



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

Maciel Edinei Fischer

**Direção de atores do curta-metragem “Entre Nós” –
Um estudo de caso**

Pelotas/RS

2015

Maciel Edinei Fischer

Direção de atores do curta-metragem “Entre Nós” –

Um Estudo de caso

Artigo científico apresentado como
requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Cinema e Animação no
Centro de Artes da Universidade Federal
de Pelotas.

Orientador: Dr. Josias Pereira

Pelotas

2015

Maciel Edinei Fischer

**Direção de atores do curta-metragem “Entre Nós” –
Um estudo de caso**

Artigo científico apresentado como
requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Cinema e Animação no
Centro de Artes da Universidade Federal
de Pelotas.

Aprovado em 24 de Novembro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Josias Pereira

Prof. Me. Vagner Vargas

Profa. Dra. Fabiane Tejada

Direção de Atores do curta-metragem “Entre Nós”

Um estudo de caso¹

1. Resumo

O presente trabalho é um estudo de caso sobre a direção de atores do curta-metragem “Entre Nós”. Neste trabalho, descrevo brevemente sobre como se deu o processo de realização do curta-metragem, para contextualizar o leitor e, em seguida, me aprofundo nas metodologias utilizadas para trabalhar com cada um dos atores, a fim de encontrar a naturalidade que cada uma de suas personagens exigia. Portanto, com este trabalho observei que a preparação de atores foi fundamental para a compreensão dos atores sobre seus personagens e para minha evolução enquanto diretor.

Palavras-Chave: atores; curta-metragem; direção.

1. Abstract

This paper is a case study about the direction of actors in the short film "Between Us". In this paper, I describe briefly about how was the process of realization of the short film to contextualize the reader and then delve into me on the methodologies used to working with each of the actors in order to find the naturalness that each of his characters required. Therefore, this work observed that the preparation of actors was key to understanding the actors about their characters and to my evolution as a director.

Key-words: actors; short film; direction.

¹Artigo realizado como requisito parcial a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Animação pela Universidade Federal de Pelotas.

2. Introdução

O cinema brasileiro viveu altos e baixos ao longo de sua história. No início da década de 1960, por exemplo, houve um período de efervescência cultural com o movimento intitulado “Cinema Novo²”. Surgiram grandes nomes como Glauber Rocha, Ruy Guerra e Cacá Diegues, os quais contribuíram para que as produções nacionais ganhassem destaque nacional e internacional. O longa-metragem “O pagador de Promessas” (1962), de Anselmo Duarte, por exemplo, foi o único filme brasileiro premiado com a Palma de Ouro em Cannes. Este filme também foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no ano seguinte.

Em contrapartida, o número de produções e o seu alcance de público oscilavam bastante conforme a situação econômica e política que o país vivia. Um dos piores momentos do cinema brasileiro foi durante o ano de 1990, quando Fernando Collor de Mello assumiu a Presidência da República e extinguiu diversos órgãos relacionados à cultura e ao audiovisual – como o Ministério da Cultura, Embrafilme e Concine. Foi só no período denominado de Retomada, a partir de 1995, com a criação da lei do Audiovisual³ e de outros incentivos fiscais que, timidamente, houve um crescente número de produções audiovisuais no Brasil.

No início dos anos 2000, o cinema brasileiro consegue se estabilizar. É criada a ANCINE - Agência Nacional do Cinema, com o intuito de regulamentar, fiscalizar e fomentar as produções audiovisuais brasileiras. O avanço tecnológico também ajudou a impulsionar o crescimento de produções audiovisuais com o barateamento de equipamentos, o acesso à informação e a redução no custo de produção dos filmes. O aumento gradual do número de cursos superiores⁴ para as áreas de Audiovisual e Cinema também foi outro fator que possibilitou um novo panorama do cinema brasileiro: uma nova leva de cineastas com formação específica na área. Assim, surgem, a cada ano, novos expoentes como Juliana Rojas, Fernando Coimbra e Daniel Ribeiro. No caso desse último, vale ressaltar que o seu longa-metragem “Hoje eu quero voltar sozinho” nasceu de um curta-metragem realizado quando ainda estava na faculdade, o qual inclusive contou com financiamento público. Infelizmente, ainda são

² Segundo Mota, o Cinema Novo surgiu em meados dos anos 50 influenciado pelo Neo-Realismo Italiano e pela Nouvelle Vague Francesa.

³ Oficialmente Lei Federal 8.685/93, é uma lei brasileira de investimento na produção e co-produção de obras cinematográficas e audiovisuais e infra-estrutura de produção e exibição. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/renuncia-de-receita>

⁴ Segundo o site do MEC, atualmente existem 41 cursos de Cinema, em atividade, no Brasil. Disponível em: <http://emecc.mec.gov.br/>

poucos os projetos universitários que são contemplados com esse tipo de financiamento, e por isso acabam sendo produzidos de forma independente. Dentro dessa realidade, inclui-se o curta-metragem “Entre Nós”(2015), de minha autoria, o qual será objeto de estudo desta pesquisa.

Este trabalho será um estudo de caso, o qual relatará como se deu a escolha do elenco, a sua preparação e a análise de dados coletados a partir de entrevistas realizadas antes e após a produção do curta-metragem.

2.1. O percurso do diretor

No âmbito acadêmico, eu já havia realizado anteriormente três filmes: “Atenciosamente, Rodrigo”(2010), “A vida da Morte”(2011)⁵ e “Fio da Navalha”(2013)⁶. Em trabalhos de produtora, realizei institucionais, VT’s de publicidade e videoclipes nas funções de diretor e roteirista. Até então, não havia trabalhado com a preparação de atores de modo mais profundo e profissional. Para a preparação e direção de atores do “Entre Nós”, duas pessoas foram convidadas para executar as funções, mas devido à incompatibilidade de agenda, não houve sucesso. Assim, tive de assumir as duas funções.

Por minha inexperiência na área, busquei o suporte teórico de autores como Constantin Stanislavski, Fátima Toledo e Walmeri Ribeiro para trabalhar de forma satisfatória a preparação dos atores. Também utilizei o conhecimento adquirido no grupo de pesquisa – ministrado pelo Professor Josias Pereira, na UFPEL- que investigava através da semiótica Greimasiana o Percurso Gerativo de Sentido na direção de atores. Com esses elementos teóricos, realizei a direção e a preparação dos atores do curta-metragem, os quais serão analisados a seguir.

