



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**  
**CURSO DE AUDIOVISUAL**

**RELATÓRIO DE PARTICIPAÇÃO NO PROJETO DE CURTA-METRAGEM *MACÁRIO***

ARAM AMORIM MISSIRIAN

ESDRAS NASS DÜRKS

FELIPE RODRIGUES LEAL FEITOSA

JOÃO GABRIEL PELOSI PEREIRA

Campo Grande

OUTUBRO/2023

**FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário

79070-900 - Campo Grande (MS)

Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>

<http://www.audiovisual.ufms.br> / [audiovisual.faalc@ufms.br](mailto:audiovisual.faalc@ufms.br)



## **RELATÓRIO DE PARTICIPAÇÃO NO PROJETO DE CURTA-METRAGEM *MACÁRIO***

**ARAM AMORIM MISSIRIAN**

**ESDRAS NASS DÜRKS**

**FELIPE RODRIGUES LEAL FEITOSA**

**JOÃO GABRIEL PELOSI PEREIRA**

Relatório apresentado como requisito para aprovação na disciplina Seminário de Pesquisa e Audiovisual II do Curso de Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientador: Prof. Dr Ramiro Giroldo.

**FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário

79070-900 - Campo Grande (MS)

Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>

<http://www.audiovisual.ufms.br> / [audiovisual.faalc@ufms.br](mailto:audiovisual.faalc@ufms.br)



## AGRADECIMENTOS

### **João Gabriel Pelosi Pereira**

A meus irmãos Joana e Pedro, minha mãe Patrícia, meu pai Gustavo e toda a minha família por, mesmo se defrontando com uma escolha de curso não usual da minha parte, me apoiarem em todos os momentos dessa jornada.

Ao meu amor, Giovana, por acreditar em mim até mesmo quando eu não o fazia, ser minha companhia nos dias mais complicados e, assim, me dar forças para desenvolver este e tantos outros trabalhos.

Aos professores do curso de Audiovisual da UFMS por me mostrarem, através do cinema, que a vida é muito mais interessante do que eu pensava até conhecê-los.

Aos meus amigos Adilton, Aram, Esdras, Felipe, Giovane e Marco por, durante todos esses anos de próxima convivência, servirem de espelho, guia e lugar seguro à minha formação como profissional e pessoa.

### **Felipe Rodrigues Leal Feitosa**

Aos meus pais, Nilceia e Dorival, por serem suporte para os caminhos que procurei traçar e por depositarem sua confiança nas escolhas que eu tomei para a vida.

Aos professores do curso de Audiovisual da UFMS por me auxiliarem ao longo da minha formação expandindo minha visão de mundo e de cinema, e consequentemente fazendo de mim uma pessoa e profissional melhor.

Aos amigos que nutri no caminho, Adilton, Aram, Esdras, Giovane, Marco e Pelosi, por permanecerem ao meu lado e lutarem pelos objetivos que traçamos juntos em nossa formação.

### **FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário  
79070-900 - Campo Grande (MS)  
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>  
<http://www.audiovisual.ufms.br> / [audiovisual.faalc@ufms.br](mailto:audiovisual.faalc@ufms.br)



Ao Júlio por ser, para além de professor, um amigo e uma referência.

Ao Ramiro por aceitar orientar esse projeto e sempre estar disponível para me auxiliar e guiar no meu desenvolvimento enquanto escritor.

### **Aram Amorim Missirian**

À minha mãe, Ana, por sempre me apoiar em todas as decisões, por sempre estar ao meu lado em todos os momentos e por sempre ter feito o melhor para me dar todas as oportunidades que precisei.

Aos professores do curso de Audiovisual por me auxiliarem e me guiarem durante todo o meu processo de formação, expandindo meu conhecimento e por serem referências para mim.

Aos meus amigos Adilton, Diego, Esdras, Feitosa, Marco e Pelosi por sempre terem me auxiliado em todas as situações, e que fizeram até mesmo os momentos mais difíceis da minha trajetória se tornarem mais fáceis e toleráveis.

À minha namorada, Bianca, por ter compartilhado os dias comigo durante toda a minha trajetória.

Ao Vitor Zan por ser uma inspiração e referência.

### **Esdras Nass Dürks**

Aos meus pais que me ensinaram os meus valores e me deram as oportunidades de estudos necessárias para que eu trilhasse meu caminho. Eles me deram apoio para minhas escolhas e ajudaram financeiramente este projeto, ajudando em algumas funções e assistindo na produção. À minha irmã que me ajudou emocionalmente para conseguir chegar até o presente momento.

### **FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário  
79070-900 - Campo Grande (MS)  
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>  
<http://www.audiovisual.ufms.br> / [audiovisual.faalc@ufms.br](mailto:audiovisual.faalc@ufms.br)



Aos professores do Audiovisual que sempre deram suporte aos meus projetos, me mostraram como ver o mundo através das lentes do cinema e expandindo minha visão de mundo.

Aos meus amigos que guardei nesse caminho na vida acadêmica: Adilton, Aram, Esdras, Felipe Feitosa, Felipe Rondon, Giovane, Isamel, Leilane, Marco que serviram como suporte para que eu pudesse chegar até o fim do curso e criar uma rede de amigos com quem posso trabalhar e desenvolver projetos e levar para a vida.

#### **FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário  
79070-900 - Campo Grande (MS)  
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>  
<http://www.audiovisual.ufms.br> / [audiovisual.faalc@ufms.br](mailto:audiovisual.faalc@ufms.br)



## SUMÁRIO

Resumo	
1. Apresentação	
2. Fundamentação teórica	
3. Discussão acerca dos procedimentos para a realização do curta	
3.1 Roteiro	
3.2 Direção	
3.3 Direção de fotografia	
3.4 Montagem e edição	
3.5 Produção	
3.6 Som	
3.7 Direção de arte	
4. Considerações finais	
Referências	
Anexos	
Apêndice A – Roteiro	
Apêndice B – Decupagem	
Apêndice C – Caderno de fotografia	



## **RESUMO:**

O presente relatório se refere à produção, como trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Audiovisual na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, do curta-metragem intitulado *Macário*, cuja ideia partiu do interesse de adaptar de forma inédita a obra homônima de Álvares de Azevedo para o cinema. A sinopse do projeto consiste na história de um jovem estudante que apaixona-se pela cidade à qual acaba de se mudar e decide se aventurar na noite, onde encontra uma pessoa misteriosa que o faz rememorar um trauma do passado. A execução do projeto teve início em junho de 2021 e foi finalizada em novembro de 2023, e este trabalho detalha todas as etapas da realização com o objetivo de refletir sobre os processos responsáveis pela construção do filme, apontar frustrações, dificuldades e méritos e servir de material útil à consulta para futuros alunos do curso. São apresentados, portanto, os referenciais teóricos e experiências do trabalho dos setores de direção, fotografia, montagem, som, produção e direção de arte, nas quais se abordam a escrita do roteiro; concepção estética do filme; criação da decupagem; escolha dos membros da equipe técnica; divulgação e formação do *casting*; planejamento das plantas-baixas de fotografia; obtenção dos objetos de cena e figurinos; organização das diárias de gravação; execução das filmagens; e edição das imagens e sons.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Curta-metragem; Ultrarromantismo; Álvares de Azevedo; Macário; Adaptação Literária.



## 1. APRESENTAÇÃO

A obra de ficção *Macári* é uma adaptação da peça teatral de mesmo nome escrita por Álvares de Azevedo. Na peça, um jovem chamado Macári se encontra com o Diabo em uma estalagem quando viajava para estudar. A partir deste primeiro envolvimento, ambas as figuras firmam uma amizade e começam a se conhecer no vagar pela noite. A adaptação realizada por Felipe Feitosa, roteirista e diretor do filme, traz os acontecimentos da peça para o contemporâneo, contudo se propõe a uma construção temporal anacrônica visando a cimentação do elemento fantástico no filme. Além disso, o espaço cênico se transporta de uma estalagem de beira de estrada para uma grande metrópole. Isso pois o cenário urbano contribui à obra na construção desse cosmos de estímulos constantes que cativam o protagonista na mesma medida que o entorpecem na sua busca por identidade.

O texto escrito por Azevedo foi publicado pela primeira vez, após sua morte, no ano de 1855. A peça nunca foi oficialmente finalizada pelo autor, de maneira que a maioria das edições publicadas do texto acompanham um pequeno *puff*, ensaio escrito por Álvares a respeito do próprio processo criativo e do estado inacabado da obra. É esse produto inacabado que guia o caminho dos profissionais por trás deste relatório. Procurou-se adaptar não só a história contada por Azevedo, mas todo o espírito de sua obra. Consolidando no fim o que se espera ser um filme romântico. Influenciado pelas revoluções sociais do século XVIII, o romantismo trabalha questões decorrentes da ascensão iluminista a partir da expressão de subjetividade, egocentrismo, desejo de evasão e pessimismo. No Brasil, é apropriado em 1850 por jovens universitários que, nomeados de ultrarromânticos, produzem uma literatura ainda mais mergulhada no desejo pelo escape da realidade, exagero melodramático e tom melancólico.

O filme buscou fundamentos nessa abordagem do ultrarromantismo e fez uso de referências complementares a fim de transportá-lo ao cinema. O presente relatório se refere ao processo de realização, desde a escrita do roteiro e planejamento, passando pela execução do projeto e filmagem, até chegar a montagem e finalização do filme.



## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### DIREÇÃO E ROTEIRO

Toda a questão que envolve a concepção conceitual de *Macári*o diz respeito ao desafiador processo de adaptação textual. Por um lado, a extrema admiração do roteirista pela construção de Azevedo poderia levá-lo a uma tentativa, um tanto quanto simplória, de pura reprodução, caminhando em direção ao "teatro filmado". Por outro lado existia a preocupação de, ao tentar criar coisas novas, acabar se perdendo em qualquer outra elucubração estético-narrativa que esvaziasse o espírito azevediano que norteava o projeto.

O curioso desse processo é que, mesmo *Macári*o sendo, em sua origem, um texto escrito na estrutura de uma peça, ou seja feito para os palcos, o roteirista, enquanto alguém que temia a teatralidade, nunca havia visto qualquer montagem da peça. Quase tão raras quanto as inexistentes adaptações de Azevedo para as telas, *Macári*o foi montado poucas vezes e por consequência, qualquer abordagem, por mais tola e mal elaborada, carregava em sua essência um lugar de originalidade.

Não que a ideia fosse rebaixar o projeto ao simplismo e permitir que o resultado fosse encenar todo o roteiro em apenas um plano geral estático. Porém temer a teatralidade poderia significar que eu estava correndo para longe do próprio Álvares. O mesmo aconteceria caso se evitasse a dimensão literária da obra original. Pode ser paradoxal o que eu se diz: não filmar um teatro, mas assumir certa teatralidade; e fugir da literalidade, mas aludir ao literário.

A grande questão do projeto era entender como traduzir através da linguagem cinematográfica aquilo que Maneco tinha sugerido e tematizado por meio das estruturas e códigos que estavam à sua disposição. Simbolicamente, isso poderia significar que, talvez, ao longo da adaptação, ele deveria transformar as falas dos personagens, mas manter seus monólogos; transportar lugares, mas perpetuar espaços; agregar personagens, mas estender relações dramáticas.



Foi difícil, mas em alguma medida durante a escrita do roteiro, percebeu-se a necessidade de dirigir o filme enquanto ele era escrito para, assim, poder adaptá-lo bem. Está compreendida uma distância de mais de 100 anos entre Azevedo e a realização da adaptação. O cinema surgiu e já foi dado como morto neste meio tempo. Entender que a gramática audiovisual evolui justamente ao se apropriar das artes à sua margem é abandonar um medo fútil que surge de um puritanismo imaterial – tanto Azevedo se apropriou de outras artes para escrever sua obra, quanto o filme poderia se apropriar da dele para realizar a adaptação.

André Bazin defende, em *Por um cinema impuro - defesa da adaptação*, que a troca entre as artes ao longo do tempo representa, inegavelmente, uma expansão de repertório linguístico para múltiplas mídias e suportes. Quando fala da adaptação do romance para o cinema, advoga pela perpetuação do espírito. Não argumenta pela fidelidade ao texto, mas por uma fidelidade do estilo.

A transformação de literatura em imagem não passaria necessariamente pela tradução literal do texto em filme, mas pelo seu flerte com as estruturas estéticas do outro (literatura e teatro). Nas palavras de Bazin:

[...] as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito.

(BAZIN, André. *Por um cinema impuro - defesa da adaptação*. In: XAVIER, Ismail (org.). *O que é o cinema?*. [S. I.]: Ubu Editora, 2018.)

Sem cometer anacronismos, Bazin discute as adaptações para o cinema no tempo em que se dão alguns dos debates mais primitivos acerca da evolução da linguagem cinematográfica. Como sugere no mesmo texto, talvez, no futuro o cinema atingiria novamente momentos de pureza.

E, de fato, olhando em retrospectiva para a história da sétima arte, existem momentos em que a adaptação diminui em favor de uma crescente das narrativas ditas



“puramente cinematográficas” (a estética do fluxo na virada do século XX para o XXI pode ser um exemplo). Porém, isso não significa mais do que um olhar quantitativo a respeito dos altos e baixos do uso de uma técnica.

Olhar para a adaptação também como uma técnica cinematográfica é partir desse lugar defendido por Bazin em que a intersecção entre as artes permite que, nas margens do flerte entre cinema e literatura – ou cinema e teatro – emerja uma nova forma de se construir cinema. Abandonar um ponto de vista moral em relação ao uso de um meio e entendê-lo apenas como uma ferramenta para um objetivo.

Em *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*, Tânia Pellegrini discorre sobre as mudanças que os diálogos com a imagem (enquanto novas técnicas e sua implicação na nossa forma de ver o mundo) causaram na literatura ao longo do tempo. A autora, em sua conclusão, aponta para o panorama do assunto com um viés qualitativo a respeito do uso das técnicas ao dizer que:

Essas rápidas e incompletas reflexões sobre o funcionamento das categorias narrativas, na sua relação com o horizonte técnico da produção das imagens – desde as estáticas até as eletrônicas –, que criou novas formas de percepção e representação, constituem, de fato a formalização de uma preocupação maior, de caráter ético, digamos com relação aos caminhos que se abrem para a literatura neste novo século. (PELLEGRINI , Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In: LITERATURA, Cinema e Televisão. [S. l.]: Editora Senac São Paulo, 2003.)

Mesmo que isso não se dê de maneira explícita, ao longo do texto, Pellegrini aborda de maneira mais pessimista as relações interseccionais que, através do seu atrito, transformaram a forma com que se pensava a narrativa no cinema e principalmente na literatura.

Olhar para um recurso técnico, uma ferramenta de comunicação ou para um meio de maneira isolada não serve ao interesse das artes. Ao menos acaba se reduzindo a uma imputação de gosto. Conclui-se que, o exercício de empréstimo das outras artes não pode ser avaliado em sua essência, mas sim no resultado de seu uso.



O entroncamento das artes, amplia, para todas as que se permitem confluir, um novo escopo de recursos linguísticos e possibilidades estético-narrativas.

Voltando a Bazin e a sua defesa da convergência, comprehende-se pelas palavras do crítico que a compreensão de uma arte pura reflete, incontornavelmente, a construção de um conceito paradoxal:

O conceito de arte pura (poesia pura, pintura pura etc.) não é desprovido de sentido; ele se refere a uma realidade estética tão difícil de definir quanto de contestar. Em todo caso, se certa mistura das artes ainda é possível, como a mistura dos gêneros, não decorre daí que qualquer mescla seja bem-sucedida. Há cruzamentos fecundos, que adicionam as qualidades dos genitores, há também híbridos sedutores, mas estéreis, há enfim acasalamentos monstruosos, que só engendram quimeras.  
(BAZIN, André. Por um cinema impuro - defesa da adaptação. In: XAVIER, Ismail (org.). O que é o cinema?. [S. l.]: Ubu Editora, 2018.)

É a partir desse lugar de mescla que passou-se a compreender melhor os possíveis caminhos a tomar na adaptação de *Macári*. Não cabia ao roteiro escapar daquilo que, no seu lugar de teatral e literário, dizia respeito ao texto original. Contudo, é permitido ao texto escapar das margens do teatro para encontrar as suas intersecções com o cinema, ou vice-versa, era essencial a construção de um filme que lidasse com as questões azevedianas se aproveitando de mais de um século de história do cinema.

E, no ato de propiciar e permitir intersecções, deu-se também a liberdade de inserir um certo tipo de cinema que, em uma perspectiva de interesse estético e político, diz respeito aos objetivos da direção. Não somente aproximar as artes de maneira abstrata, mas a partir de uma aceitação da necessidade dessa impureza – seja em relação ao texto original, seja em relação ao filme que se constrói –, resultando assim na possibilidade de encontrar uma prosa frutífera entre as referências do diretor.

Desta forma, inclui-se, nas fundamentações teóricas da direção, os filmes que serviram de inspiração para a construção estética de *Macári*. Em um equilíbrio entre o gosto pessoal e uma leitura da obra original, a direção procurou encontrar pontos que



dialogassem entre uma certa tendência cinematográfica e questões formais dos textos de Azevedo.

A tendência supracitada é o maneirismo; e compreendesse por “maneirismo” toda uma inclinação formalista da realização para o cinema que não se limita necessariamente ao período histórico (anos 1970/1980) em que essa ideia se consolidou.

Para uma primeira referência é possível citar e discutir a filmografia de Martin Scorsese, realizador ítalo-americano reconhecido por integrar a *Nova Hollywood*. Apesar dos trabalhos do diretor se estenderem até a contemporaneidade, a referência se atém a um musical de 1977: *New York, New York*. Em específico, o que se retira da obra é um interesse por investigar situações de diálogos e traduzir questões dramáticas através da decupagem do filme. É simbólico como Scorsese lida com o plano e o contraplano. No musical, por exemplo, as escolhas de enquadramento e a decisão de quando mostrar quem chega a revelar, em uma possível leitura, relações de poder que se constroem entre os personagens. Dessa forma, se procura na adaptação de *Macário* – a partir da compreensão de uma tendência do filme a possuir mais situações de diálogo – uma forma de construir relações dramáticas e desenvolver personagens através da decupagem. Isso se dá inclusive, como uma maneira possível de se construir diálogos não expositivos, permitindo que ao falar sobre questões diversas os personagens, através da encenação, também acabem por falar de si.

Uma segunda referência mais direta – e provavelmente facilmente reconhecível no filme – é a filmografia do diretor surrealista David Lynch. Existem duas questões no cinema de Lynch que interessam a adaptação de *Macário*.

A primeira delas são as escolhas formais que o diretor usa para trabalhar a fantasia em suas obras. Existe uma tendência experimental no cinema de Lynch que usa mais de situações dramáticas sobrenaturais como uma maneira de alocar a fantasia (surrealidade) em seus filmes. E aqui experimentalismo diz respeito à forma como o diretor concilia escolhas arbitrárias tanto em encenação quanto em montagem e



edição. Daí surge o uso mais arbitrário de sobreposições e escolhas de mise-en-scene menos naturalistas. A construção de um universo surreal em *Macário* se dá por uma procura de desnaturalização das escolhas estéticas. Nesse sentido, falamos de atuações mais expressivas e carregadas, escolhas de fotografia maneiristas e efêmeras, de uma cenografia de espaço e tempo indefinidos e de uma composição sonora que não se preocupa em somente reproduzir o mundo.

A segunda questão diz respeito ao interesse que o cinema de Lynch tem no cinema clássico. E cita-se *Mulholland Drive* (2001), *Blue Velvet* (1986) e *Lost Highway* (1997), filmes que estabelecem um diálogo com o *noir* ao investigar as relações dramáticas que existem entre personagens masculinos e femininos no cinema estadunidense. A ideia de *femme fatale*, e mesmo a forma como Lynch procura reorganizar esse signo em seus filmes, foi extremamente importante para a construção da personagem da cantora no curta. Vide a tentativa de sintetizar na própria configuração feminina, a partir da mulher como um signo do cinema *noir*, a imagem da morte e da dor masculina. Da mesma forma, a cena clímax de *Macário* intencionalmente ou não, constrói um paralelo com momentos de *Mulholland Drive*. Nesse momento, vale mencionar o longa-metragem *A dama do cine shanghai* (1987) de Guilherme de Almeida Prado, obra que também trabalha com tropos do cinema *noir* tanto quanto articula a sua própria maneira (bebendo de referências hitchcockianas) um olhar a artificialidade da linguagem cinematográfica.

Dessa forma, chegamos por fim, um dos principais interesses no desenvolvimento de *Macário*, enquanto um curta que possa centralizar algumas questões importantes ao ultrarromantismo, é o exagero. Seja a hipérbole formal, seja o excesso dramático. O texto de Azevedo trabalha com uma dimensão formal desmesurada. Trabalhando a reflexão sobre a própria literatura romântica, exibindo referências no texto, intensificando características marcantes; Álvares sempre procura uma dinâmica de exageros em seu texto – seja ela temática ou formal. Daí, o interesse de, através de *Macário*, encontrar um lugar valoroso na artificialidade da imagem. Por isso a procura pelo uso mais particular do cinema digital, assim como a tentativa de



uma encenação mais melodramática. Tem algo no projeto que diz respeito a um esforço de escancarar ao espectador o próprio filme. Quando alguém lê o texto original, a pessoa provavelmente comprehende as entranhas do romantismo. Esse é também o objetivo do projeto. Nada é mais interessante para a direção do que propiciar ao espectador a comprehensão de que a trama que ele acompanha é também uma farsa. Uma farsa divertida, engajante e emocionante se possível, mas ainda assim um produto artificial. Talvez, nesse sentido, a obra que mais serviu de inspiração formal foi *One from the heart* (1981) de Francis Ford Coppola. Talvez seja o filme mais maneirista do diretor. Um longa que em suas escolhas estilísticas revela tanto uma fantasia engajante quanto um olhar próprio a respeito da forma do cinema.

## **FOTOGRAFIA**

A respeito do trabalho de pesquisa de referências do departamento de fotografia, é necessário fazer um breve comentário acerca da relação do trabalho dele com o da direção. Este foi extremamente pragmático quanto ao que queria e objetivou gravar muito pouco. Isso se refletiu na maneira minuciosa de conceber a decupagem, responsável por descrever as ações de cada plano juntamente com enquadramentos, movimentos de câmera e, às vezes, uma indicação de fotografia. Assim, o setor de fotografia não foi o responsável, em nenhuma circunstância, pela determinação da escala ou ângulo dos planos, por exemplo. Foram sugeridas abordagens, mas a direção teve o dever de construir a planificação e entregá-la com antecedência para que, somente a partir desse momento, o diretor de fotografia iniciasse o trabalho de concepção do posicionamento das luzes e do uso de filtros e lentes a fim de entregar a imagem mais fiel à ideia da direção.

Nesse sentido, a pesquisa estética para o filme teve como foco os elementos plásticos da imagem, como contraste, profundidade, perspectiva, nitidez e cor. Para tanto, foi primordial o estudo dos filmes indicados por Felipe e o entendimento junto a ele acerca de que tipos de abordagem aos elementos citados poderia ser extraída a fim de compor a gama de técnicas a serem utilizadas nas filmagens. A lista de obras foi composta por *Mulholland Drive*, *In the mood for love*, *Chungking Express*, *Cidade*



oculta, *A dama do cine Shanghai* e *One from the heart*. Se somam a esses títulos outras referências próprias de João, sobretudo de um cinema de forma mais clássica, que serão citadas no decorrer da análise.

Embora muito diferentes entre si, as obras apontadas por Felipe não deixam saída a não ser falar sobre o maneirismo. O que une de Coppola a Guilherme de Almeida Prado, nesse sentido, é a consciência de ter chegado depois da perfeição alcançada pelo cinema clássico. Eles se aproximam pelo fato de empregarem uma forma filmica que foge aos padrões de equilíbrio e invisibilidade e, seguindo em outra direção, trabalham à exaustão as energias figurativas das imagens que constituem suas narrativas, distorcendo-as e fazendo-as chamarem atenção para si, transformando-as em outra coisa (OLIVEIRA Jr., 2013). A partir dessa e da definição de Bonitzer (in OLIVEIRA Jr., 2013), a qual coloca o maneirismo como o cinema de imagens lustradas, desenhadas e hiper construídas, João focou a pesquisa nos elementos de estilização dos filmes – entendendo que ela também é construída pela encenação e decupagem – que competem à fotografia e, em seguida, elencou algumas características e recursos que eles usam para atingir os resultados exemplificados através das imagens. A relação com os fotogramas numerados pode ser conferida no ANEXO I.

Talvez o mais marcante dos elementos, a forte saturação das cores, sobretudo do vermelho e do azul, está em momentos de todos os filmes. Ela é construída principalmente através de iluminação prática, ou seja, aquela que provém de dispositivos luminosos que aparecem dentro do quadro. Alguns exemplos são a luminária das imagens 17 e 18 e os neons da 3 e 16, bem como os postes, fliperamas, e sinaleiros e demais objetos luminosos e coloridos ao longo das obras. Há também fontes luminosas artificiais, na maioria das vezes justificadas e remetendo a algum elemento invisível na tela que não soa arbitrário dada a configuração do ambiente: o caso da luz azul da lua nas imagens 3 e 10 ou na apresentação de dança na imagem 14. Vale observar a diferença entre esses exemplos e o da imagem 1. Neste a luz artificial é completamente anti-naturalista – algo muito mais comum em *One from the heart* do que nas outras indicações – visto que não há nenhum dispositivo luminoso no



contracampo da personagem. Um outro dado interessante a respeito das cores das luzes é referente a *Cidade oculta*. Os tons vibrantes dos neons dividem espaço muitas vezes com a iluminação branca (imagens 14 e 15), o que deixa a estilização numa espécie de meio do caminho entre o monocromático colorido e a lembrança das cores ordinárias. É um curto-circuito que fortalece o caráter do brega e foi apropriado em algum momento do curta. Além disso, buscou-se durante a execução dele, assim como na maioria das referências fazem nesse ponto, o uso principalmente das luzes coloridas advindas de iluminação prática ou de luzes artificiais justificadas, realçando-as e intensificando-as, mas sem criar cores arbitrárias. É o que acontece amplamente em *Paris, Texas*, por exemplo.

Algumas outras técnicas de fotografia presentes nas referências foram importantes. Destaca-se primeiro o desfoque de movimento em *Chungking express* (imagem 11), que Felipe objetivou usar em algumas cenas. Diferente de Kar-Wai, a ideia não era dar conta do fluxo intenso da cidade através dos rastros fantasmagóricos capturados pela câmera, mas sim realçar o sentimento do fantástico através da sobrecarga visual enquanto o desconhecido manipulasse o protagonista no bar. O efeito foi alcançado através da diminuição da velocidade do obturador e da taxa de quadros, pois isso permitiu que mais luz tocasse o sensor da câmera durante mais tempo. No entanto, as gravações com esse efeito não foram mantidas no corte final.

Vale ressaltar, também, o emprego do foco suave tanto em *Chungking express* e *Mulholland drive* (imagens 11 e 7). Essa é uma técnica que abranda os contornos do objeto-assunto sem que este seja completamente borrado, através de uma espécie de brilho. Ele é utilizado durante todo o filme de Lynch na concepção de uma imagem de sonho e atua em Kar-Wai na mesma lógica de *Chungking*. No entanto, faz-se pertinente falar de outro tipo de produção que utiliza essa técnica de forma mais próxima ao que se objetivava em *Macário*: o cinema clássico estadunidense.

Os fotogramas retirados de obras do realizador George Stevens têm em comum o emprego do foco suave com o objetivo de incutir visualmente às personagens



mulheres valores tidos como femininos. O rosto levemente borrado lembra delicadeza e dá a elas um caráter angelical, típico da idealização da mulher na Hollywood clássica.

Close-shots of people can be not only records of their physical appearance, but artistic portrayals of their characters, as well. Men, for instance, are best photographed with rather hard lightings, and in sharp focus. This lends a virile, masculine quality to the scene. Women, on the other hand, are often better shown with softer, flatter lightings—especially well-balanced back-lights—and in soft-focus. This accentuates the feminine gentleness. (KEATING, 1970)

Acreditou-se que beber dessas referências no olhar para a personagem feminina seria interessante para que se construísse a sequência da cantoria. O foco suave nos closes da mulher seriam um reflexo do olhar idealizado de Macário em relação à sua parceira no passado e ajudariam a conferi-la aparência fantasmagórica, sobretudo se, num impulso maneirista, acentuássemos a técnica clássica a fim de fazer com que os contornos do rosto dela se tornassem ainda mais suaves do que os exemplos supracitados – algo próximo de *Chunking*, por exemplo. O personagem masculino, por outro lado, continuaria sendo fotografado normalmente. No entanto, o foco suave foi empregado durante grande parte das cenas com o objetivo de realçar o caráter fantástico da trama, dado que distanciou o curta do uso clássico da técnica.

A sobreposição, mais um elemento trazido pelas referências do Felipe, também encontra bons exemplos no cinema clássico. Nos filmes indicados por ele, muitas vezes ela surge como colagem (imagem 4) ou de forma muito chamativa (imagem 5), o que não usariamos com tanta frequência em *Macário*. A fotografia acreditava que algo mais próximo da sutileza da estilização da cena final de *Um lugar ao sol* seria mais interessante e, para tanto, coube a ela ter a certeza de que as composições criadas na câmera a partir da decupagem deixariam o espaço reservado para a inserção de novos elementos em camadas de vídeo por cima. O resultado final, porém, também se aproximou mais do uso de sobreposições pelo cinema maneirista dos anos 80 em detrimento do clássico a partir da influência da direção na montagem.

O clássico também trouxe diretrizes para a forma de trabalho na iluminação das cenas. A fotografia se sentiu confortável para pensar nos elementos de estilização



(saturação das cores, contraste, desfoques e sobreposições) a partir da construção, em todos os momentos possíveis, de uma configuração básica de três pontos de luz para os planos envolvendo personagens. Keating argumenta que esse esquema tornou-se convenção desde a produção hollywoodiana dos anos 30 principalmente por sua multifuncionalidade:

The convention fulfills several different functions at the same time. Indeed, it seems likely that the most popular conventions were widespread precisely because they were so multifunctional. Three Point lighting directs our attention to the actor's face (which aids storytelling), while making the actor look attractive (which enhances the star's glamour), while also creating an illusion of roundness (which is a kind of realism), and ensuring a pleasing balance of light and dark (which creates a level of pictorial quality). This helps to explain why three-point lighting became a default convention, rather than merely one option among many equals. (KEATING, 1970)

Nesse sentido, acreditou-se que a fotografia deveria pensar primeiro em luz principal, luz de preenchimento, luz de contorno, luz de três quartos e luz de cenário, seguindo o modelo de Brown (2008) (ANEXO II), e depois em como integrar possíveis neons, velas e sinaleiros vibrantes e saturados. Isso, além de garantir de pronto um bom acabamento da imagem – algo que foi caro à direção –, deu segurança para fazer posteriores ajustes de contraste, configurações da câmera e acoplamento de filtros. A partir da base clássica a fotografia se liberou à experimentação e, combinando as referências dessa forma, visou captar imagens coesas que se encaixassem na ideia de Felipe sobre o filme.

## **PRODUÇÃO:**

De acordo com Chris Rodrigues, a produção é a “liga” da receita do filme, ou mesmo quem faz essa receita, de maneira que seja maximizada a qualidade técnica e artística do filme, e minimizados os custos. O que aconteceu na pré-produção do Macário foi que o produtor tentou ao máximo adquirir coisas que seriam com preços exorbitantes, de graça ou por um valor a menos. Conseguir o carro com um amigo chamado Christopher, por exemplo, poupou de ter que alugar um carro retrô para usar



em apenas uma diária, o que o produtor nem saberia onde pedir se não fosse alguém próximo dele.

“O produtor organiza o desenvolvimento do filme e geralmente contribui com ideias criativas, mas, uma vez que se começa a rodar o filme, pouco faz além de supervisionar e dar sugestões. O fato de que suas sugestões devem ser levadas a sério pelo pessoal criativo, o que faz do produtor uma pessoa extremamente importante, devendo entre suas qualidades um forte tirocínio comercial, autoridade no falar, cuidado na contabilidade dos custos do filme, ser um diplomata flexível e um criativo visionário.”

O Cinema e a Produção. Rodrigues, Chris. 2002 (pag. 69)

A maior parte do que a produção fez durante o período de pré-produção foi negociar e tentar ser diplomático com relação às demandas do filme, captar recursos onde havia um grande potencial e a possibilidade de conseguir de graça. Tentando ir atrás do que o filme demandava, segundo o que o diretor passava de acordo com a decisão, tendo uma certa liberdade para escolher o estilo do bar, do carro, ou locações que se parecessem com as do cinema marginal e trazendo a estética da Boca do Lixo paulistana. Desde o início da escrita do roteiro, Felipe tinha em mente colocar um tempo indefinido, não dar a certeza para o público do tempo e espaço que o filme está localizado. Nesse sentido, a produção deveria ter um apreço grande por esse aspecto que já vinha do *script* e seria tão importante para construção de mundo que se pensava, da metrópole “falsa” que traria um aspecto lúdico e fantasioso. Diante dessa questão, foi o trabalho de pensar em um carro que transitasse entre o tempo, algo que fosse retrô, mas que alguém manteria com o tempo por algum motivo, e então foi olhando fotos do casamento dos seus pais, que surgiu a ideia do Opala amarelo que eles tinham. Muitas pessoas têm carros clássicos como o Opala ainda hoje, e achou-se verossímil que alguém como o Diabo, que é tão velho, mas que perambula por uma cidade perdida no tempo, ter esse veículo exuberante, para se mostrar.

Pensando em locações, deveriam ser lugares da cidade que fossem bares ou restaurantes tombados pela prefeitura, lugares que fossem mais marginalizados mas



que não fossem perigosos de gravar, então foi feita uma pesquisa de alguns bares em várias regiões da cidade, depois enviado ao Felipe e no final o que chamou a atenção foi um que ele tinha visto perto do Mercadão Municipal. Ambos concordaram ser a melhor opção, visualmente, muito pelas cores (vermelho e preto), por ser em uma esquina (que seria interessante de filmar o personagem chegando, mas que acabou sendo um plano descartado) e a estética de um prédio construído na época que a cidade começou a ser erguida, não sendo modificado desde então.

Outro bar incluso na pesquisa, foi um na esquina oposta, talvez por fora não fosse tão legal quanto o “vermelhinho”, mas internamente tinham vários elementos de cena interessantes, tinha muitos elementos do próprio lugar que induziram a um tempo passado: uma *jukebox*, um rádio antigo, uma bandeira do Brasil, prateleiras e balcão rústicos, tinha até cachorros pelas redondezas, o que traz um pouco do espaço marginalizado. No final, o diretor deu a cartada final e escolheu o vermelhinho, que bateu mais com o que ele pensava pro filme.

“O produtor do filme é a pessoa que o viabiliza e a quem é dado o controle total sobre sua execução; em última análise, é o responsável pelo sucesso ou fracasso de um filme. Para ele, o fator mais importante, além da qualidade filmica, é o orçamento e cronograma de filmagens. O máximo de qualidade a um menor custo, dentro do determinado, pode ser o fator de decisão sobre que diretor e atores contratar, se o filme será primeiramente rodado em estúdio ou locação, o processo de captação som, qual o nível de desenho de produção, do figurino, de toda a equipe técnica, a duração do filme e dos dias necessários de filmagens.”

O Cinema e a Produção. Rodrigues, Chris. 2002 (pag. 69)

A questão mais financeira não foi delegada ao produtor, mas suas escolhas refletiram no caixa por serem econômicas, conseguindo muitas coisas sem custo ou com o custo baixo em relação ao padrão. O cronograma das gravações foi pensado nos mínimos detalhes, para que houvesse menos imprevistos e problemas.

Como Chris diz em seu texto, o sucesso se um filme está nas mãos do produtor, sem o valor de produção um filme pode perder muito do potencial que ele poderia ter, e principalmente em uma produção universitária, com pouco financiamento. O fato do



diretor ser mais objetivo com relação ao que ele quer, ou pelo caráter de ser uma cidade relativamente pequena, onde muita gente se conhece, facilitando essa rede de contatos, o trabalho de pré-produção não foi muito conturbado. O diretor nem sempre aceitava as sugestões da produção, mas sempre dava valor praas ideias que fazem sentido para o que ele pensa pro filme, o diretor de fotografia ouviu bastante o que o produtor tinha a dizer sobre as questões da produção que se relacionavam com a parte mais visual, tornando uma relação saudável.

### **DIREÇÃO DE ARTE:**

“A reinvenção da realidade, a qual destacamos no filme anterior, que transparece na construção poética da imagem, isenta de preocupações naturalistas, é o aspecto de maior destaque em *Anjos da noite*. Podemos afirmar que as propostas da direção de arte colaboraram para construir a ideia central do filme – a solidão que permeia as relações humanas e o vazio existencial que habita todos aqueles personagens.”

A Direção de arte no cinema brasileiro. Butruce, Débora (pag. 76)

Tendo *Anjos da Noite* como uma das principais referências para a estética do curta, também pode-se dizer que a referência é temática, a solidão do personagem é refletida nas cores e em como a cenografia esboça esse isolamento paradoxal em meio a uma cidade grande. Com espaços comprimidos e apertados, o bar onde Macário se encontra com o Diabo, as caixas de cerveja ocupam os espaços vazios. No teatro, as inúmeras fileiras de cadeiras estão vazias, é como se neste universo do filme só existisse quem tem alguma relevância para a história, sem a certeza da imagem estar no campo psicológico do macário ou se é uma manifestação do fantástico dentro deste universo.

A mistura de elementos no cenário corrobora para esse limbo temporal e espacial dentro do filme, a cidade com um aspecto gótico, mas ao mesmo tempo com os neons dos anos 1980, transporta a narrativa para um lugar anacrônico. E a mistura destes elementos transforma o espaço percorrido pelo protagonista, com uma atendente de bar dos anos 40-50, em um bar pós anos 80, tendo mesas iluminadas por velas com um castiçal e ao lado do balcão um rádio, esses elementos não deveriam por



regra compor o mesmo cenário, pois não são do mesmo tempo. Mesmo assim há um equilíbrio, isento de uma preocupação com o naturalismo.

“A dubiedade entre o que é, ou não é, real tem ainda diversos outros desdobramentos. Há uma curiosa mistura na diegese entre a ficção da trama e uma outra, que nela se insere. Isso se dá pelo fato de o enredo contar, entre os personagens, com um diretor que ensaia uma peça de teatro e seus atores, justificando que cenários apareçam repentinamente e nos façam confundir o plano da ficção do espetáculo e o da “realidade” dos personagens do longametragem.”

A Direção de arte no cinema brasileiro. Butruce, Débora (pag. 77)

Assim como no filme de Wilson Barros, Macário ensaia uma peça em seus atores, desde a iluminação das cenas, até os monólogos com texto inspirado no trabalho original de Álvares de Azevedo. O papel do diretor de arte foi preencher os espaços vazios das locações, com objetos de cena, a fim de criar essa “confusão” entre o que é “real” e o que é artificial. O bar é um ótimo exemplo de como essa mistura se fez eficiente. Mesmo sendo perceptível o uso da luz artificial de teto da própria locação, na mesa tem o elemento da vela, rústica e nobre ao mesmo tempo, que também é ressignificada, atribuindo a função de cinzeiro a tal objeto. E a direção de arte tem como função criar um linguagem, um discurso, isso cabe ressignificar ou encontrar algum real significado no que circunda a personagem, no cenário ou em algum elemento o qual ele interage.

“O filme, no entanto, ganharia ainda mais se insistisse no conceito de realidade, retrabalhando as formas de representação, não ocasionalmente, mas todo o tempo. Se a vida daquelas pessoas é tão falsa e artificial, por que não usar apenas cenários que se denunciassem enquanto cenários? A direção de arte existe para se criar uma linguagem, um discurso, e, para tanto, às vezes precisa ser mais contundente em sua estética. O cinema é “a arte do real”, já nos apontava Tarkóvski, cineasta russo, em seu *Esculpir o tempo*, mas é a arte de uma realidade transfigurada, transcriada e precisa sê-lo sem limites, sem pudores. Por essa razão, penso que *Anjos da noite* ganha muito com essa linguagem toda vez que ela se estabelece, mas ela poderia ter sido ainda mais empregada em toda a obra, e não apenas em alguns momentos.”

