



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

RELATÓRIO DO TRABALHO EQUIVALENTE PARA O EXAME GERAL

Artemídia Resistente: Processos e procedimentos artísticos aplicados no cinema

O Trailer de Cinema Underground Paulistano

Mestrando: Vebis Stevanin Junior
Orientador: Profº Drº Pelópidas Cypriano de Oliveira

São Paulo
2011

RELATÓRIO DO TRABALHO EQUIVALENTE PARA O EXAME GERAL

Artemídia Resistente: Processos e procedimentos artísticos aplicados no cinema

O Trailer de Cinema Underground Paulistano

Vebis Stevanin Junior

Relatório Circunstanciado do Trabalho Equivalente submetido à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos sob a orientação do prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira, para o Exame Geral do Trabalho Equivalente.

São Paulo
2011

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe Sônia e meu irmão Rodrigo e a minha garota Carol pelo suporte nos piores momentos.

Agradeço ao amigo e irmão Francis por ter crescido nos mesmos gostos.

Ao mestre e mentor Carlos Reichenbach por toda inspiração no cinema.

Ao Orientador antigo Omar Khouri por me desafiar no campo acadêmico.

Ao Orientador Pelópidas por ter acreditado no meu potencial.

Ao Lucemberg pela produção e a Lica pela revisão.

Aos amigos que trabalharam no trailer falso.

Resumo

Objetivo: Uma pesquisa acerca das características, forma e estética do cinema *underground* paulistano da década de 1960, na qual utilizou-se de um *trailer* falso construído a partir das observações de alguns filmes de cineastas chave deste movimento do cinema como um trabalho equivalente que complementa a pesquisa.

Metodologia: Trata-se de uma análise qualitativa onde foram coletados dados de como se construir um *trailer* e a sua história desde sua criação e exibição e com isso, produzido através de um trabalho equivalente um *trailer* falso que imitasse boa parte dos filmes feitos pelo movimento “Boca-do-lixo”.

Resultados: Feitas as pesquisas sobre filmes e sobre a vida dos diretores, observa-se algumas persistências de assuntos em comum, suas repetições de encenação e o mesmo senso de dúvida para onde o país seguiria em pré-ditadura, fazendo com que os personagens dos filmes se tornassem errantes, figuras perdidas e sem direção em seu posicionamento político.

Conclusão: O “desbunde”, o deboche típico do Cinema Udi-Grudi, se tornou um dos caminhos palpáveis para os atos dos personagens no cinema. O trabalho equivalente tenta se aproximar desta mesma atmosfera.

Palavras-chave: Artemídia; Cinema Boca-do-lixo; Cinema Udi-Grudi; Cinema Marginal Paulistano.

Abstract

Purpose: Research the characteristics, form and aesthetics of São Paulo's underground films of the 60's, in which a fake trailer was made using what was observed from key filmmakers of this film movement as a corresponding work that completes the research.

Methodology: Qualitative analyses in which information was obtained on how to create a trailer and its history from its inception until exhibition, and through that, done an equivalent fake trailer that would copy the majority of the "boca-do-lixo" films.

Results: Done the research on films and the life of directors, it can be noticed some common ideas through its repetition and the same sense of doubt as to where the country would go in this period of pre-dictatorship, making the characters in the films nomads, lost and no political ideals.

Conclusion: Excess became a way which the characters could follow on the films. The matching work tries to follow this atmosphere.

Keywords: Artmedia; Cinema Boca-do-lixo; Cinema Udi-Grudi; São Paulo's Underground Films.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. O TRABALHO EQUIVALENTE	7
2.1 Percurso Metodológico	8
2.2 Uma abordagem teórico metodológica.....	13
3. APRESENTAÇÃO DO TRABALHO EQUIVALENTE	16
3.1 Título: Artemídia Resistente: Processos e procedimentos artísticos aplicados no cinema	17
3.2 Apresentação	17
3.3 Protótipo e roteiro do trabalho	18
4. <i>MAKING OF</i>	28
5. O CINEMA MARGINAL	30
5.1 Cinema Brasileiro nos anos 60: a grande virada	34
5.2 <i>Flash-back</i> histórico do cinema brasileiro.....	36
5.3 <i>VJ</i> na Música, Teatro e Artes Plásticas	38
5.4 Clipvisão nos anos 2000 da cultura brasileira nos anos 60	40
6. O <i>TRAILER</i> EQUIVALENTE.....	43
6.1 A História do <i>trailer</i>	44
6.2 A Desconstrução audiovisual do <i>trailer</i>	48
6.3 A Participação efetiva do cinema	50
6.4 <i>Trailer</i> cinema e publicidade mestrado	51
6.5 Formas Curtas: do <i>Spot</i> , curta e <i>trailer</i>	52
6.6 <i>Grindhouse</i>	54
6.7 <i>Trailers</i> por diretores renomados	56
7. PRODUÇÃO DO <i>TRAILER</i>	58
7.1 Direção de fotografia	59
7.2 Decupagem de direção de arte	64
7.3 Cronograma.....	70
7.4 Roteiro Final	72
7.5 Ordem do dia	78

7.5.1 Ordem do dia - 1º dia	78
7.5.2 Ordem do dia - 2º dia	79
7.5.3 Ordem do dia - 3º dia	80
7.5.4 Ordem do dia - 4º dia	81
7.6 Planilha de análise técnica.....	82
7.7 Boletim de câmera	93
7.7.1 Boletim de câmera - 1º dia.....	93
7.7.2 Boletim de câmera - 2º dia.....	94
7.7.3 Boletim de câmera - 3º dia.....	95
7.7.4 Boletim de câmera - 4º dia.....	96
7.8 <i>Storyboard</i>	97
7.9 Montagem	116
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
9. CONCLUSÃO	122
10. REFERÊNCIAS	124

1. INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro já existe há quase um século e marca na história com árduas lutas de sobrevivência em um país onde para se realizar um projeto, necessita das leis de aprovação (devido ao fato de poucos acreditarem que este mereça ser reconhecido como mercado e indústria audiovisual) tal qual se conhece o mercado audiovisual da televisão por exemplo. Com o tempo, várias vertentes foram nascendo e criando identidade ao cinema de autor, que renega a linha de pensamento de que cinema possa ser indústria num país de terceiro mundo, mas sim de sua identidade cultural e política.

Dentro do cinema político e na sua história, tivemos na década de 60 jovens cineastas paulistas que com poucos recursos e um tanto revoltados com o enfraquecimento do Cinema Novo, criaram o movimento que chamamos de “Cinema Marginal” ou “Cinema da Boca-do-lixo”, alcunha aderida devido ao fato de que trariam para as telas o homem da cidade, o proletariado e principalmente figuras urbanas que viviam à margem da sociedade.

Alguns não aprovam o apelido por ter conotação negativa como o próprio diretor Ozualdo Candeias, que fez em 1967 o filme chamado “A Margem” que também é responsável por ser o primeiro “carro-chefe” do movimento, ou como Rogério Sganzerla que fez em 1968 “O Bandido da Luz Vermelha” e ganhou de Glauber Rocha o apelido de cinema Udi-Grudi (*Underground*), que tanto irritava os cineastas paulistas que viam no Cinema Novo uma missão de pontos entregues devido aos duros anos do militarismo e assim abraçaram para si a missão de colocar na cultura algum material subversivo que mais tarde foi trocado pelo transgressivo.

Exatamente nesta proposta de trocar a subversão pela transgressão que analisaremos o discurso político de alguns filmes delimitados e a sua influência nos póstumos cineastas, refletidos na elaboração de um *trailer* de um filme que não existe, mas que contém toda uma contextualização histórica, política e social do país e sua forma de usar o escapismo sexual, como válvula de escape.



Cena 12 - Ruela do apartamento velho - Ext/Dia

2. O TRABALHO EQUIVALENTE

Na verdade, uma das facilidades do trabalho equivalente é manter um elo onde um trabalho não se dissocia do outro. O conteúdo que vai seguir, acompanha um vídeo em formato de *trailer* falso que contém vários elementos do cinema marginal, peça chave que será homenageada, plagiada e reverenciada nas próximas páginas.

A ideia de migrar da forma tradicional “dissertação de mestrado” para a forma alternativa “trabalho equivalente” surgiu na oportunidade de transferência de orientador, com a finalidade de alinhamento desta pesquisa com a metodologia de pesquisa do orientador. Dessa forma, os créditos realizados em disciplinas e em atividades complementares puderam ser aproveitados na reformatação do trabalho equivalente. Das discussões com o orientador, surgiu um cronograma de adequação ao novo formato, o que ocasionou a necessidade de redimensionamento e reposicionamento das partes (capítulos) da redação.

O objetivo principal desta introdução metodológica é de entregar a continuação da pesquisa ao encargo de um filme de gênero documentário, coletando opiniões e depoimentos de cineastas do cinema marginal, de alguns funcionários do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e da censura, que costurariam trechos de filmes nos quais se apresentariam personagens dos filmes escolhidos e delimitados para que através destes, se entendesse como foi o processo de criação e criadores culturais num período conturbado da feitura cinematográfica nacional.

O Trabalho Equivalente a ser apresentado na defesa final, constará da roteirização de um documentário de 30 minutos que servirá de base para a reflexão dos processos e procedimentos artísticos. O roteiro do documentário conterà a articulação artemidiática de depoimentos de Inácio Araújo, Carlos Reichenbach, Andréa Tonacci, Helena Ignez e de membros do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) ou da censura que possam contribuir para que o documentário tenha notoriedade para debater o tema do corte da liberdade.

2.1 Percurso Metodológico

A característica interdisciplinar da comunicação social e do estudo das artes permite que ela influencie e seja influenciada por diversos campos do conhecimento científico. Desta forma, a intersecção entre diferentes áreas da ciência não apenas se torna possível como também é capaz de propor uma visão mais integrada dos possíveis objetos que cada segmento pode fornecer. É evidente que, para a consolidação deste caráter holístico, faz-se imprescindível o apoio de outros campos da ciência, pois somente assim poderão ser conferidas abordagens diferenciadas aos objetos de estudo.

O melhor caminho para isso seria a aplicação de um conjunto de pensamentos que relacionam o conhecimento histórico com o desenvolvimento da sociedade e da mídia, além de posicionar a cultura como parte importante desta relação. Este arcabouço inspira a fundamentação teórica deste projeto, pois auxilia a compreensão da maneira pela qual o desenvolvimento da sociedade e das mídias caminha e como este não pode ser desvinculado da produção cultural decorrente, entre elas a veiculada pelas mostras segmentadas com intuito de resgate da memória. Autores envolvidos com estudos culturais contribuem com definições e aplicações da cultura e, ainda que os trabalhos desenvolvidos a partir dessa linha de pesquisa tenham uma concentração na área de recepção, trazem discussões pertinentes sobre a formação de identidade cultural e a influência dos meios nesse processo.

Conceitos de antropologia auxiliam a formar a base para a “análise dos produtos da comunicação visual reproduzível na sua totalidade, isto é, fenômeno global da cultura visual, seja para compreender os seus modelos simbólicos e formais, seja para reforçar a referida pesquisa numa relação interativa” (CANEVACCI, 1990, p. 11).

A opção por tal estruturação teórica também está diretamente relacionada ao fato de tratar de um estudo que visa traçar reflexões acerca da linguagem elaborada pelo objeto. Por esse motivo, presume-se a inter-relação do foco da pesquisa com vários fatores, às vezes distantes em um primeiro momento. A complexidade do homem, tanto sob o ângulo individual como de suas variantes apresentadas em sociedade, bem como suas ações comunicantes, despertam naturalmente a recorrência à cadeia de relações que permeia suas iniciativas e criações. Este crescente, abrangente e sofisticado processo de significação é retratado e pontuado:

se levarmos o termo linguagem tão longe quanto possível, não é difícil chegarmos à conclusão de que tudo é linguagem. A mais esquemática definição de linguagem seria a de que qualquer coisa é capaz de tornar presente um ausente para alguém, produzindo nesse alguém um efeito interpretativo. (SANTAELLA, 1996, p. 313).

Para que a amplitude do tema não inviabilizasse a análise aqui efetuada, o presente estudo estabelece como referencial uma específica concepção de linguagem: aquela que a trata como um múltiplo universo de produção de sentidos, não apenas restrito ao campo verbal, mas também ao âmbito de outras formas capazes de reproduzir mensagens e conteúdos mediante as mais variadas

codificações, o que abarca o tipo de linguagem criada por cada meio de comunicação. Tomar a linguagem sob esta definição implica em trabalhar a análise dos diálogos dos personagens dos filmes – também em um sentido mais amplo que abarca como o termo linguagem formas visuais e sonoras -

não apenas como ilustração ou como documento de algo que já está sabido em outro lugar e que o texto exemplifica. Ela produz um conhecimento a partir do próprio texto, porque o vê como tendo uma materialidade simbólica própria e significativa, como tendo uma espessura semântica: ela o concebe em sua discursividade (ORLANDI, 2005, p.18).

A importância conferida a outros aspectos da comunicação, incluindo-se aqui a função do meio, ocorre por conta de sua influência na moldagem dos significados. “Os meios não transmitem o que ocorre na realidade social, mas impõem o que constroem do espaço público. A informação é essencialmente uma questão de linguagem, e a linguagem não é transparente” (CHARAUDEAU, 2003, p. 15). Desta maneira, uma vez que existem intenções que permeiam toda estrutura relacional do objeto, é preciso considerar quais são os embasamentos das mesmas e como elas traduzem-se ou ocultam-se nas maneiras de transmitir por meio de recursos discursivos.

A análise do discurso mantém suas principais raízes vinculadas a Linguística de Saussure e à Semiologia de Peirce, com estudos que datam do início do século XX. Estes teóricos encabeçavam o

movimento intelectual que recebeu o nome de “estruturalismo” (tal como se desenvolveu particularmente na França em torno da Linguística, da antropologia, da filosofia, da política e da psicanálise) pode ser considerado, desse ponto de vista, como uma tentativa anti-positivista visando levar em conta este tipo de real, sobre o qual o pensamento vem dar no entrecruzamento da linguagem e da história. (PÊCHEUX, 2002, p. 43-44).

Esta visão contempla tanto a questão linguística, que concentra as organicidades idiomáticas verbais, como a semiótica, a qual contempla toda e qualquer linguagem em suas delimitações investigativas. Embora tenham suas raízes no estruturalismo, as necessidades analíticas despertadas pelo objeto fazem com que este seja observado à luz do pós-estruturalismo, que se desprende do estricto núcleo sistêmico do objeto e amplia-se, de modo que se considerem outros fatores integrantes de sua cadeia relacional. Sua complexidade requer um olhar

pautado pela diversidade, de modo que este note e considere a relevância de determinantes cruciais para uma completa abordagem.

Jairo Ferreira, um dos realizadores e pensadores críticos do cinema marginal, tem imersão e propriedade para falar desta complexidade, pois esteve ligado na produção de outros realizadores amigos como Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla e Claudio Cunha, e colaborou muito tempo com críticas para o jornal São Paulo Shimbun. No livro *Cinema de Invenção*, ele relembra que Christian Metz em sua obra “A significação do cinema” (Editora Perspectiva, 1977) a palavra expressão é preciosa demais (por oposição a significação) para que lhe dê o sentido de significante, pois isso levaria a uma colisão polissêmica bastante incômoda; na nossa perspectiva, expressão não designa o significante e um significado, quando esta relação é intrínseca. Seria até possível, no caso das semias expressivas, falar em expressante e expressado, guardando significante e significado para as relações não-expressivas (significação propriamente dita).

Mas hesitamos em abandonar termos tão consagrados, ligados desde Saussure a tantas análises capitais como significante e significado.

No final dos anos 60, era instigante a busca que Metz empreendia de uma semiologia do cinema, seguindo uma indicação de Roland Barthes sobre as grandes unidades significantes, mas esbarrando em análises que só demonstraram os limites de seu quadro geral da grande sintagmática da faixa-imagem. O belga radicado no Brasil Jean Claude-Bernardet aplicou seu método num filme como São Paulo, Sociedade Anônima de Luis Sergio Person, e durante a análise, só provocando bocejos em quem realmente gosta de cinema. Claro que há uma sintaxe do cinema, mas ainda está por fazer, pois os autores de gramáticas cinematográficas sempre enveredam por becos sem saída. O teórico moscovita Yuri Lutman (*Estética e Semiótica do cinema*, 1978) também não vai além do óbvio: A significação cinematográfica é uma significação expressa através dos meios da linguagem cinematográfica e impossível fora deles. A significação cinematográfica resulta de um encadeamento particular dos elementos semióticos, um encadeamento que é próprio do cinema.

Se os sistemas analíticos não satisfazem, subsídios ao processo criativo é que não faltam. Nesse sentido a didática poundiana continua insuperável, esclarecedora e reveladora. A questão na verdade é intersemiológica e os preceitos de Ezra Pound (*ABC da Literatuta*, Cultrix, 1977, tradução de Augusto de Campos)

passam a ser o manual do autor experimental em nosso cinema. Basta entender cinema onde Pound escreve literatura e/ou poesia.

A opção pela Análise Crítica do Discurso (ACD) representa o privilégio da complexidade do objeto a partir do momento em que tal corrente abre espaço para coexistência de camadas diferenciadas de estudo, que, combinadas, sincronizam-se com o perfil do que é contemplado.

O analista de discursos é uma espécie de detetive sociocultural. Sua prática é primordialmente a de procurar e interpretar vestígios que permitem a contextualização em três níveis: o contexto situacional imediato, o contexto institucional e o contexto sociocultural mais amplo (PINTO, 1999, p. 22).

Vai além de desenvolver raciocínios sobre conteúdos, esta modalidade de análise promove investigações de maior profundidade, pautadas pela busca das intenções, pilares socioculturais e inserção histórica dos diversos atores que trabalham em torno de um campo de significados e produção de sentidos.

A ACD na órbita comunicacional e de pesquisa sobre artes, por envolver tal gama de condicionantes e agentes determinantes, demanda um permanente exercício de construção metodológica, de modo que se obtenha um consistente referencial, tanto em termos de padronização como de aplicação teórica.

[...] a ACD há de ser um saber rigoroso. Suas teorias multidisciplinares devem dar conta das complexidades das relações entre as estruturas do discurso e as estruturas sociais. Sem um método explícito e sistemático, não é possível gerar nenhuma observação socialmente útil ou cognitivamente confiável, e tampouco podem realizar-se descrições válidas. (DIJK, 2001, p. 145).

A pesquisa de cinema marginal e seus personagens marcantes é fundamentada na Análise de Discurso que transcende a análise de determinado objeto de estudo. Caracteriza-se, também, como experiência metodológica, já que as técnicas de investigação neste campo estão em desenvolvimento. A isto, soma-se o fato de que não existe uma única maneira de aplicar a Análise de Discurso, pois como afirma Rosalind Gill (2008, p. 244), “Análise de Discurso é o nome dado a uma variedade de diferentes enfoques no estudo de textos, desenvolvida a partir de diferentes tradições teóricas e diversos tratamentos em diferentes disciplinas”.

Portanto, a um objeto influenciado de maneira inata pela heterogeneidade e multiplicidade relacional, nada mais aplicável do que um arcabouço teórico que trilhe caminhos a partir de uma perspectiva ampla do conhecimento, em um cenário

promotor do intercâmbio de inúmeras correntes, sem que, no entanto, perca-se a coerência metodológica.

2.2 Uma abordagem teórico metodológica

A literatura constituída acerca do cinema ocupa-se em grande medida, a analisá-la de modo muito amplo, pela análise fílmica, estética, semiologia que deixa de modo irrestrito, não ficando apenas como condição de mídia. Mas muitas pesquisas buscam seus campos referenciais que definem certa inovação no ponto de vista. Temos na pesquisa, teóricos como Christian Metz que analisa a semiologia do cinema, passa pelo filósofo francês Gilles Deleuze que parte de análises semióticas para uma profunda compreensão do cinema e sua relação com o tempo, e chega aos analíticos críticos da revista francesa Cahiers Du Cinema e que guiados por uma teoria consistente de André Bazin e a prática que os levou a produzir, tinham conhecimento de causa para poder diluir o cinema na análise e construir o cinema a cada vez que algum membro realizava um filme.

Esta pesquisa destina-se a informação “filmológica” a partir do exemplo do cinema independente que se instalou no Brasil em 1968, vulgarmente chamado de Boca-do-lixo até meados de 1980, um cinema experimental, visando uma melhor compreensão do fenômeno que estacionou quando o regime militar fechou o cerco: onde se parou o Cinema Novo, para que em prática continuasse nas mãos do cinema da Boca-do-lixo, ou cinema marginal.

Alguns argumentos superficiais que sugerem a Comunicação Social como ciência recente ou volátil sob a questão do objeto, não devem servir de base para as reflexões que

Abordaremos certos filmes-limite para melhor exemplificar na prática o que constitui exatamente a essência do cinema moderno: sua relatividade voluntária, a desarticulação do discurso tradicional e uma evidente vocação neo-barroca.

Trata-se de incorporar nossa experiência como um fenômeno interligado ao audiovisual mundial, sob o ponto de vista de renovação da linguagem e criatividade, destacando a figura do realizador independente, motor de ideias cinematográficas. (SGANZERLA, Rogério. 2001. p. 11)

Independente da qualidade dos produtos oferecidos, ainda mais nos dias de hoje onde poucos tem coragem de lançar em DVD filmes do cinema marginal, é

iminente a necessidade de que o déficit de conhecimento sobre a própria mídia é reduzido e o quadro tem mudado vagarosamente.

Nessa perspectiva, abordar a função de alguns filmes nesta época, é diminuir esta deficiência, na medida em que o cinema nacional passa a ser um território conhecido. No caso de alguns filmes escolhidos deste movimento chamado “cinema marginal”, significa transcender o lugar “comum-analítico” acima exposto. Sem desconsiderar o papel que o Cinema Novo teve, representa partir de um pressuposto diferenciado, que se inicia em Análise Crítica e se direciona para elucidação de novos caminhos, estes conectados diretamente a reflexões sobre os caminhos que se apresentam para tal meio.

O objeto proposto para análise é rico em termos de complexidade sistêmica, tamanha a gama de agentes e condições que constituem sua identidade e, por conseguinte, suas transformações internas e reverberações externas.

Sua constituição de linguagem mostra potencialidades acerca de um mote transgressor das produções cinematográficas de época. Filmes do Cinema Marginal colocam em evidência experimentações que expõem o vício do olhar analítico e o tangenciam no caminho de singulares maneiras de enxergar e trabalhar o cinema.

O objetivo principal no presente estudo busca considerar as variantes basilares da proposta dos filmes escolhidos, que compreendem a construção de linguagem nele processada e o respectivo modo de produzir sentidos, sendo estes dois eixos analisados mediante uma contextualização social, política, econômica e cultural – interna e externa ao objeto. Desta maneira, é possível estabelecer argumentação crítica tanto a respeito do cinema marginal na condição de uma das facetas da cultura formadora de opinião, como também no que diz respeito ao seu posicionamento sociocultural expresso por meio de uma identidade visual e discursiva peculiar. O que se segue é uma desconstrução do objeto e de seus fatores de influência, de modo que cada parte do mosaico seja tratada com a devida relevância e tenha sua importância esclarecida perante o todo.

Os capítulos seguem esta metodologia e tem como objetivo central, estabelecer a complexidade da cadeia de relações que fazem do cinema marginal, ou pelo menos, dos filmes a pesquisados, um relevante agente no campo da mídia cinematográfica, ou melhor, da cultura brasileira. Passam por esta visão não somente as questões inerentes ao modo de produção relacionada a tal meio, mas

também as matrizes institucionais, políticas, sociais e econômicas que constituem seu universo de influência.



CENA 2 - Campo aberto em praça - Ext/Dia

3. APRESENTAÇÃO DO TRABALHO EQUIVALENTE

A pretensão de mergulhar na elaboração de um documentário com diretores de cinema marginal e sua dificuldade com a censura, traria problemas de tempo para se obter um documentário. Após banca de qualificação, foi decidido que realizasse um *trailer* falso, e para isso, precisou-se de planilha de pré-produção, produção e pós-produção para desconstrução do que seria um *trailer* de um filme que não existisse. A ideia seria convencer um espectador comum usando toda estética de época e para que isso fosse possível, necessitou-se de uma justificativa do título e um primeiro passo do que seria o *trailer* na sua ideia primária.

3.1 Título: **Artemídia Resistente: Processos e procedimentos artísticos aplicados no cinema**

3.2 Apresentação

A roteirização do documentário a seguir pretende utilizar linguagens oriundas de diretores novos de dentro e de fora do Brasil como linguagem e formato. Fora do Brasil, existe um diretor britânico chamado Julien Temple, diretor dos documentários “The Filth and the Fury.” e “Joe Strummer: *The Future is Unwritten*” respectivos documentários sobre as obras contundentes de duas bandas de maior exponencial pra história do *Punk* Inglês: *Sex Pistols* e *The Clash*.

