

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE CINEMA

Felipe Arthur Tonin Gomes

Análise da Cinematografia do Curta Metragem Sal

Florianópolis

2017

Felipe Arthur Tonin Gomes

Análise da Cinematografia do Curta Metragem Sal

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes, sob orientação do Prof. Rodrigo Garcez, para obtenção do título de bacharel em Cinema.

Florianópolis

2017

BANCA EXAMINADORA

Este trabalho foi aprovado pela comissão julgadora abaixo como requisito para a obtenção do grau de bacharel em Cinema.

Florianópolis, 20 de fevereiro de 2017

Prof. Dr. Rodrigo Garcez, UFSC, (Orientador)

Prof. Dr. Henrique Finco, UFSC

Prof. Me. Daniel Velasco Leão, UFSC

Sumário

| | |
|-----------------------------------|----|
| Apresentação..... | 5 |
| O chamado à aventura..... | 8 |
| A leitura do roteiro | 11 |
| Criação do conceito estético..... | 12 |
| Pré-produção..... | 18 |
| O set..... | 25 |
| Pós-produção..... | 45 |
| Conclusão..... | 48 |
| Anexos..... | 50 |

Apresentação

Con frecuencia, personas ajenas al cine me han preguntado: ¿Qué es un director de fotografía? ¿Para qué sirve? Para casi todo y para casi nada. Sus funciones varían tanto de una película a otra, que no se pueden definir de una manera exacta. Mi trabajo puede limitarse sencillamente a apretar el botón de la cámara. Y a veces ni eso siquiera, pues alguien, un operador, se encarga de llevar la cámara, mientras yo estoy cerca, sentado en una silla plegable con mi nombre escrito detrás. Uno está allí para supervisar la imagen, dar algunos consejos y firmar el trabajo. En el caso límite de las grandes superproducciones, donde abundan los “efectos especiales”, no se sabe muy bien quién es el responsable de la fotografía, cuya paternidad escapa a todo y a todos. En el extremo opuesto, un director de fotografía que colabora en una película de pequeño presupuesto con un realizador inexperto o principiante, puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaliza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena. Llego incluso a inmiscuirme en la selección de los colores, los materiales y las formas de los decorados y el vestuario. Me gusta, siempre que puedo, llevar yo mismo la cámara. En cualquier caso, el director de fotografía debe intervenir cuando los conocimientos técnicos del realizador no son suficientes para materializar en términos prácticos sus deseos artísticos. Debe recordarle algunas leyes ópticas, cuando no se tienen en cuenta. Pero, ante todo, no debe olvidar que está allí para ayudar al director. Aunque el director de fotografía se precie de tener un estilo, no debe tratar de imponerlo. Hay que procurar entender primero el estilo del director, ver la mayor cantidad posible de películas que haya hecho (si es que existen) e impregnarse de “su manera”. No hay que intentar hacer “nuestra” película, sino la suya. (ALMENDROS, 1980, p. 11-12)

Onde começou meu desejo em ser fotógrafo? Esta pergunta sempre me vem à cabeça e posso lembrar de vários episódios. As brincadeiras com a câmera da família na infância, alguns contatos com edição de vídeo antes de entrar no Curso de Cinema, as disciplinas de fotografia no curso de Cinema, que mesmo apresentando poucas aulas práticas, ampliaram em muito os horizontes e apresentaram um pouco o universo da Direção de Fotografia em cinema. Embora esses fatos sejam muito importantes, gosto sempre de lembrar como meu grande começo o período de três anos e meio em que fui Técnico em Iluminação Cênica na Fundação Catarinense de Cultura. Dividi meu tempo entre trabalhar montando a iluminação de peças de teatro, shows e tudo mais que possam imaginar - desde palestras até desfiles de moda - e as cadeiras do Curso de Cinema.

Foram dois anos no Teatro Álvaro de Carvalho – TAC - e dois anos no Teatro Ademir Rosa – CIC. Nesses locais meus primeiros contatos - fora dos livros - com

conceitos mais elaborados de iluminação e muitos tipos de refletores e fontes de iluminação. Não que os conceitos de iluminação para teatro e cinema tenham muitos paralelos entre si, mas com certeza foi um ótimo exercício para o meu olhar e percepção. Trabalhar com os técnicos daqueles teatros, pessoas que possuíam mais de vinte anos de experiência e receberam naqueles palcos os melhores e piores de todo os lugares que se possa imaginar. Aprendi muitos conceitos, aprendi a trabalhar rápido – afinal o bom técnico não é apenas o competente, mas o competente que faz rápido – aprendi acima de tudo a ter mais disciplina e respeito com toda a produção que envolve o meio. Trabalhei com todo tipo de iluminadores, diretores de teatro, diretores de fotografia, atores, músicos. Daqueles que estavam em começo de carreira até a grandes figuras com projeção nacional e internacional.

Durante estes anos na iluminação para teatro, comprei uma câmera DSLR e comecei a trabalhar com a fotografia still e com a cinematografia. Fiz alguns trabalhos com produtoras pequenas de Florianópolis como diretor de fotografia e comecei a trabalhar com fotografia de moda. Atualmente faço trabalhos paralelos para fotografia moda, vídeos de eventos, além de trabalhar como Operador de Câmera de Cinema e TV na Universidade Federal de Santa Catarina.

Para este trabalho de conclusão de curso procurei explorar meus conhecimentos em Direção de Fotografia. Para isto selecionei o trabalho de cinematografia que realizei no curta metragem Sal. Neste trabalho faço uma análise do processo de composição da cinematografia do filme, bem como o último corte realizado. O filme foi rodado entre os dias 22 e 28 de fevereiro de 2015, através do Edital da Cinemateca Catarinense, teve a direção de fotografia assinada por mim e direção de um colega de classe, Danilo Melo. Aqui procuro descrever em linhas gerais como foram as primeiras conversas sobre a produção, todo o processo de pré-produção, as dinâmicas no set e a pós-produção até o estágio atual.

A finalização estava programada para o final de 2015, mas atrasos para o pagamento integral do Prêmio acabaram por o deixar paralisado até o final de 2016, quando o diretor começou a trabalhar em alguns cortes alternativos.

Gostaria de salientar aqui que o corte que a banca possui em mãos não apresenta os efeitos especiais aplicados aos planos do filme, visto que ainda estão em fase de produção e não são objeto de discussão do presente trabalho. Para solucionar o problema relativo aos hologramas, foi acrescentado um efeito rudimentar, somente para propósitos de apresentação deste trabalho. Atualmente estes efeitos estão sendo realizados pelo diretor do filme.

O chamado à aventura

Em novembro de 2014 Danilo Mello, meu colega de classe no Curso de Cinema, lançou o convite para que dirigisse a fotografia do seu novo curta-metragem, aprovado no Edital de Cinema da Cinemateca Catarinense. Danilo é um sujeito que adora desafios relativamente complexos e não bastando, gosta de superá-los por meios que sejam simples e não mobilizem estruturas grandes e complexas. É um adepto do mantenha isso simples. Quando me apresentou o projeto de SAL, de início algo que saltou aos olhos foi a estrutura de produção aparentemente pequena e a sofisticação de composições gráficas: poucos personagens que tecem a narrativa principalmente com seus diálogos, basicamente rodado em duas locações imersas na natureza e a presença de efeitos visuais gerados por computador.

As primeiras conversas esclareceram alguns pontos básicos: o argumento, linhas gerais da abordagem estética, quando filmaríamos, em quanto tempo, quanto de recursos financeiros seriam disponibilizados para o departamento de câmera e principalmente que tipo de contribuição o diretor esperava de mim - afinal não há uma fórmula única de criação envolvendo diretor de fotografia e diretor. As respostas que obtive não foram muito tranquilizadoras. Teríamos um roteiro com variações no tempo-espço em ambientes que não teriam muitos elementos cênicos para delimitar essa variação, locações que provavelmente seriam de difícil acesso e trabalho, um prazo de pré-produção pequeno, sete dias para rodar todos os planos, poucos recursos financeiros para aluguel de equipamento e em relação à colaboração diretor/diretor de fotografia uma única certeza: descobriríamos a forma como trabalhar conjuntamente durante os próximos três meses.

Era um desafio possível, desde que isso implicasse em decisões técnicas simplificadas – não no sentido de empobrecer a fotografia, mas sim cobrir as sequências com planos sem muitos recursos de maquinaria, sem uma *mise-en-scene* muito complexa e coreografada, cobrindo as cenas com planos-sequência ou então com uma abordagem clássica de planos gerais para planos médios e closes, o que foi

de encontro às aspirações do Diretor. Não teríamos muito tempo para os ensaios, e por sinal, neste primeiro encontro, nem a locação da cabana estava definida. Era um exercício de pura abstração imagética, explorando as referências que possuíamos em nosso repertório. Vi neste momento que teria além do desafio de dirigir meu primeiro filme feito com orçamento de edital público, o desafio de fotografar um filme cheio de detalhes, com poucos recursos técnicos a mão e com tempo limitado para pré-produção.

Apesar da pesquisa e processo servirem também ao propósito de apresentar meu trabalho de conclusão de curso, este seria um filme que circularia fora do ambiente acadêmico. Seria o nosso primeiro trabalho em curta metragem fora deste meio e era possível sentir uma certa insegurança. Trabalhos acadêmicos envolvem sempre uma grande responsabilidade, mas eles podem ir para a gaveta depois que são finalizados. É o dever de qualquer estudante apresentar o maior comprometimento possível em qualquer trabalho, mas a experimentação e o erro são de certa forma desejados por aqueles que se propõem estudar Cinema. No nosso caso o erro – desde que não consciente - deveria ser encarado simples e puramente como uma falha indesejável ao trabalho, algo que poderia não ter acontecido caso fôssemos mais competentes.

A ideia de trabalhar com uma equipe reduzida, por um lado, foi muito boa. Como meu trabalho com a imagem se dá de uma forma muito mais solitária do a experiência gregária da produção de cinema, acho que incluir muitas pessoas ao processo implicaria em abrir o leque de incertezas do que estava fazendo. Gostaria de trabalhar em cima daquilo que absorvi durante meus anos de academia e de aprendizado fora da universidade. Não queria um trabalho que olhasse e não pudesse chamar de meu. Além de que com um prazo tão exíguo, e em um período tão conturbado para encontrar as pessoas, as reuniões para tomadas de decisão e entrosamento da equipe seriam em um volume aquém do necessário. Teria que ser introduzido aos profissionais desta área – assistentes de câmera, gaffers, maquinistas e, como não era um habitué do meio, isso implicaria em construir uma relação de confiança com todas essas pessoas – afinal, só gosto de trabalhar com pessoas com as quais posso confiar. Em meus anos como Técnico de Teatro vi como é difícil para aqueles que estão começando; há sempre uma desconfiança em relação ao seu

trabalho e não seria desejável haver qualquer tipo de desconfiança enquanto estivéssemos rodando. Portanto, o trabalho com uma equipe muito grande e desconhecida – apesar de reconhecer que em vários momentos a experiência teria me facilitado enormemente a vida - exigiria o desenvolvimento dessa aproximação pessoal, mas o principal neste momento seria concentrar naqueles temas que já apresentava certo domínio e expandi-los.

De imediato aceitei o desafio. Havia uma sensação de um esforço gigante pela frente e a insegurança de aceitar um desafio deste tamanho. Teria que chegar a um denominador comum entre as minhas leituras visuais do roteiro e aquilo idealizado pelo diretor, manter uma congruência na montagem do filme e fazê-lo no cronograma. Algo simples para quem fotografa filmes todos os anos, mas é com toda certeza desafiador para um diretor iniciante. Convite aceito.

A leitura do roteiro

Sal (65) é um cidadão solitário, que vive perto da praia em uma cabana rústica. A casa de Sal e sua roupa pontuam a condição de existência deste personagem – um sujeito solitário e simples. Sal encontra Jano (20) desacordado na orla da praia e o leva para casa. Conversam sobre os acontecimentos que o fizeram chegar ali. Para Sal, encontrar pessoas desacordadas na praia é um fato que, segundo os diálogos, acontece com certa frequência. Esta situação solitária e rudimentar de existência contrasta com alguns elementos: ele possui uma bola de vidro que o conecta com um terceiro personagem, uma mulher que aparece em formato de holograma, assim que sua mão passa por cima desta bola. Sal passa a conversar com esta mulher a respeito da nova aparição, que foge um pouco dos padrões anteriores. A trama gira em torno de Sal explicando esta situação para Jano e a possibilidade de voltar para seu tempo de origem através de uma abertura no espaço-tempo.