Seguindo a linha do parágrafo anterior, o significado que os elementos dramáticos atribuem a certo *prop*, fazem ele transfigurar. Para Macário uma fita vazia de



material, carrega todo o drama de um novo começo, de criar novas memórias e esquecer o passado, nesse sentido a fita não serve apenas como um elemento estético, mas move o personagem a seguir em uma direção específica na narrativa. E o fato de o público já reconhecer aquele signo, uma fita que serve para guardar memórias, ajuda a guiar o espectador pra entender o que o elemento de cena passa a significar agora. É trabalhar com o real, ou melhor, o falso real que o cinema representa, como é visto nos cenários gerados digitalmente na pós-produção, estes cenários iluminados com neon, em uma arquitetura gótica que remete diretamente a uma estética *Gotham City*, de *Tim Burton*, ou até mesmo as dos jogos: *Batman Arkham City*, *Batman Arkham Knight*. Essas inspirações transparecem, mas em *Macário*, o cenário se assume como artificial, tanto pra enfatizar o fantástico, quanto para exaltar uma cidade que não existe.

## **SOM**

Em conversas sobre o som em *Macário*, uma palavra pairava e acompanhava: ultrarromantismo. Essa palavra, além de ajudar principalmente nas questões estéticas e conceituais do projeto, também ajudou o diretor a pensar sobre a trilha musical escolhida para o filme. Buscando uma sensação melancólica, ele chegou na música *Eu Também Sou Sentimental*, de Nelson Ned, que é utilizada em um dos momentos mais importantes da obra.

Ainda antes das filmagens, surgiram algumas pontuações sobre a trilha sonora como um todo. A primeira foi sobre os sons da cidade. No que diz respeito à imagem, ela era um ponto importante e imponente na obra. Para que o som pudesse acompanhar isso, discutiu-se sobre ruídos da cidade estarem sempre invadindo de forma sutil. A cena no apartamento, por exemplo, era a cena em que estes sons de cidade estariam em destaque. Já para as cenas do bar, ruídos diferentes estariam em destaque na banda sonora, que se reservam a sons de objetos presentes no local. Era levado em consideração, também, para a construção da ambientação sonora de cada trecho do filme, a atmosfera e a sensação que pretendia-se transmitir. Quais sons



entrariam em cada momento, quanto nítido e limpo ou quanto “estragado”, com baixa qualidade, ele seria.

Visando ter mais material durante a montagem para a construção da ambientação em *Macário*, o técnico de som montou um banco sonoro que era composto por diversos tipos de sons: ruídos de tráfego como carros passando, buzinas, motores acelerando, freadas e sirenes de ambulâncias; sons de ambiente como passos sobre poças d’água nas calçadas, sons de vento balançando galhos de árvore ou postes de luz, ventiladores velhos e sinos de igrejas; sons de objetos como ruídos da filmadora de *Macário*, farfalhar de roupa, cadeiras, copos e cartas.

Boa parte desses sons, principalmente os que dizem respeito à espacialização (como os de tráfego e de ambiente), foram captados durante as diárias de filmagem. Enquanto a equipe de fotografia, por exemplo, se preparava e montava seus equipamentos, Aram buscava sons que poderiam incrementar esse banco sonoro. Os sons de objetos foram captados depois, em um ambiente controlado e silencioso para que o técnico de som tivesse o arquivo de áudio na melhor qualidade possível, assistindo às imagens gravadas e construindo sons necessários a partir delas, como os sons da filmadora, das cadeiras do bar e das cartas de baralho, por exemplo. É difícil obter esses ruídos de objetos durante a gravação das cenas porque o que está em foco, nas cenas em que haja diálogo, são as falas das personagens, e também porque os atores são instruídos a evitar fazer barulhos com os objetos para que o áudio das falas esteja claro e entendível. Esses ruídos, tanto os de objetos quanto os de espacialização, captados separadamente se mostraram eficazes na pós-produção pois proporcionaram maior margem de possibilidades para a montagem e enriqueceram a banda sonora da obra.

É importante, também, diferenciar os três tipos de sons que são utilizados para preencher as trilhas sonoras do filme. Existem as músicas, todas as canções que vão ser utilizadas, que também podemos chamar de trilha musical; as falas, todas as conversas inteligíveis entre as personagens do curta, os monólogos ou narrações; os



ruídos, tudo o que não seja música, ou fala, como sons de ambiente, sons de objetos etc.

As músicas e as falas são de grande importância para o projeto. A trilha musical ajuda a atingir uma emoção pretendida e as falas conduzem a história. Já os ruídos, também têm uma função narrativa no filme, e não apenas de ambientação. Os sons da filmadora, por exemplo, entram como um mecanismo que representa o estado e a situação em que Macário se encontra ao reviver suas lembranças.

Sobretudo, as canções dão norte para a emoção que pretende-se alcançar com o projeto, principalmente a de Nelson Ned, *Eu também sou sentimental*, dando um norte para a banda sonora do projeto. Melancólica e ultrarromântica, que também é cantada pela atriz, na cena do teatro. David Bordwell e Kristin Thompson concretizam a ideia sobre o efeito da música em um trecho do livro *A Arte do Cinema: Uma introdução*.

A escolha e a combinação de materiais sonoros também podem criar padrões que percorrem o filme como um todo. Podemos estudar isso mais prontamente examinando como o cineasta usa uma composição musical [...] O ritmo, a melodia, a harmonia e a instrumentação da música podem afetar vigorosamente as reações emocionais do espectador. Além disso, uma melodia ou uma frase musical pode estar associada a uma personagem, um cenário, uma situação ou uma ideia específica. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 423)

A ausência de sons também foi abordada nas conversas durante a pré-produção. Por exemplo, na cena dentro do carro em que Macário conta sobre suas lembranças da moça, a banda sonora é montada de forma que, para quando o Diabo interrompe o jovem, tanto os ruídos quanto a música também sejam interrompidos pela fala da entidade. Durante a cena do bar, também, o desenho de som traz ruídos constantes e cadenciados, como alguns sons de cidade ao fundo, cadeiras rangendo etc. Porém, quando o Diabo entra no bar, a trilha sonora cessa como um todo e dá lugar para um novo desenho de som, abrindo espaço para um zumbido constante e uma sensação de silêncio que preenche a ambientação, junto com a imagem do princípio das trevas. Rodrigo Carreiro comenta em um trecho do livro *O som do Filme*:



uma *Introdução* sobre uma observação que Michel Chion fez acerca do silêncio nos filmes.

Michel Chion foi um dos primeiros teóricos a discutir as possibilidades de uso dramático do silêncio como componente sonoro. Ele observou que o silêncio não pode ser compreendido, de forma ingênua, como a ausência de sons. O silêncio seria produzido, na verdade, por contraste; para existir, é preciso que haja uma dinâmica acentuada na trilha sonora, com momentos de muita pressão sonora (a amplitude do som, percebida pelo espectador como volume, deve ser intensa) antes e/ou depois de instantes com baixa pressão sonora. Esses momentos de silêncio podem produzir significados dramáticos diversos, dependendo do roteiro e da condução dramática do enredo. (CARREIRO, 2014, p. 106)

Para as músicas *Eu também sou sentimental* e *Tudo passará*, pensava-se sobre a possibilidade de gravá-las em estúdio, para que houvesse cada instrumento em trilhas separadas, o que poderia proporcionar grande margem criativa e maior liberdade para construir atmosferas que complementariam o processo da montagem da banda sonora.

Foi então que, por recomendação do professor Vitor, havia sido estabelecido um contato com o curso de música da UFMS, que tem um projeto para produção de trilhas sonoras para filmes dos cursos de audiovisual e jornalismo. Com isso, Aram teria ficado encarregado de falar com Max Packer, o professor responsável pelo projeto. Foi feito um contato via *Whatsapp*, com uma mensagem explicando sobre o TCC, dizendo sobre as músicas selecionadas que gostaria de gravar e que a gravação em *multitrack* poderia dar maiores oportunidades e liberdade durante a montagem. Havia sido explicado que para a música *Eu também sou sentimental*, que a atriz canta, sua composição deveria ser feita para acompanhar a voz da personagem. A mensagem levantava questões sobre as possíveis datas para essa gravação e perguntava se seria possível fechar uma parceria. Aram também enviou o arquivo de áudio da canção de Vitória para Max. Porém não houve retorno.

Era considerada a possibilidade de enfrentar alguns problemas durante a produção, como bloqueios, sejam eles técnicos ou criativos. Por exemplo, um ou outro ruído não ser produzido de forma satisfatória ou, até mesmo, não conseguir captar



algum som ambiente como, por exemplo, o de conversas ao longe. Como solução para esses possíveis problemas, existia a possibilidade de baixá-los *online* pela plataforma *EnvatoElements*. Ela possui uma extensa biblioteca de sons, músicas e efeitos sonoros que podem ser baixados e utilizados em nossa produção, principalmente no que diz respeito à sonoplastia do projeto. A utilização de tal plataforma não se fez necessária, pois os sons obtidos foram suficientes para a banda sonora de *Macári*.



### **3. DISCUSSÃO ACERCA DOS PROCEDIMENTOS PARA A REALIZAÇÃO DO CURTA**

#### **3.1 - Roteiro e Direção – Felipe Rodrigues Leal Feitosa**

Esta seção, destinada ao relato do trabalho de roteiro e direção, compreende os momentos de desenvolvimento do roteiro e da proposta de direção, seleção de equipe, planejamento para as filmagens, execução do projeto durante a semana de gravação e contato com a pós-produção.

##### **3.1.1 - Do ínicio do processo de adaptação**

O primeiro tratamento de todo roteiro é ruim. O processo de escrita do roteiro e da adaptação de *Macário* ocorreu durante um período de mobilidade acadêmica, em que Felipe Feitosa, roteirista e diretor, estava no Ceará. O roteirista usufruiu do momento como um período de reclusão e retomou, no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Fortaleza, a matéria de escrita de roteiro. A realização de *Macário* como um TCC já estava no horizonte, por isso, foi proveitoso o uso desse tempo como principal momento para o desenvolvimento da ideia. Apesar do esforço ao longo de seis meses, o texto que resultou desse processo não representava nem de perto o que seria o projeto final.

Para a matéria que Felipe estava fazendo, o roteiro serviu bem. A primeira versão do *Macário* cumpriu os requisitos colocados pelo Prof. Marcelo Dídimi e resultou em um dez de nota. Satisfeito com o material que havia produzido, Felipe entregou-o a Pelosi e Marco (amigos que acompanharam todo o processo de desenvolvimento) e pediu que eles o lessem. Entre elogios comedidos e destaque positivos, evidenciou-se mais ao escritor as reações negativas dos colegas. Com os comentários dos amigos em mente, novas alterações foram feitas no texto e esta outra versão foi entregue para alguns professores lerem. Dr. Vitor Zan e Dr. Ramiro Giroldo, entregaram ao roteirista um retorno com perspectivas bem variadas. Uma pessimista por parte de Vitor e outra mais animadora vinda de Ramiro.



Ainda assim, mesmo sabendo que o Dr. Ramiro Giroldo seria o orientador do trabalho e que ele tinha visto o texto com bons olhos, os comentários de Vitor levaram o texto a novas alterações. E, dessa forma, o retorno mais maduro ao texto auxiliou a compreensão, por parte do roteirista, de que ainda faltavam muitos elementos para se pensar no processo de adaptação do texto. Uma das escolhas importantes no processo de adaptação foi a decisão de não seguir à risca os manuais. No caso de *Macári*, o roteirista criou o próprio método de escrita. Nada inovador, com certeza. Sem argumento e sem escaleta, tendo em vista uma trama que se passaria dentro de um pequeno espaço, foi montada uma estrutura para a trama usando trechos de falas do texto original para montar um arco narrativo. Devido à obra de Azevedo ser uma peça, o drama se desenrola através do diálogo e, em respeito a isso e devido a uma admiração para com a obra, o roteiro foi feito com base nesta mesma estrutura. Não necessariamente isso representa algo bom ou ruim, nem mesmo se almeja aqui imputar um valor em cima das escolhas metodológicas do roteirista, mas isso resultou, no fim do processo, na construção de um texto que remete bastante à obra original.

Algumas características próprias da escrita do roteirista já podiam ser visualizadas, mas até aquele momento estava-se apenas reorganizando trechos da peça de Azevedo para que ela se encaixasse dentro de um curta-metragem. Os personagens apenas existiam em um espaço e tempo, verbalizando falas sem avançar ou regredir. Não existia drama e, se o texto fosse filmado como estava, aquilo poderia acabar tornando o resultado em um filme citacional com câmera estática que simulasse um palco de teatro. O choque das críticas foi importante para que Felipe visse essa estrutura frágil e pouco embasada para onde o filme estava caminhando. Em contraponto, os elogios o ajudaram a perceber no que sua escrita estava agregando a obra original. *Macári*, o curta, não seria texto de Maneco, nem o filme de Felipe Feitosa. A coisa estacionaria no meio do caminho, revelando o próprio processo de adaptação. Definitivamente era necessário retornar ao roteiro.

### 3.1.2 - Amadurecimento do projeto



*Macálio*, a peça escrita por Azevedo, conta a história de um estudante que, ao se mudar para São Paulo, acaba se encontrando com o Diabo. O jovem e a entidade nunca chegam a capital paulista, mas especulam e discutem sobre ela, tanto quanto falam sobre os mais variados temas. Através de seu dialogismo, Álvares constrói uma narrativa densificada das características do romantismo.

*Macálio*, filme que foi realizado, arquiteta uma forma imagética de se catalisar os temas românticos. Ao longo do processo de reescrita, Felipe sempre se permitiu ser atravessado, cada vez mais, pelos assuntos caros ao autor e entender a forma de escrita que, carregada de um lirismo avantajado, significava, para ele enquanto diretor, a construção de um cinema pictórico e amaneirado.

A obra é robusta, não só pelo seu caráter de época e pela presença incontornável de um português mais sofisticado, mas por um engrossamento das técnicas de escrita azevedianas. As figuras que permeiam a história quase que encarnam o próprio autor num ato consciente de estética literária. Isso está posto, em alguma medida, nas construções argumentativas de Azevedo quando, no *puff*, discute as diferenciações de técnicas narrativas que usa em relação às suas próprias referências.

Encontrou-se no cinema clássico, mais especificamente falando nos tropos do melodrama e do *noir*, uma forma de acelerar as relações entre o protagonista e os temas românticos trabalhados por Álvares.

A forma afetada do melodrama ajuda, cinematograficamente, a construir o sentimentalismo subjetivo que está exposto em falas no texto original. Usar a pieguice de uma música estridente colada a um close de um rosto choroso poderia, indubitavelmente substituir, à sua maneira, um monólogo extenso que dificilmente encontraria seu lugar no filme.

Articular as relações simbólicas que os códigos do *noir* estabelecem com a figura feminina e a possibilidade de se aproveitar desse imaginário estabelecido pelo gênero,



aviva, numa outra arte, os debates que Azevedo estabeleceu no século XIX a respeito da obsessão pela mulher e a dor do amor trágico.

Materializar, por exemplo, uma personagem feminina, que no texto original é somente sugerida, como uma espécime de *femme fatale* as avessas (uma mulher que não existe, mas leva o protagonista ao sofrimento), assumindo sua dimensão artificial como um recurso narrativo fantástico, é dar a um tema da obra original uma identidade característica de uma mídia diferente. Se aguça, nesse processo, as questões do fantástico, do erotismo e da melancolia. Além de dinamizar ao espectador um arco dramático que a priori não era tão concreto.

Um cinema que ocupa um espaço no horizonte deste projeto, é o do formalismo maneirista. A hiper estilização do quadro conversa diretamente com a estética literária do ultrarromantismo azevediano.

A apuração dos tropos consolidados pelos autores europeus no estilo de escrita de Álvares, juntamente da sua constante referência aos que o inspiraram, não passa longe da pulsão maneirista de saturar a linguagem como forma de canalizar as relações dramáticas através do exagero. Isso converte, em forma cinematográfica, as relações plásticas do lirismo verborrágico e sentimentalista que permeia o imaginário da segunda geração romântica brasileira e principalmente de *Macári*.

Além de que, tal articulação também permite que Felipe, enquanto um diretor que aspira o diálogo com o clássico, não esconda referências e assuma uma encenação plástica e subjetiva. Para através da dimensão apelativa do curta, consolidar uma obra que caminhe para o fantástico, para o surreal e que se afaste da concepção de um cinema mais lógico e racional.

Trazer ao filme o sertanejo romântico – caipira – é encontrar na breguice do sentimentalismo popular uma ponte para o que Azevedo já estava trabalhando em *Macári*. É continuar lidando com as estéticas do exagero, elencar uma tropicalidade ao curta e equivaler o lugar de valorização irracional das emoções que tanto permeiam o romantismo.



E, para concluir, cita-se o flerte inegável com o cinema brasileiro dos anos 70/80. Mais especificamente, um interesse na perpetuação de um cinema brasileiro que não tinha medo de ser apelativo para ser popular, que não negava suas referências e encontrava na estética do cinema hollywoodiano, por exemplo, uma forma de contar as nossas próprias histórias.

Depois de entender a adaptação como uma técnica que deveria ser usada para contar aquela história, chegou-se a um lugar mais concreto de construção do espírito azevediano para o projeto. Como sugerido por Bazin, procurou-se nas diversas intersecções que foram encontradas entre as variadas artes que compunham a bagagem da equipe uma forma de ter, no cinema, a alma dos textos de Maneco.

### 3.1.3 - Primeiras questões sobre a perspectiva coletiva

Após Feitosa avançar o máximo que pôde no roteiro e na decupagem do filme, foi necessário, já de antemão, começar a compartilhar com a equipe qual era a concepção para o curta. Logicamente, todos que participaram da produção precisavam ter uma certa consciência do que se estava construindo e visualizar, de maneira minimamente coerente, o todo do filme.

Durante a pré-produção, os integrantes do projeto compartilharam referências e materiais dos quais tiravam suas inspirações, para, assim, chegar em um bom resultado. Parte do trabalho da direção foi a construção de um acervo correto para cada membro da equipe.

Parte importante do processo de direção foi ter conversas sobre as decisões tomadas, buscando questionamentos, críticas e validações. Num projeto como *Macário*, o diretor de fotografia, por exemplo, não define por conta própria todas as diretrizes de luz da cena. Existe, no método escolhido, uma construção coletiva que se dá no debate e no confronto de ideias acerca do filme almejado. Contudo, uma hierarquia entre os membros da equipe precisa ser respeitada de maneira que as decisões criativas a serem tomadas passem sempre pela direção.



Isso de maneira alguma significa que existe uma limitação no diálogo e nas possibilidades de sugestão de outros integrantes. Todos estão no projeto justamente porque existe uma confiança mútua na qualidade da visão artística dos membros. Da mesma forma, a direção se manteve distante das questões técnicas, deixando sempre aos líderes que decidam seus métodos como acharem melhor.

Desde o princípio outros setores da produção ficaram livres para que tomassem para si a liberdade de chamar quem fosse do interesse deles para os auxiliarem em suas respectivas funções. Da mesma forma, a direção convidou outras pessoas para ocupar os certos cargos que estavam em desfalque na produção (figurino e maquiagem; assistência de direção; etc.)

Alguns nomes foram vetados de antemão, pois, observando o trabalho e conhecendo em alguma medida o profissionalismo de certas pessoas que fazem parte do nosso círculo social (devido ao convívio na faculdade), não era interessante que o set fosse recheado de sujeitos nos quais não se poderia confiar. Para a direção, esta era uma questão objetiva importante para um bom andamento da produção. Justamente por ser um trabalho coletivo, que era necessário tentar manter o grupo o mais coerente e funcional.

Da mesma forma que buscou-se um olhar mais pragmático e frontal quanto aos trabalhos e possibilidades criativas da equipe, tentou-se manter um olhar realista e compreender, durante o processo, quais eram os limites que rodeavam a produção.

Parte do que foi importante na construção do projeto, e que permeou o modo de trabalho como um todo, é a consciência do contexto de realização em que a produção se encontra.

Por mais ambicioso que o filme seja, de forma a ser difícil negar que se almejava realizar algo relativamente grande para o nosso escopo, seguiu-se trabalhando no equilíbrio entre vontades e possibilidades. Dobrando aquilo que se buscava até que encaixasse dentro do controle da equipe e, dessa maneira, fosse possível concretizar um projeto de qualidade e que estivesse ao alcance das condições postas.



Ainda a respeito do processo coletivo e da organização do *set* com o objetivo de alcançar a melhor execução possível, discorre-se rapidamente sobre como todos os membros já estavam previamente alinhados a respeito das hierarquias durante as gravações e como todos os documentos necessários foram disponibilizados às equipes.

Ordens do dia, análise técnica, plano de filmagens, cronogramas, decupagem, entre outros documentos comumente utilizados na produção de um filme foram elaborados para manter a coerência e perpetuar uma comunicação límpida nos dias de filmagem.

O *set* foi planejado através dessa organização metódica como forma de contornar e se preparar para os imprevistos inevitáveis de uma filmagem. Ineditismos são comuns ao trabalhar com cinema e rotineiramente pode ser necessário um improviso ou outro por parte da equipe, mas uma metodologia coerente ajudou a preparar a equipe para os infortúnios que iriam surgir.

### 3.1.4 - *Casting* e primeiro contato com os atores

Ao longo do processo de pré-produção foram realizados inúmeros encontros com os atores e ao todo três ensaios presenciais, para além de um dia para preparação de elenco. Leonardo, ator que deu vida ao protagonista, auxiliou o diretor nos ensaios e deu um suporte importante para integrar melhor as interações entre os demais atores (Adriano, Karen e Vitória).

Uma longa seleção de elenco foi feita, com tópicos que foram seguidos coerentemente, passando por fases ao longo do *casting*, que, ao olhar da produção, nos ajudou a chegar em bons resultados. Realizou-se uma primeira seleção a partir de vídeos que os atores enviaram recitando um monólogo produzido pelo roteirista. Após a primeira peneira, procurou-se estabelecer encontros com os candidatos de forma a entender questões mais objetivas de produção (como disponibilidade) e conversar mais sobre o filme. Após esses encontros selecionou-se os atores do filme; essa foi a melhor forma encontrada para contornar uma certa inexperiência para com essa dimensão da função de um diretor.



Isso não isentou Feitosa de exercer seu papel e guiar os selecionados pelos caminhos que ele visualizava para o filme. Porém, a ele foi reconfortante saber que os intérpretes já estavam alinhados criativamente desde o início dos ensaios. Mesmo que ajustes foram necessários, conseguiu-se chegar em um grupo de pessoas que já compreendia as questões estéticas e narrativas do curta.

Dessa forma, o processo de direcionamento se assemelhou às conversas com os outros membros da equipe. Numa lógica de construção coletiva, elaborou-se questões sobre os papéis e juntos construímos consensos sempre respeitando uma hierarquia, mas permitindo, ao mesmo tempo, uma criação por parte dos atores para agregar aos personagens.

Mais a frente no texto será descrito com mais destaque o trabalho com os atores ao longo das filmagens do curta.

### 3.1.5 - Preparação para a execução

Muito do trabalho da direção se dá no período de pré-produção do filme. Em *Macário* isso não foi diferente. Como foi explicado acima, o processo de Felipe enquanto diretor do curta consistiu numa exposição e debate acerca das concepções criativas para o filme com os demais membros da equipe e líderes de setores. Isso resultou em uma preparação robusta e completa para as diárias. Cerca de um mês antes da data planejada para o início das filmagens, a direção entregou aos integrantes do projeto a planificação do filme.

A partir do roteiro (APÊNDICE A) e da decupagem (APÊNDICE B) foram discutidas questões de encenação com os atores, com a equipe de fotografia e com o técnico de som, visando que todas as partes envolvidas tivessem plena consciência das necessidades e dificuldades de cada sequência, cena e plano. Toda a exposição e discussão com base na decupagem serviu as revisões, questionamentos e alterações necessárias ao estabelecimento de uma crença coletiva na possibilidade de realização dos objetivos da direção. Afinal, era importante que todos refletissem sobre as ideias e chegassem à mesma conclusão: “este filme está ao nosso alcance de realização”.



Com decupagens em mãos, o diretor de fotografia produziu, para compartilhar com toda a equipe, um *storyboard* que foi aprovado pelo diretor e um conjunto de plantas baixas para a melhor compreensão da forma de se organizar e necessidades para a execução de cada plano da decupagem. Isso também serviu ao técnico de som para entender como poderia se comportar no *set* de maneira a captar elementos importantes ao som da melhor maneira possível. Não por menos, as plantas também influenciaram diretamente no trabalho da direção de arte que, de antemão, pôde pensar como preencher os cenários da forma mais equilibrada.

O assistente de direção Adilton foi responsável por organizar o cronograma de filmagem junto com o produtor e o fotógrafo, além de preparar e entregar diariamente as ordens do dia de cada diária e elaborar junto com o diretor de fotografia o plano de filmagem de cada dia. O filme estava consideravelmente inchado no que diz respeito a quantidade de planos a serem filmados, isso pois as cenas eram extensas e possuíam um certo grau de complexidade na encenação. Ou seja, era preciso estar o mais organizado possível para a realização plena das diárias e, mesmo trabalhando com antecedência, não foi possível contornar certos imprevistos e desequilíbrios no *set*.

Ao todo foram organizadas oito diárias de filmagem para um filme que se imaginava que teria em média vinte e cinco minutos de duração (isso se revelou ser um cálculo um pouco errado, tanto no número de diárias quanto no tempo de duração final da obra). E, apesar de inúmeros imprevistos durante o período de filmagem, a realização do filme se enquadrou dentro do tempo estimado, que é sobre o que se fala a seguir.

### 3.1.6 - Foi som? Foi câmera?

Acontece que devido a um certo grau de dificuldade para a execução do que foi planejado na decupagem e encenação, as diárias acabaram se tornando apertadas e parte do que havia sido planejado foi simplificado durante o próprio período de filmagens. Para citar elementos concretos e sair das abstrações pode-se falar sobre a mudança de iluminação gradual entre os planos que não pode ser plenamente



executada devido ao tempo que estaria disponível em cada diária. No fim, o assistente de direção foi essencial ao processo para que se conseguisse modificar planos, enxugar a decupagem ou até simplificar o planejado conforme surgisse a necessidade.

Uma das conversas mais importantes para a equipe de direção foi a respeito do estabelecimento de uma dinâmica de aproveitamento entre o diretor e seu assistente. Adilton, o assistente de direção, poderia ao longo do período de filmagens determinar limites e impor certas mudanças ao diretor visando uma otimização do tempo e o cumprimento de todo o cronograma de filmagem. Apesar de diversos atrasos e imprevistos, todo o roteiro foi plenamente gravado, o mais próximo possível da decupagem, graças à presença de um assistente que soube administrar o tempo que se tinha à disposição.

Por não ter todos os recursos necessários e graças a uma limitação na quantidade de diárias e no tempo delas, trabalhou-se sempre no limite do possível para a realização da obra. Todas as diárias terminaram com o tempo contado, às vezes, inclusive, forçando um pouco o estabelecido para que se pudesse finalizar as filmagens com mais qualidade.

Cada diária teve por si uma dificuldade a parte, seja pela complexidade própria do que havia sido estabelecido na decupagem e encenação, seja por algum imprevisto e ação externa que saia do controle da produção. Dessa forma, muito do trabalho de direção ao longo do período de filmagem não foi necessariamente criar coisas para o filme, mas sim resolver conflitos e encontrar soluções para problemas – além, é claro, de conduzir a equipe na execução do planejado. Isso se dá pelo fato de que escolhas criativas já estavam todas previamente tomadas pelos setores da produção. Mesmo algumas possíveis complicações já haviam sido imaginadas e para certas questões já se tinham alternativas possíveis. Ou seja, felizmente a equipe foi à filmagem certa do que seria executado e com caminhos possíveis para fazê-lo.

### 3.1.7 - Ação!



A primeira diária foi, talvez, a mais problemática de todas e se baseando no resultado final dela no filme, a direção tem a impressão de que seja possível ver os problemas transparecerem em tela. Um dos primeiros complicadores que se teve foi que alguns dos equipamentos que haviam sido alugados não foram enviados corretamente. Ou seja, coisas que foram planejadas para serem executadas de certa maneira, não se desenrolaram da melhor forma possível. No dia, a previsão do tempo muda e um temporal começa e, como a filmagem aconteceria em ambiente externo, toda a equipe ficou perdida, sem saber como lidar com aquelas questões. No fim, apesar do tempo inconstante foi possível fazer a rodagem da cena, ainda assim, tudo aconteceu às pressas e sem muita minúcia. A chuva que oscilava atrapalhou muito o ritmo dos profissionais e parte do trabalho da direção era manter todos focados no que estava acontecendo. Em complemento a isso, por ser a primeira diária, a equipe acabou apresentando um problema de fluidez – direção incluso. Lidar com os problemas foi difícil para todos e a integração entre os setores ainda não estava ideal. Muita coisa foi aprovada sem muita revisão pois era necessário seguir devido a incerteza que o tempo impunha e isso resultou em uma cena final mediana. De qualquer forma, nada ficou sem ser gravado e a diária se encerrou com um saldo positivo.

As duas diárias seguintes diziam respeito às cenas que se passavam no Bar, no roteiro isso representava a maior parte do filme e pela decupagem da direção se configurava como uma sequência com muitas variações de enquadramento, movimentos de câmera e, principalmente, mudança de luz. Durante a decupagem, visando já uma praticidade na hora de filmar, o diretor separou os trechos dessa cena em *beats* e decupar cada um desses *beats* dentro de um regime estético diferente. Procurando acentuar dessa forma as relações dramáticas e construir uma crescente para uma cena que poderia ser mais monótona. Isso influenciou muito na ordem de filmagem que se baseava nos *beats* para organizar a diária. A massa de dados narrativos comprimidos em duas diárias acabou tornando a filmagem em um processo apressado, mas isso não refletiu necessariamente em um *set* bagunçado. Pelo contrário, por ser um ambiente fechado todos os setores tinham mais controle de sua



matéria prima e dessa forma as equipes se integraram melhor. Obviamente a produção passou por alguns imprevistos e a decupagem foi reduzida ao longo da rodagem dessa sequência, mas as duas diárias auxiliaram num melhor desenvolvimento da equipe e desenhou a direção os melhores caminhos para se comunicar com os integrantes do projeto. Além disso, essas duas diárias também aproximaram mais o diretor dos atores, permitindo que eles alinhasssem mais expectativas e questões para a encenação. Melhorando muito o resultado entregue a cada novo plano.

A quarta diária não apresentou muitos desafios. Apesar de se tratar de uma filmagem externa, ela foi feita com equipe reduzida e a locação escolhida foi de fácil acesso e não representou muitos riscos e desafios. Além disso, a conclusão do material necessário foi feita com rapidez dando tempo a equipe presente experimentar outras opções e testar alguns materiais diferentes para multiplicar caminhos na pós-produção.

A quinta diária foi talvez a mais calma de todas. Apesar de uma certa pressa graças a presença de duas locações em um só dia (uma externa na rodovia e uma interna no apartamento), a equipe já estava muito bem alinhada e conseguiu se organizar bem para executar todo o planejado de maneira exemplar. Foi uma diária sem atrasos e sem imprevistos que atrapalhassem uma boa encenação das sequências.

Em contraponto, o sexto dia de gravação foi um dos mais desafiadores. Apesar de aparentar uma simplicidade, o que havia sido planejado para a cena do carro era extremamente desafiador. A cena consistia em simular um carro em movimento com variação de luz e um longo e complexo monólogo por parte do protagonista. Durante a rodagem todos os membros da equipe estavam envolvidos em alguma função e a cena foi aos poucos se revelando maior e mais difícil de se filmar do que se esperava. Logo, apesar de curta, a decupagem dessa diária foi reduzida pela metade e apenas o essencial para a execução da cena foi mantido. Ainda assim, isso não representou ao diretor uma perda na qualidade final do material filmado.

Da mesma forma que a quarta diária não apresentou muitos desafios, a sétima foi extremamente simples. Foi uma diária reservada para equipe somente os



integrantes do TCC participarem, um encontro para discutir o andamento do trabalho e gravar alguns planos extras sem necessidades de atores para complementar o filme na edição.

Por último, a oitava diária foi a mais improvisada de todas. A locação escolhida (Glauce Rocha) tinha um tempo limite que não batia com o que era necessário para a rodagem. Contudo, todos da produção tinham consciência disso e se organizaram para lidar com os problemas que resultariam desse fato. Infelizmente alguns imprevistos e atrasos aconteceram graças a administração do local, o que atrasou ainda mais as nossas filmagens. No processo muito da encenação foi alterada e improvisada na hora, seguindo um mesmo princípio estético mas mudando escolhas de enquadramento e simplificando movimentos de câmera e escolhas de fotografia. Porém, apesar dos incontáveis problemas, toda a equipe estava muito bem alinhada e o resultado final dessa diária talvez seja o melhor de todo o filme. Boas soluções para os problemas foram encontradas e a diária foi completada de forma muito satisfatória. Um exemplo de solução foi a decisão de gravar planos que faltaram em um espaço diferente (um estúdio improvisado numa sala da UFMS) simulando a luz e o cenário necessários ao plano que faltava. Talvez por ser o último dia de filmagem, toda a equipe estava bem integrada e acostumada com o ritmo de trabalho do set, resultando no *set* que melhor fluiu apesar dos imprevistos.

### 3.1.8 - Corta!

Não sobra muito ao trabalho de direção durante o período de pós-produção, quando tudo que aconteceu ao longo da rodagem do filme, foi feito de forma a deixar o filme o mais definido possível no que diz respeito ao encadeamento de planos. Quando Felipe disse o último corte, boa parte de seu trabalho já estava finalizado.

O diretor optou por se distanciar durante um tempo do filme. Não interferir na montagem num primeiro momento e deixar que Pelosi, o editor, fizesse o trabalho como bem entendesse. No fim, o curta teve 3 versões antes daquela que será apresentada para a banca avaliadora no fim do semestre, parte da dificuldade da pós-produção foi



entender o porque o filme estava ficando tão grande e como encurtá-lo sem mitigar as qualidades da encenação. Obviamente o contato com o material já na pós revelou aos realizadores alguns erros cometidos durante a filmagem, mas o resultado agradou a todos em alguma medida.

As escolhas que restaram a se fazer dizem respeito a trilha musical, construção de VFX para o filme e últimos elementos da finalização. É com felicidade que a equipe chega nesse momento, ansioso pela exibição do filme e pela reação dos colegas que esperam para ver o resultado do nosso trabalho.



### **3.3 - Direção de fotografia – João Gabriel Pelosi Pereira**

Esta seção, destinada ao relato do trabalho de fotografia, comprehende os momentos de formação de equipe, planejamento para as filmagens e a semana de gravação. A cada um deles é destinado um subtópico.

#### **3.3.1 - Experiências passadas, ajudantes e funções: a formação da equipe**

Embora a atuação de João no projeto tenha precisado seguir à risca as diretrizes da direção, ele teve também total liberdade para escolher os membros da equipe. Para isso, levou em consideração as experiências em dois filmes que participou dentro do grupo de foto: um longa de documentário e outro de ficção, como logger.

No primeiro, o departamento de foto era composto pelo diretor de fotografia, pela primeira assistente, por ele, o segundo assistente, e pela logger. A produção era coletivizada e todos tinham voz para opinar no filme em conversas depois das diárias, embora as escolhas estéticas tendiam a ser debatidas principalmente entre diretor e fotógrafo no set. João trabalhou junto com a primeira assistente exercendo praticamente as mesmas funções que ela, necessárias para que o chefe de departamento pensasse apenas na parte criativa da abordagem às cenas. Os assistentes foram os responsáveis pela organização, checagem, limpeza e montagem de todos os equipamentos na chegada ao set, como lentes, filtros, tripés, rebatedores, bastões de led e refletores. Durante as gravações, a assistência segurava os equipamentos enquanto o fotógrafo não precisava deles e estava à disposição para fazer a troca de lentes e instalação de equipamentos de iluminação e tripés a todo momento. Tudo para que ele não se preocupasse ou desgastasse com nada além da formação dos enquadramentos, foco e movimentos de câmera. Também se revezavam no manuseio de rebatedores, difusores e luzes enquanto as cenas eram rodadas. Quando um dos assistentes estava livre dessas funções, fazia fotografias still com câmeras próprias. Ao fim das diárias, checavam, limpavam e organizavam os equipamentos mais uma vez. Era também o momento de colocar baterias para carregar e passar o SSD com o material gravado para a logger.



No segundo filme, a equipe era formada pelo diretor de fotografia, pelo primeiro assistente, pelo gaffer e por João, o logger. Ele acompanhou o trabalho dos companheiros mais de longe dessa vez, dada a função, mas percebeu que havia menos espaço para a participação dos subordinados ao fotógrafo na parte criativa: era ele quem decidia os enquadramentos – não havia decupagem prévia do diretor – e dava instruções aos assistentes, que as executavam. Acreditou-se que isso poderia ser consequência dos tipos das produções, mas também do perfil dos profissionais atuantes nelas. Embora João goste da ideia da democratização dos processos, acreditou que em um filme como *Macário*, que prezou tanto pela concepção de imagens de forma minuciosa, a equipe deveria ser mais verticalizada, sem espaço para muitas contestações ou discordâncias de cunho conceitual no momento do set. Ainda acerca da descrição dos processos no segundo filme, o diretor de fotografia, além de pensar nos enquadramentos e iluminação, era responsável pelo transporte dos equipamentos da sua casa para o set e, por isso, os organizava e carregava ao término das diárias. O primeiro assistente, então, fazia o foco através de um *follow focus* remoto enquanto olhava o *video assist* – com alguns ensaios, mas sem nunca fazer marcações – e montava tripés e lentes de acordo com os pedidos de seu superior. O gaffer, por sua vez, armava todos os refletores nos locais indicados pelo fotógrafo, encontrava fontes de energia para ligá-los, instalava ou removia luzes das locações e administrava a intensidade e a cor da iluminação. João recolhia o *SSD* ao fim dos *sets* e transferia as imagens para dois HDs externos diferentes, monitorando se a quantidade de arquivos passava da média estimada por dia e preparando boletins com as informações de tempo e tamanho das gravações.

Os dois filmes, embora bem diferentes, contaram ambos com quatro membros na equipe de fotografia. Comparando o tamanho dessas produções com o *Macário*, e entendendo que Felipe é um diretor muito mais detalhista do que os outros dos trabalhos comentados, João julgou necessário o convite de dois assistentes. Mesmo sendo um curta-metragem, teria-se pela frente o desafio de execução de alguns planos extremamente ambiciosos e lidariam-se com equipamentos alugados que deveriam ser tratados com cuidado. Foi importante que o diretor de fotografia pudesse dividir essas



preocupações e contar com o auxílio de mais pessoas para isso. A fim de justificar essa escolha, foram estabelecidas as funções de cada um dos ajudantes – as quais, como comenta-se adiante, alteraram-se um pouco no momento das gravações. Antes de comentá-las, porém, apresentam-se os dois nomes escolhidos: Leilane Beatriz (primeira assistente) e Guilherme Freire (segundo assistente). Sendo ambos alunos do curso de Audiovisual da UFMS, a escolha se deu pela percepção de que, assim como João e os colegas envolvidos na produção, eles são interessados nas disciplinas e projetos de extensão e estão sempre dispostos a aprender. Foi por repará-los sempre nas sessões de cineclube, desenvolvendo trabalhos por fora e saber que, sobretudo Leilane, já terem tido experiências profissionais com fotografia, que os convites foram feitos. E eles aceitaram de imediato.

Assim, a primeira assistente de câmera seria responsável pelo funcionamento, manutenção, limpeza, montagem e desmontagem do equipamento de câmera e iluminação. A câmera e seus acessórios deveriam ser mantidos limpos por ela durante todo o tempo da filmagem, sobretudo a lente, que deveria ser verificada ao fim de cada tomada. Ela deveria permanecer ao lado da câmera durante todo o período de trabalho e estar atenta às instruções do diretor de fotografia. Ela também auxiliaria na marcação do foco – o qual seria administrado pelo diretor de fotografia – em planos que isso for necessário. Para tanto, marcaria o *follow focus* nos pontos em que ele indicasse enquanto os atores ensaiassem seus movimentos na cena. Ao fim de cada take, seria também responsável por preencher o boletim de câmera, discriminando a cena, plano, take e se a tomada valeu ou não.

