

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

RODRIGO AKIRA MINASSE TOMITA

ATÉ AMANHÃ: OS ESPAÇOS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM LONGA-
METRAGEM

CURITIBA

2024

RODRIGO AKIRA MINASSE TOMITA

**ATÉ AMANHÃ: OS ESPAÇOS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM LONGA-
METRAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná, Linha 2, Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

CURITIBA
2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Tomita, Rodrigo Akira Minasse

Até Amanhã: os espaços no processo de criação de um longa-metragem / Rodrigo Akira Minasse Tomita. -- Curitiba-PR, 2024.

184 f.: il.

Orientador: Eduardo Tulio Baggio.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Processos de criação. 2. Crítica de processos. 3. Realização cinematográfica. 4. Espaço no cinema. 5. Até Amanhã. I - Baggio, Eduardo Tulio (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

RODRIGO AKIRA MINASSE TOMITA

“ATÉ AMANHÃ: OS ESPAÇOS NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM LONGA-METRAGEM”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 10/05/2024

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo.



Prof. Dr. Eduardo Tullio Baggio

(Presidente da Banca – PPG-CINEAV/UNESPAR)



Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol

(Membro Interno PPG-CINEAV/UNESPAR)



Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello

(Membro Efetivo externo – PPGCOM/UAM)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Eduardo Tulio Baggio, pela orientação paciente e generosa deste trabalho, além de todo o suporte e contribuição ao cinema paranaense;

Aos professores Jamer Guterres de Mello, Pedro de Andrade Lima Faissol e Alexandre Rafael Garcia, pelas contribuições apresentadas nas bancas de qualificação e defesa;

A toda a equipe técnica-criativa e elenco envolvidos na realização de *Até Amanhã*, que toparam generosamente realizar este filme;

Aos amigos do coletivo Coco Filmes, pela amizade e companheirismo durante toda a minha vivência em Curitiba;

Aos meus pais Ricardo e Rose, meu irmão Ricardo e avó Mioko, por todo o suporte e confiança depositados em mim;

À minha amada Emilyn Lindner, por ser minha companheira e incentivadora em todas as instâncias da vida.

RESUMO

Cecília Almeida Salles, em *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2006), diz que a mudança e o deslocamento geográfico em prol de uma busca por novos caminhos no processo de criação artística é comum na história da arte como ocorreu com Paul Klee e suas viagens para a Tunísia, por exemplo. O geógrafo humanista Yi-Fu Tuan, em seu livro *Espaço e lugar - a perspectiva da experiência*, conta uma anedota onde dois físicos visitam o castelo de Hamlet e afirmam que o castelo é visto de forma completamente diferente ao terem ciência de que uma narrativa, ainda que ficcional, se passou no lugar em questão. Éric Rohmer, por sua vez, ao definir a noção de espaço arquitetônico, escreveu que “os lugares não servem apenas de moldura para a ação, seu receptáculo; eles pesam sobre as atitudes dos personagens, influenciam sua atuação, ditam seus deslocamentos” (ROHMER, 1991, p.57 apud BORGES, 2019, p. 139). Apoiando-me nessas ideias, neste projeto de pesquisa, busco investigar a influência das espacialidades nos processos de criação de *Até Amanhã*, um longa-metragem ficcional roteirizado e dirigido por mim entre os anos de 2020 e 2024. No capítulo inicial, irei debater e refletir sobre as relações entre as espacialidades e a arte cinematográfica sob perspectivas teóricas diversas, entre as quais a teoria realista de André Bazin. Em seguida, apoiando-me na Crítica de Processo e no conceito de rede de criação de Cecília Almeida Salles, analiso alguns documentos de processos como a decupagem, manuscritos e cartas de montagem para compreender de que maneira as espacialidades impactaram meu processo criativo desde o ano de 2020 – marcado pelo contexto pandêmico e de distanciamento social – até a montagem do corte final do filme em 2024. Sempre tendo como foco as espacialidades, refletirei sobre os contextos de realização e as escolhas de direção e roteiro, investigando assim como os lugares foram um elemento determinante para o processo criativo de *Até Amanhã*.

Palavras-chave: processos de criação; Crítica de Processo; realização cinematográfica; espaço no cinema; *Até Amanhã*.

ABSTRACT

Cecília Almeida Salles, in *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2006), says that moving to another place aiming to new paths in artistic creation processes is common in the history of art, like Paul Klee's travels to Tunisia, for instance. The humanist geographer Yi-Fu Tuan, in his book *Space and place: the perspective of experience*, tell us a story that two physicists visit the Hamlet's castle and say the castle is seen as a completely different way when they are aware that a story, besides being a fictional one, has placed right there. Éric Rohmer, in turn, trying to define the concept of architectural space, stated that "places are not only a frame for action, its receptacle; they affect characters' attitudes, their acting, their movements" (ROHMER, 1991, p.57 apud BORGES, 2019, p. 139). Considering these ideas, in this research, I investigate the spatiality influences on creation processes of *Até Amanhã*, a fictional feature film written and directed by me between 2020 and 2024. In the first chapter, I will debate and think over the relations between spatiality and the art of cinema considering various theoretical perspectives, including mainly André Bazin's realism theory. Then, considering Cecília Almeida Salles' Critical Theory of Creation Processes and her concept of creation network, I analyze some processes documents such as decoupage, handwritten notes and editing letters in order to comprehend how spatialities influenced my creation process since 2020 - marked by the context of pandemic and social distancing - until the the end of editing in 2024. Always focusing on spatialities, I will think over creation contexts, directing and screenplay decisions, investigating how places were a determinant element for *Até Amanhã* creative process.

Keywords: creation processes; Critical Theory of Creation Processes; film production; space in cinema; *Até Amanhã*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Construção espacial em At Land: Plano A	17
FIGURA 2 - Construção espacial em At Land: Plano B.....	17
FIGURA 3 – Diálogo em uma versão do corte de Dias Atrás	33
FIGURA 4 – Sobre visitar os lugares em Até Amanhã	37
FIGURA 5 – Cena final de O Raio Verde	38
FIGURA 6 – Cena final no roteiro de Até Amanhã.....	38
FIGURA 7 – Decupagem da Cena 14 Até Amanhã.....	39
FIGURA 8 – Cena de Até Amanhã em seu 1º tratamento de roteiro.....	40
FIGURA 9 – Cena de Até Amanhã em seu 3º tratamento de roteiro.....	40
FIGURA 10 – Cena de Até Amanhã em seu 4º tratamento de roteiro.....	40
FIGURA 11 – Escolhas de locações de Até Amanhã	42
FIGURA 12 – Rede de criação/mapa de Até Amanhã.....	43
FIGURA 13 – Sobreposição de imagens em Maresia.....	47
FIGURA 14 – Final do filme Maresia	48
FIGURA 15 – Casal registrado em fotografias do Street View.....	53
FIGURA 16 – Anotações de observações dos lugares durante o processo de Até Amanhã....	53
FIGURA 17 – Casal registrado em plano de Até Amanhã.	54
FIGURA 18 – Conversa com Gabriel Borges em conversa sobre Até Amanhã.....	57
FIGURA 19 – Anotações do processo criativo de Até Amanhã.....	58
FIGURA 20 – Anotações do primeiro ensaio de Até Amanhã	59
FIGURA 21 – Página 1 do roteiro de Até Amanhã com indicações de improviso.....	61
FIGURA 22 – Página 8 do roteiro de Até Amanhã com indicações de improviso.....	62
Figura 23 – Primeiro ensaio de Até Amanhã ocorrido em meu apartamento	63
FIGURA 24 – Segundo ensaio de Até Amanhã ocorrido em meu condomínio	64
FIGURA 25 – Anotações sobre “sentir os personagens inseridos no espaço” em Até Amanhã	65
FIGURA 26 – Anotações da observação dos lugares em Até Amanhã	66

FIGURA 27 – Conceitos-chaves para a realização de Até Amanhã.....	67
FIGURA 28 – Carta de montagem escrita por mim sobre o corte zero de Até Amanhã.	68
FIGURA 29 – Carta de montagem escrita por Gabriel Borges sobre minhas considerações do corte zero de Até Amanhã.	69
FIGURA 30 – Decupagem da cena da conversa sobre o céu de Até Amanhã.....	70
FIGURAS 31 e 32 – Linha do tempo da montagem de Até Amanhã.	71
FIGURA 33 – Plano geral da cena 3 de Até Amanhã.....	72
FIGURAS 34 a 36 – Personagem de Ethan Hawke defende a poesia do dia-a-dia.	73
FIGURAS 37 a 39 – Acontecimentos “caçados” em Até Amanhã.....	74
FIGURA 40 – Sugestão de Pâmela Kath em conversa particular.....	75
FIGURAS 41 e 42 – Referência a Antes do pôr-do-sol em Até Amanhã.....	75
FIGURAS 43 e 44 – Julie Delpy e Ethan Hawke em cena de Antes do pôr-do-sol.	75
FIGURA 45 – Decupagem da cena 11 em Até Amanhã.....	76
FIGURA 46 – Plano final de O Último Dia.....	76
FIGURAS 47 e 48 – Referência a O Último Dia em Até Amanhã.....	76
FIGURA 49 – Plano do tubo de Tudo Bem.....	77
FIGURA 50 – Referência a Tudo Bem em Até Amanhã.....	78
FIGURA 51 – Anotações sobre o retorno ao começo em Até Amanhã.....	79
FIGURA 52 – Decupagem da cena 15 de Até Amanhã.....	79
FIGURA 53 – Um plano da cena 1 de Até Amanhã.....	80
FIGURA 54 – Um plano da cena 15 de Até Amanhã.....	80
FIGURAS 55 e 56 – Estudos da visita técnica em Até Amanhã	81
FIGURA 57 – Decupagem da cena 16 de Até Amanhã.....	82
FIGURAS 58 e 59 – Plano emoldurado em Até Amanhã.....	83
FIGURA 60 - Cena roteirizada na Praça Brigadeiro Eppinghaus sem o brinquedo do playground.....	84
FIGURA 61 - Cena roteirizada na Praça Brigadeiro Eppinghaus com o brinquedo do playground.....	84
FIGURAS 62 e 63- Comparação entre os planos gerais filmados na Rua Trajano Reis e Parque do Bacacheri.....	85

FIGURA 64 – Carta de montagem escrita por mim sobre a questão da opacidade de Até Amanhã.	88
FIGURA 65 – Mensagem de Evandro Scorsin em conversa particular sobre a textura da imagem de Até Amanhã.	89
FIGURA 66 – Zoom out no primeiro plano de Até Amanhã.....	91
FIGURA 67 – Zoom out na cena 10 de Até Amanhã.	92
FIGURA 68 – Decupagem da cena 1 de Até Amanhã.....	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. CINEMA, A ARTE DO ESPAÇO?	14
2. TECENDO UMA REDE DE CRIAÇÃO: FILMES E LUGARES	24
2.1 FILMES.....	25
2.2 LUGARES	34
3. DA JANELA DE CASA AO BANCO DA PRAÇA	45
4. FAZENDO UM FILME COM OS LUGARES	55
4.1 ENSAIO COM ATORES NAS LOCAÇÕES	55
4.2 DECUPAGEM E OS PLANOS SEQUÊNCIAS	66
4.3 REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE MONTAGEM	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	98
APÊNDICE 1: 4º TRATAMENTO DE ROTEIRO DE ATÉ AMANHÃ.....	103
APÊNDICE 2: DOCUMENTO DE REFERÊNCIAS E CONCEITOS DE ATÉ AMANHÃ	148
APÊNDICE 3: DECUPAGEM DE ATÉ AMANHÃ	156
APÊNDICE 4: COMPILADO DAS CARTAS DE MONTAGEM DE ATÉ AMANHÃ	173

INTRODUÇÃO

Uma pesquisa sobre espaço no cinema pode ter caminhos tão diversos quanto o próprio conceito de espaço sugere: podemos tratar do espaço plástico da imagem cinematográfica; do espaço enquanto cenário de um filme; enquanto locação de uma filmagem; enquanto local de exibição; além de podermos analisar qual seu valor cultural, simbólico, estético, político, etc. Para evitar mal-entendidos, dialogando com os conceitos de outras áreas como a geografia e a arquitetura, Vitor Zan (2020) propõe uma distinção entre os conceitos de espaço, lugar e território nas pesquisas que abordem a questão da espacialidade no cinema. Segundo o autor, enquanto os termos “lugar” e “território” estão mais relacionados à atividade humana, o termo “espaço” seria mais abrangente, compreendendo as esferas microscópicas até as astronômicas. Desse modo, este último termo compreenderia os valores plásticos da superfície da imagem cinematográfica num filme experimental do cinema-puro, por exemplo. Os outros dois termos são menos abrangentes e baseiam-se no uso de um determinado local que atribui um significado a um espaço. Nas palavras do geógrafo Michel Lussault,

um verdadeiro lugar só existe plenamente quando ele possui uma dimensão social, tanto em termos de práticas quanto de representações, quando ele se inscreve como um objeto identificatório, num funcionamento coletivo, carregado de valores comuns nos quais os indivíduos podem potencialmente - não sistematicamente - se reconhecer (LUSSAULT; LÉVY apud ZAN, 2020, p. 8)

Zan afirma que a maior parte do cinema, uma vez que se utiliza de espaços reconhecíveis e nomináveis em sua diegese, não busca uma ruptura com a categoria de lugar (2020). Trata-se de uma definição ainda abrangente, mas não tanto quanto a categoria de “espaço”, já que não são consideradas as escalas infinitesimais cujo alcance da ação humana não é suficiente para atribuir uma dimensão social. Já a definição do termo “território” é ainda mais específica, pois leva em conta a dimensão social e política de um espaço. Ao analisarmos as relações de poder e as questões sociopolíticas da cidade de Brasília e seu entorno em um filme como *A Cidade é uma só?* (2011, Adirley Queirós), por exemplo, estaríamos nos adentrando no campo do “território”. Ou seja, os três termos podem ter suas definições ordenadas pela sua especificidade, sendo o “espaço” o termo mais geral e “território”, o mais específico. Contudo, é importante salientar que tais distinções não são impermeáveis: é possível discorrer sobre “espaço” ao mesmo tempo que analisamos o cenário enquanto “lugar” ou “território” em um filme. As três dimensões não são excludentes, “elas convivem e estão imbricadas em muitas obras” (ZAN, 2020, p. 19).

No caso desta dissertação, irei tratar principalmente sobre as categorias de “espaço” e “lugar” no contexto do processo de criação de um longa-metragem roteirizado e dirigido por mim e intitulado *Até Amanhã*. Por vezes, utilizaremos o termo “espaço” justamente por trazer tal abrangência do termo enquanto que em outros momentos usaremos o vocábulo “lugar” para nos referirmos a um espaço mais específico, dotado de significado particular, que me parece mais adequado em certas passagens do texto. Pelo recorte, não é de interesse desta pesquisa investigar a espacialidade enquanto “território”. O que buscamos é investigar as influências que a espacialidade exerceu sobre o processo de criação do longa-metragem, o que inclui desde a escrita do roteiro, as escolhas de locações e os conceitos que nortearam a decupagem do filme até as escolhas de montagem.

Esta dissertação se divide em quatro capítulos. Primeiramente, irei trazer um breve panorama sobre a questão da espacialidade no cinema, abordando perspectivas teóricas de diversos autores como André Bazin e Maya Deren, passando também por Erwin Panofsky e pesquisadores contemporâneos como Antoine Gaudin a fim de investigar como o espaço pode ser visto enquanto um dos elementos substanciais para a arte cinematográfica. No segundo capítulo, darei início às investigações sobre o processo de criação de *Até Amanhã* utilizando a metodologia da Crítica de Processo proposta por Cecília Almeida Salles. Busco tecer uma rede da criação – conceito proposto por Salles – identificando e relacionando diversos elementos e interações que compõem o processo de criação de *Até Amanhã* através de análises dos documentos de decupagem, referências apresentadas à equipe técnica-criativa, manuscritos, diálogos com outras obras e outros vestígios do processo criativo tendo como foco as questões espaciais envolvidas nos atos criativos. O capítulo seguinte – através de diálogos com autores como Yi-Fu Tuan, Jacques Aumont e Francesco Careri – focaliza o contexto de distanciamento social causado pela pandemia de Covid-19 em comparação aos momentos pré e pós-pandêmicos, quando o contato físico e a experiência direta com os lugares era possível, discutindo como tais contextos do distanciamento geográfico e do retorno aos lugares condicionaram minha relação com os lugares e, conseqüentemente, influenciaram os caminhos tomados nas decisões artísticas do filme. Por fim, o quarto capítulo é dedicado às investigações das escolhas artísticas desde os ensaios com o elenco até a montagem do corte final do filme. Neste capítulo, há uma reflexão sobre as motivações das decisões ao longo das etapas de filmagem e pós-produção bem como as transformações e questionamentos ao longo do processo de criação.

Esta dissertação registra nas próximas páginas minha trajetória artística-acadêmica que tem como palco a cidade de Curitiba. Assim como o filme *Até Amanhã*, a pesquisa parte de um

desejo de investigar minhas relações com a cidade enquanto artista-pesquisador, sempre buscando tomar certa cautela em não tornar o texto uma simples descrição do processo artístico ou uma pesquisa com olhar cabotino. Busco, assim, contribuir para o campo da pesquisa em processos artísticos no cinema, compartilhando análises e reflexões da criação de um longa-metragem.

1. CINEMA, A ARTE DO ESPAÇO?

É comum encontrarmos nos estudos e reflexões teóricas acerca do cinema – sobretudo nas teorias da montagem e da narrativa – a questão do tempo ocupando uma posição de maior privilégio em comparação à questão espacial, sendo a última frequentemente tratada como um elemento secundário (ou ao menos de menor destaque) na arte cinematográfica. Jean Epstein e Dziga Vertov, por exemplo, enalteceram o controle e a maleabilidade do tempo enquanto um recurso expressivo no cinema. Segundo Antoine Gaudin, autor do livro *L' Espace Cinématographique*, a razão dessa discrepância pode estar relacionada, entre outros fatores, com a lógica de que o cinema herdava o aspecto representativo do espaço de outros meios como, principalmente, a fotografia, enquanto que o registro do tempo e do movimento por sua vez detinha um caráter inovador. Ainda segundo o autor, esses estudos, em sua maioria, adotam a perspectiva de que o cinema ofereceria o tempo em seu “estado bruto”, enquanto que o espaço seria representado apenas enquanto uma “realidade intermediária” (2015, p. 9). Assim, o cinema seria frequentemente considerado como uma arte do tempo antes de ser uma arte do espaço. Ressalto que não é de meu interesse nesta pesquisa classificar categoricamente qual destes componentes seria o mais substancial para o meio cinematográfico, afinal, como veremos adiante, são elementos que não são facilmente dissociáveis um do outro. O que eu proponho aqui, no entanto, é que a perspectiva que privilegia o tempo seja revista e posta novamente em debate a perspectiva do espaço, a fim de suscitar reflexões acerca da sua contribuição ontológica e criativa ao cinema, evitando, assim, possíveis negligências a este elemento que me parece ser tão fundamental quanto o tempo para a arte cinematográfica.

É sabido que o surgimento do cinema originalmente não está objetiva e intencionalmente atrelado ao fazer artístico. O cinematógrafo surge primeiramente como uma mera invenção tecnológica de registro do movimento de corpos, objetos e cenas cotidianas. Contudo, não leva muito tempo para que este dispositivo seja utilizado para apresentar narrativas cada vez mais complexas e reivindicar sua posição entre as artes. Segundo Erwin Panofsky (2000, p. 345), foi com o cinema que, pela primeira vez, a humanidade testemunhou diante de seus olhos o surgimento e desenvolvimento de uma nova arte. Mas é justamente pela particularidade de seu surgimento ser atrelado originalmente a uma invenção tecnológica de registro que houve, durante os primeiros anos de sua existência, a necessidade de um debate sobre como o cinema se afirmava enquanto uma arte legítima. Segundo o autor, um dos primeiros passos em direção a isso foi a “exploração das possibilidades originais e específicas

de um novo meio” (PANOSFSKY, 2000, p. 348), que ele define como “dinamização do espaço” e também, conseqüentemente, a “especialização do tempo”. Para ele, no cinema

tudo o que existe no espaço, mesmo as paredes de um aposento ou o rochedo de Gibraltar, pode e deve ser investido de uma aparência de movimento, enquanto tudo o que acontece no tempo, mesmo os pensamentos e os sentimentos nas almas dos homens, pode e deve ser tornado visível. (PANOSFSKY, 2000, p. 349)

Assim, o espaço cinematográfico está em movimento permanente seja pelos corpos moventes dentro do próprio plano, seja pelos movimentos de câmera que reconfiguram o próprio espaço ou seja pela montagem que reconstrói e nos locomove através destes espaços. Uma vez que nosso olhar é compartilhado com o da câmera, o espectador de cinema também está esteticamente em movimento, diferente de outras artes como o teatro, por exemplo (PANOSFSKY, 2000, p. 349).

O que também podemos apreender de maneira implícita no trecho citado diretamente nos parágrafos anteriores – sobretudo pelas terminologias dadas por Panofsky – é que tempo e espaço estão fortemente interligados, principalmente levando em consideração que ambos os elementos são essenciais para a composição do movimento. Ora, mesmo no vocabulário da Física, o conceito de movimento se define a partir da mudança da *posição* de um corpo em um certo intervalo de *tempo*. Ao nível da percepção visual, a ilusão de movimento criada pelo aparato cinematográfico também depende de ambos os elementos. No manifesto *O nascimento de uma sexta arte* (1911), Riccioto Canudo afirma que o cinema seria uma nova arte, fruto da fusão entre as três artes do espaço (pintura, arquitetura e escultura) e as outras três artes do tempo (música, poesia e dança). Segundo Robert Stam, Canudo prefigurava “a noção bakhtiniana de ‘cronotopo’ - a necessária relacionalidade entre tempo e espaço na representação artística” e “entendia o cinema como o *telos* redentor das artes espaciais e temporais precedentes” (STAM, 2003, p. 43 - 44). Desse modo, sendo o cinema tanto uma arte do tempo quanto do espaço, frequentemente iremos nos deparar com situações em que a distinção e o divórcio destes elementos no cinema torna-se complexa ou até mesmo impossibilitada.

Ainda neste contexto de legitimação artística, insere-se o surgimento das teorias clássicas do cinema e alguns escritos que buscavam apontar características particulares do meio que permitiam tal legitimação. Em 1960, Maya Deren escreveu um de seus trabalhos mais importantes, o ensaio *Cinema: o uso criativo da realidade*, que traz reflexões sobre a imagem cinematográfica, a sua relação com o real e as possibilidades criativas que o dispositivo cinematográfico proporciona. Nele, a cineasta e teórica ucraniana-estadunidense defende que o

cinema se aproxima do seu lado artístico ao afastar-se do mero registro do real. Sendo a imagem o “material básico da ação criativa” (2012, p. 144), ela valoriza a montagem e a manipulação criativa da realidade, defendendo, assim, que é na dimensão temporal onde está o cerne da ação criativa:

A ação criativa no filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, *muito embora composto por imagens espaciais*, é basicamente uma forma de tempo. (2012, p. 145, grifo nosso)

Contudo, é importante destacar a ressalva nesta citação: Maya Deren reconhece que há, no interior da imagem cinematográfica, uma contribuição do espaço. Entendendo-o como sendo uma porção do mundo real que, por meio do cinema, imprime na imagem o testemunho e o registro de sua existência, podemos afirmar que o espaço está intrinsecamente ligado à formação da imagem. Se é verdade que a montagem cria novos significados – que originalmente as imagens não possuíam –, também é verdade que não basta apenas o ordenamento dos planos no tempo para concretizar tais ações criativas. Esses novos significados estão sujeitos ao seu conteúdo plástico no interior do plano: é a soma destes elementos com as operações da montagem que possibilitam a criação de novos significados. Logo, o espaço condiciona e afeta tal ação criativa no filme. Em seu curta-metragem *At Land* (1944) vemos, já na cena inicial, alguns planos das imagens das ondas do mar trazendo o corpo da personagem à orla da praia. Essas mesmas ondas retornam em um movimento reverso, fruto de um truque de montagem. O valor dessas imagens e o efeito anti-realista que elas trazem, contudo, não está puramente na ação isolada do efeito de reversão, mas no conjunto desta ação criativa e do conteúdo espacial dessas imagens. Afinal, o movimento reverso só adquire seu valor ao identificarmos as figuras presentes naquela imagem e relacioná-las ao nosso mundo natural. A ação criativa no tempo adquire seu valor ao também revelar uma nova visão sobre o espaço. Ademais, Deren constrói uma geografia inédita, existente apenas na diegese do filme, forjando relações de contiguidade espacial.



FIGURA 1 - Construção espacial em *At Land*: Plano A

Fonte: frame de *At Land* (1944, Maya Deren)



FIGURA 2 - Construção espacial em *At Land*: Plano B

Fonte: frame de *At Land* (1944, Maya Deren)

De fato, há o componente temporal atuando de maneira decisiva, no entanto, esse *uso criativo da realidade* - que cria um espaço não-real - é fundamentada também pelo caráter espacial da imagem cinematográfica: a cineasta usa elementos gráficos da imagem para construir as relações entre os planos. Ou seja, através da montagem, vamos da praia (FIGURA 1) à uma mesa de jantar (FIGURA 2): a criação de um ambiente anti-realista construído

artificialmente nessa operação é possível graças aos movimentos dos gestos e aos olhares da personagem que possibilitam essas ligações entre os planos (filmados em lugares totalmente distintos). É o movimento das mãos da personagem que permite um corte fluido entre os espaços. Sendo assim, alguns dos elementos condicionantes que possibilitam que os raccords atuem e estes, por sua vez, possam forjar um novo espaço, são de caráter não somente temporal, mas também e, substancialmente, de caráter espacial.