O roteiro de Sal trata do relacionamento singular entre esses dois personagens, que na realidade são a mesma pessoa - Sal, do presente; Jano, do passado. Os diálogos são fundamentais para a construção desse mundo diegético e neles temos a base para entender esta ideia de vários tempos históricos, de um tempo anacrônico, não cronológico. No roteiro há a abordagem do aspecto psicológico de alguém que acaba se encontrando em um outro tempo que não o seu. Essa questão psicológica afeta o viajante do tempo nos dois sentidos, no futuro, e na sua volta para o passado também, já que ele está ciente que sua memória será apagada no processo. Também afeta Sal, o residente do futuro, ao descobrir que Jano, na realidade, é ele. Jano preenche a brecha na vida de Sal, que teve amnésia aos 20 anos, descobrindo agora, então, que ele havia viajado no tempo 50 anos antes. Como ele teve amnésia, ele adotou um novo nome, dado pelos que o ajudaram. Na realidade o roteiro trata de um problema de duplos, Sal e Jano são a mesma pessoa.

A criação do conceito estético

“[...] não me recordo de nenhum livro que tenha lido, a tal ponto eram minhas leituras estados de minha própria mente [...]” (Fernando Pessoa)

Recebi o tratamento final do roteiro alguns dias após a reunião de apresentação do projeto. Ao ter ele em mãos, procedi às leituras iniciais. Deste primeiro contato pude construir várias imagens que seriam vitais para a criação do conceito estético do filme. Assim como fala Edgar Moura:

Logo na primeira sequência você começa a criar imagens para aquele texto. Você não sabe onde será filmado, nem com que atores, não sabe nada. Só vai lendo nomes e situações e criando imagens. Essas imagens, depois, não lhe abandonarão mais. Mesmo confrontado com as opções reais, que são os atores e as locações, você tentará encaixar aquelas imagens no filme. Foram essas as imagens que se formaram, espontaneamente, na sua cabeça, enquanto você lia o texto pela primeira vez. São elas que você gostaria de ver na tela. Elas foram a sua primeira reação àquelas palavras. Não são mais as ações de um filme nem os diálogos de um ator, são as suas imagens. Não é mais o livro de um autor, é o seu livro. (MOURA, 1999, p. 234-235)

Nesse primeiro contato com o texto via um ambiente extremamente duro. Uma situação adversa e difícil para aqueles personagens. Não conseguia ver conforto algum. Nas três locações – Praia, Cabana e Cidade abandonada – existia esse estranhamento e essa dureza que perpassava a condição de existência dos personagens.

Ao criar um projeto cinematográfico, uma das nossas principais tarefas é criar um mundo visual em que os personagens irão viver. Esse universo visual é uma parte importante da maneira como o público perceberá a história; como ele vai entender os personagens e suas motivações. (BROWN, 2012, P. 02)

A cabana de Sal era um ambiente caótico, mas não no sentido de falta de zelo, mas de falta de recursos. Como era um pescador, deveria ter muitas redes, linhas, caniços dispostos nas paredes, sem preocupação em guardar qualquer simetria, mas

sim em mantê-los sempre à mão. Para cabana construí mentalmente imagens com muitos tons terrosos, verdes escuros, brancos encardidos e uma umidade que era sentida visualmente através do entorno repleto de vegetação. Ele deveria morar em um ambiente tropical, rodeado de árvores e terra, de preferência em uma casa de madeira, construída com tábuas verticais apresentando vãos que deixavam a luz do sol penetrar no ambiente. A luz era uma penumbra que seria invadida por fachos de luz, que penetravam pelas frestas das tábuas e pelas pequenas janelas da casa. Haveria muito pó, sinalizando que aquele ambiente estava naquela configuração há muito tempo. Haveria densidade no ar, proveniente desta poeira que misturada aos raios de sol, marcavam os fachos de luz neste ambiente.

As sequências rodadas na praia fizeram vir em meus pensamentos semblantes difíceis, rostos encardidos. A areia impregnada nos personagens, uma imensidão e solidão. Via enquadramentos que exploravam a imensidão da praia e deixavam o personagem posicionado em algum dos terços do quadro, deixando um grande espaço negativo. O vento levantava nuvens de poeira – coitados dos equipamentos. A luz seria sempre a do início da manhã ou final da tarde, com sombras extremamente alongadas e suaves, luzes com tons mais quentes puxando para o laranja, contraluzes, ondas quebrando e um mar revoltoso.

A cidade abandonada era uma locação difícil de encontrar, mas neste primeiro momento desliguei minha cabeça desta dificuldade, pois o diretor, já no primeiro encontro, estava com ela praticamente definida. Seria na Comunidade do Siri, nos Ingleses, Norte da Ilha. Segundo o relato, essa comunidade estava sendo engolida pelas dunas e as casas sendo abandonadas. Então minha construção imagética se deu muito mais pela descrição do diretor do que pelo roteiro em si.

“A diferença entre o diretor de fotografia e o leitor comum é que o primeiro vai ter que concretizar suas imagens, e por isso tem que estar alerta para elas. Para o fotógrafo, essas imagens que passam pela cabeça de qualquer leitor ao ler qualquer romance, são a essência de seu trabalho. É na primeira leitura que virão as primeiras imagens, e é dessas primeiras imagens que começará a nascer o conceito da fotografia do filme. É preciso estar atento a elas e ter disciplina para transformá-las em algo concreto, e isso antes mesmo de pegar a câmera e fotografar.” (MOURA, 1999, p. 235)

A leitura do roteiro e a criação da concepção estética andam juntas. Fiz diversas anotações no roteiro, ao lado de cada sequência. Não descartei nenhuma ideia que viesse a cabeça. Tentei traduzir ao máximo essas imagens criadas para palavras. Anotava climas gerais como descrevi acima. Claro que após estes apontamentos deveria me reunir com o diretor do filme e apresentar essas minhas impressões acerca de seu roteiro. Dessa fricção de ideias – um embate que muitas vezes não é tão amigável - surge o conceito estético do filme. Como diretores de fotografia devemos somar elementos ao conceito, mas sempre dentro dos limites éticos e profissionais. O diretor, além de se ocupar da direção dos atores, deve ser assertivo, afinal, um bom diretor é aquele que toma as melhores decisões como ponto de partida. Isso não isenta de ouvir a equipe, filtrar as sugestões técnicas e escolher aqueles melhoramentos que julgar necessários.

“Por outro lado, nossa idéia deve coincidir com o desejo do diretor. Uma das possibilidades é estudar com ele outros filmes, fotos, uma ou outra escola de pintura, para assim tentar se aproximar do gênero de imagem que corresponda ao projeto.” (ARONOVICK, 1997, p. 71)

Na ocasião deste processo de leitura estava absolutamente impressionado com a cinematografia da série True Detective. O modo como foi fotografada esta série se aproximava muito do resultado que gostaria alcançar para o filme. Há um clima soturno que gostaria de imprimir principalmente as cenas da cabana. As locações são frequentemente em locais com muita vegetação e muitas árvores. A iluminação é em alto contraste, os ambientes são escassamente iluminados e os rostos dos atores frequentemente não são expostos ao ponto de maior luminosidade da escala. Em muitos planos, as paredes, objetos de cena e as roupas dos atores são mais iluminados que as faces. Algo que poderia assemelhar-se ao conceito fotográfico de Vittorio Storaro em O Último Tango em Paris. Neste caso de uma forma mais extremada ainda. O fotógrafo italiano em muitos planos colocou o key light nas paredes, usava inclusive cores com tons laranjas. Este tipo de iluminação envolve os personagens, segundo o diretor como um feto no ventre da mãe.

O key light não está sempre, necessariamente, atrelado ao ator. Pode estar em outro lugar. Essa outra maneira de medir o key light foi vista no Último tango em Paris, de maneira, digamos, brilhante. No caso, temos o key light num lugar e o ator em outro. E não se pode dizer que seja um ator qualquer, é Marlon Brando. Brando está encostado no umbral de uma porta, fumando, monologando, e sem um pingo de luz a lhe cair na testa. O key light está lá atrás, brilhante, numa parede de cor "uterina". (MOURA, 1999, p. 176-177)

Meu objetivo era ter em mente que o rosto não precisaria estar em destaque. Gostaria de deixar essa iluminação na face mais atenuada que o preconizado senso comum do "ilumine bem os rostos". Criaria assim um clima misterioso. Gostaria que a fotografia incorporasse eles à locação; eles deveriam, portanto, ser parte do meio – que também narra - e não elementos em destaque e mais iluminados que a locação. Deveria manter em mente também que o figurino não poderia destoar da paleta de cores da cabana, com tons escuros, verdes e marrons.

É importante lembrar nesse contexto que a exposição vai além de verificar se "está muito claro" ou "muito escuro". A exposição para obter clima e tom é óbvia, mas existem outras considerações. Por exemplo: exposição e configurações adequadas de câmera são fundamentais para a saturação das cores e para se alcançar um intervalo completo de tons cinza. (BROWN, 2012, p. 107)

Em relação a praia, a pergunta que pairava era: em um ambiente tão limitado de objetos de cena e possibilidades de iluminação, como desenvolver um conceito estético que não fosse refém do clima. Imaginar cenas com areia castigando as pessoas na praia é uma coisa, mas com uma produção modesta, isso dependeria do caso de haver muito – muito mesmo – vento na praia. Para isso deveria ter um grande ventilador, com gerador de eletricidade, algo fora de cogitação em uma produção tão pequena. Gravar todos os planos privilegiando a luz suave, com sombras alongadas, do começo da manhã, seria impossível no cronograma de um curta metragem de baixo orçamento. Em algum momento as nossas imagens mentais encontram os obstáculos da quantidade do tamanho da produção e tempo disponível. Assim, guiaria meu trabalho pelo sol, privilegiando os primeiros planos para as melhores horas do dia – as primeiras horas da manhã e últimas horas da tarde - e invariavelmente adequando a lista de planos às mudanças de iluminação. Foi neste momento que surgiu a ideia de trabalhar com a janela de proporção 2.35. Assim poderia apresentar a praia com uma grande imensidão, pois esta proporção privilegia a amplitude de

grandes áreas. Claro que a direção de arte deveria introduzir alguns elementos vitais, como a sujeira na praia, posto de salva-vidas e o pilar. Isto seria de vital importância para distanciar aquela praia do passado com a praia em que Sal encontra Jano e para imprimir essa desordem que era evidenciada no roteiro.

O conceito não tem necessidade de ser científico. Ele é a carta de navegação do fotógrafo. Se você se propõe a fazer um filme todo com cores uterinas, pouco importa se as pessoas vão ser capazes de definir o conceito com essas mesmas palavras ou o que elas vão sentir ao ver esses tons na tela. O que ninguém vai acontecer, com certeza, é que sentirão que há uma unidade que guia a fotografia e que ela é coerente. Existe uma direção (no caso, de fotografia), e é isso o que importa, ter uma ideia central que nos guie. (MOURA, 1999, p. 256)

As referências foram aprovadas pelo diretor e em grande parte coincidiram com aquilo imaginado por ele. Havia uma afinidade de conceitos e isto era um ótimo sinal. Após compartilhar estas referências e aprova-las, Danilo foi para a decupagem do roteiro. Preferi deixar este primeiro tratamento de decupagem sob sua responsabilidade. Acredito que a decupagem de um filme é o dever do diretor. Neste processo podemos ver uma impressão digital da direção e o papel do diretor de fotografia deve ser orienta-lo para que esta lista de planos seja coerente e narrativo.

