que o perfil físico e psicológico das personagens também são inseridos para nos conduzir a achar quem serão os atores e atrizes que melhor se encaixam nesse papel (isso quando o papel não foi criado para um ator ou atriz específico), nessa fase também que começa a nossa busca por locações que melhor traduzam imagetivamente e sonoramente os anseios ali colocados pelx roteirista, é nessa fase também que já são inseridos elementos de dramaturgia; efeitos sonoros que nos tragam drama para a cena como sinos de uma igreja, elementos climáticos como chuvas, trovões e tempestades, elementos musicais diegéticos como uma banda tocando no bar, no rádio ou na boate, elementos diegéticos sonoros no figurino e na arte como colares e braceletes no elenco, relógios nas paredes e muitos outros que vão começar a construir de fato essa linguagem sonora do filme.

É nessa crucial fase da produção que a equipe sonora deve ser chamada para começar o seu trabalho e elocubrar sobre os conceitos sonoros e estéticos do filme e sobre as suas soluções artísticas e melhores maneiras de se captar no set.

Deve se chamar para a apresentação do roteiro não apenas x Técnico de Som Direto (TSD) (que algumas vezes é chamado nas vésperas da gravação) para poder pensar nas questões referentes a captação do som direto para pré-produzir o som desse filme, mas também x Desenhista De Som (que na grande maioria dos casos é chamado quando o filme já foi filmado) responsável por tirar do papel essas inspirações sonoras e jogá-las nas caixas de som do cinema, para assim repovoar o imaginário de todos e todas espectadoras com as inspirações sonoras criadas no início do processo.

Um dos trabalhos dx TSD, é conseguir com toda sua sensibilidade e ouvido, captar da melhor forma os elementos sonoros apresentados no roteiro e saber como um pintor, utilizar suas ferramentas como pincéis para traduzir os elementos sonoros apresentados na cena para sua captação, ferramentas tais como microfones de lapela, direcionais de diversos diagramas polares, microfones estéreos, binaurais, MS etc. E sim, traduzir fidedignamente esses sons com o intuito de contar essa história da melhor maneira sempre pensando em questões como continuidade de plano sonoro e de interpretação, questões diegéticas acústicas e de todos elementos sonoros na cena.

Sua função não é apenas captar os diálogos de maneira limpa, mas trazer toda a sensibilidade da atuação do elenco para sua gravação, trazer toda riqueza de elementos mostrados na cena, saber como um maestro o que se deve gravar e como se devem gravar os elementos apresentados no roteiro para uma melhor montagem. Ou seja, capturar toda a quantidade de sons necessários para a construção do som do filme como: os diálogos, os ambientes sonoros, os PFX (efeitos sonoros que são gravados no set), as possíveis coberturas de camadas de vozes e músicas, possíveis dublagens cegas e vozes de construção e tantas possibilidades que possam lhe aparecer no set.

Com o fim do set de filmagem, os sons captados pela equipe de som direto são

entregues com todo carinho para a equipe de pós, (montadorxs , editorxs e finalizadorxs).

Nessa fase da produção é de vital importância o diálogo com x Desenhista de Som, pois é nessa fase que junto a equipe de edição e direção é que são feitas escolhas cruciais em termos de montagem e ritmo do filme para trazer toda a dramaturgia pensada inicialmente no roteiro.

Com o corte final do filme em mãos dx Desenhista de Som começa uma fase mágica do processo, que é quando vemos todos elementos sendo unificados, sendo construídos com camadas sobre camadas dando vida ao filme, com o material em mãos que x Desenhista de Som consegue (ou não) utilizar tudo que foi captado pela equipe de som direto para finalmente poder criar a sonoridade final do filme inspirado pelo roteiro.

Uma sonoridade de um filme consiste basicamente em 4 camadas (os stems): Diálogos, Ambientes, FX (efeitos sonoros + foleys) e Música. Como um alquimista, x Desenhista de Som consegue permear cada camada sonora não apenas com os elementos que vieram do set de filmagem (influenciados ou não pelo roteiro) mas sim com criações suas, suas próprias inspirações sonoras, e abstrações, sons de seu próprio imaginário e de seu repertório de vida.