2.2 A idealização do projeto

O curta-metragem “Entre Nós” nasceu no início de 2014 para as disciplinas de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC - Prático em Cinema e Animação I e II – de 68 horas e de 204 horas, respectivamente, ambas com duração de um semestre cada, sendo a primeira um pré-requisito para a realização da segunda. O objetivo das disciplinas era

⁵ Vencedor do Intercom Sul 2012. Pode ser assistido através do link:

<https://www.youtube.com/watch?v=ArvFzTniSdM>

⁶ Pode ser assistido através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=wtkRKWhpybc>

fazer com que os alunos colocassem em prática o conhecimento adquirido ao longo do curso.

O roteiro do curta-metragem surgiu a partir de algumas idéias soltas e da necessidade íntima que eu tinha de questionar algumas questões do cotidiano, tais como rotina, dor e solidão. Quando eu ainda trabalhava na fase de argumento, tinha três histórias diferentes, uma para cada personagem. Porém, investigando o contexto de cada personagem, percebi que eles sofriam dos mesmos problemas e que tinham as mesmas agoniias, cada qual com suas peculiaridades. Assim, convergi as três histórias em uma só, a qual deu origem ao roteiro do “Entre Nós”⁷.

2.3. Limitações do trabalho

Por ser uma produção universitária e independente, o projeto teve de ultrapassar alguns obstáculos: a própria equipe técnica arcou com as despesas do curta-metragem; tivemos que contar com a colaboração e boa vontade de muitas pessoas para que o projeto não se perdesse; e um dos principais problemas foi o curto espaço de tempo para os ensaios com os atores que não receberam cachê e precisaram dedicar um pouco do seu tempo livre para os ensaios. À produção, essa ação também foi um empecilho em função do cronograma. Durante todo o processo de realização do projeto, houve vários outros contratemplos, mas que serão citados ao longo dos próximos capítulos, principalmente na metodologia.

3. Curta- metragem universitário

Fazer um filme universitário e independente não é uma tarefa simples. Diferente do que ocorre para execução de uma peça teatral, em que são realizados meses de ensaio com os atores, na realização de um curta-metragem universitário há pouco tempo para ensaiar e chegar ao ideal que o filme exige dos personagens. O pouco tempo para a produção, bem como as outras exigências da academia e a falta de verba culminam em limitações técnicas e na formação da equipe. Apesar do barateamento de equipamentos e de todas as facilidades que há hoje para a produção de um filme, ainda existem grandes desafios para a sua execução, que podem afetar diretamente a qualidade do filme em quesitos como a direção de arte, direção de fotografia e na própria direção de atores. Cabe ao diretor, em conjunto com o produtor, decidir a

⁷ A partir de 2017 estará disponível neste link: <https://vimeo.com/127367223>

melhor forma de sanar as dificuldades, conciliar as agendas de atores e da equipe, a melhor forma de suprir a falta de equipamentos e a própria falta de orçamento. Por não existir cachês, a relação de trabalho na execução do filme é outra. Há a necessidade de ser mais maleável no trato com os atores e a equipe. E isso significa, muitas vezes, ter mais paciência e jogo de cintura, levando em conta as restrições no que tange a horários e as exigências da produção. Outro grande desafio dentro de todo o processo é o de manter todos motivados e focados no trabalho.

O roteiro proposto exigia um perfil de atores que restringia o número de habilitados. Eram necessários três atores maduros – entre 40 e 50 anos - e também uma criança, a qual assumiria um papel bem delicado no filme – a preparação do corpo para seu velório.

No caso do personagem Fátima, existiu a busca pelo perfil ideal. Quando foi encontrada a atriz, foi conversado com ela sobre as peculiaridades do personagem e depois de lido o roteiro, ficou acertada a sua participação no filme. Quando começariam os ensaios, surgiu uma oportunidade de um grande trabalho que envolveria a sua mudança de residência para outro Estado. Pela incompatibilidade de agenda, ela precisou abandonar o projeto. E assim começou uma nova busca por outra atriz. Após algum tempo, através de uma indicação, o diretor conheceu Miriam Guimarães. Foi marcado um encontro e assim que ele a viu e que trocaram as primeiras palavras, percebeu que havia encontrado a pessoa certa para o papel. A sua fisionomia e a sua voz - que se trabalhada de maneira adequada, poderia remeter a algo sensual – era o que o personagem pedia, por se tratar de uma atendente de tele-sexo. Apesar de ela ter o perfil físico do personagem, sua personalidade era o oposto do que ele precisava. A Miriam é uma pessoa hiperativa, bastante comunicativa, já a personagem era mais contida, com os movimentos limitados em função de sua condição de cadeirante.

No caso da criança, houve vários contratempos. O ator teve de ser trocado algumas vezes, pois alguns pais não aceitaram o fato de seu filho encenar a preparação de um corpo. Em outro caso, houve a possibilidade de ser uma menina, mas a demora entre a escolha da atriz e a gravação das cenas inviabilizou sua participação, pois ela já havia crescido bastante e não convenceria mais como uma criança de 6 ou 7 anos. Foram várias indicações e tentativas até achar o Kerlon Lima, o qual se encaixou no papel. Por ele já ter participado de outras produções, seus pais se mostraram bastante tranquilos quanto a sua participação no curta-metragem.

O “Entre Nós” é fragmentado e atemporal, por isso um dos grandes desafios foi definir o que ficaria implícito e o que ficaria explícito nas ações dos personagens e na composição das cenas. O envolvimento do diretor no filme, desde a concepção do argumento, pode dificultar ainda mais essa tarefa, pois corre- se o risco de condicionar o seu olhar abrangente de todo o processo e gerar uma interferência na comunicação com o espectador. Além disso, o entendimento do filme é subjetivo, pois a partir do momento em que o roteiro é fragmentado, dá- se liberdade ao espectador de montar a sua própria história, o que dá margem para várias interpretações. Nesse processo de decodificação da mensagem, o ator torna- se uma peça fundamental, porque a partir da sua *performance* ele vai transmitir sensações ou sentimentos ao público.

4. O caminho teórico prático

O Percurso Gerativo de sentido (PGS), teoria de Greimas , vem sendo usado no campo de preparação e direção de atores no cinema, o qual foi defendido pelo professor Josias Pereira em congressos e no seu Pós- Doutorado. O autor defende que o diretor deve decupar o roteiro em mini narrativas (cenas) para que o ator comprehenda o todo da narrativa, eliminando a subjetividade entre o que o ator comprehende do texto e o que o diretor deseja.

Em 2011, fiz parte do grupo de pesquisa de PGS, ministrado pelo professor Josias Pereira na UFPEL. No grupo foi debatida a importância do diretor em comprehender o roteiro em primeiro lugar e em seguida saber como passar essa informação para os atores. Por entender que o roteiro do “Entre Nós” era fragmentado e de difícil entendimento, foi utilizado este recurso de mini narrativas para passar as informações aos atores, na tentativa de uma melhor comprehensão das intenções contidas no texto.