O documentário se acentua na linguagem mais juvenil pelo excessivo e exaustivo número de cortes entre depoimentos, e trechos de filmes e desenhos que constroem uma narrativa que coloca a síntese da existência da banda, como própria antítese para proposta do que era apenas um estilo de música e se espalhou como atitude política, isso, para o documentário do *Sex Pistols*.

Já o documentário “*The Future is Unwritten*” segue uma linha de recortes de depoimentos/homenagens não apenas de músicos, mas de atores e artistas que admiravam o trabalho do vocalista Joe Strummer da banda *The Clash*. O que chama atenção no documentário são justamente os lugares e as locações inusitadas para se captar os depoimentos.

No Brasil, talvez o único caso semelhante de estética/forma do documentário que se aproxima ao formato do diretor inglês, é o documentário “Cidadão Boilesen” de Chaim Litewski que retrata as ligações do presidente do grupo Ultragaz, Henning Albert Boilesen no financiamento da repressão violenta e na criação do OBAN – Operação Bandeirante do DOI-Codi.

A roteirização deste documentário propõe articular a mistura de imagens de fontes diversas: filmes da Boca-do-lixo, depoimentos de diretores de cinema e pequenas cenas de ficção especialmente produzidas para esta peça audiovisual. Os processos e procedimentos artemidiáticos utilizados para esta roteirização seguem tendência estética mais atual, aproximando-se das produções dos documentários citados acima.

3.3 Protótipo e roteiro do trabalho

CENA 1 – Começo de rolo

Efeitos de película velha começando a girar no projetor.

CENA 2 – Interior/Dia – Escritório

Um típico professor cafona e quadrado de universidade está sentado em sua mesa, no fundo e em sua mesa vários livros velhos.

PROFESSOR

A Boca-do-lixo foi um fenômeno muito interessante para história da cinematografia brasileira. Era frequentado por todo tipo de ...

Corte seco.

CENA 3 – Take tirado de algum filme da Boca-do-lixo

PERSONAGEM

Boçais!

Corte seco.

CENA 4 – Interior/Dia – Escritório

O professor continua a falar como se a cena anterior tivesse sido implantada na edição.

PROFESSOR

... que tinham como objetivo romper com toda uma aura de ...

Corte seco.

CENA 5 – Take tirado de BANG BANG

PERSONAGEM DO PEREIO

Eu não tenho nada a ver com isso!

Corte seco.

CENA 6 – Interior/Dia – Escritório

O professor continua a falar como se a cena anterior tivesse sido implantada na edição.

PROFESSOR

... porém, acabaram sendo muitas vezes mal compreendidos e ouviam a todo momento que não podiam romper com certos elementos. Mas...

Corte seco.

CENA 7 - Take tirado do Bandido da Luz Vermelha

BANDIDO

Quando a gente não pode, a gente avacalha. A gente avacalha e esculhamba!

CRÉDITOS**CENA 8 – Takes de grandes obras do cinema**

Alguns *takes* belos e românticos de grandes obras do cinema.

Áudio de estática de rádio como se alguém buscasse uma estação difícil de se localizar.

LOCUTOR

Bom dia! Agora são 6 e 66 da manhã, horário da calamidade pública! A política, o exército, os intelectuais e minha mãe anunciam: Acabamos de ingressar no ano do cachorro louco.

(...)

Notícia do dia: Especialistas comprovam, como previam os profetas Lumière, foram encontradas as provas que o cinema é uma arte sem futuro.

Cena clássica de Acochado onde o protagonista morre fazendo seu bordão gestual.

CENA 9 –

Ao som de um “lê lê lê” bem animado, vemos cenas de repressão do AI-5.

LOCUTOR

Atenção ouvintes! Notícia de última hora: O cinema...

Corte seco.

CENA 10 –

Take de um filme marginal

LOCUTOR SUJO

(Gritando como locutor de futebol)

Underground!

CENA 11 –

Ao som de um “lê lê lê” bem animado, vemos cenas de repressão do AI-5.

LOCUTOR

... mais conhecido como cinema...

CENA 12 –

Take de um filme marginal

LOCUTOR SUJO

(Gritando como locutor de futebol)

Marginal!

CENA 13 –

Ao som de um “lê lê lê” bem animado, vemos cenas de repressão do AI-5.

LOCUTOR

... deu as caras ...

CENA 14 –

Take de um filme marginal

LOCUTOR SUJO

... E as favas!

CENA 15 –

Ao som de um “lê lê lê” animado, vemos cenas de repressão do AI.

LOCUTOR

... em dois momentos. Segundo Rogerio ...

CENA 16 –

Take de um filme marginal

LOCUTOR SUJO

Sganzerla: Tudo isso foi uma resposta ao cinema

CENA 17 –

Ao som de um “lê lê lê” bem animado, vemos cenas de repressão do AI-5.

LOCUTOR

... novo ...

CENA 18 –

Take de um filme marginal

LOCUTOR SUJO

... que perdera o rumo após a renúncia de ...

CENA 19 –

Ao som de um “lê lê lê” animado e para cima vemos um belo *take* sensacionalista do Brasil tropical.

LOCUTOR

(Com tom de afeto)

Jango.

CENA 20 - Interior/Dia – Escritório

PROFESSOR

Sendo assim, uma válvula de escape para as perguntas sem resposta de uma era que previa o Ato Institucional 5.

CENA 21 –

Ao som de um “lê lê lê” animado, mais cenas de repressão do AI-5.

LOCUTOR

O outro momento seria a própria prospecção da...

CENA 22 –

Take de um filme marginal

LOCUTOR SUJO

Cinefilia!

CENA 23 –

Ao som de um “lê lê lê” animado, vemos cenas de repressão do AI-5.

LOCUTOR

... que se ...

CENA 24 –

Take de um filme marginal

LOCUTOR SUJO

Embriagava!

CENA 25 –

Ao som de um “lê lê lê” animado, vemos cenas de repressão do AI-5.

LOCUTOR

... da influência que era o cinema da...

CENA 26 – Interior/Dia – Escritório

PROFESSOR

Nouvelle Vague Francesa.

CENA 27 –

A película acaba.

LOCUTOR

Mas convenhamos, meu caro ouvinte. Quem liga para cinema?

ENTREVISTAS 1 – CINEMA

Com uma montagem dinâmica entre os entrevistados e seus filmes. Nesse momento (nome dos entrevistados) dissertação sobre sua visão de cinema e suas primeiras impressões sobre ele.

CENA 28 – Exterior/Noite – Ruas de SP

Neons da cidade de São Paulo

LOCUTOR

Agora são 6 e 66 da noite, horário da boçalidade pública!

(...)

A boemia sai do esgoto e palestram gratuitamente pelas ruas da cidade.

Para quem ainda quer se manter bossa nossa não vai dar pé.

CENA 29 – Exterior/Noite – Ruas de SP

Uma prostituta jovem encostada em um poste dá um depoimento para o documentário.

PROSTITUTA

Claro que eu gosto de cinema. Quem não gosta? Sempre amei os filmes da Xuxa

(...)

Eu queria ser princesa, sabe?

(...)

Acho que eu me tornei uma (risos).

O entrevistador pergunta algo para ela que não conseguimos ouvir direito.

PROSTITUTA

Claro que gostaria de participar de um filme. Toparia até pornô chanchada.

Novamente o entrevistador faz uma pergunta. A prostituta ri e acende um cigarro.

PROSTITUTA

Meu filho! Se eu sei o que é um pornô chanchada?!

(Pausa para um trago)

Eu fui concebida no cine Shangai, bonitinho.

CENA 28 – Interior/Dia – Bar

Um homem bebe cerveja em algum bar no subúrbio. Ele aparentemente é um derrotado.

BOÇAL

Vamos logo com isso, rapa! Não está vendo que estou em reunião?

A câmera balança como se ainda estivesse sendo preparada para rodar.

BOÇAL

Caralho! Você é só papo de buteco, na hora de trabalhar é um merda.

(Vira e grita com o dono do bar)

Faz três semanas que o papo firme aqui está me torrando o saco de perguntas e agora nem abri um tripé ele sabe! Há!

(...)

Sobre o que tenho de falar mesmo?

(...)

Como assim?

(...)

Então tá bom.

Vou ser sucinto para facilitar minha vida e você parar de torrar.

(...)

Não sei mais se tenho nome e perdi a conta de quantos anos eu tenho na terceira garrafa de pinga. Fui projecionista no centro de São Paulo. Na época que o cinema paulista estava para dizer algo. Não sei se não falou bem ou se ninguém quer é escutar.

CENA 29 – Interior/Noite – Porta do cinema

Um bilheteiro de cinema do centro dá seu depoimento.

BILHETEIRO

O problema tá aí, tanto ex-vestibulando de direito fazendo faculdadezinha de cinema que ninguém dá valor para um filme assim.

CENA 30 – Sala de cinema vazia

Uma sala de cinema vazia.

LOCUTOR

Não saia daí meu caro ouvinte. Em breve saberemos com exclusividade como mulher deu a luz a peixe!

CENA 31 - Interior/Dia – Bar

Novamente o Boçal no mesmo bar.

BOÇAL

Esse é o que fode. Falar é fácil, quero ver é fazer.

ENTREVISTAS 2 – FAZER CINEMA

Com uma montagem dinâmica entre os entrevistados e seus filmes. Nesse momento (nome dos entrevistados) dissertarão sobre sua visão de como eles faziam cinema e o que acham de seus filmes.

CENA 32 – Interior/Noite - Puteiro

Dentro de um puteiro um jovem de blusa de gola rolê e óculos escuros dá o seu depoimento.

JOVEM

Se você pegar um ônibus que está escrito em cima “lugar nenhum”, você vai simplesmente chegar a lugar nenhum. Mas ... E eu estou frisando o mas... se você pegar um ônibus para lugar nenhum e aproveitar a viagem, você vai ter chegado a algum lugar. Entende o que quero dizer?

(...)

Acho que isso resume bem o que eu acho da arte dentro de um regime. Acho.

Película queima.

CENA 33 – Interior/Dia – Gabinete

Dentro de um gabinete militar uma criança usando um uniforme tamanho adulto de militar dá seu depoimento. Ele é o general “Mamãeeuqueromamar”.

GENERAL

Saudações nobres compatriotas. Meu nome é general “Mamãeeuqueromamar” e venho interromper do desenrolar natural desse documentário para um breve depoimento que está por vir. (Falar ironicamente das vantagens do AI-5)

ENTREVISTA 3 – AI-5

Com uma montagem dinâmica entre os entrevistados e seus filmes. Nesse momento (nome dos entrevistados) dissertarão sobre sua visão da repressão que sofreram.

CENA 34 – Ruas vazias na madrugada

Takes de ruas vazias na madrugada paulistana e *takes* dos filmes marginais.

LOCUTOR

Meus caros ouvintes, agora são 6 e 66 da madrugada e estamos encerrando nossa programação. Espero que vocês tenham sobrevivido a essa aventura antropofágica e não tenham se deteriorado como astecas. Agora relaxem e aproveitem nosso momento musical.

Fade out.

CENA 35 – BANG BANG

Fade In

Cena do macaco cantando:

“Eu sonhei que tu estavas tão linda
Numa festa de raro esplendor
Teu vestido de baile, lembro ainda
Era branco, todo branco meu amor
A orquestra tocava umas valsas dolentes
Tomei-te aos braços, fomos dançando, ambos silentes
E os pares que rodeavam entre nós
Diziam coisas, trocavam juras a meia voz”



CENA 4 - Campo aberto - Ext/Dia

4. MAKING OF

Boa parte da obra cinematográfica moderna francesa, bem como a *underground* paulistana, existe uma metalinguagem que faz com que um filme esteja sempre dentro de outro filme.

A história do *trailer* falso trata justamente sobre alguém “tentando” rodar um filme, trabalho este que reflete a própria obra dissertativa defendida: a dificuldade de se chegar numa conclusão, não por ideais da história ou estética, mas pelas dificuldades de produção em se realizar uma obra audiovisual de baixo orçamento.

Para um filme, ou material audiovisual que carregue uma pretensão de se exercitar o processo do longa metragem, é possível registrar os caminhos do processo como recorte de momentos das dificuldades da produção. Para isso, se faz necessário o registro das gravações em vídeo ou foto que tornam a trajetória visível em todas as dificuldades. Pelo lado da prática cinematográfica, o *making of* é a melhor maneira de guardar esses percursos, exibindo o “*behind the scenes*” da produção como uma espécie de bônus de um produto final. Pelo lado acadêmico, o *making of* é uma poderosa ferramenta metodológica para relato da reflexão dos processos e procedimentos artísticos envolvidos numa obra artemidiática.

Aqui o *making of* se apresenta de duas maneiras:

1. A primeira é justamente o seu sentido real: a captura em fotos de todo processo de gravação deste documentário, por serem além de documentário, pequenas células de ficção;
2. A segunda, é que existe toda uma história de contextualização do cinema marginal com uma abordagem política de contestação em relação à postura de cada criador que gerou posteriormente toda uma defesa do cinema de autor.



CENA 1 - Contextualização da Boca do Lixo - Ext/Dia

5. O CINEMA MARGINAL

O maior homenageado neste trabalho, seria o cinema marginal, oriundo de década de 1960, considerado uma resposta à Utopia do “Cinema Novo”, os diretores, perdidos pelo clima político, faziam vários filmes que trocavam a subversão pela transgressão e deboche. Motivo este que em dois momentos do *trailer*, os atores insistem professar uma frase clássica do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha.

Se existe uma imagem que demonstra toda síntese do cinema marginal, é sem dúvida a indicação da “Rua do Triunfo” que foi palco da maioria das distribuidoras dos filmes gerados pela chamada “Boca-do-lixo” do cinema Paulistano.

Também conhecido como cinema da Boca-do-lixo ou até mesmo apelidado por Glauber Rocha de Udi-Grudi (piada sobre cinema *Underground*). Se faz necessário destacar pontos de sua história, pela óptica de alguns realizadores.

“O Cinema Marginal se inicia no final de 1964, com o desencanto das transformações sociais que não aconteceram, de uma geração que viu o sonho não dar certo e ver a direita vencer. Numa época que a liberdade individual começa com a liberdade coletiva. Com a chegada dos militares, isso se reverteu, não existe liberdade coletiva, sem liberdade individual, por isso as revoluções começam em casa, em cada um, uma marca registrada do cinema *underground*. Substituir a figura do povo pelo bandido, do anti-herói, o jornalista o intelectual. Aí o Cinema Marginal fala do inibido, de personagens não idealizados, sempre em crise.” (REICHENBACH, Carlos. Entrevista concedida em setembro de 2003).

Em 1968 a ditadura no Brasil se intensificou com a assinatura do AI-5 (Ato Institucional Número 5) que fechou o Congresso Nacional e começou a perseguir e torturar artistas que eram considerados subversivos e militantes políticos de esquerda.

Alguns autores do Cinema Novo embarcaram na metáfora como Ruy Guerra em *Os Deuses e os Mortos* (1970), Carlos Diegues em *Os Herdeiros* (1970) e Arnaldo Jabor e, *Pindorama* (1970), filmes desesperados e de difícil entendimento feitos para driblar a censura.

Exatamente nessa transição de 1968-1970, o Cinema Marginal surgiu como resposta ao então decadente Cinema Novo e com uma proposta política anárquica.

Assim como no livro de Fernão Ramos, é imprescindível começar este assunto sobre Cinema Marginal (de onde surgiu Carlos Reichenbach, autor estudado nessa monografia), desvendando o significado de “marginal” no dicionário.

Marginal no dicionário Aurélio tem dois significados: o primeiro é “viver à margem de”, “à beira de alguma coisa”, o segundo já tem um cunho ideológico relacionado a sociedade, pois significa aquele que vive à margem da sociedade ou da lei, vagabundo, delinquente, termos necessários para se entender o que foi o Cinema Marginal em seu contexto estético e histórico. (RAMOS, Fernão. 1987 p. 15).

Apesar do início do movimento do Cinema Marginal ser em 1968 com *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, um ano antes, em 1967, *A Margem* de Ozualdo Candeias já estabelecia alguns dos parâmetros estéticos (personagens marginais e desesperados, ambiente geográfico

sujo e degradado, experimentalismo radical na narrativa) que definiriam boa parte do chamado Cinema Marginal. Ao lado de Candeias, o crítico e cineasta Jairo Ferreira sem seu livro Cinema de Invenção coloca José Mojica Marins, o “Zé do Caixão”, como “inspirador da experimentação em nosso cinema” (FERREIRA, Jairo Cinema de Invenção 2000, p. 87).

Assim como Glauber Rocha se tornou porta-voz do Cinema Novo, Rogério Sganzerla representou o Cinema Marginal em O Bandido da Luz Vermelha. Sganzerla presta uma homenagem aos programas policiais do rádio, ao cinema B americano, à chanchada, ao faroeste, a Jean-Luc Godard; filme anárquico sobre cinema (como dizia o próprio autor “filme de cinema”) provocando a estética acadêmica e os nacionalistas.

“Não tive nenhum pudor em realizar tal plano inclinado, tal diálogo ou situação cafajeste. Fiz questão, inclusive, de filmar como habitualmente não se deve filmar, isto é, utilizando angulações preciosistas e de mau gosto, alterando a altura da câmera, cortando displicentemente, não enquadrando direitinho, sendo acadêmico quando me interessava. Nesse filme marginal, há citações do Primo Carbonari e das peças dirigidas por José Celso Martinez: O Rei da Vela e Roda Viva, além de José Mojica Marins.

Fiz um filme voluntariamente panfletário, poético, sensacionalista, selvagem, mal-comportado, cinematográfico, sanguinário, pretensioso e revolucionário. Os personagens desse filme mágico e cafajeste são sublimes e boçais.

Acima de tudo, a estupidez e a boçalidade são dados políticos, revelando as leis secretas da alma e do corpo explorado, desesperado, servil, colonial e subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais, aliás, como 80 % do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica de Corisco à cretinice do Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos atrasados pescadores de O Barravento. Assim, O Bandido da Luz Vermelha é um personagem político à medida que é um boçal ineficaz, um rebelde impotente, um recalcado infeliz que não consegue canalizar suas energias vitais”. (apud. SGANZERLA Rogério. BORGES, Luiz Carlos R. p. 48)

O Bandido da Luz Vermelha representa todo desespero gerado pelo AI-5 com seus personagens boçais e sem perspectivas representados pela frase de Paulo Villaça, o bandido: “Quando a gente não pode a gente avacalha, avacalha e se esculhamba”.

Na entrevista com o cineasta Carlos Reichenbach, ele comenta um pouco desta peculiaridade dos filmes marginais:

“O Cinema Novo aparecia no quadro com soluções fáceis, os marginais apareciam com soluções complexas. O Cinema Novo já trabalhava com certezas quanto que o Cinema Marginal com as incertezas, pois eram uma geração da dúvida, a palavra de ordem era: eu não sei o que quero....só sei o que não quero. Acho a partir de 1968 os filmes são niilistas, acabavam por estradas vazias, gente se matando, sangue, suor e lágrimas, escarro ou vômitos da imagem abjeta, ou um gesto exasperado. A estrada vazia marca muito minhas lembranças, pois não tínhamos para onde ir, e através destas imagens transparecia nosso cinema desgovernado.” (REICHENBACH, Carlos. Entrevista concedida em setembro de 2003)

Fernão Ramos em seu livro *Cinema Marginal (1968-1973) - A Representação em seu Limite*, relata o embate da geração do Cinema Marginal com a anterior (da qual descendia), a do Cinema Novo. Se o Cinema Novo utilizou a técnica da infiltração (almejando fundar uma indústria e conseguindo criar uma distribuidora estatal, a Embrafilme), os Marginais partiram para o confronto (fazendo filmes que ignoraram a censura e o mercado). Ou seja: um “novo Cinema Novo” que combate o “velho Cinema Novo”.

Um exemplo mais preciso, dado por Fernão Ramos, é o de *Orgia, O Homem que Deu Cria*, 1970 de João Silvério Trevisan (que tinha um primeiro título chamado “Foi Assim que Matei Meu Pai”), que já revelava o anseio de quem mata o pai num processo antropofágico. (RAMOS, 1987, p. 84).

Esse novo cinema trocava a subversão do Cinema Novo pela transgressão; o lavrador e o operário do Cinema Novo saiam de cena para dar lugar a bandidos, *hippies*, traficantes e prostitutas.

Junto a Sganzerla em São Paulo surgiram Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro com *As Libertinas* (1968), João Batista de Andrade com *Gamal*, o *Delírio do Sexo* (1970). No Rio de Janeiro Neville D’Almeida aparece com *Jardim de Guerra* (1970), Júlio Bressane com *O Anjo Nasceu e Matou a Família* e foi ao Cinema (ambos de 1969) e Luiz Rosemberg Filho com *Jardim das Espumas* (1971). Minas Gerais teve seus representantes em Andrea Tonacci com *Bang-Bang* (1971) e Sylvio Lanna com *Sagrada Família* (1970).

Fora do eixo da região sudeste, o Cinema Marginal encontrou ecos também na Bahia com André Luiz de Oliveira e seu *Meteorango Kid*, *O Herói Intergalático* (1969) e Caveira, *My Friend* (1970), filme de Alvaro Guimarães.

Os cineastas do Cinema Marginal apostaram em outros caminhos na década de 70. Alguns desistiram dos filmes subversivos, como João Callegaro que enveredou pelo caminho da publicidade. Julio Bressane e Rogério Saganzerla apostaram em um cinema experimental prolixo ao abrirem a produtora Belair. João Silvério Trevisan foi conhecer a América Latina a pé e virou escritor; outros deram continuidade aos seus projetos com produtores da Boca-do-lixo como José Mojica, Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach.

5.1 Cinema Brasileiro nos anos 60: a grande virada

De 1961 a 1963, na gestão do presidente João Goulart, a agitação pelas reformas de base (agrária, fiscal, educacional, bancária e eleitoral) incentivou debates e discussões sobre temas sociais e problemas históricos do Brasil e da América Latina como a miséria, colonialismo, subdesenvolvimento, identidade cultural e etc.

O movimento do Cinema Novo foi uma das manifestações culturais da época que, alinhado com esse pensamento de mudança, se propunha a pensar o Brasil. Outros filmes que não eram filiados ao Cinema Novo também tinham a sua maneira de pensar o Brasil.

Roberto Faria com o Assalto ao Trem Pagador (1962) apresenta problemas sociais dos morros cariocas em um filme de ação; Walter Hugo Khouri por sua vez era um cineasta que tinha uma predileção por filmes de densidade psicológica, retratava a crise de referências e alienação da burguesia paulistana. Sua obra-prima é Noite Vazia (1964), com uma trama que concentra dois homens e duas prostitutas em um apartamento durante uma madrugada.

Esses filmes não apresentavam características estéticas do Cinema Novo, mas possuíam um compromisso com o momento histórico ao tentar refletir sobre a condição das classes sociais brasileiras.

Paulo Emílio (1997, p. 68) situa o Cinema Novo nesse imenso caldeirão de efervescência cultural do início dos anos 60 considerando “a expressão cultural mais requintada desse fenômeno nacional”, ou seja, o melhor resultado da criação cultural da época.

O longa-metragem composto por cinco episódios Cinco Vezes Favela de 1962, feito pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos

Estudantes) é considerado o primeiro filme do Cinema Novo. Os episódios ficaram a cargo dos diretores Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Miguel Borges e Marcos Farias, cada um realizando um episódio, que retratavam a fundo diferentes aspectos da realidade social das camadas mais pobres do Rio de Janeiro (e do Brasil).

Um ano antes do golpe militar de 1964, *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, têm exibição e boa repercussão no Festival de *Cannes*. Glauber Rocha que já havia dirigido *Barravento* em 1962, ele é consagrado como cineasta de maior destaque da nova geração do cinema brasileiro.

Deus e o Diabo na Terra do Sol conta a história de um nordestino que mata seu chefe fazendeiro e foge junto a sua mulher, encontrando no seu caminho um grupo de fanáticos religiosos liderados por um beato chamado Sebastião. Após Rosa assassinar o beato, fogem novamente encontrando um grupo de cangaceiros liderados por Corisco, que por sua vez é perseguido pelo caçador de jagunços, Antônio das Mortes, personagem emblemático do cinema de Glauber.

Este filme de Glauber Rocha é apontado por especialistas em cinema como o maior filme brasileiro da história. Ele estabeleceu uma nova estética, pobre de recursos e rica em ideias. Como dizia o próprio cineasta, a palavra de ordem era “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, influência do neo-realismo ¹italiano que trabalhava temas sociais e políticos em locações com custo baixíssimo.

Todos os filmes do Cinema Novo seguiam essas regras básicas. Os *Cafajestes* (1962) de Ruy Guerra, *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni e *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965) de Luis Sérgio Person.

Em 1965, já em plena ditadura militar no Brasil, Glauber lança o manifesto “Estética da Fome” em uma retrospectiva de Cinema Latino-Americano em Gênova na Itália.