X Desenhista de Som tem como função editar os diálogos da maneira mais fidedigna e clara e decidir sobre possíveis dublagens e inserções de elementos novos, criar os efeitos sonoros que possam trazer a melhor dramaturgia para o filme, criar os foleys mais assertivos para trazer mais dimensão sonora para as ações, às vezes até editar as músicas nos momentos corretos para dar mais intensidade, ritmo ou criar o tom para cena, e também criar as camadas de ambientes que vão envolver os espectadores nesse doce abraço que é a arte do cinema!

Vale sempre lembrar que todo esse trabalho é feito em conjunto com sua equipe de pós produção de som, cada um executando suas respectivas funções.

Muitas vezes nesse processo vemos o filme tomando um novo formato, até sendo visto como um novo filme pois finalmente vemos NA PRÁTICA (na tela) o que funciona, ou não, em termos fílmicos comparando com o que foi imaginado no roteiro. Assim, cabe a direção junto a x Desenhista de Som tomar decisões e soluções sonoras sobre o caminho dramaturgico que o filme deve seguir.

Então retornamos novamente a nossa pergunta inicial: Como nascem as inspirações sonoras de uma obra audiovisual?

Podemos então concluir depois desse “passeio” sonoro juntos, que a construção do som de um filme, que todas essas inspirações nascem de cada um dos profissionais que em cada etapa deram seu máximo de poder criativo para a obra, podemos entender finalmente que o som do filme nasce da união das inspirações e dos imaginários de cada profissional que em cada fase da produção de um filme fez surgir novas ideias, novas soluções e proposições.

Podemos por fim perceber, que é em cada momento singelo e nas particularidades de cada profissional, nas nuances de suas criações que vemos o filme criando sua vida e percebemos que o som de um filme não é algo bruto, estagnado, mas é algo vivo, forte e pulsante que vai criando vida e crescendo aos poucos para fazer com que o cinema seja a nossa sétima arte!

De onde vem a inspiração?

Carta aberta aos novos e futuros compositores

Diogo Brandão

De onde vem a inspiração para compor uma canção? Alguns compositores populares não tem formação tradicional de música. Cantam uma melodia (aquilo que a gente assovia) e vão juntando palavras e frases que “casam” com esse serpentear sonoro. Riachão (“Cada macaco no seu galho”, “Vá morar com o diabo”) fazia assim. Se a melodia é marcante e a letra simples, a chance de ficar na cabeça é grande. Muitos acham que esse deve ser o refrão. Se a melodia é mais rebuscada, a letra mais profunda, permeada por metáforas e outras malandrices e artimanhas do compositor, possivelmente essa pode ser uma estrofe (aquela parte que quem não conhece bem a canção, não sabe cantar). A canção pode ter várias partes, A, B, C, pré refrão... No campo da arranjo, pode ter introdução, Coda (um final com material que não aparece ao longo da canção). Mas que diabos é uma canção?

Canção é toda música que se canta, que tem letra e que é mais popularmente conhecida pelas massas que a sua irmã menos aparecida, mas tão voluptuosa quanto, a música instrumental. Para o compositor de canções, a palavra é ferramenta de trabalho e força máxima de expressão. Uma palavra pode dizer muita coisa para ouvidos e mentes criativas. Se a poesia “está nos olhos de quem vê”, não há dúvidas de que a força poética da palavra está nos ouvidos de quem ouve e pensa. A palavra só faz sentido se o receptor pensa. Por essa razão, a canção está anacrônica, fora de moda. Mas houve um tempo aqui no Brasil em que a canção era discutida nos bares com o mesmo fervor dos debates sobre futebol, sobre política e mais recentemente, os debates homéricos sobre o BBB (olhinhos virando pra cima). A verdade é que existem muitas formas de compor canções. Numa parceria musical por exemplo, um dos parceiros pode ser exclusivamente o letrista e o outro pode ser exclusivamente o melodista, ou os dois podem exercer as duas funções, mas um faz uma parte (estrofe) o outro faz o refrão, ou os dois modificam e enriquecem o trabalho final metendo a mão no que o outro fez... Verdade é que quanto mais ferramentas o compositor tiver nas mãos, mais recursos ele vai ter para explorar as possibilidades criativas para compor uma canção. Se ele conhecer teoria musical a fundo, ele vai ter uma gama enorme de ferramentas criativas na sua caixa de ferramentas composicionais.