Segundo Pereira (2014), o PGS tenta analisar a narrativa que está no texto. Teremos sempre um sujeito que parte em busca de objetos de valor e a função do diretor é narrar como essa ação acontece. O PGS possibilita ao leitor a comprehensão global do texto analisado, diminuindo a subjetividade que se tem ao lê- lo e as diversas interpretações possíveis. Dentro desse aspecto, foi utilizado para completar a visão semiótica, a Análise Ativa, uma das teorias de Stanislavski. Essa ação busca criar subsídios para o ator através das ações físicas, conduzindo o ator no percurso de concretização da idéia central da obra e ao entendimento do que está por detrás das palavras.

Pela análise, o ator passa a conhecer melhor o seu papel. [...] Como num trabalho de restauração, a análise calcula o todo, fazendo viver vários dos seus segmentos. [...] A análise feita pelo artista é muito diferente da que faz o estudioso ou o crítico. Se o resultado de uma análise erudita é o pensamento, o de uma análise artística é o sentimento. [...] O objetivo da análise deve ser o de estudar detalhadamente e preparar circunstâncias determinadas. [...] De modo que, por meio delas, numa fase ulterior do processo de criação, as emoções do ator já sejam instintivamente sinceras e seus sentimentos fiéis à vida (STANISLAVSKI, 2012, p. 26-27)

Toda essa ação possibilita o ator a compreender o texto de forma ampla e até em certo momento questionar o diretor sobre suas ações, como faz a teoria do ator-criador, de Walmeri Ribeiro (2012), a qual discute as relações de criação do ator enquanto co-criador da obra cinematográfica.

Num processo criativo que busca pela ação, quase sempre naturalista, de um corpo em plenitude, o ator co-criador parte de sua individualidade, reordenando-a a partir da relação com o outro e com o universo da obra, num fluxo contínuo entre a pessoa ator e seu fazer no e através do corpo. (RIBEIRO, 2012, p. 939)

Fátima Toledo (2014) também é utilizada para o quadro teórico desta pesquisa. Em sua obra intitulada “Interpretar a vida, viver o cinema”, expõe o seu Método de preparação de atores, focando na bioenergia. O Método tem como objetivo aproximar o ator do universo do filme através de exercícios, os quais buscam estimular diversos níveis sensoriais que cada cena exige e assim trazendo à tona a emoção desejada.

A cada exercício que ela propunha vinha um misto de defesa e conforto com as sensações que eles provocavam. Foi durante a preparação do filme Cidade Baixa (2005), que eu comecei a não preparar as cenas em casa e sim estar disposto ao que as cenas pediam e me deixar disponível para o que fosse proposto. Era como me jogar num abismo. O processo teve de tudo: lágrimas, alegria extrema, dúvidas, algumas dores, avaliação da minha relação com meu melhor amigo... Um abismo que num determinado dia começou a fazer sentido. LÁZARO RAMOS (In: Toledo, 2014, pag.172)

5. Metodologia

Para este trabalho, realizei uma pesquisa qualitativa, a qual consiste, segundo Goldenberg (1997, apud GERHARDT, SILVEIRA, 2009), no aprofundamento da compreensão de um evento. O pesquisador, ao mesmo tempo em que é o sujeito é também o objeto da pesquisa. Assim, a pesquisa qualitativa não se preocupa com números, mas sim com a compreensão de determinado assunto. No caso deste estudo, é analisado como se deu todo o processo de ensaios com os atores, partindo a pesquisa da

contextualização de como se deu o processo de produção do curta-metragem, perpassando o encontro com os atores, todo o trabalho desenvolvido na direção de atores até a finalização do filme. Foram realizadas entrevistas antes e após a conclusão do curta-metragem, com o intuito de visualizar a ótica de cada um dos atores em relação ao filme e às suas respectivas personagens. A seguir, analisaremos os dados obtidos.

5.1. O processo

Existem muitas formas de escrever um roteiro de filme. A mais difundida é a clássica, instituída pelos estúdios hollywoodianos, a qual tem início, meio e fim pontuados com conflitos e pontos de virada ao longo da trama. No caso do curta-metragem “Entre Nós”, a estrutura se difere da clássica porque se constrói o todo da história e depois essa é desconstruída, criando uma trama em espiral, fragmentada. A compreensão do filme se torna mais difícil e por isso passa a exigir um maior diálogo com o espectador, para que o seu entendimento não seja prejudicado. Acho que nem sempre o entendimento do espectador é o foco principal, mas as sensações que o filme pode lhe causar: trazer à tona lembranças, desejos ou sentimentos. Nesse caso, as vivências pessoais e a interpretação do espectador é quem vão fazer com que o filme ganhe forma ou deixe de existir para ele.

Como roteirista do curta-metragem em análise, pude projetar as personagens em atores que conheço durante a concepção do roteiro. É uma relação diferente e muito mais forte do que a de um diretor que recebe o roteiro pronto. Claro que se corre o risco de ficar preso ao que foi escrito e o ator não conseguir executar a *performance* como foi pensada, mas, felizmente, no curta-metragem “Entre Nós”, dos três atores principais, dois atores foram pensados durante a concepção do roteiro e vieram a se concretizar no filme. É o caso dos atores Luis Fabiano e Chico Meirelles.

Durante o processo de escrita do roteiro, sondei os três atores pretendidos e a partir do interesse deles em fazer parte do projeto, comecei a direcionar o olhar no roteiro, voltando-o para eles. Um exemplo disso é o plano-sequência inicial do curta-metragem. A cena em questão foi projetada para que houvesse comunicação não-verbal. Ela funcionou porque o ator Chico Meirelles compreendeu a expressão necessária e a força dramática da cena, isso depois de alguns ensaios, pois no início o ator não compreendia o motivo de sua cena. O texto final teve êxito porque o ator compreendeu a narrativa e a estética do filme (Ver anexos – Figura 1).

Eu havia desenvolvido algumas questões estéticas em filmes anteriores, mas ainda assim sentia a necessidade de repensar essa estética e linguagem de que o “Entre Nós” necessitava. Desse modo, pesquisei e estudei alguns diretores como Béla Tarr, Koen Mortier, Lucrecia Martel, Abbas Kiarostami e Alejandro González Iñárritu para que encontrasse a linguagem mais adequada ao curta-metragem.

O formato curta-metragem permite mais experimentação, por isso resolvi dividir os personagens em blocos distintos e trabalhar o ritmo interno de cada personagem separadamente (o que contribuiu na *mise-en-scène*⁸ e montagem das cenas) para que as cenas de cada um tivesse o ritmo adequado que cada personagem exigia. Criando signos de forma separada, o espectador “monta” o todo em seu pensamento e é ele, espectador, que faz a ligação entre as personagens, criando assim uma narrativa.