O segundo assistente seria responsável pela rotulação e guarda dos equipamentos de câmera e iluminação. Ele faria o checklist deles fotografia no início e no fim das diárias. Após o momento em que o diretor de fotografia terminasse de montar a configuração de três luzes descrita no capítulo anterior, o segundo assistente assumiria o controle delas e faria ajustes de acordo com as instruções do chefe do departamento enquanto este olhasse para o monitor da câmera, visando equilibrar exposição, contraste, intensidade e posicionamento dos equipamentos. Durante a



marcação do foco, ele auxiliaria a equipe fazendo marcações no chão, estas destinadas aos atores saberem por onde se movimentar. Sempre que estivesse livre das funções acima, o segundo assistente deveria ir para onde estivesse a câmera e ajudar a primeira assistente na troca de acessórios, manutenção, limpeza, montagem e desmontagem do equipamento. Não restando nenhuma função a se fazer, e caso não fosse exigido durante a gravação de um plano, ficaria responsável por fazer fotos dos bastidores.

Com a formação e as diretrizes da equipe constituídas, o trabalho da direção de fotografia, até o momento das filmagens, foi o de planejamento de cada cena. Vale dizer que os avanços nesse quesito foram sempre comunicados e compartilhados no grupo com os assistentes no *Whatsapp* e que foi mantido um bom relacionamento na equipe. Foram recomendadas as referências de filmes para eles, mas não houve cobrança acerca da pesquisa das obras. O único pedido foi pelo preenchimento da lista de disponibilidade durante o mês em que gravaríamos. Entendeu-se que não era de responsabilidade dos assistentes buscar soluções e pensar sobre os planos nesse momento.

### 3.3.2 - Análise das cenas, plantas baixas, storyboards e equipamentos: a preparação para as filmagens

A atuação do diretor de fotografia na pré-produção, além da pesquisa e formação de equipe, consistiu sobretudo em analisar a decupagem do diretor, a qual foi disponibilizada no *Google Drive* com permissões a todos os membros da equipe, com objetivo de planejar a execução das ideias e listar equipamentos necessários para alcançá-las. Os itens apresentados no documento (APENDICE C) são: número do plano, ação, configuração do plano, movimento, som e observações.

A partir dessas informações, o primeiro passo tomado para cada cena foi traçar esboços dos enquadramentos numa espécie de *Storyboard* e confirmá-los com Felipe. Quando ele os aprovava, se construía a noção de como o quadro se apresentaria em tela e João pôde, a partir disso, pensar na articulação dos elementos que caberiam a



ele na formação das imagens, a saber, contraste, profundidade, perspectiva, nitidez e cor. Para as cenas mais complexas, as indicações desses elementos eram adicionadas aos desenhos e João voltava a falar com Felipe. Mais uma vez aprovado o trabalho, ele permitia-se a pensar na execução. É o que foi feito, por exemplo, com as cenas de chegada de Macário no apartamento (ANEXO III) e de passeio de carro de Macário com o Desconhecido (ANEXO IV). Para todos os demais planos do filme, foram construídas plantas baixas dos cenários com indicações de posicionamento e movimento da câmera, posicionamento e movimento dos atores e posicionamento das luzes.

A análise dos planos com objetivo de conceber a abordagem da fotografia, seguindo sempre as diretrizes da pesquisa de referências, foi primordial para pensar em que tipo de equipamentos seriam necessários. Com a finalização da decupagem e das plantas baixas, chegou-se à seguinte lista, a qual foi repassada para a produção: Câmera Blackmagic Pocket 4k; Ssd 500gb; Monitor; (4x) Baterias Np750; (2x) Baterias Vmount; Lente Rokinon 24mm 1.5; Lente Rokinon 35mm 1.5; Lente Rokinon 50mm 1.5; Lente Rokinon 85mm 1.5; Filtro Black Mist ¼; Filtro Black Mist ½; Filtro Polarizador 1; Filtro Nd 1-9; (2x) Filtros Streak Blue; Refletor Nanlite Fs-150 Led; (2x) Refletores Sokani X60 RGB Led; Difusor Dome; (3x) Tripés P/ Refletor; (3x) Extensões 10m; Tripé Benro Kh26; Slider Maxxi 150; (2x) Tripés Cadete 280; Follow Focus Tilta Nano; (2x) Baterias Np 750.

Uma vez tendo recebido o retorno positivo do produtor acerca da possibilidade de aluguel dos equipamentos descritos, o diretor de fotografia passou a pesquisar seus manuais de instrução e vídeos tutoriais de manuseio. Foi criada e disponibilizada no grupo de *Whatsapp* da equipe uma lista com links a essas informações coletadas.

### 3.3.3 - Problemas, desafios, improvisos e realizações: a semana da gravação

O sábado dia 12 de agosto marcou o primeiro dia de filmagens e o primeiro contato com os equipamentos. Com as gravações marcadas para o fim da tarde, o diretor de fotografia chegou pela manhã no QG, pouco antes do horário estimado para a entrega dos equipamentos por parte do produtor, e ajudou no descarregamento de



todos os itens. Em seguida, iniciou o trabalho de catalogação e etiquetagem de todas as peças, criando um documento que discriminava o nome de cada uma e a bolsa a qual pertenciam até o meio dia. Isso foi importante para a conferência ao começo e fim de cada set e certificação de que tudo seria devolvido ao responsável pelo empréstimo.

Com a lista pronta, o diretor de fotografia recebeu às 13h no QG os dois assistentes, cujo horário de chegada, mais cedo do que os demais membros da equipe, estava determinado na ordem do dia. Foi iniciado um trabalho de apresentação e teste dos equipamentos e das dinâmicas de troca de lente e montagem de tripés. João fez questão de tranquilizar os assistentes e dizer que qualquer dúvida que a eles surgisse poderia ser compartilhada sem nenhum problema. No geral tudo parecia certo, mas nesse momento alguns problemas foram identificados: os modelos da câmera, refletor Nanlite e refletores Sokani foram enviados de forma diferente do combinado, e o motor de foco do *follow focus* foi esquecido.

Ao invés de uma Blackmagic Pocket 4K, recebeu-se a uma Blackmagic Pocket 6K. No momento em que tal diferença foi notada, os membros da equipe de fotografia se entusiasmaram. Parecia um *upgrade* sem custos, afinal. Quando consultado, o responsável pelo aluguel dos equipamentos justificou a troca dizendo que a versão inferior necessitava de reparos. No entanto, embora a câmera enviada fosse mais poderosa, gerou um grande problema. O seu sensor, capaz de capturar 6016 *pixels* de largura por 3384 *pixels* de altura, cortava áreas da imagem quando se selecionavam resoluções menores no menu de configurações. Isso resultava em uma extrema *cropagem* do quadro em 4K e, mais ainda, em 2K – dimensão em que o filme objetivava ser finalizado. As lentes mais abertas, nesse sentido, acabavam por se assemelhar a tele-objetivas no sentido do recuo que determinavam em relação ao sujeito fotografado. A única saída, em momentos de espaços reduzidos, seria optar pela gravação em qualidade máxima para atingir o resultado que cada lente possibilitaria. Perceber isso, a poucas horas da primeira gravação, deixou o departamento ansioso a respeito do tamanho dos arquivos gerados. A preocupação era de não ser possível armazenar tudo em 1TB, armazenamento dos dispositivos disponíveis. No entanto, João tomou a



decisão de fotografar em 6K quando necessário sem, na primeira diária, avisar Felipe, que havia muitas coisas a se preocupar. Após a logagem do primeiro dia, já com os ânimos mais tranquilizados, essa conversa seria feita e estratégias seriam tomadas a depender do armazenamento consumido.

O refletor Nanlite Fs-150 também foi trocado por uma versão superior: o Fs-300. O responsável pelo aluguel o fez como brinde, dessa vez, e a troca não teve implicações negativas. A fotografia pode contar, então, com mais intensidade para o equipamento que foi usado como fonte de luz principal. No entanto, ao falar de refletores, deve-se comentar a troca que mais gerou complicações e ansiedades na equipe de fotografia. Percebida poucos minutos antes do início do transporte em direção ao set, ela poderia mudar completamente o que fora pensado para o filme inteiro. Foram enviados refletores Sokani brancos ao invés de RGBs, o que impossibilitaria a iluminação colorida nas cenas em que esse recurso estava previsto. O responsável pelo aluguel, quando contactado, colocou-se à disposição para trocar os equipamentos para os corretos, mas isso pôde ser feito apenas no dia seguinte à primeira gravação. Por sorte, o diretor de fotografia havia solicitado à produção a compra de papéis celofanes coloridos e os acoplou nos refletores brancos para construir a iluminação amarelada dos postes da escadaria na primeira diária.

Por fim, o motor do *follow focus* esquecido não gerou muitas preocupações de início. Essa questão poderia, assim como a dos refletores, ser resolvida no dia seguinte, e o diretor de fotografia pensava que seria possível administrar o foco nas próprias lentes sem maiores problemas. Havia poucos planos com movimentos de câmera previstos, afinal. No entanto, a dinâmica do set mostrou que ele estava errado. Embora a equipe já tenha se mostrado afinada logo de início, a montagem dos equipamentos tenha sido feita de maneira satisfatória e os primeiros planos gravados terem sido gravados corretamente, chegou a hora de um dos *takes* mais importantes do filme: um *travelling* no momento do beijo entre os protagonistas. Foram feitas mais de dez tentativas e todas elas resultaram em imagens insuficientes por causa do foco. Movimentar a câmera no *slider* e girá-la para o lado em panorâmica mostrou-se uma



tarefa impossível de se administrar juntamente com o rodar do anel de foco na lente. Mesmo com a terceirização desta última função à primeira assistente, em algumas das vezes, os resultados não foram bons. E a falta de virtuosismo do plano foi intensificada por outro problema, este descoberto na hora da gravação: os tripés enviados junto ao *slider* eram pouquíssimo estáveis, algo que atrapalharia diversos planos mais ambiciosos ao longo das filmagens. O resultado do primeiro *travelling*, então, foi pouco nítido, trêmulo e muito amador. Pela falta de tempo, foi aprovada uma versão menos pior do que as outras e seguiu-se com as gravações.

No mais, tudo correu muito bem. As plantas baixas dos planos foram seguidas sem muitas alterações e a equipe de fotografia estava bem preparada para o manuseio e rápido recarregamento de baterias, para a troca de lentes e para improvisar, quando necessário. Aqui destaca-se o momento em que Macário sobe as escadas após o convite do Diabo. Por uma sugestão de Guilherme, quem cuidava do posicionamento das luzes, foi feita a movimentação do refletor que se dirigia ao protagonista enquanto este caminhava a fim de evitar que a iluminação ficasse “chapada”, escurecendo o fundo da escadaria com o passar do tempo do plano. Também é pertinente ressaltar que Leilane conseguiu adaptar baterias V-Mount para a entrada NP da câmera em um momento que esta chegava ao limite de energia, o que possibilitou terminar de gravar os últimos planos da noite. A equipe voltou para o QG cansada, mas muito contente pelos resultados – com exceção do *travelling* do beijo e de outro plano com movimentos complicados. João disse que Guilherme e Leilane poderiam voltar para casa mais cedo e deixar a checagem com ele, mas os assistentes fizeram questão de deixar tudo pronto para o dia seguinte, organizando os equipamentos e colocando as baterias para carregar. Com Felipe já livre, João contou a ele sobre os problemas e o tranquilizou dizendo que o resto das filmagens seria conduzido com os equipamentos corretos. A logagem mostrou que os arquivos em 6K, embora muito grandes, não ameaçariam tanto a capacidade de armazenamento de todas as filmagens caso a média de takes por plano se mantivesse. Bastava apenas selecionar bem os momentos em que a *cropagem* deveria ser evitada.



Os outros dias de filmagem se assemelharam muito ao primeiro, uma vez que foram constituídos de alguns momentos de tensão – sobretudo pelo tempo escasso de disponibilidade nas locações – mas no final foram satisfatórios. Vale, assim, dar destaque a alguns pontos a fim de que o texto não fique repetitivo. O primeiro deles é a noção de que João, enquanto diretor de fotografia, precisa melhorar muito no aspecto técnico de manuseio da câmera em movimentos. É verdade que os tripés do *slider* não foram os ideais, mas isso não tira responsabilidade dele pela tremulação de praticamente todos os planos em que a objetiva se mexeu. Os piores *takes* foram aqueles em que, além de *travellings*, havia também *tilts* ou panorâmicas ao mesmo tempo. A princípio imaginou-se que era possível reduzir o chacoalhamento na pós-produção, mas ao assistir aos trechos no momento da logagem, chegou-se à conclusão de que muitos planos foram captados de forma insuficiente. Isso talvez signifique que o trabalho de João é mais satisfatório no planejamento da abordagem de fotografia aos planos e que, em um possível outro filme em que ele execute a mesma função, seja pertinente a contratação de um operador de câmera profissional. Ou talvez possa ser algo que a prática o faça melhorar.

Outro ponto importante foi a dificuldade encontrada, sobretudo na cena do bar, para seguir o planejamento de luz em situações em que a ordem de filmagem dos planos optava por rearranjar a sequência cronológica deles. Como a fotografia foi pensada através de variações de cores de luzes e posicionamento de refletores ao longo dos diálogos entre Macário e Diabo, gravar fora de ordem, embora fosse a forma mais efetiva de otimizar o tempo, deixou João confuso por vezes acerca do *setup* de luz. Um momento em que isso gerou erro de continuidade foi no diálogo filmado em planos holandeses, visto que a iluminação de cada personagem foi feita de forma diferente. Felizmente, no entanto, a produção das plantas baixas – e organização delas de acordo com a ordem de filmagem – mitigou um pouco esse problema e foi possível manter a coerência do que se havia pensado, mesmo que em alguns casos a abordagem tenha sido simplificada através da remoção de mudanças de luz quando havia pouco tempo de preparação. Nesse sentido, foi primordial a ajuda do segundo assistente que, munido das plantas, pôde auxiliar na rápida adequação de cada



configuração dos equipamentos. Entra aqui, no entanto, outro defeito do trabalho do diretor de fotografia: em casos de extrema necessidade de rapidez nas trocas dos refletores de lugar, muitas vezes ele acabava por ir até eles e mexê-los, com receio de dar ordens e soar autoritário aos seus comandados, a fim de preparar o próximo plano da forma mais rápida possível. Os dois assistentes se queixaram desse comportamento e disseram que estavam disponíveis para seguir as orientações sem problemas. Isso é algo que deve ser melhorado em João para futuras produções, também.

Mas vale falar, também, de alguns acertos e, para tanto, destaca-se a cena em que Macário e Diabo andam de carro pela cidade. Essa foi uma das partes mais bem planejadas da fotografia do filme e que, mesmo assim, gerava ansiedade em todos da produção. Era o momento mais complexo da gravação, afinal, e exigia o trabalho de praticamente todas as pessoas da equipe ao mesmo tempo. Com a câmera posicionada no eixo frontal do veículo, foram instalados um refletor Sokani RGB e o refletor Nanlite branco na frente dele e um refletor Sokani RGB na parte de trás. O Nanlite foi a luz principal, colorida de azul com auxílio de papéis celofane e difundida com o difusor Dome. O Sokani traseiro fez a iluminação de contorno, dura e de cores oscilantes. O Sokani dianteiro emulou o sinaleiro, acendendo em vermelho e verde dependendo da situação. Guilherme foi o responsável por controlar os refletores Sokani através de um aplicativo de celular o qual permitia regular as cores e intensidade das luzes. Foram feitos vários ensaios antes da gravação e o diretor do filme marcou momentos de trocas de luz. Guilherme prestou atenção, anotou todas as viradas e, depois de poucas tentativas, havia decorado tudo o que precisava fazer. João ficou feliz, para além de ver o *setup* funcionando como havia planejado, de notar que seu segundo assistente se sentiu mais importante para o projeto naquele momento, uma vez que sua função de administração das luzes e cuidado com os refletores tomou grande importância. Além do funcionamento das luzes já descrito, o assistente de produção Lukas ficou responsável por girar um refletor LED próximo à janela do carro a fim de que se criasse a ilusão de movimento dele e o produtor Esdras empurrou o carro durante a cena para que ele ficasse chacoalhando. A primeira assistente Leilane, por sua vez, administrou o foco – e é sobre isso que se fala a seguir.



As funções da equipe de fotografia, estipuladas na pré-produção, se mantiveram praticamente inalteradas. A única mudança foi, justamente, a administração do foco. A partir do segundo dia de gravações, com o *follow focus* funcionando, Leilane assumiu essa responsabilidade e passou a ficar sempre ao lado da câmera, em frente ao monitor, se certificando de que os assuntos das imagens estavam nítidos. Em planos complicados e com trocas de foco e movimentos de atores, foram feitos ensaios, marcações de cena (com fitas adesivas coladas por Guilherme) e marcações de foco (com caneta no anel do *follow focus* por Leilane). A única complicação que esse trabalho enfrentou foi a impossibilidade de se focar com a lente de 50mm, visto que sua engrenagem era pouco fluida. Isso foi percebido no primeiro plano da segunda diária e gerou certa ansiedade – foram feitas diversas tentativas falhas e o diretor precisou simplificar o *take*. No entanto, isso foi superado no resto das filmagens com o uso de outras lentes em momentos em que haveria ação do trabalho de foco. Leilane executou perfeitamente esse trabalho quando foi requisitada e não houve um plano que necessitou ser refilmado por erro dela. Em momentos de tempo apertado nos quais não foi possível ensaiar e marcar foco, ela conseguiu acertar e improvisar com maestria. Tanto ela quanto Guilherme, pela qualidade técnica, disposição e proatividade, com certeza devem integrar as equipes de futuros projetos.

Os defeitos que surgiram na captação das imagens, embora minoria frente a diversos planos bonitos e virtuosos, foram, então, responsabilidade da direção de fotografia. João considera que a pressão e ansiedade geradas pelo contexto das filmagens foram bem administradas por ele pois, na posição de chefe de departamento, não deixou sua equipe desassistida e desconfortável e conseguiu, junto a ela, entregar os materiais suficientes para a materialização da narrativa concebida por Felipe. No entanto, por vezes chegou a temer que os momentos de tensão dos sets pudesse provocar desentendimentos entre ele e seus amigos. Ter passado uma semana inteira ao lado de Aram, Felipe e Esdras em um ritmo de trabalho extenuante o fez cansar um pouco da convivência e, quando isso se somava aos pequenos erros cometidos, a sensação às vezes era a de esperar que o projeto terminasse logo. Com o fim da última diária, uma espécie de alívio parcelado foi sentido por ele: havia a felicidade de terminar



de gravar tudo e ver a realização no rosto de todos da equipe, mas também a preocupação com a etapa da montagem.



### **3.4 - Montagem e edição** – João Gabriel Pelosi Pereira

O pensamento na montagem teve início assim que a lista de equipamentos foi confirmada. Durante as experiências que João comenta ao longo do texto de fotografia, ele aprendeu que o processo de pós-produção, por mais contraintuitivo que possa soar, começa antes das gravações. Além do roteiro, conceito de direção, visão de fotografia, casting e de todos os inestimáveis processos que nos habilitam a pressionar o rec da câmera na parte mais esperada do processo, é irresponsável fazê-lo sem pensar no depois. Foi tentador pensar em gravar o filme em 4k e com baixíssima compressão. Isso faria com que João tivesse muita flexibilidade no trabalho de colorização e pudesse finalizar o filme com qualidade de imagem suficiente para passar em salas de cinema. Mas foi necessário se atentar ao fato de que a produção não contaria com capacidades materiais para isso. João possui um computador razoável e um SSD de 1TB de armazenamento para manipulá-los (mais um HD externo de backup de 2TB).

Foi necessário, então, fazer contas estimando valores a partir da experiência de João como logger. O filme em que ele trabalhou tinha um roteiro estimado em 80 minutos e, ao longo de um mês de gravações, alcançou a marca de 4.389GB de material bruto em RAW. A câmera utilizada foi uma Blackmagic Pocket 6K com a resolução em 6K, taxa de compressão constante de 12:1 e 23,976 fotogramas por segundo. Vale dizer que, na ausência de uma decupagem minuciosa, o diretor gravava muito. Repetiam-se takes de mais de 10 minutos em um mesmo enquadramento e cobriam-se praticamente todos os ângulos possíveis das ações. Uma cena simples de diálogo entre três pessoas podia chegar a 8 planos diferentes, entre detalhes, médios, estabelecimentos, closes... E a ação da cena era repetida integralmente para cada um. Em *Macári* o desenrolar do trabalho não seria assim, mas utilizou-se a experiência descrita como estimativa conservadora do armazenamento necessário.

O roteiro do curta tem dezenove páginas, o que poderia resultar – e não resultou, como se comenta adiante – em no máximo vinte e cinco minutos de rodagem. Tomou-se esse número maior, mais uma vez, pela segurança. Considerando que fosse mantida a mesma taxa de GBs por minuto do filme citado ( $4.389 / 80 = 57,54$  GB/min) e



levando em consideração o tempo previsto de duração, era de se esperar que, com as mesmas configurações de resolução, número de fotogramas por segundo e taxa de compressão, alcançaria-se 1.371,56 GB ao fim das gravações. Isso ultrapassaria o armazenamento de 1 TB. Aliás, vale ressaltar que este é o valor total de espaço do SSD que será usado para a montagem. É recomendável que não se deixasse ultrapassar 80% deste número a fim de que a unidade não se sobrecarregue (o próprio Windows indica quando isso acontece pintando o espaço utilizado de vermelho na aba "Meu Computador"). Teria-se, então, 800 GB disponíveis para uma projeção de aproximadamente 1,4 TB.

O site *BRAW.info* oferece um mecanismo interessante para o cálculo em busca de soluções. Ele permite preencher campos com o modelo da câmera, resolução, compressão, *fps* e armazenamento disponível, estimando a capacidade de gravação em minutos. Colocando os valores do filme-experiência nele, foi possível perceber que foram gravadas ao todo 18 horas e 40 minutos de material bruto para uma rodagem estimada em 1h20. É um valor altíssimo de catorze minutos de bruto para um de filme, mas ajuda a não subestimar as projeções. Considerando essa mesma proporção, *Macári* pode ter até 350 min gravados. Caso fossem utilizadas as mesmas configurações do filme em questão, extrapolaria-se o limite – seria possível armazenar apenas 204 minutos no SSD. Mas há algo que poderia ajudar nesta equação. Utilizando a resolução de 4K DCI, o padrão para cinema, chegou-se a valores razoáveis no site: 488 minutos de capacidade. Vale ressaltar, no entanto, que a taxa de compressão 12:1 é a maior de todas as possíveis e, por isso, não nutre o arquivo de tanta informação. Seria possível gravar em uma configuração melhor acreditando que as filmagens de *Macári* seriam mais precisas do que o exemplo trazido. No entanto, acreditou-se que o tipo de arquivo indicado por essa previsão conservadora era suficiente. Sobrar espaço, no fim das contas, seria bom, pois ele poderia ser ocupado com o som e, principalmente, com *proxies* – que é sobre o que se fala a seguir.

A troca da câmera capaz de gravar em 4K para a Blackmagic Pocket 6K culminou, inevitavelmente, na geração de arquivos extremamente maiores. Foram



gravados 342 minutos de material ao todo (8 minutos a menos que a estimativa), o que correspondeu a aproximadamente 800 GB de espaço ocupado no armazenamento, valor exato do limite estipulado. Foram, então, 2,3 GB por minuto de imagem. Caso a gravação fosse feita inteiramente em 4K e seguindo a mesma taxa de compressão de 12:1, a média seria de 2 GB por minuto de imagem, o que geraria um armazenamento final de aproximadamente 680 GB. A necessidade de utilização do 6K em determinados momentos gerou, assim, 120 GB extras que não existiriam se a câmera certa fosse entregue.

Embora a compressão 12:1 não tenha criado arquivos extremamente pesados, seria inviável colocá-los diretamente na linha do tempo de edição sem um processo anterior. Como já citado, não estava à disposição do montador um excelente computador e, por isso, foi necessário que ele criasse versões leves de cada um dos takes antes de começar a montar. Elas foram trazidas para o *software* antes da renderização do corte final, mas até lá vídeos menos potentes deixaram o fluxo de trabalho mais suave. Para isso, antes da criação do projeto no Adobe Premiere, foram carregados ao Adobe Media Encoder todos os arquivos de vídeo capturados nas diárias de gravação e, em seguida, iniciou-se a conversão de todos eles de .BRAW para versões .MP4 de *bitrate* extremamente baixo. Isso deixou as imagens menos definidas, mas não a ponto de inviabilizar a sua visualização, e transformou o processo de edição em algo muito mais fluido do que seria através do uso dos brutos.

Em seguida, foi feita a organização das pastas dentro do Ssd utilizado para a montagem (ele foi plugado ao computador em todas as diárias de trabalho e removido e armazenado em lugar seguro ao fim delas) a fim de dinamizar o fluxo de trabalho a partir do início da montagem propriamente dita. Foi criado o seguinte esquema, com caminhos escritos sempre sem espaços e acentos:

- Macário

- Documentos

(Arquivos em PDF da decupagem e do roteiro)



- Elementos

(Arquivos de *overlay* e *templates*)

- Imagens

(Todos os arquivos de vídeo, em .BRAW e .MP4, separados em pastas com as datas de cada diária)

- Projetos

(Arquivos dos programas Premiere e After Effects)

- Saídas

(Exportações do trabalho: primeiro corte, testes e versão final)

- Sons

(Todos os arquivos de som separados em pastas com as datas de cada diária)

Com todos os arquivos organizados dentro do SSD, a etapa seguinte do processo de montagem correspondeu à sincronização de imagens e sons. Esse processo se tornou mais complicado do que o esperado ao perceber-se que os arquivos gerados pela câmera não continham faixa de áudio. Isso, somado ao fato de que em alguns planos não houve a batida de claque, fez com que algo que deveria durar três ou quatro dias se estendesse por mais de duas semanas. Foi necessário escutar todos os arquivos de som para conferir a qual plano da decupagem cada um se referia e, após isso, renomeá-los. Em seguida, foram criadas diversas sequências no Premiere, cada uma com o nome do dia da gravação. Nelas foram jogados os áudios renomeados e os vídeos de cada diária e, por tentativa e erro, agruparam-se os arquivos que se referiam aos mesmos planos. Após isso, encontraram-se pontos nos vídeos que poderiam servir de referência para a sincronização (falas com as letras “P”, “V” e “M” e batidas de claque, quando disponíveis) e, com ajuda dos marcadores do aplicativo, eles foram correspondidos aos seus respectivos áudios.

Como resultado dessa fase, foram geradas sete sequências com diversos planos sincronizados. A etapa seguinte, de realização do primeiro corte, necessitou, então, de organizar esses arquivos. Para tanto, foram divididos os *takes* quanto aos seus



números de plano previstos na decupagem e criadas camadas de texto acima dos agrupamentos a fim de etiquetá-los (ANEXO V). Em seguida, foram pintadas de rosa as faixas que continham as melhores versões de cada plano. Assim, a montagem seguiu com o objetivo de justapor, sem muitos polimentos, cada gravação do filme de acordo com o que estava previsto no roteiro e na decupagem (ambos os documentos abertos em uma segunda tela no computador do editor para ordenar o trabalho) usando os melhores *takes* de cada momento. Foi um grande desafio ao editor superar a ansiedade de fazer cada corte fluir perfeitamente nessa etapa do trabalho e, ao invés disso, se atentar apenas à organização macro dos eventos. Essa primeira versão do filme teve como objetivo estimar a duração de cada cena como forma de apresentar a organização dos materiais gravados ao diretor. Foi, então, exportado um arquivo, ainda com os *proxies* de baixa definição, e solicitado a Felipe que fizesse uma ampla lista de apontamentos com a indicação do tempo do filme ao qual eles se referiam. Essa primeira versão tinha quarenta e cinco minutos de duração, muito mais do que se esperava de um roteiro de vinte páginas. O editor expôs essa questão a Felipe e pediu para que ele avaliasse a presença de sequências delongadas de mais pela montagem.

Felipe logo entregou a lista (ANEXO VI) e, a partir de então, foi função do editor arrumar cada ponto levantado em mais de sete páginas de anotações. Curiosamente, Felipe não entendeu que a montagem havia levado o filme para uma duração descabida, uma vez que o ritmo, em nível macro, parecia funcionar. Foram poucos os comentários acerca de cenas que poderiam ser encurtadas, e a maioria das pontuações pediam para que se usassem planos diferentes em momentos específicos. Houve, também, comentários acerca do desencadeamento dos diálogos, e Felipe comentou quando achava que eles poderiam durar mais ou durar menos. O editor, então, criou camadas de texto na linha do tempo do Premiere com cada comentário nos momentos indicados por Felipe (ANEXO VII) e corrigiu anotação por anotação. Quando algo não era entendido por João, ele chamava Felipe para conversar por ligação no computador e compartilhava a tela. Os dois juntos, assim, observavam o aplicativo de montagem e debatiam sobre as suas questões. Esse método já havia sido utilizado em outras produções de Felipe e João e acredita-se que eles se dão bem trabalhando



dessa forma. Ao fim dessa etapa, o montador exportou uma nova versão do filme, dessa vez com quarenta minutos, e enviou para Felipe e o orientador do trabalho, Ramiro.

Nesse momento do processo de montagem, discutiu-se muito, a partir de uma reunião da equipe com o orientador, quais seriam as possibilidades de reduzir o tempo do filme. Cogitou-se a possibilidade de, entendendo que a obra conseguia fluir bem em seus quarenta minutos, gravar mais cenas e tentar finalizá-la como longa. Felipe conversou com João acerca de algumas ideias sobre o que adicionar e os dois pensaram sobre essa questão durante uma semana sem que o aplicativo de edição fosse aberto novamente. A possibilidade de voltar ao set, no entanto, geraria mais custos e demandas da produção sem que houvesse a certeza de que o filme se tornasse melhor. Dessa forma, decidiu-se após esse período de reflexão que o mais razoável a se fazer seria tentar reduzir o máximo possível o tempo da rodagem. Felipe e João se reuniram novamente, dessa vez de forma presencial, e passaram um dia inteiro debatendo como simplificar cena a cena. Como resultado, foi possível retirar quase dez minutos daqueles quarenta. Foi cortada pela metade a cena que se passa no apartamento de Macário, excluindo os planos em que ele interage com o presente recebido da mãe e se levanta para passear, fazendo com que o tema do trauma materno fosse também removido. A cena do viaduto, por sua vez, foi removida completamente, pois chegou-se à conclusão de que soava como uma nova abertura à história e que os planos não estavam bonitos. A respeito do bar, foi difícil pensar em simplificações e apenas algumas linhas de diálogo foram elipsadas. E a última cena com alterações, talvez as mais drásticas e, mesmo assim, pouco perceptíveis, foi a do carro. Macário fazia um monólogo de mais de seis minutos e era imprescindível na visão do diretor que isso se desse em um único plano longo. Era necessário, porém, fazer cortes para remover falas pouco interessantes e silêncios muito demorados. João pediu para que Felipe escolhesse os momentos descartáveis e, após isso, fez *jumpcuts* para removê-los. A fim de disfarçar os saltos, foi empregado o efeito de transição chamado “recorte de metamorfose”. Ele atua criando um movimento fantasmagórico entre o último frame de um plano e o primeiro de outro e, dada a natureza da imagem –



formada apenas de uma luz de recorte sem iluminação no rosto do ator –, atingiu excelentes resultados. Não foi possível perceber que os cortes foram camuflados.

Assim, chegou-se à confirmação do corte final. O editor, em seguida, adicionou tempos no começo e fim do filme para os créditos e exportou o trabalho em arquivo .XML e criou uma pasta com todas as faixas de áudio utilizadas na linha do tempo do Premiere. Tais arquivos foram enviados para Aram, responsável pela mixagem e desenho de som, juntos de uma versão leve da exportação final com *timecode* a fim de que ele pudesse realizar seu trabalho e, em seguida, retornar um arquivo único de áudio perfeitamente sincronizado a ser inserido novamente no projeto da montagem. Também foram enviados arquivos de imagem e .XXX para Felipe, que ficou responsável pela colorização. João separou momentos de necessidade de criação de efeitos visuais e os montou separadamente, também. Alguns não ficaram prontos para a exibição na banca de TCC por dificuldade de trabalhar com efeitos pesados – como refinamento de *chroma key* – no computador de João, mas que, com maior prazo, serão resolvidos. Por fim, todas as peças (som, cor e efeitos) foram encaixadas novamente e o arquivo foi exportado em H.264 e Full HD.



### 3.5 Produção – Esdras Nass Dürks

A parte mais prática da produção se iniciou a partir da consolidação do roteiro, mas antes disso, já haviam aspectos que estavam sendo pensados. A equipe principal estava montada, todos escolhidos pelo diretor, Felipe Feitosa, porém, ele deu liberdade para cada um dos responsáveis pelo seu departamento escolher os assistentes, com um limite de dois para fotografia e dois para produção, já que o técnico de som optou por não ter assistentes. Ocorreram algumas conversas sobre quem escolher para produção, tudo passava pelo diretor, que por mais que se tivesse liberdade, alguns nomes foram vetados por não combinarem com o projeto, mas no final não foi difícil escolher a equipe que entraria e ficaria até o fim da produção. Como assistentes de produção foram escolhidos: Ismael Garnes e Lucas Nascimento, de acordo com seus devidos compromissos com o curso e interesse pela integração no meio cinematográfico, vistos a partir da participação nos eventos e programas extracurriculares, tentando divulgar e participando, em sua maioria, ativamente das atividades que acontecem.

#### 3.5.1 - O cronograma de filmagens

O cronograma foi definido pela equipe principal após a decisão dos equipamentos, com um pacote de aluguel especial para estudantes universitários, a equipe viu a oportunidade de alugar uma *Blackmagic* por 8 dias por apenas R\$250. O cronograma foi montado pensando nessa logística de gravar o filme todo em uma semana. Isso demandou muito planejamento, principalmente da parte do diretor, ele definiu os dias e conversou com a produção e a fotografia para organizar as cenas seriam gravadas em quais dias em específico. A estrutura passou a se manter a mesma (ANEXO VIII), mudando apenas os dias conforme iam se ajustando ao cronograma do restante da equipe de assistentes, disponibilidades das locações, equipamentos e atores. As gravações começaram no dia 12 de Agosto e foram até dia 19 do mesmo mês, demandando um grande esforço de todos os envolvidos, que tinham atividades durante o dia e gravavam durante a noite.



A rodagem do filme foi prevista inicialmente para Maio ou Junho do mesmo ano, mas por falta de segurança e atrasos do produtor, as datas tiveram que ser adiadas. A preocupação era gravar o mais cedo possível para que a pós-produção, que usaria efeitos especiais gerados digitalmente, pudesse trabalhar com calma, assim como a colorização, montagem e trabalho de som. Com isso tudo foi estritamente organizado e calculado, com plantas baixas, *storyboards*, plano de filmagem e uma decupagem sucinta e detalhada, a fim de economizar tempo e dinheiro em todos os aspectos, mas maximizar a qualidade técnica da produção.

As caronas para o set foram definidas para economizar o caixa, o que não impediu de gastar com algumas eventuais viagens de Uber, mas que deixou uma boa parcela do dinheiro para outros setores.

As caronas eram divididas em dois carros, o do produtor e o do técnico de som. Cada um pegava o que fosse mais próximo de seu caminho pro QG, enquanto quem morava muito distante ia com aplicativos de corrida. Nas gravações, Adriano Chastel, o ator do Diabo, acabou por disponibilizar seu carro para carregar a equipe e alguns elementos de cenografia, o que também ajudou na logística da produção.

### 3.5.2 - A busca pelo carro

O roteiro, que foi feito pelo próprio diretor, se passa em um tempo anacrônico, não estando claro em específico o tempo e espaço que a história se desenrola. Foi aí que o produtor teve mais uma liberdade “artística” para poder procurar algo que encaixasse no perfil do carro, não optando por um Civic ou um Argo porque são muito modernos, mas buscando um ponto de equilíbrio entre o charme e glamour do Diabo e sua idade.

Foi aí que vendo umas fotos em um antigo e empoeirado álbum de casamento dos pais o produtor se deparou com um velho Opala que seu pai tinha. Por ser na época de um desenvolvimento mais criativo de pré-produção, o produtor estava aberto a pensar em possibilidades não pode ignorar a cena do Diabo e o Macário, sentados enquanto as luzes da cidade de noite refletem no vidro, a fumaça saindo pela janela, os



bancos de couro, o que já poderia estar dialogando com essa passagem do clássico pro moderno, que buscavam atingir desde a decupagem.

Foi revendo *Bingo: O Rei das Manhãs* (2017), que deu mais vontade no produtor de colocar o carro no filme. Foi então que o produtor conseguiu através de seu amigo Kenneth, também estudante de audiovisual, a informação de que seu irmão dele tinha um Opala SS 1979, amarelo com preto. A produção entrou em contato com Christopher, o irmão do Kenneth e ele ficou muito animado pra poder exibir o carro no filme, foi feito um combinado de o proprietário levar o carro até a locação, que a produção previdenciária carona de volta. E que no dia seguinte, levariam ele até a locação para pegar seu automóvel de volta. A troca consistia no empréstimo do carro por uma sessão de fotos do proprietário com relíquia.

### 3.5.3 - Casting

Com um equipe montada, ainda não haviam todos os elementos da produção definidos no roteiro, então o que poderia ser agilizado, seria o casting. Foi divulgado através das redes sociais, pelos stories da conta oficial do curta no *Instagram*. A produção também entrou em contato com companhias de teatro, através de uma seleção feita por *Marco Antonio Bonatelli*, mandando um texto e a arte de divulgação, explicando o conceito da produção e como entrar em contato para participar do casting. Que consistia em entrar em um link, na descrição do Instagram, e estudar o monólogo do personagem de interesse, gravando um vídeo dando o texto e enviando ao produtor, que colocaria o vídeo em pastas no *Google Drive*, organizadas por nome do ator e de personagem. E a avaliação do casting acontecia entre o diretor e o produtor, por meio de chamadas, onde eles assistiam os vídeos e ponderavam os pontos positivos e negativos de determinado ator. O processo foi longo e durou um pouco mais de um mês, era previsto apenas um, mas esse tempo teve que ser estendido pela escassez de algumas opções pro personagem do Diabo.

Com o processo de inscrição do casting fechado, deu-se início ao processo de seleção dos atores. O primeiro personagem a ser debatido foi o da mulher, e nesse



caso em específico, o produtor e o diretor ficaram entre duas duas opções, e pra não perder tempo e agilizar o processo, foi feita uma reunião com cada uma das duas atrizes em potencial, e foi deixado claro para ambas, que a escolha dependia da escolha do protagonista, por conta da diferença de idade entre os dois personagens. O papel mais cotado foi o do protagonista, como já era de se esperar, e em meio a tantas opções, duas se destacaram, mas só um dos atores chamou a atenção, por ter entendido bem a proposta do personagem. Tendo escolhido o ator, o diretor e o produtor fizeram uma reunião, para poder explicar melhor o projeto, entender a visão do filme e falar sobre os próximos passos

O casting do diabo foi o mais complicado, por ter menos procura que os outros papéis. Antes mesmo do roteiro estar finalizado, a equipe cogitou entrar em contato com o renomado ator, diretor e produtor, David Cardoso, o qual passou seu número de telefone para o produtor. A tentativa de contato foi feita várias vezes, mas em nenhuma delas houve uma resposta, sendo assim, durante o período de casting, alguns meses depois, houve a possibilidade de chamar o ator André Tristão pro papel, foi enviado o roteiro e a proposta pro papel, combinado de um novo contato após a leitura do roteiro. Voltando ao período de decisão do casting, um nome que já estava desde o início sendo cogitado, principalmente pela aparência imponente e por poder trazer um ar misterioso pro personagem, então foi marcada uma reunião com Adriano Chastel, que desde o início se mostrou muito disposto a trabalhar, mesmo sem ser pago, apenas pela sua paixão pela arte. A escolha parecia bem clara após a reunião, o ator também se mostrava bem disposto a trabalhar no projeto e ajudar de toda forma, e no mesmo dia de dar a resposta pro Adriano, André Tristão veio a responder depois de um longo período de seu contato, e por mais que este fosse um ator de carreira sólida na televisão, a produção decidiu que a disposição do Adriano valeria mais que o nome de Tristão, além de todo a atenção que ele iria exigir. Neste momento já havia se decidido que Leonardo interpretaria Macário, e consequentemente, Vitória Evergin, como a mulher, o elenco estava fechado, e sem possibilidade de alteração.