Mas talvez seja na perspectiva do realismo onde o elemento espacial se faz mais presente no cinema: se bem analisarmos os escritos de André Bazin, é possível observar que o realismo baziniano – em seu âmago – constitui-se por uma valorização e por um vínculo do espaço ao meio cinematográfico. Em 1945 o crítico e teórico francês escreveu o ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*. Nele, Bazin constrói um dos principais pilares de sua teoria realista, argumentando que a vocação do cinema reside justamente na capacidade de reprodução mecânica da câmera e na propriedade indicial de sua imagem, que confere um elo com o seu referente pró-filmico (STAM, 2003, p. 99). A imagem cinematográfica, portanto, teria a capacidade de nos rerepresentar o mundo em si mesmo, natural, “como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica” (BAZIN, 2018, p. 23-24), tornando-o virgem à nossa atenção e ao nosso amor (BAZIN, 2018, p. 25) para que ele emane e nos revele a sua essência. De fato, visando essa objetividade essencial do registro intrínseca ao cinema, o realismo baziniano valoriza certas operações formais como, por exemplo, o uso da profundidade de campo, do movimento de câmera e do plano-sequência em detrimento do corte. Essas, em seu cerne, seriam operações que permitiriam o respeito à integridade espaço-temporal. Segundo Ismail Xavier

Toda a sua perspectiva estética pode ser sintetizada numa regra fundamental que define as condições necessárias e suficientes para o realismo no cinema: um espaço ‘à imagem do real’ (tridimensional, contínuo, lugar de fatos aparentemente naturais) é ‘captado’ pela câmera de modo a que se respeite a sua integridade e de modo a que a imagem projetada na tela forneça uma experiência deste espaço que é equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta (2018, p. 86)

Soma-se ainda a observação de Eduardo Tulio Baggio (2011) de que essas seriam opções não somente estéticas como também éticas, uma vez que o apreço de Bazin pela integridade espaço-temporal é em razão da liberdade conferida ao espectador, o que favorece um olhar dialético diante do registro do real captado pelas imagens filmicas.

Em seu texto *Cinema e Teatro*, Bazin destaca algumas diferenças entre ambas as artes, sendo uma delas a função e a natureza do espaço. Enquanto que no teatro o cenário apresenta

um espaço fechado, limitando o universo ao palco – inclusive comparando esta característica à moldura do quadro de uma pintura –, no cinema, o espaço é centrífugo. A tela cinematográfica apresenta um cenário que “participa da espessura do mundo” (2018, p. 172) e que implica a existência de um mundo externo, que se estende para além dos limites de sua imagem. Além disso, o teatro, segundo ele, existe somente com a presença dos atores e atrizes, enquanto que o drama cinematográfico pode ser construído com os eventos e fenômenos do mundo, sem a presença humana. Tal diferença se justifica pela capacidade da câmera cinematográfica em conceder uma liberdade espaço-temporal para a representação, o que nos permite ver desde os ínfimos detalhes até os acontecimentos de grande escala. Bazin escreve ainda que

Sendo o cinema por essência uma dramaturgia da natureza, não pode haver cinema sem construção de um espaço aberto, que substitui o universo em vez de incluir-se nele. A tela não poderia dar a ilusão desse sentimento de espaço sem recorrer a certas garantias naturais. Mas não é tanto uma questão de construção do cenário, de arquitetura ou de imensidão, quanto de isolamento do catalisador estético, que bastará introduzir em dose infinitesimal na mise-en-scène, para que ela precipite totalmente na ‘natureza’. A floresta de concreto de Os Nibelungos pode parecer infinita, mas não acreditamos em seu espaço; o estremecimento de um simples galho de uma bétula ao vento, sob o sol, poderia bastar para evocar todas as florestas do mundo. (2018, p. 176)

Assim, através de uma construção de um mundo à imagem do real, que respeita sua integridade espaço-temporal, o modelo baziniano vê o cinema como um meio de estabelecer um vínculo entre o ser humano e o mundo e, portanto, também com o espaço. Não se trata – e isso é importante ressaltar – da mera imitação, do ilusionismo raso ou de um *trompe-l'oeil*, mas de uma postura de humildade frente aos acontecimentos e objetos do mundo – ou à “ambiguidade imanente do real” – que permite que eles próprios revelem a sua essência. De acordo com Baggio (2011), essas proposições do realismo baziniano sugerem ainda uma ética de representação que considera não somente o momento da realização (enaltecendo as operações anteriormente citadas como o plano-sequência e a encenação em profundidade) como também ao momento de recepção (buscando conceder ao espectador a liberdade e a dialética do olhar).

“Mais baziniano que o próprio Bazin” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 42), Éric Rohmer, seguindo a tradição realista, enaltece de forma mais explícita a contribuição do espaço para a arte cinematográfica. Ainda sob o nome de Maurice Schérer, ele publica, em junho de 1948, sua primeira crítica intitulada justamente como “*Le Cinéma, art de l'espace*”. Neste texto, Rohmer também faz uma comparação entre o espaço no teatro com o espaço cinematográfico: a capacidade do cinema de alternar pontos de vista, junto do caráter das bordas

da tela que circunscrevem de forma provisória uma porção do lugar de ação, implica que o diretor se preocupe não apenas com o que está no interior do plano, mas também com a totalidade do espaço filmado (ROHMER, 1989, p. 28). Segundo Luiz Carlos Oliveira Junior, Rohmer entende ainda que o cinema é “uma arte que, a exemplo da arquitetura, nasce primordialmente de um *pensamento sobre o espaço*.” (2013, p.43) e que, sendo o cinema uma arte do olhar, o espaço seria a forma geral de sensibilidade mais essencial para este meio (ROHMER, 1989, p.28). Assim, para Rohmer, a *mise en scène* – que, grosso modo, é uma organização dos elementos no espaço – é substancial para a arte do cinema.

Admitir que o cinema é uma arte do espaço implica automaticamente inferir que aquele que organiza o espaço, ou seja, o *metteur en scène*, é seu verdadeiro criador (ou autor). Rohmer coloca, desde já, a *mise en scène* no centro da arte cinematográfica. (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 43)

Abordando alguns filmes e diretores diversos da história do cinema, Rohmer afirma que já nos primórdios haveria uma preocupação sobre essa expressão espacial, já explícita em George Méliès com o filme *Hydrotherapie fantastique*, no ano de 1910. Mesmo para os vanguardistas do cinema puro, haveria ainda, de certo modo, uma preocupação espacial mais abstrata, que estaria mais relacionada à expressão plástica e à constituição de uma “cineplástica” – em referência ao termo adotado por Élie Faure. Para Rohmer, o cinema moderno estaria se encaminhando para uma estilística em que os procedimentos de linguagem estariam cada vez menos explícitos, resultando numa economia dos meios expressivos com obras de aparência mais pobres, mas livres de clichês visuais, o que possibilitaria “uma organização mais rigorosa do conteúdo dramático de acordo com o modo de expressão adotado” (ROHMER, 1989, p. 32). Há aqui uma valorização voltada a uma imagem mais “seca”, mais direta do mundo, que pode ser melhor compreendida em outro de seus textos, intitulado “*Le gout de la beauté*”.

Neste texto, Rohmer busca melhor compreender o seu gosto pela beleza e pelo “cinema em si” enaltecido pela *Cahiers du Cinéma*, da qual, à época, era editor-chefe. Diferente do que se pensava convencionalmente, ele defende que o cinema não deve buscar se diferenciar das outras artes, mas sim se igualar ao mesmo nível de beleza que possui qualquer outra forma artística. Haveria uma discussão sobre especificidade acerca dos *meios*, mas que ignorava os *fins*, e este, para Éric Rohmer, era, sobretudo, uma busca pela beleza. Para ele, o cinema – uma vez que se utiliza das técnicas de um instrumento de reprodução – possui a verdade em princípio e, portanto, a missão de descobrir, registrar, capturar – e não inventar – uma beleza inerente à natureza. A beleza “não nasce de um tique de escrita, mas de uma visão que é a própria

compreensão das coisas” (ROHMER, 1961, n.p.): ela não é fabricada pelo cinema, mas sim, suscitada. Ora, se o cinema deve se abster de forjar um mundo e, ao invés disso, apenas compreender e apreender esta beleza natural inerente a ele, é compreensível que o crítico e cineasta francês afirme que o cinema seja a arte do espaço. Ao construir uma ficção a partir do real, o cineasta seria mais um demiurgo do que um criador (BORGES, 2019, p, 139). Assim, lhe interessa distinguir na *secura aparente*, na simplicidade dos filmes, as *pequenas belezas* que constituem a grande arte: “admitimo-las na pintura, por que não no cinema?” (ROHMER, 1961, n.p.).

Por fim, partindo agora para uma proposta mais recente, em sua tese de doutorado, o pesquisador francês Antoine Gaudin, diante de proposições formais muito particulares de alguns filmes de realizadores contemporâneos – principalmente em relação ao elemento espacial –, conceitualiza a noção de imagem-espaço. Trata-se, segundo ele, de uma proposta que busca conciliar as duas grandes tradições da teoria do cinema: a tradição realista (voltada ao modelo baziniano) e a tradição formalista-experimental (voltada às vanguardas como, por exemplo, o cinema puro).

[...] O modelo da imagem-espaço permite pensar o filme tanto como representação (a imagem de algo) quanto como fenômeno (um fluxo perceptivo em si), tanto como analogon (a imposição de um mundo semelhante) quanto como signo específico (um conjunto puro de estímulos). (GAUDIN, 2015, p. 75, tradução nossa)¹

Sob uma considerável influência da fenomenologia, Gaudin propõe que o filme seja, por si próprio, considerado como uma experiência espacial: através de seus meios expressivos imagéticos e sonoros, uma obra fílmica teria a capacidade de causar um efeito especializante, proporcionando ao espectador sentidos proprioceptivos, ou seja, de caráter espacial. Assim, mesmo diante de obras anti-figurativas como *Arnulf Rainer* (1960, Peter Kubelka), o cinema teria a capacidade de produzir tais efeitos espaciais. A variação dos flashes de luzes e sombras nessa obra, por exemplo, poderia inferir uma certa sensação de “salto”. Contudo, neste modelo proposto por Gaudin, o jogo dinâmico das formas não atua de maneira isolada, ignorando o aspecto figurativo/representativo como em tais obras do cinema puro. O autor faz uma distinção do espaço cinematográfico em relação ao seu nível de apreensão, denominando como (1) o “espaço representado no filme” e (2) o “espaço inscrito no corpo do filme”. O primeiro refere-

¹ [...] Le modèle de l’image-espace permet en effet de penser le film à la fois comme une représentation (l’image de quelque chose) et comme un phénomène (un flux perceptif en soi), à la fois comme analogon (l’imposition conventionnelle d’un semblable du monde) et comme signal spécifique (un pur ensemble de stimuli).

se ao espaço-objeto, um espaço habitável e reconhecível com o qual nos conectamos ao mundo em sua aparência e que relaciona-se ao caráter de impressão de realidade característico à imagem cinematográfica. O segundo refere-se a esse aspecto proprioceptivo que citamos a pouco, ou seja, ao nosso engajamento com os fenômenos espaciais, proporcionados pelas variações de formas e volumes abstratas em um movimento perpétuo.

Deste modo, o modelo da imagem-espaço define-se como uma interação entre o espaço representado no filme e o espaço inscrito no corpo do filme, compondo um sistema dinâmico de variações e movimentos. Por conseguinte, o espaço cinematográfico não poderia ser considerado como um espaço fixo e permanente, mas sim como um espaço fluido e mutável. Para analisar o espaço no cinema, seria preciso, então, olhar para a imagem em sua duração e tratá-lo como um espaço-tempo. Cada filme molda seu espaço de forma singular, com um ritmo próprio, o que Gaudin denomina como sendo o seu “ritmo espacial do visível”. Segundo Gaudin,

O cineasta é justamente esse artista que, por meio da encenação e da montagem, modela seu espaço-material a cada momento do filme – como um oleiro modela seu barro pela técnica do "giro", partindo de uma matéria em movimento para a qual é uma questão de dar forma. (2015, p. 76, tradução nossa)²

Por fim, é importante ressaltar que a imagem-espaço não considera o cinema enquanto uma duplicação do real, mas sim como uma “realidade intermediária” que contém em sua forma relações espaciais que remetem às da percepção natural. Quanto a aproximação entre cinema e fenomenologia no âmbito da espacialidade, o autor ainda esclarece que a imagem-espaço leva em consideração dois pontos interdependentes:

[...] por um lado, em virtude da poderosa impressão de realidade que lhe está ligada, o cinema é sem dúvida a arte que, pela natureza e dinâmica das suas imagens, melhor responde à exigência fenomenológica que consiste em acompanhar o espaço na sua própria “aparência” (aqui pretendemos um âmbito fenomenológico intrínseco ao cinema); por outro lado, há uma forma fenomenológica de dar conta da experiência espacial do espectador de cinema, na medida em que ela constitui um engajamento do sistema corpo-consciência dentro de um espaço específico (estamos buscando aqui uma abordagem fenomenológica do espaço filmico). (GAUDIN, 2015, p. 68, tradução nossa)³

² Le cinéaste est justement cet artiste qui, par les moyens de la mise en scène et du montage, modèle à tout moment du film son matériau-espace – comme un potier modèle sa glaise par la technique du « tournage », en partant d’une matière en mouvement à laquelle il s’agit de donner forme.

³ [...] d’une part, en vertu de la puissante impression de réalité qui lui est rattachée, le cinéma est sans doute l’art qui, par la nature et la dynamique de ses images, rejoint le mieux l’exigence phénoménologique qui consiste à accompagner l’espace dans son « apparaître » propre (on vise ici une portée phénoménologique intrinsèque au cinéma); d’autre part, il y a une manière phénoménologique de rendre compte de l’expérience spatiale du spectateur de cinéma, en tant qu’elle constitue un engagement du système corps-conscience au sein d’un espace spécifique (on vise ici une approche phénoménologique de l’espace filmique).

O que vimos até aqui é que o espaço não pode ser relegado a uma posição que ignora seu aspecto fundamental e criativo na arte cinematográfica: sendo ele um elemento das *imagens espaciais* que compõem o cinema; ou parte de sua própria ontologia; ou dotado de uma beleza própria suscitada pelo cinema; ou um fenômeno experiencial, seja como for, é notável que há, de alguma forma, uma substancialidade do espaço com a arte cinematográfica. Se, como pontua Panofsky (2000), as outras artes representacionais primitivas se caracterizam por um processo que parte da abstração em direção ao concreto (como um pintor que inicia seu trabalho a partir de uma tela em branco ou um escultor com uma massa amorfa), o cinema, por sua vez, realiza o trajeto inverso. Ele se caracteriza por utilizar primariamente os elementos concretos do mundo para, a partir daí, conceber as ideias abstratas. O espaço, portanto, é um componente material primário do fazer cinematográfico. É como escreveu Gaudin: “Fazer um filme, dirigí-lo, sonorizar, montar é sempre fazer aparecer, decupar, organizar, modelar um espaço” (2015, l. 6, tradução nossa)⁴. Tomando os cuidados para não fazermos uma inversão e ignorarmos a contribuição do tempo sobre o cinema – e reconhecendo o entrelaçamento entre tempo e espaço –, podemos afirmar que talvez seja mais adequado nomear o cinema não como a arte do tempo nem como a arte do espaço, mas como a arte do espaço em duração.

⁴ Tourner un film, le mettre en scène, le sonoriser, le monter, c’est toujours faire apparaître, découper, organiser, modeler un espace.

2. TECENDO UMA REDE DE CRIAÇÃO: FILMES E LUGARES

Até Amanhã é um projeto de longa-metragem ficcional cujo processo de roteirização se iniciou no ano de 2020 em um contexto acadêmico, perpassando pela disciplina de Roteiro III e compondo parte do trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Entregue no final de 2021, o trabalho consistiu na escrita do roteiro deste filme cujos três primeiros tratamentos e o memorial artístico-reflexivo relativo a este processo se deram durante o auge da pandemia de Covid-19. Ou seja, dada essas condições, os atos de roteirização se restringiram a um ambiente doméstico em que a interação com pessoas e outros lugares ora era inviável, ora era possível somente por intermédio das telas dos dispositivos tecnológicos. O enredo do filme dialoga com os romances de formação e gira em torno de Tiago e Leticia, que formam o casal protagonista, e seus amigos Marcos, Simone e Paula. Este grupo de universitários do último período do curso de arquitetura se reúne para comemorar o aniversário de Marcos e se dão conta de que essa é, potencialmente, a última reunião antes de se graduarem e definirem um rumo para suas vidas. Em meio às conversas e à celebração, a incerteza sobre o futuro perturba a continuidade do relacionamento dos protagonistas.

Nesta investigação sobre os nossos processos criativos neste filme, adotarei o ponto de vista de Cecília Almeida Salles sobre a criação artística. A autora defende uma perspectiva processual, em que o inacabamento é inerente à obra de arte, não no sentido de uma inconcretude ou impossibilidade de materializar a obra de arte por fatores externos (como a morte do autor ou autora), mas sim como característica de dinamicidade, fluidez e mutabilidade intrínseca à criação artística. Ou seja, para Salles, há uma insatisfação perpétua do artista com sua obra que impulsiona sua criação e coloca a obra neste estado dinâmico: a obra de arte é sempre uma versão dentre as diversas outras possíveis que o artista poderia ter criado caso tivesse tomado diferentes decisões ao longo do seu trabalho ou mesmo dado continuidade a seu processo de criação. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível (SALLES, 2006, p.14).

Considerar criação artística desta maneira implica também, ainda segundo a autora, em compreender que os processos criativos se dão em um campo relacional de complexidade, e não de forma isolada com seus componentes atuando de forma autônoma, independente e descontextualizada.

A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento

inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados. (SALLES, 2006, p. 29)

As diversas interações do artista com diferentes elementos estabelecem um pensamento em rede, de onde surgem novas possibilidades criativas. Deste modo, uma criação artística é fruto de relações entre o artista e o meio que o circunda, o que inclui, entre outros elementos, o entorno individual, as relações interpessoais do artista e também o cenário sociocultural em que está inserido. O pesquisador, portanto, investiga e considera, por exemplo, quais as relações com outros artistas e obras de arte; documentos sobre outras obras desenvolvidas; trocas de cartas ou e-mails entre amigos; etc., inferindo e interpretando, assim, as tessituras desta rede de criação do artista. No decorrer deste capítulo irei investigar as relações entre esses diversos elementos que exerceram influência na criação do longa-metragem *Até Amanhã*, especialmente o papel central que os lugares e a espacialidade ocupam enquanto um dos elementos principais desta rede. O que analisarei adiante é como os processos deste longa-metragem foram construídos por meio de emaranhados com vínculos aos lugares, seja atuando de modo indireto ou direto.

2.1 FILMES

Vamos começar a investigação dos nós desta rede a partir dos diálogos estabelecidos com outras obras de arte. Afinal, um aspecto apontado por Salles é de que as interações com outras obras de arte servem também como referências para reflexões e debates, atuando como norteadores para as próprias buscas do artista (SALLES, 2006). Segundo Alexandre Rafael Garcia, “nunca surgiram tantos filmes de conversação como nos anos de 2020” (2022, p. 291). Em sua pesquisa de doutorado, Garcia traça uma historiografia de um estilo em tendência, que ele intitula como *filmes de conversação*. Resumidamente, o conceito abarca filmes ficcionais de baixo orçamento, realizados com uma equipe de realização reduzida, cujas narrativas tratam de acontecimentos banais, e a conversação entre os personagens se apresenta como ação majoritária do filme, compreendendo assim grande parte da filmografia de Éric Rohmer, do *Mumblecore*, de Hong Sang-Soo, a trilogia *Before* de Richard Linklater⁵, entre outros filmes de cineastas de diferentes épocas e localidades, como o *Até Amanhã*. De Jean Rouch a Hong Sang Soo (passando por Rohmer e Linklater), Garcia nos mostra que os cineastas optam por escolhas

⁵ A trilogia é formada pelos filmes *Antes do Amanhecer* (1995), *Antes do pôr-do-sol* (2004) e *Antes da meia-noite* (2013), todos dirigidos por Richard Linklater e protagonizados pelos atores Ethan Hawke e Julie Delpy.

formais diversas para alcançarem estéticas distintas a partir da conversação. A questão reside em encontrar formas de se filmar uma das situações mais básicas no cinema ficcional de maneira que a conversação se sustente enquanto força motriz da narrativa fílmica. “Como filmar de maneira interessante personagens conversando?”. Essa é uma pergunta norteadora para pensar a *mise en scène* em tais filmes, tal qual foi no processo de *Até Amanhã*, como veremos mais adiante. Retomando a perspectiva trazida por Salles, esse estilo de conversação, uma vez que se tornou referência, formou também parâmetros para minhas próprias buscas.

Vamos analisar algumas relações que *Até Amanhã* estabelece com alguns expoentes desse estilo, em especial, o curta-metragem curitibano *O Último Dia* (2010), dirigido por Christopher Faust com quem trabalhei posteriormente como montador de seu outro filme: *Dias Atrás* (2023) – uma continuação de *O Último Dia*. Compartilhando algumas similaridades temáticas acerca do fim de uma juventude em Curitiba, ambos os filmes de Faust suscitam discussões sobre as possibilidades criativas para *Até Amanhã*.

Conforme podemos apreender da leitura do meu memorial artístico-reflexivo desenvolvido para o trabalho de conclusão de curso e de um documento de apresentação do projeto feito para a disciplina de Roteiro III, durante o curso de graduação, no ano de 2020⁶, o curta de 2010 era uma das principais referências fílmicas para o *Até Amanhã*. Nesse trecho, podemos observar algumas das características que me chamavam a atenção no filme de Faust:

O Último Dia foi, desde o começo da elaboração, a principal referência de Até amanhã principalmente por suas semelhanças temáticas, mas também pela forma como a representação juvenil se dá. A juventude é ponto central do curta, tratando do fim desta fase e dos anseios dos personagens com o futuro. A representação desta etapa da vida é realizada de forma direta ao mesmo tempo que se opta por uma abordagem singela, permitindo uma identificação com os dramas dos personagens através de situações cotidianas. (TOMITA, 2021, p.56)

Mais adiante, discorro sobre a abordagem e os elementos formais que serviam de referências para *Até Amanhã*: o aspecto prosaico, a iluminação natural e o uso da câmera na mão foram alguns desses elementos. Apesar de serem tratados como elementos de caráter estético, eles apresentam também, em seu cerne, aspectos logísticos. Considerando o contexto de *O Último Dia* ser um filme universitário de baixo (ou nenhum) orçamento⁷, é visível que

⁶ Disponível em: <https://unespar-my.sharepoint.com/:b/g/personal/rodrigo_akira_769_estudante_unespar_edu_br/Eem3C9C5KZFlua1HFjq5K60B1felGcY_NzXuqab45GaAiQ?e=AuUztN>. Acesso em: 6 jun. 2023.

⁷ Na realidade, filmes como *O Último Dia* realizados em um contexto acadêmico, contam com o investimento e apoio das universidades públicas, que oferecem equipamentos, estrutura e orientação. Esse também é o caso de *Até Amanhã*, no qual também contou com um trabalho não-remunerado da equipe técnica-criativa e do elenco. O

tais opções estéticas foram determinadas também pelas condições logísticas e financeiras do projeto. Afinal, a opção por tais elementos significa também uma economia de recursos, condizente com o contexto e o orçamento da obra. No memorial, a simplicidade, a singeleza e o modo de produção eram frequentemente destacados na análise de *O Último Dia*, como no trecho a seguir:

O filme se passa em uma tarde no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, onde os personagens bebem e conversam entre si expondo também seus dramas relacionados à chegada da vida adulta. Essas ações são filmadas em uma única locação com a estética da câmera na mão, utilizando apenas a luz natural para iluminar as cenas, além de contar, em sua realização, com apenas cinco pessoas na equipe técnica mais os quatro atores que compõem o elenco. Outro aspecto relacionado a essa simplicidade e que me chama a atenção na obra é o sentimento de intimidade com os personagens, resultado dessas escolhas formais e desse modelo de produção íntimo, [...] (TOMITA, 2021, p.55)

Ademais, Garcia pontua também que os filmes de conversação

são uma forma de drama alternativa aos cânones literários, teatrais e cinematográficos, pois buscam diferentes maneiras de serem viabilizadas e produzidas, às margens das grandes indústrias e das narrativas baseadas em acontecimentos extraordinários. Muitas vezes partem de uma criação coletiva entre equipe, baseada na cumplicidade, caracterizando verdadeiras famílias de artistas [...] (2022, p. 294-295)

A possibilidade de realizar uma criação coletiva entre a equipe parecia ser condizente com uma das vontades pessoais que possuía: realizar um longa-metragem com os amigos do coletivo Coco Filmes.

O coletivo nasceu em 2018, a partir do encontro entre alguns colegas de turma do curso de cinema da Unespar e da vontade de realizar um curta-metragem intitulado *Amigos, amigos* (2018, André F. Diniz)⁸, no qual desempenhei a função de direção de fotografia. Desde então, este seria um grupo onde os indivíduos iriam criar e compartilhar ideias e projetos, rotacionando funções em cada trabalho e gerando intensa troca de ideias e referências. Como explica Cezar Migliorin em seu texto “O que é um coletivo?” (2012), os coletivos se caracterizam como um campo privilegiado de encontros e trocas, convergindo indivíduos e práticas diversas que se contaminam e se transformam. Assim, das relações de amizade e de trabalho, o próprio coletivo tornou-se um ambiente efervescente de intensa troca de ideias. Migliorin ainda afirma que

custo de realização existe, no entanto, o financiamento destes filmes ocorre de maneiras alternativas que não são contabilizadas em números.

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LOG33dDkRcI>>. Acesso em 6 jun. 2023.