A história do taxista, por exemplo, passava-se no tempo progresso do evento (acidente). O personagem estava inserido em uma rotina de muita correria devido ao seu ofício e também às drogas que ingeria para manter-se desperto. Assim, procurei trabalhar com bastantes movimentos de câmera e cortes na montagem⁹ (Ver anexos – Figura 2).

Já o agente funerário, vivia o tempo presente do evento – dia do acidente. Para reforçar essa idéia e deixar isso implícito ao espectador, optei por trabalhar com planos-sequência¹⁰ em todas as suas cenas, a fim de imprimir uma continuidade dos fatos (Ver anexos - figura 3). No caso da atendente de tele-sexo, a qual vivia o momento posterior ao evento, todos os planos eram estáticos, exceto em sua última cena – momento em que é revelada a sua condição de cadeirante (Ver anexos – figura 4).

Como diretor, optei por trabalhar com alguns elementos significativos na estética e na linguagem do filme, os quais sentia uma necessidade íntima de fazê-los. Na decupagem técnica do filme – nos enquadramentos – quis focar nos membros superiores das personagens, pois queria abrir a possibilidade ao espectador de ele imaginar que aquilo poderia ser uma metáfora – de que os personagens estavam presos àquela realidade. Só os membros inferiores do cadáver do menino são expostos no filme, o que

⁸ Mise-en-Scène é um termo Francês. Comolli o define como à narrativa que é posta em cena.

⁹ Segundo Comolli, diversos cortes em um curto espaço de tempo do mesmo personagem, indicam uma passagem de tempo. Esses cortes feitos na montagem dão ao espectador a ilusão de um tempo descontínuo e esticado.

¹⁰ O plano-sequência é um plano que registra uma sequência inteira, sem corte. Desse modo, mantém-se a ilusão do tempo contínuo.

poderia ser entendido como ele ter conseguido se libertar daquela realidade que o oprimia. Outro elemento técnico relevante e que foge do convencional é o posicionamento da câmera sempre 5% abaixo da linha dos olhos, na altura da boca. Este elemento foi inserido para que simbolicamente representasse que nossas atitudes giram em torno das nossas necessidades mais básicas para sobreviver como comer e respirar.

5.2. Atores

Após o roteiro estar pronto, ele foi encaminhado para os atores sem muitas instruções para que não condicionasse o olhar deles. Marquei uma reunião individual com cada um e, durante uma conversa informal, cada um apresentou o seu olhar acerca de suas respectivas personagens. Em entrevista, o ator Chico Meirelles confessou ter tido dificuldade para entender a narrativa e as ligações entre as personagens. Ele disse que se sentia desafiado com uma personagem tão complexa. Falou que seria um trabalho difícil, pois teria de trabalhar com as fraquezas humanas.

Em entrevista, a atriz Miriam Brockmann relatou que, por não ser atriz, se sentia insegura em relação ao trabalho que a personagem exigiria dela, uma vez que sua formação é na dança. Analisando o quanto a personagem tinha afinidade com sua trajetória de vida e o quanto o tema lhe interessava, ela aceitou o desafio. Miriam também falou que a minha convicção de que ela era a pessoa certa para o papel também pesou em sua decisão. Enquanto diretor, eu buscava um rosto e uma voz que se encaixassem na personagem e logo que a vi e trocamos as primeiras palavras, soube que tinha encontrado a atriz que procurava.

Em entrevista, o ator Luis Fabiano relatou que adorou o personagem. Achou-o extremamente humano e também desafiador. Concordou que deveríamos trabalhar em alguns pontos para fugir de sua personagem anterior, já que ambas tinham uma grande carga dramática e passavam boa parte do tempo dentro da mesma locação - no carro (Ver anexos – figura 5).

5.3. Ensaios com os atores

Por entender que os atores tinham níveis diferentes de experiência no campo da atuação, eu, enquanto diretor, percebi necessidades diferentes entre eles, por isso preferi dividir os ensaios em três blocos, um para cada ator. Assim poderíamos trabalhar com

tranquilidade e respeitar o tempo de cada um em encontrar a sua personagem. A partir de então, comecei a pensar e desenvolver a decupagem narrativa para entender as intenções contidas em cada cena, direcionando vários exercícios em prol destas intenções. Procurei me guiar utilizando os conhecimentos adquiridos durante o grupo de pesquisa do Percurso Gerativo de Sentido que utiliza a semiótica Greimasiana na direção de Atores.

No nível narrativo surgem enunciados de estado: manipulação, competência, performance e sanção. Na manipulação, um sujeito age sobre o outro para levá-lo a um querer e/ou dever fazer. Na competência, uma transformação é realizada por um sujeito que é dotado de um poder fazer e/ou saber. A performance é a fase em que as transformações ocorrem, ou seja, há passagem de um estado a outro, ou a competência do sujeito é melhorada para conseguir o seu objeto. Já a sanção é o momento onde há constatação de que a performance se realizou ou não(FIORIN apud PEREIRA, 2008).

Um exemplo da utilização do PGS é na cena da personagem Fátima, em que ela está sentada em frente à janela enquanto fala ao telefone com um cliente. O objetivo dela é bastante prático - envolver a pessoa que está do outro lado da linha, seja ele quem for, e mantê-lo o máximo de tempo possível ao telefone. Nesta cena, ela mente para o cliente e finge estar adorando aquele momento. Ela o manipula através de sua *performance* e sua competência é a voz sedutora. A sanção é momento em que há a constatação da manipulação (Ver anexos – figura 6).

5.3.1. Chico Meirelles

Com o ator Chico Meirelles, foram quatro encontros para discutirmos sobre a sua personagem. Devido a sua experiência no campo da atuação – teatro, vários filmes no currículo, além de trabalhos na área de publicidade - tive algumas restrições quanto à criação de sua personagem. Ele tinha uma metodologia própria de trabalho. Era um ator-criador. Elaborei diversas perguntas, a fim de que, através delas, buscássemos o passado de sua personagem e elementos não presentes no roteiro como sua família, seu gosto pessoal, seus trejeitos – o seu perfil psicológico. O Chico, como ator-criador, durante a leitura do texto, pontuou tudo o que achava válido a sua personagem, e eu, enquanto diretor, tive o trabalho de desconstruir alguns aspectos por achá-los desnecessários. Por ter formação no teatro, o Chico tinha um estilo mais expansivo e exagerado de trabalhar em alguns momentos. Como a estética do Entre Nós era realista, tive que contê-lo um pouco na interpretação, explorando algumas questões mais sensoriais em suas cenas. Também procuramos usar algumas características próprias do

Chico na personagem, como, por exemplo, o fato de que um de seus braços era mais fino e não levantava a cima da altura do ombro, devido a uma cirurgia.