### 3.5.4 - Locações



Desde o início do processo de pré-produção, antes mesmo de viabilizar locações, casting e os equipamentos, Felipe tinha decidido que era necessário economizar ao máximo o dinheiro do caixa, então na hora de procurar locações pro curta, foi um trabalho mais conjunto onde Aram, Esdras, Felipe e Pelosi pesquisaram lugares na cidade que poderiam ter a cara do filme.

Pro diretor, o processo de busca pela locação foi um processo de descobrimento da própria cidade, da parte mais degradada, da parte central com pichações e onde os prédios mais antigos e estilizados são tombados pela prefeitura. Isso foi uma consequência da ideia inicial do roteiro, que pretendia simular São Paulo, depois de algumas reuniões com a professora Daniela Siqueira, foi de um consenso geral da produção, que não assumissem como São Paulo, mas sim como uma metrópole qualquer, ou então uma junção de todas elas. Já que Campo Grande é essa cidade que tem uma estética bem genérica de capital brasileira, com um toque da vegetação e dos espaços mais sertanejos, dando muitos espaços pra produção pode reimaginar a cidade nesse tempo anacrônico que o roteiro previa.

Por ter se mudado pra Avenida Fernando Côrrea da Costa, Felipe Feitosa procurou por essa região coisas que serviram para a estética do filme. O diretor selecionava os lugares e o produtor ia lá tentar conversar e conseguir fechar um acordo, que fosse sem valor, ou que se tivesse fosse mínimo. A produção também procurou por locações convenientes, seguindo a direção que o diretor dava.

Uma região que o diretor gostou foi a do Mercadão, ali nas redondezas da Rua 26 de Agosto, por ter a presença de prédios antigos, de onde a cidade começou, e por ali seguiu a busca pelo Bar que seria o palco do grande momento em que Macário conhece o Diabo. E devido às influências do cinema marginal paulistano, o direcionamento era bem claro.

A Busca foi por essa região, o produtor foi fazer uma visita no *Ricard's Bar*, que é bem ao lado do mercadão, o interior e a decoração eram pertinentes, e poderiam agregar muito ao filme. O dono disse que essa região costumava ser bem



movimentada, mas depois da pandemia, chegando às 22h da noite a rua ficava deserta, isso era positivo pois a equipe iria precisar fechar o bar, e tendo ele fechado mais cedo facilitaria a não estender muito a produção. No fim da conversa foi feito o compromisso de entrar em contato caso a produção decidisse filmar lá.

Depois de um tempo, o produtor foi fazer uma visita no bar, e tentar fechar um acordo. A dona ficou meio relutante, não deixou claro se queria ou não ceder o espaço, e o produtor passou um tempo conversando com a dona, a fim de entender melhor o que ela pensava em relação ao uso do seu espaço, se poderia ser mexido, também foi explicado que viriam equipamentos grandes, de luz e uma câmera com o slider, pra ela não sentisse de forma agressiva quando tudo chegasse.

Em outro dia o produtor foi de bicicleta encontrar o diretor (que foi à pé) no bar pra poder fechar o contrato com a Isabel. Durante a conversa ela trouxe a questão de que ela via na televisão que pagavam estadia enquanto usavam o estabelecimento para gravações, isso pressionou o diretor a separar um dinheiro para um aluguel do espaço, pra dois dias, e um terceiro (para backup). Foi feito um contrato e alguns dias depois eles retornaram com um contrato pronto, passando uma parcela do dinheiro previamente por PIX, e a outra sendo após o segundo e último dia de rodagem na locação. Com esta locação fechada, faltava um lugar em específico, que serviria pro momento mais catártico do filme, o teatro.

Desde o início a produção cotou usar o espaço da própria faculdade pra gravar as cenas do teatro, no Glauco Rocha Rocha, mas tinham lugares mais interessantes, por isso, no mesmo dia que o produtor e o diretor foram juntos no bar, passaram no espaço do SESC Cultura, pra conversar com Fábio, o responsável pelo teatro de lá, . Já havia sido marcado o encontro desse dia, e a conversa foi bem positiva, eles estavam dispostos a ceder o espaço. Neste caso a produção fez todo o requisito burocrático de mandar um email solicitando o uso, a razão, como o espaço seria usado e o quanto de equipamento seria levado. Depois de alguns dias a responsável não deu retorno, e esses dias se transformaram em semanas, com isso a produção entrou mais uma vez com o Fábio, depois de um tempo ele respondeu que o lugar não estava mais



disponível no dia e nem na semana se rodagem, isso forçou a equipe a alterar o local da cena. Uma pesquisa foi feita com a produção, e o diretor se interessou mais pelo teatro do Glauce Rocha que qualquer outro, e tendo como a maior aposta, a produção foi conversar com a responsável pelo teatro da UFMS. Não muito distante da semana de gravação, o diretor de fotografia e o produtor fizeram uma visita à locação, os dois exploraram as possibilidades e limitações do espaço. Foi definido um horário para uso previamente, e ambos se preocuparam com o tempo apertado pra gravar cerca de 20 cenas, o que foi depois conversado com o diretor com a intenção de simplificar os planos a fim de não ter preocupação com o tempo. Alguns planos foram simplificados, mas no fim, mesmo assim não foi possível gravar todos, e a produção teve que improvisar alguns planos em uma sala na própria faculdade.

A escolha para o apartamento do protagonista, a fim simplificar o orçamento e deixar mais acessível à produção, foi na residência do próprio diretor, dessa maneira foram feitos plantas baixas para que os assistentes de produção pudessem deslocar os móveis do apartamento, à fim de “limpar” o espaço para a gravação. O apartamento acabou servindo como QG também, lá ficavam os elementos de cena, os *props*, os equipamentos, figurinos e a maioria das coisas que seriam utilizadas no filme. Todas as reuniões presenciais com a equipe principal aconteceram lá, toda vez que o produtor conseguia ou comprava algo, ele deixava as coisas no QG.

### 3.5.5 - Figurino

O figurino foi definido pela própria figurinista. Em um dia marcado, ela e o produtor passearam por brechós do centro da cidade atrás de vestimentas que seguissem ao máximo o que foi pensado. Nos brechós, conseguiram economizar muito, achando peças baratas e que eram muito próximas do que se almejava. Algumas vestimentas foram disponibilizadas por membros da equipe, a jaqueta do Macário, sendo do produtor e a calça, do diretor e o vestido, da própria atriz. A mãe do produtor ajudou costurando a gola do casaco com o tecido “soft felpudo”, que ajudou a dar uma estilizada no visual do personagem.



As coisas que não foram encontradas em brechó, tiveram que ser compradas pela internet, no site da *Shopee*. O medo do produtor era que algum item não chegasse a tempo, já que vinha de fora do país e faltava um mês e alguns dias pro início da rodagem. Mas no final tudo deu certo

### 3.5.6 - Elementos de cena

O diretor trouxe inspirações para direcionar a arte e a produção, e tomou algum tempo pra procurar um lugar que disponibilizasse os móveis. A aposta era em uma pizzaria de bairro, que através de um contato soube que talvez fosse possível o empréstimo, no final o pedido não foi pra frente, a dona da pizzaria não era muito acessível. Pois então, surge uma proposta, o primo de Esdras oferece duas cadeiras e uma mesa de madeira, sem nenhum custo, o que fazia da proposta a melhor

### 3.5.7 - Equipamentos

A escolha dos equipamentos ficou nas mãos do diretor de fotografia, João Gabriel Pelosi, que já mantinha contato com o responsável pelo aluguel. Dessa forma ele fez estudos de quais equipamentos trariam o melhor valor técnico para a produção e caberiam no orçamento. No final ele decidiu alugar uma *Black Magic 6k*, um *slider*, alguns *Sokani*, tripés e um kit de lentes da câmera e alguns outros equipamentos foram disponibilizados pela própria equipe. O diretor disponibilizou uma *softbox* e o produtor emprestou um bastão de *Led Yongnuo Yn360 III*. Com isso os equipamentos estavam fechados e já reservados pra uma semana inteira de uso.

### 3.5.7 - As Gravações

O primeiro dia de produção foi agitado, o produtor pegou os equipamentos e os levou pro QG pela manhã, o diretor de fotografia já estava lá organizando e etiquetando todos eles. A produção não permaneceu e voltou pra casa, pois também estava responsável pela direção de arte e tinha que finalizar alguns props pro dia seguinte.

Voltando ao QG, após dar carona para os respectivos membros da produção, Esdras chegou e começou a organizar a alimentação com seu assistentes, Ismael



Garnes e Lucas Nascimento, Depois de já estar tudo no fogo, o produtor deixou os assistentes encarregados da comida e foi resolver as questões mais relacionadas a logística dos equipamentos e elementos de cena. Foram divididos em quatro carros, a equipe, e os aparelhos para a gravação.

No dia, a produção teve algumas preocupações, que eram imprevistas. O tempo estava virando pra um temporal, justo no momento dos preparativos pra saída, então o diretor teve a ideia de levar a cortinas da casa dele pra produção cobrir os equipamentos em caso de chuva ou temporal.

Na locação não havia muito o que montar, então foi só descarregar as comidas e a água. A comida ficou em uma marmitaria que ficava na parte de cima da escadaria, um assistente ficava encarregado por ficar lá cuidando e por carregar as baterias já usadas. Enquanto isso eu e o outro assistente ficávamos atendendo qualquer demanda do set. Tivemos que colar com fita algumas estruturas de metal que ficavam fazendo barulho com o vento, atrapalhando a captação do som.

Nesse dia, a mãe do técnico de som apareceu com comida pro set, além de disposição para ajudar. Nisso a produção ganhou mais um assistente, que continuou auxiliando nos dias seguintes.

Em um momento, uma viatura da polícia parou no meio da rua da escadaria e ficaram vigiando, eles disseram que havia sido emitido um ofício para o reforço policial neste dia, local e horário. Isso deixou o produtor muito mais aliviado em relação a segurança dos equipamentos e pessoas. Os policiais ficavam por um tempo e saiam pra atender alguns chamados na região, e depois voltavam. Foi prevista alimentação pra eles, mas ambos agradeceram e recusaram.

Outro empecilho foi a chuva, que não atrapalhou muito, já que foi uma garoa fina e a produção protegeu os equipamentos com guarda-chuvas e panos, pra que não molhassem.



Era a segunda diária, o primeiro dia de gravação no bar. A produção preparou uma janta, como de costume, enquanto a equipe de fotografia ia até o bar antes, pra preparar as luzes. A produção, sendo também o departamento de arte, precisava estar lá antes do diretor. Nesse dia em específico o cronograma atrasou, pois a equipe subestimou o tempo de montagem do set, e arte teve que mexer no que já estava no bar, juntamente com o que haviam trazido do QG. Com a cenografia em seu devido lugar, as luzes montadas, a câmera no tripé, estava tudo pronto pra começar a rodar. A produção deixou um assistente no set para atender as demandas, enquanto o produtor e Ismael iam para o QG terminar de preparar e servir a comida. O set estava cheio, então ter menos gente por lá, significava que estaria menos estressante.

A produção voltou e serviu a janta para toda a equipe. E após pegarem toda a louça e levarem pro QG, organizaram a cozinha e voltaram pro set, para alguma eventual demanda. Nesse dia em específico não houveram muitos imprevistos, tudo correu como o esperado. A equipe se organizou nas caronas e cada um voltou pra sua casa, pronto pro próximo dia.

A terceira diária, segundo dia de gravação no bar, o segundo dia mais longo de gravação. Nesse dia foram gravadas a grande maioria das cenas do bar que tinham o Macário e o Diabo. O esquema da alimentação foi o mesmo, mas dessa vez um assistente foi antes para ajudar, enquanto outro permaneceu no QG com o produtor pra preparar o jantar, quando estava tudo pronto, eles foram para a locação. A direção de arte e produção não precisaram mexer em muita coisa, pois já haviam deixado, do dia anterior, a maioria dos elementos da cenografia montadas e em seus devidos lugares. Algumas coisas foram reajustadas em seus lugares e depois de um tempo começou a gravação. O produtor deixou seus dois assistentes encarregados de atender as demandas do set, sendo Lucas no comando da produção, enquanto levava a maquiadora pra casa.

Ao voltar ao set, havia um clima de concentração, então o produtor esperou para entrar. Entrando ele já começou a mexer com a máquina de fumaça, que seria usada para efeito prático, na cena de entrada do diabo. Houveram alguns problemas técnicos,



a tomada não estava respondendo a extensão da máquina, então a produção procurou outra extensão que funcionasse. Com isso resolvido era preciso posicionar a máquina em um lugar que desse o efeito desejado pelo diretor, de forma que a fumaça subisse quando o personagem entrasse pela porta do bar. A máquina foi posicionada de maneira que a fumaça batesse na parede no momento certo, enquanto o produtor apertava o botão pra soltar o efeito.

Por terem apenas dois dias de gravação no bar, o último foi o mais corrido, haviam muitas cenas, e a produção estava preparada para oferecer um dinheiro a mais, caso a dona viesse cobrar do horário limite, o qual já tinha sido extrapolado. No final não foi necessário e a dona relevou o horário sem incômodos. No final, já estavam passando do horário e a equipe precisava voltar pra casa, para os afazeres do dia seguinte, o diretor terminou as cenas que precisavam ser gravadas ali e deixou a sequência do jogo de cartas pra outro dia, já que só precisava das mesas.

Neste quarto dia, todos os assistentes foram dispensados, e foram para a locação apenas com o ator principal. A gravação foi em um viaduto na Av. Pres. Ernesto Geisel, 783 - Cabreúva, uma cena bem simples que não demandava muito esforço. O produtor fez o papel de vigiar a passarela do viaduto, para caso viesse alguém, pedir pra esperar ou pedir pra própria equipe aguardar a pessoa passar pelo quadro da câmera.

Tiveram alguns ensaios sobre a coreografia da cena, o produção fez uma marcação no chão e assim começaram a gravar de maneira definitiva. Durou mais ou menos uma hora e meia até gravarem toda sequência. E como estavam com tempo sobrando resolveram ir até pontos específicos da cidade para terem takes de complemento.

Primeiro foram para um viaduto com o trilho do antigo trem, na Avenida Calógeras de encontro com a Antônio Maria Coelho para rodarem algumas tomadas do Macário andando nos trilhos. De maneira bem rápida gravaram e já se deslocaram até a Morada dos Baís, uma parte da equipe foi a pé e outra de carro. Lá fizeram outra



cenas complementares com os muros de grafite e uma viela que descia pra outra rua. Assim se fechou o quarto dia.

No quinto dia, novamente com a presença dos assistentes, todos chegaram ao QG e já era combinado da equipe se dividir em duas: a principal iria pra rodovia gravar takes com a chegada do Macário à cidade, enquanto os assistentes ficariam no apartamento tirando os móveis da sala pra gravar outra sequência. A equipe principal estava atrasada, o ator estava correndo com o horário de seu trabalho, então não era viável gravar na rodovia, pelo tempo que restava de sol e trânsito em horário de extremo movimento. O produtor já havia deixado uma outra locação, como plano B, que era há 20 minutos do QG, então eles embarcaram com os equipamentos e se dirigiram até o lugar. Chegaram lá e ainda conseguiram pegar um tempo com a luz do pôr do sol. A cena resumia a abertura do filme, a chegada à cidade. Com o carro do técnico de som, o produtor serviu de dublê de motorista durante a gravação da cena. Enquanto isso os assistentes de produção preparavam a janta e tiravam os móveis do cômodo que seria usado para a gravação da cena.

Terminando, a equipe principal retornou para o QG, onde já aproveitaram para fazer a cena do protagonista descendo do carro. Após isso, todos jantaram e se preparam para a última cena da noite. Como essa cena não demandava muitas funções a produção não precisou fazer muitas coisas, apenas remontar o pacote de presente que o protagonista tinha que reabrir em cada take feito. Após isso, foi feita a desmontagem do set e cada um foi pra sua casa.

Essa sexta diária, foi separada exclusivamente para a filmagem das cenas do carro, na garagem de Esdras. Provavelmente o dia mais cansativo para o produtor.

Christopher havia deixado o carro pela manhã na locação, como combinado previamente. O produtor tentou dar uma limpada no carro, que tinha acabado de sair da mecânica, então tinha vindo sem limpeza. Um desafio foi tentar cobrir os adesivos que o carro possuía, foram pegas imagens da internet pra que os adesivos não fugissem da verossimilhança do filme.



No final da tarde o produtor foi buscar na gráfica um cartão postal que ficaria de elemento de cena no painel do carro. E logo depois buscou o pessoal da equipe que estava encarregado e os levou para locação.

Com a chegada de todos que precisavam estar lá, começaram a montar as luzes e o pai do produtor ajudou a manobrar o carro para ficar mais cômodo no quadro.

Começando a gravar, o produtor se dedicou a fazer o efeito do carro balançando, pois a ideia era gravar o carro estático, mas dar a sensação de movimento. Esdras ficava chacoalhando o carro com a perna por 5 minutos, cada take, a fim de dar naturalidade a cena. Feito isso, o técnico de som precisava pegar sons do Opala, então Bruno saiu para dirigir o carro com a equipe principal e gravaram tudo o que acharam necessário.

O sétimo dia, foi provavelmente o dia mais leve do set, pois não havia nenhum ator, apenas a equipe principal filmando complementos pela cidade durante a noite. Nesse dia foi discutida também a questão do grande número de planos do teatro, pela escassez de tempo que restava. No final, todos foram pra casa. O produtor passou o restante da noite preparando o café da manhã e o almoço pra última diária.

Em compensação pelo dia anterior, que foi o mais calmo, a oitava diária foi uma maratona para todos os envolvidos. Duas partes da equipe chegaram por volta das 6h20, no teatro do Glauco Rocha, e já foram comendo seus cafés da manhã. Com todos os atores alimentados, se dirigiram ao camarim, onde já estavam se vestindo e esperando o diretor chegar para dar direcionamento. A produção ajudou a montar o espaço e os equipamentos, dada a complexidade do espaço. Por volta das 8h o diretor chegou com um dos assistentes de produção e começou a colocar ordem no set. Mais uma vez a produção superestimou o tempo, pois ainda nem tinham começado a ensaiar a cena.

Com o diretor chegando, ele pegou os atores que já estavam maquiados e ensaiou a primeira cena a ser gravada. O papel dos assistentes nessa parte da manhã foi usar um pano para cobrir a entrada de luz que havia, pois a cena se passava de



noite. Enquanto o produtor cuidava mais uma vez do efeito de fumaça, para dar a ambiência ao quadro.

Com essa tarefa feita, Esdras e Ismael voltaram para a casa de Esdras para pegar o almoço, que já havia começado a ser preparado na noite passada. A mãe do produtor havia adiantado e já misturado os alimentos. A produção precisou organizar o almoço em potes e levar pro resto da equipe.

Chegando novamente na UFMS, a equipe já estava na sala que o produtor havia reservado para a gravação do jogo de cartas. A equipe deu uma pausa na montagem, pra poder almoçar, enquanto a direção de arte tentava reproduzir nos mínimos detalhes a mesma cenografia do dia do Bar. Essa rodagem durou desde as 13h30 até umas 17h. Houve um momento final de encerramento e se dividiram as caronas novamente cada um pra sua casa, pra não precisar mais voltar.



### **3.6 - Som** – Aram Amorim Missirian

Esta seção, destinada ao relato do trabalho de som, comprehende experiências passadas com gravações, preparação para as filmagens, a semana de gravação e a pós. A cada um deles é destinado um subtópico.

#### **3.6.2 - Experiências passadas e equipamentos**

Para as captações de som feitas em *Macário*, foram utilizados materiais que Aram já está familiarizado. Durante a produção de alguns trabalhos para disciplinas que cursou na UFMS, o professor Vitor Zan emprestou alguns de seus aparelhos. Na época, tinha sido apenas um gravador, um microfone *Shotgun* junto de sua *Shock-mount* e *Blimp* e uma vara *Boom*. Com isso, foi possível aprender o básico sobre captação direta e sobre como manusear os equipamentos, mas foi mais para a frente que essa familiarização se concretizou. Zan havia sido chamado para ser técnico de som em duas produções com maior orçamento e, para ambas, Aram foi contratado para ser seu assistente.

A primeira foi uma minissérie chamada *Van Filosofia*, das irmãs Bigattão, e foi a mais desafiadora. Para ela, foram utilizados seis kits de lapela para a captação das falas. A divisão foi feita da seguinte forma: Vitor monitorava o gravador e Aram era microfonista, configurando os kits lapela e reposicionando os microfones quando necessário. A produção era sobre dois apresentadores que rodavam com uma van e tinham debates filosóficos com as pessoas que embarcavam nela. A estrutura era semelhante a de um documentário, então não havia um roteiro completamente definido. Muita coisa foi feita no improviso e, para piorar, a maioria das cenas eram gravadas dentro da van em movimento. O simples fato de estarem dentro de um veículo transitando pela cidade gerou muitos problemas para o som, por exemplo: as rodas da van no asfalto faziam barulho; o som do motor funcionando e acelerando atrapalhava, como também o barulho dos outros carros que passavam ao lado; os desníveis do asfalto faziam tudo tremer dentro da van, fazendo barulho em cima das falas das personagens.



Como a direção da minissérie não queria que a van parasse para que as falas fossem captadas da melhor forma, a única solução possível para resolver esses problemas era pedir para que as personagens repetissem falas mais vezes do que o comum de se pedir. Essa experiência que o técnico de som vivenciou, em um set que era, de certa forma, caótico, junto também com algumas conversas que teve com Vitor durante as gravações, construíram uma base sobre a importância de uma boa captação sonora para a pós-produção de som.

A segunda produção foi para o longa *Enigmas no Rolê*, de Ulísver Silva. Como Vitor não ia poderia estar presente nos dias de gravação ele convidou também, além de Aram, Laura para ser assistente de som, e deixou ambos encarregados de toda a captação sonora enquanto ele estaria à disposição, via *Whatsapp*, para tirar qualquer dúvida ou para que ele pudesse ajudar a resolver qualquer problema que surgisse. Feitosa e Pelosi também participaram da gravação do longa, um como continuista e assistente de direção, o outro como logger e assistente de produção, respectivamente.

Nesta obra, foram utilizados cinco kits lapela, um microfone *shotgun* e, ocasionalmente, dois gravadores. A organização da equipe de som ficou da seguinte forma: Vitor ficou, da casa dele, à disposição caso fosse necessário, Laura assumiu a monitoração do gravador e Aram ficou encarregado com o direcionamento do *shotgun* durante as gravações. Em algumas diárias a dupla de técnicos de som trocou de cargo, para que ambos pudessem ter uma experiência mais completa.

Comparado com a minissérie, a gravação do longa foi tranquila. Não havia tantos problemas quanto em *Van Filosofia*. As únicas coisas que apareciam para resolver, durante a rodagem, eram coisas que diziam respeito à própria experiência da dupla como técnicos de som, por exemplo, colocar uma lapela no ator de uma forma que não caísse durante a filmagem. De resto, tudo fluía muito bem e não houveram problemas graves, muito menos desentendimentos.

Ambas as produções proporcionaram bastante experiência para o técnico de som - talvez mais a segunda do que a primeira - e foram extremamente proveitosas. A



primeira mostrou os problemas que podem surgir para a equipe de som e soluções para resolvê-los. Na segunda, uma experiência mais direta com a captação pois houve um manuseio direto com os equipamentos que foram utilizados na produção de *Macário*.

Vitor concordou em emprestar seus aparelhos de captação de som para o projeto. No pedido do empréstimo, foram abordados também quais seriam as datas necessárias, e ele disse que poderia emprestar sem problemas, mas que para isso seria benéfico montar uma lista de todas coisas que seriam necessárias, tanto para informá-lo, quanto para controle, de Aram (para lembrar de tudo o que estiver utilizando e evitar perder qualquer coisa) e dele. A lista de equipamentos utilizados pelo técnico de som pode ser conferida no ANEXO IX.

Visando facilitar o posicionamento das lapelas nos atores, Aram solicitou que Ana, sua mãe, confeccionasse duas *chest straps* (que ela havia confeccionado anteriormente para a produção do longa *Enigmas no Rolê*), faixas elásticas que ficam no corpo dos atores e que comportam, em um pequeno bolso, a lapela, que fica firmemente presa no elástico. Elas proporcionam uma boa fixação dos microfones nos atores, poupando tempo e fazendo obsoleto o uso de fitas adesivas.

Para a cena que se passa no teatro, onde a atriz canta, tendo em mente o visual da cena, Feitosa comentou sobre conseguir um microfone condensador parecido com os de estúdio e que tivesse, especificamente, detalhes dourados. Ele pode ser visto na figura 1 do ANEXO X Conseguiu-se exatamente como Feitosa gostaria, na agência onde ele trabalha. Aram também ficou responsável por este microfone.

Esses equipamentos foram suficientes para o que foi gravado em *Macário*. O gravador comporta 4 entradas XLR, das quais foram utilizadas, simultaneamente, no máximo 3. Os 2 kits lapela deram conta de todas as cenas pois, no que diz respeito ao diálogo entre personagens, não tivemos mais que dois conversando ao mesmo tempo, o que simplifica a captação. O microfone *shotgun*, junto com a vara, possibilitou gravar os sons das falas em melhor qualidade em todos os planos mais fechados, e todos os



ruídos de ambientação e *foley* necessários para a pós. Já o microfone BM-800 foi bem aproveitado na cena do teatro, que era a única em que ele seria utilizado, e também garantiu uma gravação melhor que a providenciada pelo *shotgun*.

Vale mencionar que, entre todos os microfones, o ideal era sempre o *shotgun* pois ele tem uma qualidade de captação melhor do que a das lapelas, não é tão suscetível a ruídos de roupa ou de movimentos bruscos dos atores, é mais resistente que o microfone condensador permitindo melhor manuseio para o técnico de som e, também, seu padrão polar altamente direcional (figura 2) consegue captar a voz dos atores de forma eficiente, mesmo estando a uma certa distância, evitando a captação de sons indesejados, como veículos que passaram, por exemplo, na cena do bar. Os microfones lapela necessitam uma atenção maior por serem mais delicados no sentido de captação, pois além de terem um padrão polar omnidirecional (figura 3), que capta em todas as direções, quaisquer sons emitidos no ambiente, eles também precisam estar escondidos nos atores, o que gera, inevitavelmente, ruídos de roupa quando os personagens se movimentam. O microfone condensador, por sua vez, tem uma boa qualidade de captação, assim como o *shotgun*, porém é extremamente sensível e possui um padrão polar cardióide (figura 4), captando apenas sons próximos e emitidos logo à frente dele. Sendo assim, para garantir uma boa captação era necessário mantê-lo a uma distância eficiente e que qualquer toque nele fosse evitado, tanto no microfone em si, quanto no suporte em que ele estava acoplado. Aram repassou para a atriz que iria utilizá-lo todas as precauções necessárias para garantir uma boa captação.

Por fim, Aram optou por não chamar assistentes para ajudá-lo. Levando em consideração o número de pessoas que já estavam integrando a equipe e pensando que, para o departamento sonoro, as diárias seriam simples e que um assistente poderia ser desnecessário, ele decidiu assumir a captação sonora sem assistência. As funções necessárias eram: montar todos os equipamentos necessários para a diária em questão; microfonar os atores e testar a funcionalidade dos equipamentos; monitorar, no gravador, as falas sendo gravadas e modular o ganho de entrada conforme era



necessário em cada cena; direcionar o microfone *shotgun* durante os *takes*; trocar a pilha dos equipamentos quando necessário; reconfigurar as lapelas caso dessem problemas de transmissão ou reajustá-las no corpo dos atores; desmontar os equipamentos e guardá-los em suas respectivas malas ou mochilas.

### 3.6.3 - Expectativas e preparação para as filmagens

As gravações sonoras do projeto foram, como esperado, simples. Poucas personagens e nenhuma cena com mais de duas conversando ao mesmo tempo, nenhuma cena com gritos ou falas altas no meio de um diálogo, e nenhuma cena em que os atores precisam se movimentar de forma brusca enquanto falam. Essas decisões criativas que Feitosa tomou para o filme simplificam o processo e diminuem a lista de problemas relacionados ao som nos dias de gravação.

Alguns dias antes das gravações começarem, Aram montou todos os equipamentos que iria utilizar para a captação sonora e fez testes de segurança, utilizando cada equipamento, separadamente, para averiguar a funcionalidade de cada um deles. O primeiro foi o kit que comporta o gravador Zoom H6, o microfone *shotgun*, e o fone de ouvido. E, como ele esperava, tudo funcionou perfeitamente. Depois vieram as lapelas, onde cada uma foi testada individualmente. Pedindo ajuda para Ana, que estava presente enquanto ele estava fazendo os testes, Aram solicitou que ela pegasse cada lapela e andasse pela casa enquanto falava, para que a frequência e transmissão, que eram as configurações que poderiam dar problemas, fossem certificadas. E, assim como o *shotgun*, as lapelas funcionaram perfeitamente, sem necessidade de ajustes adicionais.

Para efetividade dos testes, o técnico de som optou não apenas por fazer a monitoração (apenas escutar se tudo estava funcionando corretamente), mas sim por fazer algumas gravações e transferi-las para seu computador, via conexão USB entre o gravador e o PC. Dessa forma, concluiu-se que todos os microfones estavam funcionando corretamente e em perfeito estado.



O microfone condensador BM-800 só pôde ser testado no dia anterior à diária que ele seria utilizado, e este foi o único que apresentou problemas de funcionamento. A cápsula de diafragma (o que faz a conversão das ondas sonoras para sinal elétrico) aparentava estar solta e frouxa dentro do aparelho, ocasionando um mau funcionamento do e fazendo com que o som não chegasse até os fones de ouvido. Após alguns testes, Aram percebeu que se o microfone fosse segurado em um certo ângulo, levemente inclinado para um lado específico, a cápsula ficava suspensa e funcionava corretamente. Entre todos os testes, este último foi o mais importante, pois a diária no teatro era a que seria necessário seguir à risca o tempo que havia sido estipulado para a gravação. Ter encontrado o problema, e uma solução para ele poupou tempo que poderia ter sido perdido durante a diária.

Sendo assim, os contratemplos esperados eram apenas os que estavam fora do controle da equipe como um todo. Carros passando na rua, por exemplo, era a dificuldade mais preocupante. É contraditório pensar que estes sons considerados “contratemplos” fazem parte da ambientação sonora que pretendida para *Macário*, porém, é ideal, tanto para o entendimento da fala do ator quanto para a manipulação e tratamento na pós (como ajustes de volume, limpeza e compressão) que o arquivo de áudio esteja limpo e sem barulhos externos em cima das falas. Poucos dos arquivos gravados apresentaram dificuldades no momento de tratamento de áudio, pois a direção sempre esperava a confirmação do técnico de som para gritar “ação”, ou seja, aguardava-se o melhor momento, em que os barulhos externos estavam baixos ou silenciados por completo.

Vale destacar como foi a preparação do técnico de som para os dias de set. Todos os equipamentos sonoros ficavam com Aram, era de sua responsabilidade cuidar de seus próprios aparelhos e também do transporte deles.

Considerando a ordem do dia e quais cenas seriam gravadas, assim que chegava no set, o técnico de som montava os equipamentos necessários para a diária para poder testá-los e conferir se estava tudo funcionando corretamente. Na maioria das diárias, todos os equipamentos (desconsiderando o microfone BM-800) foram



utilizados (gravador, fone, *shotgun*, vara *boom*, e ambas as lapelas) e, nas outras, que não foram necessários todos os aparelhos de som, apenas uma das lapelas ficava guardada. Após a verificação do funcionamento de cada microfone, Aram aguardava os atores colocarem seus figurinos e estarem prontamente maquiados para, então, poder equipá-los com seus respectivos *chest straps* e microfones sem fio. A necessidade de captar o *room tone* também era sempre comunicada com antecedência, em todas as diárias, para a direção, que dava a liberdade para que o técnico de som fizesse a gravação deste um minuto de silêncio de cada locação sempre que possível, na maioria das vezes ficando para o final da diária, após todos os planos serem gravados.

Caso um *take* ficasse ruim para o som, seja por alguma questão do ator errando ou enrolando falas, ou até mesmo ruídos indesejados, o problema era comunicado e Aram relatava o que aconteceu durante a monitoração (também havia possibilidade reproduzir o arquivo gravado para que o diretor escutasse) e, se necessário, o técnico de som se comunicava com a direção para considerar a possibilidade de refazer o *take* ou, pelo menos, o trecho onde houve o problema. Após o término das gravações, as lapelas eram retiradas dos atores para, então, guardar todos os equipamentos pelos quais o técnico de som ficou responsável. A logagem dos arquivos de áudio também era responsabilidade de Aram, feita no mesmo dia de sua respectiva diária.

### 3.6.4 - Semana de gravação

Começaram-se as gravações pela última cena do filme. Após montar os equipamentos, um problema que não havia sido considerado durante os testes de som surgiu para o técnico: como transportar o gravador de forma eficiente. Para isso, Aram estava com uma pochete, parecida com uma bolsa, mas esse acessório se fez ineficaz pois toda vez que o gravador era guardado, os *knobs* que ajustam o ganho de entrada raspavam no tecido da pochete e acabavam sendo desregulados, sem contar que, durante a cena, seria difícil o técnico de som colocar a mão dentro da bolsa para ajustar conforme o diálogo exigisse.



Após um momento pensando em formas de resolver esse problema, Aram percebeu que o gravador possui algumas furações que permitem a passagem de um cordão. Com isso em mente, ele pediu para sua mãe, que estava presente participando voluntariamente como assistente de produção, que buscasse para ele um tirante, que ele carrega consigo em sua chave de casa, e dois elásticos de cabelo, improvisando, assim, um tipo de colar para transportar o gravador. A partir desse momento, Aram ganhou total liberdade para se locomover, direcionar o microfone *shotgun* e regular os níveis de ganho do gravador de forma eficiente e sem riscos de desregulação.

A primeira locação, a da escadaria, apresentou alguns problemas, para o departamento sonoro, que estavam fora do controle da equipe: havia ventania, com previsão de chuva; uma construção próxima do local, com correntes fazendo barulho constantemente por conta da ventania; a proximidade à uma avenida movimentada, onde ocasionalmente passavam motos extremamente barulhentas, ou carros buzinando.

Para reduzir os barulhos de vento que estavam sendo captados pelo *shotgun*, Aram vestiu, no microfone, a proteção para ventos fortes: o *dead cat*. As lapelas não apresentaram o mesmo problema pois estavam escondidas dentro dos figurinos dos atores. Para os barulhos externos e indesejados como os da avenida e os da construção, a única opção para a captação sonora era procurar um posicionamento que fosse adequado para o *shotgun*, levando em consideração que enquadramento da cena devia ser respeitado para evitar o vazamento do microfone dentro do quadro, apontar o equipamento para a origem do som que devia ser captado (no caso a boca dos atores) e também tentar deixá-lo de “costas” para os sons indesejados. Mesmo adotando essas estratégias, em alguns momentos Aram acabou captando esses ruídos que atrapalhavam. Porém, conseguiu-se o essencial, que consistiam em tais barulhos não ocorressem em cima de falas das personagens, algumas vezes por pedir repetições de *takes*, outras por Feitosa esperar o melhor momento para gritar “ação”, e também por Aram ter instruído os atores a esperarem para dar suas falas caso houvesse algum som muito alto, como uma moto passando, por exemplo.



Na pós, se fez notável que esses cuidados adotados, tanto na primeira quanto nas seguintes diárias, com os ruídos externos e indesejados deram margem para trabalhar na montagem de forma eficiente. Garantindo *takes* que ficaram bons tanto para o som, quanto para a imagem, sem que fosse necessário um tratamento pesado na banda sonora para além do padrão, como ajuste de volume e compressão.

Os desafios nas diárias do bar foram semelhantes, pois ele se localiza no centro da cidade e o horário da gravação era próximo do horário de maior movimento de tráfego nas ruas de Campo Grande. Sendo assim, os planos iniciais foram os mais difíceis de gravar, visto que os barulhos de carro e de moto eram, praticamente, constantes. Levando em consideração essas condições, as estratégias que Aram adotou foram as mesmas da primeira diária: deixar as costas do *shotgun* apontada para a rua, quando possível; pedir para repetir falas ou *takes* que ficaram prejudicados; instruir os atores para que esperassem o barulho diminuir ou acabar para que começassem alguma fala. Fora isso, as gravações no bar correram bem no que diz respeito à captação sonora. Desde a montagem dos equipamentos, manutenção, monitoração e captação. O *room tone* do bar foi feito no final da primeira diária do bar, e foi possível gravar um caminhão extremamente barulhento passando na rua enquanto Aram captava, o que abriu possibilidades para a construção da ambientação na pós.

A diária no viaduto foi onde o técnico de som aproveitou para pegar vários sons para a ambência da cidade. A passarela onde ocorreu a gravação fica bem em cima de uma avenida extremamente movimentada em horário de pico. Como não haviam falas nessa cena e foram poucos os momentos em que som e imagem precisavam gravar simultaneamente, Aram aproveitou a oportunidade para gravar diversos arquivos de áudio para a construção da banda sonora de algumas cenas, principalmente para a que se passa dentro do apartamento do protagonista.

Para o dia de gravação da rodovia e apartamento de Feitosa, nosso técnico de som se preocupava apenas com o momento da primeira locação. Enquanto esperava Pelosi terminar de arrumar seus equipamentos, Aram aproveitou o tempo que tinha para captar os sons dos carros passando pela rodovia enquanto pensava em alguma



forma de captar as falas do protagonista sem que o barulho dos carros no asfalto invadisse a gravação. Uma forma que encontrou de minimizar esse problema foi entrar no carro, junto com Esdras, para gravar a fala de Macário. Com a janela que estava para o lado da rodovia fechada, e o motor do carro que usamos para a cena desligado, os barulhos que poderiam atrapalhar a captação da fala foram reduzidos.

Já na segunda locação dessa mesma diária, o *set* foi tranquilo para o departamento sonoro. Não haviam mais tantos carros na rua hora que chegamos no apartamento de Feitosa, apenas em um ou outro momento uma moto passava ao fundo. Ainda há o fato de que, nessa cena, também não haviam falas, apenas ruídos de objetos, passos e ambiência, fazendo com que essa tenha sido uma das locações mais tranquilas no que diz respeito à captação sonora.

A cena gravada na casa de Esdras, no Opala, foi a mais interessante para o técnico de som. Como mencionado anteriormente, entre todos os microfones disponíveis, o melhor para a captação era o *shotgun*. Porém, Aram não tinha espaço para ficar escondido dentro do carro para poder direcionar o equipamento para a boca dos personagens. As lapelas foram facilmente escondidas no quebra-sol do veículo e fixadas com fita adesiva. Com isso, as falas seriam garantidas, mas Aram ainda assim queria dar um jeito de conseguir acoplar o *shotgun* dentro do carro para ter mais segurança na captação e, então, enquanto a equipe de fotografia e iluminação se organizava, testou formas de resolver esse desafio. Após um tempo de experimentação, o técnico de som conseguiu fixar, também com fita adesiva, o *shock mount* do microfone no câmbio do Opala de uma forma que o equipamento ficasse apontado para a boca dos atores. Após a montagem dos equipamentos, Aram se sentou ao lado do carro, em um local onde não apareceria em quadro, para cuidar da monitoração.

Após todas as gravações dessa diária na casa do produtor, o técnico de som insistiu para que pudesse dar uma volta com o carro para que os sons do veículo que foi utilizado pudessem ser usados na pós. Foi então que o pai de Esdras concedeu esse passeio. Eles deram algumas voltas pelo bairro enquanto Aram fazia toda a



captação com o *shotgun*. Todos os sons que seriam necessários, para a sonoplastia do carro, foram obtidos nesse momento: motor ligando e desligando, motor aumentando e diminuindo a rotação, frenagem, portas abrindo e fechando, troca de marcha e freio de mão.

Por fim, a última diária, a que se passou no teatro Glauce Rocha, apresentou o momento mais desafiador para o departamento sonoro: a música cantada pela atriz, Vitória. A partir do momento de chegada, era necessário correr contra o tempo pois havia hora marcada para entrar e sair do teatro. Com isso em mente, Aram utilizou do tempo que tinha livre para poder fazer os últimos testes com o microfone condensador, o BM-800, que foi usado para gravar a canção. Com a ajuda de Lukas, da produção, eles procuraram pedestais para acoplar o equipamento e, conversando com a coordenação do teatro, conseguiram acesso à uma sala com vários. Escolheu-se o que estava em melhores condições e, após todos os testes necessários e a confirmação de que tudo estava funcionando devidamente, Aram deixou tudo pronto para o momento da canção.