Este trabalho de decupar ou fazer o storyboard é posterior à primeira leitura do roteiro e não é um trabalho específico do fotógrafo. O objetivo do fotógrafo é criar um conceito geral para as imagens do filme e prever soluções para os problemas técnicos. A isso se chama decupagem técnica ou análise técnica, que é parecida com a decupagem que o diretor faz, só que, em vez de envolver pessoas e ações, envolve câmeras, filtros, lentes, etc. Por outro lado, para criar o conceito da fotografia do filme, o fotógrafo vai lidar com dados abstratos e artísticos e resolver como será a imagem do filme: se dura ou delicada, contrastada ou suave, realista ou estilizada, etc. ou tal. (MOURA, 1999. p. 238)

Como o filme tem uma estrutura majoritariamente compreendida pelos diálogos, seria dada prioridade para planos sequências e alguns planos de cobertura. Não haveriam cortes excessivos nem movimentos bruscos, que distraíssem e afastassem a atenção do espectador. Primeiros planos seriam usados em momentos pontuais para aproximar o espectador da ação, dos sentimentos dos personagens, exigindo assim da atuação e interação dos atores.

A partir do momento em que estava com a lista de planos em mão, pude sugerir adaptações ao trabalho do diretor. Danilo havia falado que procurava muitos planos sequências e valorizar o ambiente e os diálogos. Gostaria de suprimir qualquer redundância desnecessária.

Pensei inicialmente trabalhar com câmera na mão, para gerar um movimento de câmera por vezes vacilante e orgânico. Esta abordagem estética implicaria basicamente em dois problemas difíceis de serem solucionados: a falta de ensaios com os atores, coreografando a *mise en scene* em relação à câmera, o que resultaria em muitas tomadas perdidas e possíveis atrasos na produção, além de tudo a estética câmera na mão seria muito aparente, destoando da neutralidade pretendida pelo diretor. Assim conversei com o diretor e resolvemos adotar uma abordagem clássica de câmera me tripé, trabalhando as composições, com muitos movimentos de *pan*, mas sempre procurando manter um toque orgânico na dinâmica da câmera, nunca mantendo a cabeça do tripé totalmente travado e câmera sob o controle das mãos.

Pré-Produção

A pré-produção se definiu em dois momentos distintos. Primeiramente haveria a leitura do roteiro e criação do conceito estético com o diretor. Após esta etapa, o trabalho seria voltado para viabilizar a produção, definindo as locações e a lista de equipamentos necessários para cobrir todos os planos da decupagem.

Primeiramente o básico, a escolha da câmera. Não havia qualquer decisão prévia feita pelo diretor. A diretriz dada por Danilo foi: um sistema com qualidade e uma boa disponibilidade, para que se houvesse a necessidade de fazermos mais uma diária, tivéssemos o equipamento acessível. Neste momento estava pesquisando sobre a possibilidade das câmeras DSLR Canon captarem vídeos em formato RAW.

As câmeras DSLR Canon foram as primeiras câmeras, de custo acessível, que possibilitavam o uso de objetivas intercambiáveis, e assim, de forma barata e simples, podia-se alterar o visual dos filmes de maneira similar ao processo cinematográfico. Em 2008 a fabricante inseriu a possibilidade de gravar vídeos em *full HD* (1920x1080) em sua câmera Canon 5D. O que começou como uma forma despreziosa de oferecer vídeos de qualidade a fotojornalistas e jornalistas que procuravam equipamentos compactos, tornou-se uma revolução para o cinema de baixo orçamento. Agora para atingir resultados cinematográficos, trabalhando com a profundidade de campo, poderia recorrer a um equipamento de custo modesto quando comparado com as câmeras de cinema digital. O padrão Canon de montagem possibilitava o uso de uma infinidade de objetivas, desde as famosas lentes Série L Canon até objetivas específicas para cinema como as Carl Zeiss Compact Prime. Elas gravavam imagens em 24 quadros *full HD*, mas com 8 bits de profundidade e uma compactação de vídeo padrão h.264. As imagens apresentavam a seletividade da profundidade de campo – graças ao sensor 35mm - e uma qualidade razoável de cores, mas alguns problemas como o aliasing e uma perda geral de nitidez na imagem. Além disso, como eram imagens com uma compactação relativamente pesada, com uma latitude baixa – aproximadamente 7 pontos segundo o manual do fabricante – e conseqüentemente praticamente impossibilitando correções maiores em balanço de brancos, exposição, aumento de baixas luzes e recuperar altas luzes estouradas. Por isso, este formato de vídeo é necessário ser muito rigoroso e preciso com a escala de

contraste. Mesmo com essas limitações, as DSLR Canon abriram um horizonte enorme para as pequenas produções. Entretanto este padrão de imagem, que em um primeiro momento causou um enorme impacto no mercado publicitário e de cinema, foi tornando-se obsoleto. Aparentemente as possibilidades de gravação em vídeo deste modelo já haviam sido expandidas, quando o projeto Magic Lantern trouxe a possibilidade dessas câmeras gravarem vídeos em RAW a 24 quadros por segundo. Com isto o vídeo da Canon 5D apresentou um salto de qualidade. As imagens agora eram gravadas em 14 bits e resolução *Full HD*, o que oferece uma possibilidade incrivelmente maior de trabalho em pós-produção. Assim a câmera consegue resultados muito superiores em relação à configuração original. Uma qualidade excelente, principalmente comparando o custo do equipamento. Apresentei essa possibilidade ao diretor, com exemplos de imagens captadas com lentes conhecidas – assim como todos os riscos e pontos negativos - após esta análise e a comparação de custos com câmeras RED Epic Dragon – com objetivas prime de 15mm, 30mm, 50mm e 80mm –, tripés com capacidade de peso superior, além de um novo assistente de câmera, que ficaria responsável exclusivamente pela câmera e lentes, a Canon 5D Mark III foi aprovada como primeira opção.

Um dos pontos positivos é que a câmera era bem familiar. Trabalhava há alguns anos com o modelo e não haveria maiores complicações na operação. Conversando com a produção consegui três pessoas para o departamento de câmera, que acabei definindo como o Primeiro assistente, *Logger (Data Wrangler)* e maquinista. Assim poderia ter um assistente de câmera e maquinista que fossem muito bons em resolver problemas mecânicos, problemas de fixação de equipamentos de iluminação, mas durante a operação teria um assistente de câmera trabalhando diretamente comigo e entre os planos o maquinista me auxiliaria com possíveis ajustes de iluminação.

O primeiro AC também é conhecido como foquista (*focus puller*). O primeiro AC é o membro da equipe que trabalha diretamente com a câmera. Seus deveres incluem: Carregar os magazines de filme ou colocar a fita com a identificação correta. Assegurar que a câmera opere corretamente. Verificar se há qualquer sujeira no gate antes de qualquer cena ser concluída. Proteger a câmera contra flares, vazamentos de luz e quaisquer outros problemas. Definir o T-Stop. E também a velocidade de obtenção e o ângulo do obturador. Medir as distâncias focais. Controlar o foco para que as partes apropriadas da cena fiquem nítidas. Mover a câmera para a montagem seguinte, com a ajuda dos outros ACs e, às vezes, do maquinista. Proteger a câmera contra danos ou mal funcionamento. (BROWN, 2012, p. 291-292)

Deixei uma pessoa dedicada apenas para a ingestão de arquivos nos HD externos, bem como o backup deste material. Esta é uma etapa extremamente delicada no *workflow* digital e muitas vezes não recebe a atenção devida. Garantiria, assim, duas cópias antes que os cartões fossem formatados para reutilização no set.

Data Wrangler (administrador de mídia) é um cargo importante para a equipe de filmagem digital. Essencialmente, ele substituiu o carregador de filme, que não é mais necessário em uma equipe de filmagem digital. As funções são semelhantes: cuidar e manter o controle de imagens gravadas e preparar a mídia para o carregamento de câmera seguinte. É o mesmo trabalho, mas com uma tecnologia diferente. (BROWN, 2012, p. 294)

As pessoas definidas para a equipe foram: Lucas Tesser, como primeiro assistente de câmera e Leonardo Sagaz como maquinista. Ambos eram colegas meu e de Danilo no Curso de Cinema. Administração o *workflow* de arquivos digitais ficou a cargo de Michele Diniz, que era egressa do Curso de Cinema da Unisul. Um outro membro de extrema importância no set foi a continuísta Vanessa Gasparelo, egressa da UFSC. Vanessa deveria assegurar que o eixo de ação seria mantido, bem como verificar a continuidade de elementos e ações entre os vários planos do filme.

Para o intenso fluxo de dados ao captar os fotogramas em raw, necessitaríamos de cartões CF – *Compact Flash* – de alta transferência. Para isto solicitei três cartões de 64 gb - com taxa de transferência de 150 mb/s.. Cada cartão de 64 GB forneceria aproximadamente 12 minutos de vídeo *Full HD*, e se tivesse três cartões a disposição teria sempre um cartão vazio pronto para ser carregado na câmera. Para cuidar deste *workflow*, haveria o Logger, que descarregaria as imagens para dentro de um HD USB 3.0 externo, através de um Laptop, e ao mesmo tempo criaria o seu backup em outro HD Externo de configuração semelhante. Ao final de cada dia, essas imagens também deveriam ter o seu backup realizado em um HD externo que ficaria fixo na casa do Diretor. Assim garantiríamos sempre um cartão formatado para ser imediatamente carregado na câmera, e quando chegasse naquele ponto do workflow, haveriam duas cópias dos arquivos em HDs externos. Ao final do

dia, o diretor se responsabilizaria por levar os arquivos e realizar uma terceira cópia em um terceiro HD externo, localizado em sua casa, onde posteriormente faria a montagem do filme.

Aqui neste ponto, curiosamente, havia duas semelhanças com o processo de captação em película: teríamos um tempo de gravação de 12 minutos por cartão, próximo ao tempo de um chassis de película 35mm e não teríamos a possibilidade de playback no Vídeo Assist. A reprodução dos clipes era feita de uma maneira muito precária com a versão disponível do software da Magic Lantern. O Diretor deveria analisar a tomada em seu vídeo assist e decidir se tínhamos o plano ou não. Perguntei ao diretor se este fator técnico seria limitante ao seu trabalho e caso fosse iria sugerir uma troca de câmera ou aluguel de um vídeo assist com playback. Este fato não o incomodou.

Precisaríamos assim de um vídeo-assist para a direção e outro para o departamento de câmera. Solicitei dois modelos Marshall, com possibilidade de incluir as linhas para a proporção 2.35. Desta forma teria os limites claros do tamanho do quadro, delimitado por duas linhas brancas e grossas. Solicitei também suporte para a sapata de flash da câmera, para o suporte do vídeo assist do departamento de câmera.

As objetivas deveriam servir a dois propósitos: terem qualidade ótica e praticidade no uso. Como estaria trabalhando com somente um assistente de câmera, achei que lentes padrão zoom seriam apropriadas. Com uma equipe pequena e uma produção sem muitos meios, é essencial haver poucas trocas de objetivas. As operações na praia e também em um ambiente úmido e com muita sujeira, são complicadas por inúmeros motivos. Para isso necessitaria de uma boa lente zoom, Veio a minha cabeça a Canon 24-105mm Série L. As lentes Canon Série L tem um cuidado especial em sua construção, são consideradas como linha profissional. Este modelo é relativamente lento, possui uma abertura máxima de diafragma de f/4.0, mas para as cenas da praia o diafragma não seria de forma alguma inferior f4.0 e o range de abertura era adequado. Cobriria quase todas as minhas necessidades sem ter que fazer muitas trocas de lente. Para as cenas da cabana, poderia necessitar de mais alguns pontos de diafragma e assim escolhi também a Canon 24-70mm f/2.8 Série L,

além disso disporia de uma Canon 50mm f/1.8II e uma Canon 16-35mm f/2.8 Série L.

Diárias gravando na praia costumam ser muito cansativas. Já havia feito a fotografia de dois TCCs com locações na praia e sabia como era infernal trabalhar com a areia e conseguir uma luz boa. A areia funciona como um rebatedor gigante, e isso faz que seja um ambiente com incidência extrema de luz. Assim necessitaria de filtros ND, para reduzir em alguns stops a quantidade de luz que chegasse ao sensor. Pretendia utilizar um mate box, com filtros 4x4 ND0,3 – com redução de um stop de exposição, ND0,6 – dois stops, ND0,9 – três stops, ND1,2 – Quatro Stops.