Pensando que esse texto é indicado para curiosos sobre a música, aqui vai um exemplo simples. Se o compositor (ou compositora) souber o que é um início anacrústico de melodia como a de Asa Branca, em que o tempo forte cai em “ei” na frase inicial “Quando oiei a terra ardendo”, que é diferente de um início tético de melodia como o de “Marcha soldado” em que o tempo forte cai na primeira sílaba da letra da canção. Claro que alguém pode criar intuitivamente um início anacrústico ou tético para uma canção, sem ter esse conhecimento teórico prévio. Mas se você aprende algo, não tem que reinventar a roda. Essa é muitas outras ferramentas vão ficar na sua caixa para lhe servir sempre que precisar. Música, assim como qualquer arte, é um buraco sem fundo. Esteja disposto a cair eternamente e beber dessa fonte inesgotável de conhecimento, caso queira ser compositor. Estudar nunca é demais. Parece uma coisa óbvia, mas no Brasil paira no ar uma certa preguiça na aquisição do conhecimento, de uma forma geral. Na música, assim como em outras artes, se construiu o mito de que uma força divina toca a cabeça do artista e lhe concede o dom da criação. Logicamente, talento não se ensina, mas técnica e cultura nunca atrapalharam ninguém.

Ainda mais uma pessoa criativa, pelo contrário! Cultura deve ser perseguida sempre e você não precisa se tornar um escravo da técnica. A técnica pode e deve lhe servir e lhe ajudar a acumular mais conhecimento, de forma mais rápida do que sozinho. Mas voltando a inspiração...

Muitas canções foram compostas com a temática da origem da inspiração. Me lembro agora de “O poder da criação” de João Nogueira e Paulo César Pinheiro. Dois super craques da canção. (Procure e leia essa letra incrível como se fosse um poema desprovido de melodia e depois escute a canção na voz de João).

“Não, ninguém faz samba só porque prefere

Força nenhuma no mundo interfere

Sobre o poder da criação

Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito

Nem se refugiar em lugar mais bonito

Em busca da inspiração”

De onde vem as ideias que acabam virando canção? Em parceria com um grande amigo compositor chamado Pedro Ivo Frota, escrevi uma letra sobre o tema, que posteriormente, Pedro Ivo musicou. A quem interessar possa, procure por “Da poeira fez se o pão” na voz de Pedro Ivo Frota (Spotify).

“De onde vem a inspiração?”

Vem da voz, do violão?
Do poeta, da canção
Do amor mal sucedido?
Do resquício da libido?
Será Deus ao pé do ouvido?
Não duvido não. Duvido não...”

A comunhão entre letra e melodia é algo que como compositor, persigo e admiro. De cara me vem à cabeça uma música do mestre Dorival Caymmi, “O mar”.

“O mar quando quebra na praia é bonito...”

A melodia dessa canção tenta reproduzir os movimentos ascendentes e descendentes das ondas do mar e a letra além de falar do mar, fala dos pescadores, seus familiares, a relação de quem vive da pesca com o mar. Conta a história de Pedro que saiu pra pescar e não voltou, o corpo de Pedro encontrado na praia, o drama de Rosinha que era apaixonada por Pedro... Enfim, melodia e letra se encontram para contar uma história através de sons, palavras, frases, imagens, que dialogam entre si de forma magistral. Mestre Chico Buarque, possivelmente inspirado por essa ideia de reproduzir o movimento das ondas através da melodia e da letra escreveu “A ostra e o vento”.

“Vai a onda
Vem a nuvem
Cai a folha
Quem sopra meu nome?
Raia o dia
Tem sereno
O pai ralha

Meu bem trouxe um perfume?”