Enquanto a equipe preparava-se para o plano de Vitória cantando, nosso técnico de som informou a atriz para que tomasse cuidado com o microfone, sugerindo uma distância ideal entre ela e o equipamento e pedindo para que ela evite, a qualquer custo, tocar no microfone enquanto canta. Visando, também, evitar possíveis dificuldades que poderiam surgir na pós, como edição de ritmo da voz, por exemplo, Aram tentou sugerir para que Vitória cantasse ao mesmo tempo que ouvia a música por meio de um fone de ouvido. Houve duas tentativas, porém em ambas a atriz apresentou dificuldades, então seguiu-se sem fone e sem música.

A partir disso, a maior preocupação de Aram, nesse momento, era a modulação precisa do microfone condensador. Como mencionado anteriormente, o BM-800 é extremamente sensível, então, qualquer reajuste errado ou impreciso nos *knobs* que regulam o ganho de entrada do gravador poderia fazer o áudio clipar (ficar estourado) gerando perda de informação nas ondas sonoras e fazendo-se necessário regravar o *take*.



Porém tudo correu bem e em uma única batida de claque (após a atriz ter tirado o fone), Aram conseguiu ajustar corretamente os níveis de ganho enquanto Vitória cantava, aumentando nas partes em que ela cantava mais baixo, e diminuindo levemente nas partes em que ela cantava mais alto, o que gerou um arquivo de áudio, da canção, limpo e cristalino, com uma boa qualidade de captação.

Nesse dia, no entanto, passou-se um pouco o tempo combinado com a coordenação do teatro e o técnico acabou não se lembrando de captar o *room tone* no final da diária. Mas, levando em consideração que quase não haviam falas na maioria dos planos gravados, isso não foi preocupante, pois foi possível usar os momentos de silêncio presentes nos *takes* para construir um *room tone* “artificial”.

Como já apontado anteriormente, a logagem dos arquivos de áudio ficaram na responsabilidade do técnico de som, sendo feitas todos os dias após as gravações. Aram passou os arquivos do gravador para seu próprio computador e também fez um *backup* de segurança em um *pendrive*, passando todos os arquivos também para o dispositivo. Foi feita uma pasta para cada diária e, dentro delas, subpastas contendo os arquivos de áudio de cada microfone. A pasta das gravações no teatro, por exemplo, ficou com o nome 08.19 (que se refere ao mês e ao dia, respectivamente) e cada uma de suas subpastas foram devidamente renomeadas com as informações descritas na claque para facilitar no momento da montagem. Por exemplo: a pasta que se refere ao *take* 2 da gravação do plano 46, da cena 8 ficou com o nome C8.P46.T2. Todos os arquivos de áudio de todas as diárias somam, aproximadamente, 4,5 GB.



### **3.7 - Direção de arte – Esdras Nass Dürks**

Esta seção, destinada ao relato do trabalho de direção de arte, comprehende os momentos de definição das locações, do carro, elementos de cena e figurinos utilizados no filme. A cada um deles é destinado um subtópico.

#### **3.7.1 - A Saga do Bar**

Em determinado momento da pré-produção, o produtor teve uma conversa com o diretor, a fim de conseguir a produção de arte também, justificando que já estava lidando com algumas questões de arte que apareciam durante a produção. O diretor passou essa função para Esdras, pois até o momento o próprio era o encarregado pela arte, e passou algumas considerações sobre a direção que a visão criativa devia seguir.

Por mais que a direção de arte só tivesse sido assumida posteriormente, Esdras já havia usado de uma inspiração mais artística para as decisões. Primeiro com a procura pelo bar, estudando o roteiro e tomando como base o barroco e no gótico, o diretor de arte buscou filmes como o de *Drácula de Bram Stoker*, de *Francis Ford Coppola*; *O Corvo*, de *Alex Proyas*; *Entrevista com um Vampiro*, de *Neil Jordan*. Porém nenhum desses parecia trazer uma referência de algo presente em Campo Grande. Dado o impasse, o diretor foi buscar nos clássicos algo que fosse mais palpável de se fazer.

Foi revendo o filme *Consciências Mortas* (1943) que o Saloon (ANEXO XI) chamou a atenção do diretor de arte, foi na mesma época em que o diretor havia se interessado pelo Bar Brasil. Esdras viu semelhanças entre os dois, e isso o influenciou a apoiar o diretor na escolha da locação. Algo que era uma consequência dos primórdios da ideia do curta, que se passaria em uma espécie de Saloon.

Com a locação decidida pela produção, direção e arte, a definição dos elementos de cena era mais clara. Por não seguir a linha direta do gótico, e sim algo mais barroco, como uma taverna dos anos 1800. As mesas do bar não poderiam ser as de plástico da Skol, porque visualmente seria destoante da proposta anacrônica do filme, que buscava algo que estivesse entre dois séculos, mas que não fosse específico. A escolha foi a



de uma mesa e cadeiras de madeira, rústica, mas que servia e é usada frequentemente em restaurantes atuais.

Na mesa precisavam ir alguns elementos de cena para dar um balanço na luz e incrementar a narrativa. O desejo do diretor era ter um castiçal, o que era um desafio, a arte achou um em meio a coisas antigas, um porta velas branco (ANEXO XII), mas para ter um aspecto mais medieval precisava transparecer algum material nobre, como prata ou ouro. A arte revestiu o artefato em spray dourado a fim de buscar esse brilho diferenciado, e funcionou. Mas só isso não bastava, foi preciso dar um aspecto usado para o elemento, foi aí que o diretor de arte pegou alguns pingos de cera quente e derramou sobre a base. Ainda faltava mais sujeira para a peça, mas só no dia da gravação que foram dar o toque final, bitucas de cigarro usadas e cinzas na base do porta velas, que acabou servindo de cinzeiro também. O aspecto brilhoso e reluzente do porta velas acabou servindo como um importante elemento visual, tanto como dispositivo para mostrar passagem de tempo e acender os cigarros, como fazer uma transição, do *flare* para os faróis do carro (ANEXO XIII).

Para a cenografia deste espaço, demandava-se apetrechos tecnológicos, que fossem entre o digital e o analógico, não poderia ter um smartphone, nem um telefone de Graham Bell. Esdras procurou em seu estoque de arte, elementos para compor o espaço, e achou um antigo rádio que era de seu avô e agora pertence ao seu pai. Era um instrumento que percorreu muitos anos e não se pode definir qual especificamente, o que era condizente com o universo do filme. Quando apresentada a ideia ao diretor, ele aprovou e achou interessante, então o diretor de arte deu propôs o uso do elemento de cena como um aparelho mais interativo com a história, fazendo o público pensar que a trilha sonora que liga duas sequências é apenas extradiegética, quando cena seguinte, a garçonete interage com o rádio, revelando ser uma trilha diegética.

Com todas essas ideias aprovadas, era necessário pensar o que poderia ser feito com os elementos já presentes no bar, foi aí que Esdras fez um desenho com o esquema do que ele pensava para o bar, na distribuição dos elementos e organização do espaço. (ANEXO XIV) Nem todos eles chegaram ao filme em sua rodagem. Outra



maneira de preencher o espaço foi com caixas de plástico para cerveja, o Bar Brasil já possuía algumas, e foi incrementado com algumas que o assistente de produção, Ismael, disponibilizou. Junto a isso ainda foram usadas caixas de cigarro para compor a cenografia em breves cenas, junto com as cadeiras de madeira que sobraram e os freezers que o estabelecimento já possuía.

Na composição do balcão, além do rádio antigo, foi usado um porta louças e copos americanos, do próprio bar. Estes serviram para elementos de cena, ambos os três personagens bebem pinga e o vinho do diabo nos copos. O vinho foi um estudo longo entre produção, direção e arte. O desejo do diretor não era ter exatamente uma garrafa associada ao vinho, mas sim a pingas artesanais mineiras. (ANEXO XV) Essa ideia foi se simplificando aos poucos, primeiro foi pensado por Esdras, colocar no lugar de um rótulo, fio de palha enrolado, a ideia foi aprovada e incrementada pelo diretor, que sugeriu que a rolha também fosse amarrada junto ao pescoço da garrafa, pelo mesmo barbante, aí estava definida a estética da bebida. Essa foi a versão que foi para o filme (ANEXO XVI), a desistência por conta de um formato mais pomposo da garrafa se deve ao valor das bebidas que vem nesses recipientes, a forma mais barata e coerente com o filme foi a definida no final.

### 3.7.2 - O carro

O carro foi adquirido através de um amigo do diretor de arte, e a inspiração surgiu quando uma foto antiga foi encontrada em um álbum velho de sua família, onde seus pais saiam do casamento em um Opala amarelo (ANEXO XVII). Ao questionar seu pai sobre, esse carro tinha um paradeiro desconhecido, assim voltando ao ponto zero. Foi revendo o filme *Bingo, o Rei das Manhãs*, de Daniel Rezende e discutindo com seu amigo Kenneth sobre como esse carro possuía um visual luxuoso e deslumbrante, que o próprio expôs que seu irmão tinha especificamente um *Opala SS Amarelo 1979*, era uma chance única que a produção tinha de convencer Christopher a emprestar seu automóvel, para as gravações. A produção conseguiu o uso do carro em troca de uma sessão de fotos.



O interior do Opala tinha que ser customizado para o Diabo, que se mostrava um homem velho e culto. O elemento de cena que mostra essa soberba, visualmente, são os livros velhos, sujos e empoeirados que ficam na parte de trás do carro, uma exibição do conhecimento e luxo do coadjuvante, porém ainda mantendo o ar de mistério, sem revelar o que eram ou o que contém aqueles livros.

O cartão que ficava no carro do Diabo, foi pensado pelo diretor de arte, como algo que fosse a representação de uma capital unificada, como se todas as do Brasil fossem apenas A Capital. Então de maneira bem óbvia e simples se pensou em um cartão postal com nomes assinados da cada cidade embaixo de um letreiro bem maior escrito “**CAPITAL**”, e dentro de cada letra uma foto de cidade brasileira (ANEXO XVIII ESDRAS), a arte foi feita pelo mesmo responsável pelos pôsteres e artes de divulgação, Dalton.

### 3.7.3 - Elementos de cena

Outra ideia da direção arte que mudou com o tempo foi o recipiente em que a fita da mão do Macário estaria. De início era pensado pelo diretor uma caixa de cigarros tradicional, o único problema era o tamanho da fita da câmera, que não cabia na caixa de cigarros. Então a ideia que o diretor teve, foi customizar uma caixa maior, com inspiração no design do filme *Filme Demência*, de Carlos Reichenbach (ANEXO XIX). O diretor de arte pensou criativamente no design da capa da caixa, junto ao diretor de fotografia, que estava fazendo o *mockup* da caixa. A arte pensada, e inspirada pelo filme de *Reichenbach* foi o de uma *femme fatale* com um fundo de uma cidade iluminada por um sol laranja (ANEXO XX), a intenção era passar uma mensagem de que “fumar é bom”, assim com era nos anos 1970. Depois de impresso, mesmo assim o diretor não gostou da ideia e ela foi descartada, a solução que tiveram foi de usar a capa de plástico da própria fita, com a mensagem da mãe colada no verso. (ANEXO XXI ESDRAS)

A produção e a direção já miravam, desde o roteiro, conseguir um Fliperama para servir como elemento de cena no Bar, pegando inspirações em uma estética mais



oitentista. Com o tempo essa ideia foi apenas complicando as coisas, e por questão de tempo e dinheiro, o diretor cortou o elemento do roteiro e substituiu por um jogo de cartas. Nesse jogo seria muito mais interessante para ver a manipulação do Diabo, se comparado ao fliperama. Na escolha do baralho era muito mais simplório, as cartas estavam à mesa, e os personagens estariam em um jogo de poder, mas o público saberia que Macário está impotente na situação.

#### 3.7.4 - Figurinos:

Os figurinos foram definidos pela própria figurinista (ANEXO XXII), passando pela aprovação do diretor e do diretor de arte, as roupas foram quase todas utilizadas, fielmente ao esquema da figurinista. O Macário com uma roupa mais simples, vestimentas que alguém do interior usaria. O Diabo com classe e uma pegada europeia, tendo echarpe, terno e óculos de sol. A garçonete sendo provavelmente a mais caricata, um estilo inspirado nos anos 1940-1950, com luvas brancas, gravata borboleta, colete, tudo em branco ou preto. A cantora, possivelmente a mais glamourosa e brilhante, com colar de pérolas, vestido com lantejoulas salto alto e enrolada na encharpe do Diabo, o necessário pro momento catártico do filme,



#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Durante o período de escrita do relatório, o filme já passou pela fase da montagem e edição, resultando naquele que pode ser considerado o seu terceiro corte. Agora, o curta ainda precisa passar por alguns processos para a entrega final. Falta, para a conclusão de *Macári*, a feitura de todos VFX para o filme e também está em andamento o trabalho de correção de cor e colorização das cenas. Além disso, o profissional responsável pela sonoplastia e mixagem / edição de som está trabalhando na banda sonora do filme.

O produto que será entregue no fim do processo é uma versão já muito próxima do que havia sido idealizado. No que diz respeito à proposta de transposição de uma obra literária / teatral para o cinema, a equipe acredita que alcançou um resultado satisfatório e respeitoso à obra original. Não pensando numa perspectiva que diga respeito à fidelidade ou questões de semelhança, mas sim levando em conta que a impressão que o filme parece passar às outras pessoas que já tiveram acesso a trechos da obra diz respeito a esse lugar artificial e caricato do teatro em que a imagem carrega por si só, através do seu exagero maneirista, algo que poderia, sim, ser chamado ultrarromântico.

Toda a integração da equipe, desde os quatro membros que são responsáveis por este projeto de TCC, até os demais profissionais que aceitaram integrar o corpo da produção executaram um trabalho harmonioso e satisfatório. Assim como em qualquer produção audiovisual de baixo orçamento, o desenvolvimento e a execução de *Macári* foi complexa e difícil. Contudo, apesar dos imprevistos e de problemas variados que acometeram a produção ao longo do processo, foi possível contornar obstáculos e resolver adversidades com certa inteligência.

O curta-metragem não representa necessariamente o que houvera sido pensado no início do processo criativo de Felipe, porém é um filme com qualidades destacáveis em todos os setores da produção. Defeitos e possíveis descontentamentos refletem mais um gosto pessoal individual de cada profissional do que a conclusão de uma incapacidade de execução. O filme é fruto de seu contexto de realização e representa,



para além de um curta-metragem de jovens realizadores, o próprio amadurecimento dos profissionais que se formam através desta obra.

*Macári*o é, sem dúvidas, um estudo de uma obra literária consagrada para a literatura brasileira e representa, ao modo de seus idealizadores, uma relevante adaptação. Espera-se desse filme nada mais que o encontro com o público que, gostando ou não da experiência que se procurou propiciar, pense nas questões do romantismo tanto quanto compreenda a dedicação de cada indivíduo que integrou o coletivo que preenche os créditos da obra.



## REFERÊNCIAS

- (PELLEGRINI , Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: LITERATURA, Cinema e Televisão. [S. l.]: Editora Senac São Paulo, 2003.)
- BAZIN, André. Por um cinema impuro - defesa da adaptação. In: XAVIER, Ismail (org.). O que é o cinema?. [S. l.]: Ubu Editora, 2018.
- ALTON, John. Painting with light. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **O som no cinema**. In: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: Uma introdução. São Paulo: Editora da USP, 2013. cap. 7.
- BROWN, Blain. Motion picture and video lighting. Oxford: Elinor Actipis, 2008.
- CARREIRO, Rodrigo. Principais teorias de som no cinema. In: CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme**: Uma introdução. Recife: Editora UFPE, 2014. cap. 3.
- KEATING, Patrick. Hollywood lighting: From the silent era to film noir. Nova Iorque: Columbia University Press, 1970.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.



## ANEXOS

### ANEXO I

*One from the heart*



(Img. 1)



(Img. 2)



(Img. 3)



(Img. 4)

*Mulholland Drive*



(Img. 5)



(Img. 6)



(Img. 7)



(Img. 8)

*In the mood for love*



(Img. 9)



(Img. 10)

*Chungking express*



(Img. 11)



(Img. 12)

*Cidade oculta*



(Img. 13)



(Img. 14)



(Img. 15)



(Img. 16)

*A dama do Cine Shanghai*



(Img. 17)



(Img. 18)



(Img. 19)



(Img. 20)



(Img. 21)

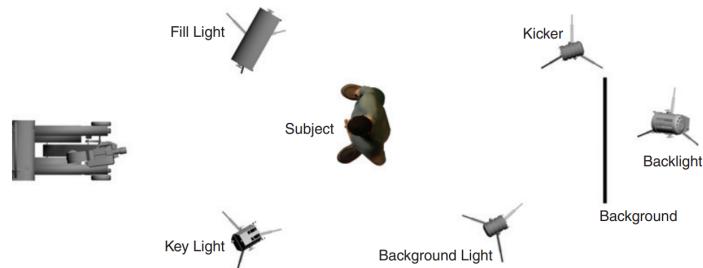


(Img. 22)



(Img. 23)

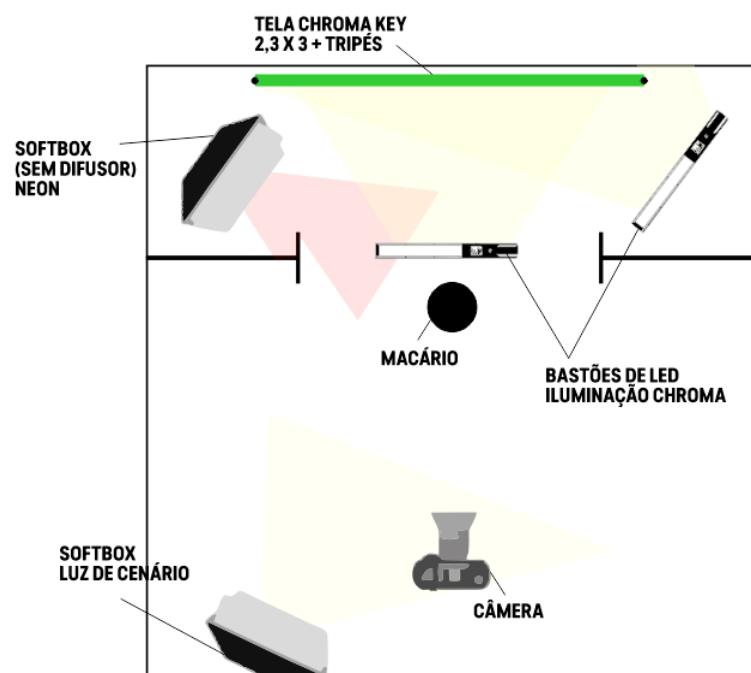
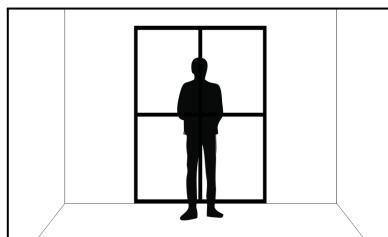
## ANEXO II



## ANEXO III

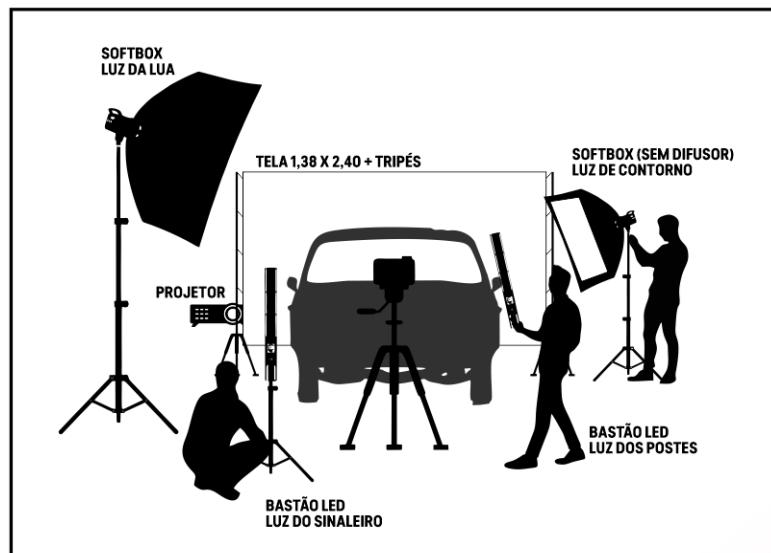
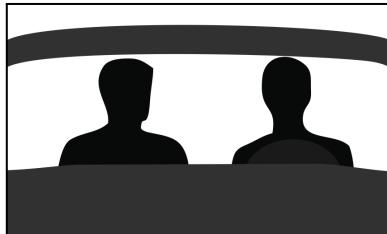


Ação	Plano	Movimento	Obs
Macário caminha até o centro da sala.	PG do apartamento frontal de uma janela.	-	Matte painting.

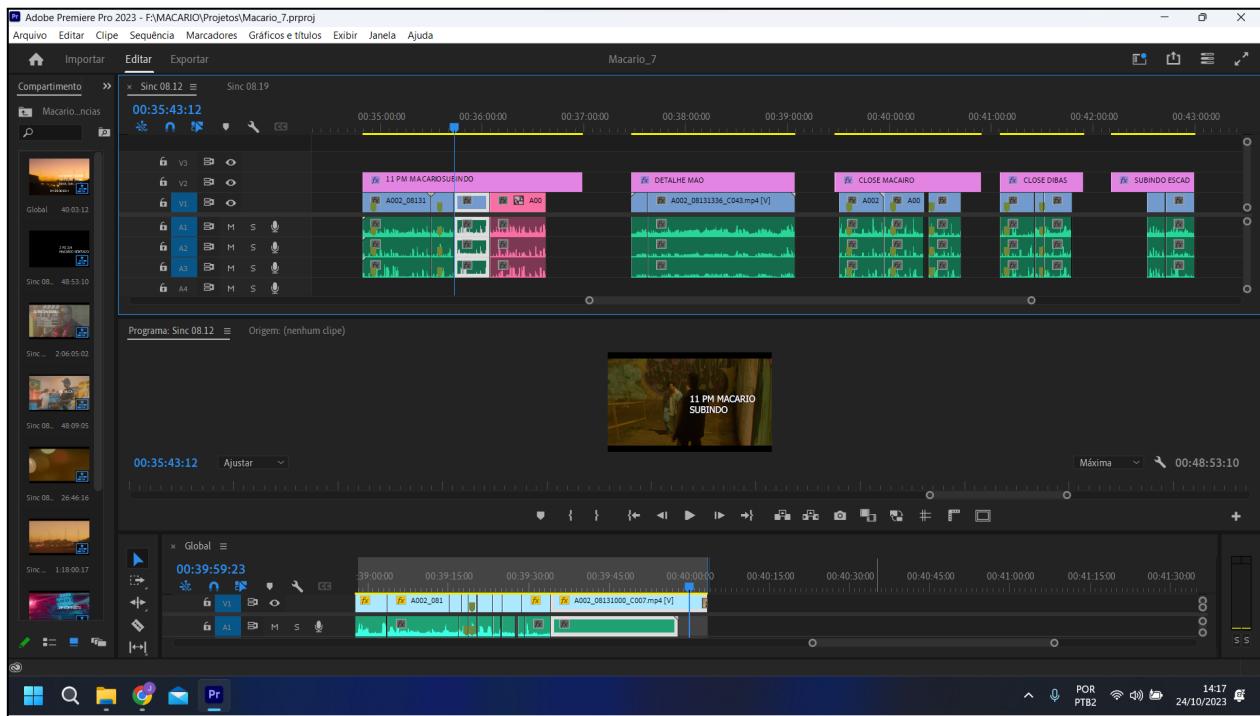


#### ANEXO IV

Ação	Plano	Movimento	Obs
Macário conversa com desconhecido.	PM two shot frontal da janela do carro.	-	Rear projection.



## ANEXO V





## ANEXO VI

06m 51s - não gosta do look

7m 10s - Cesse corte tão estranho, não sei se eles tão  
conectando bem

7m 22s - mesma coisa

No geral não curto muito como esse trecho do resultado ta  
montado, tenta explorar mais as outras opções de enquadramento  
que temos - ①

08m 21s - uso o plano com o travelling no lugar desse  
e também gostaria que viesse o detalhe da rádio

Em finais das cenas a ignorar a sombra da Karen no  
balcão, tenta cortar antes disso

8m 48s - se der tenta centralizar mais a Karen

9m 6s - tenta deixar todo o movimento da Karen num enquadramento  
só e quando ela termina de dizer fala deles pra  
corta pra ~~ela~~ pra Leo pra gente ver ele com choque  
e depois crescendo pra cima da Karen - no final da fala  
ele volta pra Karen em "L" pra gente ver a reação dele

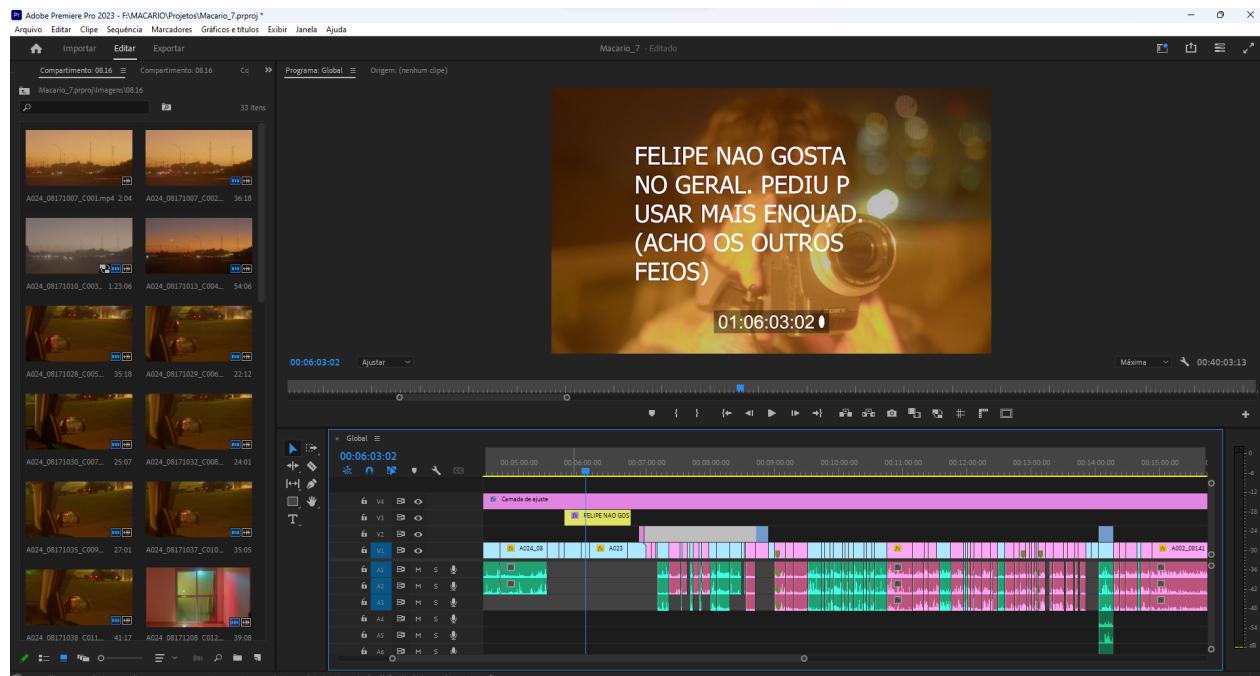
9m 28s - vai ter aquele zoom inata segundi

9m 32s - 9m 45s - essa ação ta longa demais e meio truncada  
- sai de trás da bancada pra ela saindo e depois  
que ela sai ai você vai pra detalhe da cara

tilibra



## ANEXO VII



## ANEXO VIII



Filmagens Macário - AGOSTO						
Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sabado	Domingo
		1	2	3	4	5
7	8	9	10	11	12 - Tarde / Noite	13 - Tarde / Noite
					Escadaria Final	Bar
14 - Noite	15 - Tarde / Noite	16 - Noite	17 - Noite	18 - Noite	19 - Manhã	20
Bar	Rodovia e AP	Viaduto	Carro	Extras	Teatro	
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			
ATORES						
Leonardo	Adriano	Karen	Vitoria			
CENAS						
Rodovia e AP	Viaduto	Escadaria Final	Bar	Carro	Teatro	Extras

## ANEXO IX

ITEM	QUANTIDADE
Gravador Zoom H6	x1
Kit Lapela Sony	x1
Kit Lapela Sennheiser	x1
Microfone Shotgun BOYA	x1



Blimp BOYA	x1
Deadcat	x1
Vara Boom	x1
Cabo XLR	x1
Fone de Ouvido	x1
Chest Straps	x2
Pilhas Recarregáveis	x16
Carregadores de Pilhas	x4
Microfone Condensador BM-800	x1
Chest Straps	x2

## ANEXO X



Fig 1

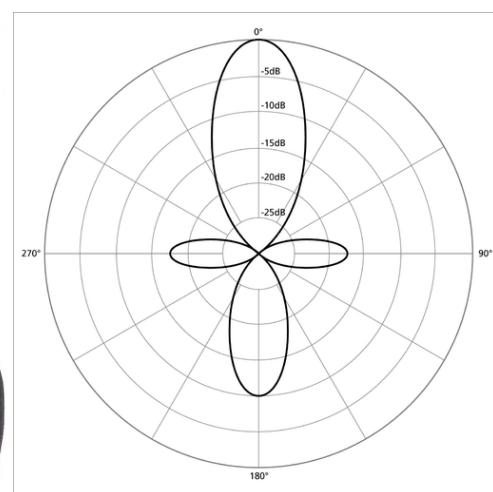


Fig 2

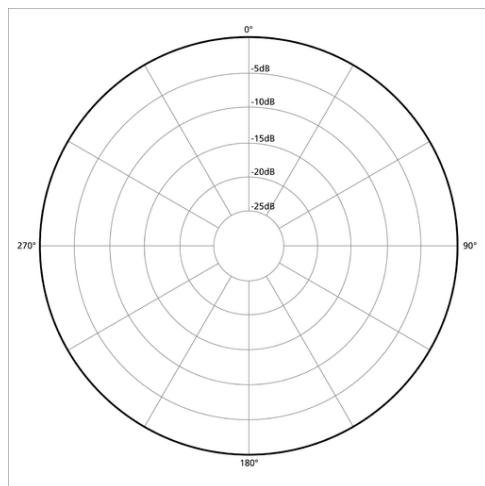


Fig 3

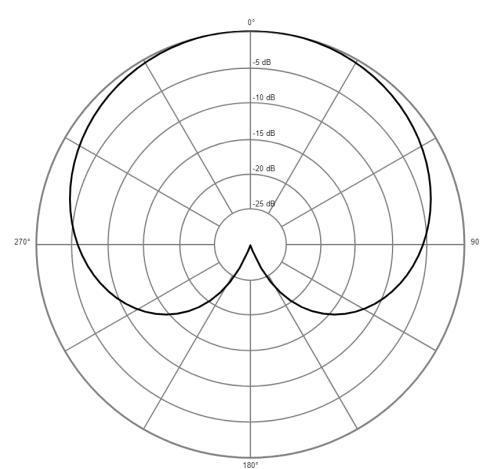


Fig 4

## ANEXO XI

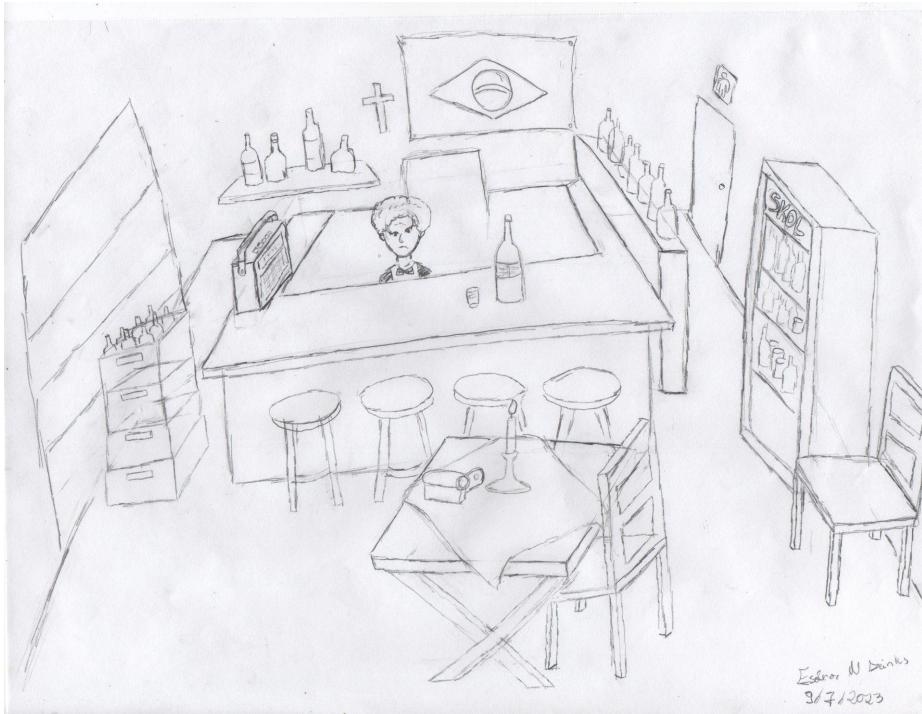


## ANEXO XII





#### **ANEXO XIV**



## ANEXO XV



## ANEXO XVI

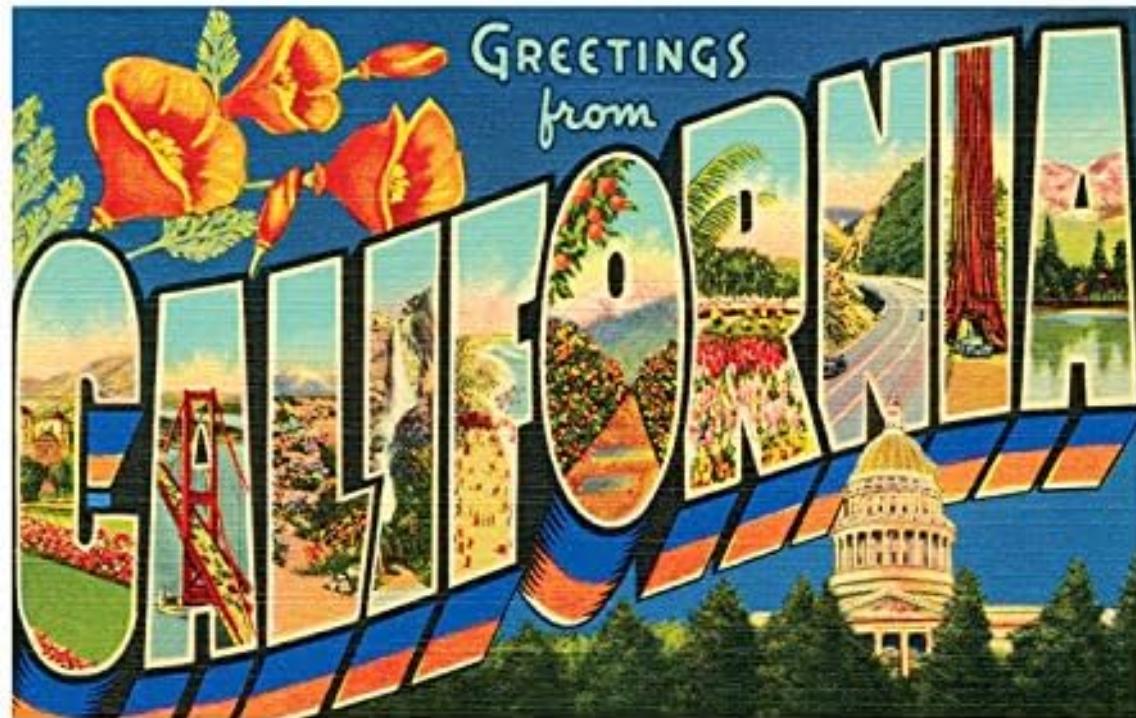








ANEXO XVIII





## ANEXO XIX



## ANEXO XX



## ANEXO XXI



## ANEXO XXII





## APÊNDICE A- ROTEIRO

### 1. EXT. RODOVIA - DIA / FIM DE TARDE

A RODOVIA se estende infinda ao horizonte. Um HOMEM de aproximadamente 20 ANOS caminha no acostamento. Ele usa um conjunto de ROUPAS BÁSICAS: se cobre completamente com peças de JEANS SURREADO; uma CAMISETA BRANCA cobre seu peito; e calça um par de COTURNOS sujos de lama. Uma MALA repousa sobre seus ombros chacoalhando conforme ele caminha - o jovem é MACÁRIO.

Ao longe, ouvimos o crescente roncar de um MOTOR. MACÁRIO se vira para a origem do ruído, estende o braço rumo à rodovia e pede carona.

Aos poucos, o VEÍCULO diminui a velocidade e para. Macáriio se apoia na porta.

1:                   MOTORISTA  
Para onde?

2:                   MACÁRIO  
Capital.

3:                   MOTORISTA  
Entra aí.

O jovem abre a porta e entra no automóvel. Logo, que Macáriio a fecha o carro volta a acelerar, desaparecendo no POR DO SOL ALARANJADO.

FUSÃO PARA:

### 2. SONHO DO MACÁRIO

OS PLANOS SE SOBREPÔEM EM FUSÃO

Olhos femininos, cristalinos, enfeitados com uma MAQUIAGEM AZUL.

Uma mão feminina com UNHAS pintadas em ESMALTE VERMELHO correm soltas por um VESTIDO AZUL BRILHANTE.

UM CÉU estampado com ESTRELA e com a LUA.

Uma mão feminina alcança um MICROFONE e a face da mulher se aproxima do objeto.

A BOCA VERMELHO RUBRO SORRI; a CÂMERA chacoalha, perde o foco e registra uma amontoado de LUZES se DESFAZENDO em um RASO.

TELA AZUL, ouvimos uma FILMADORA REBOBINAR um vídeo.

LUZES DESFOCADAS ganham NITIDEZ. Vemos o reflexo da cidade na janela de um carro. MACÁRIO, com a cabeça encostada no vidro, acorda moroso.



2.

3. EXT. FACHADA APARTAMENTO - NOITE

O CARRO estaciona sob a LUZ de um POSTE. A porta do veículo se abre. Macário SAI do automóvel carregando sua MALA. Ele fecha a porta e caminha, se afastando do carro. Cabisbaixo, o jovem ENTRA em um EDIFÍCIO.

4. INT. APARTAMENTO - NOITE

Uma LUZ CINTILANTE penetra o ambiente por uma JANELA que dá vista à CIDADE; no horizonte um PRÉDIO cerra a vista. No apartamento, NENHUM MÓVEL, PESSOA ou OBJETO; o ambiente está ABSOLUTAMENTE VAZIO.

ENTRA Macário. Ele caminha ao centro do cômodo e solta a MALA no chão, interrompendo a quietude pelo BAQUE do objeto. RUÍDOS URBANOS invadem o apartamento: TRAFEGO DE CARROS, BUZINAS, SIRENES e PROPAGANDAS. O SILENCIO da cidade grande toma conta.

Macário olha em volta e, por um instante, tudo permanece igual.

5. INT. APARTAMENTO - NOITE - MAIS TARDE

Macário, sentado no chão, é banhado pela luz que invade pela janela. Ele fuça sua mala e dela retira algumas PEÇAS DE ROUPAS, QUINQUILHARIAS e, então, pega uma FILMADORA DE VÍDEO.

O jovem abre a tela do aparelho e o liga. Uma filmagem surge no display: olhos marejados e cristalinos enfeitados com uma MAQUIAGEM AZUL. Macário engole seco e fecha o display, desligando a filmadora e repousando-a ao seu lado.

Ele agarra um MAÇO DE CIGARROS do bolso da jaqueta, o abre, e retira o último TABACO de seu interior. O jovem leva o fumo à boca e solta a caixa no chão. Em seguida, retorna a mão ao bolso e, de dentro do alforje, retira um ISQUEIRO DE PRATA. Macário tenta acender o cigarro, mas a fagulha falha repetidamente.

O jovem para e suspira; num relance de olhar, vê um embrulho dentro de sua mala, devolve o isqueiro ao bolso e agarra a embalagem: uma PEQUENA CAIXA RETANGULAR com um EMBRULHO PRATEADO.