Os filtros de densidade neutra (neutral density – ND) são usados para reduzir a exposição geral em afetar a reprodução de cores. Eles podem ser utilizados em situações de iluminação extremamente altas (como uma cena de neve ensolarada ou uma cena de praia) em que haveria muita exposição ou em que a exposição reduzida é desejada para diminuir a profundidade de campo. (BROWN, 2012, p. 264)

O controle de luz na praia necessitaria de um *butterfly* de no mínimo 2x2 metros, o que garantiria primeiros planos sem sombras muito pronunciadas, principalmente na praia. Como é um equipamento relativamente grande e haveria uma equipe pequena, seria prudente não levar um modelo maior que esse. Para auxiliar no controle de iluminação na praia, reservei também dois rebatedores portáteis redondos. Assim garantiria preenchimento quando estivesse em uma situação extrema de iluminação.

Trabalhar com a luz do dia pode ser muito mais complicado do que as pessoas imaginam. Alguns produtores e diretores acham que trabalhar com a luz natural disponível é sempre mais rápido e mais fácil. Às vezes, mas nem sempre. Se estamos diante de um dia nublado (luz suave), então nada pode ser mais simples. Mas se você estiver lidando com a luz do sol direta, controlá-la pode exigir atenção e ajuste constantes. Ao lidar com os atores na luz do Sol direta, há várias opções: difusão da luz dura do Sol, preenchimento e balanço das sombras, encontrar uma locação melhor ou um ângulo melhor para as tomadas, ou mover a tomada para a área de sombra aberta. (BROWN, 2012, p. 124)

Ainda não haviam definições de locações no começo da pré-produção. Para ser mais preciso, a praia havia sido definida com uma boa margem para organizar a

produção, mas a cabana foi definida alguns dias antes do início das gravações. Assim pensei em conceitos gerais para a iluminação e defini que usaria sempre uma fonte pontual de iluminação entrando pela(s) janela(s) e internamente refletores de luz fria, com duas lâmpadas, fixados no teto acima das janelas, complementado com uma luz suave de preenchimento. Claro que a iluminação dependeria de muitos fatores, como cor e textura das paredes, tamanho de janelas, mas o conceito era basicamente este.

Gostaria que a cabana fosse bem orgânica, paredes de madeira, com tons terrosos dominando a paleta de cores. Havia a opção de uma casa na costa da lagoa, mas ao ver algumas fotos sugeri ao diretor que seria um lugar completamente diferente do conceito que havíamos definido. Era uma casa comum, com paredes de alvenaria, paredes amarelo-claro, portas e janelas de aço pintado com tinta a óleo marrom.

Assim fomos fazer uma pesquisa de possíveis locações e aquela definida. Até chegar na praia do Rio Tavares haviam trilhas através da vegetação e dunas. Visitamos a locação e chegamos antes do nascer do sol para ver como a luz se comportava na primeira hora do dia. Levei o fotômetro e fiz medições para ver o horário que poderíamos começar as gravações.

Havia ainda a interrogação da cabana de Sal e a cidade abandonada. Combinamos uma visita à Comunidade do Siri, para analisar a possível locação e já pensar em possíveis posicionamentos de câmera. Chegando no local, somente muitas dunas e vestígios de tijolos, nenhum sinal de casas minimamente em pé. Locação rejeitada. Na volta visitamos o SESC Cacupé, onde poderia haver uma cabana. Visita feita, cabana rejeitada. Era mais um brinquedo que uma cabana de fato.

A locação da cidade abandonada então seria construída através de várias casas abandonadas no Rio Tavares. Mapeamos umas cinco ou seis casas potencialmente utilizáveis, além de um posto de gasolina em reforma. Criaríamos assim o espaço diegético da cidade abandonada.

Após alguns dias, com o assistente Lucas Tesser deu a sugestão de um local, próximo à Lagoa da Conceição. Seria uma casa muito antiga, provavelmente da época da colonização açoriana, que estava parcialmente conservada. A esta edificação antiga, estruturas de madeira haviam sido construídas, completando os espaços que

não haviam resistido ao tempo. Conseguimos algumas fotos do local e quando o visitamos não tive dúvida que o ideal. A casa além de ter um potencial imagético grande, não possuía divisórias internas e tinha uma parede externa vazada – em seu lugar, uma lona grande - o que facilitaria enormemente a iluminação. O local era todo circundado por árvores muito altas, o espaço da construção e o pátio ao lado dela eram todo cobertos pelas copas. Isso proporcionaria uma luz extremamente filtrada pelas folhas. Em todos os lados, pequenos detalhes identificavam com o roteiro de Sal.

Além disso, a casa possuía uma rede elétrica rudimentar. Verifiquei com a senhora que era responsável pelo local o que teria disponível. Ela comentou que antigamente havia um chuveiro elétrico que funcionava sem problemas, o que me levou a ter em mente que o local suportaria até 3.000 W tranquilamente.

Senti muita falta de um tratamento mais cuidadoso da produção com a direção de arte. A direção de arte ficaria por conta da produção que levantaria os itens necessários para a produção bem como sua disposição no set. Vejo a direção de arte como um departamento de fundamental importância para o fotógrafo do filme. Seria necessário ter elementos em cena que pudessem destacar a época exata em que se passavam as sequências.

Assim estavam definidos os equipamentos necessários, bem como uma lista de equipamentos para a produção levantar os orçamentos.

O Set

A previsão do tempo estava sendo monitorada durante a semana anterior a gravação. Havia o indicativo de sol entre nuvens para toda a semana. Conversei com a produção sobre essa pequena possibilidade de chuva. Não haveria cancelamento, e caso em algum dia chovesse, iríamos tentar reagendar para a semana seguinte. Nosso plano de filmagem previa gravações começando em um domingo à tarde, estendendo-se por toda a semana. Como mencionado na pré-produção, definimos as cenas da praia para iniciarmos a produção.

No domingo às 10 horas da manhã estava iniciando os trabalhos. A primeira tarefa era buscar os equipamentos na locadora, juntamente com o assistente de câmera, maquinista e produção. A lista de equipamentos era realmente modesta e dimensionada inclusive para não ser um empecilho à mobilidade. Depois do carro carregado, fomos diretamente à casa do diretor onde deixamos todos os refletores Fresnel e PL, cabeças de efeito e quase todos os tripés de iluminação – estes equipamentos seriam utilizadores somente na cabana. A locação seria a praia do Rio Tavares. Chegamos ao local de estacionamento e iniciamos a descarga e transporte do material. Era um percurso de aproximadamente 250 metros de caminhada através de uma pequena trilha coberta com árvores, dunas e chegando à praia. Um percurso que, durante a pesquisa de locação, parecia fácil de ser percorrido. Levamos os equipamentos até a praia em duas viagens. Havia o rebatedor 2x2 com tripés de ferro e armação de ferro. Este equipamento por si só dispensou um enorme gasto de energia. Quando estávamos com todos os equipamentos na orla da praia, já estávamos extremamente casados. Paramos alguns minutos para beber água e descansar.

A ordem do dia previa que executaríamos a cena 19, em que Sal e Jano conversam na praia sobre como ele chegou até ali e a possibilidade de ocorrência de um evento que o levaria de volta ao seu tempo. Começar com uma sequência simples

seria especialmente importante para que assim pudéssemos calcular o ritmo das gravações. Até a equipe encontrar o caminho das pedras e as coisas funcionarem a pleno vapor, envolve algum tempo, então começar de forma simples era fundamental. A cena seria composta de um plano geral de Jano entrando em cena pela lateral esquerda e sentando ao lado de Sal, após isso seguiríamos para um two-shot clássico, em 45° envolvendo plano e contra-plano. No plano geral os personagens estariam lado a lado, olhando para o mar e a vegetação de fundo. O plano geral continha toda a ação da cena, era o plano master. Aliás, em todas as sequências do curta-metragem seguimos o método da cena mestra, para depois realizar os planos de cobertura.

Em princípio, o método da cena mestra é bastante simples: primeiro você filma a cena inteira como um único plano do começo ao fim – essa é a cena mestra. Com a mestra pronta, você passa para a cobertura. Exceto em casos raros, sempre é melhor filmar primeiro a mestra, já que todo o restante das cenas deve corresponder àquilo que foi feito na cena mestra. Não filmar primeiro a cena mestra frequentemente resultará em problemas de continuidade. (BROWN, 2012, p. 27-28)

A cobertura consiste em planos sobre o ombro, planos médios e close-ups que serão utilizados para completar a cena. Pense na mestra como uma estrutura para toda a cena – a cobertura são as peças que se encaixam nessa estrutura para fazer tudo funcionar em conjunto. (BROWN, 2012, p. 28)

Os atores estavam sentados em contraluz e o céu encontrava-se com nuvens leves, o que propiciava uma luz levemente difusa e sombras não muito pronunciadas. Mesmo assim queria uma compensação maior nas sombras no rosto. Posicionei o *butterfly 2x2*, com pano branco sólido, ao lado da câmera – em posição frontal para os personagens - para assim obter o preenchimento; nada muito crítico, pois a areia da praia neste caso atuava como um rebatedor, ajudando a preencher estas sombras. O conceito de iluminação estava definido, fui então para a fotometrar a iluminação, o que me trouxe um grande problema. Ao medir com o *spotmeter*, ajustado para a sensibilidade ISO 100, vi que deveria ter um diafragma f/22, extremamente alto. Havia solicitado filtros 4x4 com redução de até quatro *stops*. Se este filtro estivesse disponível, conseguiria reduzir esta exposição para f/5.6 e a profundidade de campo

estaria perfeita para este caso. Teria espaço suficiente para a movimentação da cabeça dos atores – com o fundo levemente desfocado. Estaria também trabalhando com a lente dentro da melhor faixa de definição, que geralmente fica entre $f/5.6$ e $f/10$. Para reduzir a exposição, usei o único filtro que possuía - um ND0.3 - e usei um artifício do firmware Magic Lantern, que propicia, por método digital – o ISO 50. Assim consegui reduzir o diafragma em dois stops - de $f/22$ para $f/11$. Uma profundidade de campo grande, mas conseguia trabalhar com uma definição ótica muito boa.



Ao final conversei com produção e diretor sobre o transporte de material e o atraso que isso estava causando a produção. Houve demora na saída para a locação, no transporte de material e além de que houve uma demora para estabelecer ponto de apoio para a produção. Assim pude concluir que o cronograma de gravações proposto pela produção era intenso e difícil de ser cumprido à risca, principalmente com a falta de uma estrutura maior para vencer este desafio das dunas. Conversei com o diretor sobre a possibilidade de fazermos uma adaptação ao cronograma, adicionando mais uma diária. A produção negou o pedido por questões orçamentárias e por disponibilidade dos atores. O diretor trabalharia até o dia seguinte para adequar a decupagem do filme de uma forma mais simples.

É claro que a decupagem não é uma camisa-de-força. Mudar a decupagem no set é uma das prerrogativas do diretor. Essa liberdade é natural, mas ao mesmo tempo limitada. Pode-se mexer um pouco no tamanho dos quadros e nos movimentos de câmera, pode-se mudar essa ou aquela ação de cenário, ou esse ou aquele diálogo, segundo as conveniências dos atores. (MOURA, 1999, p. 238)

No segundo dia chegamos à praia um pouco antes do nascer do sol. A previsão de abertura de câmera era às 5:50 horas. Recebi a ordem do dia adaptada: haviam sido cortadas duas pequenas sequências que estavam na planificação. Assim começamos o nosso percurso até a orla. Desta vez eliminamos todo o peso possível, somente o essencial foi levado para o set. Sacos de areia, tripés para o butterfly e bandeiras foram deixados. Eram acessórios que poderiam ajudar a controlar a luz em casos extremos, mas como o dia estava com algumas nuvens, a luz estaria difusa. Chegamos a tempo de abrir câmera por volta das 6 horas. Segundo a ordem do dia, começaríamos com a Cena 06 em que Jano é encontrado desacordado na praia. Conversei com o diretor e chegamos à conclusão que deveríamos gravar antes as Cenas 04 e 05. Nelas, Sal está caminhando pela praia suja, catando alguns itens espalhados pela areia. Os planos eram mais abertos, geralmente em 24mm, e os enquadramentos privilegiavam a faixa de areia. Logo cedo de manhã – por volta das 06 horas – a praia estava mais vazia, o que beneficiaria as tomadas em que a orla estivesse visível. Acho que para atingir a potência narrativa que o roteiro sugeria, deveria haver um trabalho de direção de arte mais elaborado. Segundo o roteiro a praia estaria repleta de elementos metálicos, plásticos. Seria uma praia caótica e extremamente poluída. A arte posicionou alguns poucos elementos em cena, para traduzir em imagens aquele texto.