Como as cenas do ator eram todas em planos-sequência, a *mise-en-scène* era complexa e o grau de dificuldade era maior para executá-las, por isso fazíamos as marcações no dia anterior a da gravação. Durante as captações, houve um fato curioso e que me chamou bastante a atenção. Na função de diretor, costumo utilizar a palavra “gravando” para dar início a um *take*¹¹. Eu sentia que o Chico ficava um pouco incomodado com isso e então conversamos e ele me explicou. Pediu-me que utilizasse a palavra “ação” ao iniciar cada *take*, pois ao ouvi-la era como se virasse uma chave nele e ele adentrasse a sua personagem. A partir então, passei a utilizá-la.

5.3.2. Luis Fabiano

Como o ator Luis Fabiano não é taxista nem tem a rotina de um, solicitei que ele conversasse com alguns taxistas e que buscassem elementos para utilizarmos em sua personagem. Senti a necessidade de colocá-lo executando a função na prática e decidi realizar um laboratório com ele. Segundo Stanislavski, os chamados “laboratórios vivenciais”, o fazer de conta, vivendo existências distintas das costumeiras, permitem ao ator compreender melhor o universo da sua personagem. Assim, combinamos alguns ensaios e quando nos encontrávamos, colocava-o para dirigir um carro que não fosse o dele, justamente para tirá-lo de sua zona de conforto. Andávamos bastante pela cidade. Eu criava um roteiro diferente durante cada ensaio. Pegávamos as principais ruas em horários de pico, deslocávamo-nos por alguns bairros, ele falava ao telefone enquanto dirigia, tudo para colocá-lo na pele de um taxista.

Trabalhamos também na desconstrução da personagem anterior dele, que havíamos trabalhado no curta-metragem “Fio da Navalha” (2013). No decorrer do trabalho, por perceber certa semelhança entre a carga dramática de sua personagem anterior e esta do taxista, optamos por deixar algumas de suas características, criando assim um elo entre os curtas-metragens “Entre Nós” e “Fio da Navalha”, dando, por conseguinte, a opção, para um espectador mais atento, de criar uma continuidade da personagem no filme em questão. Aqui, pontuo que a amizade com o ator ajudou em alguns momentos, em outros, nem tanto. O diretor tem que ter em alguns casos um

¹¹ “Take” ou “Tomada”; filmagem contínua de cada segmento específico na ação do filme.

distanciamento para poder ajudar o ator na criação da personagem (Ver anexos – figura 7).

Em outro exercício, coloquei-o diante da câmera e fiz uma entrevista com sua personagem. Pedi para que me contasse a sua história. Questionei-o acerca de seu passado e de seu perfil psicológico. Foi durante esta entrevista e a análise que fizemos posteriormente sobre as reações da personagem, que surgiu uma nova cena a qual não continha no roteiro até aquele momento. Toda a sequência desta cena surge em função da agonia e da dor que a personagem carregava consigo e que só se exterioriza no final da cena com seu grito (Ver anexos – figura 8).

5.3.3. Miriam Brockmman

Devido ao fato de Brockmann não ser atriz, tive algumas dificuldades no começo em fazer com que ela agisse de modo natural. Além disso, a personagem era fisicamente o oposto dela. Tinha limitações de movimento - por sua condição de cadeirante - e era bastante triste. Já a Miriam é uma pessoa hiperativa, bastante comunicativa e radiante. Depois do primeiro ensaio com ela, saí tonto devido ao seu frenesi. Para adequá-la a sua personagem, passei a limitar algumas de suas ações. A partir do nosso segundo encontro, comecei a tratá-la pelo nome da personagem e a contê-la mais nas conversas. Por ser muito agitada, busquei provocá-la com sensações de impotência, limitando os seus movimentos - amarrei as suas pernas e exigi que ficasse sentada no mesmo lugar durante todo o ensaio. Busquei alguns exercícios realizados por Fátima Toledo (2014), que a mesma apontou em seu livro “Interpretar a Vida, viver o cinema”, no qual ela expõe diferentes maneiras de se explorar o sensorial do ator, permitindo uma aproximação com o universo da sua personagem.

De todas as personagens presentes no filme, a Fátima era a mais narrativa e a única que se comunicava verbalmente. Além disso, a maior parte da carga dramática do filme se concentrava em suas cenas. Sua *performance* evoluía conforme os ensaios se passavam e tudo estava indo muito bem até termos um imprevisto nesta época. A Miriam teve uma complicação de saúde e necessitou fazer uma cirurgia delicada no útero. Ela até cogitou abandonar o projeto, mas em uma visita que lhe fiz, já em sua casa, expliquei-lhe que esta circunstância poderia ser benéfica na construção de sua personagem e que poderíamos transformar esse momento delicado em algo construtivo tanto para ela quanto para a personagem. Ela concordou e então passamos a fazer uma

espécie de laboratório forçado da sua personagem. Durante os 40 dias, mais ou menos, em que a Miriam ficou de cama, eu ia lhe visitar frequentemente. Levava alguns vídeos e filmes de referência e lhe pedia para fazer alguns pequenos exercícios, com o intuito de que ela conseguisse entender quem era a sua personagem, como enfrentava tantas dificuldades e ainda assim conseguia manter-se viva, com esperança. Conforme a Miriam foi se recuperando da cirurgia, intensificamos os ensaios para que ela adentrasse a sua personagem. Trabalhamos em alguns momentos com o conceito de memória emotiva, de Stanislavsky, o qual consiste na utilização de vivencias do ator para a construção de determinadas circunstâncias no filme, permitindo-o chegar a um nível de dramaticidade que não seria alcançado sem essas memórias, neste caso.

Em determinadas cenas com carga emocional difícil de ser alcançada, fizemos alguns exercícios como, por exemplo, a Miriam, no papel de Fátima, escrever uma carta para o filho que havia morrido no acidente, como se estivesse se despedindo dele. Para realizar o exercício, a Miriam utilizava memórias pessoais e associava aos seus filhos.