Logo, ele rasga o embrulho e, de dentro, retira uma FITA DE VÍDEO. No verso dela, um recado escrito à mão: "Pra você, pra fazer novas memórias - Beijos, Mamãe".

Macário agarra a filmadora. Ele abre o slot de vídeo; ouvimos os mecanismos soltando a FITA VELHA. Ele troca as duas fechando o compartimento. Agarra o maço vazio do chão e guarda a fita usada em seu interior, guardando-a no bolso.



3.

Macário se levanta e olha pela janela. Ele liga a filmadora que rebobina o vídeo automaticamente. O jovem observa o aparelho funcionar.

Correm alguns segundos. Macário tira o cigarro da boca e o coloca no bolso da jaqueta, se vira e SAI do apartamento

**6. EXT. RUAS DA CIDADE - NOITE**

**ÍNICO DA MONTAGEM.**

AO LONGE PRÉDIOS ESCONDEM O HORIZONTE DA CIDADE;

FACHADAS DE NEON E LED COM ANÚNCIOS DIVERSOS: HOTEL, ABERTO 24H, RESTAURANTE, ETC;

SEMÁFORO MUDANDO DE VERDE PARA AMARELO e, em seguida, PARA VERMELHO;

MACÁRIO ATRAVESSA UMA RUA VAZIA ENQUANTO O SEMÁFORO ESTÁ VERMELHO.

**FIM DA MONTAGEM.**

**7. EXT. VIADUTO - NOITE**

Macário caminha sobre o viaduto observando a cidade a sua volta. Seu olhar permanece alto.

Ele para no meio da passagem e se debruça sobre o GUARDA-CORPOS. O jovem encara a paisagem por alguns segundos, levanta a FILMADORA na altura dos olhos e olha pelo visor. O REFLEXO DE UMA MULHER estampa o VIDRO DA LENTE, Macário hesita, abaixa a filmadora e dá as costas ao horizonte.

O jovem tira, novamente, o último CIGARRO do bolso levando-o a sua boca e alcança o isqueiro com a mesma mão - sem nunca soltar a filmadora. Macário tenta acender o fumo, mas falha repetidamente.

Ele agarra o cigarro de supetão e, abruptamente, se vira para o guarda-corpos arremessando o cigarro e o isqueiro longe.

**ENTRA O TÍTULO: MACÁRIO.**

O jovem respira atropeladamente enquanto percorre o resto da travessia.

**8. INT. BAR - NOITE**

Macário está sentado em um banco diante de um BALCÃO enquanto sua JAQUETA repousa num outro banco ao seu lado. Perto dele, alguns COPOS; no entorno, poucas MESAS espalhadas pelo salão desabitado; em uma delas, uma VELA APAGADA em um CASTIÇAL;



4.

atrás do balcão, preso a parede, algumas PRATELEIRAS com VÁRIAS GARRAFAS DE BEBIDA.

O jovem encara, em transe, a TELA AZUL no display da FILMADORA. Do outro lado do balcão, uma MULHER DE APROXIMADAMENTE 20 ANOS observa Macário, inquieta. Atrás da mulher, uma porta para a cozinha.

4: MULHER  
O que o senhor vai querer?

SILÊNCIO. Macário segue apegado a filmadora.

5: MULHER  
(Levanta a voz)  
Senhor, eu tenho pressa.

6: MACÁRIO  
Han?

Macário levanta o olhar saindo do transe. A mulher acena, de maneira negativa, com a cabeça.

7: MACÁRIO  
Ah... Um isqueiro e um maço de marlboro.

8: MULHER  
Não temos cigarro.

9: MACÁRIO  
(Soltando a filmadora)  
E o que vocês tem para beber?

A mulher se aproxima da prateleira e pega uma GARRAFA, entregando-a a MACÁRIO.

10: MULHER  
Tem pinga.

11: MACÁRIO  
(Pegando a garrafa)  
Não, isso faz um mal fudido.

12: MULHER  
Se não gosta, não bebe.

13: MACÁRIO  
Fala isso porque nunca deve ter provado uma boa dose de conhaque.

A mulher pega um copo e o coloca em frente a Macário. Ela toma a cachaça para si e serve uma dose enquanto o jovem a encara em silêncio. A moça entorna a bebida goela abaixo. Então, devolve o recipiente ao balcão, enchendo-o de álcool novamente. Ela SAI do salão enquanto Macário encara a dose.



5.

ENTRA um HOMEM, 50 ANOS; veste uma BLUSA DE GOLA ALTA, uma CALÇA SOCIAL e um SAPATO SOCIAL. Uma longa ECHARPE VERMELHA cai sobre seus ombros cobrindo boa parte de seu corpo. O velho exibe, nos CABELOS e BARBA, alguns FIOS GRISALHOS.

O desconhecido caminha na direção do Macário, parando próximo a ele, e repousa a mão com UNHAS PINTADAS DE VERMELHO sobre o ombro do jovem.

14: DESCONHECIDO  
Boa noite, amigo!

Macário acena com a cabeça. O DESCONHECIDO fita a filmadora sobre o balcão e leva a outra mão até ela, mas é interrompido pelo jovem que fecha a filmadora e arrasta até perto de si. Com a mesma mão o desconhecido aponta para o copo.

15: DESCONHECIDO  
O que tá bebendo?

16: MACÁRIO  
(Vacilante)  
Ah, não é meu...

O desconhecido retorna uma das mãos a echarpe e por detrás dela revela uma GARRAFA DE VINHO. Ele a coloca diante do jovem que fita a bebida e, então, direciona, pela primeira vez, seu olhar ao velho. O desconhecido retribui com um aceno com a cabeça.

Macário agarra o copo com a pinga, derruba o líquido no chão e o enche de vinho enquanto o desconhecido lhe dá as costas caminhando até uma das mesas.

Macário observa o homem de canto de olho enquanto toma, hesitante, um gole da bebida - ele lambe os beiços e fita o copo após o gole. O desconhecido termina de se aproximar da mesa, puxa um BARALHO de dentro do alforje e comece a embaralhar as cartas.

17: DESCONHECIDO  
Quer jogar?

18: MACÁRIO  
Não...

19: DESCONHECIDO  
(Enquanto dispõe as  
cartas na mesa para jogar  
Paciência)  
Que pena, ia ser divertido pra  
matar o tempo.

20: MACÁRIO  
Qual a graça disso?

21: DESCONHECIDO  
A mesma que beber sozinho?



6.

O desconhecido começa a jogar sozinho.

22: MACÁRIO  
É diferente.

23: DESCONHECIDO  
Se você diz.

O silêncio substitui a conversa, mas Macári, abruptamente, evita o silêncio.

24: MACÁRIO  
Hein, eu já não te vi hoje?

25: DESCONHECIDO  
Viu?

26: MACÁRIO  
(Pensativo)  
É...

27: DESCONHECIDO  
Jogando sinuca com um bando de bêbados?

28: MACÁRIO  
Isso!

29: DESCONHECIDO  
(Rindo)  
Era eu! Perdi uma bolada ali.

Enquanto se levanta, Macári agarra um par de copos do balcão. Ele pega, também, o vinho e caminha até a mesa do desconhecido.

30: MACÁRIO  
(Puxando a cadeira)  
Posso?

O desconhecido acena com a cabeça. Macári se senta enquanto dispõe os copos e serve a bebida. O desconhecido pega o copo e o levanta na altura dos olhos de Macári. O jovem faz o mesmo. Eles brindam.

31: MACÁRIO E DIABO  
(Juntos)  
Saúde!

Ambos bebem.

32: MACÁRIO  
Então, gosta de jogos?

33: DESCONHECIDO  
Você não?



7.

34: MACÁRIO  
Que tipo?

35: DESCONHECIDO  
(Fala enquanto recolhe as  
cartas da mesa. Incisivo e  
ligeiramente diabólico)  
Qualquer um que eu possa ganhar...  
E que alguém acabe perdendo.

Macári o afasta o corpo se encostando na cadeira.

36: DESCONHECIDO  
(Após um gole - fala mais  
calmo e ameno)  
Como se chama?

37: MACÁRIO  
Você fala primeiro, até porque te  
vi primeiro.

38: DESCONHECIDO  
(Celebrativo)  
Eu também já te vi. Apontava aquele  
aparelhinho para os prédios, num  
desses viadutos da capital. Uma puta  
vista e você era o único olhando,  
eu mesmo só reparei depois de ver  
você... Parecia um artista.

O desconhecido enche o copo do jovem.

39: MACÁRIO  
(Sem jeito com o elogio)  
Longe disso.

40: DESCONHECIDO  
Não é um artista, então?

41: MACÁRIO  
(Enquanto apalpa os bolsos  
- Meio desesperado /  
assustado)  
Não, eu estava...

Macári o se levanta repentinaente, esbarrando na mesa e  
derrubando o copo de bebida.

42: DESCONHECIDO  
Onde vai?

O jovem caminha até o balcão em silêncio, agarra a jaqueta e  
começa a mexer nos bolsos da vestimenta. Inquieto, ele troca  
a jaqueta pela filmadora e abre o slot da fita, fechando-o  
logo em seguida. Melancólico, o jovem olha em volta.

O desconhecido tira o lenço do bolso e enxuga a bebida  
derramada sobre a mesa.



43: DESCONHECIDO  
Qual o problema?  
44: MACÁRIO  
Não consigo achar.  
45: DESCONHECIDO  
O que?  
46: MACÁRIO  
Não posso ter perdido.  
47: DESCONHECIDO  
Não vai achar desse jeito.  
48: MACÁRIO  
Mas...  
49: DESCONHECIDO  
Vem, senta e bebe... E relaxa.

Macári o retorna para a mesa. Ele repousa a jaqueta sobre o encosto da cadeira e deixa a filmadora sobre o móvel. Toma o copo de vinho de uma vez. O desconhecido re-dobra o lenço.

50: DESCONHECIDO  
Era muito importante?  
51: MACÁRIO  
(Mais irriadiço nesse momento)  
Não. Quer dizer, sim. Mais ou menos.  
52: DESCONHECIDO  
Algum presente de sua namorada?  
53: MACÁRIO  
(Indignado)  
Não.  
54: DESCONHECIDO  
Rascunhos de um trabalho, realmente é um artista e não quer falar?  
55: MACÁRIO  
Não! Era meu maço.  
56: DESCONHECIDO  
Esse auê por um monte de fumo?  
57: MACÁRIO  
Sim. Quer dizer, não... Era o que tinha dentro.  
58: DESCONHECIDO  
(Diabo ri irônico)  
Cigarro?



9.

Macário vira os olhos, mas se desarma num riso ligeiro (O riso é importante). O desconhecido desdobra o lenço e, entre as dobras, estão dois CIGARROS ENROLADOS À MÃO. Ele pega um e oferece o outro a Macário.

59:                    DESCONHECIDO  
                          (Aqui o diabo tem maldade  
                          na fala)  
                          Pega, melhor que qualquer coisa que  
                          você levava naquela caixinha...

MACÁRIO PERMANECE QUIETO.

60:                    DESCONHECIDO  
                          (Sarcástico)  
                          Vamos, Maconha plantada no sul do  
                          Brasil, com um pouquinho de tabaco  
                          cubano, regado a vinho chileno.

Macário agarra um dos cigarros; o desconhecido leva o outro à boca.

61:                    DESCONHECIDO  
                          (Irônico)  
                          Anda, a seda tem gostinho de  
                          chocolate.

O jovem também coloca o cigarro na boca.

62:                    MACÁRIO  
                          E fogo?

O desconhecido esfrega o PAVIO de uma vela com a ponta dos dedos e o estopim entra em combustão.

Ambos se inclinam na direção do FOGO - os cigarros acendem ao mesmo tempo. Eles se encostam novamente nas cadeiras enquanto tragam. O desconhecido solta a fumaça com calma. Macário tosse. Eles seguem com a conversa entre os tragos e os goles.

IMPORTANTE COMEÇAR A FICAR CHAPADO.

63:                    DESCONHECIDO  
                          Você acostuma.

64:                    MACÁRIO  
                          (Tossindo)  
                          De onde o senhor é?

65:                    DESCONHECIDO  
                          Ah... Não importa de onde um velho  
                          vem, mas eu quero saber de você...  
                          Pra onde vai?



10.

66: **MACÁRIO**  
Eu vim da casa do caralho, de onde  
judas bateu as botas, do fim do  
mundo... Do interior do estado. Vim  
pra capital estudar cinema.

67: **DESCONHECIDO**  
(Animado)  
Eu sabia, um artista!

68: **MACÁRIO**  
Continua com isso?

69: **DESCONHECIDO**  
(Apontando para a  
filmadora)  
Tem até um desses trecos.

Macári o repousa a mão sobre a filmadora.

70: **MACÁRIO**  
(Sorriso singelo)  
É só pra registrar memórias.

O jovem esboça um pequeno sorriso.

71: **DESCONHECIDO**  
(Diabo fala como se  
trocasse de assunto)  
Pois bem, empolgado com os estudos?

72: **MACÁRIO**  
Vim mais pra fugir do tédio do  
interior, pelas boas companhias e  
pelas histórias que minha mãe me  
contava sobre a cidade.

73: **DESCONHECIDO**  
(Diabo passa ser mais  
provocador)  
Boas companhias? Não tem solidão  
maior que a companhia de um  
paulista... Mas é divertida.

74: **MACÁRIO**  
A cidade?

75: **DESCONHECIDO**  
As companhias. Mulheres, santos,  
militares e estudantes... Tem de  
tudo. Mas toma cuidado. As  
mulheres... Bom, são mulheres. Os  
militares são religiosos e os  
santos são depravados, já os  
estudantes, bons beberões.  
(Aponta para Macári o)



11.

- 76: MACÁRIO  
Minha mãe diria o mesmo.
- 77: DESCONHECIDO  
Se não aguenta tudo isso. Não vai  
estar pronto pra sobreviver aqui.
- 78: MACÁRIO  
Tá... Mas eu não entendi, o que  
quis dizer sobre as mulheres?
- 79: DESCONHECIDO  
Loiras, morenas e ruivas. Peles  
claras e escuras. Brasileiras e  
estrangeiras. Mulheres! Se não  
tomar cuidado, uma delas pode te  
marcar pra vida.
- Macári o traga e solta a fumaça com o olhar perdido (um pouco  
irritado, tem uma raiva pelas falas do diabo).
- 80: DESCONHECIDO  
(Tirando sarro do Macári o)  
Calma! Já está se apaixonando.
- 81: MACÁRIO  
(Irritado - pode subir o  
tom da fala)  
Não fode, é que de onde eu venho  
dizem que a noite da capital é  
cheia de festa...
- 82: DESCONHECIDO  
(Interrompendo o Macári o)  
Nem tem o que festear. Tanto as  
ruas quanto os bares e boates,  
quanto as mulheres são repugnantes.  
É torto até as calçadas.
- 83: MACÁRIO  
(Confuso)  
Porra...
- 84: DESCONHECIDO  
(Fala continua com a  
anterior)  
As vielas do inferno são mais  
bonitas que esse lugar. O beijo do  
diabo vale mais que qualquer transa  
com qualquer mulher desta cidade.  
Se fode com uma vagabunda hoje,  
acorda de manhã com a alma morta.

Macári o se levanta apagando o cigarro na mesa. Ébrio, ele se  
apoia na cadeira e volta o seu olhar ao desconhecido.



12.

- 85: **MACÁRIO**  
(Bravo - pode subir bem o  
tom)  
Tu não fala nada com nada. Não sei  
o que me deixa mais tonto. O  
álcool, a fumaça ou as suas  
baboseiras.
- 86: **DESCONHECIDO**  
(Permanece calmo)  
Agora eu falo baboseiras?
- 87: **MACÁRIO**  
Sim, mas tudo bem, deve ser o teu  
vinho. Depois de tantos copos me  
sinto até um poeta.
- 88: **DESCONHECIDO**  
(Apontando para Macári /  
Cínico / Sarcástico)  
Por favor, adoraria ouvir uma  
poesia tua.
- Macári ri com desdém, se desequilibra com a cadeira e cai  
sentado. O desconhecido estica o pescoço para ver o jovem no  
chão.
- Um SILENCIO ligeiro (Macári passa a star meio perdido, Diabo  
continua provocativo).
- 89: **MACÁRIO**  
Sobre o que falávamos?
- 90: **DESCONHECIDO**  
(Irônico)  
Sobre o papa?
- 91: **MACÁRIO**  
Acho que não. Em algum momento eu  
me perdi.
- O desconhecido relaxa novamente sobre a cadeira.
- 92: **DESCONHECIDO**  
E a poesia?
- 93: **MACÁRIO**  
Antes tinha valor. Hoje é estudada  
por vagabundos.  
(Aponta para si no chão)
- 94: **DESCONHECIDO**  
Tinha dito que veio estudar cinema,  
não literatura.
- 95: **MACÁRIO**  
E tem diferença? É tudo arte.



13.

- 96: DESCONHECIDO  
Disse o garoto que escolhe o que beber, não é tudo álcool?
- Macári o levanta as sombrancelhas pensativo.
- 97: DESCONHECIDO  
Pelo menos gosta de cinema?
- 98: MACÁRIO  
Nem fudendo... Filme brasileiro mesmo é tudo putaria e palavrão.
- O desconhecido expira com um sorriso de desdém (DESPREZO). Logo, ele agarra o baralho e volta a embaralhar as cartas.
- 99: MACÁRIO  
(Fala continua com a anterior)  
Prefiro viver o álcool, a fumaça e o amor do que ver isso numa tela.
- 100: DESCONHECIDO  
(Pela primeira vez, o diabo fica irritado)  
Tá no chão e diz que é acostumado com o álcool, traga o fumo como um adolescente... E... Seja sincero, já amou alguma vez?
- Macári o hesita para responder, um silêncio se instaura por poucos segundos.
- 101: MACÁRIO  
(Balbucia)  
Sim. Não... Quer dizer...
- 102: DESCONHECIDO  
(Incisivo)  
Fala direito.
- Macári o se levanta do chão enquanto ajeita a cadeira (A partir daqui o diabo diminui o tom provocativo e começa uma conversa mais franca - adulta - com o Macári o.
- 103: MACÁRIO  
Direito como?
- 104: DESCONHECIDO  
É virgem? Ou já beijou algum seio além do da sua mãe?
- O desconhecido coloca as cartas na mesa.
- 105: DESCONHECIDO  
Uma aposta: se eu ganhar você fala.
- O jovem se aconchega na cadeira.



106: DESCONHECID  
Corta.

Macálio corta o baralho em dois. O desconhecido distribui as cartas (TRUCO). Uma partida começa. Eles jogam um contra o outro.

107: DESCONHECIDO  
Achei que você era virgem como qualquer outra criança, mas pelo jeito seu problema é o coração.

108: MACÁRIO  
Eu já amei Maria e morro de paixão pelo álcool, talvez um dia sinta o mesmo por outras mulheres.

109: DESCONHECIDO  
Quem?

110: MACÁRIO  
Dona Maria Luisa, minha falecida mãe.

111: DESCONHECIDO  
Que susto... Pensei que era um religioso.

112: MACÁRIO  
Deus me livre. Crer em deus é o mesmo que crer no diabo. E as coisas que falo me colocam de mãos dadas com o capeta.

113: DESCONHECIDO  
Não tem medo do inferno?

114: MACÁRIO  
Deus há de me perdoar.

115: DESCONHECIDO  
Um cínico! O que alguém assim espera do amor?

A partida continua por mais alguns minutos. No fim Macálio descarta as cartas de sua mão na mesa.

SILENCIO.

O jovem pega a GARRAFA e entorna toda o restante da bebida.

116: DESCONHECIDO  
Então, é um romântico?

117: MACÁRIO  
(desprezo)  
Odeio o romantismo.



15.

118: DESCONHECIDO  
(compadecente)  
Você é jovem e bonito, ainda tem  
tempo de conseguir o que deseja.

SILENCIO. OUVIMOS o SOPRAR DO VENTO. A vela apaga. Macário  
olha em transe para fora do salão. ELE ESTÁ PERDIDO.

119: DESCONHECIDO  
(Ansioso - não está  
irritado)  
Jesus, seu silêncio é  
ensurcedor... No que pensa tanto?

120: MACÁRIO  
Nada, é só o tédio. Acho que deu a  
hora de ir pra casa.

O desconhecido revira os olhos com um sorriso no rosto.

121: DESCONHECIDO  
(Levantando)  
Menos, Baudelaire. Vamos, eu te  
levo.

Macário levanta, agarra a jaqueta e a veste; pega também a  
filmadora. O desconhecido retira algumas NOTAS do bolso e as  
coloca sobre a mesa. Ambos SAEM. A echarpe fica pendurada no  
encosto da cadeira.

**9. EXT. CARRO / RUAS DA CIDADE - NOITE (O DIABO NÃO PRECISA SER  
MAIS PROVOCADOR)**

UM CARRO ANTIGO avança pelas RUAS da CIDADE. Sentado no banco  
do passageiro, MACÁRIO observa a cidade pelo visor da  
FILMADORA. Enquanto dirige, o desconhecido agarra um cigarro  
e o entrega a MACÁRIO (O diabo permanece sem olhar para o  
macário).

122: DESCONHECIDO  
Acende pra mim?

123: MACÁRIO  
E fogo?

O desconhecido tira um ISQUEIRO DE PRATA do porta luvas e  
estende o braço, riscando a pederneira próximo a ponta do  
cigarro, a chama raia e queima o fumo. Os olhos do jovem  
estão presos ao isqueiro.

O velho deixa o acendedor com o jovem que abaixa a filmadora  
e, em silêncio, tenta acender o isqueiro, novamente, sem  
sucesso.

Eles chegam a uma ENCRUZILHADA. Macário encara as ruas  
vazias. Ele olha para um lado e olha para o outro (O diabo  
olha para o Macário).



16.

124: DESCONHECIDO  
Pra onde?  
  
125: MACÁRIO  
Não sei.  
  
126: DESCONHECIDO  
(Eleva o tom)  
Como não sabe?  
  
127: MACÁRIO  
(Eleva o tom)  
Como saber numa cidade torta como  
essa?  
  
128: DESCONHECIDO  
(conselho)  
Anda torto também.

O desconhecido toma o cigarro de Macári, agarra o CÂMBIO e muda de marcha - acelera e segue em frente (para de olhar para Macári). Macári permanece com o olhar perdido no horizonte (dialogo mais franco).

129: DESCONHECIDO  
(passando o cigarro)  
No que você pensa tanto?  
  
130: MACÁRIO  
(após tragar o cigarro)  
Coisa antiga.  
  
131: DESCONHECIDO  
(ameno)  
Fala. Não vamos a lugar algum.  
  
132: MACÁRIO  
(passa o cigarro de volta)  
Lembrei de uma noite. Lembrei de  
alguém.

Uma LUZ VERMELHA; o SINAL fechou. Parando o carro, o desconhecido traga o fumo mais uma vez. Macári abre o display da filmadora e rebobina o vídeo. Luz VERDE; o sinal abriu. O carro volta a se mover.

133: MACÁRIO  
Eu tinha saído pra beber, ainda não  
tinha idade direito. Mas eu  
conseguia me enfiar num bar, ou era  
um clube... Uma boate. Não lembro.  
Ela sempre cantava lá. Lembro mais  
da voz dela. Da melodia... Até  
registrei alguns momentos com isso.

A fita para de rebobinar. O display da filmadora fica AZUL.  
Macári respira fundo.



17.

134: **MACÁRIO**  
Em outros momentos eu preferia  
ficar admirando a beleza dela a  
fazer qualquer outra coisa. Era  
estranya, meio esguia, às vezes  
pálida. Sentávamos depois das  
noitadas na beira de uma calçada e  
ela cantava só pra mim. Cantava  
abraçada pelo luar. Contornada pela  
luz noturna. Luz que contornava as  
curvas dela através do vestido  
fino.

O desconhecido joga o cigarro pela janela. O jovem fecha  
display e corre a mão sobre o rosto, apertando-o com força.

135: **MACÁRIO**  
Eu comecei com isso por ela, pra  
vê-la mais de perto mesmo quando  
estava longe, pra vela no palco.  
Pela lente ela parecia só minha. Eu  
nasci quando a conheci. Padeci  
quando ela... Vivi alguns dias  
enquanto estávamos juntos. Eu sinto  
falta dos calafrios que seus beijos  
causavam. Da boca gelada, do  
carinho cansado... E dos murmúrios  
que ela gemia cantando pra mim na  
madrugada. A gente deitava junto...  
Sempre naquele quarto mofado,  
sempre naquele buraco úmido  
desagradável. Um dia eu não fui...  
E ela... Ela...

CORTE DIRETO PARA:

10. EXT. FACHADA CLUBE SPLEEN - NOITE

136: **DESCONHECIDO**  
Chegamos.

137: **MACÁRIO**  
(confuso)  
Onde?

138: **DESCONHECIDO**  
(empolgado)  
Aqui.

Uma PLACA NEON com a palavra "SPLEEN" sobre a entrada de um  
CLUBE. O desconhecido desce do CARRO. MACÁRIO encara o  
entorno e vê o velho ENTRAR, apressado, na casa noturna.

Macário, oscilante, abre a porta do carro. O jovem está  
incerto, mas, logo, desce do veículo e caminha até a entrada  
do clube.



18.

11. INT. CLUBE SPLEEN (TEATRO) - NOITE / CONTINUANDO

Um TEATRO ESCURO se estende a frente de MACÁRIO. Vemos fileira infinidas de cadeiras vazias. O lugar está imerso em neblina. Sentado próximo ao PALCO, o velho observa um MICROFONE em um PEDESTAL no tablado. A principal luz do ambiente reside sobre o objeto.

Macári o caminha vagaroso e quieto, ele está confuso. O desconhecido olha para trás e acena com a cabeça. Macári o se aproxima da fileira do velho e se senta ao lado do Desconhecido. A luz do palco também o ilumina. O desconhecido sorri.

Uma MÚSICA reverbera pelo salão.

A mulher surge por detrás das cortinas, caminhando até o microfone. Vemos o VESTIDO AZUL, o BATOM VERMELHO, as UNHAS RUBRAS e a MAQUIAGEM ANIL; a mulher passa a existir fora da tela. Ela chega com passos firmes em um caminhar elegante e, quando diante do microfone, começa a cantar "EU TAMBÉM SOU SENTIMENTAL".

Os olhos do jovem se fixam nela. Ele está apavorado.

De olhos marejados e de face congelada, aos poucos, Macáriose perde em lágrimas.

A cantoria segue se intensificando; O choro de Macário também.

Por alguns instantes, o transe envolto em lágrimas, se perpetua.

139: DESCONHECIDO

Gostou dela?

O desconhecido levanta, agarra uma das mãos do jovem e o arrasta até o palco.

No cubículo, o velho se aproxima da moça e beija a sua mão. Sem solta-la, se vira para Macário, que se aproxima moroso, estendendo a mão ao jovem.

A canção segue ecoando pelo salão, mesmo sem ninguém a cantando.

Sorrindo, o desconhecido entrega a mão da mulher para o Macário. O jovem se aproxima para cumprimentá-la, mas não o faz. Uma lágrima ainda escorre de seu rosto tremulo, enquanto ele tenta falar.

Macário se vira apressado e caminha para detrás das cortinas. Logo, ele caminha ao lado das cadeiras na direção da saída. Diante da porta, Macário olha para trás uma última vez e SAI.



19.

12. EXT. ESCADARIA - NOITE

O desconhecido caminha pela rua. Ao longe, sentado no ÚLTIMO DEGRAU DE UMA ESCADARIA, se encontra MACÁRIO. Aos poucos o velho se aproxima do jovem.

Macário, debruçado sobre o próprio joelho, permite que seu choro se misture ao SILENCIO da noite.

140: DESCONHECIDO  
(se faz de desentendido)  
Aí está você. Foi embora sem dizer nada...

Macário olha para o homem, mas permanece no chão. Vemos seu rosto rosado e úmido; seus olhos pequenos e inchados. Ele morde a boca segurando o choro.

141: DESCONHECIDO  
(ameno)  
Vamos, levanta, não tem motivos pra isso.

O desconhecido estende o braço e Macário o agarra firmemente. Ambos fazem força e o jovem levanta vagaroso.

Um SILENCIO se estende por alguns instantes, Macário abraça o desconhecido. Lágrimas escorrem pelo seu rosto.

142: MACÁRIO  
(Gaguejando)  
Ela... Ela tinha... Ela estava morta...

143: DESCONHECIDO  
Qual era o nome dela?

144: MACÁRIO  
Eu não me lembro.

O choro de Macário se intensifica. Ele aperta ainda mais a própria face contra o torço do desconhecido.

145: DESCONHECIDO  
Não tem problema. Agora já nem existem mais os seios que você beijou.

O desconhecido retira o LENÇO do bolso e limpa as lágrimas do rosto do jovem.

146: DESCONHECIDO  
Isso é banal. Talvez, com ela tenha ido também o seu amor. Enquanto estavam juntos, amou aquela mulher?

Macário não chora mais. O desconhecido guarda, novamente, o lenço no bolso.



20.

Macário mexe os lábios, mas hesita; nada sai de sua boca. O jovem desvia o olhar.

Com a ponta dos dedos, o velho redireciona os olhos de Macário rumo ao seus.

147: DESCONHECIDO  
(Ameno)  
Tá tudo bem.

Os lábios de ambos se tocam. Um beijo ligeiro e singelo, que acaba num passo para trás.

O desconhecido sobre três degraus da escada, dando as costas a Macário. O velho para e se vira, estendendo a mão em um gesto de cumprimento, para o jovem que permanece quieto por um instante (Macário está calmo / confortável - Acabaram os joguinhos entre eles).

148: MACÁRIO  
Qual teu nome?

149: DESCONHECIDO  
Insiste nisso?

150: MACÁRIO  
(Sobe um degrau)  
De todo o meu coração.

151: DESCONHECIDO  
Aperta minha mão. Quero ver se treme ouvindo meu nome.

152: MACÁRIO  
(Sobe mais um degrau)  
Tremor?

153: DESCONHECIDO  
Aperta minha mão, na vida e na morte.

154: MACÁRIO  
(Sobre o último degrau)  
Na vida e na morte.

Macário aperta a mão do desconhecido.

155: DESCONHECIDO  
Teu nome?

156: MACÁRIO  
Macário.

157: DESCONHECIDO  
Prazer, Macário. Eu sou o Diabo.

Macário sorri em silêncio, de olhos fixos na feição amena de Satã. Ele chacoalha a mão com firmeza. Eles soltam as mãos.



21.

158: MACÁRIO  
(Pensativo)  
Satã...

159: SATÃ  
(Volta a subir as escadas)  
Vamos?

160: MACÁRIO  
Pra onde?

Satã segue subindo a escadaria. Macári se apressa para acompanhar o Diabo. Juntos eles sobem os infinitos degraus.

161: SATÃ  
A uma orgia.

FIM.



## APÊNDICE B – DECUPAGEM

Cena 1. EXT – RODOVIA – DIA / FIM DE TARDE: Macári o caminha na rodovia.

Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
1	Macári o caminha no acostamento / Um carro se aproxima / O protagonista se vira e pede carona.	PG da Rodovia, frontal de Macári o.	-	Som ambiente; Motor de carro começa; Freada brusca do carro - Música começa.	-
2	Macári o se aproxima do carro e conversa com motorista.	PD do retrovisor, Macári o se aproxima - PM 3/4 da janela do carro.	Dolly out	Ruído de cena - Dialogo 1, 2 e 3 - Música continua.	-
3	Macári o entra no carro / Carro volta a acelerar.	PG 3/4 composta traseira do carro, Macári o e rodovia (Cam altura do farol).	-	Ruído de cena - Música continua.	-

Cena 2. SONHO DO MACÁRIO – OS PLANOS SE SUCEDEM EM FUSÃO

Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
1	Olhos feminis iluminados por uma intensa luz dura.	PD frontal dos olhos.	-	Música	Baixissima profundidade de campo.
2	Vestido azul brilhante / Uma mão	PD do vestido / PD da mão	Tilt ndo o	Música	Baixissima profundidade de campo.



	feminina entra em quadro e corre pelo vestido		movimento da mão.		dade de campo.
3	O céu estrelado com uma brilhante Lua.	PG do céu.	-	Música	<u>Baixissima</u> <u>profundidade de campo.</u>
4	A mão alcança um microfone e uma face se aproxima do aparelho / Uma boca feminina sorri apenas com os lábios e se prepara para cantar / Rastro de luzes e aberrações cromáticas se sucedem no chacoalhar da câmera.	PP 3/4 do Microfone Conjunto com a boca / PD da boca / Luzes Disformes	Travelling lateral + Pan	Música + Ruidos da filmadora	<u>Baixissima</u> <u>profundidade de campo / Fusão da Lua com o anti puff do Mic.</u>
<b>EXTRA. VITÓRIA FILMADORA - COMPLEMENTO MONÓLOGO</b>					
1	Vitória em Pé encara a Câmera	PA da Vitória - PD dos olhos	Zoom.	-	Longo PD dos olhos.
2	Vitória Sorri	PD da Boca da Vitória	-	-	-
3	Vitória deitada se vira para o lado.	PP Zenital da Vitória.	-	-	-
4	Vitória deitada se vira para o lado e fecha os olhos.	Close.	-	-	-



Cena 3. EXT - FACHADA APARTAMENTO - NOITE: Macáriochega no apartamento.

Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
1	Macáriodesce do carro e caminha rumo ao prédio.	PG da rua em Plongée enquadrando o carro chegando (víta da janela).	-	Som ambiente. Motor do carro. Ruidos de cena.	Necessidade de de sonoplastia.
<b>COMPLEMENTO SE DER</b>					
2	Macáriosoce o elevador.	PP do Macáriopela janelinha do elevador.	-	Explorar bem o som do Elevador.	-

Cena 4. INT. APARTAMENTO - NOITE: Macárioentra no apartamento.

Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
1	Macáriocaminha até o centro da sala.	PG do apartamento frontal de uma janelas - Nuca do Macáriocaindo.	-	Som ambiente. Bolsa caindo.	Raccord movimento.

Cena 5. INT. APARTAMENTO - NOITE: Macárioencontra a a filmadora.

Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
1	Toda a ação da cena até o momento em que Macáriocai.	PM 3/4 frontal de Macárioleve contra	-	Ruidos da cena - Som direto.	



	levanta.	Plongée.			
2	Toda a ação da cena até o momento em que Macário levanta.	CL 3/4 de Macário em leve contra plongée.	-	Ruidos da cena - Som do vídeo	
3	Macário abre a tela da filmadora e o vídeo rola até ele fechar e repousa-la no chão.	PD do display.	-	Ruidos da cena - Som do vídeo.	
4	Macário termina de rasgar o presente e observa a fita de vídeo.	PD da frase na fita.	-	-	
5	Macário pega o presente e abre, observando a fita de vídeo. Pega a filmadora e troca os vídeos. Até se levantar.	PP do presente plongée sobre os ombros.	Pan se necessário.	Ruidos da cena.	
6	Macário abre a mala e começa a mexer nas roupas.	PD da mala (Zíper correndo) - Abertura da Cena.	Pan acompanha movimento.	Zíper abrindo.	
7	Macário abre a tela da filmadora e o vídeo rola até ele fechar e repousa-la no chão.	PD da filmadora nas mãos de Macário.	Pan acompanha movimento.	Ruidos da cena.	
8	Macário pega o cigarro de dentro da jaqueta, tenta	PD do cigarro - PD dos olhos do Macário.	Tilt.	Ruidos da cena.	



	acende-lo, falha e, então, Macáriô vê o presente.				
9	Macáriô pega a filmadora e troca as fitas de vídeo. Até se levantar.	PD da filmadora no chão.	Pan acompanha movimento	-	
10	Macáriô levanta, olha pela janela e liga a filmadora, a observa funcionar e logo vai embora.	PM 3/4 frontal de Macáriô - Vemos Macáriô pela janela.	-	Ruidos da cena. Ouvimos a filmadora rebobinar.	

Cena 6. EXT - RUAS DA CIDADE - NOITE: MONTAGEM CIDADE A NOITE.					
Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
25	Prédios antigos e variados do centro.	-	-	Ruidos urbanos.	Gravar vários prédios diferentes.
26	Fachadas chamativas e letreiros.	-	-	Ruidos urbanos.	Gravar vários prédios diferentes.
27	Semáforo mudando de cor.	-	-	Ruidos urbanos.	Gravar vários opções.



Cena 7. EXT - VIADUTO - NOITE: Macári o anda pela cidade com a filmadora.

Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
4	Macári o caminha pelo viaduto e se aproxima do Guarda-Corpos - Toda a ação.	PM de Macári o pelas grades do guarda-corpo s.	-	Ruído de cena.	-
3	Macári o caminha pelo viaduto e se aproxima do Guarda-Corpos - Toda a ação.	PG/PM de Macári o.	Travellin se aproxima de Macári o.	Ruído de cena.	-
5	Macári o se vira após ver reflexo na lente.	PP ou Close de Macári o.	-	Ruído de cena.	Chroma Key
6	Surge o reflexo na lente.	Detalhe da Lente.	-	Ruído de cena.	-
7	Câmera suspensa presa na mão de Macári o.	PD da Filmadora.	-	Ruído de cena.	-
2	Macári o termina de subir a escada.	PG plonge de Macári o pelas grades do viaduto.	-	Ruído de cena.	-
1	Macári o caminha pela rua e se dirige até a escada.	Grande PG da Escada	-	Ruído de cena.	-
<b>Extras - Gravar no Morada dos Bais</b>					
	Macári o andando sobre os trilhos.	PG	-	Ruído de cena.	-



Cena 8. INT - BAR - NOITE: Macári o encontra o Diabo no bar.					
Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
1	Atendente abaixa o som do rádio.	PD do Rádio.	-		-
2	Macári o sentado no balcão; mulher próxima a Macári o.	PG de Nuca de Macári o composto com Ambiente.	Dolly out revelando Macári o e o espaço.		Setar espelho
3	Toda a ação até a Mulher pegar a garrafa de bebida do Macári o.	PM 3/4 da Mulher.	-		-
4	Toda a ação até a Mulher pegar a garrafa de bebida do Macári o.	PM 3/4 de Macári o sobre os ombros da mulher.	-		-
5	Macári o termina de colocar a filmadora no balcão - Vemos a mulher através do vídeo pegando a garrafa.	PD da filmadora.	-		Baixa profundidade de campo.
6	A partir do momento que tira a garrafa do Macári o - Toda a ação até a saída da mulher.	Conjunto de nuca de Macári o com a Mulher.	-		-
7	Toda a ação da Mulher (serve a dose, bebe e serve de novo).	PD do copo (POV do Macári o).	Tilt (acompanha o copo)		-
8	Reação do Macári o as ações da mulher.	Close de Macári o contra plonge.	-		Raccord de olhar.



9	A partir do momento que tira a garrafa do Macário - Toda a ação até a <u>saída</u> da mulher.	Conjunto de nuca da Mulher com o Macário.	-		-
10	Macário se olha no espelho e volta o olhar para frente.	PM lateral de Macário através do espelho.	-		Raccord de movimento.
11	Macário encara o copo - Diabo chega no bar.	Split Diopter Macário em primeiro plano e Diabo ao fundo.	-		-
12	O Diabo caminha na direção do Macário.	Plano Detalhe 3/4 de trás dos pés do Diabo caminhando pelo bar.	<u>Travelling</u> lateral.		-
13	Diabo estende a mão enquanto se aproxima.	Plano detalhe de lateral da mão suspensa no ar.	<u>Travelling</u> lateral.		-
14	Ação <u>continua</u> da chegada do Diabo até o momento em que ele se afasta.	PM lateral de Macário composto com o diabo através do espelho.			
15	Macário olha para o velho.	PP de Macário sobre os ombros do diabo.	-		Raccord de olhar.