A praia parece outra, não a de 1970. A faixa de areia parece uma lixeira, repleta de galhos de árvores, arbustos, dejetos, peixes mortos. O que resta do posto salva-vidas resume-se a um único e velho PILAR de madeira. Descalço, bermuda, e de camisa aberta, SAL caminha entre o lixo em direção ao pilar, desviando da bagunça e com cuidado onde pisa, parece procurar algo em meio ao lixo.



Na sequência 06, Sal puxaria o corpo para longe do mar, faria uma respiração boca a boca e assim que Jano voltasse à vida, o levaria para cabana. A decupagem da sequência foi realizada em cima de planos gerais e primeiros planos em contraplogée de Sal. Neste momento senti muita falta de um chapéu alto para executar os planos com a câmera baixa. Seria um acessório de fundamental importância e para resolver este problema, improvisei apoiando a câmera em um três-tabelas com a altura mais baixa. É possível notar pequenas tremidas na câmera, nada que inutilizasse os planos, mas uma estabilização maior seria fundamental. Ao final, realizamos as sequências que compõem a cena em que Jano chegaria à praia, saindo da cabana de Sal, e passa pelo pilar, olhando de relance algumas inscrições. Realizamos estas sequências e encerramos a diária.





Haveria um plano-sequência de Sal descendo as dunas e chegando até a água. Ele viria de um grande plano geral, com a restinga ao fundo, até ser enquadrado em um primeiro plano próximo ao mar. Quando houve a fotometragem, constatei que o rosto de Sal apresentaria uma baixa exposição na face voltada a câmera. Estávamos com o sol a 45°, privilegiando mais a face oposta à câmera. Assim posicionei o butterfly 2x2 ao lado direito da câmera, com o pano prateado vestido.



O terceiro dia de gravações foi reservado para captarmos as imagens da chegada à praia e posteriormente o mergulho de Jano no portal. Os planos na trilha, coberta por árvores, foram os únicos com condição de luz diferente. Como a trilha era encoberta por árvores, selecionamos uma seção da trilha em que a cobertura das copas das árvores era bem densa e assim não haveria muito vazamento de raios de luz e um estouro nas altas luzes.





No quarto dia seria realizada a cena que se passa antes de Jano viajar no tempo. Ele faz algumas inscrições no pilar de madeira. Essa sequência da inscrição no pilar é fundamental para a narrativa, situando o espectador no tempo. Como relatei no capítulo da pré-produção, esta cena foi concebida pelo roteiro para ser gravada em um dia com bastante vento, nebulosidade e raios. Este dia foi justamente aquele em que o céu estava mais limpo. O clima não era nem um pouco aquele que estava no roteiro. Conversei com o diretor e produção sobre as condições do tempo, que não estavam nem um pouco afim com o planejado. Assim a produção e direção decidiram manter o cronograma e iniciamos as gravações.

O céu está nublado e o mar agitado. No horizonte nuvens negras iluminadas por relâmpagos. As dunas se estendem ao longo da faixa de areia, e além das dunas a vegetação litorânea. Um pouco distante, erguido entre as dunas, há um POSTO SALVA-VIDAS. No alto de uma duna aparece JANO (20), descalço, veste calça jeans e camiseta. Jano desce a duna e caminha até a faixa de areia, então ao mar, e nas ondas que avançam sobre a areia molha os pés. Jano está concentrado, imerso em pensamentos, busca algo no horizonte. Jano se volta e caminha em direção ao posto salva-vidas.



Após a realização do plano inicial do filme, onde Jano observa o mar aflito, fomos para a aproximação dele até o pilar em que seriam feitas as inscrições com um canivete. Do primeiro plano de Jano, houve um corte para um plano geral em que Jano está ao fundo, caminhado em direção ao posto salva vidas que está enquadrado à esquerda. Assim estabeleci visualmente o espaço em que se desenrolaria a ação. Deste fomos para o plano geral em que Jano faz as inscrições sentado em um pilar

de madeira. Aqui a iluminação estava muito complicada. Estávamos em contra-luz e a lado esquerdo do ator estava com uma exposição muito menor que aquele voltado para a luz. Assim posicionei um rebatedor redondo ao lado da câmera. A face branca do acessório não resultou em uma elevação satisfatória do nível de exposição – o plano era geral e o rebatedor estava muito longe da cena, sem força suficiente, assim usei a face prateada para conseguir uma reflexão mais direta.



No quinto dia de filmagem fomos para as cenas da cabana. Depois de todo o desafio da areia, a trilha com os equipamentos sendo carregados embaixo de forte sol, fomos para um ambiente totalmente diferente. Era um ambiente muito úmido, com a luz extremamente filtrada pelas copas das árvores. Com as cenas externas não tive, inicialmente, maiores preocupações, visto que essa configuração das árvores permitia que tivesse um grande controle sobre a luz do sol. O único limitante foi o horário em que deveríamos começar e parar as gravações. As árvores funcionavam muito bem para filtrar a luz do meio da manhã até meio da tarde, porque logo ao nascer do sol – e consequentemente pôr-do-sol – com os raios do sol muito paralelos, haveriam muitos obstáculos em seu caminho, fazendo que a iluminação disponível caísse muito rápido. Abriríamos câmera por volta das 9 e fecharíamos às 17 horas.

A ordem do dia previa que gravaríamos alguns planos sequência onde Sal e Jano conversam pela primeira vez após o salvamento. Começando na parte externa e indo para dentro da casa. Dividimos a cena 11 – a mais longa do curta – nas três manhãs de gravação, assim manteria a continuidade da iluminação. A primeira ação que tomei quando cheguei no set, foi organizar com o assistente de câmera e maquinista a montagem da iluminação no interior da casa.

Como uma das paredes era coberta por uma lona, sem alvenaria, então haveria uma luz disponível difusa, mas em nível insuficiente. Para elevar essa luz difusa, posicionei 2 refletores PL com duas lâmpadas 5.600k logo acima da abertura da parede ausente, além de um refletor PL de frente para a porta principal, todos com a colmeia para obter um controle maior sobre o vazamento lateral. Os refletores PL são semelhantes aos Kino Flo, sem o controle de intensidade. São refletores construídos com duas lâmpadas fluorescentes de aproximadamente 60 cm e um refletor em seu interior. É uma fonte que produz uma iluminação mais suave. Para ter um direcionamento e evitar o vazamento lateral, possuem uma colmeia. Além de serem fontes suaves com um tamanho pequeno e não necessitando serem rebatidas para obter um bom nível de difusão, são compactas e fáceis de serem fixadas em lugares incomuns. Dentro da casa eles foram fixados com arames duplos na estrutura de madeira do telhado.

Como key light, seria posicionado um refletor aberto Arri 1000w a três metros de altura, fora da casa e entrando através da parede ausente. Para filtrar um pouco

esta luz dura posicionei a uns 30 cm do refletor, uma bandeira Mandrake, que nada mais é que um quadro de 1x1 metro com regiões vazadas com filtro difusor. Assim tinha uma descontinuidade deste key light, simulando o sol entrando na casa através de árvores aliado a difusão. O refletor aberto Arri tinha temperatura de cor de 3.200k e para corrigir até a temperatura da luz do sol – aproximadamente 5.600k – utilizei uma gelatina corretiva CTB $\frac{3}{4}$. Assim teria uma correção que chegaria até os 4.700k. Não utilizei gelatinas Full – com correção para 5.600k – porque estas possuem uma baixíssima transmissão de luz. O ideal seria utilizarmos um HMI de 2K posicionado mais longe – o dobro da distância que utilizei – para que as “manchas” que o mandrake produzia fossem maiores. Caso optasse por afastar o dobro o refletor que estava utilizando em set, teria $\frac{1}{4}$ da exposição – segundo a lei do quadrado inverso – e somado a isso teria perdido boa parte da intensidade em forma de calor ao ser filtrado pelo CTB. Então a melhor opção disponível seria o refletor não muito distante da cena utilizando um CTB $\frac{3}{4}$ e algum filtro para difundir esta iluminação. Este refletor seria montado depois de gravarmos as cenas externas.

À medida que a luz emana de uma fonte, a intensidade dela não cai a uma taxa linear... A luz diminui na proporção do quadrado da distância a partir da fonte. Em termos comuns, você obtém um quarto da quantidade de luz sempre que você dobra a distância a partir da fonte. (BROWN, 2012, p. 187)

Luzes montadas no interior da cabana, fomos para as cenas externas. Rodaríamos uma sequência em que Jano sai da cabana e caminha por seu entorno, tentando reconhecer o ambiente e tentar entender onde estava. A locação apresentava muitos elementos, além da casa havia um forno de barro, entulhos, uma rede, bacias cheias d'água. Para o primeiro plano de Jano fora da casa utilizei um movimento de pan para revelar todo o entorno da casa. Como já mencionado, o local era totalmente coberto pelas copas das árvores, com uma luz extremamente suave. As baixas luzes nestes planos de externa foram muito difíceis de serem complementadas. Houve a tentativa de colocar um Fresnel 650w Arri, corrigido com o CTB $\frac{1}{4}$ e diretamente apontado para as baixas luzes no rosto, mas não houve sucesso. Seria necessário um equipamento mais forte, talvez aquele HMI 2000w proposto na lista de equipamentos. A latitude dos arquivos em raw gerados pela Canon 5D é de aproximadamente 12 stops, o que na pós-produção permitia trazer a tona um pouco destas baixas luzes.



A casa possuía uma mesa em frente à porta, Sal estaria sentado à mesa, em frente a porta e Jano entraria na casa, estabeleceria um diálogo em pé e depois sentaria à mesa em frente a Sal. As correções de quadro seguindo a movimentação dos atores foram realizadas de maneira muito suave. Deste plano médio, houve um corte para um two-shot, com a bola de vidro como elemento em destaque.



Após a saída de Jano gravamos o plano em que o holograma surgiria da bola de vidro. Era um enquadramento particularmente complicado de ser executado, pois como a proporção de tela privilegiava a dimensão horizontal, teria que manter a bola ao alcance da mão de Sal, com um espaço negativo para que o holograma fosse posicionado. O holograma assim ficaria entre o meio e o outro terço do quadro.



No segundo dia de gravação na cabana, pela manhã executamos a segunda parte dos planos da sequência 11 e a tarde gravamos o restante das sequências no entorno. Foram realizadas as sequências em que Sal está lendo o livro de física quântica sentado em uma pedra e após isso a em que está embaixo de uma árvore mantendo contato com o holograma. Os conceitos de decupagem e iluminação seguiram as diretrizes gerais. Sempre estabelecendo o plano máster primeiramente e depois indo para os, planos médios e primeiros planos.