Conhecer a fundo a obra dos mestres da canção é um ponta-pé fundamental na descoberta do tipo de compositor que você é, ou será. Entre tantos craques, destaco além do gênio unânime Chico Buarque, a dupla fantástica João Bosco e Aldir Blanc (perdemos o mestre pra Covid, infelizmente), Paulo César Pinheiro (um gênio que talvez você não conheça de nome, mas com certeza conhece muitas letras feitas por ele em parceria com figuras como Lenine, Baden Powell e muitos outros mestres), e o gênio absoluto Luiz Gonzaga, que tem uma vasta obra de valor inestimável. Sou um completo apaixonado pela música nordestina e o Baião, Xaxado, Xote, Quadrilha, Coco e outros gêneros, que para mim são irresistíveis. Uma dica pra quem quer ser compositor: assim como no cinema, estudar a fundo os gêneros, é fundamental. Se você é violonista e entende de harmonia, se dedique a algum instrumento de percussão que vai te ajudar a lançar um olhar novo sobre o gênero que pretende estudar. Se você também ama gêneros nordestinos, recomendo o Zabumba. Aquele tambor grande que ficou famoso na formação “Trio pé de serra” criada pelo mestre Luís Gonzaga. Pra quem não conhece, a formação instrumental é a seguinte: sanfona, triângulo e zabumba. Um dos instrumentistas ou todos eles podem cantar.

Se você já é um iniciado na leitura e escrita musical (leitura de partituras) tem completa autonomia pra aprender de forma autodidata lendo métodos de percussão e Songbooks. Acabo de adquirir os dois volumes idealizados pelo Almir Chediak que comemoram o centenário do nascimento de Luiz Gonzaga.

Uma preciosidade que além de biografia, harmonias e melodias das canções imortais do mestre, tem uma introdução aos ritmos dos gêneros que Luiz lançou mão ao longo da sua vasta carreira genial. Mas caso você não saiba ler partituras, leitura rítmica, à internet provê uma infinidade de possibilidades de aprendizado em canais de YouTube e percussão brasileira. Todo aquele que quer aprender algo hoje, basta querer e se dedicar. Pra compor, o ideal é estudar percussão, algum instrumento melódico e harmônico como o violão, ou o piano (de preferência, pois é o instrumento mais completo) e se possível, estudar canto com um bom professor (ou professora). Comece logo, com a consciência de que a música, como qualquer arte, merece e exige uma dedicação árdua, longa. Por isso mantenha-se sempre disposto a se doar para a música. Se ela não precisar ser o seu ganha pão, ela vai te dar muito prazer.

Mas voltando pra composição, a música e a palavra são as matérias primas da canção, como já dito aqui. Mas o que abordar em temas de letras? Absolutamente tudo pode ser transformado em letra de canções. Tudo. Chico tem uma canção incrível, com letra em primeira pessoa, sobre um semi analfabeto que encontra uma máquina de escrever. Ele escreve na tal máquina uma carta para um Barão, dono do caminhão em que ele faz faxina. “Meu caro Barão”, faz parte da trilha sonora do filme “Os Saltimbancos trapalhões”.

A sacada genial dessa letra, é que ela “brinca” com o fato de que quem narra a carta que está sendo escrita é uma pessoa não letrada. A prosódia da canção em alguns momentos, é torta. (Prosódia torta é quando a sílaba tônica da palavra não está no tempo forte da melodia, distorcendo a palavra pretendida. Exemplo: “Tire a camisá, tire a camisá, levante pro alto, comece a rodar”. De um funk carioca da Furação 2000, lançada no ano 2000.) Em “Meu caro Barão”, (escute lendo a letra) algumas palavras se “entortam”. Cócega vira cocêga, linha vira linhá, margem vira margê e ausência vira ausência. Tudo em prol da narrativa da história e da construção da personagem que conta a história para nós ouvintes/espectadores (sendo uma narrativa bem visual) enquanto escreve a tal carta pro Barão.

“Onde quer que esteja

Meu caro Barão

São Brás o proteja

O santo dos ladrão

Tava na faxina

Do seu caminhão

Vi essa maquina

De escrever no chão

Escovei a nega

Lavei com sabão

Deu uma cocega

Nos calo da mão

Pronto

Ponto

Tracinho, tração

Linha

Margem

Meu caro Ba...”