O coletivo é um ponto na rede⁹ e, também, ele próprio uma rede. Na construção de redes, acentradas, entre múltiplos atores em um espaço ilimitado, os coletivos aparecem como centros de concentração de ideias, pessoas, criação, forças de onde novas conexões podem sair para compor outras redes. (2012, p. 313)

Ainda de acordo com o autor, a formação de um coletivo se define menos pela homogeneidade das ideias de um certo número de pessoas do que por “um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco” (MIGLIORIN, 2012, p. 308). Em outras palavras, o coletivo se define mais pela dinamicidade, transformações e trocas de ideias do que pela rigidez e inércia das mesmas. É como também lembra Salles: “não se pode deixar de levar em conta, por exemplo, as interações entre indivíduos como um dos motores do desenvolvimento do pensamento [...]” (2006, p. 25). Portanto, as interações advindas do coletivo e os próprios processos de criação dos projetos afloravam discussões e ideias que, por vezes, influenciaram demais obras em outros momentos. Logo, as interações dentro do coletivo nos direcionavam a certos interesses, entre os quais, os filmes de conversação. É possível observar esse interesse na realização do curta *Desocupados* (2019, Brendha Rocha e Gabriel Borges)¹⁰, no qual atuei na direção de fotografia do filme. Sob o contexto da disciplina de Direção Audiovisual II, do curso de Cinema e Audiovisual da Unespar, o coletivo realizou uma das primeiras experiências práticas com um filme de conversação que aborda as questões de uma juventude universitária – o que se relaciona diretamente com *Até Amanhã*, configurando-se assim como uma espécie de experimento (no sentido de tentativa) ou rascunho para a realização do longa-metragem.

Além do mais, havia um interesse pessoal para a realização de *Até Amanhã*. Levando em consideração que fazer o filme era também um desejo de demarcar um fim de ciclo na universidade, era importante que os membros do coletivo (que tanto me acompanharam durante a trajetória da graduação) estivessem na equipe, sendo a intimidade, portanto, um critério determinante. De maneira semelhante, no filme de Faust a intimidade também foi um fator importante para a composição da equipe e a realização de *O Último Dia*, que buscava retratar, segundo o diretor¹¹, vivências e dramas próximos do cineasta. Para Hong Sang-soo, a intimidade também é um critério para compor sua equipe de filmagem. Ele diz que a realização

⁹ Apesar do vocabulário ser o mesmo e de não ser possível afirmar de forma categórica se o uso que o autor faz do termo “rede” é o mesmo que Salles conceitualiza, ainda assim, o uso do termo no texto de Migliorin é compatível com as ideias da autora de *Redes de Criação*.

¹⁰ Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=MTLJnS5iLw0&>. Acesso em 6 jun. 2023.

¹¹ Relato do diretor na conversa do podcast CineFAP Convida, disponível em: https://youtu.be/ISW31_OJzVQ?t=125. Acesso em 18 abr. 2024.

de seus filmes deve ser acompanhado de pessoas boas, uma vez que fazer filmes é uma das coisas mais importantes de sua vida (HONG *apud* GARCIA, 2022).

Entrar em contato com um filme que trata de acontecimentos prosaicos realizado num contexto universitário, filmado em Curitiba, com baixíssimo custo e com uma equipe pouco numerosa e íntima, serviu como um catalisador: esse era um filme que nos instigava a filmar porque apresentava o ato de filmar como algo possível e palpável na sua aparente simplicidade, divergindo também de um tipo de cinema e de um modo de produção tradicional. Assim, além de uma referência estética, *O Último Dia* representava também uma referência de um modo de produção mais íntimo e simples, uma vez que *Até Amanhã* compartilhava similaridades tanto nos seus anseios afetivos de filmar com pessoas próximas quanto nas suas condições orçamentárias e logísticas.

Logo, além de *formador de parâmetro para as minhas próprias buscas*, obras como *O Último Dia* e outros filmes de conversação (uma vez que estes, no geral, também compartilham de condições de produção mais modestas) me abriam possibilidades, me estimulavam a realizar obras similares. No entanto, é importante salientar que entre os modelos de produção alternativos dos filmes de conversação, também existem diferenças. A trilogia *Before*, de Richard Linklater, possui um orçamento e uma equipe robusta se comparados às condições de Éric Rohmer em *O Raio Verde* (1986) ou aos filmes de Hong Sang Soo, por exemplo. Sendo assim, até mesmo entre *O Último Dia* e *Até Amanhã* existem algumas diferenças importantes a serem apontadas (apesar das várias semelhanças observadas anteriormente). Segundo Faust, em *O Último Dia*

Não foi planejada uma decupagem prévia, a escolha dos planos foi feita no set, de maneira bastante livre, com a imensa maioria das cenas feitas com câmera na mão, acompanhando as ações dos atores. O roteiro foi escrito fora de um modelo tradicional, apenas com anotações sobre a estrutura narrativa, indicação de temas e da construção dos personagens (2022, p. 75)

Até Amanhã, por sua vez, contou com uma decupagem prévia na maioria das cenas, pensada durante os ensaios com atores e visitas de locação, além do roteiro ser escrito dentro de um formato tradicional, ainda que em certas passagens sejam indicadas cenas de improviso nos diálogos entre os personagens como veremos nos capítulos adiante.

Há também uma diferença no tamanho de ambas as equipes: no filme de Faust, há cinco pessoas que compõem a equipe técnico-criativa somadas às quatro que formam o elenco, enquanto que em *Até Amanhã*, 19 pessoas participaram da equipe técnica e outras cinco formaram o elenco. Há também uma diferença quanto a natureza do elenco: os atores de *O*

Último Dia eram amadores, amigos do diretor, enquanto que em *Até Amanhã* utilizamos atores profissionais ou em formação. Além disso, *O Último Dia* foi filmado, segundo Christopher Faust, em apenas uma diária, entre uma hora da tarde até o pôr-do-sol¹². No caso de *Até Amanhã*, foram necessários sete dias de filmagem, sendo três diárias de 9 a 10 horas e outras quatro meias-diárias de aproximadamente 6 horas.

É certo que essas diferenças quantitativas, em boa parte, são explicadas pela divergência da duração dos filmes. Afinal, a realização de um curta-metragem de 12 minutos possui demandas diferentes em relação as de um longa de 66 minutos. É necessário uma quantidade maior de material gravado, o que demanda maior número de diárias, maior equipe etc. Se levarmos isso em consideração, proporcionalmente, o tamanho das equipes e a quantidade de diárias em cada filme podem ser consideradas similares. Em ambos os casos, as filmagens ocorreram de forma relativamente rápida em comparação a um modo de produção tradicional. Fazendo um cálculo matemático levando em consideração apenas o tempo de trabalho das filmagens e a minutagem dos filmes, em *O Último Dia*, foram necessários aproximadamente 30 minutos de trabalho nas filmagens para gerar cada um minuto do filme. Já em *Até Amanhã*, a cada 45,37 minutos, gerava-se um minuto da obra. No caso de *Verde-Oliva* (em pós-produção, Wellington Sari) - um longa-metragem de baixo orçamento no qual desempenhei a função de segundo assistente de direção no final do ano de 2023 - apesar do baixo valor orçamentário, o filme foi realizado através de um modo de produção tradicional, tendo cerca de 22 diárias, totalizando aproximadamente 220 horas de trabalho nas filmagens para a duração final estimada em 83 minutos. Assim, estima-se que foram necessários 159 minutos de trabalho para gerar 1 minuto da obra. Reforço que este é um cálculo que desconsidera os tempos de outras etapas do filme como a pré-produção e a pós-produção, mas o exercício serve para denotar uma agilidade presente em ambos os filmes. Sendo assim, a diferença essencial na produção entre *O Último dia* e *Até Amanhã* parece residir não na questão quantitativa, numérica, mas na forma de trabalho. O roteiro aberto, segundo o diretor

dá margem também a um maior envolvimento artístico das outras pessoas da equipe no filme, como os atores e a diretora de fotografia, que possuíam liberdade para inventar e seguir suas intuições durante a realização dos planos (FAUST, 2022, p. 75)

Além disso, há um acúmulo maior de funções na equipe de *O Último Dia*, ao ponto de Christopher Faust, diretor e roteirista do filme, também ser creditado pelas funções de direção

¹² Essa é a duração da diária segundo o diretor, dito em uma conversa no podcast CineFAP Convida, disponível em https://youtu.be/ISW31_OJzVQ?t=781

de arte e produção. A ausência de um assistente de direção na equipe (função essencial dentro de um modelo tradicional) também denota o caráter enxuto do modelo empregado. Assim, *O Último Dia* parece adotar um modo de produção mais artesanal, mais radicalmente oposto a um modelo de produção tradicional. Já em *Até Amanhã*, ainda que exista uma busca pela liberdade e envolvimento criativo dos atores e demais integrantes da equipe, há uma divisão mais tradicional sobre as etapas criativas e as funções na equipe, onde as bordas da departamentalização são mais nítidas e concretas. Portanto, ainda que tenha mantido o aspecto da intimidade entre os membros da equipe, o longa usufruiu de um modelo de produção mais ancorado ao sistema tradicional de realização de filmes.

Por vezes, filmes realizados à margem dessa tradição são acusados de possuírem um caráter amador, mas como explica Migliorin em “Por um cinema pós-industrial” (2011), trata-se apenas de uma alternativa, que incorpora as características da contemporaneidade e fazem surgir novas estéticas no cinema. Também não se trata de valorar um modo de produção em detrimento do outro: como lembra Migliorin, “estamos, nos dois casos, no interior do capitalismo” (2011, n.p.). Porém, é importante manter em vista os modos de produção não-tradicionais para que tais obras não sejam excluídas do debate estético e político.

De todo modo, muitas das implicações artísticas condicionadas pelo modelo de produção presentes no filme de Faust se mantiveram em *Até Amanhã*: a textura ruidosa da câmera digital; o uso majoritário de iluminação natural na fotografia; o interesse pela conversação; o naturalismo das atuações e a improvisação estão presentes em ambos os filmes. Contudo, retomando Garcia, “diferentes cineastas dos filmes de conversação adotam outros estilos de escrita dos roteiros, assim como outros estilos de mise en scène.” (2022, p.162). Assim, ao longo do processo, buscando outras estratégias formais para filmar os lugares e essa outra juventude, algumas discussões com os membros da equipe de *Até Amanhã* levaram a uma diferenciação do filme de Faust, como o uso do plano-sequência; dos movimentos de câmera; dos zoom’s e de uma encenação mais demarcada, que trataremos com mais detalhes nos capítulos adiante.

Antes disso, vamos tratar sobre os espaços nos processos de criação. É interessante destacar que as espacialidades possuem uma relação intensa com os filmes de conversação. Ainda que não seja um critério definidor do termo, Garcia observa que frequentemente esses filmes

exploram intensamente os espaços geográficos e arquitetônicos em uma sinergia entre mundo pré-existente e gesto ficcional, destacando a experiência fenomenológica. O que sustenta o interesse em um filme de conversação é a mise en scène organizada

sobre a prática social mais comum, a conversa, que se torna um verdadeiro evento estético. (2022, p. 294-295)

Ressaltando o trecho onde é colocado que há uma sinergia entre mundo pré-existente e gesto ficcional, destacando a experiência fenomenológica, o que a afirmação de Garcia nos mostra é que há uma inclinação dos filmes a um certo realismo cinematográfico. Essa relação é evidenciada ainda mais se levarmos em conta também que, ainda segundo o autor, a matriz dos filmes de conversação é o longa *A Punição* (1962) de Jean Rouch, conhecido pelos filmes etnográficos e considerado um dos expoentes do *cinéma vérité*. E como vimos anteriormente no capítulo 1, a questão do elemento espacial no realismo é substancial. Não é à toa que Éric Rohmer – que coloca a *mise en scène* como elemento central na arte cinematográfica – seria o maior expoente deste estilo que tanto depende da *mise en scène* para se tornar um verdadeiro evento estético. Há, assim, uma influência dos espaços tanto enquanto uma espécie de dispositivo, que busca registrar os resultados dessa sinergia, quanto uma substância primária da *mise en scène*, que em seu cerne é a organização dos elementos no espaço e no tempo.

Garcia ainda nos mostra que os lugares são um dos pontos de partida para os filmes de Hong Sang-soo. O cineasta define as locações a partir de critérios arquitetônicos, com um espaço cênico interessante, mas também leva em conta os aspectos logísticos, que ofereça baixo ou nenhum custo para a produção e que possam tornar os deslocamentos da equipe de filmagem viáveis (GARCIA, 2022, p.184). Nas palavras do próprio cineasta sul-coreano:

Eu geralmente começo a preparação um mês antes do primeiro dia de filmagem. A primeira coisa a fazer é encontrar ou uma locação ou os atores. Para a locação, eu apenas penso sobre lugares dos quais ouvi falar ou onde estive, e alguns lugares simplesmente se encaixam. Eu vou até lá e procuro por locais na vizinhança. Se eu gostar, então pesquiso mais a fundo e vou para algum restaurante por ali, um café, parquinho... (2022, HONG *apud* GARCIA, p. 183)

Ou seja, a partir das escolhas de locações (e dos personagens), surgem as narrativas, e os roteiros dos filmes começam a ser redigidos. Assim, dentro desse modelo de produção estabelecido, os lugares possuem aspectos logísticos que trazem implicações artísticas determinantes para os filmes de Hong Sang-soo. Mas, além das questões logísticas, podem haver outros critérios para escolher filmar um lugar em vez de outro. Em *O Último Dia*, de acordo com Christopher Faust, em uma conversa no podcast CineFAP Convida, a escolha da locação teve um critério afetivo com o lugar:

CHRISTOPHER FAUST: A ideia geral do filme era isso: a galera bebendo numa praça. A escolha do MON foi no sentido de ser um lugar bastante significativo, que

eu ia bastante passar umas tardes com amigos e tal. E é um lugar bastante frequentado pelas pessoas da cidade [...] (2020, transcrição)¹³

De certo modo, a vivência em Curitiba também foi importante para o processo de criação em *Até Amanhã*. Durante o processo de montagem de *Dias Atrás* (a continuação de *O Último Dia* em que participei como montador), em meados de 2022, me deparei com um diálogo entre os dois personagens do filme que acabou por ser deixado de lado no corte final, contudo, a fala do personagem Toni, interpretado por Evandro Scorsin, trouxe reflexões acerca de um vínculo que criei com a cidade, o que influenciou tanto a realização do filme quanto o desenvolvimento da escrita desta dissertação:

TONI: É louco porque a gente vai andando pela cidade de Paris e não tem história para a gente. É uma coisa nova. A gente vai olhando e não tem história. A gente olha para os lugares e não significa nada. Então, tem um lance do tempo, de você olhar para os lugares e ficar pensando: eu tenho que criar história aqui, eu tenho que fazer alguma coisa aqui para eu poder olhar para esse lugar depois e sentir o que a gente sente por Curitiba. (transcrição de diálogo de *Dias Atrás*, na versão do corte 2C)



FIGURA 3 – Diálogo em uma versão do corte de *Dias Atrás*
Fonte: Fotograma do corte 2C de *Dias Atrás*. 15 mai. 2022.

Nesse sentido há uma construção de uma relação afetiva minha com os lugares de Curitiba na qual o cinema está intensamente presente. Segundo Salles, há uma necessidade do artista em inserir-se em um ambiente de efervescência cultural, onde há uma movimentação, troca e embate de ideias para alimentar sua criação artística e evitar um isolamento e um monólogo paralisador. Por isso, é comum constatar na história da arte a influência dos espaços sobre os processos de criação em diversos artistas: a busca por novos ambientes ou uma viagem

¹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ISW31_OJzVQ&t=1284s

para uma outra cidade (a autora cita a viagem de Paul Klee para a Tunísia como exemplo) relaciona-se justamente a essa busca por um ambiente de efervescência cultural, que é ao mesmo tempo geradora e consequência de interações que revigoram a criação artística. Deste modo, um deslocamento geográfico propicia novos olhares e interações, que por sua vez abrem novas possibilidades para a criação.

2.2 LUGARES

Por isso, considero como ponto fundamental da minha trajetória enquanto artista-pesquisador a minha mudança para Curitiba (PR): nasci e vivi em São Paulo (SP) até o início de 2018, quando me mudei para a capital paranaense a fim de ingressar no curso de Cinema e Audiovisual da Unespar. A partir desta mudança para a cidade de Curitiba e o ingresso na universidade, uma série de interações (ou “nós”, referenciando o conceito de rede de criação de Cecília Almeida Salles) foram possibilitadas: foi nesse contexto que conheci e formei o coletivo Coco Filmes, além de ter o primeiro contato com alguns filmes e cineastas que seriam fortes influências na realização do longa-metragem, como Éric Rohmer e Hong Sang-Soo, seja por meios formais como as aulas das disciplinas, ou informais como em conversas com alguns colegas e professores. Rohmer, por exemplo, foi objeto de pesquisa de mestrado do professor – e orientador de meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação – Alexandre Rafael Garcia, o qual apresentou, logo no primeiro semestre de aulas, o cineasta francês à minha turma. Garcia também me apresentou o cineasta sul-coreano Hong Sang-Soo e o conceito de *filmes de conversa*, objeto de pesquisa de seu doutorado que aqui estamos referenciando.

Foi também ao longo dos anos estudando cinema e vivendo na cidade, que entrei em contato com o cinema local: conheci as pesquisas historiográficas sobre os pioneiros do cinema paranaense conduzidas por alguns docentes da Unespar; participei da produção do podcast *Histórias do Cinema Paranaense*, um projeto da Coco Filmes dedicado a ouvir e conversar com realizadores diversos sobre os filmes e as histórias que compõem o cenário cinematográfico do estado; e, além disso, no ano de 2018, quando o curta-metragem *X-Tudo*¹⁴, que co-dirigi junto com os outros membros do Coco Filmes, participou da Mostra Panorama da 2ª edição do Metrô - festival do cinema universitário brasileiro -, conheci alguns dos membros da produtora O Quadro, responsáveis pelo festival: Anderson Simão, Christopher Faust e Wellington Sari, que eram também realizadores do cinema paranaense contemporâneo. Posteriormente, essas

¹⁴ *X-Tudo* (2018, André F. Diniz, Gabi Ferreira, Gabriela Goulart, Gabriel Borges, Pedro Vilo, Rodrigo Tomita). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6QXJWI_dUcE>. Acesso em: 5 dez. 2022.

pessoas se tornariam também amigos e colegas de trabalho, e influenciariam diretamente minha visão e pensamento sobre cinema através das relações que estabelecemos, discutindo ideias, realizando projetos e fortalecendo ou construindo pontes para outros interesses artísticos como a própria admiração a Éric Rohmer ou o interesse pelas espacialidades.

O contato com o cinema feito no Paraná (até então desconhecido por mim) na sala de aula, no trabalho, em mostras, festivais ou eventos na cidade despertou alguns interesses acerca de um fazer cinema que visa filmar pessoas, lugares e narrativas próximas de nós e que, no entanto, estamos pouco acostumados a ver na sala de cinema. Ao interagir com essas obras e cineastas, estudando, visualizando, conversando e realizando este cinema, novos olhares e perspectivas eram apresentados e mais efervescente era o debate sobre o fazer cinema no nosso contexto geográfico-cultural. Cristiane Wosniak e Eduardo Tulio Baggio escreveram, no capítulo de apresentação do livro *Cineastas do Paraná - Primeiros Tempos*, que “é com o estudo sobre essas obras que podemos interpretar melhor nossa própria existência artística cultural” (2021, p. 18). A influência dessas interações sobre minha criação também está registrada no memorial artístico-reflexivo do meu trabalho de conclusão de curso de graduação¹⁵:

Desde 2018, quando me mudei para Curitiba para ingressar no curso de cinema, essas narrativas paranaenses sobre juventude começaram a me cercar. [...] Alguns filmes como *Surf, Surf* (2012, direção de Wellington Sari), *Tudo Bem* (2012, direção de Christopher Faust) e *Pequenos* (2010, direção de Alexandre Rafael Garcia) atraíram meu interesse pela forma como se representavam vivências juvenis específicas em espaços também específicos da cidade, por vezes, transmitindo um sentimento de intimidade com os lugares e os personagens. (TOMITA, 2021, p. 53)

Ou seja, ao mesmo tempo em que eu conhecia alguns bairros, ruas e parques pela minha própria vivência na cidade, conhecia também os lugares por meio dos filmes que apresentavam histórias que ocorriam em Curitiba. Em outras palavras e retomando também a fala de Toni em *Dias Atrás*: criamos relações com os lugares a partir de nossa própria vivência (Toni utiliza o termo história), mas essas relações também se constroem à medida que nos são apresentadas histórias (no sentido de narrativas ficcionais) que se passam nesses lugares específicos da cidade. Yi-Fu Tuan, importante figura dos estudos da geografia humanística, no início de seu livro *Espaço e Lugar - a perspectiva da experiência*, conta uma anedota de quando

15

Disponível

em:

<https://unespar-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/rodrigo_akira_769_estudante_unespar_edu_br/EWj6KWxg2KNHtf4qV1KLYg8B5CuAQ91BIdo8usQiTboa8g?e=vhhjPy>. Acesso em 6 jun 2023.

os físicos Niels Bohr e Werner Heisenberg visitaram o castelo de Kronborg na Dinamarca. Segundo ele,

Bohr disse a Heisenberg: Não é interessante como este castelo muda tão logo a gente imagina que Hamlet viveu aqui? Como cientistas, acreditamos que um castelo consiste só em pedras, e admiramos a forma como o arquiteto as ordenou. As pedras, o teto verde com a pátina, os entalhes de madeira na igreja constituem o castelo todo. Nada disto deveria mudar pelo fato de que Hamlet morou aqui e, no entanto, muda completamente. De repente os muros e os baluartes falam uma linguagem bem diferente. O próprio pátio se transforma em um mundo, um canto escuro nos lembra a escuridão da alma humana, e escutamos Hamlet: *Ser ou não ser*. No entanto, tudo o que realmente sabemos sobre Hamlet é que seu nome aparece em uma crônica do século XIII. (TUAN, 1983, p.4).

Se uma obra de arte, ainda que ficcional, pode alterar nosso olhar sobre os lugares (como ocorreu com ambos os físicos) e se estivermos de acordo com Maria Helena B.V. da Costa que afirma que o cinema com seus recursos expressivos possibilita novos olhares e perspectivas sobre a cidade, considerando-o “como produtor de novas experiências e práticas do espaço urbano” (COSTA, 2008, p. 70), não seria exagero considerar também que os filmes podem, de fato, construir vínculos aos lugares representados em tela, dando-lhes significado.

Desse modo, além de demarcar o início da minha trajetória artística e acadêmica, a cidade de Curitiba foi um espaço de confluências onde se propiciam conexões entre filmes, cineastas e pesquisadores através das pesquisas, aulas, atividades extensionistas, discentes, docentes etc. Ao mesmo tempo, em conformidade ao caráter efervescente descrito por Salles, são espaços geradores onde tais conexões formam pesquisadores e artistas, além de propiciar também novas obras e pesquisas, como é o caso de *Até Amanhã*.

Conforme discorri a respeito da importância de se filmar em algumas locações específicas do filme:

De alguma forma, tem algo de especial na forma como alguns filmes tratam os lugares, ao ponto de alguns desses espaços ganharem um certo peso, um significado a mais. Pensando nisso, acho que a minha relação com Curitiba se construiu muito a partir do cinema - tanto pelos filmes que descobrimos e que nos mostraram alguns lugares dessa cidade quanto pelos processos de criação dos filmes que realizamos enquanto universitários. Reconhecer os bairros, filmar as ruas que a gente frequenta... **A partir desses lugares, devanear e criar.** A Rua Portugal se torna a rua do Encontro; a Praça Brigadeiro Eppinghaus se torna a praça do Amigos, Amigos ou da 4ª temporada do MetrôTV... Alguns filmes me ajudaram a compor uma certa imagem de Curitiba. (TOMITA, 2023, n.p.)

Conscientemente algumas dessas obras que fazem parte desta rede de criação são referenciadas de alguma maneira na realização de *Até Amanhã*, seja na etapa de roteirização, propondo situações similares à de uma outra obra como, por exemplo, *O Raio verde* (1986, Éric

Rohmer) (FIGURA 5 e 6); ou na etapa de decupagem, buscando construir similaridades imagéticas entre os planos, como ocorreu com um dos planos de *Encontro* (FIGURA 7). A motivação por esses atos de referenciação ao longo da obra estão explicadas em um documento de conceituação do filme (Apêndice 2)¹⁶ repassado e discutido com os outros membros da equipe técnica.

Assim, um dos catalisadores do filme é o desejo de **mostrar Curitiba**, mostrar lugares interessantes, **contar uma história que se passa aqui**. O exercício criativo até agora tem sido imaginar com esses lugares uma história, acontecimentos, imagens interessantes e pensar em como nos adaptamos a eles. **Se o Fellini falava de “adaptar o personagem ao ator” (e não o contrário), aqui estamos tentando adaptar o roteiro e a mise en scène aos lugares**. E, sendo o *Até Amanhã*, basicamente, um filme que almejava ser um fechamento de um ciclo na graduação, era importante para mim também o ato de revisitarmos alguns lugares que fizeram parte de nossa vivência na cidade e, de certa forma, visitar também alguns dos filmes que aqui conhecemos e realizamos. Revisitar e olhar os lugares por outros ângulos, construir algo diferente, pensar em outras formas de filmar nesses lugares.

FIGURA 4 – Sobre revisitar os lugares em *Até Amanhã*
Fonte: Documento de referências e conceitos de *Até Amanhã*.



FIGURA 5 – Cena final de *O Raio Verde*
Fonte: fotograma de *O Raio Verde* (1986, Éric Rohmer)

¹⁶ O documento está disponível em: <https://unespar-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/rodrigo_akira_769_estudante_unespar_edu_br/EQIEIwID28BFnI3qduQWMgsBmLr6AfLEelJryyq2hVj7Qg?e=Bulkjat>. Acesso em: 5 jun. 2023.

Eles ficam em silêncio juntos.

Compartilham um fone de ouvido. Ouvem a música "Ato Falho", de Jonathan Tadeu.

Eles não dizem nada. Vemos por um longo tempo apenas as expressões de seus rostos e os sutis gestos de carinho.

Eles observam o céu. Vagarosamente, seus rostos e olhares vão sendo iluminados pela luz do sol. A noite aos poucos vai virando dia. Curitiba vai amanhecendo.