¹ O Neo-Realismo italiano, por características comuns entre as obras e por uma ideologia difundida entre seus realizadores, tanto para a estética quanto para a política, constitui um "estilo de época" do Cinema. Teve lugar (e tempo) na Itália do final da Segunda Grande Guerra, em processo de "libertação" do regime fascista, como veículo estético-ideológico da resistência. Hasteava a bandeira da representação objetiva da realidade social como forma de comprometimento político. Seu período mais produtivo (e significativo) ocorreu durante os anos de 1945 e 1948.

Esse manifesto define a proposta estética do Cinema Novo (em particular do cinema de Glauber Rocha) e o situa no contexto da realidade histórica e cultural do Brasil e da América Latina.

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo o horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação. (ROCHA 1965).

O manifesto Estética da Fome é o que melhor traduz o cinema de Glauber e terá ecos também no cinema marginal (ou experimental, ou *underground* ou pós-Cinema Novo) no final dos anos 60.

5.2 *Flash-back* histórico do cinema brasileiro

O cinema brasileiro nasce em 19 de junho de 1898, quando o cinegrafista italiano Alfonso Segreto a bordo do navio O Brésil filma a baía de Guanabara. Com o tempo as produções cinematográficas brasileiras foram crescendo, dos documentários dos irmãos Segreto no início do século aos filmes de gênero (comédia, policial, filmes de carnaval) da década de 10.

A partir de 1911, as produções brasileiras diminuíram devido à avassaladora presença no mercado dos filmes norte-americanos.

Nos anos 20, o cinema brasileiro foi representado pelos ciclos regionais produzidos por Almeida Fleming em Minas Gerais, tendo Cataguases como “carro-chefe” e que revelou Humberto Mauro, autor da obra-prima como Valadião, o Cratera (1925) que junto ao italiano Pedro Cornello teria o melhor desenvolvimento artístico dos ciclos.

Outros ciclos também chamaram atenção: em Porto Alegre, representado principalmente por Eduardo Abelim com seu filme Em Defesa da Irmã (1926); em João Pessoa por Walfredo Rodrigues; em Recife formou-se até um laboratório com

Edson Chagas e Gentil Roiz com *Aitaré da Praia* (1925) e Jota Soares com *A Filha do Advogado* (1926). Um caso estranho foi o de Eugênio Centenaro que assumiu a identidade de E. C. Kerrigan e se dizia um diretor vindo de Hollywood. Realizou os filmes *Quando Elas Querem* (1925) em São Paulo, *Corações em Suplício* (1926) em Guaranésia, Minas Gerais, além de outros filmes em Porto Alegre e Rio Grande do Sul.

O final do cinema mudo no Brasil foi marcado por *Limite* (1931), obra-prima e único filme de Mario Peixoto.

Em 1930 começa a tentativa de um cinema industrial, semelhante ao sistema hollywoodiano, com grandes estruturas de produção e voltado para o mercado.

No Rio de Janeiro fundou os estúdios da Cinédia através de Adhemar Gonzaga e críticos da Cinearte (segundo o crítico Paulo Emílio, no livro “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento”, a primeira e maior revista de cinema da época), que pediam por um cinema de produção regular. Os estúdios favoreceram Humberto Mauro a realizar duas de suas maiores obras: *Lábios Sem Beijos* (1930) e o histórico *Ganga Bruta* (1933).

Vários musicais carnavalescos, comédias e filmes românticos foram feitos na Cinédia, além de vários produtos para televisão e suporte para gravações de diretores estrangeiros como Orson Welles em seu filme inacabado *É Tudo Verdade* (1942), rodado no nordeste.

No começo da década de 40, a produtora Atlântida e os grandes esforços do produtor Moacyr Fenelon, marcaram o cinema nacional com musicais carnavalescos que mais tarde se chamariam chanchadas, que são comédias ambientadas no meio artístico, com toques de sátira políticas e paródias de filmes de gênero (musicais, *westerns* e épicos) do cinema norte-americano. Muitos diretores se revelaram na fase da Atlântida como Watson Macedo, José Carlos Burle e Carlos Manga além de atores como Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte e Eliana.

O acionista Luis Severiano Ribeiro Jr. já havia se tornado o dono da maior empresa distribuidora do país e se beneficiou da lei de 1946 que criava a reserva de mercado para o filme brasileiro. Todo esse império só perderia o poder para a televisão nos anos 50.

Já em São Paulo, os industriais da colônia italiana Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho fundaram em 1949 a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, que almejava um sistema de produção semelhante ao de Hollywood, que segundo

Paulo Emílio Salles Gomes renegava a chanchada, ambicionando realizar filmes de classe e em muito maior número. (SALLES, Paulo Emílio Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento, p. 66).

Em quatro anos, a Vera Cruz produziu 18 filmes, entre eles *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, *Sinhá Moça* (1953) de Tom Payne, *Floradas na Serra* (1954) de Luciano Salce e *Tico-tico no Fubá* (1952) de Adolfo Celi.

Os filmes da Vera Cruz tinham um distanciamento da realidade social e política pela qual o país passava. A preocupação primária das comédias e melodramas da “Cia São Bernardense” não era a crítica social ou um projeto estético inovador, mas sim entretenimento.

Além de estar mergulhada em dívidas e não possuir um esquema de distribuição e exibição eficiente, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz faliu em 1954.

Em resposta ao distanciamento dos cineastas da Vera Cruz, surgiram novos cineastas comprometidos com o clima de inconformismo e questionamento em que vivia o país. Manifestações isoladas nas mãos de Nelson Pereira dos Santos com *Rio 40 Graus* em 1955, retratando a realidade das favelas; Roberto Santos em São Paulo com *O Grande Momento*, 1958, mostrando a vida dos proletários da classe-média baixa; Anselmo Duarte com *O Pagador de Promessas* em 1962 (vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes), que trabalha o embate entre a Igreja Católica e sincretismo religioso na Bahia.

Conforme diz o belga Jean-Claude Bernadet (1977, p. 22), o cinema nacional nascia de experiências da própria realidade social, humana, geográfica em que vive o espectador, trazendo ele o reflexo e a complexidade de sua realidade histórica e política. Na maioria das vezes o cinema nacional causa um impacto que os filmes estrangeiros não causam, pois sempre no seu conteúdo há um elemento de provocação que não pode deixar de ter em relação ao público que não consegue fugir da realidade que é sua.

5.3 VJ na Música, Teatro e Artes Plásticas

O Dezembro de 1964 estreava no Teatro do *Shopping* em Copacabana o musical *Opinião* e na tutela estavam Zé Kéti e o Maranhense João do Vale e para ajudar a antiga alienada Nara Leão que bradavam que acima de tudo era importante

cantar e de preferência protestar, afinal, qualquer forma de arte já carregava uma opinião e uma divulgação de conteúdos políticos que dialogavam de maneira igual com o povo fazendo jus ao nome música popular. Tudo era resquício de uma ilusão do projeto político cultural pré-64 que estaria disposta a permitir a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional popular.

Por outros caminhos também se encontravam forças no teatro na fase Goulart pelo CPC que buscava o povo em portas de fábricas, favelas e inovando de certa maneira, um contato com a classe média.

O lavrador, a reforma agrária, a favela, os ventos da revolução cubana e a ideia de uma revolução no Brasil foi o mote para os cantores que perdiam distância dos espectadores. No Teatro Arena a peça Liberdade costurava uma antologia de textos do pensamento político liberal do ocidente que aproximavam mais com o sucesso de bilheteria, assim como também o cinema de Arnaldo Jabor trazia mais pessoas para analisar o que era aquele cinema-verdade que tanto chamava atenção e que provavelmente também era o mesmo público para ver as obras nas artes plásticas em exposições como Opinião 65, Opinião 66 e a mostra na galeria G-4 que tomava uma postura de provocar o público e trazer ao público a sensibilidade política que por horas abraçava e por horas ficava apreensiva com medo de perder o caráter de uma nação rumo a modernidade.

As exposições seguiam a todo vapor e sempre com graus maiores de revolução urbana que batia de frente com o otimismo vulgar. Helio Oiticica era o exemplo da anti-arte que unia um pensamento norte-americano mesclado às tradições modernas das artes brasileiras e provocava profundamente os espectadores. Um exemplo disso foi a obra que Vergara fez em furar a parede e colocar um aviso para olharem, o espectador precisava abaixar em uma posição ridícula para ler um aviso de mobilidade: “Ao invés do senhor ficar nessa atitude ridícula, olhando nesse buraco, por que não toma uma atitude em relação às coisas que estão acontecendo a sua volta, etc e tal”.

Tais obras surpreenderam todo o público que começou a aglomerar-se na G-4 fazendo com que fossem transportados para ambientes maiores onde surgiriam os *Happenings* em que o público participava gestualmente com movimentos do corpo e sensibilidade. Ruben Gershman levaria seus quadros para Central do Brasil. Em 1967 o MAM exhibe a exposição “Nova Objetividade Brasileira” com obras paulistanas e cariocas e que Helio Oiticica definiria as tendências:

1. Vontade construtiva geral;
2. Tendência para o objeto ao ser negado o quadro de cavalete;
3. Participação corporal, tátil, visual, semântica, etc. do espectador;
4. Tomada da posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
5. Tendência a uma arte coletiva e
6. Ressurgimento e reformulação do conceito de anti-arte.

5.4 Clipvisão nos anos 2000 da cultura brasileira nos anos 60

Estudantes e intelectuais se engajam nas mudanças sociais agindo de forma participativa na política e na cultura. A União Nacional dos Estudantes que era livre no seu acesso às instâncias legítimas do poder, discutia as questões nacionais.

Em 1961, surge no RJ o primeiro Centro Popular de Cultura que tinha a missão de definir as estratégias para a construção de uma cultura nacional popular e democrática para atrair jovens intelectuais dos CPC's e tratava de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Surgia então um novo tipo de artista revolucionário e conseqüente. Os CPC's ainda defendiam a opção pela arte revolucionária definida como ferramenta da revolução social que deveria abandonar a ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo e voltar-se coletiva e didaticamente ao povo restituindo-lhe a consciência de si mesmo.

Como o trabalho era bem próximo as massas, dali tinham trabalho como peças em porta de fábricas, favelas e sindicatos; publicavam cadernos de poesia que eram vendidos a preços populares e realizavam a primeira safra de filmes auto-financiados. De dezembro de 61 à dezembro de 62, o CPC do RJ produziria peças como "Eles não usam *black-tie*" e "A Vez da Recusa", o filme "Cinco vezes Favela" e a coleção de cadernos do povo e a serie Violão de Rua.

Faria ainda cursos de teatro, cinema, artes visuais, filosofia e a UNE-volante, uma excursão por três meses percorreu todas as capitais do Brasil para travar contato com as bases universitárias, operárias e camponesas. A organização de um amplo movimento cultural didático conscientizador tomava forma em toda uma série de grupos e pequenas instituições que surgiam vinculadas a governos estaduais, prefeituras ou geradas pelo movimento estudantil. Em Pernambuco, com o apoio do governo de Miguel Arraes, o Movimento de Cultura Popular formava Núcleos de alfabetização em favelas e bairros pobres. Um novo método criado por Paulo Freire

causava impacto contra cartilhas tradicionais e colocava a palavra política no comando do processo de aprendizado como forma de deflagrar a tomada de consciência da situação social vivida pelas populações analfabetas marginalizadas. Estes são apontamentos feitos por Heloísa Buarque de Hollanda, em uma das obras mais claras e diretas para se entender a contextualização cultural ocorrida em meados de 1960.

Em março de 64 Luiz Carlos Prestes, secretário geral do PCB declara que estamos sob um poder e não no governo. Um mês depois o Gal. Humberto de Alencar Castelo Branco vai a presidência como síndico de uma massa falida.

A reação popular se demonstra totalmente estranha com o medo da ameaça bolchevique e assim levantam atitudes moralistas anti-modernas tirando a essência capturada de Brasil inteligente que estava se derramando e exterminando o discurso progressista e revolucionário resultando de que passava da euforia à dúvida, da ofensiva ao recuo. Há uma obra interessante que surgiu em Abril por Stanislaw Ponte Preta: FEBEAPÁ – Festival de besteira que assola o país.

Surpreendidos, os intelectuais se sentiram sem sustentação depois da queda de João Goulart que revelou que qualquer interesse de uma revolução já não era tão possível. A intervenção militar logo seria responsável pela defasagem entre expectativa de transformação social e a expectativa quebrada do governo Goulart que era o maior apoiado e teve pouco tempo.

Caio Prado Jr. em A Revolução Brasileira mostra as bases frágeis do Partido Comunista Brasileiro que estava fundado em ideias inadequadas do Programa internacional Comunista aprovado no VI Congresso Mundial em Moscou em 1928. Classifica as categorias de países atrasados como “coloniais e semi-coloniais” e os “dependentes” que tinham aspectos sociais da Idade Média Feudal ou modo asiático de produção. E é exatamente contra estes domínios imperialistas que deveriam lutar contra usando ideais mais concretos feitos pelo PCB para que se tornasse possível uma revolução democrático-burguesa. Nesse princípio Prado Jr. achava impróprio chamar a sociedade brasileira de estrutura feudal, pois a produção rural foi realizada pelo braço escravo e posteriormente pelo assalariado, quebrando a necessidade de reflexões marxistas. Também não criou numa existência de burguesia progressista seria inviável, pois sua origem é o choque de europeus em sociedades asiáticas criando um setor de novos empreendedores e que no Brasil, a implantação

capitalista não teve nenhum tipo de impedimento da classe dominante que exportava e fazia disso os primeiros investimentos para industrialização.

Isso ajudou na revisão das posições dos cálculos do pensamento político esquerdista de 64 com contradições que separavam a nação e o imperialismo norte americano e alianças questionáveis para o papel progressista que ficaria sem forças populares e resultou na estagnação pós-destituição de Jango. Outras rupturas para o campo esquerdista na história desta década tem sua origem no pós-guerra em que pela industrialização se nota a penetração de capitais externos na nossa economia.

A instrumentalização e as transformações acentuadas na estrutura do sistema produtivo em que afeta as classes despreparadas criam os primeiro sintomas de exclusão social, exigindo a contenção das reivindicações de massas e subordinando os grupos empresariais “tradicionalis” a monopolização da indústria.

Goulart então estava em meio a pressão do jogo de interesse de diversas classes e não tinha uma posição definida. O pacto inter-classes que inseria participação das massas na política estava condenado e com tantas pressões o governo trabalhista cedeu terreno para reorganização do Estado. Pelo caminho do regime militar e com o golpe de 64 vem junto umas reordenações, a intensificação do processo de modernização, a racionalização institucional e a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos, colocando em vantagem os setores associados ao capital monopolista ou a ele vinculados.

A partir disso a produção cultural teria um papel um tanto quanto de confronto com questões de ordem políticas colocadas pelos movimentos sociais. O período populista e desenvolvimentista trouxe uma geração sensibilizada pelas questões do desenvolvimento e da emancipação nacional. Chega a ser estranho e ao mesmo tempo paradoxal pensar que um pai nessa época tenha tido um salto tamanho no sentido da industrialização dependente ter suas elites cultas marcadas pelo pensamento de esquerda como resistência ao propósito militar.



CENA 12 - Quarto de Leopoldo - Int/Noite

6. O TRAILER EQUIVALENTE

Uma das atividades mais comuns no cinema marginal paulista, era se apropriar da imagem de clássicos do cinema moderno e transpor isso para o universo “tupiniquim”. O que aconteceu neste *trailer* falso foi exatamente isso: a apropriação de imagens de filmes desta época e homenageados, como uma espécie de “roubo” com o perdão da liberdade poética para se homenagear o cinema *underground* em sua plenitude.

6.1 A História do *trailer*

O cinema quando nasceu, através dos irmãos Lumière, era apresentado em anfiteatros de reuniões, os famosos Cafés, onde se apresentavam ilusionistas e mágicos como o famoso Houdini.

Com o tempo o cinema ganhou autonomia e assim surgiram as primeiras salas de cinema, onde movidos pela novidade, todos ficavam no auditório em todas as exhibições. Porém, caso os filmes não apresentassem histórias diferenciadas e novos astros de cinema, somando-se ao aparecimento das invenções, em pouco tempo este hábito estaria perdendo espaço.

A demanda exigiu que os sistemas exibidores se organizassem e analisassem um planejamento de programação que atrairia o público de volta às salas de cinema e os envolvessem numa frequência que não interrompesse o fluxo, pois as pessoas permaneciam na sala naquela época, logo, anunciar futuras atrações era garantia do retorno.

A princípio os *trailers* eram veiculados nos intervalos de filmes, logo após os caracteres de “*The End*” para que isso atingisse a todos nas trocas de filmes de outros estúdios.

O primeiro *trailer* foi exibido em 1912 no *Rye Beach* em Coney Island e mostrava a série “*The adventures of Kathlyn*” onde ao final do rolo, Kathlyn era arremessada na jaula do leão. Logo em seguida surgia a pergunta: “Será que ela escapará da cova do leão? Veja nas próximas semanas esse capítulo vibrante!”.

Era o sistema exibidor que adiantou-se aos estúdios para medir a audiência das atrações que viriam, adaptando-se ao processo.

“É possível pensar que o que justifica a ocorrência do *trailer* não é a existência de um filme, mas sim a promessa da existência de um filme, o que pode constituir, possivelmente, uma forma de linguagem emergente da produção audiovisual.” (LUVA, Patrícia, p. 5)

A Paramount em 1916 foi a primeira distribuidora/estúdio a lançar *trailers* com seus filmes “carro-chefe”, os chamados filmes *majors*, e somente em 1919 que efetivamente se criou o departamento de *trailers*. Isso incentivou que outros estúdios notassem que ter uma promoção de filmes para preparo de lucro no *marketing* logo após os estúdios investirem na formação de cadeias de cinema, era um bom negócio.

O *marketing* se tornou o ponto chave para que os estúdios trabalhassem o público, até quando três jovens criaram a NSS (*National Screen Service*) que supervisionava a distribuição de material promocional das principais companhias de cinema, aproveitando-se do despreparo dos estúdios que não possuíam profissionais capacitados para se dedicarem aos materiais promocionais (como *posters*, fotos de cena e *trailers*) com um preço acessível, além do acesso exclusivo aos filmes que ainda iriam lançar para que assim, fossem feitos os *trailers*.

Os *trailers* feitos pela NSS acentuavam na narração um tom superlativo, dando cara de espetáculo com os nomes dos astros. Este monopólio só mudou na década de 60, quando os estúdios começaram a criar seu próprio departamento, com produtos diferenciados dos que a NSS fazia, com apelos à publicidade e novas linguagens. Muitas das mudanças ocorriam devido ao fato do público, com o passar do tempo, começar a exigir mais dos filmes. Diferente das promessas dos *trailers* que a antiga empresa produzia.

Até mesmo fora dos estúdios e da NSS, alguns investidores e produtores independentes começaram a ver negócio em produzir *trailers* como um mercado novo a ser explorado, pois poderiam se especializar no cinema em diferentes gêneros e abordagens.

O fim da NSS começou quando os executivos de estúdios protagonizaram ações que alterariam a maneira de lidar e controlar os *trailers*: os departamentos de *marketing* notaram que os cinemas estavam propagandeando seus produtos e decidiram facilitar em não cobrar dos exibidores o direito do uso dos materiais de publicidade, mas sim, solicitar quando fosse utilizá-los. Isso diminuiu o poder da NSS que produzia prévias com os estúdios contratando outras empresas para criar material oficial de promoção, só que com o acesso restrito ao longa-metragem. O *trailer* não passava de um material vago sem potencial, que ainda por cima precisaria pagar, visto em conta que os estúdios cederiam seus *trailers* gratuitamente pouco antes do filme estrear no circuito exibidor.

Finalmente em 1975, a empresa foi reduzida ao intermédio de informar a chegada dos *trailers* aos cinemas. Atitude que também seria realizada pelos estúdios tempos depois.

Nasceu dos estúdios também a iniciativa de investir num material promocional para que os filmes tivessem *trailers* veiculados pela televisão.

Existiam muitos filmes que as distribuidoras chamavam de *four-walling* (reserva de mercado) que estreavam nos cinemas sem ter uma campanha de *marketing* suficiente para adquirir público, porém, isso se tornou um desperdício, fazendo com que o *multiplex* se consolidasse ao se tornar a rede que trazia os filmes “*blockbusters*” com garantia de público.

Este *marketing* inicial principalmente pela televisão, pode ser primordial para o sucesso de um filme, como no caso do diretor Tom Laughlin que em 1971 dirigiu *BillyJack* e que pela má distribuição de seus primeiros filmes, processou a Warner Bros, tendo neste, um alcance alto de bilheteria desejado.

Outro caso peculiar foi do diretor M. Night Shyamalan que depois de sucessos com seus filmes anteriores (O Sexto Sentido 1999, Corpo Fechado 2000 e Sinais 2002) teve a recepção de seu filme prejudicada pela falsa imagem que os *trailers* televisivos fizeram do filme. Seus filmes sempre se estigmatizaram como o filme que tem uma estrutura narrativa na qual no final se revela o grande mistério do filme, deixando o suspense intrigante ao espectador. No seu quinto filme (A Vila 2004) as propagandas anunciavam mais um filme debruçado no segredo contido no final do filme. O público criou expectativas e projetou um final que não era o contido no filme e dali adiante os filmes dele começaram a receber recusa do público de *blockbuster*.

Os *trailers* tiveram novo fôlego no começo da década de 80, com a chegada da MTV que trazia uma estética nova e um formato novo, principalmente pela edição de seu conteúdo e o reconhecimento de que a retenção e habilidade do público em observar e assimilar informações havia crescido e desenvolvido graças à TV.

Essa mudança foi observada por alguns pesquisadores de cinema. David Bordwell em seu livro “Figuras traçadas na luz”, centralizado no desenvolvimento de colocação de atores na cena e o desenvolvimento dos movimentos de câmera, aponta a mudança significativa no estilo clássico hollywoodiano. Do começo do cinema sonoro até 1960, a maioria dos filmes de Hollywood continha entre 300 e 700 tomadas, com uma duração média dos planos (DMP) variando entre 8 e 11 segundos. Desde os anos 60, o ritmo da montagem, tanto para filmes quanto que para *trailers* vem se acelerando sensivelmente, desse modo, a típica DMP que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970 caiu para uma variação de três a oito segundos em 1980. Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos.

Como era de esperar, os filmes de ação dão o exemplo, mas, no final do século, o filme típico de qualquer gênero, mesmo comédias românticas, como *Noiva em Fuga* (1999) e *Diário de uma Paixão* (2004) apresentam uma DMP entre quatro e seis segundos. (BORDWELL, 2009, p. 49).

O mercado consolidado dos *trailers* só aumentou com o domínio das salas *multiplex* no começo da década de 1990 que substituiu os cinemas de bairro e salas de rua, dando aos *trailers* maior importância ou visibilidade já que o número de salas de cinema aumentou e com isso, a veiculação de todos os tipos e formatos de *trailers*.

Atualmente, o mercado de *trailers* acompanha uma lógica de sofisticação junto com a evolução dos *softwares* de edição que aceleram o processo. Um editor que montava na moviola, demorava uma média de um dia e meio, o que um editor de *software* de ilha não-linear leva uma hora, claro que ajudado não apenas pela feitura, mas pelo processo criativo de diretores de *trailers*.

Outro espaço que ganhou considerável projeção de exibição dos *trailers* é a *internet*, a melhor ferramenta de divulgar os filmes. *Trailers* são liberados pelas distribuidoras com bastante antecedência e com cortes de versões diferentes daqueles que são exibidos em cinema, que geralmente necessitam de maior tecnologia para demonstrarem seus calibres de edição de áudio e imagens de impacto.

Há também a feitura de duas espécies de *trailers*: os *teaser trailers* e os regular *trailers* que podem ter outras edições. O *teaser* divulga com bastante antecedência que certo filme entrará em cartaz. Um exemplo claro disso foi que Michael Bay liberou o *trailer* de *Transformers 3 – O Lado Oculto da Lua* (2011) quando este ainda estava em produção. Contém poucas cenas do filme e na maioria das vezes com poucos efeitos especiais. O *teaser* pode causar expectativa e fixar seu nome nos grandes lançamentos do ano.

Já os regular *trailer* são os mais comuns e mais vistos, exibidos de dois meses ou menos da estreia do filme e muitas vezes com pedaços de cenas chave e sequências com uma degustação de efeitos especiais. Estes *trailers* tem uma duração média de dois a três minutos.

Todos os *trailers* são obras de montagem e de um outro diretor, (o diretor de *trailer*) logo, contam com uma narrativa própria dentro de um discurso articulado e que manipulam vídeo e áudio que vai muito além da visão mercadológica . É uma

linguagem aprimorada que pretende selecionar, agrupar e fazer a junção, encadear elementos da ação e apresentar as principais informações do filme.