A literatura pode ser uma importante fonte de inspiração para criar letras de

canções. Cinema, quadrinhos, televisão, jornais, vida cotidiana, observação da natureza, você pode fazer uso das figuras de linguagem, sendo a mais usual em canções brasileiras, a metáfora. Inclusive, outro grande mestre da canção, Gilberto Gil, tem uma canção dedicada a essa temática, a metáfora (Canção “Metáfora”).

“Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: lata
Pode estar querendo dizer o incontível
Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: meta
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo, nada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha a caber o incabível”

Mas outras figuras de linguagem podem ser o ponto de partida de um tema ou mote de uma canção. Comparação, onomatopeia, neologismo, pleonismo, aliteração... Se você quiser ser um bom letrista, obviamente você terá que mirar nas palavras. Dê uma chance aos poetas! Letristas são poetas que compreendem a melodia. Quando uma letra é criada sem melodia, adaptações provavelmente serão necessárias na hora de “casar” as duas coisas. Quando uma letra é criada para uma melodia previamente composta, esse trabalho já está sendo feito durante a escrita da letra. É como um alfaiate costurando sobre o corpo do cliente. A mão e a luva certa. Componha sozinho, componha com um amigo, componha em grupo e vá aprendendo com cada experiência particular. Não fique decepcionado caso uma parceria musical não se concretize, mesmo depois de insistentes tentativas. É como fazer amor, a química pode ou não rolar e seguiremos fazendo sempre. Compor é um fluxo contínuo e o mundo é a nossa matéria prima. Que a obra do compositor perdure para influenciar os futuros poetas, que para a felicidade do mundo, virão!



Autores

Jorge Eduardo Magalhães é Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense; escritor e membro da Academia Luso-Brasileira de Letras, Cadeira 03, Patronímica de António Correia de Oliveira.

Bento Vilela é Jornalista, escritor e roteirista. É autor dos Livros: “Vira-Latas”, “Sobre os Telhados”, da peça “Nem Tudo São Flores na Primavera”, e do roteiro do Curta-metragem “Crises”. Tem artigos publicados no Brasil e na Argentina, e colabora com o jornal “A Nova Democracia”. Participou da organização e curadoria das mostras, “Cinema & Política: mostra e seminário” e “Imagens da Biopolítica: vozes de latinoamérica”.

Celia Maracajá é atriz e cineasta.. Coordenadora da Oficina de Audiovisual Indígena, em Belém, professora da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Diretora de arte, realizou com Luiz Arnaldo, AIKEWARA, A RESSURREIÇÃO DE UM POVO e o VENTO DAS PALAVRAS.Vem ministrando Oficinas de Interpretação Teatral para a juventude do MST. Faz parte do elenco do projeto Antígona, dirigida por Milo Rau e desenvolvido em conjunto com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra.. Fez parte da Coordenação dos I e II Fórum Social Pan- Amazônico (2001-2002) e do II Encontro Americano pela Humanidade e Contra o Neoliberalismo (1999), em Belém do Pará, da Coordenação do III FSPA, em Ciudad Guayana , Venezuela, , do VI FSPA, em Cobija , Bolívia e foi Coordenadora Cultural da edição de 2009 do Fórum Social Mundial , em Belém. Fez parte da equipe de comunicação da Cúpula dos Povos durante a Rio+20., em 2012. Preparadora de elenco e atriz da minissérie DIÁRIOS DA FLORESTA.Diretora de arte e preparadora de elenco da minissérie PALMARES CORAÇÃO BRASILEIRO ALMA AFRICANA. Diretora de arte e preparadora de elenco do telefilme A DESCOBERTA DA AMAZÔNIA PELOS TURCOS ENCANTADOS. Dirigiu documentários como APRENDENDO A VOAR E A ARTE DO SABER em conjunto com realizadores indígenas. Em cena, atuou nos Teatros Oficina (José Celso) e Arena (Augusto Boal) Trabalhou como atriz no longa-metragem FEIO, EU ?, de Helena Ignez e em filmes clássicos do cinema brasileiro como O HOMEM QUE VIROU SUCO, de João Batista de Andrade e LADRÕES DE CINEMA de Fernando Coni Campos.