16	Diabo sorri e sai.	PP do diabo em contra plongé.	-		-
17	Macário bebe o drink observando o diabo de canto de olho - Ação continua até que Macário levanta e caminha até a mesa.	PM 3/4 de nuca de Macário.	-		-
18	Macário bebe o drink observando o diabo de canto de olho - Ação continua até que Macário levanta e se senta na mesa.	PC composto de nuca do Diabo com Macário ao fundo.	Dolly in quando Macário se senta na mesa (Movimento para no brinde).		
19	Diabo caminha até a mesa e se senta mexendo nas cartas - Ação continua até momento em que Macário senta na mesa.	PM plongé do Diabo composto com a mesa (Vemos o Macário em quadro quando ele senta).	-		
20	Diabo bebe - Continuo até momento em que Macário se levanta.	PM 3/4 do Diabo.	-		-
21	Macário bebe - Continuo até momento em que Macário levanta.	PM 3/4 de Macário sobre os ombros do diabo.	Dolly in (Fala 35) / Dolly out (Fala 41)		-



22	Copo cai e diabo questiona.	PD do copo de bebida caindo.	Tilt do copo para o rosto do diabo.		-
23	Macálio vai até o balcão e mexe nas suas coisas.	PM 3/4 de nuca de macálio.	Dolly in.		Baixa veloci dade do obtura dor.
24	O diabo limpa a mesa com o lenso.	PM 3/4 contra plonge do Diabo.	-		Baixa veloci dade do obtura dor.
25	O Diabo limpa a mesa e Macario procura as suas coisas;	PC composto de nuca do Diabo com Macário ao fundo.	-		Baixa veloci dade do obtura dor.
26	Macálio mexe nas suas coisas enquanto fala com o Diabo - Continuo até voltar a mesa.	PM 3/4 de macálio.	-		-
27	O diabo limpa a mesa com o lenso enquanto fala com o Macário - Continuo até Macário voltar a mesa.	PM 3/4 contra plonge do Diabo.	-		-
28	Macálio volta a mesa.	PC de nuca do Diabo com Macário ao fundo.	-		Perde o foco.
29	Macálio senta e posiciona seus pertences - Ação continua	PM frontal leve contra plonge de Macário.	-		Olhand o para a câmera



	até momento em que acende a vela.				.
30	Contraplano Diabo - Ação continua até momento em que acende a vela.	PM frontal leve contra plonge do Diabo.	Tilt para o lenço quando o Diabo mostra os cigarros.		Olhando para a câmera.
31	Diabo acende a vela - Eles se aproximam.	PM composto leve contra plonge de perfil de ambos.	Dolly in quando eles se aproximam da vela.		
32	Diabo acende a vela.	PD da vela.	-		
33	Eles se afastam e encostam na cadeira tragando. Macário tosse.	Split screen, Close lateral de ambos.	-		Deixar os planos rolarem um pouco mais.
34	Diabo fala. Ação continua até fala 70.	PM 3/4 do Diabo / Holandes.	-		
35	Macário responde tossindo. Ação continua até fala 70.	PM 3/4 do Macário / Holandes.	-		
36	Macário sorri.	Close de Macário / Holandes.	-		Baixa profundidade de campo.



37	Ação continua do dialogo 71 até 79. Macário traga perdido.	PP de Lateral - PM 3/4 de Macário sobre os ombros do diabo.	Travellin ga lateral vai e vem - Camra fica no macário na fala 79 e se afasta com um dolly e pan enquanto ele traga.		
38	Diabo continua da fala 80 até 85.	PM 3/4 do Diabo - PP 3/4 do diabo.	Dolly in a partir da fala 82.		
39	Diabo retruca Macário enquanto ele está de pé.	PP 3/4 do diabo - plonge holandes	-		
40	Contra plano Macário. Ação continua da fala 80 até Macário cair e sair de quadro.	PP 3/4 do Macário - PP 3/4 contra plonge do Macário.	Tilt acompanha o movimento de levantar.		
41	Diabo - A partir da 88 - Continuo até 102.	PM contra plonge frontal compondo com a mesa.	-		
42	Macário - A partir da 89 - Continuo até 102.	PM plonge frontal compondo com a mesa.	Variação de foco no começo (sai da mesa para o Macário).		



43	Diabo - A partir da 96 - <u>Continuo até 102.</u>	PM 3/4 compondo com a mesa.			
44	Macário - A partir da 96 - <u>Continuo até 102.</u>	PM 3/4 compondo com a mesa.			
45	Macário levanta - <u>Continuo até Macário sentar.</u>	PA 3/4 Macário composto com o Diabo.	-		
46	Macário corta e Diabo distribui as cartas / eles jogam.	PD das cartas sobre a Mesa.	-		
47	Diabo - 107 à 115.	PD das cartas sobre os ombros do diabo.	Variação de foco para rosto do Macário.		
48	Macário - 107 à 115.	PD das cartas sobre os ombros do Macário.	Variação de foco para rosto do Diabo.		
49	Complementos do Jogo.	Vários planos detalhes (ambos os personagens embaralhando as cartas / cartas caindo na mesa / PD dos olhos / mais plano das cartas sendo <u>distribuidas</u> )	-		



50	Macário descarta as cartas, pega a garrafa e entorna - <u>Continuo até</u> Macário se levantar.	PM 3/4 do Macário - PP 3/4	Dolly in quando vira a garrafa.		Mudanç a de luz no meio do take.
51	Diabo - 116 a 121.	PM 3/4 do Diabo.	-		
52	<u>Vela</u> apaga.	PD da vela.	-		
53	Ambos se levantam pegam as coisas e saem do Bar.	PG composto com os dois.	-		
54	Diabo deixa o dinheiro na mesa.	PD do dinheiro - Pan para echarpe na cadeira - Pan para a porta.	-		Fade to white

Cena 9. INT - CARRO - NOITE: Macário conversa com o Diabo no carro.

Pla no	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
1	MACÁRIO e DIABO conversando no carro - TODA A CENA.	PP composto com Ambos.	-	Ruídos de cena e dialogos.	
2	MACÁRIO e DIABO conversando no carro - TODA A CENA.	PP 3/4 frontal de Macário.	Dolly in quando fala sobre a mulher.	Ruídos de cena e dialogos.	



3	MACÁRIO e DIABO conversando no carro - TODA A CENA.	PP 3/4 frontal do Diabo.	-	Ruídos de cena e <u>dialogos</u> .	
4	Cigarro trocando de mão ao longo da cena.	PD do cigarro.	<u>Travelling</u> lateral.	-	
5	Macáriio abre a filmadora e rebobina o vídeo.	PD 3/4 da filmadora sobre os ombros do Macáriio.	-	-	
6	Filmadora Rebobina.	PD lateral da filmadora.			

**Cena 10. INT - CARRO - NOITE: Diabo e Macáriio descem do carro.**

1	Diabo interrompe Macáriio / Macáriio questiona <u>assutado</u> / Diabo responde e desce do carro.	PP composto com Ambos.	-	<u>Dialogo</u> 135 a 137.	
2	Diabo interrompe Macáriio / Macáriio questiona <u>assutado</u> / Diabo responde e desce do carro.	PP 3/4 frontal do Diabo.	-	<u>Dialogo</u> 135 a 137.	
3	Diabo interrompe Macáriio / Macáriio questiona <u>assutado</u> / Diabo responde e desce do	PP 3/4 frontal de Macáriio.	-	<u>Dialogo</u> 135 a 137.	



	carro.				
4	Macário vê a fachada, vemos o reflexo no vidro, ele abre a porta, segue observando e caminha na direção da porta.	PP de perfil de Macário através da porta do Motorista.	-	Ruídos de cena.	
5	Macário abre a porta hesitante e sai.	PD da maçaneta .	-	Ruídos de cena.	
6	<u>Filmadora</u> fica no painel do carro.	PP de Macário saíndo - PD da filmadora.	-	Ruídos de cena.	

Cena 11. INT - CLUBE SPLEEN - NOIE: Macário encontra a cantora.

Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
1	Macário entra na sala - Ação continua até momento em que Macário senta.	PA frontal de Macário - PP de Macário - PG do ambiente.	Pan lateral + Dolly in.	Ruído de cena.	Macário se aproxima da câmera antes da Pan.
2	Diabo sorri e acena.	PP de nuca do Diabo.	-	Ruído de cena.	Quebra da quarta parede .
3	Macário vê o diabo e caminha na sua direção.	PP 3/4 do Macário.	-	Ruído de cena.	
4	Macário senta ao lado do Diabo.	PM composto frontal Macário e	Dolly in.	Ruído de cena.	



		Diabo.			
5	Cantora surge no palco e caminha até o microfone.	PD dos pés da cantora saindo de trás da cortina.	Travelling lateral acompanhando.	Ruído de cena.	
6	Cantora surge no palco e caminha até o microfone - Continuo até a saída do Diabo com o Macário.	PG do Palco compondo sobre os ombros do Macário.		Ruído de cena.	
7	Macário observa a cantora e começa a chorar.	PP 3/4 em plonge de Macário.	-	Ruído de cena.	
8	Macário observa a cantora e começa a chorar.	Close de Macário.	-	Ruído de cena.	Quebrado da quarta parede
9	Vitória chegando ao microfone e cantando - Continuo até a chegada do Diabo no palco.	PM 3/4 em contra plonge - PA composto Vitória e Diabo.	Pan para o diabo	Ruído de cena.	
10	Vitória cantando.	Close da cantora.	-	Ruído de cena.	Quebra da quarta parede
11	Diabo fala com Macáiro.	PP de perfil do Macário compondo com Diabo ao fundo (persona).	-	Ruído de cena - Dialogo 139.	
12	Diabo cumprimenta a cantora e estende a mão	PA frontal Diabo e Vitória (POV Macário).	Dolly in.	Ruído de cena.	



	para o Macário.				
13	Cantora observa Macário se aproximar.	PP frontal da cantora.	-		
14	Macário se aproxima aos poucos da cantora.	PA de Macário sobre os ombros da Vitória.	-	Ruído de cena.	
15	Macário se aproxima aos poucos da cantora - Macário da <u>as</u> costas e se afasta saindo do teatro.	PM de Macário - PP de Macário / PM Composto do Diabo e da Cantora / PG do Macário indo embora.	Panoramic a.	Ruído de cena.	
16	Contraplano do diabo e da cantora observando Macário ir embora.	PM Composto Diabo e Cantora.	-	Ruído de cena.	

**Cena 12. EXT - ESCADARIA - NOIE: Diabo encontra Macário.**

Plano	Ação	Plano	Movimento	Som	Obs
1	Diabo caminha pela calçada.	PG frontal (diabo sai pela esquerda do quadro) - PM frontal leve contra-plongé.	Dolly out.	Ruído de cena e Dialogos.	
2	Macário sentado nos pés da escadaria / Diabo se aproxima e	PG 3/4 do Macário (câmera na altura do Macário que	Leve dolly in.	Ruído de cena e Dialogos.	



	interage / Macári o olha para o Diabo chorando - Até abraço.	está a <u>esquerda</u> do quadro).			
3	Macári o e Diabo conversam enquanto Macári o chora - Continuo até o trecho do lenço.	PM 3/4 leve contra <u>plonge</u> do diabo compondo com Macári o.	Dolly in a partir do lenço.	Ruído de cena e Dialogos.	
4	Macári o e Diabo conversam enquanto Macári o chora.	PD das mãos do Macári o nas costas do diabo.	-	Ruído de cena.	
5	Macári o e Diabo conversam enquanto Macári o chora.	PD das mãos do Diabo nas costas do Macári o.	-	Ruído de cena.	
6	Trecho do lenço - Diabo fala com Macári o enquanto limpa o rosto com choro.	PP 3/4 do Macári o em leve <u>plonge</u> .		Ruído de cena e Dialogos.	
7	Macári o vira o olhar - Diabo puxa o rosto - Beijo acontece.	PM 3/4 Direita para esquerda - PP 3/4 Esquerda para a direita	<u>Travelling</u> diagonal + Pan	Ruído de cena e Dialogos.	
8	Beijo	PD da boca.	-	Ruído de cena e Dialogos.	
9	Macári o se afasta do Diabo que começo a subir as escadas.	PG 3/4 do Macári o (câmera na altura do Macári o que está a <u>esquerda</u> do quadro).	-	Ruído de cena.	



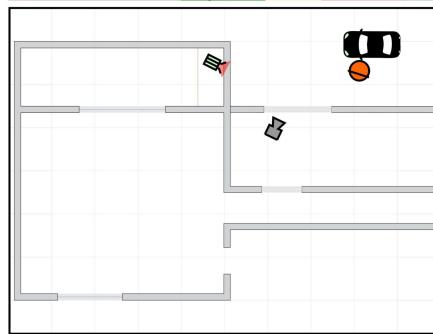
10	Macário se afasta do Diabo que começa a subir as escadas.	PM frontal de Macário em <u>Contra plonge</u> / PG do Diabo Sobre os ombros do Macário.	Variação de foco + Travelling lateral	Ruído de cena.	Baixa profundidade.
11	Macário sobe a escada se aproximando do Diabo enquanto conversam.	PG de Macário sobre os ombros do diabo.	-	Ruído de cena e <u>Dialogos</u> .	
12	Macário sobe a escada se aproximando do Diabo enquanto conversam.	PM 3/4 em contra <u>plonge</u> do diabo.	-	Ruído de cena e <u>Dialogos</u> .	
13	Macário aperta a mão do desconhecido.	PM de perfil compondo Macário e Diabo (de cima da escada).	-	Ruído de cena e <u>Dialogos</u> .	
14	Macário aperta a mão do desconhecido.	PD das mãos.	-	Ruído de cena e <u>Dialogos</u> .	
15	Macario Dialogo 155 a 160	Close Macário	-	Ruído de cena e <u>Dialogos</u> .	
16	Diabo Dialogo 155 a 160	Close Diabo	-	Ruído de cena e <u>Dialogos</u> .	
17	Macário e Diabo seguem subindo as escadas.	PA contra <u>plonge</u> compondo Macário e Diabo.	-	Ruído de cena e <u>Dialogos</u> .	
18	Macário e Diabo seguem subindo as escadas.	Grande Plano Geral da Escadaria.	-	Ruído de cena e <u>Dialogos</u> .	



## APÊNDICE C – CADERNO DE FOTOGRAFIA

### Planta baixa

Cena 003 Plano 001

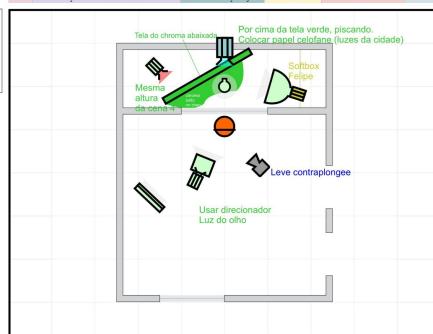


OBS: Arrumar um jeito de bandeirar o refletor da porta para fazer um feixe de luz

Escala: 1m

### Planta baixa

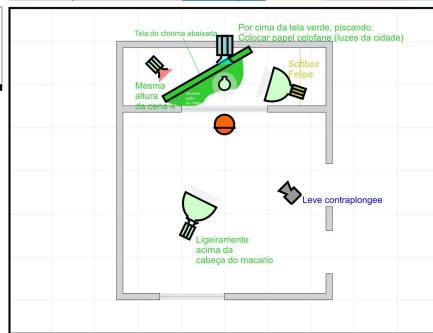
Cena 005 Plano 002



Escala: 1m

### Planta baixa

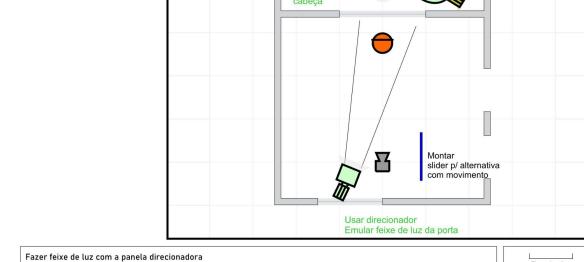
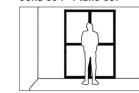
Cena 005 Plano 001



Escala: 1m

### Planta baixa

Cena 004 Plano 001

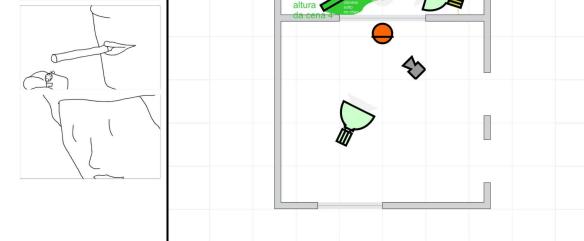


Fazer feixe de luz com a panela direcionadora

Escala: 1m

### Planta baixa

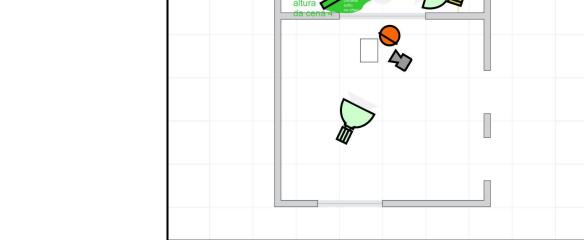
Cena 005 Plano 008



Escala: 1m

### Planta baixa

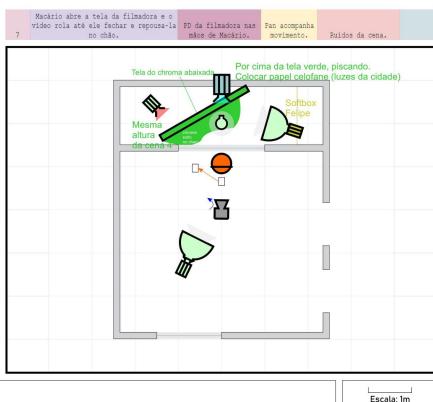
Cena 005 Plano 006



Escala: 1m

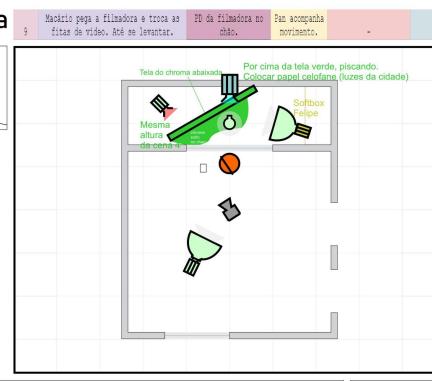


**Planta baixa**  
Cena 005 Plano 007



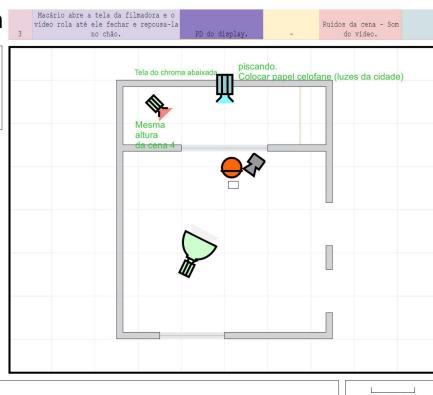
Escala: 1m

**Planta baixa**  
Cena 005 Plano 009



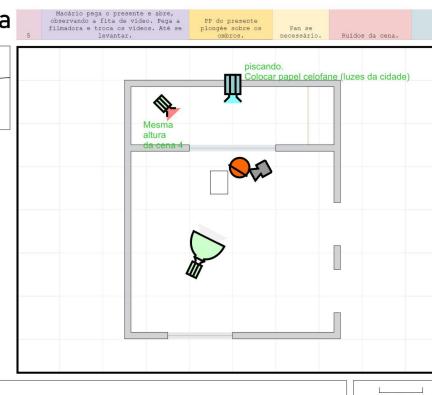
Escala: 1m

**Planta baixa**  
Cena 005 Plano 003



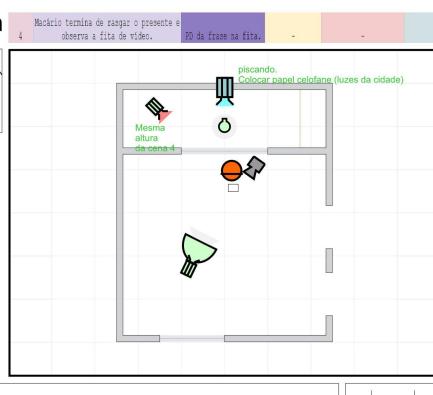
Escala: 1m

**Planta baixa**  
Cena 005 Plano 005



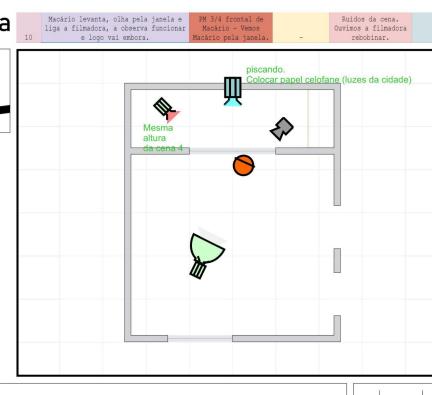
Escala: 1m

**Planta baixa**  
Cena 005 Plano 004



Escala: 1m

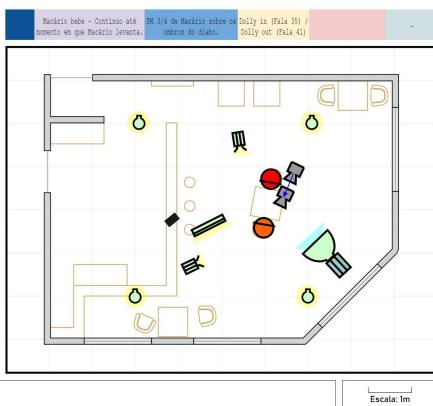
**Planta baixa**  
Cena 005 Plano 010



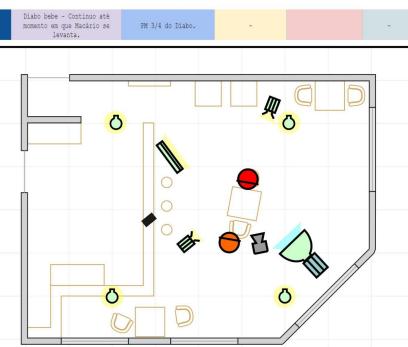
Escala: 1m



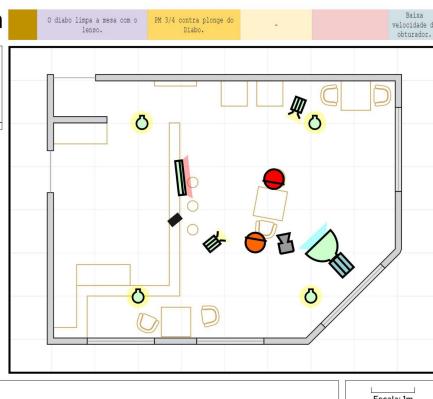
Planta baixa  
Cena 008 Plano 021



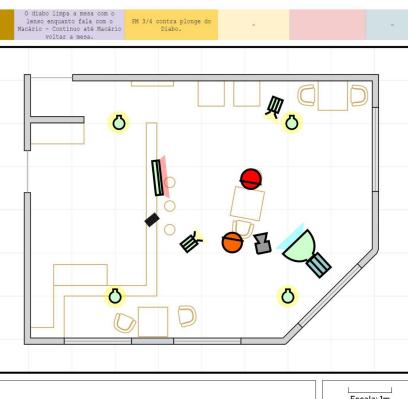
Planta baixa  
Cena 008 Plano 020



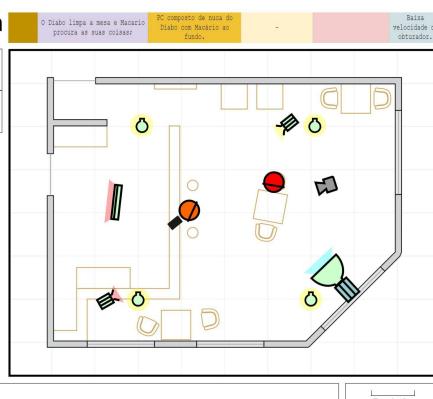
Planta baixa  
Cena 008 Plano 024



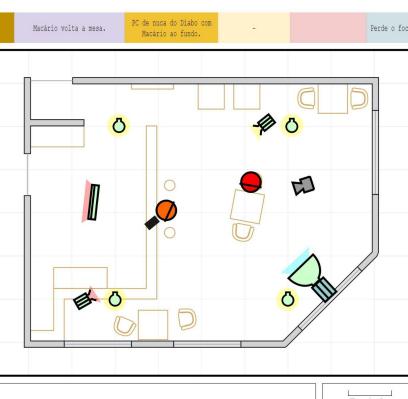
Planta baixa  
Cena 008 Plano 027



Planta baixa  
Cena 008 Plano 025

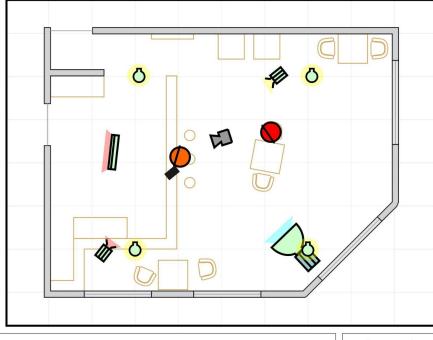


Planta baixa  
Cena 008 Plano 028



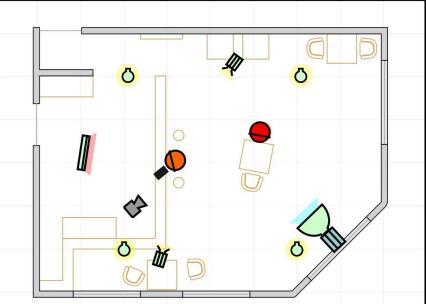


Planta baixa  
Cena 008 Plano 023



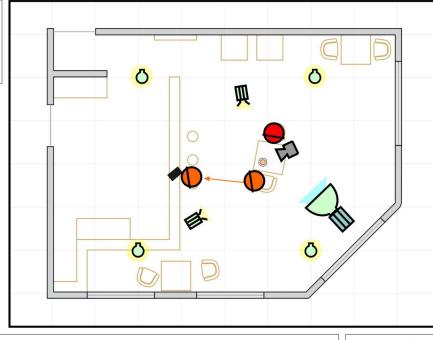
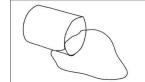
Baixa velocidade

Planta baixa  
Cena 008 Plano 026



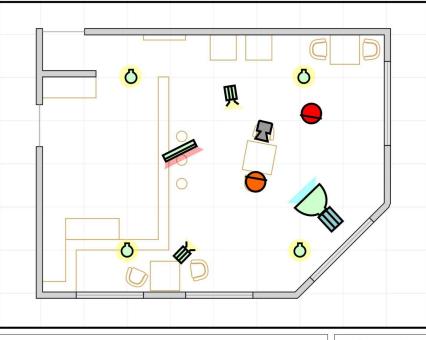
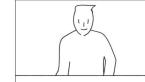
Escala: 1m

Planta baixa  
Cena 008 Plano 022



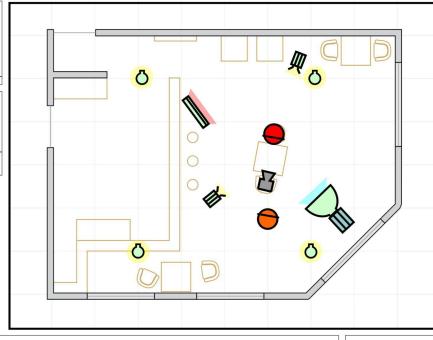
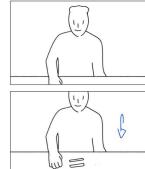
Escala: 1m

Planta baixa  
Cena 008 Plano 029



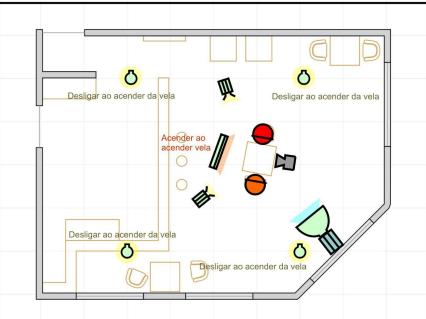
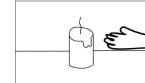
Escala: 1m

Planta baixa  
Cena 008 Plano 030

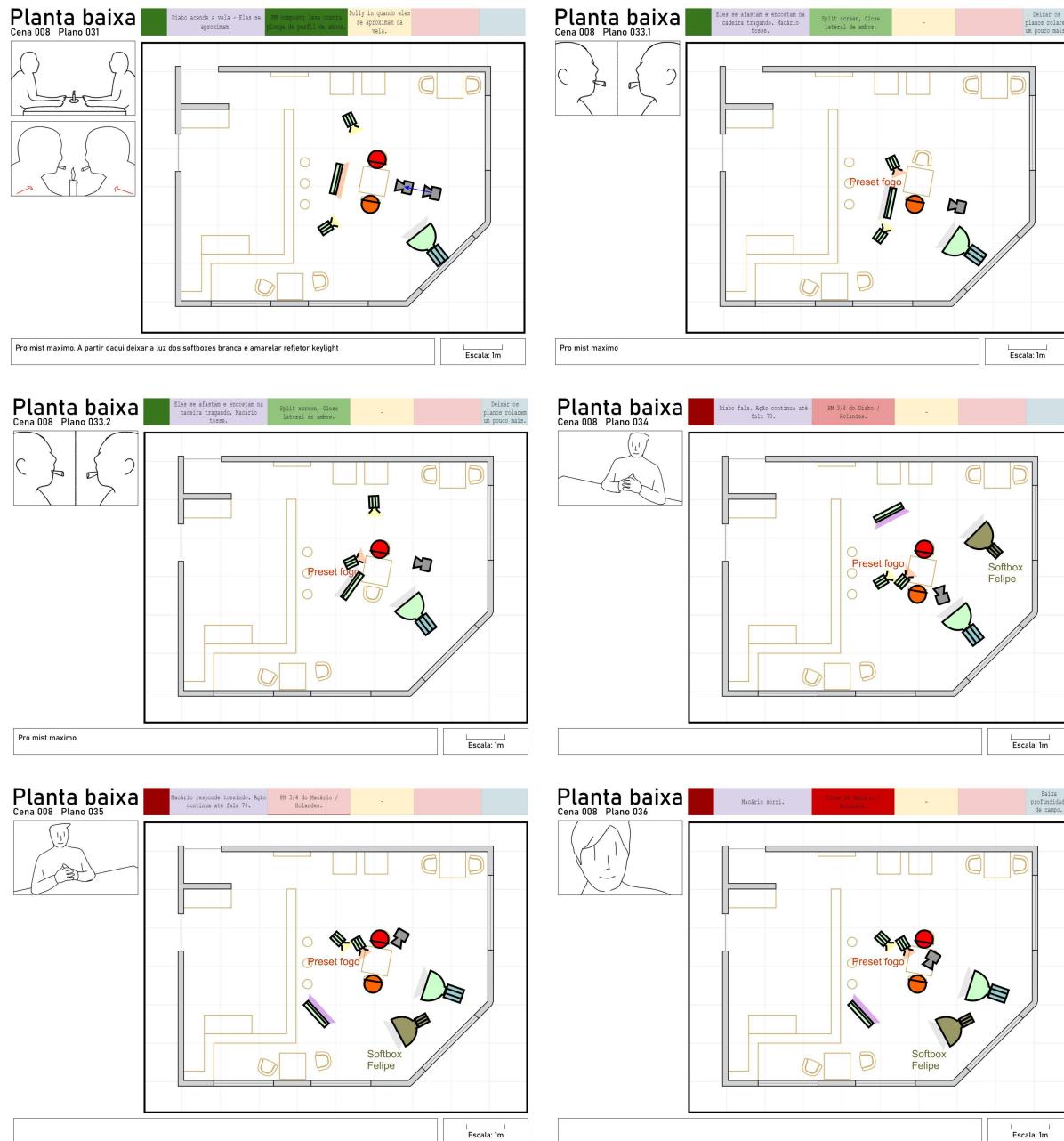


Escala: 1m

Planta baixa  
Cena 008 Plano 032

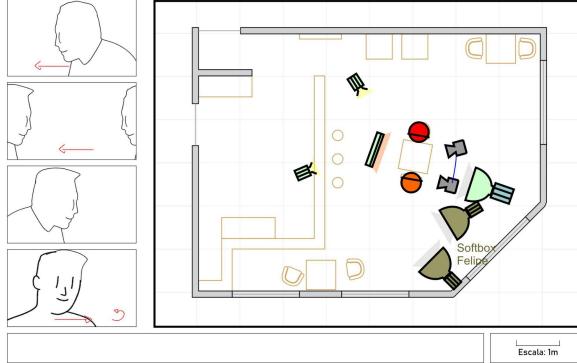


Escala: 1m

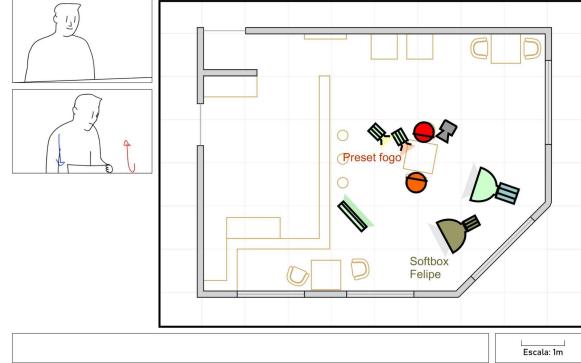




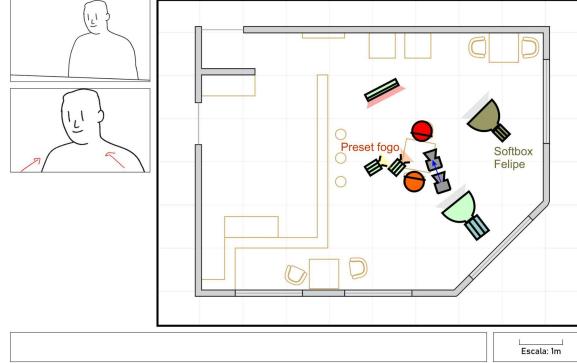
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 037



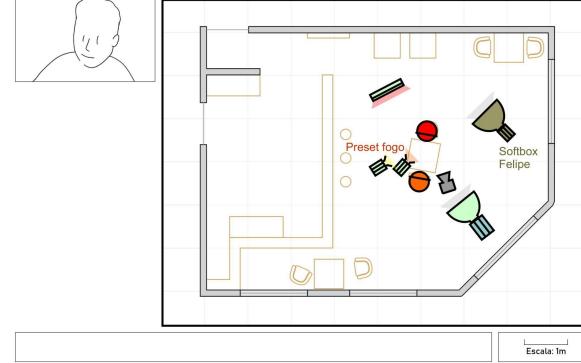
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 040



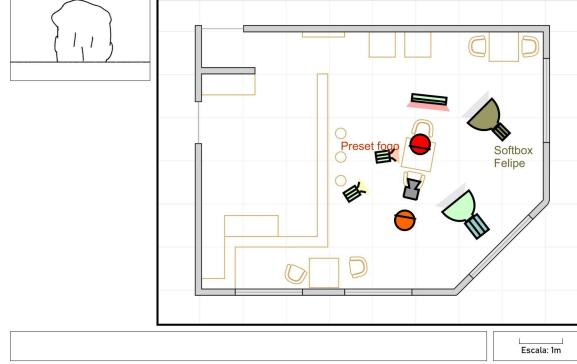
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 038



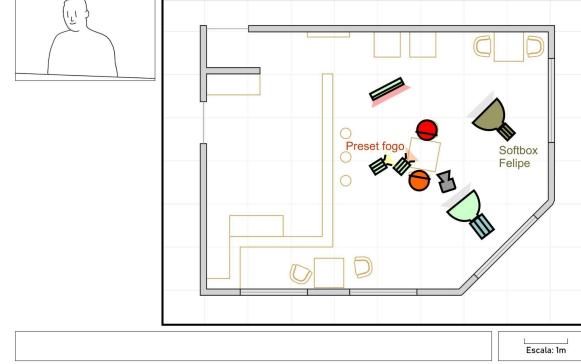
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 039



**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 041

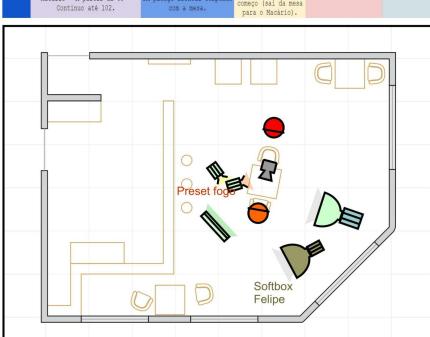


**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 043

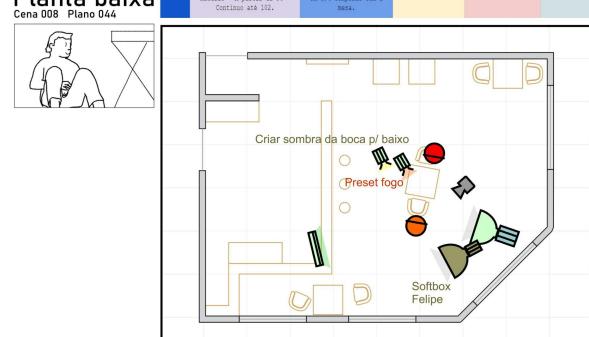




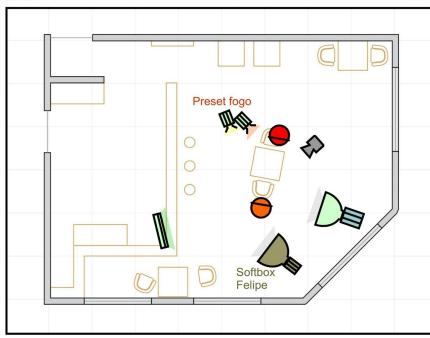
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 042



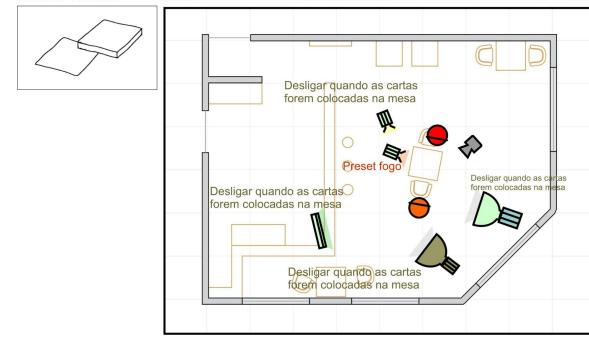
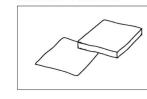
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 044



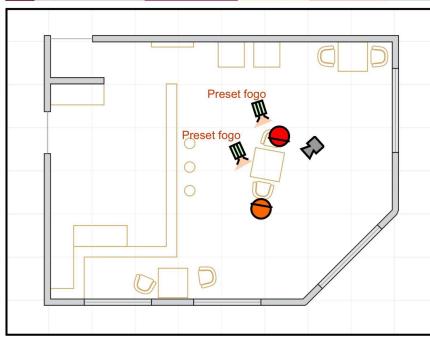
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 045



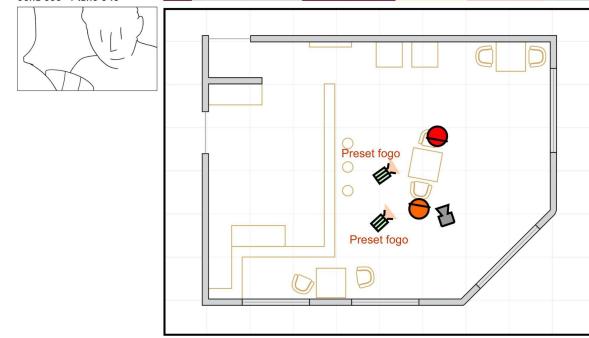
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 046