Até premiação de *trailers* o mercado americano criou, o *Annual Golden Trailer Awards*, criado em 2000 e a premiação atinge categorias diferentes como gênero de comédia ao estrangeiro e muitas vezes com a participação de estrelas de Hollywood.

6.2 A Desconstrução audiovisual do *trailer*

É possível pensar que o que justifica a ocorrência do *trailer* não é a existência de um filme, mas sim a promessa da existência de um filme, o que pode constituir, possivelmente, uma forma de linguagem emergente da produção audiovisual.

O imbricamento do *trailer* com a linguagem do cinema não é algo exclusivo, pois tal relação se estende para toda a concepção de uma linguagem da produção audiovisual. Quer dizer, os termos, os códigos, os procedimentos, os instrumentos, os materiais, de uma forma ou de outra, migraram do dispositivo cinematográfico. (LUVA, 2010, p. 166)

Seguindo a linha de pensamento semiológica de Christian Metz, é que as unidades significantes do *trailer*, de uma forma geral, são: som (vozes, ruídos, música), montagem (planos e enquadramentos) e aspectos visuais (cor/iluminação). Por outro lado, as unidades do significado estão atreladas à história contada, aos personagens, ao universo narrativo. Diante desse quadro teórico do *trailer*, o que se pode observar é que um aspecto fundamental é a montagem, pois é através da mesma que se constrói o significado pretendido.

É o caso dos festivais de *trailers*, premiados não com relação à bilheteria ou sucesso dos filmes a que se referem, mas de acordo com a constituição e elaboração estética do próprio *trailer*. (*The Annual Golden Trailer Awards* que está em sua 9ª edição neste ano de 2008; e o Festival Internacional de *Trailers* da França).

O *trailer* na *internet* também nos leva a pensar uma autonomia sua, pois o internauta que o procura na *web* estaria, em princípio, preocupado em assistir ao *trailer*, pois, caso contrário ele buscaria direto o filme. Além disso, hoje já existem configurações de *trailers* para aparelhos eletrônicos móveis, tais como celulares, *iPod's*, etc., fato que opera mudanças consideráveis na relação *trailer*/espectador.

É possível, também, vislumbrar certa tendência no cinema, em especial o hollywoodiano, de “trailerificar” os filmes, ou seja, identificam-se devires de uma dada transformação da linguagem fílmica para a linguagem “trailerífica”. Seria o caso, por exemplo, das trilogias, em que cada um dos filmes consistiria no *trailer* do próximo.

Não obedece, necessariamente, às regras das construções narrativas, seja em termos de história quanto em termos de montagem de planos. Isto é, tudo muda na passagem de um plano para outro: o figurino, o cenário, a luz, e assim por diante. Além do que, corta-se de um plano fechado para um aberto e vice-versa, sem respeito às leis da montagem: tem-se um caráter descontínuo da imagem.

Assim como pode existir três grandes grupos de realizadores de videoclipes, percebe-se os três tipos de produção “trailerífica”:

- a) aquela que simplesmente divulga e promove um dado filme;
- b) outra produção que além de promover um filme, usa de lógicas gráficas, visuais e sonoras bastante arrojadas e, por último,
- c) algumas portas de entrada para uma produção que vê o *trailer* enquanto uma estética auto-suficiente, independente de um dado filme.

Formato *trailer* trata-se de um formato enxuto e concentrado, de curta duração, com amplo potencial de distribuição (tal como o videoclipe), mas que diferentemente do videoclipe, opera aquela dada dimensão capitalística da promessa, mencionada anteriormente. Quer dizer, não é cinema, não é publicidade, não é videoclipe: é *trailer*, e por ser *trailer*, promete, mas não necessariamente cumpre.

As tecnologias audiovisuais representam uma dessas vias que pode mudar um dado regime identitário do *trailer* cinematográfico, pois a viabilização das cópias digitais dos *trailers* implica na possibilidade de mudanças na produção dos mesmos de uma semana para outra. Assim, se determinado formato final for ao ar e não estiver agradando, ele poderá ser exibido na outra semana com outra configuração. Além disso, o nível de valorização estética cultural, de acordo com o país em que eles forem distribuídos, será maior, ou seja, cada país poderá ter um *trailer* diferente. (LUVA, 2010, p. 173).

6.3 A Participação efetiva do cinema

A dúvida é o que seria do público caso não houvesse um mecanismo de divulgação das obras: os *trailers*. Quando a pessoa escolhe esse ou aquele filme para assistir, geralmente tem de antemão informações que a ajudam a decidir. É bom conhecer a história, os atores, ou seja, saber o máximo possível sobre a obra. Assistir a *trailers* de novas produções já faz parte do ritual cinematográfico. Todos os que compram um ingresso para participar do espetáculo já sabem que, antes do filme em si, irão assistir a vários anúncios, que servem como uma “provinha” daquilo que está por vir. Os *trailers* estimulam o desejo e contribuem para sedimentar o ritual que envolve essa atividade.

A maioria das pessoas quer saber quais as novas produções que estão por vir. Além de ser um atrativo a mais, os *trailers* mostram novas histórias, convidando o público a voltar ao cinema. As dimensões do sonho transcendem a tela, passando a conviver com milhões de espectadores, que irão transformá-lo de acordo com uma ótica estritamente particular, fazendo parte ou não do imaginário coletivo.

É interessante salientar que, apesar do surgimento da TV, do vídeo-cassete e do DVD, o cinema conseguiu manter-se vivo, pois o ritual de ir até às salas de exibição mexe com o inconsciente das pessoas. Assistir a um filme em casa é bem diferente de fazê-lo no cinema, pois a TV e o vídeo não permitem que se estabeleçam processos de projeção e identificação específicos que o cinema suscita naqueles que vão às salas escuras.

Para entender melhor a relação entre filme e espectador, é preciso saber que o cinema provoca processos de projeção e identificação. Os *trailers* também são peças-chaves na questão da participação afetiva. Eles podem ser classificados como uma introdução, como um primeiro passo para o estado de sono. No cinema, o indivíduo vive o filme como se fosse o personagem, devido às características que favorecem este estado de entrega. Mas todo ritual tem um começo, e na atividade cinematográfica a iniciação é feita pelos *trailers*. A pessoa entra na sala e, assim que as luzes se apagam, começa a exibição dos *trailers*. Eles preparam o espectador para o filme. O momento da aparição deste formato é muito conhecido e utilizado de várias formas pelo público. É interessante perceber que algumas pessoas prestam atenção nos anúncios de novas produções, deixando-se envolver pelo que está sendo mostrado. Muitos *trailers* conseguem promover a participação afetiva. Alguns

fazem o público rir, exaltar-se, emocionar-se, e a maioria (pelo menos como deveria ser) deixa o público instigado a conferir o filme todo. Porém há pessoas que não dão a mínima atenção a este formato, aproveitando este momento para ir comprar a pipoca, conversar com a pessoa ao lado, colocar o celular no modo silencioso, entre outras atividades abstrativas.

Mas com certeza aqueles que assistem aos *trailers* com bastante atenção, já mergulham no clima da sala escura. O *trailer* é uma preparação, e funciona como tal em dois sentidos. Em primeiro lugar, seria o fato de este deixar o espectador já no estado de entrega. O minifilme apresentado possibilita a introdução ao ritual de ficar sentado assistindo à imagens na grande tela. Em segundo, o *trailer* é exatamente uma preparação para a próxima experiência, isto é, ao apresentar uma nova produção, ele estimula no público o desejo de voltar ao cinema e participar de um novo espetáculo. Ele chama as pessoas a se entregarem uma outra vez, a comprarem um outro ingresso e a destinarem um outro dia para voltar a ficar novamente em estado de sono frente à telona. E assim acontece centena de vezes. Essa é a lógica cinematográfica.

6.4 Trailer cinema e publicidade mestrado

Trata-se da prévia de um determinado filme e geralmente é exibido antes do filme em cartaz. Tradicionalmente essas prévias eram exibidas logo após o filme principal, por isso o nome *trailer* ou *tailed*, que significa seguir imediatamente, a reboque. Um informativo, espécie de sinopse audiovisual do filme e não como tentativa de persuasão e venda. A principal meta de um *trailer* é apelar para uma audiência de forma que seja genérica e ao mesmo tempo não tão vaga para que não pareça um *trailer* muito complexo.

Com o passar dos anos os créditos finais foram progressivamente ficando mais longos, e hoje se os *trailers* fossem mostrados após o final do filme praticamente ninguém estaria por perto para conferi-los. Assim os *trailers* mudaram de posição para antes do filme onde eles têm a oportunidade de alcançar uma grande audiência.

Os *trailers* exibem uma promessa de prazer ainda por vir mostrando novos trabalhos de atores, diretos e gêneros favoritos. Com isso desperta o interesse do público, fazendo com que tenham o desejo de conferir aquele

filme que estreará em breve. O *trailer* não é percebido como uma propaganda qualquer e podemos observar isso através de uma atitude simples e corriqueira. A maioria das pessoas vez ou outra comenta um filme baseando-se apenas em seu *trailer*. (AUMONT, 2007, p.34)

Existem profissionais para edição de *trailers* em todos os estúdios de Hollywood e cerca de 25 empresas especializadas nesta área atuando em Los Angeles que empregam mais de duas mil pessoas. No Brasil não há empresas especializadas em produção de *trailers*, geralmente eles são montados nas produtoras que costumam trabalhar com publicidade ou por profissionais que trabalham diretamente com a distribuidora do filme.

Enquanto nos EUA é o estúdio quem aprova o *trailer*, deixando o diretor do filme geralmente excluído desse processo, no Brasil – apesar de ser a distribuidora quem contrata a empresa responsável pela produção do *trailer* – o diretor possui voz ativa e aprova tanto o roteiro do *trailer* antes de ser produzido, como o material final, sendo um trabalho de equipe entre distribuidora, produtora do filme e diretor para aprovação de todas as peças publicitárias do filme, inclusive o *trailer*.

Trailers podem custar muito para serem feitos; em Hollywood atualmente o preço do *trailer* varia de \$100.000 (cem mil dólares) a \$500.000 (quinhentos mil dólares) e no Brasil o custo de produção de um *trailer* nacional é em média R\$ 30.000 (trinta mil reais), sendo que cópias de *trailer* já legendado custam cerca de R\$ 112 (cento e doze reais) cada, Segundo fontes da distribuidora Lumière.

Associações ligadas a segmentos do cinema impuseram padrões para o *trailer*, tanto para sua duração como para seu volume. De acordo com a *Motion Picture American Association* (MPAA) o *trailer* não pode ter mais que dois minutos e trinta segundos, e apenas uma vez ao ano é concedida ao estúdio a possibilidade de lançar um *trailer* que seja maior que dois minutos e meio. Como o volume dos *trailers* nas salas de exibição estava chegando a níveis ensurdecedores, em 1999 a *Trailer Audio Standards Association* também estabeleceu o nível máximo de decibéis que um *trailer* pode ter, forçando os estúdios reduzir em três vezes o volume de seus *trailers*. (SANTOS, 2004, p. 57)

6.5 Formas Curtas: do Spot, curta e trailer

Trabalhar com formatos curtos é talvez a melhor chance de treinar a análise fílmica e até aperfeiçoar-se na instrumentalização do audiovisual pela famosa

premissa de tentativa-erro-acerto. Muitas vezes encarado como primeiras obras, ou esboços de futuros longas, o curta é suporte para muitos diretores ingressarem para produção de longas.

O livro “Ensaio sobre a análise fílmica” analisa a proximidade da narrativa de *spots* comerciais aos curtas-metragens, pois na França, muitas propagandas eram rodadas em película e continham os mesmos elementos de análise: sons, palavras, ruídos. Imagens, músicas e escritas. Todas com as mesmas significações e simbologias.

Se o novo objetivo do trabalho equivalente seria o *trailer*, então traça-se um paralelo com que Vanoye e Goliot-Letê pensam do *spot* publicitário: “no que se refere ao sentido, é possível partir do princípio de que qualquer *spot* publicitário veicula a mesma mensagem de base que será formulada: “Comprem o produto X” (...) Mensagem conativa e incitativa, dirige-se ao espectador para conduzi-lo à compra.” (VANOYE, 1994 ,p. 108)

A premissa não deixa de ser diferente de um *trailer* que “pré-vende” ao filme. E a estratégia tem os mesmos estágios:

- A argumentação direta sustentada pela descrição e na explicação de um discurso de aprovação. Insere o personagem que pode ser o protagonista numa ficção, ou especialista numa propaganda que, ligado aos gestos, vestimentas e olhares, envolvem o espectador com convicção. Há também a voz em *Off* que descreveria, ou narraria os fatos ou a venda e que conforme Michel Chion no livro *La Voix au Cinema*, é a voz do saber e do poder indo além do que a imagem mostra. Esta argumentação é muitas vezes formal, sustentada pelos signos:
 - Signos visuais: quadro esboços, gráficos, números, laboratório etc;
 - Signos retóricos: “porque...já que”, pseudo-raciocínios lógicos etc.
- Duas categorias que se ajudam para complementar a narração com estratégias duplas:
 - A estrutura narrativa desperta o interesse de todos;
 - O papel do produto (neste caso do filme) na história constitui um elemento e influência.

O *Spot*, conforme o livro, é uma forma de narrativa que completa ou não entregou fragmentos que constituiriam uma história de identificação do espectador. A figura recorrente é a elipse, pois decorre o tempo todo de uma narrativa ao ponto

de pairar a dúvida no ar, e que faria um espectador ficar ansioso para ver o filme ou testar um produto, câmeras lentas para suavizar a imagem, filtros na imagem e uma montagem rápida e descontínua, para mostrar muita coisa em pouco tempo e aguçar curiosidade.

Em muitas entrevistas, o diretor Carlos Reichenbach cita que o curta metragem é um espaço para experimentos de linguagem. Vanoye completa que

“No plano cinematográfico, é interessante destacar como os processos de relacionamentos se operam a partir de elementos concretos visíveis, dramaticamente exploráveis caracterizando os personagens em seu ser e em seu comportamento; cigarro, telefone, linguagem, detalhe nas roupas etc.” (VANOYE, 1994, p. 117).

Em outra ocasião, Reichenbach comentou em uma de suas sessões mensais no Cinesesc de São Paulo que na França, um curta metragem que na verdade era um *trailer*, conseguiu entrar na mostra competitiva de curtas e desafiou aos amigos realizadores a fazer um *trailer*, mesmo com a premissa falsa de um *remake* de um sucesso como “Deus e o Diabo na terra do Sol” de Glauber Rocha.

6.6 *Grindhouse*

Trailers falsos tem ocorrido com frequência no mundo afora. Até mesmo diretores renomados como Quentin Tarantino e Robert Rodriguez entraram na onda de produzirem *trailers* falsos. Durante a produção de seus filmes/homenagem ao *Grindhouse*, convidaram diretores amigos para dirigirem *trailers* falsos que contivessem elementos do *Grindhouse*.

Grindhouse era popularmente o nome artifício que os americanos davam aos filmes da década de 60, 70 e 80 que contivessem violência, vísceras e sexo de maneira exagerada, o que certamente se chama cinema *Exploitation*. O apelido grosseiro era decorrente ao fato dos projetores de cinema terem uma semelhança estética com os moedores de carne (*meat grinder*). A origem da apelação no cinema era um nome dado aos movimentos (*Bump and Grind*) feitos por dançarinas de burlesco que, oriundas do interior americano, não conseguiam trabalho e acabavam apoiando sua profissão nos *shows* de *Strip Tease*.

Depois da perseguição do Supremo Tribunal Americano ao criar o código de *Hays* em 1934, o cinema se juntou a estética profana do *rock n roll* e as histórias

partiram para caminhos mais apelativos na nudez, drogas, personagens anti-sociais e um coquetel de violência e misoginia. Aqui nasce o subgênero *Roughies*.

Já depois de tanta metamorfose, os *Grindhouses* agora, eram designados como cinemas “fuleiros” que exibiam programas, duplos, triplos e até quádruplos ao preço de um ingresso. E a descrição de um cinema deste tipo só havia piorado: salas sujas com cheiro de mofo e urina, carpetes e poltronas grudentas, a tela e a projeção cheias de defeitos, pessoas estranhas na plateia, em sua maioria mendigos, tarados, viciados, prostitutas e michês.

E se por um lado o número de salas deste tipo e *drive-ins* davam suporte para um público fiel, as produções independentes duplicavam por toda América, em maior efusão, em Nova Iorque com Joe Sarno e o casal Michael e Roberta Findlay que escancaravam a exibição e distribuição da perversão nos subúrbios, algo bem semelhante ao que foi a Rua do Triunfo para os realizadores da Boca-do-lixo, salvo sua localidade não por estar na região mais perigosa do centro velho de São Paulo, mas sim, pela proximidade do terminal Luz e Trem.

O erotismo já alcançava produção e público, Radley Metzger, foi o primeiro a trazer o *softcore* dinamarquês no território americano entre outros nomes na qual Russ Meyer entra pra história como o primeiro filme extremo a arrecadar um milhão de dólares, *The Immortal Mr Teas* e posteriormente *Vixen!*. Mas os embriões do cinema erótico viriam com o documentário de sexo *hardcore Man & Wife: An Educational Film for Married Adults* de Matt Cimber, em 1969 e *Pornography in Denmark: A New Approach* e *A History of Blue Movie*, ambos de Alex Renzy, pois destes filmes que veio o clássico Garganta Profunda (*Deep Throat*) de Gerard Damiano, filme que devido ao status *Cult*, teve exibições em salas de cinema respeitáveis. Mais subgêneros iam nascendo para inflar a programação destas salas: *blaxpotation*, artes marciais, *euro-trash*, *Spaghetti westerns*, *nazisploitation* entre tantos outros.

Todo movimento do cinema foi ter sua derrocada com a invenção do vídeo-cassete, alertado pelo então diretor e produtor Roger Corman que previa que o sistema caseiro de filmes, daria fim não apenas ao cinema, mas aos espaços que sofreram com a limpeza visual que os bairros de periferia receberam. Quem quisesse ver novamente aos filmes extremos, teria de alugar na locadora.

6.7 Trailers por diretores renomados

De volta aos trabalhos de homenagem dos diretores citados, vale lembrar que o projeto *Grindhouse* (2007) que Tarantino e Rodriguez criaram, se dividiu em dois filmes longas:

- Planeta Terror de Robert Rodriguez – Filme homenagem aos filmes de zumbis e vísceras, feito na bitola digital e com alto teor de exageros estéticos. Há inclusive no filme, uma simulação e parte do filme queimado, remendado e continuando com um salto na aventura.
- A prova de Morte de Quentin Tarantino, mulheres voluptuosas são vítimas de um dublê psicopata que as persegue e as assassina com seu carro a prova de morte. É um legítimo herdeiro de filmes de corridas e colisões de carros de motor V8.
- Os filmes eram acompanhados por 4 *trailers* falsos de filmes que não existiam, salvo por um que foi levado a sério e se tornou uma trilogia.
- *Trailer* falso 1 “Machete” de Robert Rodriguez – *Trailer* apresenta um herói de fronteira entre México e Estados Unidos que depois de ser enganado por um homem da máfia, procura brutalmente vingança e a libertação de seu povo sofrido na imigração.
- *Trailer* falso 2 “*Thanksgiving*” de Eli Roth (diretor de O Albergue) que mostra a trajetória de um assassino *slasher* que decepa as pessoas em pleno feriado de ação de graças. Um assassino *serial* mascarado que mata as vítimas com uma navalha é uma premissa dos anos 70 que tornou-se clichê nos anos 80, criando vilões que se tornam queridos como Michael Myers, Freddy Krueger e Jason Vorhees.
- *Trailer* falso 3 “Mulher Lobo do exército nazista” de Rob Zombie (diretor de Rejeitados Pelo Diabo) exhibe a criatura criada pelo exército nazista que mexia com experimentos humanos. Algumas participações especiais como de Nicolas Cage interpretando o personagem do cinema de horror/policial antigo, o Fu Manchu.
- *Trailer* falso 4 “Não” de Edgar Wright (diretor de Todo mundo quase morto) *trailer* exhibe uma estranha mansão obscura invadida por jovens que jamais retornarão vivos para suas casas.

Tais *trailers* ajudaram a expandir a criatividade e compreender que pode-se trabalhar com associações de elementos de mesma estética que causaria associação direta com os filmes da Boca-do-lixo. Fora os *trailers* falsos realizados pelos diretores renomados, há ainda, os realizadores do *Youtube*. Muitos editores e montadores para exercitarem seu *timing* de retórica, editam imagens causando um novo significado aos filmes já existentes.

É o caso de um dos *trailers* mais famosos que retrata a reedição das imagens do filme *Dirty Dancing* – Ritmo Quente filme de 1987 dirigido por Emile Ardolino que sofreu na sua reedição o título de “*IF David Lynch directed Dirty Dancing...*” em que o editor mergulhou no universo estético do diretor David Lynch (de filmes como *Veludo Azul* e a telesérie *Twin Peaks*) e transformou o doce filme romântico em um pesadelo surreal.

Estes são os elementos vistos de um ponto de vista profissional onde os grandes diretores da *Star System* (apelido que Hollywood tem) e um montador/editor amador exhibe seu trabalho e consegue expor de maneira convincente o seu trabalho narrativo.



CENA 13 - Apresentação de elenco - Int/Noite

7. PRODUÇÃO DO TRAILER

O capítulo usado para toda burocracia do *trailer*, desde o *trailer* aprovado, a adaptação junto ao *Storyboard* e as planilhas técnicas de ordem do dia e de câmera. Tal qual como uma pasta de produção que todo filme exige, é aqui que se encontram justificativas da estética da direção de fotografia, edição, som e direção de arte que define até mesmo quais fontes devem ser usadas nos títulos e nomes dos atores.

7.1 Direção de fotografia

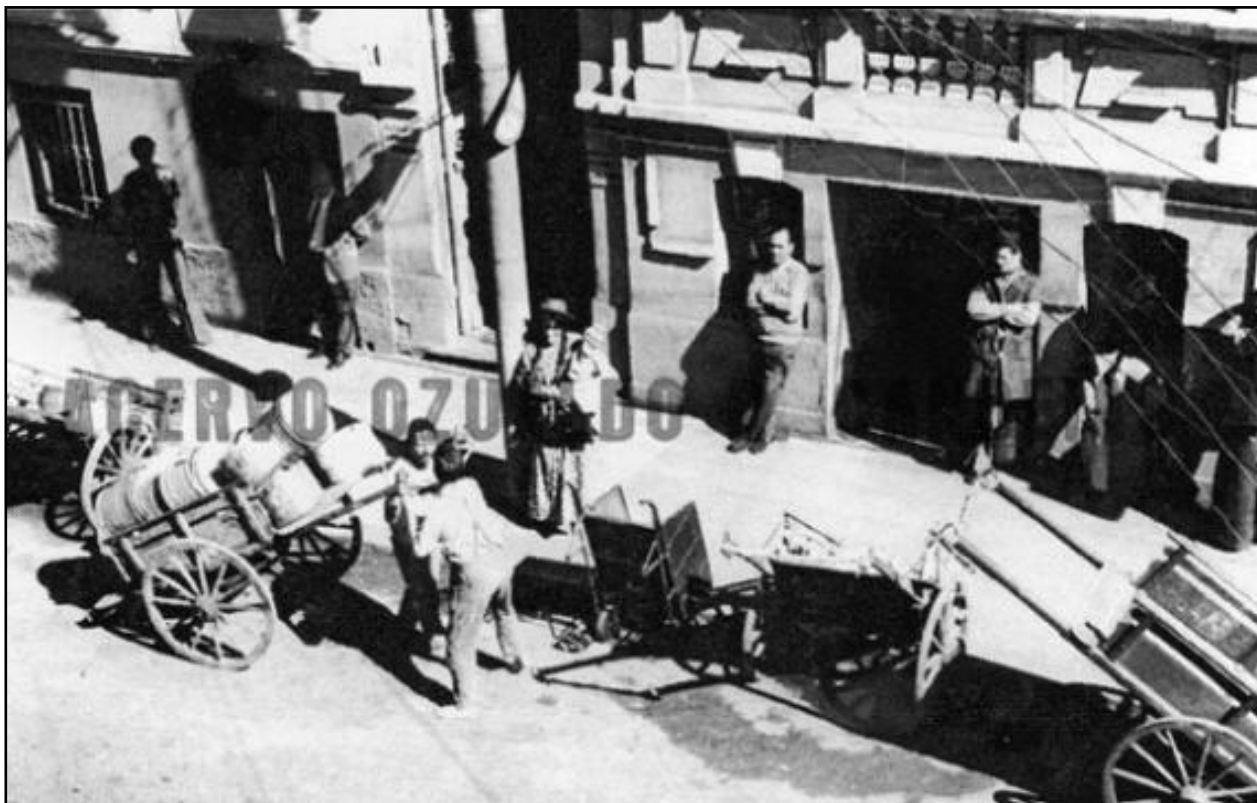
A direção de fotografia de inúmeros filmes produzidos pela Boca-do-lixo não prezavam por ter uma lógica de luz impecável. Carlos Reichenbach, diretor de cinema que muitas vezes operava câmeras para filmes de outros cineastas como Claudio Cunha e Jean Garret esclarece a facilidade que era produzir os filmes na região.