FIM

FIGURA 6 – Cena final no roteiro de *Até Amanhã*

Fonte: Terceiro tratamento do roteiro de *Até Amanhã*.

Cena 14

EXT. - FRENTE AO APARTAMENTO DE LETÍCIA - NOITE

[O casal chega no apartamento e andam]

P1 - Plano geral - O casal está um de frente ao outro em frente ao prédio. Como no plano de Encontro.



FIGURA 7 – Decupagem da Cena 14 *Até Amanhã*

Fonte: Documento de decupagem de *Até Amanhã*¹⁷

E é desta forma que o ato de referenciar outras obras se coloca em *Até Amanhã*, como um ato de restabelecer, revisitar ou criar novos vínculos entre o cinema e os lugares. Filmar os lugares pode ser um movimento recíproco, onde o ato de filmar pode atribuir significado aos

¹⁷ O documento está disponível em: https://unespar-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/rodrigo_akira_769_estudante_unespar_edu_br/EXgZpzWZ-uNPuqfElaanBssBTiFZWw7gA-N8iZIsnkQxQ?e=DsUOmU Acesso em: 6 jun. 2023.

lugares, ao mesmo tempo que os significados dos lugares podem suscitar cineastas a filmá-los. Dessa forma, os filmes atuam como pontes, criam conexões com outras possíveis redes de criação.

Nesse sentido, é interessante notar que ocorre uma mudança de locação entre os primeiros tratamentos do roteiro de *Até Amanhã*: em um primeiro momento, a cena se passaria no Museu Oscar Niemeyer, onde se passa *O Último Dia* (FIGURA 8); em outro tratamento, a ação ocorreria em um jardinete localizado nas ruas em torno deste mesmo museu (FIGURA 9); na versão filmada, opta-se pela praça de *Amigos, amigos* (FIGURA 10). Tal transformação gradativa marca uma duplicidade nas escolhas das locações de *Até Amanhã*: por um lado, há uma força advinda das relações estabelecidas com determinados filmes, seja enquanto realizador ou espectador de tais obras; por outro, há um desejo pessoal e afetivo derivado da vivência em lugares específicos da cidade. Por uma via, o Museu Oscar Niemeyer, de um dos filmes mais influentes para a realização do longa-metragem, *O Último Dia*, por outra, a Praça Brigadeiro Eppinghaus do primeiro filme do coletivo e símbolo das relações de amizade construídas com os membros do grupo.

Eles chegam na rua em frente ao Museu do Olho. Param por ali.

TIAGO

A gente teve nosso primeiro encontro aqui né?

LETÍCIA

Sim...

TIAGO

Você me achou estranho?

FIGURA 8 – Cena de *Até Amanhã* em seu 1º tratamento de roteiro
 Fonte: Roteiro de *Até Amanhã* (1º Tratamento). 28 set. 2020.

O som dos passos do casal cessam. Ouvimos apenas o som da cidade a noite. Eles chegam num jardinete com um banco de praça. Ficam parados por ali olhando para o local.

TIAGO

Um lugarzinho bem aleatório pra um primeiro beijo, né?

LETÍCIA

Um pouquinho...

TIAGO

Você me achou estranho?

FIGURA 9 – Cena de *Até Amanhã* em seu 3º tratamento de roteiro

Fonte: Roteiro de *Até Amanhã* (3º Tratamento). 18 nov. 2021.

O som dos passos do casal cessam. Ouvimos apenas o som da cidade a noite. Eles chegam na Praça Brigadeiro Eppinghaus. Ficam parados por ali olhando para o local. Eles sobem as escadas.

FIGURA 10 – Cena de *Até Amanhã* em seu 4º tratamento de roteiro

Fonte: Roteiro de *Até Amanhã* (4º Tratamento). 4 abr. 2023.

Isso posto, vejo que as escolhas das locações de *Até Amanhã* ocorreram, em parte, com base nos vínculos criados com os lugares, seja um vínculo pessoal relacionado com a vivência e os círculos de amizade entre os membros da Coco Filmes, ou um vínculo criado a partir dos filmes como discutimos anteriormente. Assim se deram as escolhas do Parque do Bacacheri, da Rua Trajano Reis e da Praça Brigadeiro Eppinghaus, conforme podemos observar pelo documento de conceitos do filme (FIGURA 11). Por conseguinte, considero que ao tecer a rede de criação deste filme construímos também um certo mapa. Claro que não se trata de um mapa literal, geograficamente apurado, mas um mapa conceitual em que ao visualizarmos as relações entre os elementos da rede de criação, visualizamos também os lugares vinculados a estes elementos, conforme busquei esquematizar em um diagrama (FIGURA 12).

Parque do Bacacheri: Garota Explosiva / arquivo pessoal



São Francisco e Rua Trajano Reis: Encontro / Noite de Rua



Praça Brigadeiro Eppinghaus: Amigos, amigos / arquivo pessoal



FIGURA 11 – Escolhas de locações de *Até Amanhã*
Fonte: Documento de referências e conceitos de *Até Amanhã*

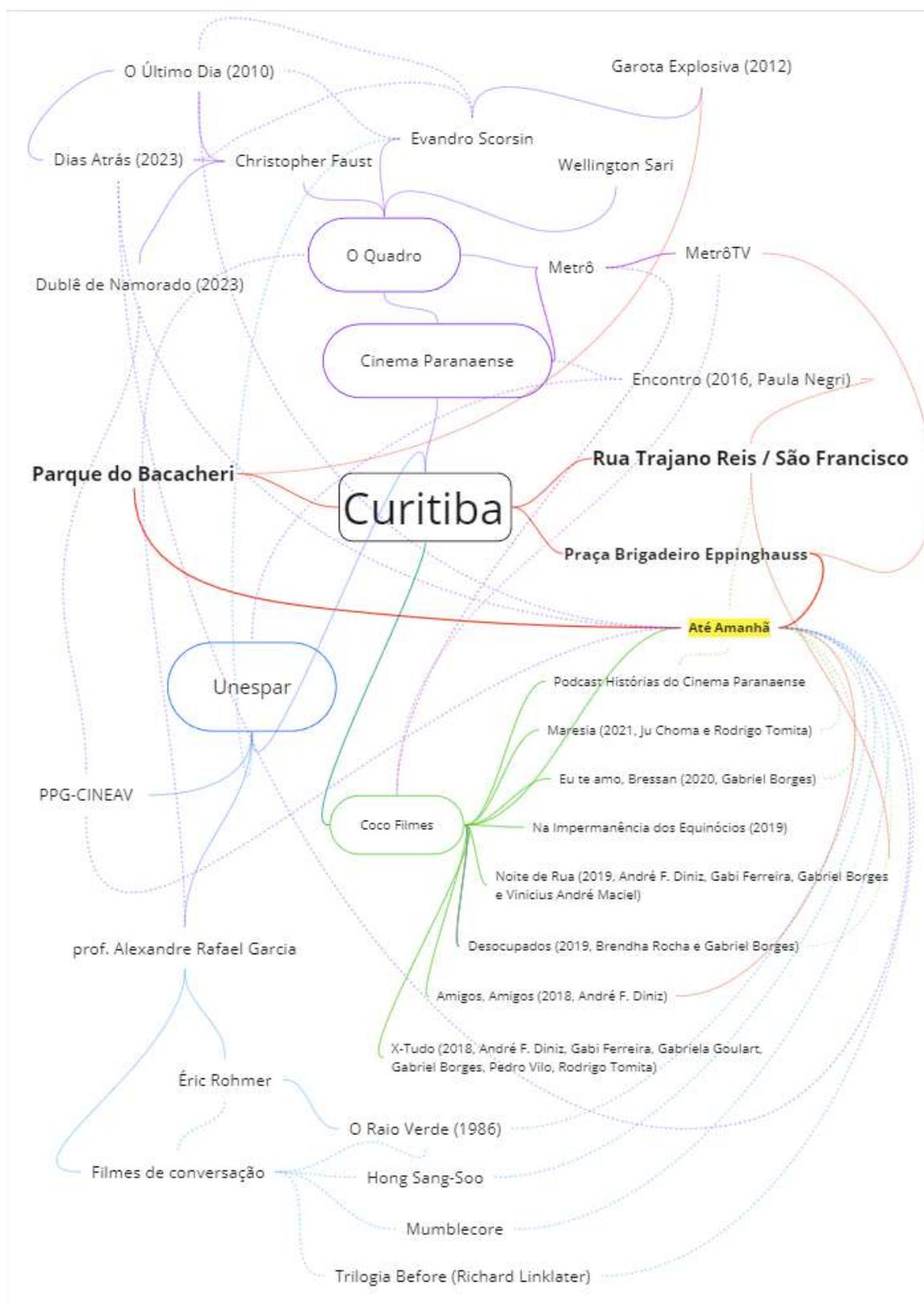


FIGURA 12 – Rede de criação/mapa de Até Amanhã¹⁸

Fonte: Diagrama feito pelo autor.

¹⁸

Imagem na horizontal maior resolução: https://unespar-my.sharepoint.com/:i:/g/personal/rodrigo_akira_769_estudante_unespar_edu_br/ERmdHzOMPO9iLj_aMEeVmcBePH_N9I7rtXhmwNe7Vn0w?e=SBbDeN

É certo que, dada a complexidade de todo processo criativo, tais representações visuais das relações imbricadas na realização artística acabam por simplificar e, talvez, banalizar tais atos criativos. O que busco trazer na ilustração é uma simplificação que tenta facilitar a compreensão das relações entre os elementos que trouxemos ao longo deste capítulo, e não representar o ato criativo em sua totalidade. Trata-se de uma imagem didática, cujas bordas deveriam ser infinitas, e que portanto não abarca completamente a complexidade da rede de criação.

Considerando tais ressalvas, todas essas interações criadas a partir desses nós foram geradas a partir da minha mudança para Curitiba. Contudo, o que busquei demonstrar aqui é que os lugares não atuam somente de forma indireta enquanto ambiente de efervescência cultural. Acredito que os lugares podem ser determinantes criativos em uma obra de arte, ou seja, atuarem diretamente e por si só como catalisadores de ideias e desejos em uma criação artística. Os lugares podem ser, por si mesmos, um interesse estético e artístico, a matéria-prima da obra do artista. É como diz o cineasta Wellington Sari em uma conversa no podcast *Histórias do Cinema Paranaense*:

(...) muito das vontades que eu tenho pra fazer um filme é a partir de um espaço, de um lugar. Eu ir em algum lugar, ou visualizar algum lugar em que eu já tenha ido, falar: imagine acontecendo isso aqui nesse lugar aqui, nesse pôr do sol, nesse momento. Enfim, tentar imaginar uma ação dramática, ou mesmo imaginar um plano, imaginar qualquer coisa que seja a partir de um espaço. (SARI, 2021, transcrição)¹⁹

Até Amanhã tem sua construção, portanto, vinculada substancialmente à minha relação com a cidade de Curitiba, seja atuando através de um modo indireto enquanto um ambiente de efervescência cultural – que propiciou encontros com referências e modos de pensamento que compuseram minha formação artística-acadêmica –; ou através de um modo direto, sendo um desejo catalisador e matéria-prima da obra tal como relatou o cineasta Wellington Sari. Veremos daqui em diante, nos capítulos seguintes, como os espaços influenciaram demais momentos do processo criativo.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zdMR0z4aMfg&t=1299s>>. Acesso em 5 dez. 2022.

3. DA JANELA DE CASA AO BANCO DA PRAÇA

Jacques Aumont e Michel Marie (2012) definiram que o espaço, pelo menos por uma perspectiva empírica, é apreendido pelo corpo através dos nossos sentidos, especialmente o tátil. Ademais, os autores lembram que a visão também participa dessa apreensão, contudo, ainda segundo eles, a maioria das teorias afirmam que o olhar oferece apenas uma experiência indireta com o espaço. Desse modo, há uma diferença entre a vivência física de contato direto com os lugares e a sua intermediação através das imagens. Como dito previamente no início do capítulo anterior, parte do processo de criação de *Até Amanhã* se limitou ao ambiente doméstico devido ao período de distanciamento social no contexto da pandemia de Covid-19. Nesse período, também retornei à minha cidade natal (São Paulo/SP) para estar junto à família diante do contexto delicado. Sendo assim, com este deslocamento geográfico e as restrições motivadas pela manutenção da saúde pública, os lugares de Curitiba se tornaram distantes, e meu contato com a cidade se deu apenas através de imagens, sejam elas oriundas dos filmes curitibanos tais como *O Último dia* e *Encontro* (2016, Paula Negri); de ferramentas da internet como o *Street View*; ou mesmo da imaginação e rememoração, compondo imagens mentais. Neste capítulo irei focalizar a relação com os espaços neste período e a influência exercida por essa relação para o processo de criação de *Até Amanhã*. Primeiramente, vejamos o seguinte trecho do meu memorial artístico-reflexivo desenvolvido como parte do meu TCC de graduação:

Ao mesmo tempo, existia em mim um desejo pulsante de filmar a cidade. A origem disso vem primeiro de uma tentativa de recusar os filmes de apartamento - afinal já havia realizado por diversas vezes este tipo de filme simplesmente pela comodidade e facilidade que isso oferecia, o que frequentemente inibia várias das possibilidades criativas e também aprendizados advindos da experiência com a filmagem em outros espaços - e segundo, do contato e do gosto por cinemas interessados justamente pela espacialidade, entre os quais cito o cinema de Éric Rohmer e da produtora O Quadro. (TOMITA, 2021a, p.70)

Além das influências de Rohmer e da produtora O Quadro, é notável o interesse pelas espacialidades no projeto apesar de naquele momento o principal foco ser a juventude – elemento que norteou o trabalho de conclusão de curso da graduação. Somado a isso, como vimos anteriormente no capítulo 2, os filmes também contribuíram na construção de vínculos com a cidade de Curitiba. Contudo, nesse trecho, o mais importante talvez seja fazer um adendo: nele, identifiquei uma “origem” para esse interesse, no entanto, na perspectiva de Cecília Almeida Salles, que considera que uma criação se dá em um sistema de rede, é difícil afirmar a existência de um ponto embrionário no processo de criação de uma obra, afinal a autora afirma que a

compreensão da criação artística se dá em uma perspectiva não-linear (2006, p.17), onde a diversidade de elementos e emaranhados dificultam a construção de uma linha do tempo da criação. Sendo assim, podemos nos questionar, então, se esses elementos realmente seriam um ponto fundador ou um marco zero desse interesse pela espacialidade, sem negar suas contribuições como elementos de influência para o tal “desejo pulsante de filmar a cidade” na rede de criação de *Até Amanhã*. Tentaremos, então, dar continuidade à reflexão dos elementos que influenciaram em tais motivações relacionando-os ao contexto pandêmico, sem buscar identificar um início na tal linha do tempo da criação.

É interessante notar que alguns projetos que realizei paralelamente neste período de limitações do ambiente doméstico e intensa presença das telas dos dispositivos tecnológicos parecem materializar este “desejo pulsante de filmar a cidade”. Em especial, cito a minha co-direção compartilhada com Ju Choma no curta-metragem *Maresia* e minha participação na criação de vídeos de alguns trechos dos episódios do podcast *Histórias do Cinema Paranaense*²⁰.

Filmado inteiramente em um plano-sequência, o curta *Maresia* foi construído por meio de um jogo de contraste entre imagens sobrepostas: a tela do computador – que exibe algumas fotografias do casal protagonista – e a imagem que simula uma webcam que nos mostra o apartamento das personagens. Trata-se justamente dos dois ambientes que frequentamos exaustivamente durante o período mais rígido do distanciamento social: o ambiente virtual das telas e o ambiente doméstico.

²⁰ Os trechos a qual me refiro estão disponíveis em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ReWSdm8NZ-Q>> e
<<https://www.youtube.com/watch?v=P5uORcBhRFQ&>>. Acesso em 5 dez. 2022.



FIGURA 13 – Sobreposição de imagens em *Maresia*

Fonte: frame de *Maresia*.

Durante uma discussão de relacionamento das personagens Bruna (Janaína Lemos) e Giovanna (Tainara Baságli), provocado pela dessintonia entre os seus sonhos individuais, o contraste entre as imagens do apartamento e das fotografias do casal alteram o nosso olhar sobre o passado e o futuro desse relacionamento em um processo dialético. Mesmo que o filme não deixe claro se sua diegese também inclui a pandemia como contexto, as circunstâncias de sua produção tomam forma em tela. Citando mais uma vez Bordwell e Thompson, que afirmam que o contexto de produção condiciona a forma e o estilo do filme (2013, p. 68), é nítido que o processo de sua realização se deu durante a pandemia: ora, se as restrições de produção condicionam as escolhas artísticas do filme, é possível analisar os elementos formais e, assim, inferir parcialmente quais eram os contextos de produção.

Desse modo, *Maresia* utiliza elementos característicos desse contexto e evoca, entre outras coisas, um desejo por estar em outros espaços além do doméstico e do virtual. Vemos ao longo do curta um tom melancólico surgido da colisão entre as imagens fotográficas de um passado sem restrições geográficas e a imagem enclausurada do presente somadas ao confronto dos desejos das personagens de se mudarem para uma outra cidade ou permanecerem em Curitiba. Ou seja, do ambiente tipicamente pandêmico e das memórias, evoca-se um outro lugar. Aliás, o mote do conflito é justamente um outro lugar (a cidade de Salvador/BA) que nunca é mostrado visualmente no filme, apenas citado nos diálogos entre as personagens, ou seja, a imagem desse lugar também é evocada e se mostra apenas na mente do espectador. Além

disso, o final do filme exhibe apenas a tela do computador e algumas fotografias das personagens em uma praia enquanto surge o som extra diegético das ondas do mar, parecendo, assim, evocar um outro espaço para além desses dois ambientes característicos do isolamento social. É como Fayga Ostrower diz a respeito da memória no processo de criação:

Ao passo que para outras formas de vida certas condições ambientais precisam estar fisicamente presentes para que venha a se encadear a reação, os seres humanos estendem sua capacidade de sondar e de explorar a vida a circunstâncias cujas regiões e cujos tempos já estão, ou ainda estariam, ausentes de seus sentidos. O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e de intenções, forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana. (1987, p.18)



FIGURA 14 – Final do filme *Maresia*

Fonte: frame de *Maresia*.

Nesse sentido, é interessante observar que a escrita do roteiro se deu em um movimento de exteriorização de imagens mentais de lugares, entre os quais as memórias relacionadas a vivência em lugares específicos da cidade guiaram os processos de roteirização do filme, como podemos observar no seguinte trecho do memorial artístico reflexivo do meu TCC de graduação:

Tentando encontrar outros processos criativos que melhor fluísse para mim, percebi que o roteiro poderia ser criado de maneira muito mais intuitiva: ainda sem um

argumento e uma escaleta no momento inicial, parti diretamente para a escrita do roteiro e dos diálogos tendo em mente algumas situações, pessoas e lugares específicos que se relacionavam com minha vivência na cidade - além do sentimento de incerteza e da iminência do fim que almejava. Acredito que essa etapa clareou minhas próprias pretensões, facilitando o desenvolvimento das cenas durante o próprio processo de escrita. (TOMITA, 2021, p. 71-72)

Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto inacabado* (2011), diz que “memória é ação” (2011, p. 105): o ato de rememorar é um movimento de reflexão sobre o passado que se utiliza das imagens do presente, ou seja, nessa perspectiva o lembrar não é sinônimo de reviver, mas de reconstruir. Assim, é importante salientar que a participação da memória no processo de criação em *Até Amanhã* não constitui o filme como uma espécie de autobiografia. Trata-se de uma criação de uma ficção que se utiliza das memórias pessoais para criar outras situações dramáticas e, assim, constituir uma outra história sobre uma juventude em Curitiba. É por meio de associações que os primeiros movimentos de escrita de um roteiro de ficção se deram. Sobre essas associações, Ostrower defende que elas possuem a capacidade de gerar múltiplas possibilidades, expandindo a imaginação e, conseqüentemente, possibilitando manipular os objetos e acontecimentos, dispensando de sua presença física (OSTROWER, 1987). Em outras palavras, a imaginação se vê livre das limitações e condições impostas pelos lugares, pelo mundo material.

Já nos trechos dos episódios do podcast *Histórias do Cinema Paranaense*, em que buscamos criar uma visualidade relacionada a algum aspecto tratado nas conversas com os cineastas entrevistados, podemos observar uma relação com o espaço em dois vídeos especificamente. Em ambos, percorremos e exploramos as cidades da maneira que era possível: através de uma virtualidade. Utilizei a ferramenta *Street View*, de visualização das ruas, para perambular pelos lugares que naquele momento eram inacessíveis dado tal contexto. No vídeo sobre a escolha dos personagens no documentário *João e Maria* (2016, Eduardo Baggio), revisitamos virtualmente alguns dos lugares onde o filme reencena os primeiros encontros do casal-personagem do filme. Enquanto ouvimos os entrevistados comentarem a respeito do processo de criação, investigamos nas imagens daqueles espaços os casais capturados pelo aparato da ferramenta do *Street View*. Segundo Jacques Aumont:

Em resumo, o papel do espectador segundo Gombrich é um papel extremamente ativo: construção visual do “reconhecimento”, emprego dos esquemas da “rememoração”, junção de um com a outra para a construção de uma visão coerente do conjunto da imagem. Compreende-se por que esse papel do espectador é tão central para toda a teoria de Gombrich: é ele quem faz a imagem (2012, p.91)

Ou seja, “ver” não é um ato puramente objetivo, um processo em que recebemos informação passivamente, mas sim um ato em que participam os olhos e a mente. Há uma participação fundamental da subjetividade, que constrói relações e projeta nossas expectativas (o que inclui nosso conhecimento e bagagem cultural) sobre as imagens, dando-as um significado a mais. Assim, o contexto da entrevista e do documentário guiam nosso olhar sobre as imagens dos lugares. Nesse sentido, Aumont ainda afirma que “a imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação” (2012, p. 89). Josep Català (2020) também nos lembra que ensinar a “ver” é uma tarefa não somente aditiva como também negativa, no sentido de que “ver” é também saber fazer discernimentos e estar consciente dos filtros sócio-culturais que podem influenciar nossa visão. Seria preciso então, por vezes, subtrair tais influências para vermos a realidade e evitar um certo conservadorismo da visão e um empirismo ingênuo. A imaginação, ainda segundo o autor, seria um importante aliado para evitar tais armadilhas da visão:

A imaginação possui dois vetores essenciais, o da construção reflexiva e o da formação de imagens, cuja combinação constitui o instrumento mais efetivo que tem o ser humano para solucionar o problema do atraso da visão em relação à realidade. (2020, p. 13, tradução nossa) ²¹

Em contrapartida, o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan diz que o ato de ver e pensar reflexivamente nos tira a experiência direta com os lugares, colocando em crise nossos encantamentos e vínculos com esses espaços. Para ele, “pensar cria distância” (1983, p. 162). Contudo, o autor posteriormente irá identificar um paradoxo sobre o pensamento reflexivo.

Os exemplos de imagens de lugar aqui apresentados são evocados por escritores sensíveis. Graças à sua arte tivemos o privilégio de saborear experiências, que de outro modo teriam se apagado pelo esquecimento. Eis aqui um paradoxo aparente: o pensamento cria distância e destrói a proximidade da experiência direta; é, no entanto, através do pensamento reflexivo que os momentos fugidios do passado são trazidos para perto de nós na realidade presente e ganham uma certa permanência. (1983, p.164)

Buscando uma maior compreensão do que Tuan diz, acredito que o cerne de tal paradoxo reside justamente na diferenciação experiencial entre o contato físico e direto com os espaços em contraponto com a experiência indireta, através da visão, rememoração ou reflexão. Na perspectiva de Tuan, a experiência corporal no espaço é essencial para estabelecer relações

²¹ La imaginación posee dos vectores esenciales, el de la construcción reflexiva y el de la formación de imágenes, cuya combinación constituye el instrumento más efectivo que tiene el ser humano para solventar el problema que supone el retraso de la visión con respecto a la realidad.

e criar significados. Francesco Careri, em seu livro *Walkscapes - o caminhar como prática estética*, diz que ao longo da história da arte, o ato de caminhar desempenhou um papel fundamental na maneira em que apreendemos o espaço. O autor inclusive contraria o senso comum de que a arquitetura (entendida enquanto construção física de um espaço) teria uma origem vinculada somente ao modo de vida sedentário. Para ele, o nomadismo e a arquitetura possuem relações profundas, em que o caminhar é um ato primordial para a construção simbólica do espaço.

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado - e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo - é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. Antes do neolítico, e, assim, antes dos menires, a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território. (CARERI, 2013, p. 51)

É importante ressaltar que na perspectiva de Careri essa transformação do espaço em lugar através do percurso depende da presença física do corpo humano. Ou seja, se o cinema e as memórias concedem uma experiência indireta dos lugares (com a intermediação de imagens como mencionamos anteriormente), os significados advindos desse olhar distanciado diferem daqueles provenientes de nossa vivência física nos espaços. Assim, há um valor experiencial cujo envolvimento de nosso contato direto e a nossa presença física com o espaço possibilita um novo olhar e, conseqüentemente, a transformação do espaço em lugar.