Rejane Neves (Diretora/ Roteirista/Produtora cultural) formada em Direção Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro (ECCR, 2020) é Mestre em Linguística (2014; UFRJ) e Bacharel em Letras (2012; UFRJ). Dirigiu e produziu o curta Silhueta do Afeto (2020, em fase de montagem). Recentemente, foi selecionada para o Curso de Roteiro do Cinema e Pensamento: Narrativas Negras – Qualificação Audiovisual Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul (2020). Em 2019, teve seu argumento selecionado para participar do Lab Narrativas Negras para Audiovisual FLUP 2019, em parceria com a Rede Globo de Televisão. Foi diretora, roteirista e produtora do curta ficcional Dois Pesos (2017), resultado do trabalho final da oficina de Realização e Produção em Audiovisual pela ECCR. O curta Dois Pesos foi selecionado por várias mostras de cinema em mais de 7 Estados no Brasil. Foi assistente de produção executiva no longa Um dia Qualquer, direção de Pedro von Krüger.

André Queiroz é ensaísta, escritor e documentarista. Pós-doutor em Teoria e História da Literatura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor Titular no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Publicou mais de 20 livros, entre os quais: Tela Atravessada – ensaios sobre cinema e filosofia (1999); Palavra Imagem – cinema filosofia literatura (2011) e Em Direção a Ingmar Bergman (2011). Produziu, roteirizou e dirigiu (junto a Arthur Moura) os longas metragens documentais: El Pueblo Que Falta (2015) e Araguaia, Presente! (2018). Coordenador do Grupo de Pesquisa e Extensão Cinema e Memória na América Latina – da qual esta oficina é uma das atividades de extensão.

Paulo Vitor Graduando no curso de Estudos de Mídia na Universidade Federal Fluminense (UFF) com previsão para conclusão em dezembro de 2021. Direcionou os seus estudos para a área do cinema e audiovisual com ênfase no caso brasileiro. Atualmente, estuda dois objetos: o cinema brasileiro, focando no tema do Cinema Novo, na década de 60, e o cinema argentino numa perspectiva histórica, política e social. Em 2020, ingressou no Projeto de Pesquisa: Imagens da Biopolítica & de Extensão: Cinema e Memória na América Latina, sob coordenação do Professor Titular André Queiroz.

Imergiu nesta temática cinematográfica há dois anos, cursando disciplinas na área, e hoje, faz parte do Projeto de Extensão Cinema e Memória na América Latina, coordenado pelo Professor André Queiroz. Sob as aulas ministradas por ele, descobriu seu gosto por documentários e vem aprofundando sua compreensão em conteúdos historiográficos latino-americanos.

Gustavo Santos é Doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), bacharel e licenciado em História pela mesma universidade; Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); Coordenador do Grupo de Pesquisas e Estudos Nacionais e Estratégicos - Moniz Bandeira; Integrante do Grupo de Extensão Cinema e Memória na América Latina (IACS-UFF); autor do livro "Os Proletários da Bola: The Bangu Athletic Club e as lutas de classes no futebol da Primeira República (1894-1933), desenvolve pesquisas sobre História Política Argentina e pensamento crítico e Marxismo Argentino no século XX.

Leonardo Cohen é jornalista e pesquisador. Trabalha há onze anos na Record TV como editor de texto, mas já passou também por Band, Rádio Paradiso, Rede TV e nos Jogos Pan-americanos Rio 2007. Formado no curso de roteiro da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Ajudou na produção e pesquisa dos documentários Ted Boy Marino e Tia Lúcia e a Zona Portuária. Ambos ainda não lançados. Escreveu artigos para o site do Laboratório de Estudos de literatura e cultura da Belle Époque – Labelle – Uerj. Ajudou a lançar dois livros com textos sobre o escritor João do Rio e a Primeira Guerra Mundial (A História do Brasil nas duas guerras mundiais e Belle Époque em perspectiva).