Haviam duas sequências noturnas neste dia. Uma composta de um só plano geral da casa com o interior iluminado por uma “luz bruxuleante”. A outra seria o jantar, iluminado por velas. Seria um plano médio de ambos sentados à mesa e um two-shot em 45° de ambos atores. Chegar à temperatura de cor da luz de velas é relativamente fácil, o que complica a situação é o efeito bruxuleante da chama das velas. A iluminação não poderia apresentar uma exposição linear, deveriam haver variações, simulando o efeito das velas. Combinei a fonte prática das velas com refletores, pois a quantidade de luz emitida por quatro ou cinco velas era insuficiente para gerar imagens sem ruído – portanto trabalhando em uma faixa de ISO até 1200, algo completamente aceitável para o sensor full frame da Canon. Utilizei dois refletores PL, com lâmpadas de 3200K, na posição vertical. A temperatura de cor das velas é de aproximadamente 1000K, para combinar as duas temperaturas, utilizei duas folhas sobrepostas de CTO $\frac{3}{4}$, conseguindo uma temperatura de cor bastante aproximada. Estes refletores quando ligados proporcionariam um excesso de iluminação. Para controlar este excesso, tirei o pano de duas bandeiras médias para cobrir 90% dos refletores, deixando apenas uma pequena faixa vertical de luz. Posicionei os refletores a 45° graus de cada ator, obtendo assim uma iluminação difusa e de baixa intensidade ao ponto de permitir que a variação das velas fosse percebida nos rostos. Fotometrando a cena, obtive o diafragma f/2.0, o que me levou a utilizar a objetiva Canon 50mm f/1.8 II. Seguiríamos para o plano geral da casa, mas com todo o atraso até terminarmos a cena do jantar, produção e direção cortaram o plano.





O terceiro e último dia de gravações foi reservado para o termino da sequência 11 e para a sequência em que Sal traz Jano para a cabana. A sequência em que Jano come peixe e vomita foi retirada pelo diretor e produção. Terminados os planos da cabana, fizemos a desprodução da locação e fomos para a casa do diretor. Lá gravaríamos com fundo verde para chroma-key, os planos da mulher que aparece no holograma. Utilizei o quadro do butterfly para estender o pano verde. A iluminação do chroma key deve ser feita com uma diferença de exposição entre fundo e primeiro plano. Mantive uma diferença de dois stops entre um e outro para possibilitar o corte preciso na pós-produção. Foram utilizados dois refletores PL em posição vertical, de iluminação difusa, para iluminar o pano verde e dois refletores PL para o primeiro plano.



A sequência da cidade abandonada foi agendada algumas semanas após esta semana de gravações. Como a Comunidade do Siri foi uma locação descartada, a produção mapeou juntamente comigo algumas construções que estavam abandonadas ou em reforma. Foram selecionadas algumas casas e um posto de gasolina em reforma.



Pós-Produção

O cronograma previa alguns poucos meses de montagem e pós-produção até o corte final, mas atrasos da produção para receber uma parte do prêmio acabaram paralisando o projeto por um tempo. A montagem foi realizada pelo diretor, em sua própria casa. Tive acesso a um primeiro corte, sem correção de cor, qual utilizei para escrever as primeiras partes deste trabalho.

O tratamento de cor e marcação de luz foram realizadas em janeiro de 2017. Trabalhei junto com o diretor para chegar aos estilos de imagem de dois blocos básicos: praia e cabana.

Para a praia, após algumas experimentações chegamos a um tom mais quente, com as baixas luzes levemente amareladas, altas luzes amenizadas e sombras sem muita profundidade. Para chegar a este resultado, trabalhamos no software Da Vinci Resolve com o *film* LUT KODAK – 2383 e para as cenas da cabana, utilizamos o *film* LUT FUJIFILM 3513 apresentando verdes acentuados e uma maior quantidade de contraste.

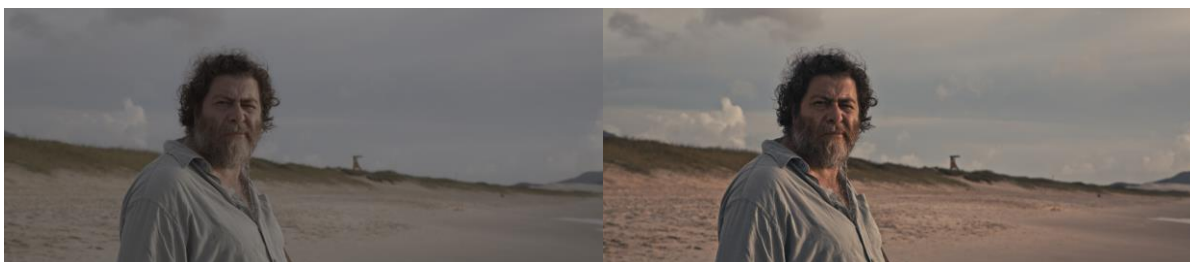
No caso da filmagem HD que é feita em RAW (e em alguns outros sistemas de captura), as imagens captadas não serão em nada parecidas com o resultado final. Esses arquivos precisam de processamento (demosaiçing e debayering) antes mesmo de começarem a parecer com uma imagem final. Isso torna quase impossível julgar o contraste e o balanço de cores no set...Para visualizar o produto final as LUTs podem ser necessárias. LUT significa *look up Table*. Em termos simples, as são conjuntos precalculados de dados usados para ajustar a cor de uma imagem. (BROWN, 2012, p. 254-255)



Da Vinci Resolve – Software para correção de cor

Depois de aplicar esse *look up table* em todas as imagens fomos para a marcação de luz. Estabelecemos o primeiro plano de Sal, descendo das dunas – sequência 4.1 – quando ele é enquadrado em primeiro plano, como o plano máster para a correção. Em cima do *look* que chegamos a este quadro todos os outros foram corrigidos em exposição, baixas luzes, altas luzes, contraste e saturação. Para as sequências da cabana, escolhemos o plano geral Sal traz Jano para casa. Após aplicar o LUT FUJIFILM 3513, executamos a marcação de luz para chegar ai look final. Após marcar a luz em cada plano, ele era sempre analisado com o anterior e posterior, buscando um nível de contraste, exposição e saturação.

Um longa-metragem, depois de montado, tem uns mil planos. Cada plano tem a sua luz, ou seja, cada um tem uma densidade e uma cor diferentes do outro. Na tela, porém, eles devem fluir de um para o outro sem saltos de luz...É verdade que se poderia fazer com que todos os planos de um filme fossem “bem expostos” desde o início, e que fossem todos com tons de cores agradáveis desde o momento da filmagem. Acontece que o trabalho que isso daria seria tanto que ficaria impossível fazer um filme em tempo economicamente viável. Para entender por que é tão difícil fazer com que todos os planos de um filme sejam coerentes, lembre-se somente de que, durante o período de um único dia, a luz do sol varia desde um amarelo profundo até o banco mais puro. (MOURA, 1999, p. 312)



RAW

LUT KODAK 2383 – Com correções



RAW

LUT FUJIFILM 3513 – Com correções

O curta metragem entrará agora em uma fase de efeitos especiais. Danilo está trabalhando para fazer a fusão dos planos em *chroma key* com os planos em que Sal conversa com o holograma da mulher e o portal em que Jano mergulha. Haverá também algum trabalho de pós-produção para apagar alguns elementos em quadro. Não estávamos gravando em uma praia deserta e apesar de escolher os dias e horários em que o movimento era menor, sempre haveriam algumas pessoas ou objetos que seriam apagados na pós-produção.

Conclusão

O atual corte do filme é bastante inovador em relação ao roteiro e decupagem realizadas. O diretor optou por rearranjar alguns planos e realizar alguns cortes em sequências. Por isso, posso afirmar que um novo filme surgiu do processo de gravações e principalmente na montagem. Esse processo é sempre um momento de muita ansiedade para o diretor de fotografia. Segui uma lista de planos estipulada pela direção e produção e durante muito tempo fui montando mentalmente essas sequências. Quando vi os primeiros cortes, existia um filme diferente.

O trabalho de direção de arte ficou bastante comprometido. O roteiro era cheio de detalhes de produção que não foram executados. Elementos de cena que serviriam para ambientação, especialmente para separar três momentos diferentes nas cenas da praia, não estavam no quadro. Não há muita diferenciação entre os diferentes tempos a não ser uns poucos detalhes em relação ao figurino. Além disso, na montagem houve o corte de uma cena importante, em que Jano faz as inscrições no pilar e assim estabelece o elemento narrativo para ligarmos os dois personagens. O filme perdeu potência narrativa em termos visuais, pois vários elementos visuais previstos no roteiro foram suprimidos, deixando os diálogos entre os personagens tecerem a trama. O que acaba deixando o filme mais aberto a interpretações e não muito incisivo no ponto de vista narrativo.

O clima geral das cenas – eliminando esses pontos referente à direção de arte – chegou próximo daquilo que imaginava. As imagens da Canon 5D em RAW apresentaram muita informação para trabalhar na pós-produção, o que possibilitou corrigir as imperfeições entre os vários planos do filme. Acredito que existe uma coesão imagética entre os vários planos e estão montando de forma harmoniosa, sem erros de eixo e maiores problemas de continuidade. Nas cenas da cabana, o resultado gerou resultados muito bons, uma imagem muito orgânica, com um bom controle de iluminação e muito detalhe de imagem, sendo possível notar um grande detalhamento de texturas no rosto dos atores e exterior da casa. A cobertura de árvores realmente proporcionou um excelente meio de difundir a iluminação e gerar imagens com uma

excelente continuidade de iluminação - com exceção de algumas horas, principalmente perto do meio dia, em que a iluminação entrava quase que perpendicular às árvores. No geral, luzes muito suaves, com sombras harmoniosas, e uma exposição razoável em quase todos os pontos. As cenas da praia revelaram um ambiente de grande imensidão, e a proporção 2.35 realmente deu uma grande amplitude ao ambiente. Embora não tenha feitos todos os planos que imaginava na pós-produção, consegui garantir que os planos essenciais fossem captados.

Foi uma produção relativamente difícil. Conversando com o diretor na retomada do processo pudemos discutir melhor os resultados obtidos. Houve um consenso que a produção deveria ter sido melhor elaborada. Assumimos funções demais – assim como quase todos os membros da equipe – o que gerou um bom desgaste na equipe toda. No último dia de gravação estávamos todos exauridos. As principais falhas foram a falta de um departamento específico para arte, com tempo de trabalhar na pré-produção e levantar todos os itens necessários para compor as cenas e mais pessoas no departamento de câmera especialmente para carregar os equipamentos na praia. As diárias debaixo do sol em um ambiente tão adverso já nos deixaram muito cansados logo nas primeiras diárias.

Dimensionar com folga equipamentos, pessoas e recursos é a melhor forma de não ter surpresas. Trabalhamos todos no limite de funções e recursos. Acho que isso fica evidente no filme e ainda mais evidente é a potência que este roteiro oferecia. Foi um excelente exercício cinematográfico, acima de tudo. Todos saímos melhores deste processo.

Anexo - Lista de Equipamentos

03 – Fresnel Arri 650w com Chimera

05 – PL 2 Lâmpadas (Com jogo de Lâmpadas 5600k e 3200K)

08 – Prolongas de 10m 20 A

02 - Baterias V-mount Endura 7s

10 - Tripés pino de Alumínio

05 – Cabeças de efeito pequenas

02 – Garras Jacaré

01 – Bandeira Mandrake

03 – Bandeiras Médias

02 – Bandeiras Grandes

01 – Butterfly 2x2 com tripé

02 – Praticáveis de madeira

05 – Sacos de areia

01 – Câmera Canon 5D Mark III

01 – Objetiva Canon 24-105 L f/4.0

01 – Objetiva Canon 24-70 L f/2.8

01 – Objetiva Sigma 70-200 f/2.8

01 – Objetiva Canon 50mm f/1.8

01 – Matte Box

01 – Filtros ND 4x4 0.6 e 0.9

01 – Tripé Manfrotto com cabeça hidráulica 3066

02 – Monitores Marshall

Anexo – Roteiro

1 . EXT. FAIXA DE AREIA/PRAIA - DIA - 1970

O céu está nublado e o mar agitado. No horizonte nuvens negras iluminadas por relâmpagos. As dunas se estendem ao longo da faixa de areia, e além das dunas a vegetação litorânea. Um pouco distante, erguido entre as dunas, há um POSTO SALVA-VIDAS.

No alto de uma duna aparece JANO (20), descalço, veste calça jeans e camiseta. Jano desce a duna e caminha até a faixa de areia, então ao mar, e nas ondas que avançam sobre a areia molha os pés. Jano está concentrado, imerso em pensamentos, busca algo no horizonte. Jano se volta e caminha em direção ao posto salva-vidas.

2 . EXT. POSTO SALVA-VIDAS - DIA

JANO senta sob o posto salva-vidas e fica com o olhar preocupado perdido no horizonte tempestuoso, enquanto com um canivete "esculpe" algo no pilar central do posto.