Essas diferentes experiências não implicam, contudo, em uma subtração, mas podem ser complementares, se sobrepõem uma à outra. Através da obra de arte, a reflexão e a memória podem afetar nossa experiência direta com os espaços. Como Aumont disse:

A arte representativa imita a natureza, e essa imitação nos dá prazer: em contrapartida, e quase dialeticamente, ela influi na “natureza”, ou pelo menos em nossa maneira de vê-la. Tem-se observado que o sentimento em relação à paisagem nunca mais é o mesmo depois que se pintaram paisagens; também, movimentos pictóricos como a arte pop ou o hiper-realismo nos fazem “ver” o mundo cotidiano, e seus objetos, de modo diferente [...]. (2012, p. 83)

Se o cinema e as outras artes nos ensinam a ver o mundo de uma outra maneira, nossa sensibilidade diante das coisas também se altera e, conseqüentemente, nosso modo de experienciar diretamente os lugares também. O próprio Tuan, em outra passagem, parece reconhecer que o diferente modo de ver cria afetividade aos lugares:

As árvores são plantadas para efeitos estéticos, deliberadamente, mas seu valor real pode ser como pontos de encontros afetuosos e espontâneos. As lâmpadas da rodovia são funcionais, no entanto ao anoitecer suas luzes de néon podem produzir cores de beleza estonteante, ‘as coisas mais belas nos Estados Unidos’. A depressão de terra embaixo do balanço e o chão batido e alisado pelos pés humanos não são planejados, mas podem ser comoventes. As experiências íntimas, não sendo exaltadas, passam despercebidas. Na hora, não dizemos “é este”, como fazemos ao admirar objetos de notória ou reconhecida beleza. É somente quando refletimos que reconhecemos seu valor. Na hora não estamos conscientes de nenhum drama; não sabemos que acabam de ser plantadas as sementes de um sentimento duradouro. (1983, p. 158)

Para Salles, o artista busca no mundo novos estímulos para sua criação artística (2011). Em *Até Amanhã*, podemos ver essa busca de maneira literal. Com o aumento da taxa de vacinação e maior controle da disseminação do coronavírus, o ano de 2022 foi marcado pela gradual flexibilização das medidas de segurança e conseqüente retorno à vivência dos espaços públicos. Esse ano corresponde também ao meu retorno à cidade de Curitiba e ao meu ingresso no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, da Unespar. Dando continuidade aos processos criativos e à pesquisa da graduação, a partir deste momento, os contatos físicos com os lugares se tornaram mais frequentes e o processo de criação de *Até Amanhã* era agora caracterizado por um olhar mais próximo, circunscrito nos lugares. Neste contexto, realizei algumas visitas de locação dedicadas à escuta e à observação dos lugares. Nesse exercício, anotações foram feitas a fim de registrar meu interesse sobre certos elementos observados em tais atos.

Trata-se, portanto, de um exercício de olhar para os lugares e quem os habita, buscando encontrar significado nessas imagens tanto no período distanciado quanto em contato com os lugares. Tomando emprestado as distinções que Michel de Certeau (2014) traça entre o *voyeur* – sendo aquele que vê a cidade de forma distanciada, como alguém que olha os lugares do topo de um arranha-céu – e o *flâneur* como o sujeito que vê caminhando, perambulando e experienciado as ruas e praças, se entrelaçando aos lugares, podemos dizer que neste retorno pós-pandemia, me tornei mais *flâneur* que *voyeur*. Ao compararmos as imagens desse vídeo do trecho do podcast; as anotações feitas durante a observação dos lugares na pré-produção do longa-metragem; e as imagens do filme, fica claro esse exercício do olhar.



FIGURA 15 – Casal registrado em fotografias do *Street View*

Fonte: frame do vídeo *Eduardo Baggio e Rafael Urban comentam a escolha dos personagens de João e Maria*.

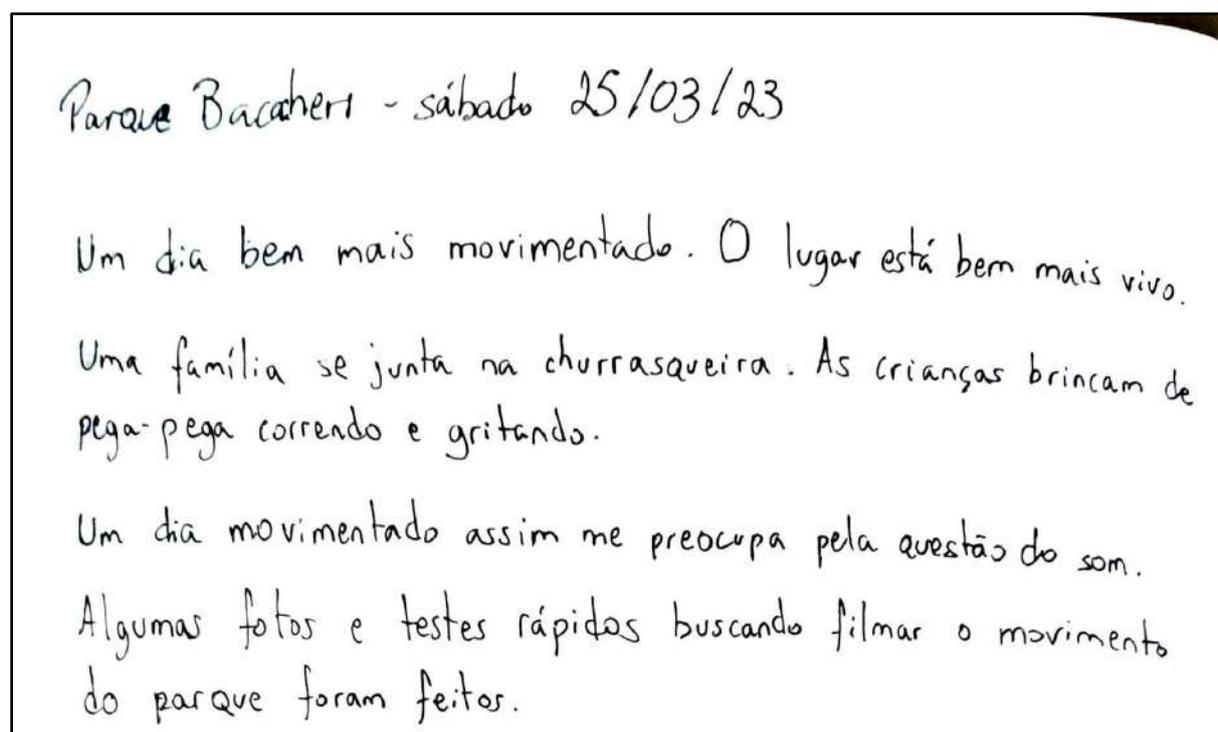


FIGURA 16 – Anotações de observações dos lugares durante o processo de *Até Amanhã*.

Fonte: Caderno de anotações do processo criativo de *Até Amanhã*. 25 mar. 2023



FIGURA 17 – Casal registrado em plano de *Até Amanhã*.

Fonte: frame de *Até Amanhã*.

Tanto no contexto da pandemia, em que o contato com os lugares era intermediado pelas imagens, quanto na observação *in loco*, buscamos “ver”, encontrar um sentido na imagem dos lugares. Assim, o distanciamento geográfico e a falta de contato corporificado com os lugares não implica na ausência de relações com os mesmos, mas sim na presença de outras construções de relações através do olhar e da reflexão sobre esses lugares. Em outras palavras, ver as imagens dos lugares é também construir novas relações com eles. É dessa forma também que o contexto de distanciamento dos lugares influenciou os processos de criação posteriores, quando finalmente se tornou possível parar de observar da janela de casa para ir ao banco da praça. Esses momentos influenciaram na forma que vemos os lugares.

4. FAZENDO UM FILME COM OS LUGARES

4.1 ENSAIO COM ATORES NAS LOCAÇÕES

Para a seleção do elenco de *Até Amanhã*, decidi não realizar uma chamada aberta para testes de elenco, mas sim convidar individualmente atores e atrizes já definindo quais os personagens que cada um poderia interpretar levando em consideração suas fisionomias e personalidades. Essa decisão se deu por alguns motivos: (1) pela urgência que havia em nosso cronograma para a realização do filme; (2) pela impossibilidade de realizar o pagamento dos cachês; (3) pela preferência em trabalhar com pessoas com quem já havíamos trabalhado em outros projetos da Coco Filmes ou que possuíssem alguma relação de amizade entre eles em prol de uma intimidade que gostaria que os personagens transmitissem em tela, além de colaborar para um ambiente de trabalho mais acolhedor e menos estressante. Assim, convidei as seguintes pessoas:

- Victor Curuca, com quem havíamos trabalhado na gravação de *Eu Te Amo, Bressan*, de *Careta* (em finalização, André F. Diniz) e da 4ª temporada do *MetrôTV*, para interpretar o personagem Tiago;
- Gabriela Vieira, que também participou da gravação de *Careta*, para interpretar Leticia;
- Pedro Garcia, que também trabalhou em *Eu Te Amo, Bressan*, para o personagem Marcos;
- Analú Arreguï, amiga de Gabriela Vieira e atriz de alguns filmes que havia conhecido durante a curadoria do festival Metrô, para interpretar Simone;
- Maria França, que também participou de *Careta* junto de Victor e Gabriela, para interpretar Paula.

Em uma primeira conversa com o elenco do filme, ocorrida remotamente, apresentei o curta *O Último Dia* e um trecho do podcast *Histórias do Cinema Paranaense*²² para explicar a importância da conversação em *Até Amanhã*. Também estimulei que os atores compartilhassem as suas impressões e olhares sobre o roteiro do filme, esclarecendo-lhes que gostaria que eles pudessem tomar a liberdade para alterar e acrescentar linhas de diálogo, além de conduzirem conversas não-roteirizadas em alguns momentos específicos do filme. Esse

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E6rustLqTSw>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

desprendimento do texto original era importante por alguns motivos. O primeiro deles era porque acreditava que dessa forma surgiria uma espontaneidade da fala mais próxima de um aspecto natural, das conversas reais, ocorridas fora do âmbito da ficção. De modo convergente, o segundo motivo relaciona-se à sonoridade da conversação, pois, neste filme, considerávamos os diálogos menos enquanto um instrumento narrativo funcional e objetivo do que como um elemento estético. Para Robert Mckee (2006) - e uma considerável quantidade de manuais de roteiro -, os diálogos no cinema devem se distanciar de uma conversa real, sendo extremamente objetivo e eficiente. Contudo, Alexandre Rafael Garcia (2022) aponta que esse tipo de asserção sobre os diálogos cinematográficos limitam-se a um tipo específico de cinema, ignorando outros estilos de diálogos e de obras cinematográficas. Se Mckee afirma que “diálogo não é conversa” (2006, p. 362) para menosprezar a conversação, Garcia pondera:

Enquanto este tipo de diálogo cinematográfico pressupõe apenas a fala a sua função narrativa, a conversação valoriza igualmente (ou até mais) a escuta dedicada (das personagens e de quem assiste), exprimindo um prazer estético nesse sentido. (2022, p. 45)

Consonante a essa ideia, Garcia - explicitando também sua posição de realizador cinematográfico, além de pesquisador - afirma também, no mesmo trecho do podcast que apresentei aos atores, que o diálogo não tem apenas valor em seu conteúdo semântico, mas também na sua sonoridade e no jogo verbal entre os personagens. Portanto, sendo um filme de conversação, *Até Amanhã* também possuía tal apreço pelos aspectos imperfeitos da conversa, assumindo e valorizando as tais “pausas esquisitas, escolhas de palavras e frases pobres, falhas de lógica, repetições desnecessárias” (MCKEE, 2006, p. 362) que Robert Mckee tanto abomina em seu manual de roteiro.

Por fim, o terceiro motivo, surgido após uma conversa com o amigo e montador de *Até Amanhã*, Gabriel Borges (FIGURA 18), vem de um cuidado na construção dos personagens: sendo eles concebidos muito a partir da minha vivência pessoal, buscamos descentralizar e tornar menos pessoal os dramas e as angústias dos personagens em prol de uma participação mais ativa do elenco para a construção de cada um deles. Assim, desvencilhando-se dos diálogos, o intuito era que os atores se desvencilhassem também dos personagens originalmente idealizados no roteiro, o que conseqüentemente permitiria que os construíssemos sob novos olhares e perspectivas.

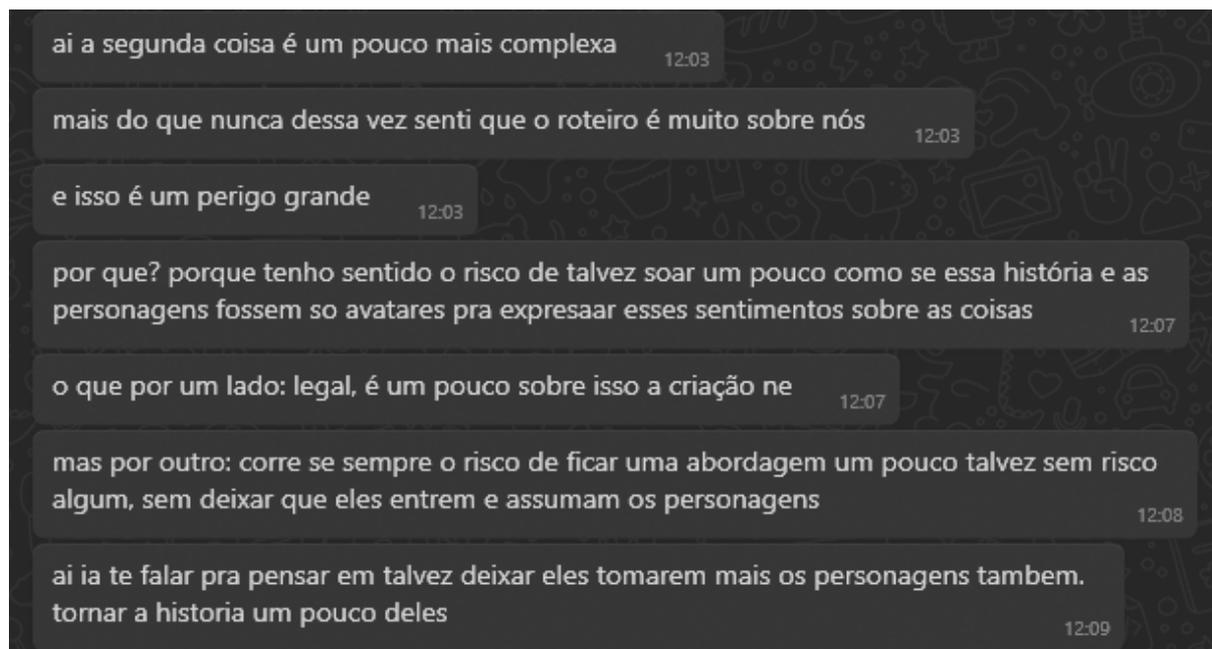


FIGURA 18 – Conversa com Gabriel Borges em conversa sobre *Até Amanhã*

Fonte: Captura de tela em aplicativo de mensagem. 27 mar. 2023.

Essas contribuições vindas do elenco seriam trabalhadas durante os ensaios e era uma preocupação minha considerando a experiência prévia da realização de *Maresia* (FIGURA 19). De modo similar, *Maresia* possuía um roteiro de um filme de conversação concebido para que fosse não apenas possível como também preferível que as atrizes alterassem os diálogos e se desvencilhassem do roteiro para exprimir uma certa espontaneidade a partir do improviso. Porém, apesar de explicar tal proposta, nossa estratégia se demonstrou falha, uma vez que as atrizes frequentemente buscavam lembrar as linhas de diálogo originais do roteiro ao invés de recorrer ao improviso de fato. Num momento posterior à realização de *Maresia*, em conversas com a co-diretora Ju Choma e outros amigos da Coco Filmes, cheguei a conclusão de que o nosso erro poderia estar em dar tamanha liberdade às atrizes sem oferecer também orientações e direcionamentos específicos para a cena, dificultando o trabalho das atrizes. Somou-se também o pouco tempo disponível para realizarmos os ensaios com o elenco, além de ter sido uma experiência inédita para nós de dirigir o filme inteiramente online devido ao contexto de isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19.

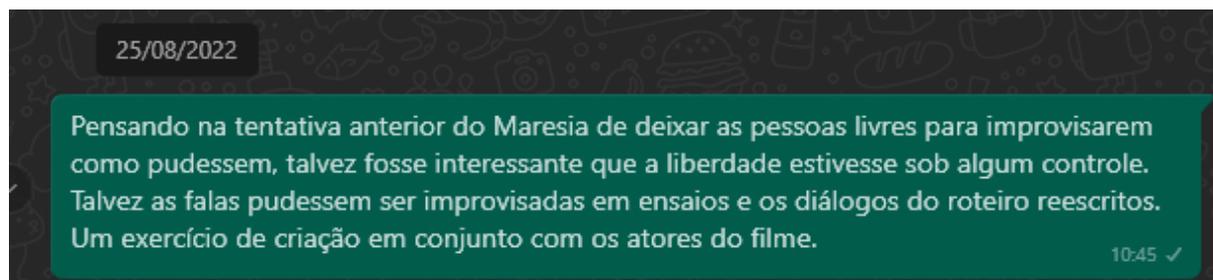


FIGURA 19 – Anotações do processo criativo de *Até Amanhã*
Fonte: Captura de tela em aplicativo de mensagem. 25 ago. 2022.

Assim, para a realização de *Até Amanhã*, adotei algumas estratégias diferentes da que tentamos em *Maresia*. Além de realizarmos um maior número de ensaios e tê-los feito presencialmente (pois já nos encontrávamos em um contexto sanitário mais seguro), estabelecemos uma dinâmica: numa primeira vez, passávamos a cena nos limitando ao roteiro, nos atentando aos momentos mais importantes da cena; em seguida, tentávamos nos desvencilhar do roteiro, acrescentando os improvisos sem perder de vista tais partes essenciais. Assim, discutíamos, junto aos atores, quais os improvisos eram agradáveis ou não. Essa dinâmica foi proveitosa principalmente no primeiro ensaio, já que possibilitou uma maior compreensão do fluxo e ritmo das conversas, bem como o caráter desejável dos improvisos. A partir deste primeiro ensaio, algumas anotações foram feitas (FIGURA 20), e os devidos ajustes sobre os diálogos e os improvisos foram sendo trabalhados nos ensaios seguintes.

16/04/23

Ensaio c/ elenco. No apartamento. Ensaio Cena 7 + leitura de roteiro.

Praticar a dinâmica das conversas, ritmo e fluxo dos diálogos e improvisações.

Deixando solto demais os atores pareciam ansiosos em entrar com a fala deles. Os silêncios, por vezes, desapareciam.

Os improvisos nas leituras de roteiro, por outro lado, pareciam mais interessantes. Quando determinados quais pautas eles iriam conversar sobre, mais interessante pareciam os improvisos.

Pedro Garcia, em especial, se encaixou muito bem no papel.

O ensaio era para acontecer no Pq. Bacacheri, mas por conta da previsão de chuva, alteramos o local p/ meu apto.

André e Ju alertaram sobre o perigo do descontrole sobre o improviso.

O improviso + falas escritas fica muito aparente. Como resolver isso?

Victor Curuca teve de faltar no ensaio. Tive de dar suas falas e, por vezes, participar das dinâmicas de improviso. De certa forma, me fez ver e entender melhor a perspectiva do elenco.

Dificuldade em entender a encenação naquele apto, sendo outro do que iríamos gravar

FIGURA 20 – Anotações do primeiro ensaio de *Até Amanhã*

Fonte: Caderno de anotações do processo criativo de *Até Amanhã*. 16 abr. 2023.

É interessante destacar que desde os primeiros momentos do processo, o próprio elenco havia compreendido com muita clareza os interesses do filme em relação à conversação. Desse modo, os atores conseguiam identificar o tom dos improvisos e dos objetivos em cada cena, acrescentando também uma personalidade condizente para os personagens. Por diversas vezes, não foi preciso dedicar tanto esforço em dar orientações mais precisas, visto que os atores e atrizes já se antecipavam e reconheciam os caminhos que eu mesmo almejava. Acredito que

essa facilidade tenha ocorrido por alguns motivos. Primeiro, pela própria dedicação e habilidade do elenco; segundo, pela relação de proximidade que alguns possuíam entre si, facilitando as dinâmicas de improviso; e terceiro, por termos mostrado as referências de *O Último Dia* e o trecho do podcast. Tudo isso trouxe uma maior compreensão e pavimentou os caminhos para atingirmos os nossos interesses na realização de *Até Amanhã*. Assim, muitos dos problemas identificados no primeiro ensaio como a ansiedade em preencher os silêncios com os improvisos ou a maneira como o improviso junto dos diálogos escritos previamente contrastavam e apareciam destacados demais em tela, foram sendo solucionados também em grande parte pelo próprio elenco.

Para garantir, contudo, que o problema quanto à liberdade de improvisação observada em *Maresia* não se repetisse, busquei indicar em um novo tratamento de roteiro quais diálogos eram mais ou menos essenciais, com o objetivo de informar com maior precisão quais os momentos que o elenco poderia se desvencilhar do roteiro (FIGURAS 21 e 22).

* Em negrito estão marcadas os momentos em que os atores acrescentam diálogos dentro das pautas indicadas.

* Sublinhadas estão as falas que servem apenas como exemplo, podendo ser completamente (e preferencialmente) alteradas pelos atores.

1

EXT. RUA - BACACHERI - DIA

LETÍCIA, uma jovem por volta dos 23 anos, está parada olhando para as ruas, vendo se vem vindo algum carro para atravessar.

TIAGO, também por volta dos 23, está paralisado. Ele segura um celular que está aberto no Google Maps. Ele não olha para a rua, nem para o celular em suas mãos. Seu olhar está voltado totalmente para Letícia. Está distraído como se estivesse hipnotizado por sua imagem.

Letícia nota o olhar de Tiago:

LETÍCIA

Que foi?

Tiago sai do seu transe e faz uma piadinha

TIAGO

Tava... vendo... quantos segundos eu conseguia ficar de olho aberto sem piscar com olhar fixo pra namorada enquanto a gente espera pra atravessar a rua. Se eu ficasse mais de 2 minutos e 13 segundos podia entrar pro Guinness de... mais tempo de olho aberto sem piscar com olhar fixo pra namorada enquanto a gente espera pra atravessar a rua.

LETÍCIA

Ah ta. Perdeu então.

TIAGO

Claro, né? Você me atrapalhando fica difícil.

LETÍCIA

Mas sério... O que foi?

TIAGO

Ah é que... Não, nada... só... tava te admirando mesmo.

LETÍCIA

Besta... vamo, acho que dá agora.

O casal atravessa a rua levando uma mochila em suas costas. Eles caminham.

(CONTINUA...)

FIGURA 21 – Página 1 do roteiro de *Até Amanhã* com indicações de improviso

Fonte: Quarto tratamento do roteiro de *Até Amanhã*. 04 abr. 2023.

1 ...CONTINUANDO: 8

Eles continuam seu caminho.

2 EXT. PARQUE BACACHERI - LAGO - DIA

Próximo ao lago, em uma rodinha de conversa, estão MARCOS, 23 anos; SIMONE, 25 e PAULA, 23. Marcos está meio de pé encostado numa pedra. Tem uma bola de vôlei e um cooler junto deles. Simone conta alguma anedota mais descontraída.

SIMONE
Daí o incelzinho lá veio me explicar, enviou um monte de vídeo que falava que "eles não querem que você saiba a VERDADE DA TERRA PLANA"... mas tipo, que "VERDADE" paia pra esconder... por que que alguém iria querer esconder isso da gente?

MARCOS
Pra mim é óbvio: você consegue vender aqueles abajur, apontador de lápis e um monte de coisa que essas empresas superpoderosas de globos terrestres vendem

PAULA
Exatamente! Tadinho dos comerciantes de mapa mundi...

SIMONE
Mas é impressionante que eles realmente acreditam nessa porra e se acham MUITO inteligentes. Como se fossem os escolhidos e tal...

MARCOS
Mas falam que essa gente aí é uma galera que meio que só quer se sentir parte de um grupo né... sei lá, acho que se todo mundo fizesse terapia a humanidade teria metade dos problemas que ela tem

SIMONE
Se metade dos HOMENS fizesse terapia a humanidade teria metade dos problemas que tem...

PAULA
Mas não tinha um negócio que essa coisa começou com uma aposta? Que um cara chegou e falou "quer ver que eu consigo fazer as pessoas acreditarem que a terra é plana?"

(CONTINUA...)

FIGURA 22 – Página 8 do roteiro de *Até Amanhã* com indicações de improviso
Fonte: Quarto tratamento do roteiro de *Até Amanhã*. 04 abr. 2023.

Ademais, foi importante para o processo de realização de *Até Amanhã*, que os ensaios ocorressem de forma presencial nas próprias locações do filme. Afinal, os lugares também eram elementos norteadores para os improvisos, uma vez que orientei o elenco a, por vezes, buscar interagir com os lugares e os acasos que pudessem ocasionalmente interferir na cena. Por consequência, esses lugares proporcionavam novas ideias para a conversação e para a dinâmica das conversas tanto durante os ensaios (sendo incorporadas de maneira prévia) como também em meio às gravações do filme, surgindo enquanto acaso.

Ao propor quais seriam os locais do ensaio, a atriz Gabriela Vieira compartilhou que se sentia satisfeita com tal escolha uma vez que estabelecer uma relação com os lugares também era importante para o seu processo artístico. Contudo, na prática, dois dos cinco ensaios não puderam ocorrer nos locais previstos pelas condições climáticas que se apresentaram no dia agendado, tendo assim que realizá-los em um lugar coberto, protegido das chuvas. Consequentemente, o primeiro e o segundo ensaio tiveram de ser adaptados, ocorrendo em meu apartamento e os arredores do meu condomínio (FIGURAS 23 e 24); o terceiro, ocorreu na Rua Trajano Reis; o quarto e o quinto ensaio, no Parque do Bacacheri.



Figura 23 – Primeiro ensaio de *Até Amanhã* ocorrido em meu apartamento
Fonte: Gravação do ensaio de *Até Amanhã*. 16 abr. 2023.