“A velocidade com que se produziam filmes naquela região era instantânea, praticamente todos os realizadores de cinema se encontravam depois do expediente num bar chamado Soberano que ficava ali na rua do Triunfo. Desde o montador, passando pelo distribuidor ao diretor de cinema usava aquele lugar como ponto de encontro. Muitas vezes um produtor comentava que tinha algumas latas de cinema, o outro diretor comentava de uma ideia e logo depois de um mês lá estava o filme concluído e pronto para ser levado pelas distribuidoras.” (Entrevista concedida em Dezembro de 2009)

Inácio Araújo, crítico de cinema no jornal Folha de São Paulo, trabalhou como montador e diretor antes de crítico, e como fazia parte do círculo de amigos que frequentavam o bar Soberano, ressalta a facilidade dos realizadores terem suas obras distribuídas com público garantido.



Bar Soberano - Acervo do cineasta Ozualdo Candeias



Bar Soberano - Acervo do cineasta Ozualdo Candeias



Bar Soberano - Acervo do cineasta Ozualdo Candeias



Jairo Ferreira Rubens Eleotério Rubens Ewald X

Este bar/boteco que se situava na esquina Vitória/
Triunfo disputou com o Soberano a preferência da
comunidade cinematográfica/produção "chegante".

Zé do Paiol Motta

“Naquela época o cinema de bairro já trabalhava atrelado com os distribuidores da Boca. Os filmes do Antonio Polo Galante, por exemplo, já tinham um esquema armado com os donos de cinema que exibiriam seus filmes e quase todos os filmes tinham um público garantido. E ter distribuidoras pela boca, fazia um sentido não pelo lado poético que muitos pensam, mas pelo simples fato de estar ao lado da estação Luz, que facilitava o acesso, por conta disso, na época você podia notar um vai e vem de carrinhos de mão ou carrocinhas levando latas de cinema”.
(Entrevista concedida em Julho de 2010)

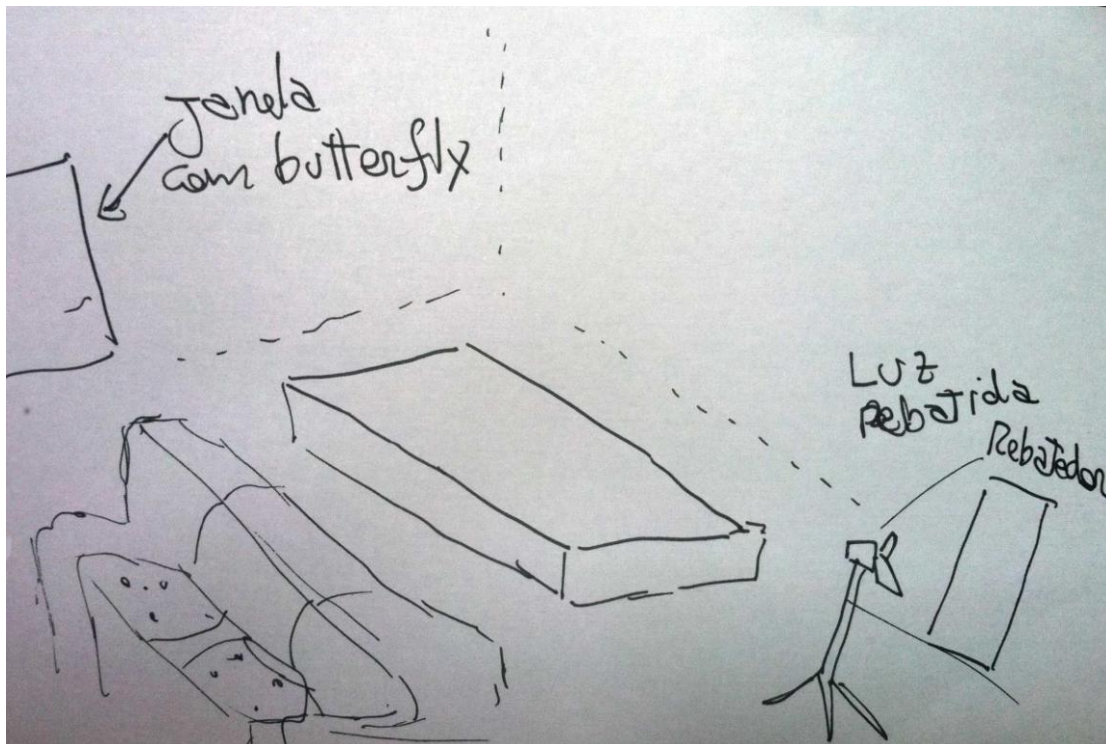
O transporte muitas vezes danificava a qualidade dos rolos de cinema que hoje em dia, quando vemos uma mostra do cinema desta época, sentimos na qualidade da exibição que o filme deteriorou.

A fotografia dos filmes realizados, muitas vezes não tinha equipamentos de ponta, como os que eram utilizados nos estúdios Vera Cruz. Reichenbach conta que muitas vezes montavam de forma caseira, luzes com bulbos de tungstênio que eram utilizados pra iluminar o ambiente, ao invés de jogar uma luz direta na cena. Por conta disso a iluminação deixava a imagem com aspecto amarelado.

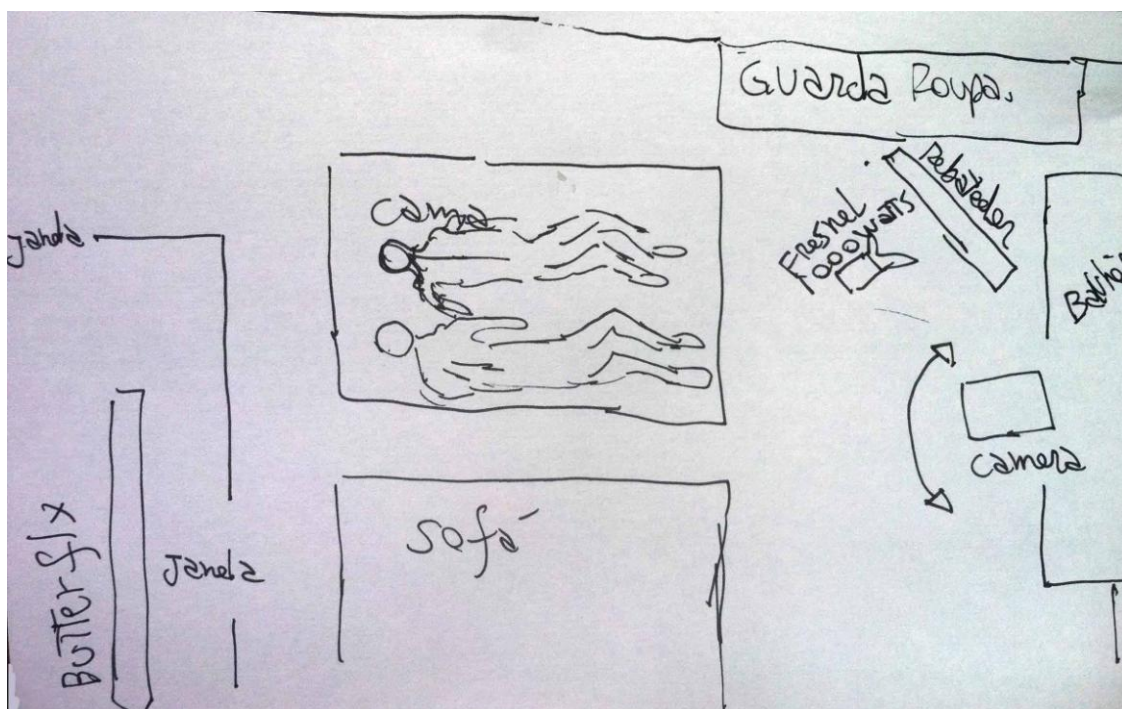
Para se aproximar da mesma textura e estética dos filmes da Boca-do-lixo, o *trailer* que este trabalho se propõe a realizar, será feito com três cabeças de *setlight* de luz incandescente apontadas sempre pro cenário para causar o que se apelida de "lavar" a cena: deixar o ambiente inteiro com luz uniforme.

Muitas vezes os negativos usados eram vencidos e isso influenciava na imagem que parecia ter um grau de sensibilidade alto. E para alcançar o mesmo grau de fidelidade com estas fotografias, o *trailer* terá um tratamento de pós-produção, que é um filtro de imagem que imita a película 16mm com todas as deficiências possíveis de saturação na cor, nas janelas de dimensão e desgaste nos cantos do quadro fotográfico.

Segue abaixo os mapas de planta baixa e mapa de luz para iluminação como proposta de direção de fotografia.



Mapa de luz 1



Mapa de luz 2

7.2 Decupagem de direção de arte - VIAGEM À LUA

CENA 1 – EXT. RUAS DO CENTRO DE SÃO PAULO E BECO - DIA

Figurino:

Leopoldo (diretor) Figurino 1: calça preta, camisa branca, gravata preta fina, *blazer* preto, chapéu *spy* preto e óculos *wayfarer*.

Objetos:

- Case da câmera 8mm

CENA 2 – EXT. PRAÇA DA LOCAÇÃO DO FILME - DIA

Figurino:

Leopoldo (Diretor) Figurino 1: calça preta, camisa branca, gravata preta fina, *blazer* preto, chapéu *spy* preto e óculos *wayfarer*.

Operador de Câmera Figurino 1: calça preta, camisa rosê, *blazer* preto, óculos aviador.

Ator 1 (picareta) Figurino 1: camisa branca, colete bege, calça cinza

Atriz 1 (picareta) Figurino1: *shorts jeans* de cintura alta, blusa listrada vermelha, bolero branco, sapatilha, óculos *vintage* e bandana na cabeça.

Objetos:

- Câmera 8mm

- Cigarro

- Corda

- Tripé

- Papéis (roteiro)

CENA 3 – EXT. RUA DE PARALELEPIPEDO / INT. ESCADARIA DO APARTAMENTO

Figurino:

Leopoldo (Diretor) Figurino 1: calça preta, camisa branca, gravata preta fina, *blazer* preto, chapéu *spy* preto e óculos *wayfarer*.

Atriz 2 (loira) Figurino 1: sandália de fivelas, meia calça 7/8 rasgada preta, cinta liga, corpete preto, saia xadrez, camisa branca, óculos escuros.

Objetos:

- Nenhum

CENA 4 – EXT. PRAÇA DA LOCAÇÃO DO FILME - DIA

Figurino:

Leopoldo (Diretor) Figurino 1: calça preta, camisa branca, gravata preta fina, *blazer* preto, chapéu *spy* preto e óculos *wayfarer*.

Operador de Câmera Figurino 1: calça preta, camisa rosê, *blazer* preto, óculos aviador.

Objetos:

- Câmera 8mm

- Cigarro

- Tripé

- Papéis (roteiro)

CENA 5 – EXT. SET DE GRAVAÇÃO EM UM BECO SEM SAÍDA - DIA

Figurino:

Anão Figurino 1: camisa, calça *jeans* dobrada, sapato para ajoelhar em cima.

Objetos:

- Nenhum

CENA 6 – EXT. SET DE GRAVAÇÃO NUM BECO SEM SAÍDA - DIA**Figurino:**

Leopoldo (Diretor) Figurino 1: calça preta, camisa branca, gravata preta fina, *blazer* preto, chapéu *spy* preto e óculos *wayfarer*.

Atriz 3 (frígida) Figurino 1: saia preta, blusa.

Objetos:

- Toalha
- Papéis (roteiro)
- Câmera 8mm
- Claquete

CENA 7 – INT. DELEGACIA – DIA**Figurino:**

Brandão (delegado) Figurino 1: calça preta, camisa rosê, óculos aviador.

Capanga 1 Figurino 1: camisa branca, calça cinza, boina cinza.

Capanga 2 Figurino 1: calça preta, camisa branca, boina preta de couro.

Objetos:

- Cigarro

CENA 8 – INT. QUARTO DE MOTEL – NOITE**Figurino:**

Leopoldo (Diretor) Figurino 2: ceroula azul, regata branca, meia preta e sapato social preto.

Atriz 2 (loira) Figurino 2: sandália de fivelas, meia calça 7/8 rasgada preta, cinta liga, corpete preto.

Objetos:

- Cigarro
- Garrafas de bebida

CENA 9 – INT. MESA DE REUNIÃO – DIA

Figurino:

Leopoldo (Diretor) Figurino 1: calça preta, camisa branca, gravata preta fina, *blazer* preto, chapéu *spy* preto e óculos *wayfarer*.

Ator 1 (picareta) Figurino 1: camisa branca, colete bege, calça cinza.

Operador de Câmera Figurino 1: calça preta, camisa rosê, *blazer* preto, óculos aviador.

Atriz 1 (picareta) Figurino 2: *shorts jeans* de cintura alta, blusa listrada vermelha, sapatilha, óculos de grau e boina preta de couro.

Objetos:

- Dom Quixote de alumínio
- Galheteiro de temperos

CENA 10 – INT. QUARTO DE MOTEL – NOITE

Figurino:

Leopoldo (Diretor) Figurino 2: ceroula azul, regata branca, meia preta e sapato social preto.

Atriz 4 Figurino 1: camisola de seda.

Objetos:

- Cigarro

- Garrafas de bebida

CENA 11 – INT. HALL DE APARTAMENTO – DIA

Figurino:

Leopoldo (Diretor) Figurino 1: calça preta, camisa branca, gravata preta fina, *blazer* preto, chapéu *spy* preto e óculos *wayfarer*.

Atriz 2 (loira) Figurino 2: sandália de fivelas, meia calça 7/8 rasgada preta, cinta liga, corpete preto.

Brandão (delegado) Figurino 1: calça preta, camisa rosê, óculos aviador.

Objetos:

- Rolo de filme

CENA 12 – INT. QUARTO DE LEOPOLDO – DIA

Figurino:

Leopoldo (Diretor) Figurino 2: ceroula azul, regata branca, meia preta e sapato social preto.

Objetos:

- Calcinha

- Garrafas de Whisky e Cerveja

- Criado mudo

- Vinis espalhados

CENA 13 – INT. SET DE GRAVAÇÃO – DIA

Figurino:

Leopoldo (Diretor) Figurino 1: calça preta, camisa branca, gravata preta fina, *blazer* preto, chapéu *spy* preto e óculos *wayfarer*.

Ator 2 (picareta) Figurino 1: camisa *tiki*, calça social cinza, sapato bicolor.

Objetos:

- Câmera 8mm

7.3 Cronograma

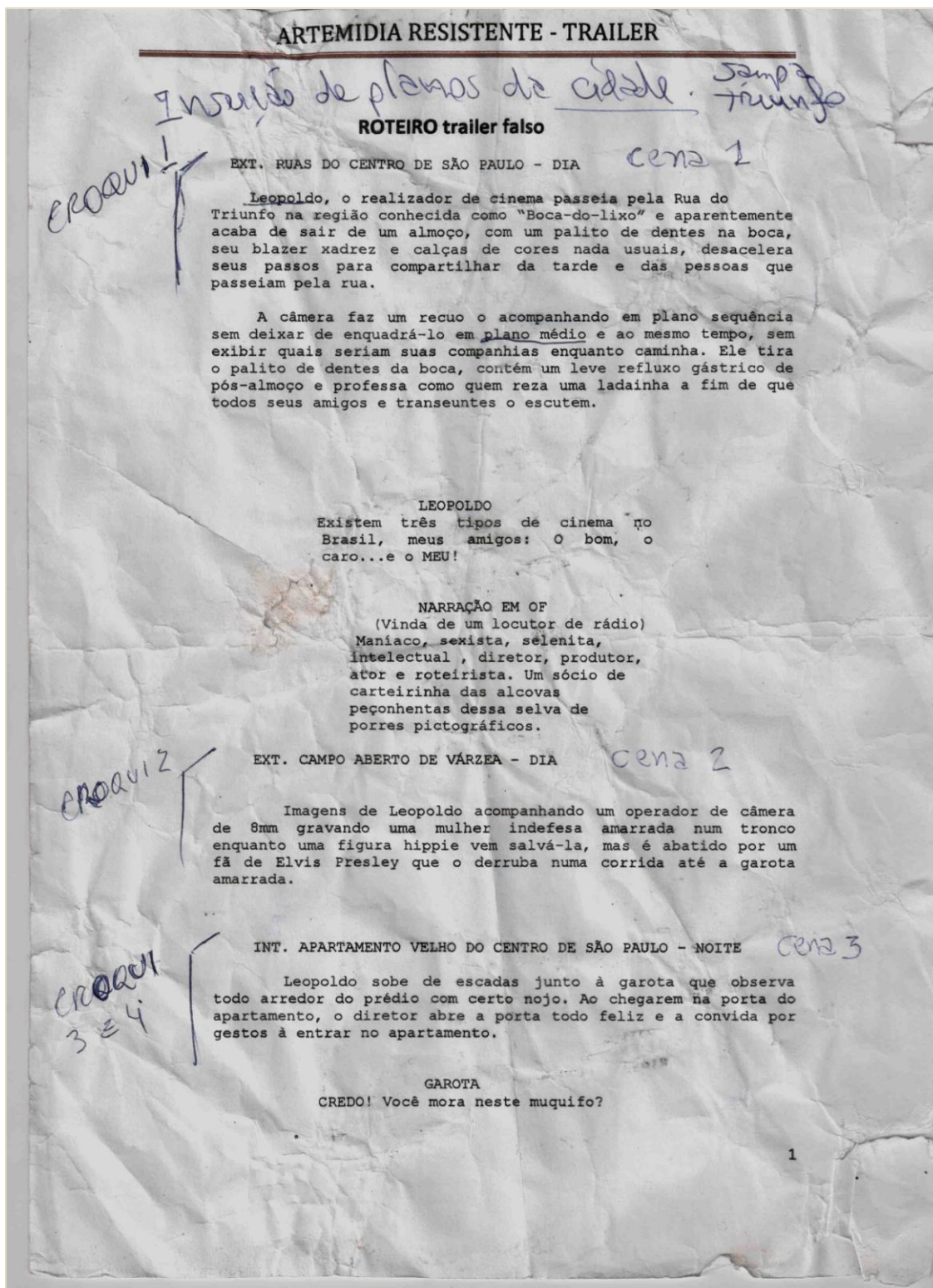
Agosto

Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
			14	15	16 Fechamento da Equipe 1ª Reunião de pré-produção	17
18 Entrega do roteiro 2ª reunião de equipe Início Casting Início pesquisa: Elenco, Locação, Objetos, etc.	19	20 3ª reunião Entrega das propostas Casting Pesquisa	21 Entrega último tratamento do roteiro Aprovação de locações Elenco Objetos de Cena Figurino Definição da paleta de cores	22 Início do Ensaio de Elenco Marcar data de filmagem Início Decupagem Entrega das propostas finais Fechar Cronograma	23	24
25 Ensaio Decupagem Início análise técnica	26 Ensaio Entrega Decupagem Análise Técnica	27	28 Decupagem final com storyboard Análise técnica final Mapa de câmera Mapa de luz Ensaio	29 Efetuar contratos Seleção e reservas de equipamentos, transportes e objetos	30 Entrega do book Ensaio Últimos testes de equipamento Aprovação final de objetos e figurinos	31 Ensaio Prova de figurino Escolha de figurantes

Setembro

Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
01	02	03	04 Pré-produção	05 Pré-Produção	06 Filmagem principal	07 Filmagem principal
08	09	10	11	12 Filmagem principal	13 Filmagem principal	14 Filmagens adicionais Desprodução Devolução: equipamento, figurino e objetos
15	16	17 Primeiro corte Entregar autorizações, boletins e relatórios	18 Aprovação edição (diretor/editor) Gravação de foleys Início edição de sons	19 Final edição de som Últimos ajustes (edição, edição de som, etc.) Aprovação final (diretor/editor/fotógrafo)	20 Exibição do filme para toda a equipe	21 Exibição do filme para toda a equipe

7.4 Roteiro final



ARTEMIDIA RESISTENTE - TRAILER

LEOPOLDO
Nãaaaa! Moro no palácio da independência! Mas alugo aqui nos finais de semana pra trazer a primeira piranha que conheço no bar.

INT. CASARÃO VELHO/LOCAÇÃO DO FILME - DIA *cena 4*

Em plano conjunto, o operador da câmera recua com a câmera sendo espreitado pelo diretor que recua junto olhando o plano até que certo momento, já incomodado o diretor puxa o fotógrafo pelo braço e o traz pra perto da sua boca e sussurra em tom alto.

LEOPOLDO

Escuta aqui, olha este plano bonitinho que você tá fazendo...que porra é essa? Tá pensando que tá fazendo cinema novo? Isso aqui, meu chapa ...é bang bang!

VOZ EM OF DE WILLIAM BÖNNER

Boa Noite!

EXT. SET DE GRAVAÇÃO NUM BECO SEM SAÍDA - DIA *cena 5*

Anão risonho balança os braços e ri incontrolavelmente em um intervalo de filmagem.

ANÃO

Minha mãe sempre disse que cinema era arte de gente pequena!

VOZ EM OF DE WILLIAM BONNER

Boa Noite!

EXT. SET DE GRAVAÇÃO NUM BECO SEM SAÍDA - DIA - *cena 6*

Atriz passa correndo segurando blusa e uma toalha até a direita de um plano geral. O diretor surge no plano tentando acalmá-la.

OUTRA ATRIZ

Eu não vou tirar a blusa!

2

Excluído
traz pelo marketing of

ARTEMIDIA RESISTENTE - TRAILER

O diretor chega até ela, a segura com as duas mãos pelo braço num plano que nos remete ao filme "E o vento levou" e olha fixo para os olhos da atriz.

LEOPOLDO

Escute aqui, mulher, eu esculhambo mesmo! Não importa o tamanho da minha bitola, e sim, o quanto de película eu consigo gastar com você, ta meu ouvindo?

INT. FLASHBACK DE CENAS DESCONEXAS - NOITE

Imagens de dançarinas de burlesco num palco, Bandidos trajados como bang bang correndo com rolos de cinema e cinema pornô com um cartaz de um filme de Orson Welles.

Algumas sombras demarcam as paredes, o Tenente e Major Brandão aparece de braços cruzados balançando a cabeça positivamente com um palito de dentes na boca! O mesmo Brandão aparece ordenando por detrás de uma mesa. Jump-shots para o rosto de Brandão com requintes de crueldade e olhos semi-serrados.

VOZ EM OF (LOCUTOR DE RÁDIO)

Para acabar com as tripulias dos cineastas que deitam e rolam em cima da lei e da ordem, dos atores de teatros que ficam nus sem um mínimo de pudor, dos cantores que ensinam a revolução pelas vitrolas tocadas nos parques, dos poetas que recitam a resistência nos romances de portões, Tenente e Major Brandão é a ameaça que irá torturar seus passos e suas pegadas.

EXT. QUARTEL GENERAL - DIA

Brandão em caminha num plano em contra-ploungé numa forma de marcha. Pára e irritado aponta para frente dando ordem aos soldados.

BRANDÃO

Pau no cú destes cineastas. Podem ter assaltado a porra do Jango de Saia. Não quero saber de ninguém socorrendo ou

ARTEMIDIA RESISTENTE - TRAILER

ajudando estes degenerados. udo,
dos

VOZ EM OF FEMININA

Libertino!

INT. QUARTO DE MOTEL - NOITE

Cena 9

Deitados na cama, fumando cigarros, um casal se vira na cama. Revela-se o diretor Leopoldo e mais uma nova atriz que apenas o ouve, estando mais interessada nos cigarros que traga e solta fumaças no ar. A câmera fecha em plano médio para o diretor que divaga como quem se desabafa num divã de psicanalista.

LEOPOLDO

Sabe...quando eu era pequeno e via os filmes que amava, me imaginava que iria beber 'e trepar todo dia. Mas nunca imaginava que seria tanto viu...

VOZ EM OF FEMININA

Visionário!

INT. MESA DE REUNIÃO - DIA

Cena 10

O diretor bate a mão na mesa, chama atenção de toda sua equipe. Reverenciando filmes policiais da década de 70, a câmera fecha em zoom in no rosto do cineasta que berra com veemência.

LEOPOLDO

O que eu quero, é fazer a primeira chanchada espacial do mundo! E ninguém vai me impedir!

VOZ EM OF FEMININA

Rrrrrrrromantico!

INT. QUARTO DE MOTEL - NOITE

Cena 11

LEOPOLDO

ARTEMIDIA RESISTENTE - TRAILER

Sabe...quando eu era pequeno e via os filmes que amava, me imaginava que iria beber e trepar todo dia. Mas nunca imaginava que seria tanto viu...

A excluído por excesso de Tempo

VOZ EM OF FEMININA

Poético!