Gustavo Padovani é mestre em Imagem e Som pela UFSCar, especialista em Gestão em Marketing pela FGV e doutorando em Multimeios na UNICAMP. Atua como professor em instituições como UFSCar, FGV e já ministrou cursos na Mostra de Cinema de Tiradentes, CineOp e no Cine SESC SP. Membro do grupo GEMInIS da UFSCar e GESCA da UNICAMP. Atuou no curta *Reflexos* (2008) é produtor e roteirista do projeto multiplataforma em desenvolvimento *Vestígios da Terra*. Esteve por anos à frente das estratégias de conteúdo audiovisual em rede para o Hospital de Câncer de Barretos e presta consultoria para a criação de estratégias em rede para diversos clientes.

Yon Dourado é Formado em jornalismo na FACHA, e em direção cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Atualmente cursa pós-graduação de produção cinematográfica na Facha. Atua no meio audiovisual desde 2007, como editor, montador, operador de câmera, diretor e produtor. Trabalhou para as produtoras Gama Filmes, Rosário Studios, Imagine Filmes e Caliban e diversas empresas e institutos como OBS, FlashSport, SESC, SENAC, Academia Brasileira de Literatura de Cordel, ABI, Sindicato dos Jornalistas do RJ, Riocentro, Museu da República, Teatro Vannucci, Casa da Gávea, Teatro Claro Rio, Teatro Casagrande, Privilege Búzios, Teatro Odisséia, Espaço Acústica, entre outros. Em 2016 criou a sua produtora independente Dourado Produtores e trabalhou em curtas como Cambistas (2016), Por debaixo do Terno (2017), A Recompensa das Dunas (2017), Barzinho (2018), Vortex (2018), Ingresso (2018), Lente Filmes Apresenta (2018) e Consciência (2019). UTI – Erro Médico (2015), filme co-dirigido com Fabrício Rosário, no Cine Oportunidade, foi selecionado no 14o. festival de curtas do Los Angeles CineFest. Consciência (2019), da Dourado Produtores, foi selecionado para melhor curta de sci fi no São Paulo Times Film Fest e Lente Filmes Apresenta (2018), foi selecionado como melhor montagem na primeira fase do Grande Prêmio do Cinema Nacional em 2020.

Hugo Montaldi e graduado em cinema, já dirigiu e roteirizou curtas metragens atualmente é editor de vídeo freelancer, redator do site referência nerd e apresentador do Podcast nerd Red podcast.

Fabio Carneiro Leão é um premiado nacionalmente e internacionalmente Diretor de Som, Técnico de Som Direto, Sound Designer, Produtor Musical e Compositor de Trilhas Sonoras. Diretor e sócio fundador do estúdio LEITMOTIF – SOUND DESIGN, trabalhou no som de filmes de grandes diretoras e diretores como Domingos de Oliveira, Petra Costa, Sandra Kogut, Neville D'almeida e Katia Lund e durante seus 15 anos como profissional assinou o som de cerca de 120 curta-metragens (muitos premiados em importantes festivais), 30 longa-metragens e documentários (nacionais e internacionais) além de diversos seriados para TV e incontáveis institucionais e publicidades. Ganhador dos prêmios NACIONAIS de: MELHOR DESENHO DE SOM NO FESTIVAL GUARNICÊ- 2019,

MELHOR DESENHO DE SOM NO FESTIVAL DE GRAMADO – 2018 e INTERNACIONAIS de: BEST ORIGINAL MUSIC NO PLANOS FILM FEST (PORTUGAL) - 2019 e BEST SOUND DESIGN NO BERLIN INTERNATIONAL FILM FEST (ALEMANHA) - 2016.

Diogo Brandão é músico, professor de música, compositor, roteirista e diretor de audiovisual. Formado em música pela Unirio, é professor de percussão popular na rede pública Municipal de ensino do Rio de Janeiro. Fez partes de bandas importantes do cenário independente underground do Rio, escreve e dirige os clipes da sua banda atual Terceiro Mundo Bom e de outros artistas. Pós graduado em roteiro pela UVA e direção cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, atualmente está finalizando “Colher de chá”, seu primeiro curta metragem (roteiro e direção) produzido em parceria com a LMA e Lobomar Produções.