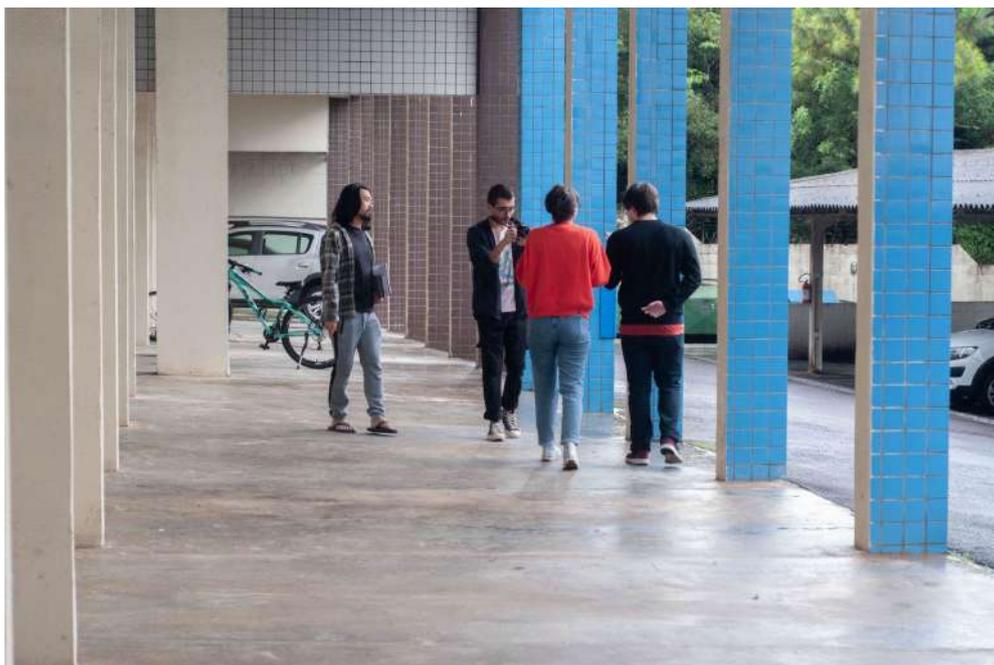


FIGURA 24 – Segundo ensaio de *Até Amanhã* ocorrido em meu condomínio
 Fonte: Arquivo de making of de *Até Amanhã*. Foto de Alina Chiaradia. 18 abr. 2023.

Além disso, ao possibilitar a visualização dos personagens e suas ações nos lugares escolhidos para o filme, os ensaios geravam também novas ideias sobre a decupagem e a encenação. Segundo Cecília Almeida Salles (2006), desejos, tendências e rumos vagos norteiam as interações da rede de criação e impulsionam o artista a concretizar tal desejo. Assim, a criação artística é caracterizada pelas sucessivas tentativas de discernimento do que se pretende elaborar partindo da vagueza desses desejos. Neste caso, havia um vago desejo de “sentir os personagens inseridos no espaço” (FIGURA 25), e visando concretizá-lo, tentei ao máximo adaptar a encenação aos lugares, e não o contrário. Conforme Éric Rohmer apontou nos filmes de Murnau, buscando definir a noção de espaço arquitetônico, “os lugares não servem apenas de moldura para a ação, seu receptáculo; eles pesam sobre as atitudes dos personagens, influenciam sua atuação, ditam seus deslocamentos” (ROHMER, 1991, p.57 apud BORGES, 2019, p. 139). Deste modo, os ensaios nas locações serviam tanto para “inserir os personagens no espaço”, colocando os atores em um processo de imersão e ambientação, quanto para a construção da decupagem e da encenação levando em consideração que os lugares também são uma parte integrante da mise en scène, com o poder de condicionar e afetar a movimentação do elenco. É por isso que o primeiro ensaio ocorrido em um apartamento que não seria o mesmo utilizado para a filmagem da cena trouxe uma “dificuldade em entender a encenação”, conforme descrito na anotação manuscrita. O desafio era não apenas buscar “como

filmar as pessoas” (ou personagens, no caso), mas sim como filmar as pessoas *nesses lugares* em específico (FIGURA 26).

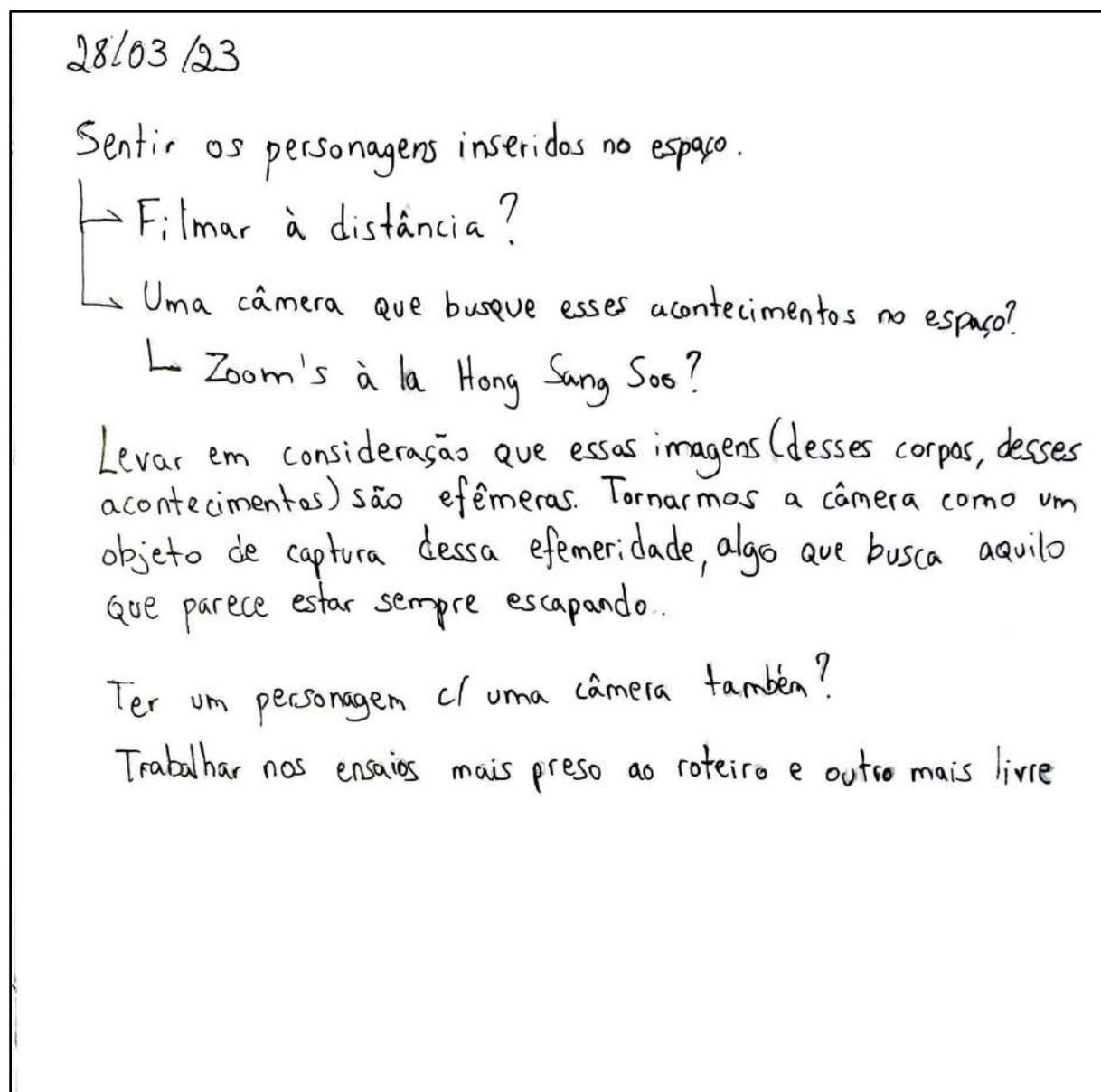


FIGURA 25 – Anotações sobre “sentir os personagens inseridos no espaço” em *Até Amanhã*
Fonte: Caderno de anotações do processo criativo de *Até Amanhã*. 28 mar. 2023.

Começar a pensar na mise en scène c/ o parque.

Ruas do Bacacheri - sábado 25/03/23

São ruas c/ pouco movimento. largas, planas e bem arborizadas. Um bairro bem residencial.

Como filmar os lugares e as pessoas nesses lugares?

FIGURA 26 – Anotações da observação dos lugares em *Até Amanhã*
Fonte: Caderno de anotações do processo criativo de *Até Amanhã*. 25 mar. 2023.

4.2 DECUPAGEM E OS PLANOS SEQUÊNCIAS

“Sentir os personagens inseridos no espaço” (FIGURA 25); “como filmar os lugares e as pessoas nesses lugares?” (FIGURA 26); “mostrar esses lugares e mostrá-los em um estado vivo” (FIGURA 27). Essas questões registradas em anotações e as ideias contidas no documento de referências e conceitos do filme parecem ressaltar a preocupação e o interesse pelos lugares. De fato, em convergência com uma das anotações que destaco especialmente na Figura 26 (“começar a pensar na *mise en scène* com o parque”), através da visita técnica, das observações, das memórias afetivas e dos ensaios com atores nos lugares que almejava filmar, o processo de construção da decupagem e da encenação se ancorou às questões espaciais, como veremos adiante.

Não se trata exatamente de representar o espaço enquanto personagens do filme, mas que nós possamos sentir uma intimidade e nos identificarmos neles. Eles continuam sendo cenário, mas devem adquirir força e beleza ao ponto de não serem

relegados a um mero pano de fundo das ações. **Mostrar esses lugares, e mostrá-los em um estado vivo**, capturar os acontecimentos ao fundo, o movimento do vento sobre as folhas das árvores, das luzes da cidade, dos carros, das pessoas que frequentam esses lugares. Neste filme, como diria Éric Rohmer, o cinema não tem a tarefa de forjar um mundo, mas de simplesmente copiar a beleza natural inerente a ele. Deste modo, o plano-sequência e os planos gerais com grande profundidade de campo, devem ser frequentes. (Ter um tempo para gravar alguns planos extras de filmagem dos lugares e desses acontecimentos)

FIGURA 27 – Conceitos-chaves para a realização de *Até Amanhã*

Fonte: Documento de referências e conceitos de *Até Amanhã*.

Vemos no documento de referências e conceitos (FIGURA 27) a preferência pelos planos gerais e pela integridade espaço-temporal em prol de uma aproximação com o que acreditava Éric Rohmer em relação à vocação do cinema, e com o objetivo de *mostrar os lugares em um estado vivo*. Contudo, a decisão pela manutenção de uma decupagem pautada na longa-duração dos planos não foi uma escolha isenta de dúvidas.

A dúvida sobre essa questão no filme tem como motivação os seguintes fatores: os planos-sequência de *Até Amanhã* são, durante um bom tempo, planos gerais fixos que registram um grupo de personagens conversando (no sentido da conversa como não-diálogo. Essa configuração se mantém por alguns minutos até que haja um movimento de *zoom in*, reenquadrando os personagens e trazendo alguma expressividade na cena. Essa escolha tem como norteador a busca pelo registro dos lugares para “mostrar os lugares em um estado vivo”. Afinal, como vimos anteriormente, minha preocupação em manter essa integridade espaço-temporal está relacionada ao favorecimento da captura dos pequenos e graciosos

acontecimentos do lugar, ou da “beleza natural inerente a ele”, como diria Rohmer (1961, n.p.). Nas filmagens dos planos gerais (recorrentes durante todo o filme), ao permitir que a conversação entre os personagens se desenrole por uma longa duração, criamos condições para que os acontecimentos no cenário entrem em quadro e sejam percebidos, que algo ao fundo nos roube a atenção, seja o vento agindo sobre as árvores ou os transeuntes do parque. Neste caso, o interesse pelo plano-sequência não está na virtuosidade da técnica com movimentos de câmera complexos ou em uma orquestração absolutista dos elementos em cena, mas justamente na abertura ao descontrole e nos "erros" que entram em quadro. Ao mesmo tempo, havia uma preocupação com o desenvolvimento dos personagens. “Sentir os personagens inseridos no espaço” marca não apenas a preocupação com os lugares, como também com os personagens. Se o plano-sequência aos moldes do realismo baziniano oferece uma liberdade do olhar ao espectador, a montagem, por sua vez, direciona o olhar, induz significados e emoções. Havia, então, um questionamento se a persistência do plano permitiria que o drama dos personagens se mostrasse e pudesse guiar a narrativa do filme suficientemente ao ponto de dispensar a interferência do corte e a adição de planos mais próximos. Apesar da operação do zoom nos planos-sequências ser também uma forma de guiar o olhar do espectador e trazer um efeito expressivo, não havia ainda a certeza de que tal recurso traria essa expressividade. Logo, os planos médios e closes foram pensados mais como um recurso de segurança, caso o efeito dos planos gerais não ocorresse como planejado. Nas cartas de montagem trocadas entre mim e Gabriel Borges, o montador do filme, esses questionamentos ficam explícitos:

Ainda que seja um corte 0, rústico, sem a afinação de um corte de fato, talvez aqui já se resolva uma das minhas maiores dúvidas iniciais sobre o filme: Concordo que as cenas se tornam mais interessantes enquanto longos planos gerais com o zoom, do que fragmentada pela montagem em plano e contraplano. De modo geral, acho que essas duas formas estão equilibradas o suficiente... na verdade, talvez em algumas cenas a gente possa ter menos cortes ou cortar em outros momentos... alguns deles em específico vou indicar mais abaixo, mas é algo que a gente pode ir discutindo melhor numa reunião ou durante os próximos cortes.

FIGURA 28 – Carta de montagem escrita por mim sobre o corte zero de *Até Amanhã*.

Fonte: Cartas de montagem de *Até Amanhã*.

De fato, a partir do momento em que comecei a ver as imagens entendi que, para mim, o melhor caminho do filme se dava na permanência dos planos. Repito algo que já te disse no zap mais pra ter registrado aqui: a escolha é um pouco pela maneira como os planos mesmos foram filmados. Você e André articulam os planos e suas movimentações (de pessoas e câmera) de uma maneira que eles possuem uma “lógica interna” que às vezes me parece ser melhor potencializada a partir da permanência da duração quase “integral” dos planos. Os planos em que a câmera observa a cena como um palco e se aproxima do que lhe interessa não só me parecem referenciar o Hong Sangsoo mas pedir que ressaltamos a importância dessa aproximação tem. O efeito expressivo do zoom me parece ganhar mais força quando vemos o plano aberto por mais tempo. Enfim, é a mesma história do efeito do corte quando estamos em um plano mais longo...

Mas é claro, o filme não é inteiro assim e esse pensamento funciona mais para algumas cenas específicas (primeira e terceira no parque, diálogo na trajano..), para outras optei por logo cortar para os mais fechados pensando também na necessidade de construir esses outros personagens (dos quais a câmera não se aproxima em zoom).

FIGURA 29 – Carta de montagem escrita por Gabriel Borges sobre minhas considerações do corte zero de *Até Amanhã*.

Fonte: Cartas de montagem de *Até Amanhã*.

Além disso, podemos ver já no documento de decupagem uma hesitação que tinha como opções a persistência na duração dos planos ou a fragmentação pela montagem. Tal dúvida era tamanha que havia uma versão alternativa prevista no documento (FIGURA 30).

[Os amigos jogam vôlei. Tiago e Letícia conversam e observam os amigos.]

P1 - Plano geral, fixo - Plano do céu.

P2 - Plano geral, câmera na mão - Os amigos jogam vôlei e a câmera acompanha. A câmera para em determinado momento no casal e dá um zoom in.

P3 - Plano médio, fixo - Plano frontal do casal conversando sobre o céu.

P4 - Plano médio, fixo - Plano lateral Tiago em primeiro plano e Letícia em segundo.

P5 - Plano close, fixo - Close do rosto de Letícia. POV do Tiago.

(Decupagem alternativa)

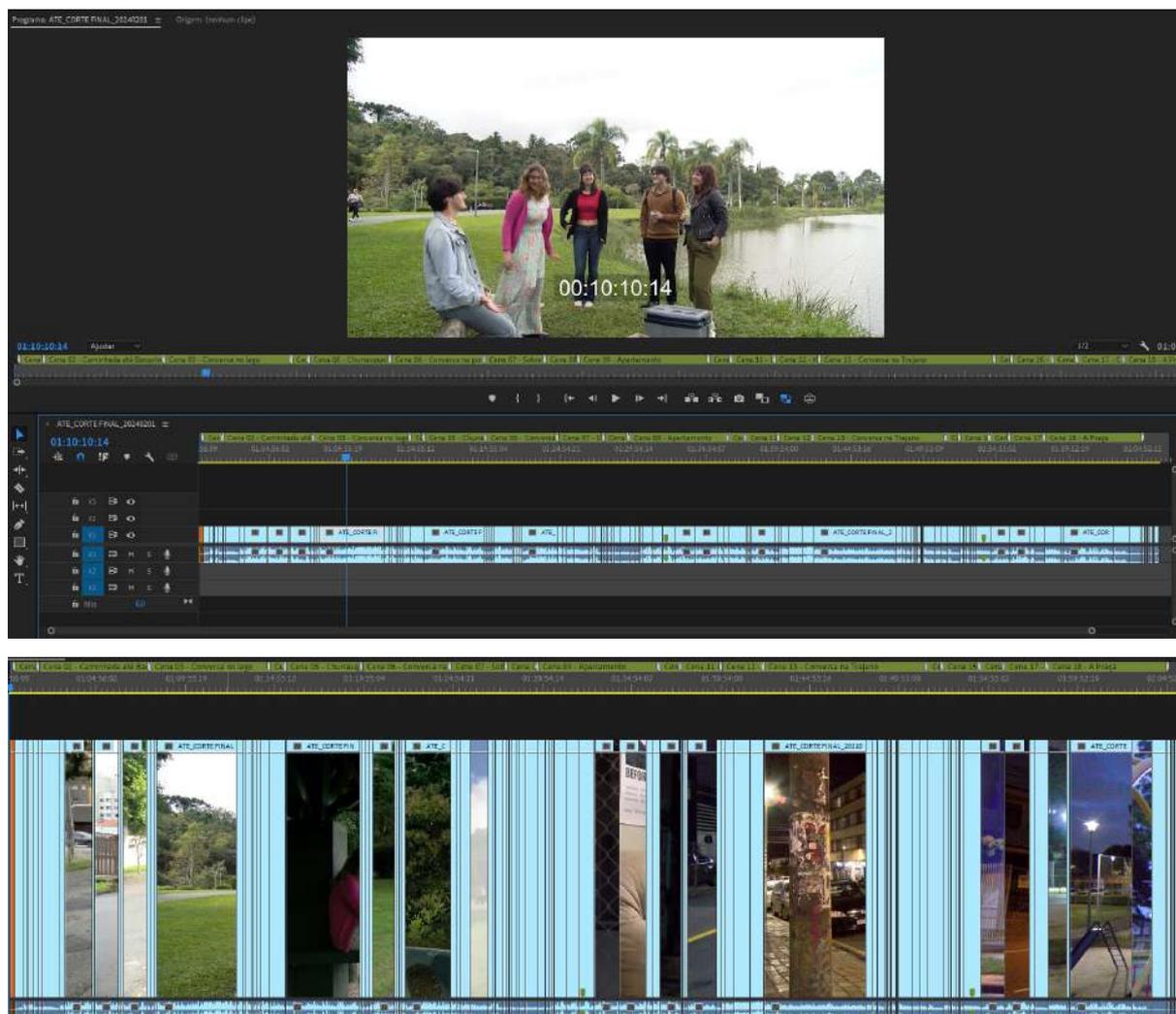
P1 - Plano geral, tilt/zoom in - O plano inicia no céu, a câmera dá um tilt down para o grupo de amigos jogando vôlei em primeiro plano. Ao fundo, está o casal encostado na árvore. Zoom in na conversa do casal.

FIGURA 30 – Decupagem da cena da conversa sobre o céu de *Até Amanhã*.

Fonte: Documento de decupagem em de *Até Amanhã*.

No fim, essa cena foi gravada somente em sua versão fragmentada. A razão por essa escolha se deu principalmente pela dificuldade que encontramos em filmá-la em um plano-sequência, já que a ação de um grupo de personagens jogando vôlei em conjunto com o diálogo do casal tornava a orquestração complexa demais. Somado a isso, havia uma percepção de que adicionar uma outra cena com zoom na sequência do parque, poderia tornar o recurso demasiadamente repetitivo.

Assim, a solução encontrada na montagem para diversas cenas do filme foi um caráter misto, que mistura planos de longa duração com a montagem em plano e contraplano. Conforme vemos na ilha de edição, há blocos consideravelmente maiores e, em seguida, uma fragmentação pelos cortes.



FIGURAS 31 e 32 – Linha do tempo da montagem de *Até Amanhã*.²³

Fonte: Captura de tela de software de edição de vídeo.

Uma outra questão a respeito da manutenção do plano-sequência é que a integridade espaço-temporal foi aproveitada também em conjunto com a profundidade de campo. Na cena 3, Letícia e Paula conversam em primeiro plano sentadas numa churrasqueira enquanto os outros personagens estão ao fundo, quase imperceptíveis no quadro, camuflados com os transeuntes do parque. Com isso, buscava *inserir os personagens no espaço*, colocá-los como se fossem figurantes do próprio parque para usufruir e dar a ver a própria vitalidade do lugar. A distância entre essa parte do elenco com o aparato de filmagem, somada à condição de um descontrole deliberado do lugar, permitiu que alguns elementos interagissem com esses personagens de forma mais espontânea, favorecendo alguns acasos como ocorreu, por exemplo, quando os três personagens Marcos, Simone e Tiago recebem um afago de um cachorro

²³ Nos softwares de edição, cada plano do filme é representado por blocos de tamanhos proporcionais à sua duração, ou seja, quanto maior o bloco maior também a sua duração.

(FIGURA 33). Assim, neste filme, a decisão por dividir as ações no quadro explorando a profundidade de campo se relaciona menos com o favorecimento de um olhar dialético do que com a tentativa de promover um estado de contemplação desses lugares. Talvez seja isso o que significa *sentir os personagens inseridos no espaço*. Trata-se de integrar os personagens ao espaço de maneira que tenhamos a sensação de que esse grupo de amigos seja tão parte do lugar quanto os transeuntes ou os tais outros elementos que entram em quadro. É como se o lugar abrigasse por si só as histórias e a câmera apenas as revelasse para o espectador.



FIGURA 33 – Plano geral da cena 3 de *Até Amanhã*

Fonte: Material bruto de *Até Amanhã*.

Um pai brincando com a filha; uma família aproveitando um fim de semana no parque; um casal à beira do lago tomando uma garrafa de vinho (FIGURAS 37 a 39)... todos esses acontecimentos banais me interessavam em *Até Amanhã* da mesma forma que os acontecimentos prosaicos interessam ao personagem de Ethan Hawke em *Antes do Amanhecer* (1995, Richard Linklater) (FIGURAS 34 a 36). A fim de registrar e usufruir ainda mais desses acontecimentos provenientes dos lugares, dedicamos também um tempo das diárias para observar o lugar e “caçar” tais acontecimentos de forma mais direta. Essas filmagens foram feitas não apenas para possibilitar algumas decisões de montagem, servindo como *inserts* ou planos de transição, como também serem inseridos como um próprio objeto de interesse dotados de uma beleza própria. Ao se referir ao cinema de Jean Rouch, Rogério Sganzerla escreveu que

Não há situação preconcebidas, estas nascem em contato com o espaço e tempos reais, determinados, concretos e individuais. Uma parede imprevista, um gesto não ensaiado, um reflexo solto, são instantes espontâneos e fugazes que, registrados pela objetiva, tornam-se preciosos e vitais: são instantes de liberdade. (SGANZERLA apud GARCIA, 2022, p. 144)

Apesar de se referir a um tipo de realização cinematográfica mais radical cuja filmagem não conta com um planejamento de cenas previstas em um roteiro, diferente de *Até Amanhã*, vale destacar que o comentário do cineasta brasileiro aponta para a possibilidade da criação por intermédio do “contato com o espaço e tempos reais”. Trata-se justamente do nosso interesse pela filmagem dos lugares: realizar uma criação artística junto dos elementos e situações que determinados espaços nos oferecem.



FIGURAS 34 a 36 – Personagem de Ethan Hawke defende a poesia do dia-a-dia.
Fonte: *Antes do Amanhecer* (1995, Richard Linklater).



FIGURAS 37 a 39 – Acontecimentos “caçados” em *Até Amanhã*

Fonte: Material bruto de *Até Amanhã*.

Outro ponto a se destacar como norteador da decupagem do filme é a referenciação. Como vimos anteriormente, na realização de *Até Amanhã* havia o intuito de “revisitar os lugares e os filmes que aqui conhecemos e realizamos”. Deste modo, “revisitar” tais filmes significou construir a decupagem e a encenação de algumas cenas visando uma recriação de situações similares presentes em algumas dessas obras, estabelecendo, assim, uma forma de criar ou reforçar um vínculo com os lugares de Curitiba, pois, como vimos no capítulo 2, as obras cinematográficas se entrelaçam com minha vivência na cidade e, conseqüentemente, compõem parte de minha relação com ela.

A trilogia *Before*, por exemplo, é talvez uma das influências mais notáveis no filme, seja pela questão da conversação ou pelo enredo similar, que envolve os personagens perambulando pela cidade em um único dia na diegese. Assumindo tal influência, por sugestão de Pâmela Kath, diretora de arte de *Até Amanhã* (FIGURA 40), referenciamos diretamente o *Antes do Pôr-do-sol* (2004, Richard Linklater) com o seu pôster colado em uma das paredes na cena do apartamento de Simone (FIGURA 42). Nessa mesma cena, há um momento em que Marcos toca e canta uma música no violão para os amigos, traçando um paralelo com a situação conduzida pela personagem de Julie Delpy no mesmo filme de Linklater (FIGURAS 43 e 44).

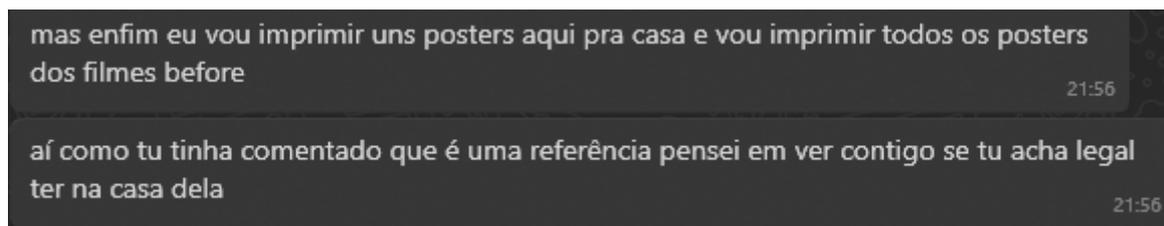


FIGURA 40 – Sugestão de Pâmela Kath em conversa particular

Fonte: Captura de tela de aplicativo de mensagens. 14 abr. 2023.