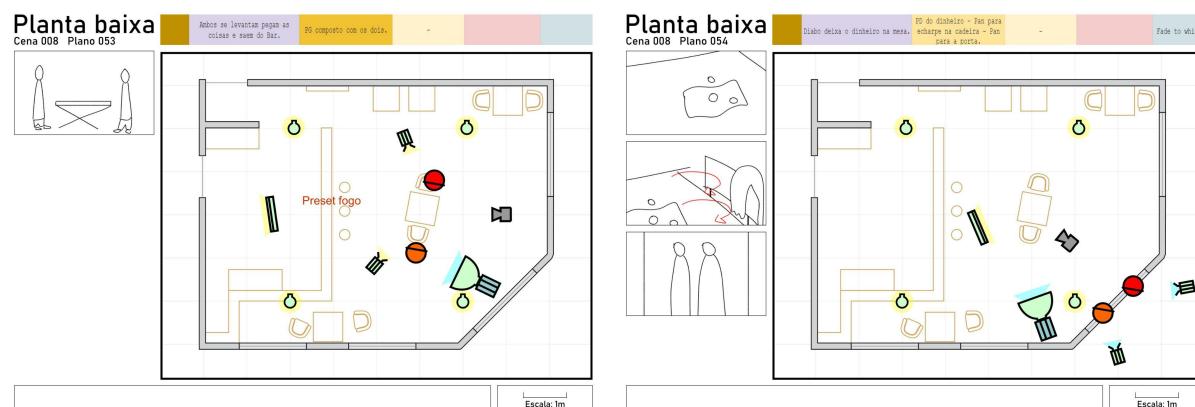
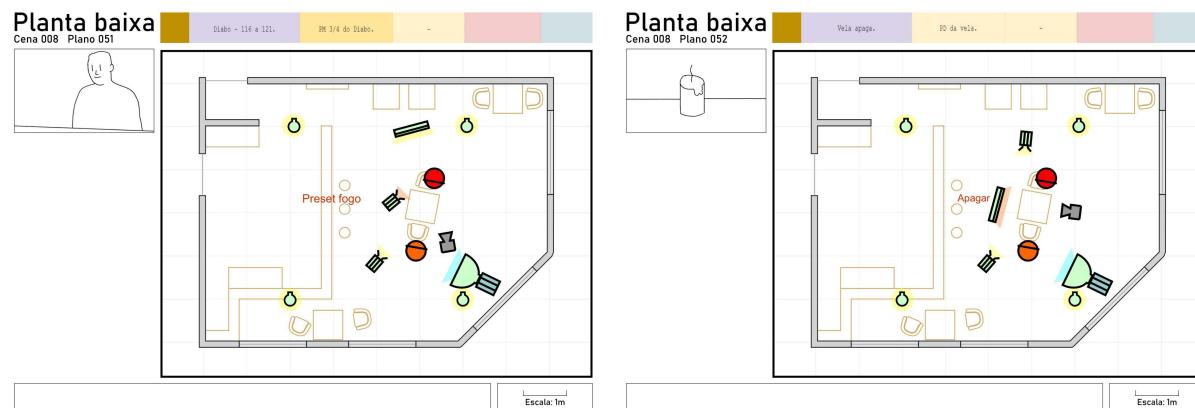
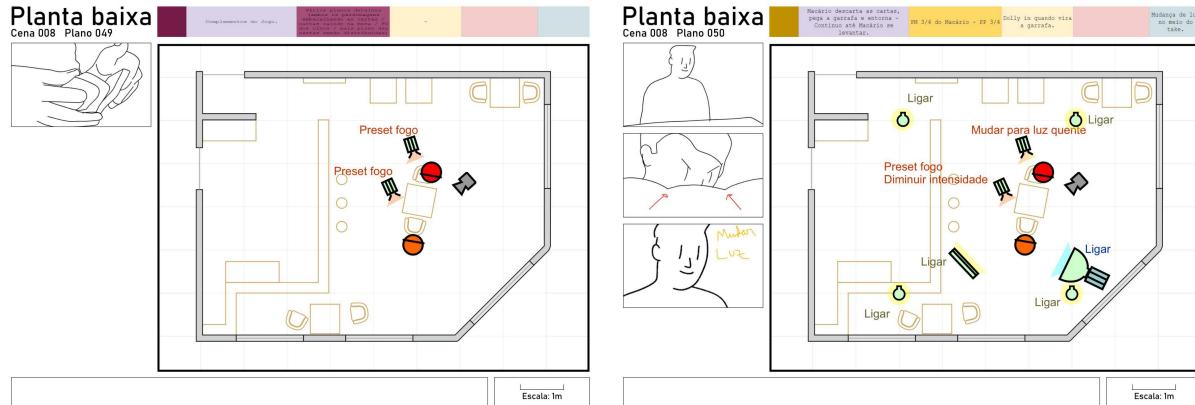


**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 047



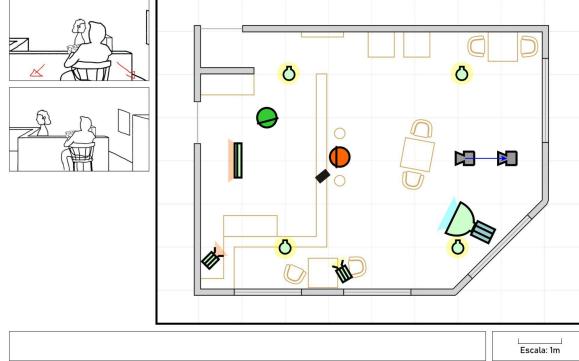
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 048



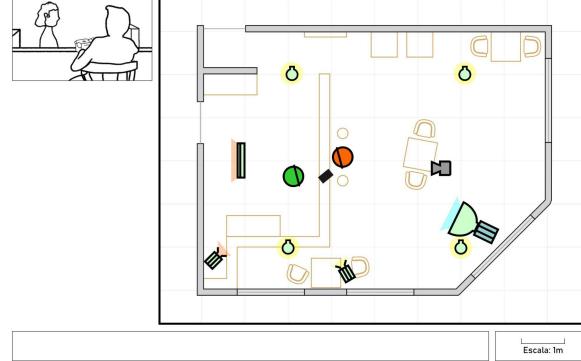




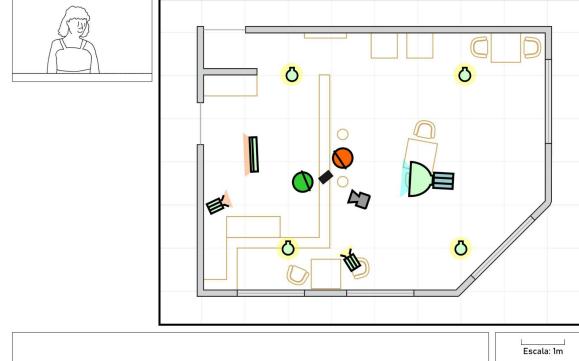
Planta baixa  
Cena 008 Plano 002



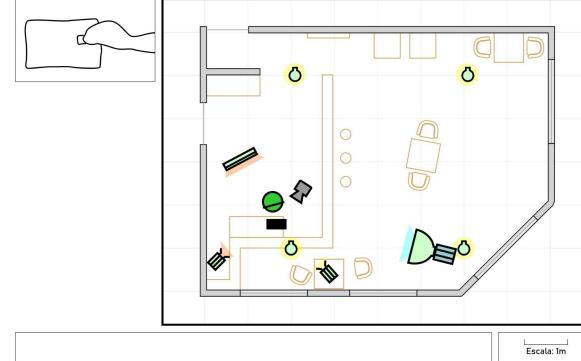
Planta baixa  
Cena 008 Plano 006



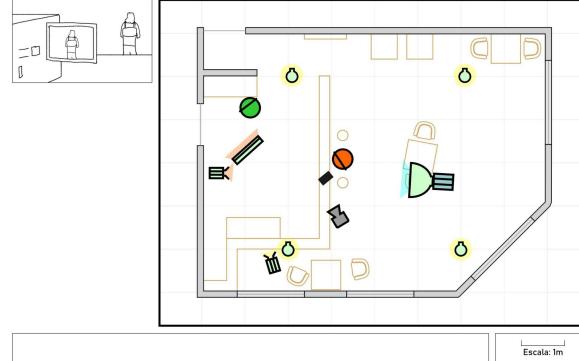
Planta baixa  
Cena 008 Plano 003



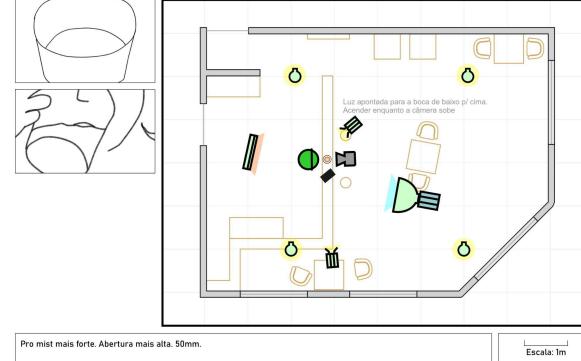
Planta baixa  
Cena 008 Plano 001



Planta baixa  
Cena 008 Plano 005

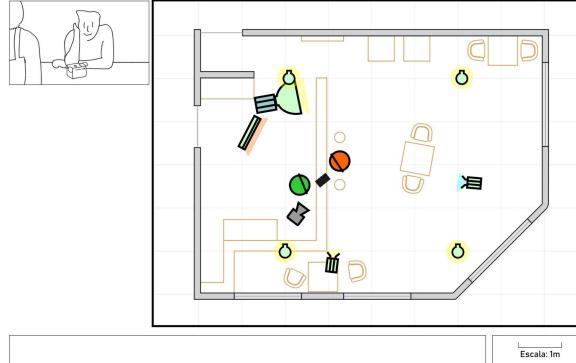


Planta baixa  
Cena 008 Plano 007

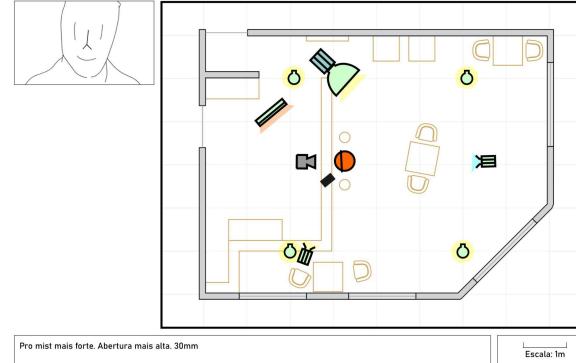




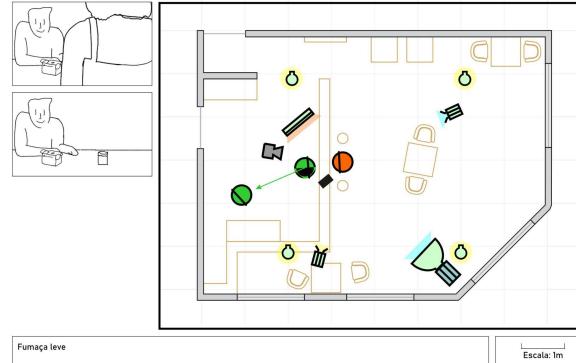
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 004



**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 008



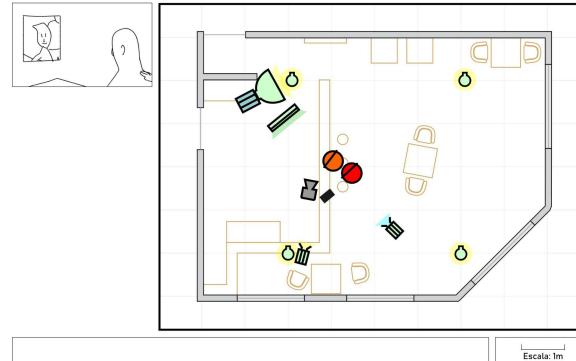
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 009



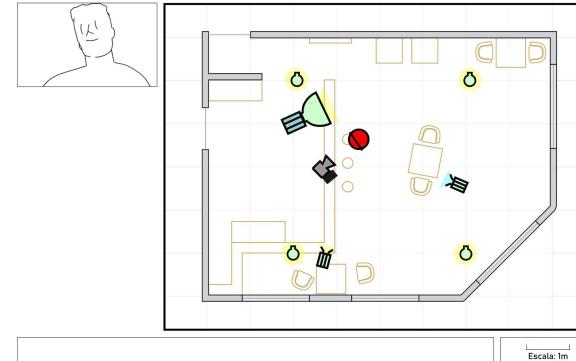
**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 010



**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 014



**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 016





**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 012

O Diabo caminha na direção do Macário. Plano Detalhe 3/4 da direita dos pés do Diabo, caminhando pelo bar. Travelling lateral.

**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 013

Diabo estende a mão enquanto se aproxima. Plano detalhe de lateral da mão suspensa no ar. Travelling lateral.

**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 015

Macário olha para o velho. FF de Macário sobre os olhos do Diabo. - Raccord de olhar.

Apagar enquanto Macário se vira. Luz para olho. Acender depois de Macário virar.

**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 017

Macário senta e finge observar o velho. Macário senta na mesa. Agora é hora de Macário levantar e caminhar até a mesa. -

Aceder pouco antes de macário levantar.

**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 018

Macário senta o diabo observando o velho. Macário senta na mesa. Macário levanta e se senta na mesa. FF composto de rosto do Diabo e Macário sentado no fundo. Dolly in quando Macário senta na mesa (movimento para trás).

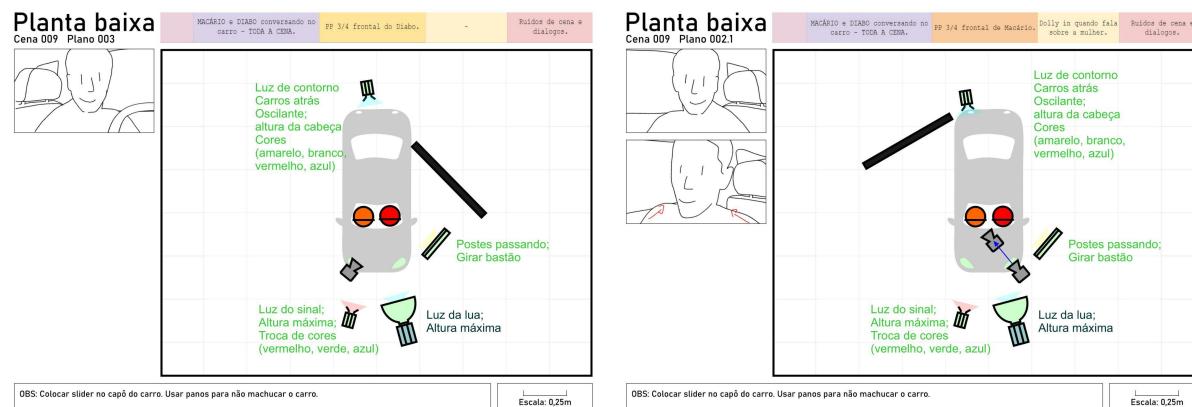
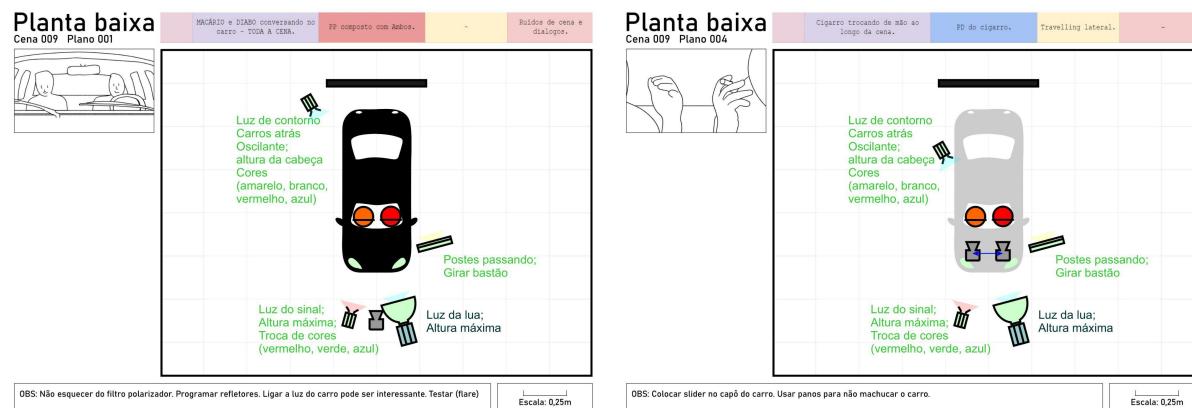
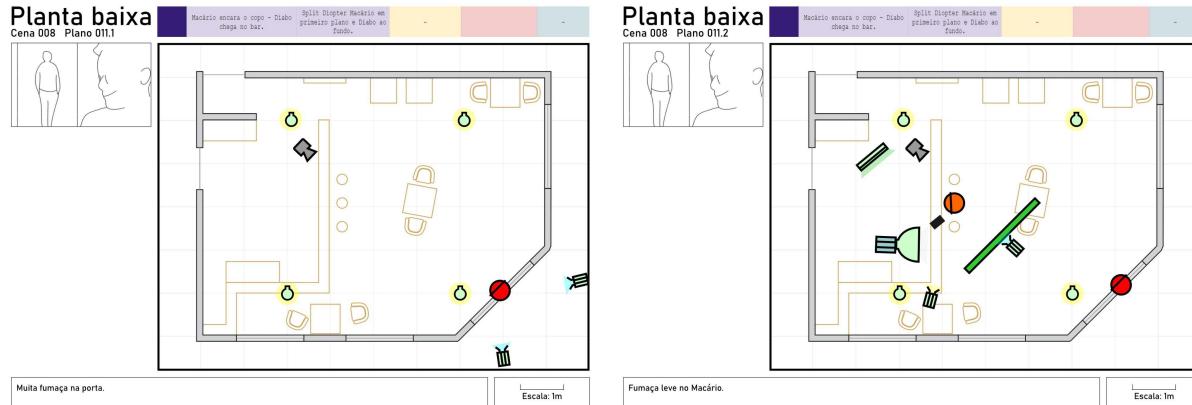
Acender pouco antes de encender. Macário senta o diabo observando o velho. Macário senta na mesa.

35mm

**Planta baixa**  
Cena 008 Plano 019

Diabo caminha até a mesa e se senta mexendo las cartas. - Agora é hora de Macário sentar na mesa. FF plântula de Diabo mexendo las cartas e Macário senta na mesa.

Escala: 1m

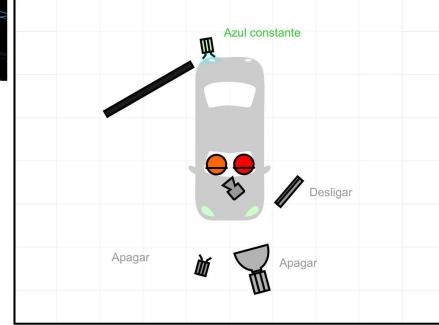




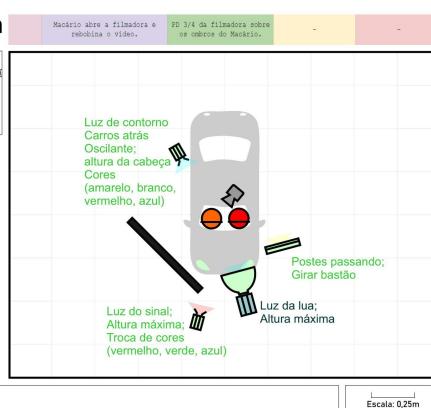
**Planta baixa**  
Cena 009 Plano 002.2



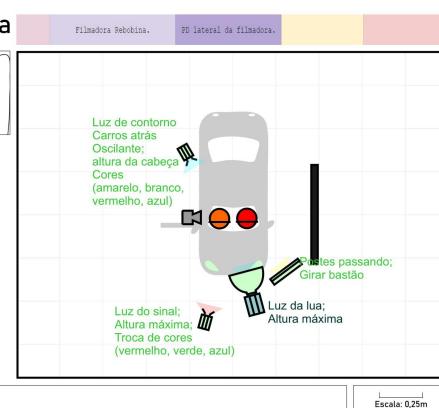
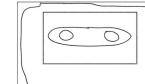
**Planta baixa**  
Cena 009 Plano 002.3



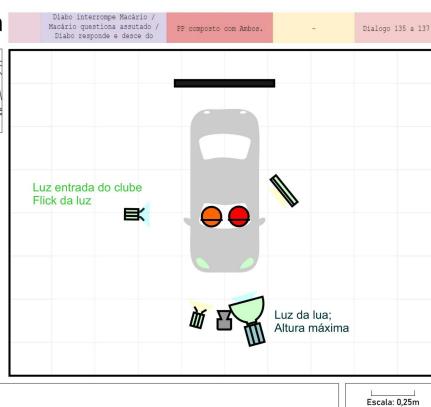
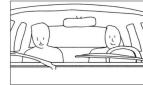
**Planta baixa**  
Cena 009 Plano 005



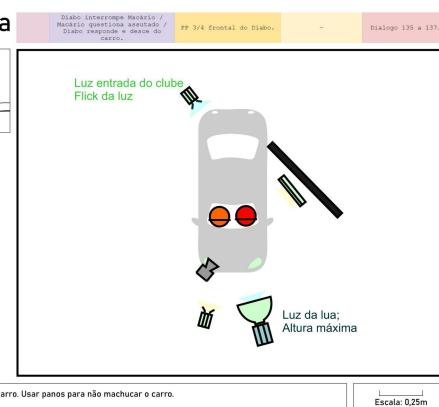
**Planta baixa**  
Cena 009 Plano 006

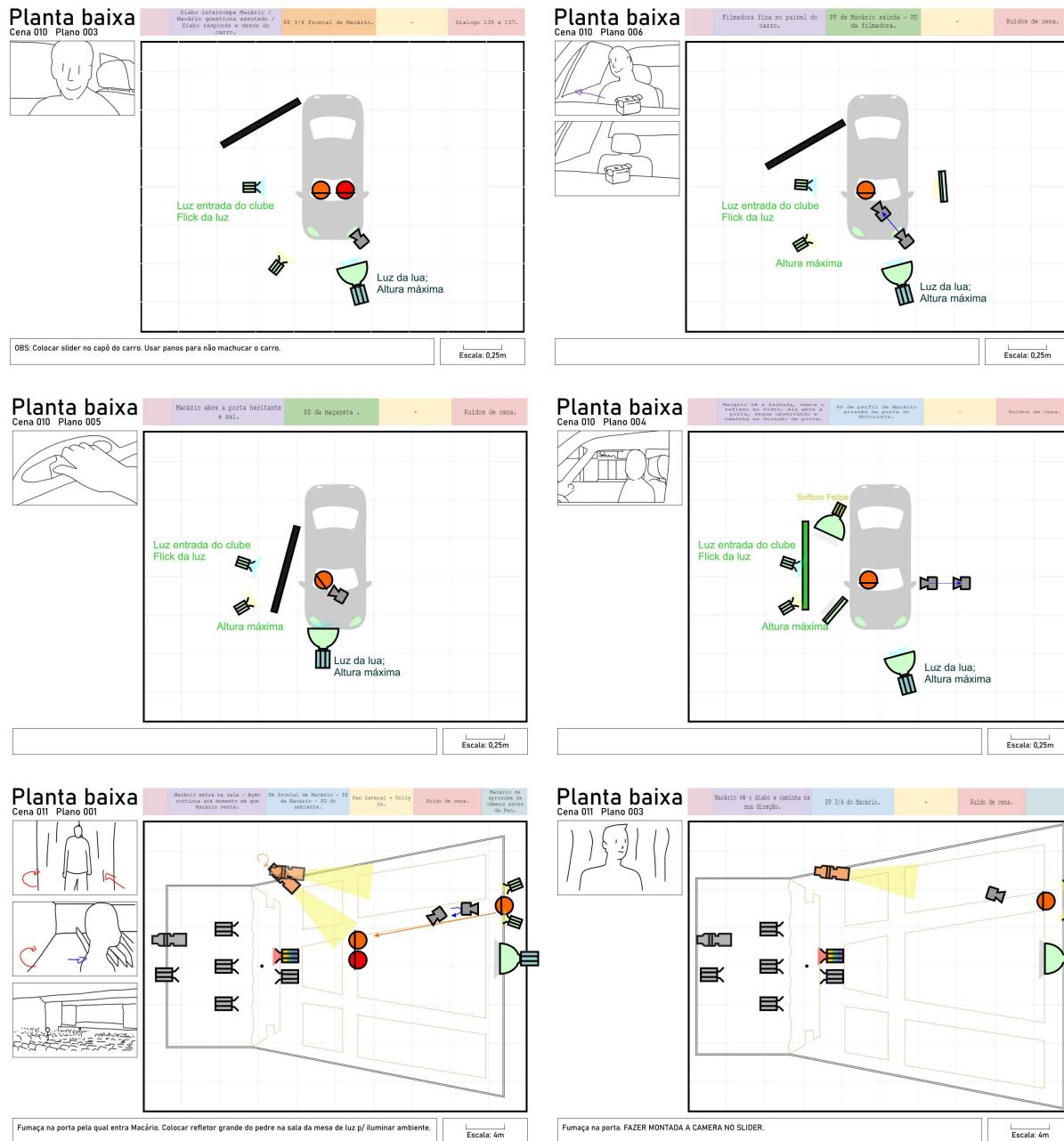


**Planta baixa**  
Cena 010 Plano 001



**Planta baixa**  
Cena 010 Plano 002

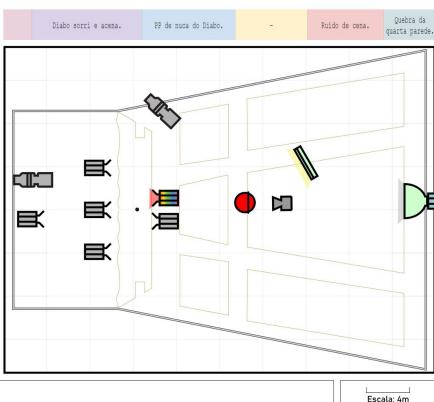
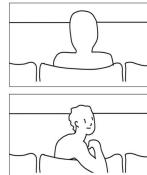






**Planta baixa**

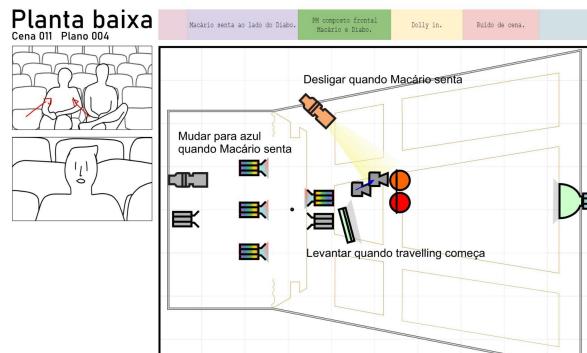
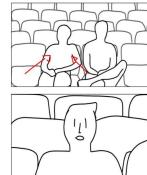
Cena 011 Plano 002



Escala: 4m

**Planta baixa**

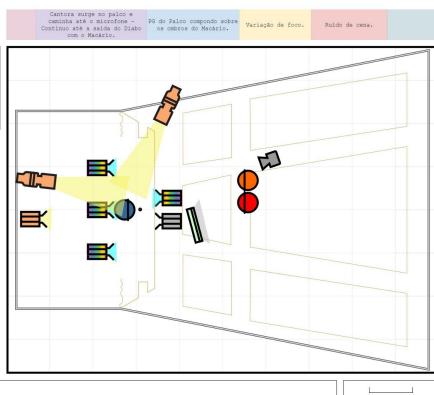
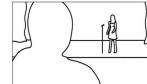
Cena 011 Plano 004



Escala: 4m

**Planta baixa**

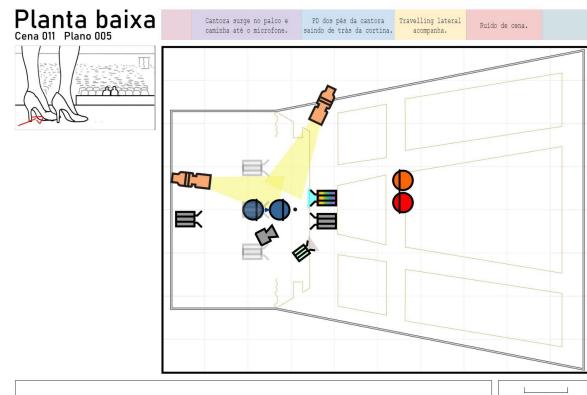
Cena 011 Plano 006



Escala: 4m

**Planta baixa**

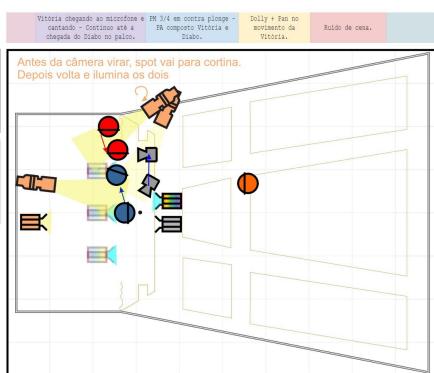
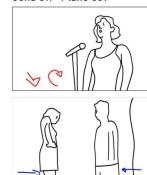
Cena 011 Plano 005



Escala: 4m

**Planta baixa**

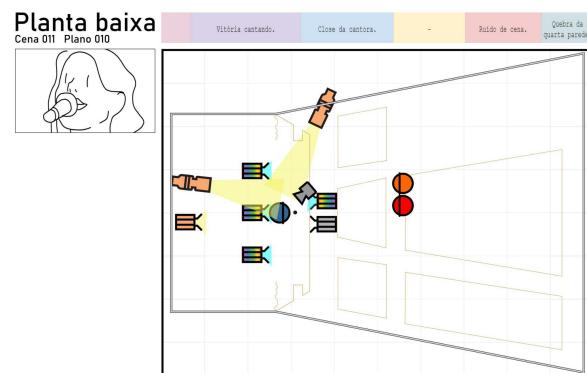
Cena 011 Plano 009



Escala: 4m

**Planta baixa**

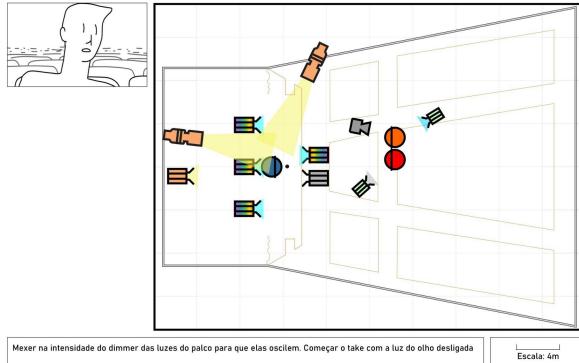
Cena 011 Plano 010



Escala: 4m



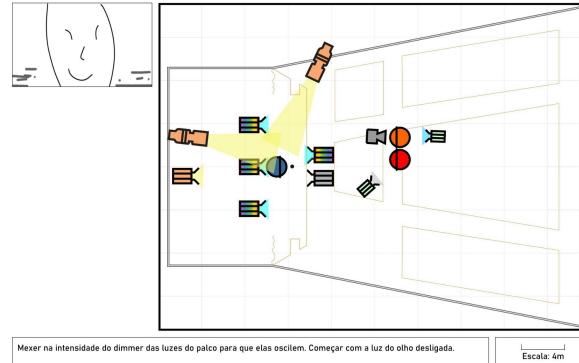
**Planta baixa**  
Cena 011 Plano 007



Mixer na intensidade do dimmer das luzes do palco para que elas oscilhem. Começar o take com a luz do olho desligada.

Escala: 4m

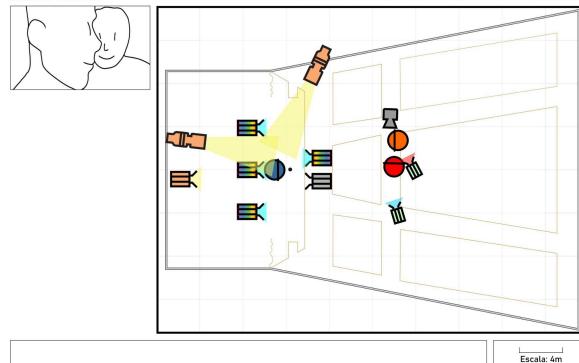
**Planta baixa**  
Cena 011 Plano 008



Mixer na intensidade do dimmer das luzes do palco para que elas oscilhem. Começar com a luz do olho desligada.

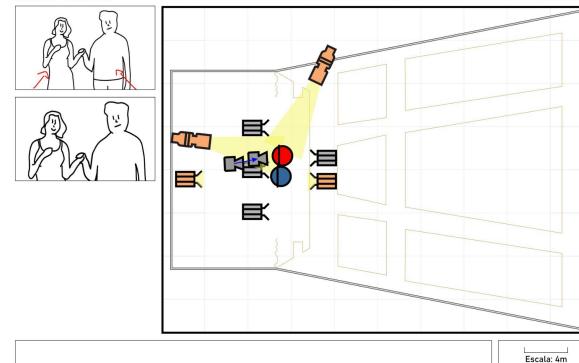
Escala: 4m

**Planta baixa**  
Cena 011 Plano 011



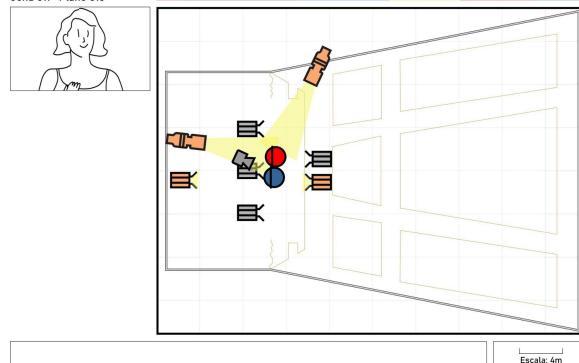
Escala: 4m

**Planta baixa**  
Cena 011 Plano 012



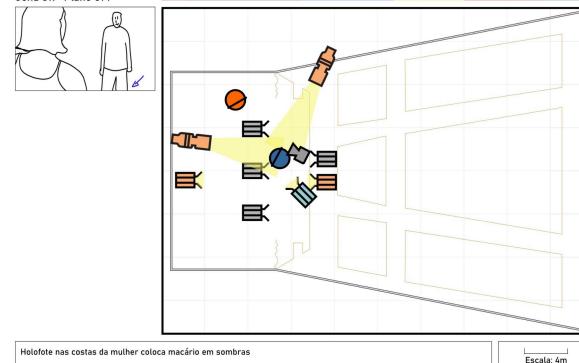
Escala: 4m

**Planta baixa**  
Cena 011 Plano 013



Escala: 4m

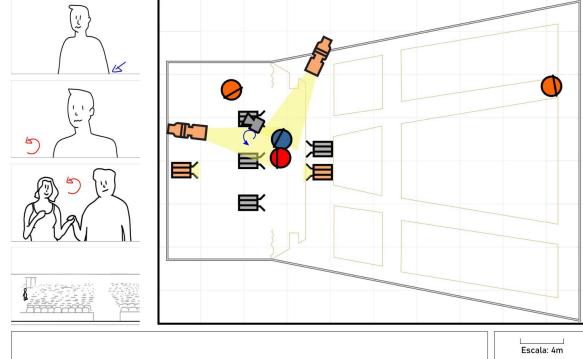
**Planta baixa**  
Cena 011 Plano 014



Escala: 4m

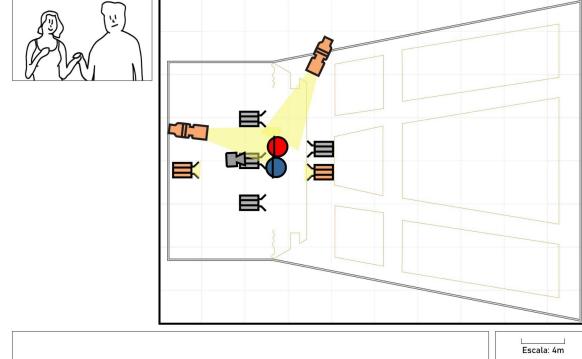


**Planta baixa**  
Cena 011 Plano 015



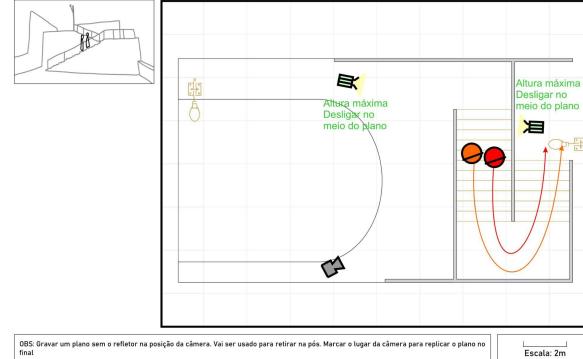
Escala: 4m

**Planta baixa**  
Cena 011 Plano 016



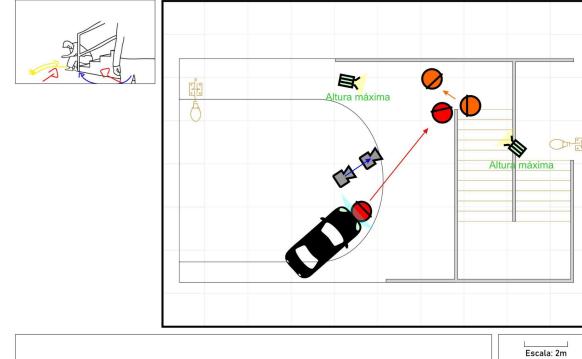
Escala: 4m

**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 018



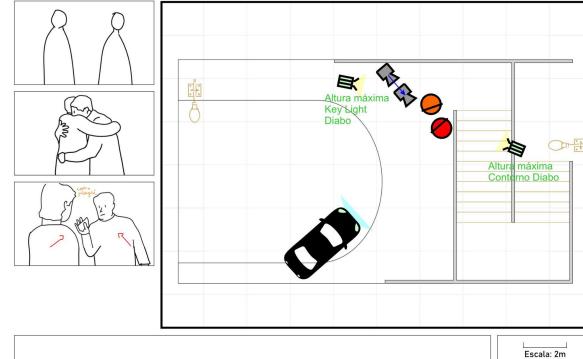
Escala: 2m

**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 002



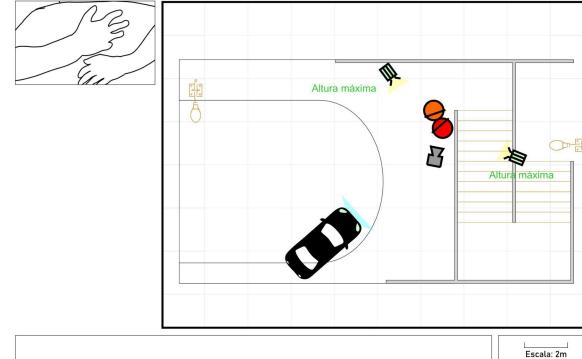
Escala: 2m

**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 003



Escala: 2m

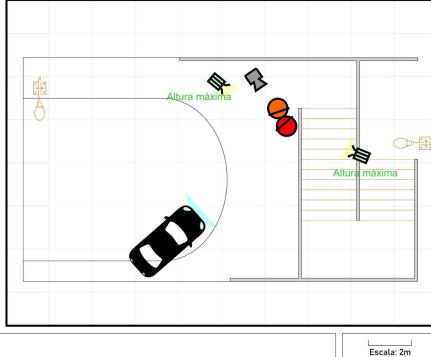
**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 004



Escala: 2m



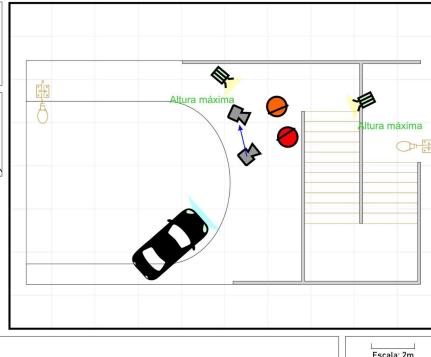
**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 005



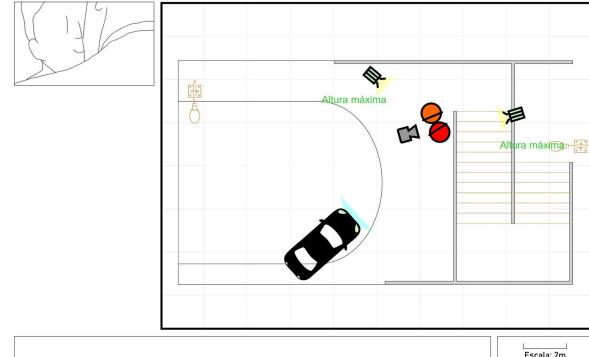
**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 006



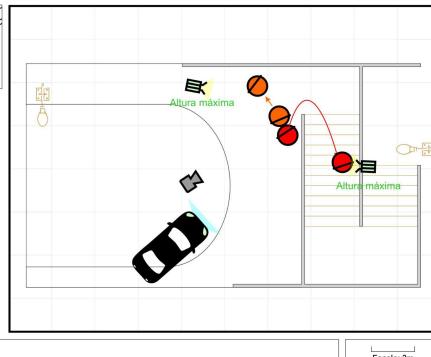
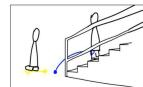
**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 007



**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 008



**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 009



**Planta baixa**  
Cena 012 Plano 010