LEOPOLDO

Se ela era puta eu não sei...Só sei que ela era profissional!

INT. HALL DE APARTAMENTO VELHO - DIA

cena 12

Garota sai correndo de calcinha e sutiã com uma lata de filme embaixo do braço. Câmera a enquadra descendo na escada nos remetendo a planos comuns nos filmes de Hitchcock em que desce escadas abaixo.

LEOPOLDO

Sua vagabunda, me devolva o copião! Ou nunca mais vai trabalhar nesta cidade

A atriz chega à porta do prédio que abre e se depara com o Brandão que parece não acreditar no estado que vê sua filha.

BRANDÃO

O que uma filha minha faz desse jeito????? Uma vergonha pra mim, o que dirão quando souberem que você corria...que você corria....com uma lata de filmes na mão??????

INT. QUARTO DE LEOPOLDO - DIA

- cena 13

Leopoldo, acorda de ressaca, nitidamente perceptível pelas garrafas de whisky no criado mudo. Tira a calcinha de seu rosto, procura a garota em seu lado da cama. Nota que a ausência da garota, senta-se na cama.

LEOPOLDO

5

ARTEMIDIA RESISTENTE - TRAILER

Ei amoreco, Ce ta ai? Eu já sei como terminar meu filme! Já sei o que fazer pra terminar meu filme, já sei!

MASCULINA

VOZ EM OF

Mais um gato de Beco mofando nos lendários calabouços da cinemateca!

FADE OUT

Créditos do filme exibindo o nome "Viagem à Lua" e com o subtítulo de "como as mulheres confessarão sua experiência sacana e extraterrestre".

VOZ EM OF

Estrelando: Jonerval dos Santos como Leopoldo. Cris como Dafny "A filha do Tenente Major", Adriana Andréia como "Tabata" a voluptuosa atriz que foi enganada. E...Afrânio Brandão como...O tenente Major Brandão.

INT. SET DE GRAVAÇÃO - DIA - *cens 14*

Ator inseguro desiste de atuar, olha para quarta parede do set de filmagem procurando se confessar com o diretor.

ATOR

Diretor, qual é a minha motivação?

LEOPOLDO

O bar do Minho, assim que a gente sair daqui, então trate de fazer logo esta cena.

VOZ EM OF DE WILLIAM BONNER

Boa Noite!


*trava pela
cena final de
apresentação dos personagens*

7.5 Ordem do dia


7.5.1 Ordem do dia – 1º dia

ORDEM DO DIA					Sáb Dia 06/09				
Filme: Viagem à Lua		Diretor: Vebis Jr			Cia. Cine. Boca Maldita				
EQUIPE					ELENCO				
Função	Nome	Horário	Local	Celular	Ator	Horário	Local	Celular	
Diretor	Vebis Jr	10:00			Roger				
Produtor	Julio	10:00			Karina				
					GRAVAÇÕES				
					Cena 1: Beco Cena 17 e 18 fuga da filha				
					11:00 - Roger				
					13:00 - Karina				
					16:00 - Término da gravação				
TRANSPORTE					ENDEREÇOS LOCAÇÕES				
Busca de Karina no metrô Sacomã					Beco do Rudge Ramos				
Chegada de Roger com veículo próprio					Casa de Vebis Jr				
FIGURINO/MAQUIAGEM		OBJETOS			MAQUINÁRIA/ ELÉTRICA				
		Blazer tipo Tom Waits			Canon 5D e Iphone 4				
		Meias 7/8							
		Salto Alto							
		Babydoll							
		Lata de cinema			PRODUÇÃO				
LOCAÇÕES									
Cenas	Set	Descrição	Horário		Endereço				
			Manhã e Tarde						
Responsáveis		Início da Filmagem	Fim da Filmagem		Assinatura				
Vebis Jr		11:00	16:00						


7.6 Planilha de análise técnica

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 1		Áudio: Áudio de som direto. Captação de áudio ambiente.	Observações: As cenas de <i>insert</i> do início, serão capturadas no centro de SP e com o ator, três opções de <i>takes</i> com distância.	
Planos: 1 e 2				
Hora: Prepara: 11h00min Roda: 11h30min Termina: 12h30min				
Locação: Beco da Av. Rudge Ramos frente à delegacia	Elenco: Roger Keesse	Figurino: Camisa branca, calças pretas, <i>blazer</i> preto, gravata, chapéu, óculos <i>vintage</i> .	Arte: Câmera de cinema de 8mm	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>

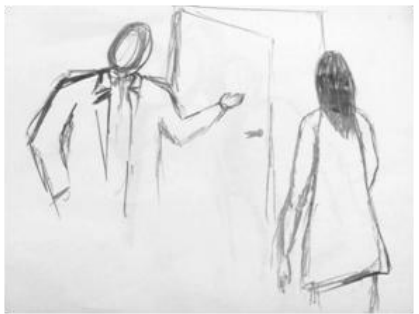
Planilha de análise técnica – Cena 1

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 2		Áudio: Som direto, diálogos gravados, e um minuto de captação de áudio ambiente.	Observações: O ator Paulette foi substituído pelo ator Leonardo Reitano.	
Planos: 2, 4, 6, 10 e 14				
Hora: Prepara: 10h30min Roda: 11h00min Termina: 13h00min				
Locação: Praça dos Meninos – São Bernardo	Elenco: Roger Keesse, Leonardo Reitano, Rafael Nascimento e Carol Andreo	Figurino: Homens: visual “Tom Waits” e a mulher com visual de garota <i>pin up</i> (da década de 50).	Arte: Cordas para amarrar a atriz na árvore, tripé de câmera, Câmera	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 2

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 3		Áudio: Ambiente, com sons dos passos na escada.		Observações:
Planos: 1, 2, 3, 4				
Hora: Prepara: 10h00min Roda: 11h00min Termina: 13h00min				
Localização: Edifício Junior	Elenco: Roger Keese e Karina Karreira	Figurino: Roger Keese repetirá o mesmo figurino e Karina com figurinos de <i>cabaret</i>	Arte: Apenas figurino	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 3

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 4		Áudio: Som direto do convite dela ir pra casa dele. Sons de pegadas no paralelepípedo.		Observações:
Plano: 1				
Hora: Prepara: 14h00min Roda: 14h15min Termina: 15h45min				
Localização: Edifício Junior	Elenco: Roger Keese e Karina Karreira	Figurino: Roger: visual Tom Waits Karina: Visual <i>Cabaret</i>	Arte: Apenas figurino	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 4

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09			
Cenas: 6A e 6B		Áudio: Som direto de ambiência e de diálogos.	Observações: Cuidados com Rafael Nascimento para que este não pareça ser o mesmo ator do Cap. Brandão.		
Planos: 1, 2, 3, 4, 5 e 6					
Hora: Prepara: Roda: Termina:					
Locação: Praça dos meninos – São Bernardo do Campo	Elenco: Roger Keesse, Rafael Nascimento, Leonardo Reitano e Carol Andreo	Figurino: Os mesmos da cena 2	Arte: Os mesmos da cena 2	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>	


Planilha de análise técnica – Cenas 6A e 6B

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09			
Cena: 5B		Áudio: Som direto de ambiência e diálogos	Observações:		
Planos: 1, 2, 3 e 4					
Hora: Prepara: 10h00min Roda: 10h30min Termina: 12h00min					
Locação: Praça dos meninos – São Bernardo do Campo	Elenco: Roger Keesse, Rafael Nascimento, Leonardo Reitano e Carol Andreo	Figurino: Os mesmos da cena 2	Arte: Os mesmos da cena 2	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>	


Planilha de análise técnica – Cena 5B

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 5		Áudio: Som direto com diálogos e ambiência	Observações: A ideia original era gravar o anão na mesma galeria do centro de São Paulo em que Sganzerla gravou o filme "O Bandido...". Mas foi readaptado decorrente ao temo hábil e disponibilidade do anão.	
Planos:				
Hora: Prepara: 15h00min Roda: 15h30min Termina: 17h00min				
Locação: Terreno de desova de carros alegóricos.	Elenco: Anão Rafinha e Roger Keesse	Figurino: <i>Blazer</i> , camisa, gravata, calça e sapato.	Arte: Apenas figurino	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 5

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 6		Áudio: Som direto, ambiência e diálogos. O áudio das ambiências tem uma pontuação maior.	Observações: O áudio ambiente de trânsito deve ser gravado numa passarela em cima da rodovia Anchieta.	
Plano: 1				
Hora: Prepara: 17h00min Roda: 17h15min Termina: 18h00min				
Locação: Passarela do Km 14 da Via Anchieta	Elenco: Roger Keesse e Carol Andreo	Figurino: Carol: Camisa de zebra feminina e bandana de cabelo. Roger: Visual Tom Waits	Arte: Apenas figurino	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 6

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 7A e 7B		Áudio: Áudio de ambiência e diálogos.		Observações: Manter o áudio de rodovia, porém, gravar o áudio fora pra inserir depois.
Planos:				
Hora: Prepara: 18h00min Roda: 18h15min Termina: 19h00min				
Locação: Passarela do Km 14 da Via Anchieta	Elenco: Roger Keesse e Carol Andreo	Figurino: Carol: Camisa de zebra feminina e bandana de cabelo. Roger: Visual Tom Waits	Arte: Apenas figurino	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cenas 7A e 7B

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 8		Áudio: Áudio será criado em <i>Foley</i> dos passos e dublado propositalmente		Observações: <i>Takes</i> do Capitão caminhando num corredor, sem revelar o rosto.
Planos: 1, 2, 3				
Hora: Prepara: 14h0min Roda: 14h15min Termina: 15h00min				
Locação: Corredores do condomínio Praias de Espanha.	Elenco: Rafael Nascimento Léo Reitano Roger Keesse	Figurino: Rafael: <i>Blazer</i> e calças escuras, camisa de cor salmão e óculos <i>vintage</i> .	Arte: Cigarros acesos, boinas	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 8

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 8B		Áudio: Narração para câmera do que o personagem pretende fazer.	Observações: Ideia original inserir em <i>foley</i> o áudio da privada e soltar frases homoeróticas, porém, descartado para que não cause problemas posteriores.	
Planos:				
Hora: Prepara: Roda: Termina:				
Locação: Porta do banheiro do escritório.	Elenco: Rafael Nascimento Léo Reitano Roger Keesse	Figurino: Rafael: <i>Blazer</i> e calças escuras, camisa de cor salmão e óculos <i>vintage</i> .	Arte: Cigarros acesos, boinas	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>

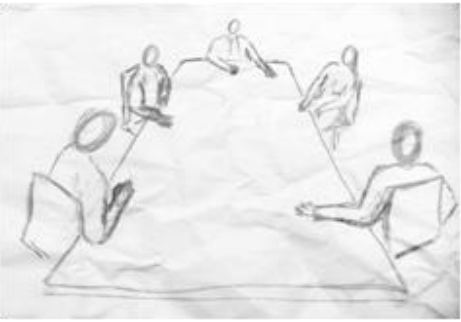
Planilha de análise técnica – Cena 8B

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 9		Áudio: Apenas diálogo entre eles. Inserção de outro áudio de tapa na perna pra dar ênfase.	Observações: Iluminação de penumbra feita com luz rebatida, imitando os <i>setlights</i> focados nos personagens dando um tom de iluminação "lavado".	
Planos: 1, 2				
Hora: Prepara: 13h00min Roda: 13h15min Termina: 15h00min				
Locação: Quarto do Edifício Junior	Elenco: Roger Keesse e Karina Karreira	Figurino: Roger: visual Tom Waits Karina: visual burlesco (salto, corpete, meia 7/8)	Arte: Lençóis sujos, garrafas vazias na cama, cigarros e roupas de burlesco no chão.	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 9

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 9B		Áudio: Gravação de <i>insert</i> para que o plano dê ênfase no tapa que Karina leva na perna.	Observações: Evitar problemas de vaziar as luzes, já que o quarto desta <i>kitchenette</i> é bastante apertado.	
Planos:				
Hora: Prepara: 15h00min Roda: 15h15min Termina: 16h00min				
Localização: Quarto do Edifício Junior	Elenco: Roger Keesse e Karina Karreira	Figurino: Roger: visual Tom Waits Karina: visual burlesco (salto, corpete, meia 7/8)	Arte: Lençóis sujos, garrafas vazias na cama, cigarros e roupas de burlesco no chão.	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 9B

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 10		Áudio: O salão do restaurante Tefrance tem o problema de reverberar, necessita uma dublagem. Áudio com ênfase do berro, mais o áudio do tapa na mesa.	Observações: Os personagens estarão em contra luz, e não haverá forma de colocar luz pois o salão tem uma rede de 220v	
Planos: 1, 2				
Hora: Prepara: 13h00min Roda: 13h15min Termina: 15h00min				
Localização: Salão do restaurante Tefrance	Elenco: Roger Keesse, Carol Andreo, Léo Reitano e Rafael Nascimento	Figurino: Todos devem usar o mesmo figurino da cena 2, porém a repetição de personagens obriga uma troca de peça de roupa.	Arte: Apenas figurino	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 10

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 10B		Áudio: Plano fechado em Roger para berrar os direitos.	Observações: Gravação de vários tapas na mesa para usar de <i>foley</i> .	
Planos: 1, 2, 3				
Hora: Prepara: Roda: Termina:				
Locação: Salão do restaurante Tefrance	Elenco: Roger Keesse	Figurino: Roger: visual Tom Waits	Arte: Apenas figurino	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 10B

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 11		Áudio: Áudio reverberado do corredor.	Observações: Planos e contraplanos do corredor e escadarias.	
Planos: 1, 2, 3				
Hora: Prepara: 13h00min Roda: 13h15min Termina: 15h00min				
Locação: <i>Hall</i> e corredores do Edifício Junior.	Elenco: Roger Keesse e Karina Karrera	Figurino: Visual Burlesco com salto, meias sete oitavos, camisa branca e corpete.	Arte: Latas de cinema.	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 11

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 12		Áudio: Diálogos entre Karina e Rafael.		Observações: Sem a ajuda da polícia ou guarda Municipal, foi gravado escondida uma imagem do carro de polícia num dia de semana na frente do beco
Planos:				
Hora: Prepara: 16h00min Roda: 16h15min Termina: 17h00min				
Locação: Rua Renata Gomes sem saída	Elenco: Karina Karreira e Rafael Nascimento	Figurino: Rafael: <i>blazer</i> e calças escuras, camisa de cor salmão e um quepe de policial Karina: visual burlesco, salto, meia 7/8 e corpete.	Arte: Quepe policial e latas de cinema.	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>

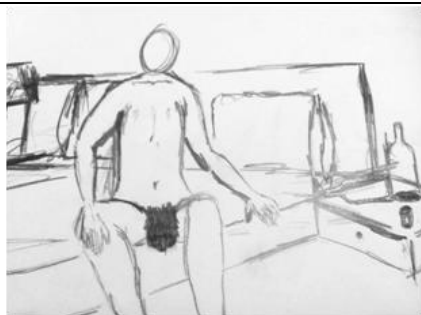
Planilha de análise técnica – Cena 12

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 13		Áudio: Diálogos entre Karina e Rafael.		Observações: Sem a ajuda da polícia ou guarda Municipal, foi gravado escondida uma imagem do carro de polícia num dia de semana na frente do beco
Planos: 1, 2				
Hora: Prepara: 16h00min Roda: 16h15min Termina: 17h00min				
Locação: Rua Renata Gomes sem saída	Elenco: Karina Karreira e Rafael Nascimento	Figurino: Rafael: <i>blazer</i> e calças escuras, camisa de cor salmão e um quepe de policial Karina: visual burlesco, salto, meia 7/8 e corpete.	Arte: Quepe policial e latas de cinema.	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>


Planilha de análise técnica – Cena 13

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 14		Áudio: Som direto de Roger falando ao acordar.	Observações:	
Planos:				
Hora: Prepara: 18h00min Roda: 18h15min Termina: 19h00min				
Locação: Quarto do Edifício Junior	Elenco: Roger Keesse	Figurino: Cama com lençóis amassados e garrafas vazias espalhadas pela cama	Arte: Cama com lençóis amassados e garrafas vazias espalhadas pela cama	Cam/Equipamentos: Canon 5D MarkII / Iphone 4

Planilha de análise técnica – Cena 14

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 14B		Áudio: Som direto.	Observações:	
Planos: 1, 2				
Hora: Prepara: 19h30min Roda: 19h45min Termina: 20h00min				
Locação: Quarto do Edifício Junior	Elenco: Roger Keesse	Figurino: Cama com lençóis amassados e garrafas vazias espalhadas pela cama	Arte: Cama com lençóis amassados e garrafas vazias espalhadas pela cama	Cam/Equipamentos: Canon 5D MarkII / Iphone 4

Planilha de análise técnica – Cena 14B

Filme: Viagem à Lua		Data: 06/09 à 14/09		
Cena: 15		Áudio: Locuções em <i>off</i>	Observações:	
Planos:				
Hora: Prepara: 13h30min Roda: 13h45min Termina: 15h00min				
Locação: Quarto do Edifício Junior	Elenco: Roger Keesse	Figurino: <i>Blazer</i> e calças escuras, óculos <i>vintage</i> e gravata fina.	Arte:	Cam/Equipamentos: <i>Canon 5D MarkII / Iphone 4</i>

Planilha de análise técnica – Cena 15

7.7 Boletim de câmera

7.7.1 Boletim de câmera – 1º dia

Título da produção: Viagem à Lua

Diretor: Vebis Jr Dir. de Fotografia: Vebis Jr Data: 06/09

BOLETIM DE CÂMERA DIGITAL

	4:3 X		16:9		Câmera: <i>Canon EOS 5D / IPHONE 4</i>
	30i		24P X		Operador de câmera: Vebis Jr

Fita N°	Plano N°	Take N°	TC In	TC Out	Lente	F-Stop	Observações (filtros, <i>shutter</i> ...)
HD	1A	2	04:03:22	04:25:16	82mm		
HD	1B	1	07:15:12	07:40:10	82mm		
HD	1C	5	12:07:50	13:05:21	82mm		
HD	17A	3	15:13:11	15:55:06	82mm		
HD	17B	1	19:14:05	19:25:03	82mm		
HD	17C	2	20:01:05	20:15:12	82mm		
HD	18A	1	24:25:17	25:02:03	82mm		
HD	18B	2	28:14:41	29:12:15	82mm		
		Total			Assinatura 1º Assistente de Câmera:		
		Fitas: HD Externo FEASSO					

7.7.2 Boletim de câmera – 2º dia

Título da produção: Viagem à Lua

Diretor: <u> Vebis Jr </u>	Dir. De Fotografia: <u> Vebis Jr </u>	Data: <u> 07/09 </u>
------------------------------	---	------------------------

BOLETIM DE CÂMERA DIGITAL

	4:3 X		16:9		Câmera: <i>Canon EOS 5D / IPHONE 4</i>
	30i		24P X		Operador de câmera: Vebis Jr

Fita N°	Plano N°	Take N°	TC In	TC Out	Lente	F-Stop	Observações (filtros, shutter...)
HD	2A	1	04:14:05	04:25:17	82mm		
HD	2B	1	04:41:01	04:56:07	82mm		
HD	2C	1	05:14:00	05:26:09	82mm		
HD	4	1	05:30:13	05:43:03	82mm		
HD	5	1	05:55:02	06:12:01	82mm		
HD	6	1	06:21:15	06:36:03	82mm		
HD	10A	1	06:43:07	06:55:02	82mm		
HD	10B	1	07:10:04	07:25:11	82mm		
HD	10C	1	07:32:00	07:56:05	82mm		
HD	14A	1	08:05:05	08:33:03	82mm		
HD	14B	1	08:44:06	08:59:08	82mm		
HD	14C	1	09:13:09	09:37:12	82mm		
		Total HD Feasso Fitas:			Assinatura 1º Assistente de Câmera:		

7.7.3 Boletim de câmera – 3º dia

Título da produção: Viagem à Lua

Diretor: Vebis Jr Dir. De Fotografia: Vebis Jr Data: 12/09

BOLETIM DE CÂMERA DIGITAL

	4:3 X		16:9		Câmera: <i>Canon EOS 5D / IPHONE 4</i>
	30i		24P X		Operador de câmera: Vebis Jr

Fita N°	Plano N°	Take N°	TC In	TC Out	Lente	F-Stop	Observações (filtros, shutter...)
HD	8A	1	02:11:01	02:23:19	82mm		
HD	8B	1	02:47:04	02:09:00	82mm		
HD	8C	1	02:14:00	02:31:08	82mm		
HD	12A	1	02:53:02	03:15:03	82mm		
HD	12B	1	03:21:15	03:38:01	82mm		
HD	12C	1	03:42:07	03:59:04	82mm		
		Total HD Feasso Fitas:			Assinatura 1º Assistente de Câmera:		

7.7.4 Boletim de câmera – 4º dia

Título da produção: Viagem à Lua

Diretor: Vebis Jr Dir. De Fotografia: Vebis Jr Data: 13/09

BOLETIM DE CÂMERA DIGITAL

	4:3 X		16:9		Câmera: <i>Canon EOS 5D / IPHONE 4</i>
	30i		24P X		Operador de câmera: Vebis Jr

Fita N°	Plano N°	Take N°	TC In	TC Out	Lente	F-Stop	Observações (filtros, shutter...)
HD	3A	1	15:02:01	15:23:17	82mm		
HD	3B	1	15:29:04	15:46:00	82mm		
HD	7	1	15:54:00	16:11:08	82mm		
HD	7B	1	16:19:02	16:33:03	82mm		
HD	9	1	16:40:15	16:50:01	82mm		
HD	9B	1	16:57:07	17:12:04	82mm		
HD	11A	1	17:21:09	17:36:07	82mm		
HD	11B	1	17:42:03	18:01:00	82mm		
HD	13	1	18:11:07	18:25:06	82mm		
HD	15A	1	18:33:08	18:49:14	82mm		
HD	15B	1	19:02:00	19:19:13	82mm		
HD	12C	1	19:36:11	19:55:01	82mm		
HD	16A	1	20:10:07	20:32:10	82mm		
HD	16B	1	20:39:07	20:58:15	82mm		
		Total HD Feasso Fitas:			Assinatura 1º Assistente de Câmera:		

7.8 Storyboard

Cena 1 - Storyboard



Após algumas captações de cenas do centro de São Paulo ao redor da rua onde nasceu o cinema da “Boca-do-Lixo”, preferi capturar algumas cenas de outras regiões centrais para que na montagem, a associação dos planos conotassem que o personagem do diretor surgisse em um beco e se apresentasse como um grande realizador e megalomaniaco.

Cena 2 – Storyboard



A maior dificuldade seria achar um local que tivesse uma como amarrar a atriz numa árvore e que a equipe reduzida, interagisse como era feito pelos cineastas da “Boca”. Porém, a maior dificuldade foi achar um local mais periférico que pudesse utilizar. Acabou que optei pela praça mais bonita para que as cores ajudassem na composição da direção de arte.

Cena 3 – Storyboard



Sequência na escada teve ajuda de uma ambientação sem necessidade de usar luz. A imagem ficou com luz uniforme, o que tecnicamente chamamos de “lavada”.

A escolha da locação se deve ao fato de que as cores do ambiente, tem tons de cores em “pastel”, o que ajuda endossar o tom do filtro de 8mm usado durante todo o trailer.

Cena 4 - *Storyboard*

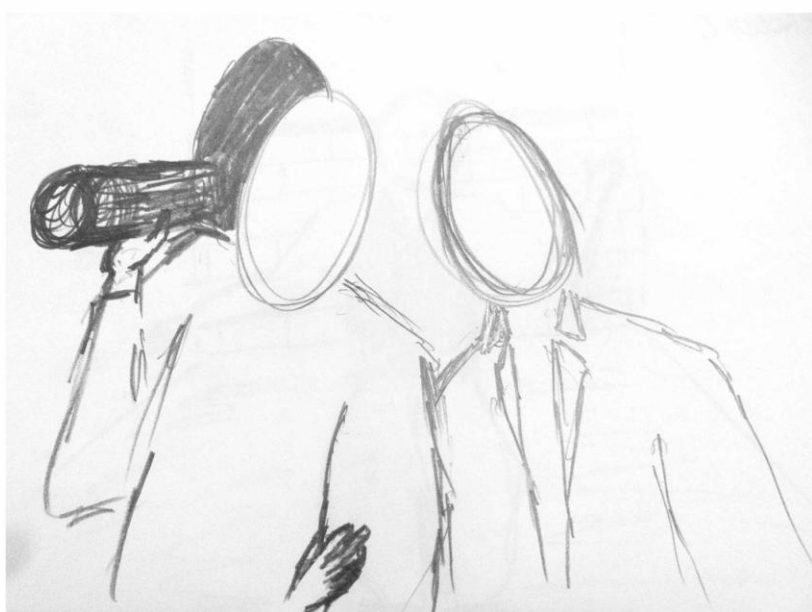


Insert de produção com um formato de making of e traz uma idéia de metalinguagem onde existe um filme dentro do filme.