FIGURAS 41 e 42 – Referência a *Antes do pôr-do-sol* em *Até Amanhã*

Fonte: Material bruto de *Até Amanhã*.



FIGURAS 43 e 44 – Julie Delpy e Ethan Hawke em cena de *Antes do pôr-do-sol*.

Fonte: *Antes do pôr-do-sol* (2004, Richard Linklater)

Os curtas-metragens paranaenses *O Último dia* e *Tudo bem* (2012), ambos dirigidos por Christopher Faust, também foram referenciados em alguns planos de *Até Amanhã*. Assumindo toda a similaridade temática e narrativa, e conscientes da diferença geracional entre as juventudes representadas em *O Último dia* e *Até Amanhã*, buscamos referenciar o curta - cuja influência já era reconhecida como fundamental - refazendo o último plano do filme (FIGURA 46) com algumas pequenas diferenças em um dos momentos de despedida dos personagens, onde estaríamos destacando a aproximação de um fim. Primeiro, buscamos fazer uma espécie de espelhamento, onde as ações ocorrem do lado inverso em relação ao quadro de *O Último dia*; e segundo, adicionamos um movimento panorâmico da direita para a esquerda,

com o intuito de destacarmos um sentido de “retorno ao começo”, que será abordado mais adiante ao analisar a decupagem das últimas cenas do filme.

P9 - Plano geral, pan - Os amigos e o casal se despedem na calçada. Pan para a esquerda, acompanhando os dois amigos entrando no uber. O carro parte (fazendo referência ao último plano de [O Último Dia \(Christopher Faust, 2010\)](#)). Mais uma pan para a esquerda. O casal desce a Trajano. |

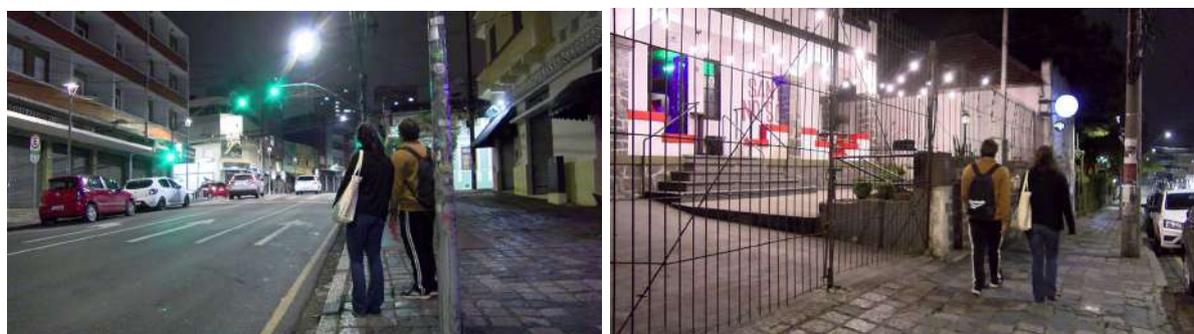
FIGURA 45 – Decupagem da cena 11 em *Até Amanhã*

Fonte: Documento de decupagem de *Até Amanhã*.



FIGURA 46 – Plano final de *O Último Dia*

Fonte: *O Último Dia* (2010, Christopher Faust)



FIGURAS 47 e 48 – Referência a *O Último Dia* em *Até Amanhã*

Fonte: Material bruto de *Até Amanhã*.

Na cena seguinte, buscamos referenciar um dos planos de outro curta-metragem de Christopher Faust, *Tudo bem* (2012). O plano que referenciamos é aquele em que a protagonista se encontra dentro da estação de ônibus (FIGURA 49). Tal escolha se deu porque considerava imageticamente interessante e representativo da cidade, considerando que as estações-tubo são típicas de Curitiba. Apesar de não ter sido pensado enquanto uma cena chuvosa na etapa de roteirização, a chuva se fez presente durante as filmagens da cena em *Até Amanhã*, o que, coincidentemente, intensificou a similaridade com o plano de *Tudo bem*. Em uma conversa no CineFAP Convida, Christopher Faust ressaltou que

O *Tudo Bem* teve esse interesse de filmar a cidade. Essa balada, esse carro, essa noite... tem o tubo, que eu achei bem legal que choveu no dia, então tem essa chuva curitibana em que você vai para um lugar e você não pode andar, você tem que entrar num tubo. (FAUST, 2020, transcrição)



FIGURA 49 – Plano do tubo de *Tudo Bem*
Fonte: *Tudo Bem* (2012, Christopher Faust)



FIGURA 50 – Referência a *Tudo Bem* em *Até Amanhã*

Fonte: Material bruto de *Até Amanhã*

A imprevisibilidade da chuva, dessa forma, ocorreu de maneira satisfatória tanto por esses motivos citados por Faust - ou seja, considerando a chuva enquanto um elemento característico da cidade - quanto pelo momento em que ela acontece em *Até Amanhã*, onde a melancolia e a iminência do fim parecem se intensificar após Marcos e Simone se despedirem do casal protagonista.

Encaminhando-se para as cenas finais de *Até Amanhã*, durante a caminhada, o casal protagonista relembra alguns momentos do início do seu relacionamento até chegarem na Praça Brigadeiro Eppinghaus, onde irão reencenar seu primeiro beijo. Uma vez que o estado emocional do casal protagonista retorna de forma semelhante ao que vimos no começo de *Até Amanhã*, optamos por utilizar uma decupagem similar ao das primeiras cenas do longa-metragem. Tendo este *retorno ao começo* anunciado pelo movimento panorâmico que citamos no plano que referencia *O Último dia*, traçamos um paralelo entre as cenas iniciais e finais do filme para inserir os personagens em um momento de retorno ao passado pela rememoração e nos encaminharmos para a última cena de *Até Amanhã*.

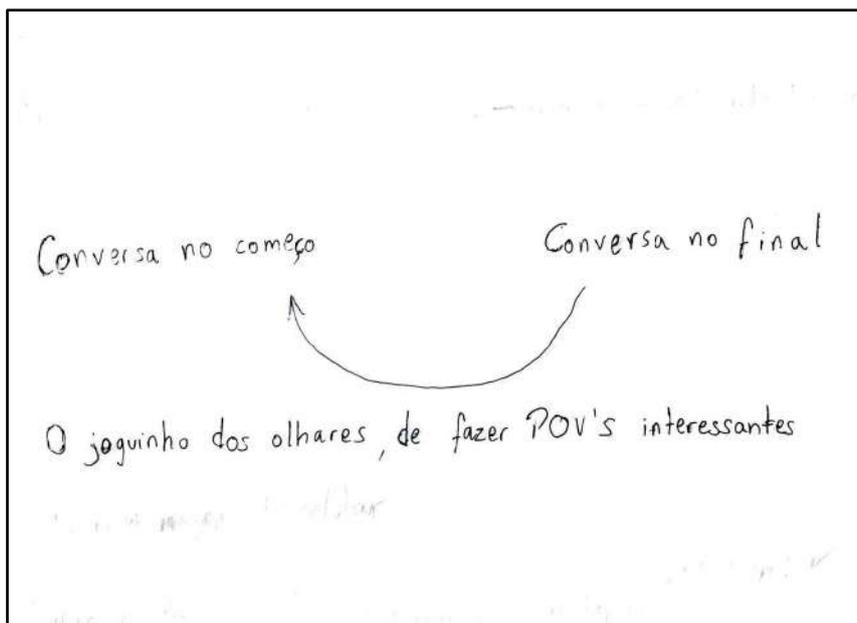


FIGURA 51 – Anotações sobre o retorno ao começo em *Até Amanhã*

Fonte: Anotação avulsa do processo criativo de *Até Amanhã*.

Cena 15

EXT. - RUA - JUVEVÊ - NOITE

[O casal anda em direção a Praça Brigadeiro Eppinghaus]

É importante essa cena ser um espelho da primeira cena do filme.

PX - Fazer uns planos avulsos do lugar, da rua, da praça, etc, como no filme Noite Calma

P1 - Plano médio, câmera na mão - Iniciar o plano como iniciamos a caminhada na Cena 1: um plano acompanhando um carro em movimento, a câmera faz uma pan acompanhando-o, que revela o casal. Torna-se um plano frontal do casal andando e conversando. A câmera acompanha. Quando chegam na escadaria da praça, eles param e olham para ela, que está fora-de-quadro. A câmera fica no casal por um tempo, antes de fazer uma pan para revelar a praça.

FIGURA 52 – Decupagem da cena 15 de *Até Amanhã*

Fonte: Documento de decupagem de *Até Amanhã*.



FIGURA 53 – Um plano da cena 1 de *Até Amanhã*
Fonte: Frame de *Até Amanhã*.



FIGURA 54 – Um plano da cena 15 de *Até Amanhã*
Fonte: Frame de *Até Amanhã*.

Durante a visita técnica realizada em 31 de março de 2023, observamos e estudamos a Praça Brigadeiro Eppinghaus, onde almejava filmar principalmente pelas memórias afetivas que havia com este lugar. Em discussão com os membros da equipe, cogitamos alterar a locação em prol de um lugar que trouxesse maiores facilidades técnicas e criativas, contudo, insisti para

que buscássemos nos adaptar ao lugar, mesmo que isso significasse alterar outros aspectos do filme. Explorando a praça, chegamos a conclusão de que queríamos utilizar e explorar um brinquedo do *playground* da praça, sacrificando em parte uma vista limpa para o nascer do sol uma vez que dali só seria possível filmar a alvorada ocorrendo atrás de alguns edifícios e árvores (FIGURAS 55 E 56).



FIGURAS 55 e 56 – Estudos da visita técnica em *Até Amanhã*
Fonte: Testes de câmera de *Até Amanhã*. 31 mar. 2023.

Sendo uma cena em que os personagens revivem uma memória do passado (no caso, um encontro e o primeiro beijo do casal na praça) ao mesmo tempo que discutem sobre o futuro de seu relacionamento, a decupagem da cena foi pensada justamente nesse caráter duplo. Assim, nas visitas de locação e nos ensaios com os atores, pensamos em uma decupagem em que os personagens reencenassem aquela memória explorando os arcos do brinquedo da praça para criar um “quadro dentro do quadro” ou superenquadramento como denomina Aumont (2012, p. 159). No Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Aumont e Marie afirmam que o quadro define “o que é imagem e o que está fora da imagem. Por isso ele foi visto muitas vezes como abrindo para um mundo imaginário (a diegese da imagem)” (2012, p. 249-250). Nesse sentido, a moldura dos arcos na cena é utilizada como limite da imagem da memória, evidenciando uma separação entre a reencenação do passado do casal e o momento presente. Afinal, é logo após o fim da lembrança e o início da discussão sobre o futuro, que o casal atravessa a moldura, rompendo o superenquadramento (FIGURAS 58 e 59).

Cena 16

EXT. - PRAÇA BRIGADEIRO EPPINGHAUS - NOITE

[Cena final. O casal conversa sobre o fim.]

P1 - Plano geral, pan - Casal se aproxima do brinquedo, a câmera acompanha com uma pan. Letícia se aproxima e sobe no brinquedo.

P2 - Plano médio, fixo - Reação de Tiago. Ele sai de quadro e sobe no brinquedo. POV da Letícia.

P3 - Plano conjunto, câmera na mão - O casal sobe no brinquedo. Usamos os arcos do brinquedo como moldura. Eles se beijam. Tiago atravessa os arcos, Letícia o segue. Eles se encostam no brinquedo. Veem o sol nascer.

P4 - Plano geral, fixo - Plano de costas do casal. Letícia encosta junto a Tiago e segura sua mão. Veem o sol nascer.

FIGURA 57 – Decupagem da cena 16 de *Até Amanhã*

Fonte: Documento de decupagem de *Até Amanhã*.



FIGURAS 58 e 59 – Plano emoldurado em *Até Amanhã*

Fonte: Frame de *Até Amanhã*.

Há ainda o fato de que, ao subirem no brinquedo, os personagens se encontram suspensos, acima do chão e mais próximos do céu. Ao longo do filme, o céu é explorado como uma imagem sobreposta do passado, presente e futuro, conforme o personagem da Letícia diz em uma das cenas do parque do Bacacheri. Levando isso em consideração, os planos também foram pensados no valor simbólico que a imagem do casal em meio ao céu de Curitiba traz ao final do filme.

Apesar de ser um elemento que se mostra fundamental para o funcionamento da cena, é interessante destacar que o brinquedo do *playground* não era previsto em tratamentos de roteiro anteriores. Foi somente com o contato com o lugar, com as visitas técnicas e com os ensaios que surgiu a ideia de incluí-lo na *mise en scène*. Ou seja, foi um objeto já existente do lugar que alterou nossa maneira de pensar criativamente a cena. Ao invés de buscarmos uma outra locação que se adequasse à vista do nascer do sol (elemento que a princípio parecia ser o mais fundamental no roteiro se considerarmos a referência ao final de *O Raio Verde*), nos adaptamos ao lugar, repensamos a *mise-en-scène* com ele.

LETÍCIA

Eu achei que não ia rolar nada
mesmo... a gente já tava indo
embora, você tava me acompanhando
até em casa.

Letícia anda em direção a um dos bancos de concreto que tem ali.

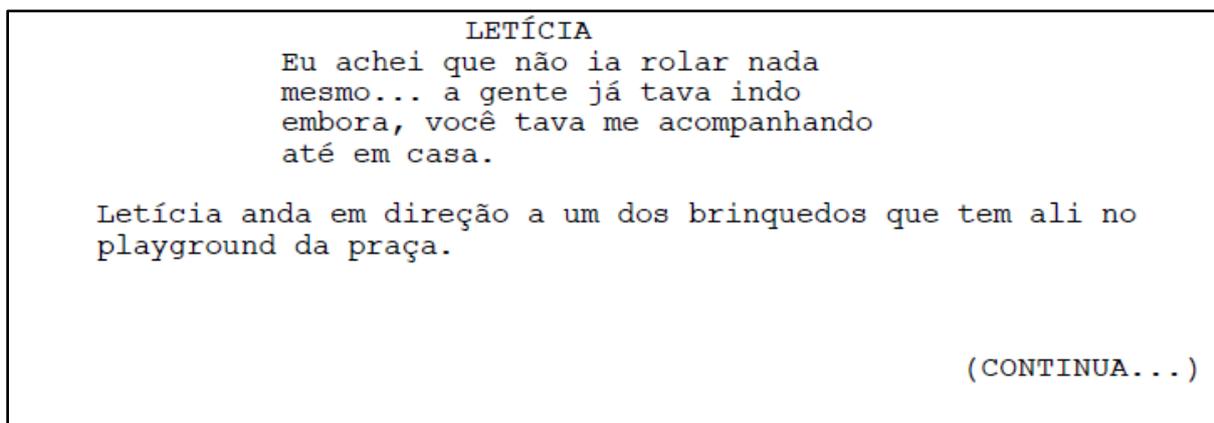
LETÍCIA

Mas daí você falou pra gente sentar
aqui.

(CONTINUA...)

FIGURA 60 - Cena roteirizada na Praça Brigadeiro Eppinghaus sem o brinquedo do *playground*.

Fonte: Quarto tratamento, versão 1 do roteiro de *Até Amanhã*. 9 de março de 2023.

**FIGURA 61 - Cena roteirizada na Praça Brigadeiro Eppinghaus com o brinquedo do *playground*.**

Fonte: Quarto tratamento, versão 2 do roteiro de *Até Amanhã*. 4 de abril de 2023.

É possível observar também outro aspecto no qual os lugares participaram da decupagem das cenas filmadas na Rua Trajano Reis, quando os personagens vão a um karaokê em um bar e conversam na rua. Procuramos filmar a noite curitibana em uma rua conhecida da cidade como um ponto que possui inúmeros bares e que é bastante frequentado por jovens universitários, especialmente da Unespar. Nessa cena, buscávamos um princípio semelhante às cenas filmadas no Parque do Bacacheri: mostrar os lugares com os acontecimentos ao fundo, com seus transeuntes e acasos entrando em quadro. No entanto, por ser um lugar onde a comercialização de drogas ilícitas é também bastante frequente, a câmera é vista como um objeto hostil. Tanto que para filmar o curta documental *Noite de Rua* (2019, André F. Diniz, Gabi Ferreira, Gabriel Borges e Vinícius André Maciel)²⁴, que buscava investigar a Rua Trajano Reis, os realizadores tiveram de criar um aparato para ocultar a câmera e se inserirem no espaço. Logo, no caso de *Até Amanhã*, o lugar restringia o enquadramento: por segurança, era preciso ser cauteloso para onde apontávamos a câmera. Consequentemente, o intuito inicial de mostrar o lugar tornou-se mais restritivo. É possível perceber essa cautela nas próprias imagens do filme. Embora também utilizemos planos gerais de longa duração, estes são mais fechados em comparação aos planos gerais filmados no Parque do Bacacheri (FIGURAS 62 e 63), e portanto não temos uma visualização tão ampla do lugar.

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vE4IPIMCm18&>>. Acesso em 5 abr. 2024.



FIGURAS 62 e 63- Comparação entre os planos gerais filmados na Rua Trajano Reis e Parque do Bacacheri.

Fonte: *Stills* do filme *Até Amanhã*.

Assim, vemos que os lugares agem criativamente não apenas adicionando possibilidades (como é o caso da Praça Brigadeiro Eppinghaus e o Parque do Bacacheri), como também restringindo-as. Era preciso adaptar nossas escolhas ao lugar porque ele não permitia que filmássemos de uma determinada maneira. É verdade que, mesmo com a hostilidade do lugar, conseguimos registrar alguns acasos invadindo o quadro, mostrando parcialmente a vitalidade do lugar, mas, retomando a citação de Sganzerla, que disse que do contato com o espaço e tempos reais nascem “instantes de liberdade” (SGANZERLA apud GARCIA, 2022, p. 144), podemos dizer que neste caso, desse contato nascem tentativas de liberdade.

A imagem dos lugares foram sendo concebidas, assim, ancorando-se em algumas ideias relativas aos vínculos pessoais estabelecidos com o lugar - sejam eles nascidos por meio da vivência cotidiana ou das interações advindas do cinema - somadas às condições e possibilidades que os próprios lugares ofereciam. Além disso, buscamos demonstrar como a decisão de decupagem dividida em dois pólos (longa duração ou fragmentação) se apresentou durante o processo de realização do filme. É interessante notar como os nossos desejos e rumos vagos, como diria Salles (2006), norteiam a realização, mas a busca por cumprir tais desejos também nos causam dúvidas e questionamentos em meio ao processo, e é justamente essa busca que pode ser extremamente fértil para a criação artística.

4.3 REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE MONTAGEM

Algumas reflexões importantes também surgiram durante o processo de montagem do filme. Após as filmagens, havia uma certa insegurança se as ideias de direção haviam funcionado, especialmente sobre os planos gerais de longa duração como já abordamos. Eis

aqui algo que considero imprescindível para o meu processo de realização: a montagem deve ser realizada por uma outra pessoa, e não o diretor do filme. Tomando emprestado a afirmação de Robert Bresson, que disse que seus filmes são revividos na montagem (2005, p. 24), para mim é fundamental que exista a participação de um outro olhar para realizar essa ressuscitação. Cristina Amaral, cineasta e montadora de alguns filmes de Andrea Tonacci, relata que o diretor, apesar de no fundo saber exatamente o filme que quer fazer, não toma suas ideias como certeza, mas as coloca sempre em cheque (AMARAL, 2012, p.149). A montagem, na minha visão, é justamente a etapa onde mais devemos questionar nossas decisões. Portanto, um olhar sem contaminações do processo de filmagem e que possa avaliar se as ideias realmente foram impressas na imagem é fundamental para confrontar nossas certezas e ideias iniciais. Esse outro olhar da função de montador em *Até Amanhã* foi desempenhado por Gabriel Borges.

A montagem do filme levou cerca de seis meses para ser concluída, resultando em um total de cinco cortes do filme. Durante o processo, eu e Gabriel tentamos documentar as reflexões do processo de montagem trocando cartas, onde colocamos nossas impressões e nos questionamentos a respeito dos cortes do filme. A troca de cartas ocorreu até um determinado momento pois, em meio a tantos afazeres e projetos paralelos de cada um, pouco tempo nos restava para redigir as cartas. Consequentemente, tornou-se um freio do processo. Desse modo, visando uma maior fluidez do trabalho, interrompemos essas trocas de cartas e parte dessas reflexões passaram a ocorrer em conversas informais e trocas de mensagem no celular. Além das cartas de montagem e reflexões derivadas das interações com o montador do filme, neste subcapítulo iremos levar em consideração também os comentários de colegas de profissão e membros da equipe técnica-criativa que também opinaram a respeito de algum corte do filme.

Uma das primeiras e principais questões surgidas nas cartas de montagem foi a opacidade. Logo no corte zero do filme, Gabriel Borges me questionou a respeito de algumas operações como o movimento de panorâmica no começo do filme, que mostra uma rua antes de revelar o casal protagonista caminhando, e possíveis *jump cuts* na cena dos patins. Naquela versão, ele justificou que havia evitado essas operações por achar que seria um movimento que tornaria o filme mais opaco e, ainda segundo ele, era muito importante que o espectador se sentisse conectado aos personagens. Nesse sentido, a transparência seria uma questão primordial para tanto. Ismail Xavier escreveu que

Num extremo, há o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chama a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação. (2018, p.9)

Houveram ainda outras pessoas que também apontaram para a opacidade do filme, ainda que sob diferentes aspectos. Gabi Ferreira (segunda assistente de direção de *Até Amanhã*) e Tomás Osten (montador e ex-professor do curso de Cinema e Audiovisual da Unespar) sugeriram que na cena inicial do casal caminhando pelas ruas do bairro Bacacheri, retirássemos um trecho em que os atores tem o diálogo interrompido pelos latidos dos cachorros da vizinhança e reagem buscando um improviso e fazendo alguns comentários sobre essa interrupção.²⁵ Na visão de Gabi e Tomás, esse improviso (previamente orientado nos ensaios com os atores para que eles interagissem com o lugar e os acasos provenientes dele), gerava um momento de distanciamento do espectador com os personagens e com a diegese, ou seja, um elemento de opacidade que naquele momento era prejudicial ao filme. Por outro lado, Iury Peres Malucelli, que desempenhou as funções de assistente de fotografia e *logger* no filme, disse através de uma mensagem de voz enviada pelo celular:

Eu acho que tem uma coisa no filme que é essa sensação de um observador, acho que no filme inteiro, muito pela textura da imagem, pela forma como a câmera se move... tem muito essa sensação de que existe um observador ali que tá olhando a vida desses personagens e olhando os elementos dessa realidade [...]. Tem algumas cenas específicas que eu acho que a câmera como observador se coloca quase num limite de se tornar uma opacidade [...]. Acho que na imperfeição do filme, todas essas coisas: os controles de produção, os movimentos de câmera que são irregulares... Eu acho que ele encontra ali um lugar que é quase uma... eu não sei como explicar bem, mas é uma estética do registro, de perceber a imagem, perceber o registro, mas que não me distancia dos personagens. (MALUCELLI, 2023, transcrição)

Dessa maneira, havia percepções a respeito da opacidade do filme e do seu efeito de superfície, que seria prejudicial para a imersão do espectador e sua identificação com os personagens, todavia também destacamos a impressão relatada por Iury, de que essa opacidade não causava tal distanciamento. A minha resposta ao questionamento de Gabriel Borges na carta de montagem é convergente às impressões de Iury.

²⁵ Trecho disponível para visualização em: <https://youtu.be/ke8INPTQJ8?t=280>

Sobre a questão da opacidade:

É uma boa questão. De fato, existe uma importância dessa relação com os personagens. Mas acho que, ao mesmo tempo em que confiamos nas coisas acontecendo diante da câmera em sua naturalidade, quando utilizamos algumas operações no filme que quebram a transparência como os zoom's (inclusive talvez de maneira mais gritante que os jumpcuts ou essas panorâmicas), o filme assume uma opacidade, coloca a "câmera enquanto personagem" (como disse o Alexandre na banca), que acho interessante para o filme. Essa opacidade me parece assumir que há um certo "ponto de vista" das coisas, dos lugares, das paisagens... um ponto de vista que "caça" os acontecimentos e detalhes que julgamos importantes. Acho que a lógica da transparência neste filme tá residindo muito na atuação, no que é profílmico, mas não tanto na decupagem. E acho que é até aí onde ela atua mesmo.

FIGURA 64 – Carta de montagem escrita por mim sobre a questão da opacidade de *Até Amanhã*.

Fonte: Cartas de montagem de *Até Amanhã*.

Denotar que há um “olhar sobre a realidade” era fundamental. Ao mesmo tempo que buscamos registrar os acontecimentos dessa realidade, também estamos propositalmente assumindo que há uma subjetividade nessa observação sobre os lugares e os personagens, e que estamos exercitando um olhar e buscando um significado nas imagens, tal como o fizemos nos trechos do *podcast* e nas anotações durante a pré-produção mencionados anteriormente. Além disso, considerando ainda que referenciamos diversos filmes como parte dessa construção de subjetividade na nossa relação com os lugares, torna-se ainda mais fundamental a presença de uma opacidade como consciência da construção de uma representação. Em outras palavras, estamos conscientes de que o filme dialoga com diversos outros filmes (curitibanos ou não) e buscamos evidenciar esse diálogo. Nesse sentido, é interessante destacar o comentário de Evandro Scorsin (cineasta e membro da produtora O Quadro) a respeito da textura da imagem de *Até Amanhã* como elemento de opacidade que referencia outros filmes de juventude.