3 . EXT. CABANA DE SAL - NOITE - 2033

Uma cabana simples, na costa, em meio a pedras e vegetação litorânea. Chove. Uma janela aberta agitada pelo vento bate contra a parede da cabana. O interior da cabana é iluminado por uma luz bruxuleante.

Na janela aparece o vulto de SAL (75), veste uma camisa velha aberta. Sal olha para o céu escuro, para as árvores agitadas pelo vento, tenta enxergar o horizonte. A chuva aumenta. Sal fecha a janela.

4 . EXT. FAIXA DE AREIA/PRAIA - DIA

A praia parece outra, não a de 1970. A faixa de areia parece uma lixeira, repleta de galhos de árvores, arbustos, dejetos, peixes mortos. O que resta do posto salva-vidas resume-se a um único e velho PILAR de madeira.

Descalço, bermuda, e de camisa aberta, SAL caminha entre o lixo em direção ao pilar, desviando da bagunça e com cuidado onde pisa, parece procurar algo em meio ao lixo.

5 . EXT. PILAR/PRAIA - DIA

SAL caminha até o pilar e olha-o com curiosidade, algumas inscrições esculpidas na madeira marcam a passagem dos anos.

À beira da praia, cerca de cinquenta metros distante, um corpo é agitado pelas ondas, Sal o avista e CAMINHA em direção ao corpo.

6 . EXT. PRAIA - DIA

O corpo de JANO, vestindo as mesmas roupas, é agitado pelas ondas, jogado de um lado para outro. SAL se aproxima de Jano e com o pé o cutuca. Jano não reage. Sal, sem cuidado algum, arrasta Jano para longe do mar. Sal ajoelha ao lado

de Jano e sente a pulsação, temperatura, respiração de Jano. Sal, reticente, faz respiração boca-a-boca e massagem cardíaca. Jano tem algumas convulsões; Sal o segura de lado e Jano vomita água. Jano abre um pouco os olhos, perdido.

JANO

Gar-ga... Ama... friooo...

Em seguida Jano desmaia. Sal olha para o horizonte, como quem procura algo. Com algum trabalho Sal pega Jano no colo e vai em direção à trilha.

7. INT. CABANA DE SAL - DIA

No ambiente há uma pia e sobre ela alguns pratos, talheres, e um FILTRO DE ÁGUA DE BARRO. Uma mesa e três cadeiras estão próximas a pia; sobre a mesa um candelabro, com velas apagadas, um copo com água, uma ESFERA DE VIDRO pouco maior que uma bola de bilhar. Na parede oposta à pia um sofá velho rasgado. Três quadros ornaram as paredes. Uma foto 3x4, gasta, de uma garota, está presa numa fresta da madeira.

SAL ENTRA com JANO nos braços e o deposita sobre o sofá.

Sal senta à mesa; sente o peso dos anos nas costas. Sal pega o copo, treme um pouco de cansaço, e bebe um gole de água, levanta, vai até Jano e agacha ao lado dele.

Com cuidado Sal inclina Jano e o faz beber um pouco de água. Jano tosse, parece delirar. Sal deita Jano novamente, vai até o FILTRO e despeja o restante da água em seu interior.

8. EXT. CABANA DE SAL - DIA

Um pouco distante da cabana, sob a sombra de uma árvore, sentado em um banco, SAL segura em mãos um livro, "FILOSOFIA FÍSICO-QUÂNTICA". Ao lado dele, sobre o banco, a ESFERA DE VIDRO. Sal movimentava agilmente os olhos pelas páginas, folheando o livro rapidamente.

ESCUUTA-SE UM GEMIDO VINDO DO INTERIOR DA CASA. Sal ergue os olhos do livro em direção à cabana, preocupado mas indiferente, e volta a olhar para o livro. ESCUTA-SE OUTRO GEMIDO. Sal volta a olhar para a cabana, e com uma mão tensa pega a esfera de vidro. ESCUTA-SE OUTRO GEMIDO. Sal suspira, fecha o livro e o deixa sobre o banco, levanta e vai até uma construção próxima à cabana.

Sal volta segundos depois, carregando uma BOLSA DE PANO e uma VARA DE PESCA. Sal caminha até a porta da frente da casa e olha para o interior, para JANO deitado no sofá.

Sal vai em direção à trilha.

9. EXT. FAIXA DE AREIA/PRAIA - DIA

Céu limpo, horizonte ao fundo. A BOLSA está jogada na areia.

SAL está dentro do mar, arremessa a VARA DE PESCA, caminha de volta à faixa de areia e coloca a vara de pesca num cano ali enterrado. Sal vai até próximo à bolsa e

senta ao lado. Sal mexe no interior da bolsa, pega uma toalha e seca bem as mãos, depois retira a ESFERA DE VIDRO. Ele a manipula; ela emite algumas luzes e sons.

10 .

INT. CABANA DE SAL - DIA

JANO está pálido, suado, sentado no sofá; aos seus pés um balde com água.

Sobre a pia, dentro de uma vasilha, alguns peixes. SAL está à pia, manuseia com experiência uma faca, descama alguns peixes, tira as entranhas, e os corta em iscas; coloca-os em um prato e o leva até o sofá, estendendo a mão com o prato para Jano.

SAL (reticente)

Pegue... Peixe... Cru, mas é só o que tem.

Cansado, Jano olha enviesado para Sal, depois olha com nojo para o prato com o peixe, sente uma pontada no estômago e vomita no balde.

11.

EXT. CABANA DE SAL - DIA

Recuperado, JANO sai da cabana, olha ao redor, caminha pelo ambiente, depois vai até o banco sob a árvore e olha o livro que Sal lia. Jano pega o livro, senta e o folheia diversas vezes, volta algumas páginas; gasta alguns segundos, então avança novamente.

Pela trilha próxima à cabana, entre a mata, SAL se aproxima, caminha lentamente, carrega a BOLSA DE PANO e um BALDE. Sal percebe Jano no banco e vai em sua direção. Jano percebe a aproximação de Sal, fecha o livro sobre o banco e levanta.

SAL

(aproximando-se) Pelo

visto melhor.

Jano demora alguns segundos enquanto Sal se aproxima.

JANO

Sim, sim! Éééé... não lembro direito o que aconteceu, acho que--

SAL Te encontrei na praia, desmaiado... acho que afogado.

Jano demora alguns segundos pelo corte abrupto de Sal.

JANO

Faz muito tempo?

SAL

Três dias... Já volto.

Sal acena afirmativo com a cabeça e SAI. Jano acompanha com curiosidade a estranha figura que leva o balde e a bolsa para dentro da cabana.

Segundos depois SAL sai da cabana de mãos vazias, caminha até o banco sob a árvore e senta. Jano senta ao lado de Sal.

JANO

Eu estranhei quando acordei aqui, mas não queria ir sem me despedir, acho que a minha família já deve estar preocupada se já fazem três dias que eu sumi--

SAL

Sim, sim, sem problema... As dores passaram?

Jano olha para Sal. Sal aponta para a própria cabeça.

JANO

Ah, sim, sim, já estou melhor, o peixe ajudou eu acho.

SAL

Onde você mora? Quem sabe posso acompanhar, faz tempo que não aparece alguém... pessoalmente.

JANO

Eu moro na vila de Santelena, depois da--

Sal parece ficar cansado de repente.

SAL

(decepcionado) Merda!

J

ANO O que foi?

Sal resmunga para si mesmo, incrédulo.

SAL

Você é do passado... não pode...

Sal leva as mãos à cabeça, bagunça o cabelo. Jano encara seriamente Sal, com um misto de surpresa e desentendimento, um sorriso sem graça.

JANO

Como assim, eu sou do passado?

Sal fica de pé, imponente. Jano olha com receio, medo, para Sal. Sal, pensativo, olha para o livro em cima do banco por alguns segundos, depois caminha em direção à cabana. Jano olha para o livro, então olha para Sal que entra na cabana.

Jano levanta, vai até a...

12.

INT. CABANA DE SAL - DIA - CONTÍNUO

...cabana e fica parado logo na entrada. SAL está sentado à mesa, perdido em pensamentos. Sobre a mesa um copo com um pouco de água, o candelabro e a ESFERA DE VIDRO. Depois de alguns segundos de um silêncio...

SAL

Não vai ser possível.

JANO
O que não vai ser possível?

SAL
Voltar pra casa... Jano olha
surpreso para Sal.

SAL (CONT'D) ...não
por enquanto.

JANO
Eu não tô entendendo nada... O que foi aquilo
lá fora? Como assim eu sou do passado?

SAL
Fácil na realidade. Qual ano acha que
estamos?

JANO
Como assim que ano?

Jano vai até o sofá, senta, apoia os cotovelos nos joelhos e fica olhando para Sal.

JANO (CONT'D)
Do que cê tá falando?

SAL
Só responda, que ano você acha que está?

JANO
Mil novecentos e setenta, é claro. Qual o
mistério nisso? Cê tá tão velho que não
lembra nem mais a data?

Sal se ajeita na cadeira, desconfortável, a situação é pior do que ele imaginava.

JANO (CONT'D)
Você tem algum problema?

SAL
(distante)
Quê? Problema? Não, não, nada disso.

JANO
Então quer explicar isso de uma vez?

SAL
De uma vez não, não é possível. Só posso
dizer que você não está em mil novecentos e
setenta.

Jano olha sério para Sal, que retribui o olhar. Depois de um tempo Jano começa a rir,
mas de um jeito forçado, constrangido. Jano senta à mesa com Sal.

JANO

Cara, você é muito engraçado. Quase caí nessa. (risos) Sou do passado então?... Você deve ter algum problema, só pode. Sério, eu agradeço pelo que você fez, mas eu preciso ir. Se eu puder trazer ajuda pra você... farei o possível.

Jano vai até a porta, para, vira para Sal.

JANO

Muito obrigado!

Sobre a mesa a ESFERA emite ruídos. Jano olha assustado. Sal passa a mão sobre a ESFERA e um holograma surge no ar, formando o rosto de MULHER (40). Jano sai correndo da casa. Sal olha para a janela, Jano corre em direção à trilha. Sal volta a olhar para a tela holográfica.

SAL

Ainda.

MULHER (V.O.)

De quando?

SAL

Mil novecentos e setenta.

MULHER (V.O.)

Hhmm, nunca foi tão longe.

SAL

Pode ser o último, ou o primeiro.

MULHER (V.O.)

Vou ver o que posso fazer. (pausa) Como você está?

Sal olha para o holograma com desgosto.

MULHER (V.O.) (CONT'D) Depois de tanto tempo--

SAL

Ainda.

Sal passa a mão sobre a ESFERA e o holograma se desfaz. Sal pega o copo e toma a água, levanta e SAI.

13. EXT. TRILHA - DIA

JANO corre pela trilha, se esquivando de galhos, respira tenso e ofegante, chega num aclive e sobe uma duna.

14. EXT. ALTO DA DUNA/PRAIA - DIA - CONTÍNUO

Do alto da duna vê-se ao longe grandes construções, mas Jano as ignora, desce a duna correndo até a...

15 . EXT. FAIXA DE AREIA/PRAIA - DIA - CONTÍNUO

..faixa de areia e corre pela praia. Para de repente.

Cansado. No horizonte e além dos morros algumas construções gigantes despontam. Assustado e curioso Jano olha aquele cenário; desconfiado olha para o céu.

JANO

Que merda é essa?

Jano olha o PILAR distante. Jano caminha até o...

16 . EXT. PILAR/PRAIA - DIA

...pilar e olha de relance as inscrições; sem se dar conta de que é o mesmo pilar do posto salva-vidas continua caminhando adiante.

17 . EXT. CABANA DE SAL - DIA

SAL está sentado no banco sob a árvore, segura numa das mãos a ESFERA DE VIDRO. A esfera emite um som e uma luz. Sal tateia o objeto, o que faz surgir a tela holográfica no ar.

SAL

Ainda.

MULHER (V.O.)

Mil novecentos e setenta? Haverá um eco forte o suficiente, ou quase, pra essa distância, dentro de três dias, não é garantido ainda, podem ocorrer variações, oscilações--

S

AL E depois?