Sem dúvida, a sua cena mais delicada, devido à exposição e a elevada carga dramática, foi a da banheira, na qual temos uma longa *mise-en-scène* e a atriz aparece com os seios à mostra. O grau de dificuldade dessa cena era alto. Primeiro, pela atriz enfrentar a nudez em cena pela 1º vez e se sentir insegura por sua exposição, pois se trata de um momento muito íntimo da personagem. Segundo, porque a *mise-en-scène* tinha de ser natural. Tivemos que realizar vários ensaios. Naturalmente, após tantos encontros, criamos um vínculo afetivo – o qual evoluiu para a amizade que mantemos hoje – e que àquela época fora fundamental para que se criasse a confiança necessária da qual a atriz necessitava para a realização dessa cena. Inicialmente, começamos os ensaios com ela sentada à mesa. Gravamos várias vezes e a cada *take* ela tirava uma peça de roupa até que estivesse com os seios à mostra. Foi um longo trabalho de desconstrução da Miriam e construção da Fátima. Em outro ensaio, tive que adotar outra medida para superar a timidez da atriz: na cena, ela teria de se insinuar ao telefone para segurar na linha um cliente (Ver anexos – figura 9). Para que a cena ficasse o mais natural possível, pedi ao ator Luis Fabiano que interagisse com ela ao telefone, que iniciasse a conversa sobre assuntos gerais e que aos poucos fosse direcionando-a para um conteúdo mais erótico. Foi, durante a execução deste exercício, que vi florescer de fato a personagem Fátima. Trabalhamos bastante com este exercício durante alguns

encontros e ele se mostrou tão útil que também foi utilizado no dia da gravação (Ver anexos – figura 10).

Para que a atriz adentrasse de fato na realidade vivida por Fátima, realizamos um laboratório em que o exercício era ela se locomover de cadeira de rodas, tanto durante os três últimos ensaios - que foi o período que conseguimos a cadeira de rodas emprestada – quanto nas ruas, para que ela sentisse a dificuldade que um cadeirante tem de ir e vir. Este laboratório agregou muito à *performance* da atriz e trouxe a naturalidade que buscávamos. No final deste processo, foram dezessete ensaios até nos sentirmos confortáveis e confiantes para iniciarmos o processo de gravação.

Foram três meses intensos de pré-produção, além de muita troca e de descobertas com os atores. Ao mesmo tempo, como diretor, também ia definindo e ajustando com a equipe técnica todos os detalhes para que pudéssemos passar a próxima fase da produção do curta-metragem: o *set* de gravação.

5.4. No *set* cinematográfico

Felizmente, contei com uma equipe competente que comprehende o espaço do *set* e a parte técnica. Houve muita sinergia em prol do mesmo objetivo e isso resultou em um clima agradável e descontraído durante as gravações. Todas as funções eram bem definidas e eram executadas com tranquilidade. Toda essa convergência me proporcionou poder ficar mais atento aos atores e me concentrar mais na parte artística do que na parte técnica. Para não gerar nenhum ruído com os atores, instrui, anteriormente à data de captação, a todos os componentes da equipe para se comunicarem o mínimo possível com os atores, de modo que os atores não perdessem a concentração.

Sempre procurei dar liberdade para que os atores criassem e ficassem bastante à vontade nos ensaios. Já no *set*, procurava passar tranquilidade a eles e colocar em prática aquilo que havíamos ensaiado anteriormente. Tentei deixá-los o mais confortáveis possível para que desempenhassem seus papéis com êxito.

Contudo, é no momento da captação que surgem alguns obstáculos inesperados, que dificilmente temos como prever. Foi o caso da captação da cena na banheira. Havíamos visitado a locação anteriormente e feito alguns testes. Aprovamos a locação, mas não notamos, neste dia, que o fundo da banheira era extremamente liso e que isso se

tornaria um empecilho, pois a Miriam é de baixa estatura e não conseguiria firmar os pés na ponta da banheira. No dia da gravação, ela escorregava para baixo e gerava um movimento indesejado durante a cena. Levamos um bom tempo tentando achar uma solução e por consequência, por ter bastantes pessoas envolvidas conversando e se movimento em volta da atriz, ela se dispersou e demorou a voltar para a sua personagem. Isso foi um problema, porque esta era a cena mais complicada de todo o filme e exigia uma carga dramática muito grande. Depois de resolvido o problema, começamos o trabalho de fazer a Miriam adentrar novamente a personagem. Foram necessários 12 *takes*, até conseguirmos alcançar a *performance* obtida nos ensaios.

Durante as outras diárias com a Miriam, procurei sempre deixar ela isolada da equipe, enquanto eles trabalhavam na montagem da cena. Ela ficava acomodada em um aposento sozinha, acompanhada apenas de um rádio, que tocava algumas músicas de Ludovico Einaldi, Pink Floyd e outros. Essas músicas remetiam à Miriam memórias pessoais importantes na preparação do psicológico da personagem para a captação das cenas que viriam a seguir.

Com o ator mirim Kerlon Lima, aconteceu algo inusitado. Apesar de a cena dele, em sua premissa, ser bastante simples – ele é um cadáver que está sendo preparado para o funeral. Não é uma tarefa fácil nem para um adulto, muito menos para uma criança de 6 anos, cheia de energia como é o Kerlon prender a respiração e se manter totalmente imóvel. Por mais que ele se concentrasse durante a gravação, o seu corpo palpita. A proximidade do plano deixava a cena ainda mais densa e qualquer movimento dele ficava visível. Para ele relaxar, pedi que se imaginasse em lugar bastante agradável – ele responde que este lugar era a praia. Conversei com um dos integrantes da equipe para me auxiliar, e massagear os pés do ator mirim. Pedi para o Kerlon se imaginasse nas férias, à beira do mar, recebendo uma massagem nos pés. Outro problema deste dia de gravação. foi que estava muito calor e o ator precisava ficar deitado no caixão, usando um terno e com flores sobre ele. Foi um grande desafio. Tivemos que repetir em torno de vinte e quatro vezes o *take*, para enfim conseguirmos o plano que entraria no curta-metragem (Ver anexos – figura 11).

Para gravar as cenas do Luis Fabiano, necessitávamos de um táxi. A produção teve dificuldade em encontrar um taxista que cedesse o seu carro para a captação. Depois de muita busca, conseguimos um emprestado e o melhor ainda - sem precisar

pagar nada além da gasolina utilizada. Foi combinado que precisaríamos do táxi durante duas diárias para que pudéssemos captar todos os planos necessários. A primeira diária com o táxi foi a mais longa e cansativa de todo o curta. Foram aproximadamente doze horas de trabalho, juntamente com os intervalos para as refeições.

Tudo estava indo bem até que o dono do táxi vendeu o carro no meio tempo entre as duas diárias que precisávamos. O novo dono do táxi disse que não poderia nos ceder o carro e assim o nosso produtor, Daniel Reigada, teve de buscar outras alternativas. Ele tentou encontrar outro taxista que trabalhasse com o mesmo modelo de carro, mas isso não foi possível. Assim, ele foi conversar com uma concessionária. Esta conseguiu o mesmo modelo e pudemos dar seguimento à captação. Esta troca de carro limitou um pouco os movimentos de câmera e os enquadramentos, pois não havia no interior do carro os mesmos acessórios que um táxi possuía. Em meio à gravação da segunda diária, também tivemos um pequeno acidente. Acabamos arranhando e amassando a porta do lado do carona quando dobrávamos uma rua. Ninguém se feriu, mas o Fabiano ficou um tanto entristecido com o ocorrido. Apesar de ter sido um fato ruim, o ocorrido acabou contribuindo para o estado de espírito da personagem do taxista na cena que viria a seguir. Ainda neste dia, seguimos o cronograma e finalizamos as captações do taxista.