O mesmo take foi usado em outras partes do trailer, para causar a mesma impressão que outros filmes da “Boca” causavam com repetições de takes no meio da história.

Uso de rebatedor para que os rostos ficassem iluminados.

Cena 5 – Storyboard



A repetição foi incluída.

O texto foi adaptado como um efeito catarse do diretor que quer negar influência do cinema novo.

A frase que deveria ser falada ao pé do ouvido do cinegrafista foi substituída por uma explosão megalomaniaca do diretor.

Cena 6 – Storyboard



Quando anunciei em redes de perfis sociais que necessitava de um anão para atuar no meu curta muitos estranharam. Encontrei por coincidência na mesma cidade um jovem muito solícito. A idéia era homenagear o filme “O Bandido da Luz Vermelha” de Rogério Sganzerla. Também cumprir o jargão entre cineastas: “quando o filme está fraco, é só colocar um anão balançando os braços e tudo se resolve”

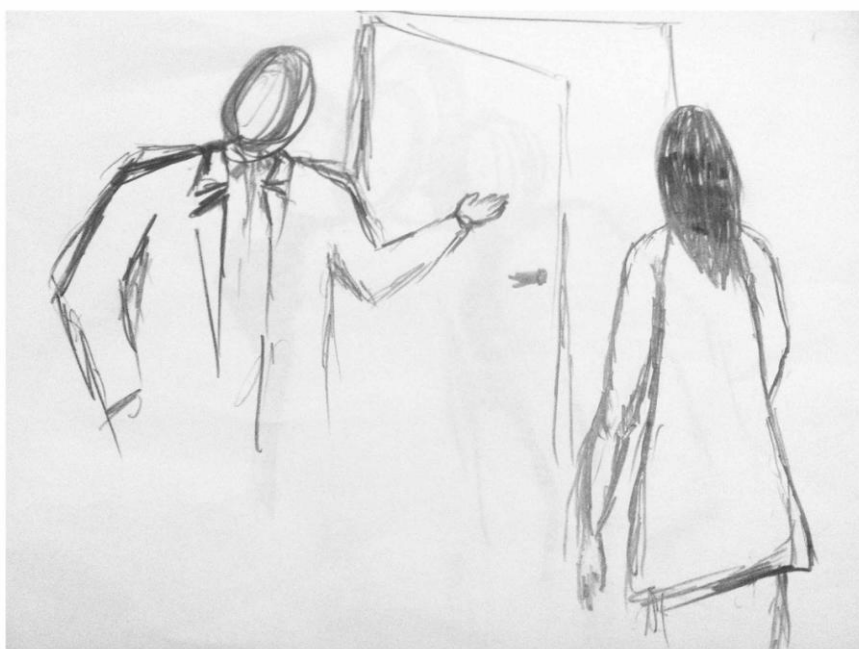
Cena 7 - Storyboard



Durante todo trailer as locações priorizadas foram as de que tivessem atmosfera periférica e trouxessem um pouco do clima que os filmes continham no final de 60.

Becos com paralelepípedo, paredes pixadas, campos que foram transformados em depósito foram utilizados para causar uma atmosfera mais marginal para a narrativa.

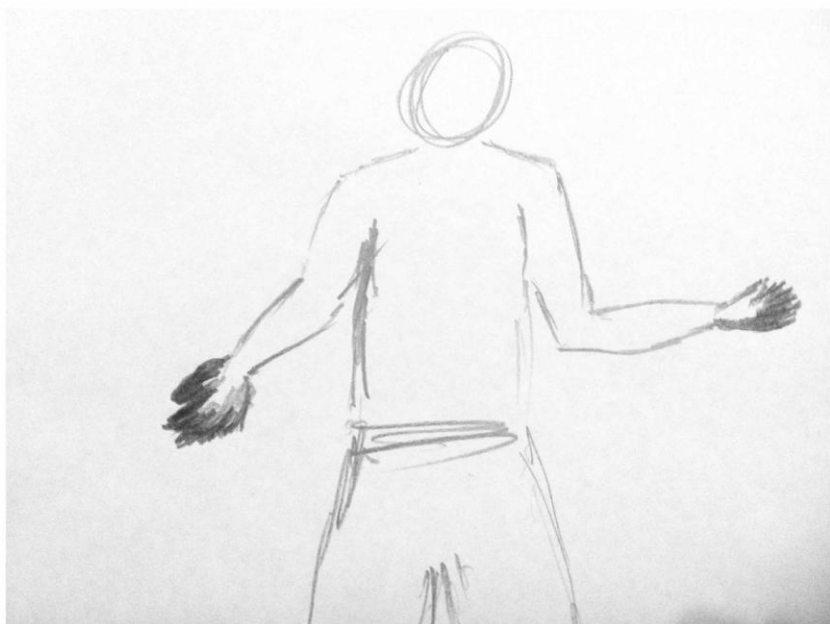
Cena 8 – Storyboard



A idéia original era utilizar uma locação em condições deterioradas. Porém, a dificuldade de produção de encontrar um prédio antigo que tivesse condições da instalação de luzes, poderia “derrubar” o disjuntor.

Decidiu-se trocar a locação por um apartamento mais moderno e que pudesse contar com luz diurna.

Cena 9 – Storyboard



A escolha por uma decupagem mais misteriosa não revela o rosto do Cap. Brandão que tal qual no Cinema da Boca, era o mesmo ator que interpretou o cinegrafista.

Cena 10 - Storyboard



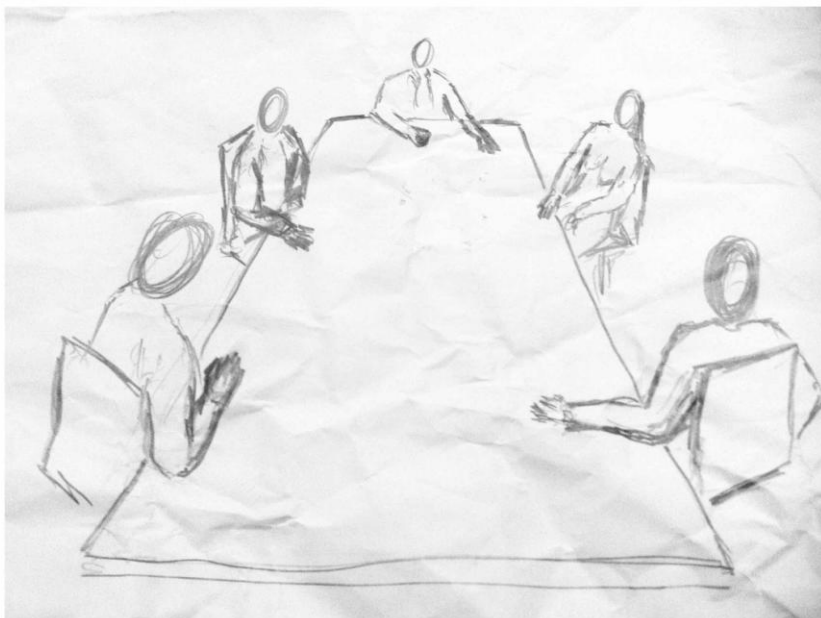
Neste take, finalmente temos o rosto do Cap. Brandão revelado. O texto é caricato até na forma do personagem se expressar. Foi utilizado o mesmo ator que interpretou o cinegrafista. Imitando a fotografia de filmes do expressionismo Alemão decidi iluminar o personagem debaixo para cima, para que a luz dura demarcasse bem o rosto e os gestos.

Cena 11 - Storyboard



A locação que foi conseguido pela produção era uma kiti nete de pouco espaço físico para se mobilizar, o que nos proporcionou o uso de uma câmara DSLR Canon Mark II 5D e lentes grande-angulares para o recu necessário.

Cena 12 - Storyboard

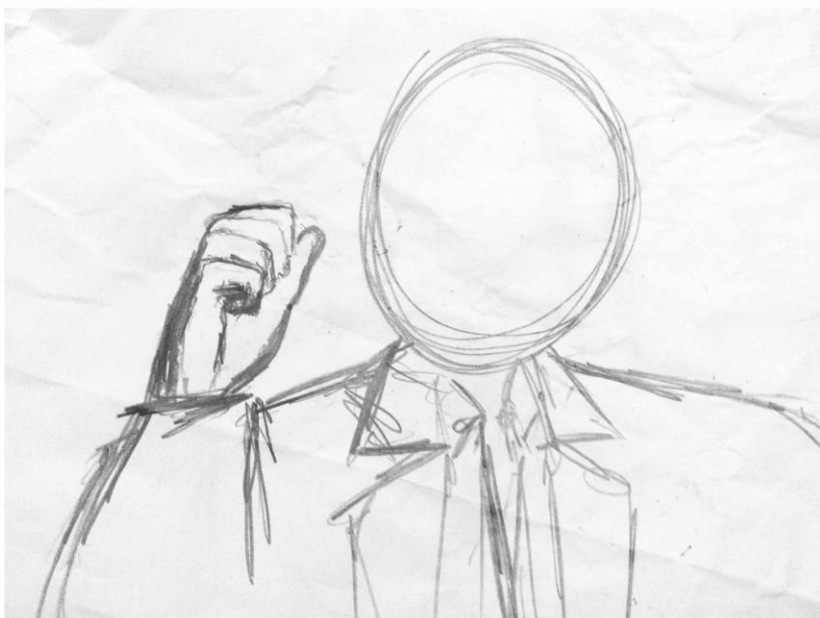


A reunião do diretor com sua equipe era de princípio criada para ser rodada numa distribuidora de filmes pornô.

Porém, boa parte destas empresas investiram num visual mais limpo de uma loja, o que não pôde dar um tom caricato ao escritório.

Decidiu-se a escolha de um salão que revelasse prédios no fundo dando atmosfera mais urbana.

Cena 13 - Storyboard



O close no diretor que promete para equipe dirigir seu primeiro filme petensioso, traz a idéia de uma decupagem com close.

Porém, o ato de assustar a toda equipe com um tapa na mesa e levantar, abriu a possibilidade de exercitar homenagens para outros filmes, como foi o caso de “Acossado” de Jean-Luc Godard, e em outros momentos “Deus e o Diabo na terra do Sol” de Glauber Rocha.

Cena 14 - Storyboard



De uma forma muito marginal, a polícia não pôde contribuir com o curta usando sua imagem e seu brasão.

O tempo para a gravação e edição eram curtos, as imagens foram capturadas de maneira clandestina e inseridas em justa posição para indicar ação conjunta com o personagem do Cap. Brandão.

Cena 15 - Storyboard



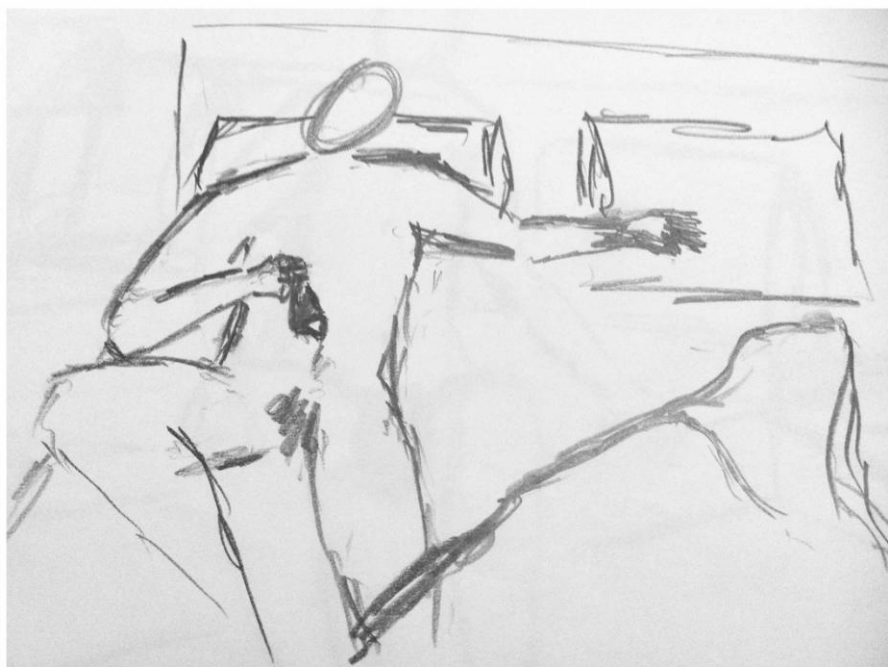
A dificuldade de se operar estas novas câmeras de vídeo que ao mesmo tempo são de fotografia chamadas de DSLR, nos impossibilitam de operar o foco de forma precisa, por conta disso foram utilizadas lentes médias de 55mm e um Iphone 4 que corrige o foco automaticamente. A decupagem da fuga dos rolos mudou para uma visão com planos mais parecidos com estética do diretor Hitchcock.

Cena 16 - Storyboard



Outra dificuldade encontrada na produção seria a de que a atriz que no roteiro original correria nua com os rolos de cinema embaixo do braço, foi abortada decorrente ao fato de que o beco onde foi rodado, possuía um número grande de moradores com filhos menores que eventualmente vinham acompanhar a produção.

Cena 17 - Storyboard



Como toda produção que tenha um viés de uso mais sensual, também ocorreram dificuldades de atrizes que aceitassem se expor com cenas de seminudez.

A amiga Karina Karreira foi quem aceitou se expor sem qualquer tipo de medo.

Cena 18 - Storyboard



Os últimos planos do trailer foram destinados para uma apresentação dos personagens numa forma que remete aos trailers da década de 70 e 80, onde ha congelamento da imagem e o nome do ator surge em gerador de caracteres.

Cena 19 - Storyboard



Pensado inicialmente para uso da mesma seqüência que o diretor leva a meretriz pra seu apê, a beleza estética do plano ficou tão forte que decidi tirar o take do começo e usar para terminar o trailer.

É uma imagem com um poder visual de desfecho muito grande e logo em seguida aproveitei para encerrar o trailer com fade out (escurecimento).

7.9 Montagem

Montagem é considerada por muitos diretores, como a visão final da direção. Um filme pode mudar de rumo, caso o montador convença que a narrativa deve tomar outro rumo.

Um bom montador pode se tornar um parceiro de um diretor e assim imprimir um conceito e estéticas que marcam história. Assim acontece no Brasil em especial com diretores da Boca-do-lixo.

Rogério Sganzerla, um dos mais célebres diretores da Boca-do-lixo, tem sua parceria histórica com o montador Sylvio Renoldi, apontada por muitos críticos como Inácio Araújo da Folha SP, a fórmula certa para imprimir aos filmes uma categoria de autorismo marcante e inconfundível.

Em uma entrevista que o diretor Alessandro Gamo (do documentário premiado “O Galante Rei da Boca”) junto ao editor Luiz Alberto Rocha Melo fizeram com Sganzerla e Renoldi, nota-se a importância do mínimo ruído para a composição do painel de loucuras que eram os filmes de Sganzerla.

Renoldi - ... só quando eu montava os filmes, né...? Eu ia lá montar os filmes da Servicine [produtora de Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios]. Montava na moviola da Servicine. Mas muitos filmes da Servicine eu montei na Odil, porque ficava mais perto do estúdio, você gravava e ao mesmo tempo montava a cena, entendeu?, o som...

Sganzerla - O que o Sylvio fazia na moviola era impressionante. Ele era capaz de fazer você dizer a mesma coisa, e inverter, cortando os magnéticos, ele tinha um domínio... e também com a moviola, se precisasse extrair um som ótico, ele criava uma instalação e fazia, ele era muito amigo do técnico...

Renoldi - E o dia-a-dia na Boca era normal, entendeu? Puta misturado com ator, ator misturado com puto, era o Massaini que ficava lá de cima, era o outro cara que ficava lá embaixo... Tinham as produtoras mixurucas, tinha o Tony Vieira, tinha um monte de produtoras ali, tinha o Renato Grecchi... então, quer dizer, eram pessoas que arranjavam um dinheirinho e faziam filme, entendeu? Me lembro que o Renato Grecchi fez um filme com o Carlão Reichenbach chamado *Corrida Em Busca do Amor* e, porra, os caras não tinham motor, entendeu?, então tinha que ficar cinco neguinhos na esquina empurrando o carro porque não tinha motor, entendeu? E daí o carro passava, terminava a cena, puxavam o carro de novo... um filme de corrida com carro sem motor! Então, quer dizer, uma loucura, entende...?

Mas o pessoal fazia cinema. Filmavam com filme velho, com filme novo...

Sganzerla - Tem uma história interessantíssima do "*Bandido...*": na ocasião eu falava: "não interessa o cinema, mas a profecia". Eu escrevi o filme antes de haver a história do João Acácio [o verdadeiro Bandido da Luz Vermelha]. Eu estava na Europa, quando cheguei eu disse: "pô, mas está acontecendo, o roteiro que eu estou escrevendo está acontecendo". Mas aconteceram muitas outras coisas assim, também, por exemplo: nós estávamos quase no rolo seis ou sete, pra mixar, e eu cheguei de manhã no estúdio, eu me lembro que era um sábado, de manhã, e de repente eu ouvi uma metralhadora - tarararararara - eu digo "pô, tá lá o Sylvio de novo revendo os ruídos", porque ele é um montador interessado, é como se fosse um trabalho dele. E eu falei: "mas não precisa, tá tudo certo, vai começar a mixagem agora..." Mas só que a metralhadora não era do filme, que dizia assim: "Militares estrangeiros são metralhados na porta das suas residências..." Eu digo: "porra, mas isso aí... Por que é que o Sylvio tá revendo..." Não era do filme, não. Era na frente da Odil Fono Brasil, estacionaram um carro...

Renoldi - ... estavam metralhando...

Sganzerla - ... pegaram um cara que era aquele capitão Chandler...

Renoldi - ... que morava na casa da Hebe... Os caras metralharam ele ali na porta, duas casas depois da Odil. Nós estávamos preparando, justamente o rolo que nós íamos fazer, era o que dizia "metralhados na porta de sua residência, não-sei-o-quê..." Porra, e lá fora pá-pá-pá, comendo fogo... É coincidência, né?, mas...

Sganzerla - Nós chegamos lá, ele estava ainda vivo, era até uma cena, a mulher, com a criança, o livro que ele tava lendo e ele agonizante... e você foi o único que viu o atentado, né?, Sylvio, foi um fusca que trancou, na saída da garagem... e aí apareceu um repórter, veio a polícia...

Alessandro - Sylvio, você chegou a dar alguma dica na montagem do *A Mulher de Todos*?

Renoldi - Não, não... não participei, não...

Sganzerla - O Sylvio não pôde, eu pedi muito que o Sylvio montasse, mas ele estava assoberbado de trabalho, então sem que eu soubesse, ele disse: "sim, mas isso é uma mina, e tal"... talvez pela ousadia do tema... Naquela época, um filme paulista sobre o final de semana, como era nas praias, um filme domingueiro, não é?, um "melodrama-de-beira-de-praia", como eu chamo.

Renoldi - O Rogério estava com dificuldade pra fazer o *A Mulher de Todos*, dificuldade pra continuar, né?, então eu convenci o Galante a entrar em contato com o Rogério pra ver se dava pra dar um toque, já que ele tinha

vários projetos, e foi quando eles se acertaram e fizeram o filme. Mas eu nem participei desse filme, eu estava muito ocupado, né?, então o Rogério montou o filme com outra pessoa...

Luís Alberto - Quem foi o montador?

Sganzerla - O Franklin Pereira... Ele deixou o filme curto demais. Quando chegou a versão final, o filme estava com menos do que a minutagem necessária. Aí eu digo: "não, eu vou dar um jeito, pegar todas as sobras e dar um jeito aqui, fazer mais um rolo..." Talvez pela escola de comercial do Franklin, ele foi cortando, cortando... Mas aí fizemos um rolo, que é o rolo exatamente que as pessoas mais elogiaram, que é aquele negócio do "paga uma cuba, bem"... O próprio Paulo Emílio confessava que viu várias vezes o filme pra ver aquela cena, que na primeira versão não estava. Eu tive que dublar, o estúdio tinha sofrido uma reforma, estava com outra qualidade sonora. O filme é audível, você entende todas as piadas, tem umas dez, quinze piadas ótimas, né?, o Jô, que está muito bem, o Jô Soares... O Franklin copiava um pouco o estilo do Sylvio. Eu acho que o Sylvio, na montagem do "*Bandido...*", criou um código de montagem que imediatamente todos os outros se colocaram nessa expectativa de dar um novo tratamento, também quanto ao som - não precisar de tanto ruído de sala, valorizar a música com o diálogo, ter várias músicas ao mesmo tempo... E também o bom humor que a gente tinha na sala de montagem acho que passou pro filme, que se mantém atual até hoje porque foi bem editado, que é um aspecto crucial do nosso cinema...

Renoldi - Bem anárquico, né?

Sganzerla - O Sylvio participava das gravações, dos textos do "*Bandido...*" Quando chegavam aqueles locutores - uma delas era uma velhinha, lá no estúdio, que ninguém queria trabalhar com ela. "Mas é essa!" Aí você disse: "Você vai estragar o filme..." "Não, eu preciso de uma voz assim..." E quando ela começava a ler aquilo eu tinha que sair da sala, que eu começava a dar risada - era uma sátira anárquica, como você disse...

Renoldi - Se você não chamasse ela de senhorita ela não gravava... (risos)
"A senhorita pode começar a gravar?"

Renoldi - O Rogério sempre faz a mesma coisa, ele chega sempre com o filme numa mala, né...? (risos) Traz o filme todo despedaçado numa mala pra... então... *O Bandido da Luz Vermelha* era um filme interessante, que, aliás - devemos falar -, tinham umas pessoas que não queriam...

Sganzerla - ... nem que fosse feito, quanto mais exibido...

Renoldi - É... quanto mais montado, né?... Então picharam: "como é que você vai montar um filme de um louco", não-sei-o-quê... E eu falei, "é um filme de louco e nós vamos montar ele como foi feito". E foi o que foi feito,

o filme era louco e a montagem foi feita loucamente, tanto é que até hoje é um filme moderno. Na época era uma loucura, né?, ninguém admitia.

.. A montagem é o grande aspecto, não é *um* aspecto, é o aspecto do filme - não sou eu quem digo -, mas pra conseguir isso é preciso ter um assistente, precisa ter uma preservação, precisa ter um certo - não digo conforto, mas um mínimo... (Revista Contracampo)

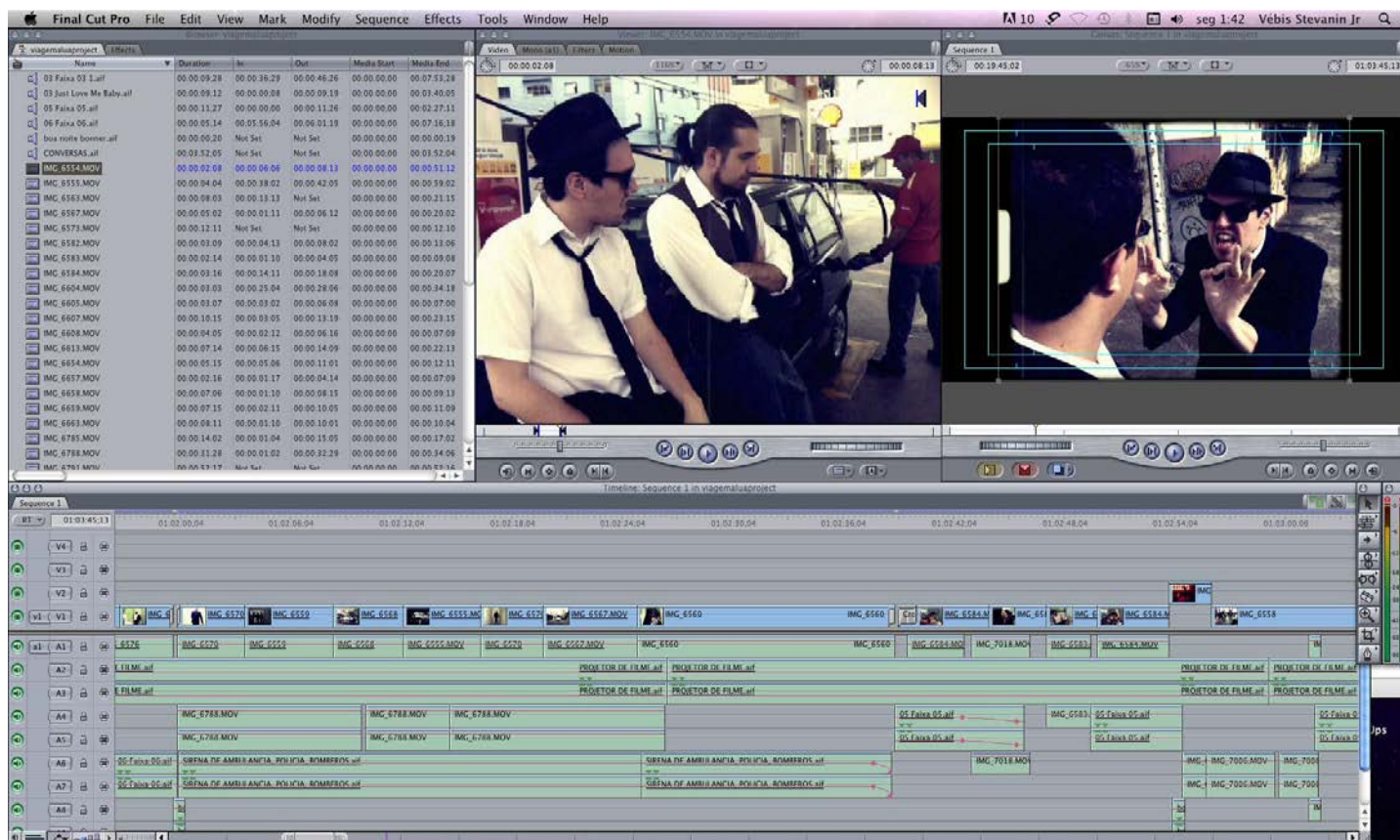
Para que se chegasse em um *trailer* que contivesse todos elementos necessários do cinema marginal, a montagem dele também seguia preceitos detalhados como os que foram descobertos na pesquisa sobre a forma de montagem, contendo várias pistas de áudio.