REC FESTIVAL
FESTIVAL DE ROTEIRO
E ESCRITA CRIATIVA

Agradecimentos

Alexandre Oliveira

Alexandra Santos

Anderson Bento Vilela

André Queiroz

Beto Moreira

Cris Nogueira

Celia Maracajá

Diogo Brandão

Esther Santos

Fábio Carneiro Leão

Fátima Magalhães

Francis Ivanovich

Gustavo Padovani

Gustavo Santos

Hugo Montaldi

João Avelino

João Pedro Alves

Jorge Eduardo Magalhães

Júlia Limia

Leonardo Cohen

Luciano Bento

Lucia Fernanda dos Santos

Lu Costa Estilista da Nkenge

Laiana Nascimento

Márcia Bessa

Maria Rachel

Paula Schuabb

Paulo Victor Costa

Raphaela Alessandra

Rejane Neves

Rudá Capriles

Vanessa Damasco

Vânia Lins

Vinícius Tamer

Yan Manchester

Yon Dourado

Ziza Dourado

Hilda Marinho Atelier

Nkenge por Lu Costa

Atrevida - Moda Feminina

Achados e Perdidos Acervo

Acervo pessoal do Sérgio Medina

Acervo pessoal do Eloy Machado

Acervo pessoal da Fernanda Garcia

Acervo pessoal da Mariana Oliveira

Acervo pessoal da Estilista Renata Franklin

Acervo pessoal do Produtor de Moda Sérgio Medina

Acervo pessoal da Figurinista e Produtora de Moda Fernanda Vieira

Sides Fashion e Roupas Viajantes por Raquel Provenza

Convidados

Márcia Bessa
Gustavo Padovani
Diogo Brandão
Francis Ivanovich
Rudá Capriles
Maria Rachel
Paula Schuabb
João Avelino
Beto Moreira

Catálogo

Organização

Victoria Alves

Concepção Visual

Victoria Alves, Alexandra Santos

Revisão dos Textos

Leonardo Cohen

Autores

André Queiroz
Anderson Bento Vilela
Diogo Brandão
Fábio Carneiro Leão
Gustavo Padovani
Gustavo Santos
Hugo Montaldi
Leonardo Cohen
Rejane Neves
Paulo Victor Costa
Yan Manchester

Créditos

Coordenação Geral

Victoria Alves

Produção Executiva

Victoria Alves

Design Gráfica e Social Mídia

Alexandra Santos

Assistente de Produção

Thiago Patrício

Equipe Curatorial

Alexandra Santos

Célia Maracajá

Rejane Neves

Jorge Eduardo Magalhães

Leonardo Cohen

Victoria Alves

Yon Ferreira Dourado

Oficineiros

Júlia Limia

André Queiroz

Apresentador da programação

Anderson Bento Vilela

Stylist e Produção de Moda

Fernanda Vieira

Intérpretes de Libras

Jéssica de Almeida Lima

Raphael Lopes da Costa

Fernanda Moreira Corrêa

Transmissão de vídeo ao vivo

Júlia Moreira de Souza Sanches Eleoterio

Bruno Rodrigo Moreira Corrêa

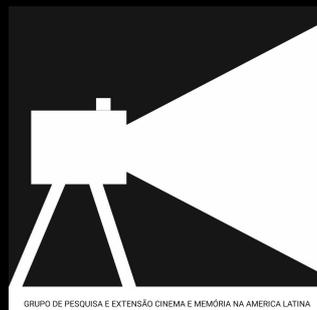
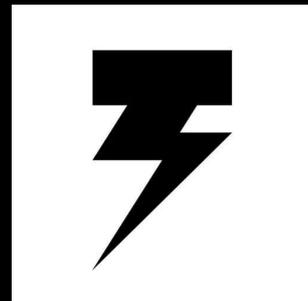


IDEALIZAÇÃO E REALIZAÇÃO



HOMÉRICA PRODUÇÃO

APOIO:



PATROCÍNIO