MULHER (V.O.) Hmm, difícil calcular, um ano, talvez; ou com triangulações, mas é arriscado.

SAL

Privado?

MULHER (V.O.) Piratas? (risos) Eles nunca mandaram nada nesse raio, nem nós sabíamos disso, e os riscos são imensos, além do mais o projeto já está--

SAL

(irritado)
Sim, sei, cancelado, mas--

MULHER (V.O.)
Sem mas! Somos responsáveis
pelas consequências e--

SAL
Fácil dizer isso aí de cima.

Sal olha sério para o holograma, faz menção de se levantar mas permanece sentado.

SAL
Faz dois dias que ele sumiu.

MULHER (V.O.)
Você tem que achar ele.

SAL
Ele vai voltar, depois de ver o que aconteceu
com Santelena, não se preocupe.

MULHER (V.O.) Não
podemos perder outros, as
consequências para a--

SAL
Nunca sabemos as
consequências...

Mulher respira fundo. Permanecem em silêncio por alguns segundos.

MULHER (V.O.) De
qualquer maneira o mundo não ficará
pior por causa de um... outro.

Sal olha para o horizonte. Mulher ameaça falar alguma coisa mas se interrompe,
depois continua.

MULHER (V.O.) Ainda.

Sal olha a imagem holográfica que se desfaz. Com uma das mãos Sal gira a ESFERA
DE VIDRO como um pião sobre o banco.

18 . EXT. CIDADE ABANDONADA - DIA

Cidade entre as dunas, algumas casas em ruínas. JANO caminha por algumas ruas,
olhando as casas vazias. Jano entra em uma casa, olha o seu interior, vasculha a
procura de informações, depois sai, afasta-se da casa e continua andando pelas ruas.

19 . EXT. PILAR/PRAIA - DIA

SAL está sentado próximo ao pilar, numa das mãos segura a ESFERA DE VIDRO. JANO
caminha ao longe vindo em direção ao pilar.

JANO chega ao pilar e senta ao lado de Sal. Ficam alguns segundos em silêncio, olhando para o mar. Jano leva uma mão à cabeça e a massageia.

JAN

O Onde eu estou?

SAL

Quando... um pouco mais no futuro, um pouco menos no passado...

Jano olha para a ESFERA DE VIDRO nas mãos de Sal. Sal gesticula com as mãos, brincando com a ESFERA DE VIDRO; a boca aberta, sem falar, procurando pela palavra certa, com a memória gasta.

JANO

Como é possível viajar no tempo?

SAL

Você parece bem com a situação.

Sal e Jano se encaram por alguns segundos. Jano desvia o olhar e leva as mãos à cabeça.

JANO

Só quero saber se vou voltar...

SAL

O que posso dizer... desejaria que não fosse possível viajar no tempo.

JANO

Mas aparentemente é, se eu não estou delirando, ou você.

SAL

Nós criamos uma espécie de máquina... se é que se pode chamar de máquina... pra testar uma nova teoria...

Sal para alguns segundos. Jano o olha curioso.

SAL (CONT'D)

Você não pode considerar o tempo como sendo linear, cronológico. Isso é algo que filósofos já falavam no seu tempo, mas os físicos só confirmaram isso um pouco mais tarde, com essa máquina. Pra entender alguma coisa de tudo isso... hmmm, considere o tempo sem ordem, sem direção, sem passado ou futuro... mas eu não quero complicar as coisas...

JANO

Isso complica um pouco as coisas eu acho, e não acrescenta nada.

Sal dá de ombros.

SAL

Eu poderia tomar diversos caminhos que não chegaríamos a lugar algum...

Sal gesticula para o horizonte. Jano leva as mãos a cabeça.

SAL (CONT' D)

...seria perda de... (para Jano) Dor?

JANO

Começou há algum tempo.

SAL

Deve ser o eco...

Jano gesticula demonstrando que não entendeu.

SAL (CONT' D)

...da passagem. O evento que te trouxe provoca uma sucessão de reverberações pela malha do espaço-tempo, e respondendo à sua dúvida, haverá um eco amanhã, no qual você poderá voltar...

Sal olha o horizonte, novamente procura pela palavra certa.

20.

INT. CABANA DE SAL - NOITE

Velas espalhadas pelo local iluminam o ambiente.

SAL e JANO estão sentados à mesa, cada um com prato, talheres. Uma jarra com água e copos. Comem salada e peixe. Sal termina de mastigar, toma um gole d'água e põe o copo sobre a mesa. (Conversam enquanto comem.)

(ESTA FALA EMENDA COM A ANTERIOR)

SAL

...você acordará ileso no passado, mas sem memória. Vai ter que reaprender uma língua, matemática, física, biologia, todas essas coisas, mas não terá lembrança alguma de tudo anterior à passagem, nada de sua infância, dos seus vinte anos, nem daqui... nem de mim...

Jano olha para Sal como uma pergunta. Sal dá de ombros.

Jano se ajeita na cadeira um tanto furioso.

JANO

Como assim sem memória?

SAL

(calmo)

Um protocolo que nunca entendemos, algo apaga a memória de quem volta no tempo.

JANO

Você tem certeza?

Sal acena com a cabeça. Jano não quer acreditar no que Sal diz.

JANO (CONT'D)

Qual o sentido disso?

Sal para de comer e olha sério para Jano.

SAL

Sinceramente...? (pausa) Não sei.

Sal sorri e volta a comer. Jano parece perder o controle por um breve momento.

JANO

E você só me diz isso agora? Merda, eu vou voltar e ter que começar tudo do zero?

SAL

Não é tão dramático assim.

JANO

Não! É uma tragédia. Toda essa história de viajar no tempo, perder a memória pura balela. Qual o sentido de--

SAL

Recomeçar!

JANO (CONT'D)

...a história... (pausa) O quê?

SAL

Você disse começar, você terá que recomeçar.

Jano gesticula sem entender.

SAL (CONT'D)

A sua vida, recomeçar a sua

(MORE)

SAL (CONT'D) vida.

Jano se recosta na cadeira incrédulo, fita Sal. Sal continua a comer.

SAL

Você deveria comer mais, aproveitar as memórias antes que elas se percam no passado.

JANO
(esperançoso)
Alguém vai se lembrar de mim...

SAL
Quem sabe quem.

JANO (CONT'D)
..eu poderia resgatar o...

Algo parece clarear a mente de Jano, que resmunga

JANO (CONT'D) ...pouco
que...

Jano fica introspectivo, revirando os pensamentos. Sal para de comer e olha interessado para Jano. Jano se ajeita na cadeira, desconfortável.

JANO
Na verdade não tenho muito o que recuperar...

Jano parece nervosamente feliz.

SAL
Como?

Jano esboça um sorriso de aceitação. Sente agora todos os infortúnios que sofreu em sua vida aflorarem, mas os contém.

JANO
Tá todo mundo morto... quem realmente importa.

Sal fita profundamente os olhos de Jano, que brilham na luz bruxuleante.

JANO (CONT'D) Recomeçar
então.

Jano leva as mãos à cabeça, massageando-a. Sal tenta entender a reação de Jano, sem sucesso. Sal levanta, pega o seu prato, vai até a pia e o coloca dentro da cuba. Sal se dirige à porta enquanto fala

SAL
O eco de amanhã será potente o suficiente
pra você voltar para o seu tempo... ou
quase...

JAN
O Como quase?

Sal para na porta, mas ignora Jano.

SAL (CONT'D)
...sugiro uma boa noite de sono, na medida do
possível.

Sal SAI. Jano fica parado, olhando para as velas.

21 .

EXT. TRILHA - DIA

SAL e JANO caminham pela trilha. Jano quer falar algo, parece tenso, mas evita a conversa. Sal caminha rápido, enérgico, sempre à frente de Jano, mantendo certa distância. Chegam até...

22 .

EXT. DUNAS - DIA - CONTÍNUO

...as dunas. Eles sobem até o...

23 .

EXT. ALTO DA DUNA/PRAIA - DIA - CONTÍNUO

...alto da duna e param, olhando para o horizonte tempestuoso. Descem a duna.

24 .

EXT. FAIXA DE AREIA/PRAIA - DIA

SAL e JANO caminham um pouco além do PILAR. Sal senta na areia. Jano está irrequieto.

SAL

Eu já disse, é só caminhar através da oscilação...

JANO (nervoso)

Simples, não? Não é com você.

SAL

Já vi muitos fazerem isso.

JANO

Claro, viu...

SAL

Acho que já fui, uma vez...

Jano parece com dúvidas, para e olha para Sal.

ESCUUTA-SE UM RUÍDO AGUDO. Sal se distrai, levanta e olha para a praia, cerca de vinte cinco metros distante o ar próximo a areia começa a tremeluzir. Sal se aproxima de Jano, parece apressado.

SAL

Eu fui encontrado nessa mesma praia sem memória... Ela era linda...
Aconteceu em mil--

O RUÍDO OSCILA, FICA MAIS ALTO, ABAFA AS ÚLTIMAS PALAVRAS DITAS POR SAL (MAS É POSSÍVEL FAZER A LEITURA LABIAL DE "MIL NOVECENTOS E NOVENTA"), DEPOIS O RUÍDO DIMINUI, OSCILANDO. Jano olha sério para Sal, sem compreender o que foi dito. Sal parece esperançoso, mas está descrente.

SAL

Muito cuidado nas suas escolhas, o que você vai enfrentar não é fácil, mas acho que você resistirá, eu espero...

JANO

Eu não to entendo, como a minha memória
vai ser apagada, isso vai me ajudar em algo?

SAL

Duvido muito...

Sal ri estranhamente. O RUÍDO FICA ALTO.

SAL

Você tem que ir agora... rápido...

Jano olha para Sal, Sal aponta a beira do mar onde o ar vibra. Jano corre em direção ao ar que vibra como ondas de calor do deserto, mas antes de chegar ao bloco de ar tremeluzente Jano para, vira e olha para Sal. Jano tem uma expressão de dúvida/compreensão. Sal acena afirmativamente com a cabeça. Jano hesita, dá um passo em direção a Sal. Sal balança negativamente a cabeça, aponta um dedo para o seu pulso, depois cutuca a cabeça com o dedo. Jano se vira e corre através do ar tremeluzente e some no ar.

25.

EXT. FAIXA DE AREIA/PRAIA - DIA - 1990

O mar está calmo, o sol brilha forte. A praia está diferente, mas O POSTO SALVA-VIDAS está inteiro; algumas gaivotas estão pousadas na faixa de areia. Ao longe se vê vultos que caminham na beira do mar, em direção ao posto salva-vidas. Um dos vultos está correndo, mas sem destaque. ESCUTA-SE UM RUÍDO AGUDO; o espaço na beira do mar, próximo ao POSTO SALVA-VIDAS começa a distorcer; um vulto aparece na beira do mar; o RUÍDO cessa; o espaço volta ao normal. JANO está deitado na beira do mar.

Agora mais perto, notamos o vulto que corria. GAROTA (20), vestida com roupa esportiva, para ao ver o que acontece. Ela corre em direção à Jano, o pega e o arrasta para a areia. Jano está parcialmente consciente, olha a Garota de relance enquanto vomita água.

26.

EXT. FAIXA DE AREIA/PRAIA - DIA - 2033

SAL está em pé, olhando para o local onde Jano sumiu. MULHER, vestida, caminha vindo das dunas até Sal.

MULHER

Então?

Sal lida normalmente com a presença de Mulher.

SAL

O primeiro e o último.

MULHER

Será? Acha que desta vez mudou alguma coisa?

Sal olha para mulher, vira e começa a caminhar.

SAL

A gente nunca sabe ou sente se algo mudou...

Mulher permanece parada alguns segundos. Sal para, olhando para o pilar, à espera de Mulher.

SAL (CONT' D)

...mas podemos acreditar.

Mulher vira e acompanha Sal. Voltam a caminhar.

MULHER

Acreditar? Em quê?

SAL

Possibilidades...

MULHER

Probabilidades... Quem sabe um dia descobramos.

SAL

Quem sabe.

Sal e Mulher caminham pela beira do mar, as ondas apagando constantemente os passos deles. O PILAR, solitário.

FIM.