Existe a pista de áudio direto captado no dia da gravação. Nela existe o áudio de referência. Após a pista de áudio de referência do que foi gravado no dia, começam mais pistas adicionais de áudio que conduzirão o espectador a uma experiência sensorial semelhante ao que Rogério Sganzerla pretendia com “O Bandido da Luz Vermelha” que é justamente a faceta de rádio que o filme tem nas locuções em *off*.

Portanto, foram gravadas dublagens dos próprios atores gerando mais uma pista de áudio. Foram pesquisados áudios interessantes para se inserir em diversos momentos do *trailer* como o caso de sirenes de polícia, gargalhadas de público, um ruído de projeção de câmera de 8mm e até *voice over* do jornalista William Bonner desejando “boa noite” em vários momentos do *trailer*.

E existe também a colaboração de uma trilha sonora original do grupo de *cool Jazz* chamado “Tributo ao Rim” que permeiam o *trailer* até o seu desfecho.

Captura de imagem do *trailer* sendo editado no programa *Final Cut*



8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente Relatório Parcial do Trabalho Equivalente para o Exame Geral de Qualificação, intitulado “ARTEMÍDIA RESISTENTE: PROCESSOS E PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS APLICADOS NO CINEMA”, relata as disciplinas e as atividades complementares desenvolvidas sob a orientação inicial e reformuladas para o formato “Trabalho Equivalente”, exigência da orientação final.

Algumas atividades estão programadas para execução após o exame de qualificação:

1. sistematização da lista de filmes (obras audiovisuais) citados (informações de banco de dados tipo www.imdb.com, com pequena resenha circunstancial);
2. sistematização do processo de roteirização para reflexão acadêmica (roteirizar utilizando a ferramenta de edição de roteiro CELTX, explicitando o motivo acadêmico de utilização da ferramenta);
3. explicitação do tema de reflexão sobre os processos e procedimentos artísticos para desenvolvimento da redação final do Relatório Circunstanciado do Trabalho Equivalente;
4. preparação da forma de apresentação final do Trabalho Equivalente e do Relatório Circunstanciado do Trabalho Equivalente.



CENA 14 - Viela de periferia - Ext/Dia

9. CONCLUSÃO

Robert Bresson dizia que o cinema passa por mortes: nasce numa ideia, morre num roteiro. Este por consequência também sofre sua morte a partir da produção e direção. A última morte ocorrerá na edição, dando o formato final ao filme. A conclusão deste trabalho, fica debruçada pelo trabalho equivalente, pois, trouxe para a equipe de produção, um reflexo de todas dificuldades do cinema de baixo orçamento que os cineastas enfrentavam na época, porém, sem perder o prazer de produzir.

Existem algumas conclusões a serem pontuadas ao final desta dissertação:

A conclusão em campo - obtida com as pesquisas, entrevistas com profissionais da área da época, e notou-se o quanto o cinema nacional se tornou uma obra cruel que foge da identidade de cinema como uma manifestação cultural para se tornar o começo do cinema de mercado, que favorece contemplar editais de distribuidoras e produtoras *majors* com garantia de público, deixando de lado a qualidade do cinema que estabelece um diálogo com a linguagem popular, tornando-se ao alcance de todos. Com a chegada dos *multiplex*, o cinema se elitiza pelo seu preço e perde o seu público, além da comodidade do cidadão comum se contentar com filmes piratas indo a uma sala de cinema. Infelizmente a visão que muitos tem do cinema atual, é uma visão derrotista do cinema de autor, para a chegada do cinema de indústria que visa mais público e bilheteria do que o contato direto com o espectador;

A conclusão de produção – que fez com que os envolvidos na produção do *trailer* falso do trabalho equivalente, sentissem a dificuldade burocrática de rodar o *trailer* em locais as vezes até público, mas impedidos por um excesso de permissão de gravação, além da hostilização em locais como a cracolândia, mais precisamente na rua Helvetia no centro de São Paulo. Além da dificuldade burocrática, durante todo processo da elaboração do *trailer*, o realizador passou por dificuldades que chegaram ao ponto de que este fosse linchado pelo público local, danificando o equipamento e dando um prejuízo financeiro letal para o orçamento destinado. O trabalho de se produzir um curta/filme foi árduo, muitas vezes precisou contar com uma ajuda gratuita de amigos o que caracterizava como “favores” deixando a edição muitos dias parada na espera de que o favor fosse concluído. O companheirismo muitas vezes citado nas entrevistas com diretores e outros envolvidos, traz a ideia de que existia um compromisso muito maior para elaboração das obras. Que no final, seu resultado (filme) gera um resultado que é maior do que a soma de suas partes.

10. REFERÊNCIAS

Livros:

ANJOS, Augusto dos. **Antologia Poética**. São Paulo: Publifolha, 1987.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Diana L. P. de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1998.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2ª ed., 1977.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz**. Campinas: Ed. Papirus, 2009.

BORGES, Luiz Carlos R. **1960-1980, o Cinema à Margem**. Campinas: Ed. Papirus, 1983.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Ed. Vozes, 7ª ed. 1996.

CARRION, Luiz Carlos. **Festival do Cinema Brasileiro de Gramado**. Porto Alegre: Tchê Artes Gráficas, 1987.

ECO, Umberto. **Como se Faz Uma Tese**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 14ª ed. 1996.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1986.

GALVÃO, Maria Rita et BERNADET, Jean-Claude. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

GILL, Rosalind. **Análise do Discurso**. Ed. McGraw-Hill Professi, 1ª ed. 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Vigo, vulgo Almereyda**. São Paulo: Companhia das Letras/Edusp, 1991.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, Coleção Leitura, 1996.

LUTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica no Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Estampa, 1978.

NAZÁRIO, Luiz. **À Margem do Cinema**. São Paulo: Ed. Nova Stella Editorial, 1986.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Ed. Cultrix, 1977.

RAKNES, Olga. **Wilhelm Reich e a Orgonomia**. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973)**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RENAN, Sheldon. **Uma Introdução ao cinema Underground**. Rio de Janeiro: Ed. Lido, 1970.

TUDOR, Andrew. **Teorias do Cinema**. Lisboa: Edições 70, 1991.

TULARD, Jean. **Dicionário de Cinema - Os Diretores**. Porto Alegre: L&PM 1996.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Rio de Janeiro: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail et ali. **O Desafio do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Artigos, matérias e entrevistas de periódicos:

ARAÚJO, Inácio. Reichenbach recria o clássico. **Folha de São Paulo, Ilustrada**, 16 fev. 1995.

CARLOS, Cássio Starling. "Alma Corsária" encontra imagem brasileira. **Folha de São Paulo, Ilustrada, Cinema/Estréias**, 15 abr. 1994.

CARLOS, Cássio Starling. Reichenbach fala dos que viveram 64. **Folha de São Paulo**, 11 abr. 1994.

COMODO, Roberto. De Sampa para o mundo. **Jornal do Brasil, Caderno B**, 17 set. 1988.

COUTO, José Geraldo. Meu Primeiro Filme. **Caderno Mais, Jornal Folha de São Paulo**, 3 ago. 2003.

COZZATTI, Luiz César. Reichenbach, um Godard Gaúcho e Existência em questão. **Zero Hora, 2º caderno, Cinema**, 3 mai. 1984.

FERREIRA, Jairo. Eles estão à solta. **Revista Cinema, São Paulo, Tabu Arte e Cultura**, out./nov. 1997.

GOIDANICH, Hiron Cardoso. O talento de Reichenbach. **Zero Hora**, 15 out. 1985.

LEAL, Hermes Filho. Uma descida ao inferno. **Revista Cisco nº 4**, Goiânia, Cisco Editora e Promoções, 1986.

MEDEIROS, Jotabê. O Titanic no fundo do rio Pinheiros. **O Estado de São Paulo, Caderno 2**, 21 set. 1988.

MERTEN, Luiz Carlos. O olhar aguçado de um “paulista bastardo”. **Diário do sul**, 15 mai. 1987.

MUYLAERT, Ana. Poéticos anjos suburbanos. **Folha de São Paulo**, 30 abr. 1987.

NAGIB, Lúcia. Música dirige destino em “Alma Corsária”. **Folha de São Paulo, Mais**, 5 jun. 1994.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Reichenbach redime o cinema brasileiro. **Estado de São Paulo, Caderno 2**, 1 dez. 1993.

PEREIRA, Edmar. Um filme para irritar ou fascinar. Em alto estilo. **Zero Hora**, 19 mar. 1987.

REICHENBACH, Carlos. Uma invenção sem futuro. **Revista Set**, ed. 91, jan.1995.

SEGATTO, Norian et PAIXÃO, Marcos. A Boca que se fecha. **Revista Set**, ed. 25, jul. 1989.

STIGGER, Ivo. Extremos de sensibilidade. **Folha da Tarde, Cinema**, 4 mai. 1984.

TRIGO, Luciano. Mosaico naturalista. **Jornal do Brasil, Caderno B**, 9 mai. 1987.

Filmes:

A FILHA do Advogado. Direção: J. Soares. Intérpretes: Demétrio Age; Creusa Albuquerque; Olegário Azevedo e outros. Roteiro: Ary Severo e Costa Monteiro. 1926.

A HISTORY of the Blue Movie. Direção: Alex de Renzy. Intérpretes: Candy Barr e Tempest Storm. 1970 (116 min).

A MARGEM. Direção: Ozualdo Ribeiro Candeias. Intérpretes: Mário Benvenuti; Valeria Vidal; Bentinho e outros. Roteiro: Ozualdo Ribeiro Candeias. 1967. (96 min).

A MULHER de Todos. Direção: Rogério Sganzerla. Intérpretes: Helena Ignez; Jô Soares; Stênio Garcia e outros. Roteiro: Egídio Eccio e Rogério Sganzerla. 1969 (93 min).

À PROVA de Morte. Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: Kurt Russell; Zoe Bell; Rosario Dawson e outros. Roteiro: Quentin Tarantino. 2007 (114 min).

A VILA. Direção: M. Night Shyamalan. Intérpretes: Sigourney Weaver; William Hurt; Joaquin Phoenix e outros. Roteiro: M. Night Shyamalan. 2004 (108 min).

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Jean-Paul Belmondo; Jean Seberg; Henri-Jacques Huet e outros. Roteiro: François Truffaut e Jean-Luc Godard. 1960 (90 min).

AITARÉ da Praia. Direção: Gentil Roiz e Ary Severo. Intérpretes: Ary Severo; Almerly Steves; Rilda Fernandes e outros. Roteiro: Luís Maranhão; Tito Severo e J. Soares. 1925 (60 min).

AS LIBERTINAS. Direção: João Callegaro; Antônio Lima e Carlos Reichenbach. Intérpretes: Eduardo Campos; José Carlos Cardoso; Célia de Assis e outros. Roteiro: João Callegaro e Antônio Lima. 1968 (90 min).

ASSALTO ao Trem Pagador. Direção: Roberto Farias. Intérpretes: Eliezer Gomes; Reginaldo Faria; Jorge Dória e outros. Roteiro: Alinor Azevedo e Luiz Carlos Barreto. 1962 (102 min).

BANG Bang. Direção: Andrea Tonacci. Intérpretes: Ezequias Marques; Thales Penna; Milton Gontijo e outros. Roteiro: Andrea Tonacci. 1971 (85 min).

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Intérpretes: Antonio Pitanga; Luiza Maranhão; Lucy de Carvalho e outros. Roteiro: Luiz Paulino dos Santos; Glauber Rocha e Jose Teles. 1962 (78 min).

BILLY Jack. Direção: Tom Laughlin. Intérpretes: Tom Laughlin; Delores Taylor; Clark Howat e outros. Roteiro: Tom Laughlin e Delores Taylor. 1971 (114 min).

CAVEIRA, My Friend. Direção: Alvaro Guimarães. Intérpretes: Caveirinha; Baby Consuelo; Manoel Costa e outros. Roteiro: Alvaro Guimarães e Léo Amorim. 1970 (86 min).

CIDADÃO Boilesen. Diretor: Chaim Litewski. Intérpretes: Hennig Boilesen Jr.; Fernando Henrique Cardoso; Jarbas Passarinho e outros. 2009 (92 min).

CINCO Vezes Favela. Direção: Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Carlos Diegues; Marcos Farias e Leon Hirszman. Intérpretes: Isabella; Flávio Migliaccio; Henrique Montes; Waldir Fiori e outros. Roteiro: Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Domingos de Oliveira; Carlos Diegues; Carlos Estevão; Marcos Farias; Leon Hirszman e Flávio Migliaccio. 1962 (92 min).

CORAÇÕES em Suplício. Direção: Eugenio Centenaro Kerrigan. Intérpretes: Miguel Ascoli; Tónico Caravieri; Lídia Chermont e outros. Roteiro: Eugenio Centenaro Kerrigan. 1926 (min).

CORPO Fechado. Direção: M. Night Shyamalan. Intérpretes: Bruce Willis; Samuel L. Jackson; Robin Wright e outros. Roteiro: M. Night Shyamalan. 2000 (106 min).

CORRIDA em Busca do Amor. Direção: Carlos Reichenbach. Intérprete: David Cardoso; Gracinda Fernandes; Vic Barone e outros. Roteiro: Aram Babaeghian; Percival Gomes de Oliveira; Jairo Ferreira; Renato Grecchi; Carlos Reichenbach e J. B. Souza. 1972 (93 min).

DEEP Throat. Direção: Gerard Damiano. Intérpretes: Linda Lovelace; Harry Reems; Dolly Sharp e outros. Roteiro: Gerard Damiano. 1972 (60 min).

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Intérpretes: Geraldo Del Rey; Yoná Magalhães; Othon Bastos e outros. Roteiro: Glauber Rocha. 1964 (115 min).

DIRTY Dancing – Ritmo Quente. Direção: Emile Ardolino. Intérpretes: Patrick Swayze; Jennifer Grey; Jerry Orbach e outros. Roteiro: Eleanor Bergstein. 1987 (100 min).

ELES não usam Black-Tie. Direção: Leon Hirszman. Intérpretes: Gianfrancesco Guarnieri; Fernanda Montenegro; Carlos Alberto Riccelli e outros. Roteiro: Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman. 1982 (120 min).

EM DEFESA da Irmã. Direção: Eduardo Abelim. Intérpretes: Eduardo Abelim; Isolda Fernandes; Antonio Ferreira e outros. 1926 (15 min).

FLORADAS na Serra. Direção: Luciano Salce. Intérpretes: Cacilda Becker; Jardel Filho; Ilka Soares e outros. Roteiro: Fabio Carpi; Dinah Silveira de Queiroz e Mauricio Vasques. 1954 (100 min).

GAMAL, O Delírio do Sexo. Direção: João Batista de Andrade. Intérpretes: Joana Fomm; Paulo César Peréio; Lorival Pariz e outros. Roteiro: João Batista de Andrade. 1970 (85 min).

GANGA Bruta. Direção: Humberto Mauro. Intérpretes: Durval Bellini; Dea Selva; Lu Marival e outros. Roteiro: Humberto Mauro e Octavio Gabus Mendes. 1933 (82 min).

JARDIM das Espumas. Direção: Luiz Rosemberg Filho. Intérpretes: Sônia Andrade; Alvim Barbosa; Roberto de Cleto e outros. Roteiro: Luiz Rosemberg Filho. 1971 (100 min).

JARDIM de Guerra. Direção: Neville de Almeida. Intérpretes: Joel Barcellos; Zózimo Bulbul; Hugo Carvana. Roteiro: Neville de Almeida e Guará Rodrigues. 1970 (100 min).

JOE STRUMMER: The Future is Unwritten. Direção: Julien Temple. Intérpretes: Joe Strummer; Steve Jones; Mick Jones e outros. 2007 (123 min).

LÁBIOS sem Beijos. Direção: Humberto Mauro. Intérpretes: Lelita Rosa; Paulo Morano; Didi Viana e outros. Roteiro: Adhemar Gonzaga e Arlindo Muccilo. 1930 (53 min).

LIMITE. Direção: Mario Peixoto. Intérpretes: Olga Breno; Tatiana Rey; Raul Schnoor e outros. Roteiro: Mario Peixoto. 1931 (114 min).

MAN & Wife: An Educational Film for Married Adults. Direção: Matt Cimber. Intérpretes: Andreas Kranich; Birgit Müller; Rosanna Romana e outros. 1969 (65min).

MATOU a Família e foi ao Cinema. Direção: Júlio Bressane. Intérpretes: Márcia Rodrigues; Renata Sorrah; Antero de Oliveira e outros. Roteiro: Júlio Bressane. 1969 (73 min).

METEORANGO Kid, Herói Intergalático. Direção: André Luiz Oliveira. Intérpretes: Maria Adelina; Carlos Bastos; Dulce Bião e outros. Roteiro: André Luiz Oliveira. 1969 (85 min).

NOITE Vazia. Direção: Walter Hugo Khouri. Intérpretes: Norma Bengell; Odete Lara; Mário Benvenuto e outros. Roteiro: Walter Hugo Khouri. 1964 (93 min).

O ALBERGUE. Direção: Eli Roth. Intérpretes: Jay Hernandez, Derek Richardson and Eythor Gudjonsson. Roteiro: Eli Roth. 2005 (94 min).

O ANJO Nasceu. Direção: Júlio Bressane. Intérpretes: Norma Bengell; Hugo Carvana; Neville de Almeida e outros. Roteiro: Júlio Bressane. 1969 (90 min).

O BANDIDO da luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Intérpretes: Helena Ignez; Paulo Villaça; Pagano Sobrinho e outros. Roteiro: Rogério Sganzerla. 1968 (92 min).

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Intérpretes: Alberto Ruschel; Marisa Prado; Milton Ribeiro e outros. Roteiro: Lima Barreto e Rachel de Queiroz. 1953 (105 min).

O DESAFIO. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Intérpretes: Joel Barcellos; Maria Bethânia; Sérgio Britto e outros. Roteiro: Paulo Cesar Saraceni e Oduvaldo Vianna Filho. 1965 (81 min).

O GALANTE Rei da Boca. Direção: Luis Rocha Melo e Alessandro Gamo. Intérpretes: Roteiro: 2003 (50 min).

O GRANDE Momento. Direção: Roberto Santos. Intérpretes: Gianfrancesco Guarnieri; Myriam Pérsia; Vera Gertel e outros. Roteiro: Norberto Nath e Roberto Santos. 1958 (80 min).

O PAGADOR de Promessas. Direção: Anselmo Duarte. Intérpretes: Leonardo Villar; Glória Menezes; Dionísio Azevedo e outros. Roteiro: Anselmo Duarte e Dias Gomes. 1962 (98 min).

O SEXTO Sentido. Direção: M. Night Shyamalan. Intérpretes: Bruce Willis; Haley Joel Osment; Toni Collette e outros. Roteiro: M. Night Shyamalan. 1999 (107 min).

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Intérpretes: Per Aabel; Norma Bengell; Hugo Carvana e outros. Roteiro: Ruy Guerra e Miguel Torres. 1962 (100 min).

PLANETA Terror. Direção: Robert Rodriguez. Intérpretes: Rose McGowan; Freddy Rodríguez; Josh Brolin e outros. Roteiro: Robert Rodriguez. 2007 (105 min).

PORNOGRAPHY in Denmark: A New Approach. Direção: Alex de Renzy. 1970 (90min).

QUANDO Elas Querem. Direção: Eugenio Centenaro Kerrigan e Paolo Trinchera. Intérpretes: Bertoli Carmelo; Luiz de Barros; César Fronzi e outros. Roteiro: Eugenio Centenaro Kerrigan e Adalberto de Almada Fagundes. 1925.

REJEITADOS pelo Diabo. Direção: Rob Zombie. Intérpretes: Sid Haig; Sheri Moon Zombie; Bill Moseley e outros. Roteiro: Rob Zombie. 2005 (107 min).

RIO 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Modesto de Souza; Roberto Bataglin; Jece Valadão e outros. Roteiro: Arnaldo de Farias e Nelson Pereira dos Santos. 1955 (100 min).

SAGRADA Família. Direção: Sylvio Lanna. Intérpretes: Wanda Maria Franqueira; Milton Gontijo; Maria Olívia e outros. Roteiro: Sylvio Lanna. 1970 (85 min).

SÃO PAULO, Sociedade Anônima. Direção: Luís Sérgio Person. Intérpretes: Ana Esmeralda; Eva Wilma; Otelo Zeloni e outros. Roteiro: Luís Sérgio Person. 1965 (107 min).

SINAIS. Direção: M. Night Shyamalan. Intérpretes: Mel Gibson; Joaquin Phoenix; Rory Culkin e outros. Roteiro: M. Night Shyamalan. 2002 (106 min).

SINHÁ Moça. Direção: Tom Payne e Oswaldo Sampaio. Intérpretes: Anselmo Duarte; Eliane Lage; Ruth de Souza e outros. Roteiro: Fabio Carpi; Guilherme de Almeida; Maria Camila Dezzone Pacheco Fernandes; Tom Payne; Oswaldo Sampaio e Carlos Vergueiro. 1953 (120 min).

THE ADVENTURES of Kathlyn. Direção: Francis J. Grandon. Intérpretes: Kathlyn Williams; Charles Clary; William Carpenter e outros. Roteiro: Harold McGrath e Gilson Willets. 1913/1916.

THE FILTH and the Fury. Direção: Julien Temple. Intérpretes: Paul Cook; Steve Jones; John Lydon e outros. 2000 (108 min).

THE IMMORTAL Mrs. Teas. Direção: Russ Meyer. Intérpretes: Bill Teas; Ann Peters; Marilyn Wesley e outros. Roteiro: Edward J. Lakso e Russ Meyer. 1959 (63 min).

TICO-TICO no Fubá. Direção: Adolfo Celi. Intérpretes: Anselmo Duarte; Tônia Carrero; Marisa Prado e outros. Roteiro: Guilherme de Almeida; Jacques Maret e Oswaldo Sampaio. 1952 (109 min).

TODO Mundo Quase Morto. Direção: Edgar Wright. Intérpretes: Simon Pegg; Nick Frost; Kate Ashfield e outros. Roteiro: Simon Pegg e Edgar Wright. 2004 (99 min).

TRANSFORMERS: O Lado Oculto da Lua. Direção: Michael Bay. Intérpretes: Shia LaBeouf; Rosie Huntington-Whiteley; Tyrese Gibson e outros. Roteiro: Ehren Kruger. 2011 (154min).

TWIN Peaks. Direção: David Lynch, Mark Frost. Intérpretes: Kyle MacLachlan; Michael Ontkean; Mädchen Amick e outros. 1990-1991.

VALADIÃO, O Cratera. Direção: Humberto Mauro. Intérpretes: José Augusto Monteiro Barbosa; Bastos Estephânio; Eva Nil e outros. Roteiro: Humberto Mauro e Pedro Comello. 1925 (5 min).

VELUDO Azul. Direção: David Lynch. Intérpretes: Isabella Rossellini; Kyle MacLachlan; Dennis Hopper e outros. Roteiro: David Lynch. 1986 (120 min).

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Átila Iório; Maria Ribeiro; Orlando Macedo e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Graciliano Ramos. 1963 (103 min).

VIXEN!. Direção: Russ Meyer. Intérpretes: Erica Gavin; Garth Pillsbury; Harrison Page e outros. Roteiro: Robert Rudelson; Russ Meyer e Anthony-James Ryan. 1968 (70 min).

Outras fontes iconográficas:

Material promocional dos filmes.

Material promocional da mostra "O Essencial de Carlos Reichenbach".

Filmes concedidos pela produtora Dezenove.

Poemas e Crônicas de Cesário Verde. Disponível em: <<http://www.e-net.com.br/seges/verde.html>>. Acesso em: 05 mar. 2009.