A cidade é um elemento importante no decorrer do filme: é uma parte documental do curta-metragem. Ela é bastante orgânica. Procuramos nos desvincilar da arquitetura clássica de Pelotas/RS e mostrar o seu lado mais universal, pois a história do taxista poderia ter se passado em qualquer lugar. Durante a cruzada que fizemos pela cidade à noite, deparamo-nos com pessoas de todas as tribos. Os ruídos da cidade estão muito presente ao longo das histórias das personagens, inclusive fizeram parte da composição da trilha sonora. É esta cidade orgânica e contemporânea que liga as personagens no curta-metragem.

Por se tratar de um curta-metragem universitário independente, ao longo de todo o processo, precisamos contar com a boa vontade de muitas pessoas. Todos os custos foram repartidos, em comum acordo, entre todos os integrantes da equipe. Também para diminuir os custos que uma diária inteira resultaria, sempre que possível, trabalhávamos com meias diárias durante o processo de captação. Essa foi a maneira que encontramos de viabilizar a realização do filme.

5.4. Visão dos atores do trabalho finalizado

Após a finalização do curta-metragem, reuni os atores para que assistissem ao filme. Realizei uma entrevista aberta com eles após a exibição do filme, pois eu desejava analisar a compreensão deles sobre o processo e não apenas de suas personagens.

Logo abaixo, saliento algumas falas expostas pelos atores durante esse encontro. Esses fragmentos aqui selecionados foram os em que identifiquei informações mais relevantes para a reflexão sobre o trabalho que realizamos.

Foi bastante impactante, especialmente pela solução de narrativa, colocando a vibração orgânica de uma cidade como elemento de ligação entre os personagens, suas complexidades pessoais e os pontos de ligação entre eles (Chico Meirelles, entrevista, 2015).

O filme, ao final me fez muito feliz, ainda estou em choque pela repercussão, o envolvimento desse pessoal, a responsabilidade de todos, a chegada num produto final, o desempenho de todos: maquiador, câmera, som, iluminação. Imagens incríveis foram captadas, sem dúvida muito criativos, buscaram em Pelotas imagens que, quem mora aqui fica pasmo da profundidade de temas construídos na luz, nas sombras, bairros, sinaleiras, prédios históricos, submundo das esquinas e noite. Enfim um forte trabalho de busca dessas informações de universitários vindos de outros lugares que se apropriaram belamente do potencial local (Miriam Brockmann, entrevista, 2015).

Ao ver a obra acabada, entendi o quanto este personagem corresponde ao resultado da construção que o mesmo se submeteu. Trouxe elementos evocativos implícitos de minha própria personalidade. Naturalmente, é observado a imensa diferença de quando iniciamos a trabalhar com o personagem, numa tentativa de esculpi-lo para a proposta inicial do filme, até a seu detalhamento de personalidade na exposição na tela. Os profundos elementos de significação subjacente, revelam a complexidade de cada olhar, cada gesto e nos silêncios que fazem uma imersão a dor lancinante que o personagem carrega em si. Pessoalmente, eu me senti muitíssimo satisfeito com este trabalho, que oportunizou uma construção diferenciada de personagem (Luis Fabiano , entrevista, 2015).

Nestes relatos dos atores, observei que eles compreenderam que o processo que adotei para auxiliá-los na criação das personagens, possuía objetivos de narrativa que iam além das personagens e refletiam em todo o trabalho dos diferentes profissionais envolvidos na produção cinematográfica. Acredito que o trabalho que desenvolvemos, os auxiliou a compreensão da amplitude do trabalho de atuação cênica, quando direcionado à linguagem audiovisual e do quanto todas as instâncias necessitam estar em sintonia para que o resultado final – o filme – obtenha o êxito desejado.

6. Conclusão

Sempre fui um diretor muito focado na parte técnica do fazer cinema e acabava deixando a parte artística do filme em segundo plano. Não por não saber de sua importância, mas pela dificuldade em se conseguir profissionais especializados nesta função. Antes de iniciar esta pesquisa, tinha pouco conhecimento acerca do assunto. Apesar de ter lido bastante para realizar este trabalho de conclusão de curso, ainda me considero com um conhecimento raso no assunto, pois há bastante coisa a ser estudada e explorada neste campo de atuação.

Em filmes anteriores ao “Entre Nós”, eu simplesmente executava de duas a três funções no set. Mesmo isso tornando o processo mais desgastante e o resultado longe do que deveria ser, pois era a única maneira de viabilizar a realização dos trabalhos. Já no curta-metragem em questão, por ter contado com uma equipe técnica (Ver anexos – Ficha Técnica) muito competente e talentosa, pude me concentrar mais no trabalho dos atores. Outra grande lição que aprendi durante a realização do “Entre Nós”, foi da importância da confiança mútua que deve existir tanto entre o diretor e sua equipe técnica, assim como também entre o diretor e os atores, pois acredito que só com uma relação confiável, em que um ampara o outro em momentos de dificuldade, é possível florescer as personagens do filme.

Para que um diretor se torne completo, ele deve saber conciliar, de maneira satisfatória, ambos os lados – técnico e artístico no filme – e observar o que cada esfera necessita, porque a partir do momento em que ele priorizar mais um lado do que o outro, se corre um sério risco de prejudicar o resultado final. Para finalizar o texto e externar o meu sentimento em relação ao curta-metragem Entre Nós e a este trabalho teórico, deixo uma frase de David Lynch que carreguei junto comigo ao longo desta jornada e a qual quero levar para o restante da minha trajetória.

Segundo Lynch (2008), devemos estar abertos a todas as possibilidades no nebuloso processo de realização de um filme, mas nunca devemos nos perder da idéia original no caminho. Cabe ao diretor ter a sensibilidade de avaliar se determinada mudança fará bem ou não ao filme.

7. Bibliografia

- BORGES, Danielle dos Santos. **A Retomada do Cinema Brasileiro.** Uma Análise da Indústria Cinematográfica Nacional de 1995 a 2005. Barcelona. 2007. Tese apresentada ao Doutorado em Ciências da Comunicação da Universidade Autônoma de Barcelona.
- CARDOSO, Mauricio; TOLEDO, Fátima. **Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema.** 1^a ed. São Paulo: LiberArs, 2014.
- Comolli, Jean-Louis. **Ver e Poder.** Belo Horizonte, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder.** Belo Horizonte:UFMG, 2008.
- FISCHER, Maciel. Artigo: **A vida da Morte.** Disponível em:
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/expocom/EX30-0954-1.pdf>
Acesso em: setembro/ 2015.
- FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos.** São Paulo: Contexto, 2008.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Metodos de pesquisa.** Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf> Acesso : Novembro/2015.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição.** São Paulo: Hacker, 2002.
- LYNCH, David. **Em águas profundas.** 1^aed. Editora Gryphus. Brasil, 2008.
- MOTA, Regina. **Cinema Novo – uma reflexão sobre a abordagem da realidade no cinema brasileiro.** Disponível em:
http://www.fabricadofuturo.org.br/midia_textos/cinemanoovo.pdf Acesso em:
Novembro/2015.
- PEREIRA, Josias. **Direção de Atores. Entrevista: Fátima Toledo.** Disponível em:
http://orson.ufpel.edu.br/content/03/artigos/kane/josias_1.pdf Acesso em: setembro/ 2015.
- PEREIRA, Josias; VARGAS, Vagner. **Direção de atores:** Uma aproximação com o percurso gerativo de sentido e a análise ativa disponível em:
<http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2015/resumos/R45-0757-1.pdf> Acesso:
Setembro/2015.
- RIBEIRO, Marcelo. **Jump cut segundo Comolli.** Disponível em:
<http://www.incinerrante.com/textos/o-jump-cut-segundo-comolli#axzz3tnuRLCyz>
Acesso em: Novembro/2015

RIBEIRO, Walmeri. **Autor co-criador:** desdobramentos e deslocamentos do processo de criação cinematográfico. Disponível em:
<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Walmeri.Ribeiro.pdf> Acesso em: junho/2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** 17^a Edição. Rio de Janeiro /RJ: Civilização Brasileira, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin.

A preparação do ator. 32^a Edição. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin, 1863-1938. **A Construção da personagem** / Constantin Stanislavski ; introdução de Joshua Logan ; tradução de Pontes de Paula Lima. – 4^a ed. – Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1986.

VARGAS, Gilson. Dissertação: **Direção de Atores no Cinema Brasileiro realizado no Rio grande do Sul.** Disponível em:

http://tde.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4462 Acesso em: junho/2014.

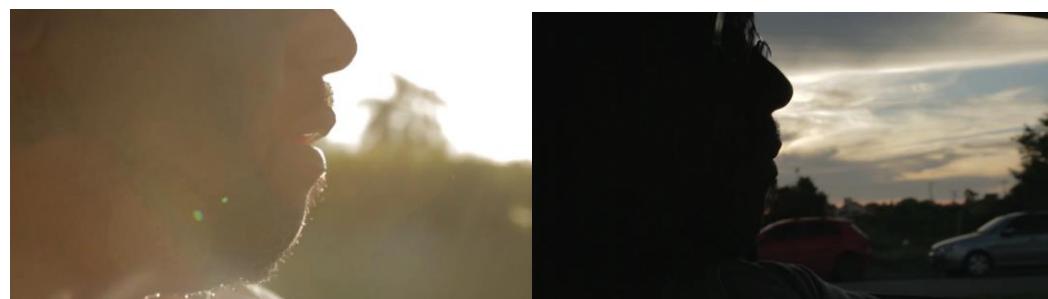
ANEXOS

Figura 1



Fonte: Frame – Entre Nós

Figura 2



Fonte: Frame – Entre Nós

Figura 3



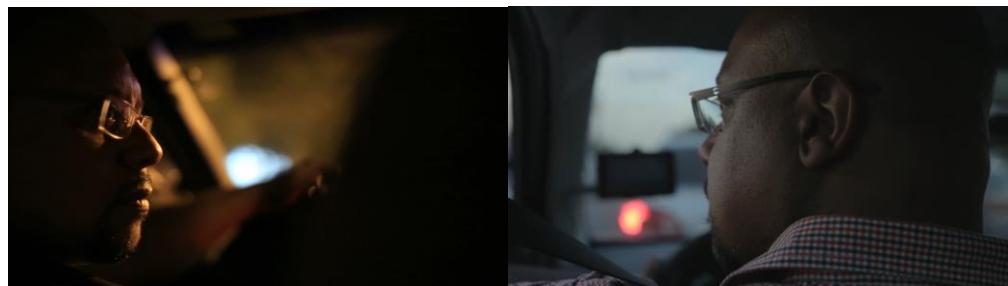
Fonte: Frame – Entre Nós

Figura 4



Fonte- Frame – Entre Nós

Figura 5



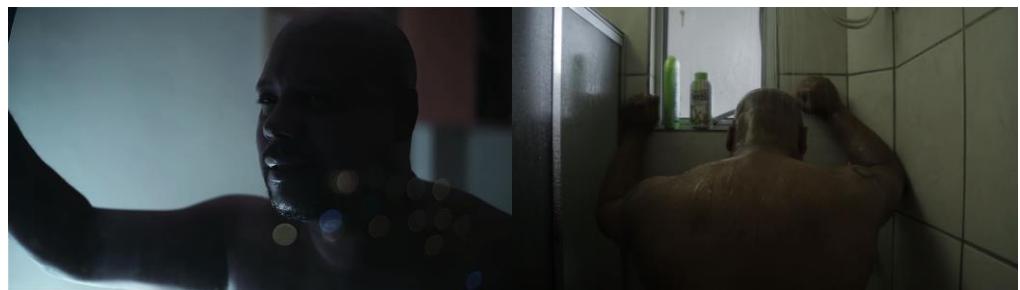
Fonte: Frame – Fio da Navalha e Entre Nós (respectivamente)

Figura 6



Fonte: Frame – Entre Nós

Figura 7



Fonte: Frame – Fio da Navalha e Entre Nós (respectivamente)

Figura 8



Fonte: Frame – Entre Nós

Figura 9



Fonte: Frame – Entre Nós

Figura 10



Fonte: Frame – Ensaio

Figura 11



Fonte: Frame – Entre Nós

FICHA TÉCNICA

Direção: Maciel Fischer

Produção: Daniel Reigada

Roteiro: Ana Paula Silva, Maciel Fischer

Direção de fotografia: Lucas Mendonça

Câmera e steadicam: Takeo Ito

Direção de arte: Gabriel Paixão

Assistente de direção de arte: Camila Albrecht Freitas

Maquiagem de efeitos especiais: Daniel Reigada

Montagem e finalização: Julio Sperling

Som direto: Vinicius Silva, Jacob Mattos

Desenho sonoro e Mixagem: Vinicius Silva

Trilha Sonora: Gustavo Cunha

Produtor de locação assistente: Daniel Tavares, Jacob Mattos

Design de projeto: Renato Cabral