Você tinha me falado da textura diferente da imagem da câmera que vocês usaram. Essa textura anacrônica aliada com o fato do filme tratar os 20 e poucos anos com diálogos bem banais e universais, tira o tempo do seu filme, é quase como se ele não se passasse no presente, mas sim num universo paralelo dos filmes de juventude. Acabou me transportando muito pro universo que você referencia, que é o do Último Dia, do qual eu faço parte. Alás, o filme tem uma qualidade que diferencia ele do último dia. Lá atrás, a gente pensava menos nos movimentos de câmera pra contar alguma coisa. Nossa necessidade vinha mais de registrar com urgência certas passagens da vida. Aqui você tem o zoom, a pan... legal ver esses elementos diferentes nessas histórias.

09:20

FIGURA 65 – Mensagem de Evandro Scorsin em conversa particular sobre a textura da imagem de *Até Amanhã*.

Fonte: Captura de tela de aplicativo de mensagens. 3 jan. 2024.

Podemos relacionar este comentário com o que Arlindo Machado aponta sobre a imagem eletrônica:

A imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma produção do visível, como um efeito de mediação. (...) A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estar diante de um universo de imagens e não diante de uma realidade preexistente, efeito de opacidade significante (...), como se a imagem eletrônica praticasse alguma espécie de ‘desrealização’ do mundo visível. (MACHADO, 1997, p. 208-209).

Tenho dúvidas, no entanto, se a textura da imagem realmente nos distancia tanto do real quanto Arlindo Machado sugere. A terminologia usada pelo Iury (a “estética do registro”) parece sintetizar a coexistência da naturalidade das atuações e dos lugares junto das operações que denotam o aparato cinematográfico. Em *Até Amanhã*, há diversos elementos de opacidade no filme concomitantes com uma busca pelo real. A presença destacada da câmera enquanto observador indica um ponto-de-vista, uma intermediação da realidade, mas isso implica necessariamente em uma “desrealização do mundo visível”? De qualquer maneira, há um reconhecimento de que estabelecer uma relação com os personagens do filme era um fator importante a se levar em consideração nas nossas escolhas artísticas durante a montagem, contudo consideramos também que a opacidade é também um elemento importante. Essa discussão estabeleceu alguns critérios para a manutenção ou a exclusão de certos elementos de opacidade e decisões de montagem no filme. O improvisado sobre os latidos dos cachorros, por exemplo, uma vez que interferia na atuação, foi descartado, enquanto que as panorâmicas, por serem operações que evidenciam a câmera enquanto personagem, se mantiveram até o último corte do filme.

Uma das operações que foram repensadas durante o processo de montagem foi o *zoom*. Tendo como clara influência os filmes de Hong Sang-soo, que têm o *zoom* como uma marca estilística, essa operação em *Até Amanhã* inicialmente foi utilizada como um meio de expressividade, que destaca e chama a atenção para detalhes e minúcias de uma cena sem interromper a integridade espaço-temporal e como alternativa ao corte. Além disso, o *zoom* também demarcava a presença de um observador. “Segundo Serge Daney, ‘o *zoom* é um simulacro do olhar. Mas quem fala em olhar fala em alguém que olha.’” (DUBOIS apud GARCIA, 2022, p. 195). Havia, inicialmente, dois outros movimentos de *zoom* que foram descartados nos últimos cortes do filme. São eles:

- na cena do Parque Bacacheri, quando os personagens estão próximos ao lago, após o movimento de *zoom in* que destaca o casal Tiago e Letícia, havia um movimento contrário de *zoom out* que retornava ao plano geral.²⁶
- na cena do apartamento, quando Simone relata suas frustrações em relação à família, havia um *zoom in* que ia do plano geral a um close da personagem.²⁷

Tais decisões foram motivadas por dois fatores distintos. No primeiro caso, Wellington Sari (cineasta e membro da produtora O Quadro), afirmou que o *zoom out* era um movimento estranho ao filme. Levando em consideração que buscávamos com o *zoom* explorar e encontrar detalhes na observação dos lugares. De fato, um movimento de afastamento desses detalhes não parecia figurar dentro da proposta do filme. Por isso, acatamos sua sugestão.

O segundo caso tem a ver com uma coerência formal. Como constatado por Gabriel Borges nas cartas de montagem, a cena do apartamento era o único *zoom in* em direção a um personagem que não fosse o casal protagonista. Como havíamos estabelecido que o grupo de amigos formado por Marcos, Simone e Paula não deveriam ter tanto destaque no filme (porque desde o início já não haviam sido pensados com tal propósito), decidimos retirar o referido *zoom*, dando, assim, exclusividade a ocorrência desse tipo de movimento para os personagens Tiago e Letícia.

Somado a isso, constatamos também que o movimento de *zoom* deveria ocorrer como uma marca de um sentimento da aproximação de um fim. Ou seja, quando o assunto sobre o fim do relacionamento do casal invadisse os personagens ou o sentimento melancólico da despedida relacionados a esse fim se tornavam presentes, o *zoom* entrava em cena encarnando esse sentimento. Por isso, há dois *zoom out* que, a despeito da afirmação de Wellington, foram

²⁶ Trecho disponível para visualização em: <https://youtu.be/DodT88b61Q8?t=777>

²⁷ Trecho disponível para visualização em: <https://youtu.be/DodT88b61Q8?t=2220>

mantidos no último corte do filme: o *zoom out* do rosto de Leticia no primeiro plano do filme (FIGURA 66) e o *zoom out* na despedida de Paula, antes do grupo se encaminhar para o bar na Rua Trajano Reis (FIGURA 67). Esse último caso ainda é justificado pelo efeito óptico que o *zoom out* trazia de aumentar a sensação de distância entre os objetos em primeiro e segundo plano. O *zoom* se caracteriza como um movimento das lentes internas da objetiva causando uma alteração na distância focal e, conseqüentemente, gerando distorções na perspectiva. Segundo David Bordwell e Kristin Thompson, uma distância focal curta pode causar uma profundidade exagerada, aumentando o espaço entre o primeiro plano e o plano de fundo, enquanto que uma distância focal maior causa um achatamento do espaço, similar a um telescópio ou um binóculos (BORWELL; THOMPSON, 2013). Como o grupo de amigos se movimentava em direção a câmera, e Paula em direção contrária, sincronizando a movimentação do elenco com o *zoom out*, pretendíamos ressaltar essa distância entre os personagens para demarcar um possível fim daquela amizade.



FIGURA 66 – Zoom out no primeiro plano de Até Amanhã.
Fonte: Frame de Até Amanhã.



FIGURA 67 – Zoom out na cena 10 de *Até Amanhã*.

Fonte: Frame de *Até Amanhã*.

Outra reflexão que vale ser apontada diz respeito às primeiras cenas do filme, na caminhada do casal para o Parque Bacacheri. Muitos dos comentários mais negativos ou de apontamentos mais técnicos e sugestões estão concentrados nessas cenas. Christopher Faust, Tomás Osten e Pedro Faissol (professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar) compartilharam suas impressões de que o filme se torna interessante somente a partir das cenas do Parque Bacacheri. Para Christopher e Tomás, a partir do momento em que há o primeiro zoom, na conversa próxima ao lago, especificamente. Já no caso de Pedro Faissol, esse momento é ainda mais longínquo: é somente a partir da conversa sobre o céu aos 25 minutos do filme, ou seja, após decorrido quase metade de sua duração total. Os motivos que cada um apontaram são diversos. Pedro sugere que essa é uma característica advinda da proposta do filme que, na sua visão, depende de um interesse prévio pelos personagens que ainda não conhecemos. Não é como o *Antes do Amanhecer* (1995, Richard Linklater), no qual o encontro do casal coincide com o encontro do espectador com os personagens. Assim, em sua experiência, a conexão com os personagens ocorreu apenas a partir da metade do filme. Já Christopher e Tomás sugerem que poderia haver um problema de montagem. De fato, a cena da caminhada dos dois personagens no início do filme foi a mais desafiadora para a filmagem. Tanto que tivemos de retornar à locação para fazer uma regravação ao final da última diária. Como podemos constatar no documento de decupagem (FIGURA 68), a ideia inicial era que a caminhada fosse constituída por planos de longa duração

com o mínimo de cortes possíveis, tal como a cena da caminhada que antecede a da praça. Contudo, a complexidade de se filmar uma longa cena de diálogo sem o controle do ambiente e com a interferência de sons intrusivos que prejudicavam a inteligibilidade das falas, impossibilitou nossas pretensões iniciais. Como resultado, tivemos 10 planos que compõem uma cena mais fragmentada e com alguns cortes que possuem muito mais a função de esconder erros técnicos do que realizar uma construção de sentido ou efeito expressivo. Comparativamente, a cena de caminhada no início do filme tem uma duração média dos planos de 39,8 segundos, enquanto que a caminhada do final do filme possui uma média equivalente a 48,3 segundos.

Cena 1**EXT. RUA - BACACHERI - DIA**

[Tiago e Letícia caminham pelas ruas indo para o Parque Bacacheri]

* acho que os planos *Andando e Conversando* talvez seja bom a gente tentar filmar em 4K mesmo; pra, se for preciso, poder fazer alguns reenquadramentos ou enquadramentos novos. Idealmente eu não gostaria e nem acho que é a melhor opção fazermos esses cortes, mas acho que é bom termos como uma opção.

P1 - Close, zoom out - Letícia olha para as ruas. O close inicia fechado no seu olhar. O Zoom out vai tornando-a distante, revelando a personagem e o espaço. Diálogo até atravessarem a rua.

P2 - Close, fixo - Tiago olha fixamente para Letícia. Fundo desfocado. Diálogo até atravessarem a rua.

P3 - Plano geral, fixo - Casal atravessa a rua. A câmera não acompanha e ficamos num plano vazio da rua. [este aqui dá pra fazer em uns 10 min]

P4 - Plano médio, câmera na mão - Iniciamos com um plano acompanhando um carro em movimento, a câmera faz uma pan acompanhando-o, que revela o casal. Torna-se um plano frontal do casal andando e conversando. A câmera acompanha.

P5 - Plano médio, câmera na mão - Plano de costas do casal andando e conversando. A câmera acompanha.

***Regravação:**

P6 - Plano de conjunto, câmera na mão - Plano telefotado. O casal conversa caminhando em direção à câmera. Parte do diálogo.

P7 - Plano de conjunto, câmera na mão - Plano 3/4 de costas do casal. O casal conversa caminhando e vira uma esquina. Parte do diálogo.

P8 - Plano detalhe, fixo - Plano dos pés do casal atravessando o quadro.

PX - Planos avulsos de cobertura (ruas, cachorros, avião, etc)

FIGURA 68 – Decupagem da cena 1 de *Até Amanhã*.
Fonte: Documento de decupagem de *Até Amanhã*.

Novamente, vemos problemas técnicos advindos da nossa persistência em filmar lugares específicos. Mas, como a perspectiva processual da criação nos lembra, escolhas artísticas envolvem simultaneamente perdas e ganhos, e cada decisão implica em múltiplas

possibilidades. Estávamos conscientes dos problemas técnicos que enfrentaríamos com essa persistência, mas consideramos que nos era mais importante filmar naqueles lugares em específico do que optarmos por um outro lugar simplesmente por uma comodidade técnica. Afinal, se ainda levamos em conta que o orçamento do filme era precário e que, portanto, não havia os equipamentos e a estrutura mais adequada para uma filmagem de excelência técnica, decidimos assumir os “erros” técnicos: os movimentos de câmera bruscos, a imagem e o som ruidoso fazem parte da estética do filme. Assim, confiamos mais na proposta de filmar com os lugares, aceitando as dificuldades impostas por eles e buscando maneiras de contornarmos tais problemas sem abdicar de mostrar tais lugares.

Como Eduardo Scorel escreveu em seu ensaio intitulado “A (Des)importância da montagem”, a montagem está submetida às condições e possibilidades que o próprio material bruto lhe apresenta.

Entendendo que o plano tem uma “plástica”, um sentido intra-frame do qual a duração é um elemento essencial, não cabe à montagem pretender se impor ao material filmado. Ela deve resultar, ao contrário, das indicações que esse material traz em si mesmo. (SCOREL, 2005, n.p.)

Logo nossas escolhas durante a etapa de pós-produção estão condicionadas às escolhas previamente tomadas durante a pré-produção e a filmagem, cujos processos foram atravessados justamente pela nossa relação com os lugares. É claro que, como lembra Scorel no mesmo texto, a montagem não é um processo passivo. Criamos coerência formal, por exemplo, ao realizar as exclusões de determinados *zooms* buscando evidenciar um sentido a esse recurso. Ademais, sendo um trabalho que costura, ordena e dita o ritmo das imagens, há uma construção narrativa. O desafio em *Até Amanhã* foi aliar tal construção, dando a devida importância aos personagens e nossa identificação com os mesmos, ao mesmo tempo que propomos oferecer uma vivacidade dos lugares, que não necessariamente está subordinada a uma relação de causalidade e progressão narrativa, como no classicismo cinematográfico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parte da pesquisa e da escrita desta dissertação ocorreram concomitantemente à realização de *Até Amanhã*. Durante essa trajetória de artista-pesquisador foi possível observar que a pesquisa teórica afetava a feitura artística e vice-versa. Ambas as instâncias seguiam direções semelhantes ao ponto de por vezes parecer redundante escrever neste texto alguns conceitos que já constam nos documentos de realização do longa-metragem. Vejo que teoria e prática – comumente posicionadas como radicalmente opostas – são, na verdade, separadas por uma camada bastante permeável.

A investigação sobre os espaços no cinema no primeiro capítulo, sobretudo a ótica da teoria do realismo baziniano, foi fundamental para as concepções de direção do longa-metragem. Pensar sobre a História e a Teoria do Cinema é, sem dúvidas, um ato instigante para a realização de filmes. Ao mesmo tempo, analisar as relações dos diversos elementos da rede de criação me instigou a refletir sobre minha relação com a cidade e os lugares, bem como com os filmes que aqui conheci e realizei. Foram essas relações que se tornaram um critério importante para a escolha dos locais de filmagem.

Investiguei nesta pesquisa e na realização de *Até Amanhã* como os espaços são capazes de influenciar um processo criativo. No entanto, vale ressaltar que a criação não é um ato passivo, que independe da subjetividade do artista. Tais influências sempre atravessam os filtros do artista para que dali surja algo novo. O que busquei foi focalizar o elemento espacial enquanto algo a ser considerado como parte do meu processo de criação dado também à importância dos lugares para o filme. Na análise dos documentos e vestígios de minha própria criação, é papel tanto do artista quanto do pesquisador (e portanto do artista-pesquisador) questionar e refletir criticamente sobre as escolhas artísticas e as transformações ocorridas ao longo do processo. A posição de artista-pesquisador me ofereceu desafios: ao mesmo tempo que essa posição permitia que eu mesmo me atentasse a produzir e registrar as escolhas e pensamentos envolvidos na criação artística, por vezes, o registro desses documentos dificultava o fluxo do processo, tornava-o menos dinâmico, como ocorreu com as cartas de montagem. Penso que deve haver uma cautela para que a figura do artista não ofusque a visão analítica do pesquisador, ao mesmo tempo que essa visão do pesquisador não paralise a liberdade criativa do artista.

Pessoalmente, a realização de *Até Amanhã* e a escrita desta dissertação fazem parte de um desejo até então não realizado na graduação. Devido ao contexto da pandemia, naquele

momento, *Até Amanhã* não pôde ser filmado, mas apenas roteirizado. No encerramento do memorial artístico-reflexivo do trabalho de conclusão de curso do bacharelado, escrevo:

Até amanhã é um filme que não pôde ser realizado e que não poderá cumprir aquilo que era almejado inicialmente: ser uma despedida e um encerramento de um ciclo para quem o realizaria. [...]

Apesar disso, é um filme que ainda gostaria de realizar futuramente. Creio agora que o sentido de sua realização seja outro: pretendo filmar junto dos mesmos amigos para contar uma história de despedida, talvez não para falar sobre um “agora”, mas sobre um fim que nunca tivemos. (2022, p.78)

Assim, este foi um percurso especial: repleto de desejos pessoais, angústias e emoções. Esta dissertação e o filme buscam compartilhar também parte da minha relação de afeto com os lugares mencionados. Por meio do cinema, no reencontro com os lugares, tivemos o fim tão desejado. Encerram-se aqui alguns ciclos durante o nascer-do-sol, com a esperança de que o cinema continue a estabelecer outros vínculos a outros lugares.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Cristina. O cinema, o afeto e a profissão da dúvida. *DEVIRES (Belo Horizonte)*. v. 9, n. 2, p. 146-150, 2012. Disponível em: <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-9-n-2-dossie-tonacci/>>. Acesso em: 19 abr. 2024.

AMIGOS, amigos. Direção: André F. Diniz. Brasil: 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LQG33dDkRcI>>. Acesso em: 19 jun. 2023.

ANTES da meia-noite. Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: 2013.

ANTES do amanhecer. Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: 1995.

ANTES do pôr-do-sol. Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: 2004.

ARNULF rainer. Direção: Peter Kubelka. Áustria: 1960.

AT LAND. Direção: Maya Deren. Estados Unidos: 1944.

ATÉ amanhã. Direção: Rodrigo Tomita. Brasil: em finalização.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. 16a. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 5a. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

BAGGIO, Eduardo Tulio. O cinema documentário para André Bazin e o dialectical program: dialética e ética. *Doc-online*, n. 11, p. 118-133, 2011.

BAZIN, André. *O que é Cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Ubu Editora, 2018.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BORGES, Cristian. Sobre a noção de três espaços no cinema. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 17, n. 36, p. 135 - 143, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.159116.

Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/159116>>. Acesso em: 5 dez. 2022.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Tradução: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CANUDO, R. Birth of a Sixth Art. In: ABEL, R. (ed.). *French Film Theory and Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1988. p. 58-65.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

CARETA. Direção: André F. Diniz. Brasil: em finalização.

CATALÀ, Josep M.. Espacios de la imaginación, imaginación de los espacios. In.: TEIXEIRA, Rafael Tassi; FISCHER, Sandra (Orgs.). *Espacialidades e narrativas audiovisuais*. Curitiba: Appris, 2020. p. 13-46.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3a. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CINEFAP CONVIDA: O Último Dia (2010) e Tudo Bem (2012), dir. Christopher Faust. Entrevistado: Christopher Faust. Curitiba: CineFAP, mai. 2020. Podcast. Disponível em: <https://youtu.be/ISW31_OJzVQ?t=1286>. Acesso em: 5 dez. 2022.

COSTA, Maria Helena B. V. Cinema e Arquitetura: percepção e experiência do espaço. *Cidades*, v. 5, n. 7, p. 63–78, 2008.

DESOCUPADOS. Direção: Brendha Rocha e Gabriel Borges. Brasil: 2019. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=MTLJnS5iLw0&>. Acesso em: 19 jun. 2023.

DIAS atrás. Direção: Christopher Faust. Brasil: 2023.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes. *DEVIRES*, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012.

ENCONTRO. Direção: Paula Negri. Brasil: 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eJWVaWzK2DE>>. Acesso em: 19 jun. 2023.

ESCOREL, Eduardo. *(Des)importância da montagem*. 2005. Disponível em: <https://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_02.php>. Acesso em: 19 abr. 2024.

EU Te Amo, Bressan. Direção: Gabriel Borges. Brasil: 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VIK96FbuNw>>. Acesso em: 5 dez. 2022.

FAUST, Christopher. *Cópia fuleira: Estética VHS no cinema contemporâneo e o processo criativo do filme “Dublê de namorado”*. 340 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) - Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2022.

GARCIA, Alexandre Rafael. *Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico*. 316 f. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

GAUDIN, A. *L'espace cinématographique: esthétique et dramaturgie*. Paris: Amemand Coulin, 2015.

HISTÓRIAS DO CINEMA PARANAENSE: Dias de Trovão e Algumas Histórias de Alexandre Rafael Garcia e Wellington Sari. Entrevistados: Alexandre Rafael Garcia e Wellington Sari. Curitiba: Coco Filmes, abr. 2021. Podcast. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zdMR0z4aMfg&t=1299s>>. Acesso em: 5 dez. 2022.

HYDROTÉRAPIE fantastique. Direção: George Méliès. França: 1910.

JOÃO e Maria. Direção: Eduardo Baggio. Brasil: 2016.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

MAREZIA. Direção: Ju Choma e Rodrigo Tomita. Brasil: 2021. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=a4WgTYciokQ&>. Acesso em: 5 dez. 2022.

MIGLIORIN, Cezar. *Por um cinema pós-industrial. Cinética*, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2024.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo?. *Teia: Dez anos*. Belo Horizonte: Teia, p. 307-313, 2012.

MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

NOITE de rua. Direção: André F. Diniz, Gabi Ferreira, Gabriel Borges e Vinícius André Maciel. Brasil: 2019.

O RAIO Verde. Direção: Éric Rohmer. França: 1986.

OLIVEIRA JUNIOR, L. C. *A Mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus Editora, 2013.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 15a. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PANOFSKY, E. Estilo e meio no filme. In: LIMA, L. C. (ORG.) (Ed.). *Teoria da cultura de massa*. Tradução: César Bloom. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 345–364.

A PUNIÇÃO. Direção: Jean Rouch. França: 1962.

ROHMER, Éric. O gosto da beleza. *Cahiers du Cinéma*, nº 121. 1961. Tradução: Eduardo Savella. Disponível em: <<https://vestidosemcostura.blogspot.com/2020/03/o-gosto-da-beleza.html>>. Acesso em: 01 nov. 2022.

ROHMER, Éric. Le Cinéma, art de l'espace. In: *Le goût de la beauté*. Paris: Cahiers du cinéma, 1989. p. 27-35.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5a. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

TOMITA, Rodrigo A. M. *Até Amanhã*: Juventudes no cinema paranaense contemporâneo e roteiro de longa-metragem. 139 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Estadual do Paraná, Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2021.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar - a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.
TUDO bem. Direção: Christopher Faust. Brasil: 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C6KddDq6G10>>. Acesso em: 19 jun. 2023.

O ÚLTIMO Dia. Direção: Christopher Faust. Brasil: 2010. Disponível em: <<https://paranaflix.com.br/filme/kPqxwq8xqvM>>. Acesso em: 5 dez. 2022.

VERDE-oliva. Direção: Wellington Sari. Brasil: em pós-produção.

WOSNIAK, Cristiane; BAGGIO, Eduardo Tulio (Orgs.). *Cineastas do Paraná: primeiros tempos*. 1.ed. São Paulo: Intermeios; Curitiba: UNESPAR - PPGCINEAV, 2021.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 8a. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

X-TUDO. Direção: André F. Diniz, Gabi Ferreira, Gabriela Goulart, Gabriel Borges, Pedro Vilo e Rodrigo Tomita. Brasil: 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6QXJWI_dUcE>. Acesso em: 5 dez. 2022.

ZAN, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema. In: *ANAIS DO 29º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 2020, Campo Grande. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2020. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/espaco-lugar-e-territorio-no-cinema?lang=pt-br>>. Acesso em: 19 Abr. 2024.

APÊNDICE 1: 4º TRATAMENTO DE ROTEIRO DE *ATÉ AMANHÃ*

ATÉ AMANHÃ

roteiro de longa-metragem
por Rodrigo Tomita

Quarto Tratamento.
Versão 02.
04/abr/2023.

*** Em negrito estão marcadas os momentos em que os atores acrescentam diálogos dentro das pautas indicadas.**

* Sublinhadas estão as falas que servem apenas como exemplo, podendo ser completamente (e preferencialmente) alteradas pelos atores.

1

EXT. RUA - BACACHERI - DIA

LETÍCIA, uma jovem por volta dos 23 anos, está parada olhando para as ruas, vendo se vem vindo algum carro para atravessar.

TIAGO, também por volta dos 23, está paralisado. Ele segura um celular que está aberto no Google Maps. Ele não olha para a rua, nem para o celular em suas mãos. Seu olhar está voltado totalmente para Letícia. Está distraído como se estivesse hipnotizado por sua imagem.

Letícia nota o olhar de Tiago:

LETÍCIA

Que foi?

Tiago sai do seu transe e faz uma piadinha

TIAGO

Tava... vendo... quantos segundos eu conseguia ficar de olho aberto sem piscar com olhar fixo pra namorada enquanto a gente espera pra atravessar a rua. Se eu ficasse mais de 2 minutos e 13 segundos podia entrar pro Guinness de... mais tempo de olho aberto sem piscar com olhar fixo pra namorada enquanto a gente espera pra atravessar a rua.

LETÍCIA

Ah ta. Perdeu então.

TIAGO

Claro, né? Você me atrapalhando fica difícil.

LETÍCIA

Mas sério... O que foi?

TIAGO

Ah é que... Não, nada... só... tava te admirando mesmo.

LETÍCIA

Besta... vamo, acho que dá agora.

O casal atravessa a rua levando uma mochila em suas costas. Eles caminham.

(CONTINUA...)

Letícia nota que Tiago está muito quieto e dá um empurrãozinho com o ombro. Ela olha para ele com uma cara de "O que houve?"

Tiago responde balançando a cabeça como se respondesse um "Nada não".

Letícia não parece muito convencida da resposta e repete o empurrãozinho agora um pouco mais forte. Eles se olham de novo e trocam um sorriso. Tiago, agora aparentando estar menos pensativo, se prepara para devolver o empurrão. Letícia nota a ameaça.

LETÍCIA

Sai pra lá!

TIAGO

Oxi, que foi? To fazendo nada

LETÍCIA

Aham, tá bom... você é previsível, Tiago

TIAGO

Mas você pode me empurrar e eu não?

LETÍCIA

É que nunca aconteceu de eu fazer isso e você cair na calçada...

TIAGO

É... você tem um ponto... Mas foi engraçado...

LETÍCIA

Aham... engraçado... Na hora lá ficou desesperado, chorando, ficou uma semana pedindo desculpa todo dia "ai desculpa, foi sem querer"

TIAGO dá uma risadinha.

TIAGO

Esse dia você tava meio bêbada né?

LETÍCIA

Ah vai botá a culpa em mim agora?

TIAGO

Não! To só recordando aqui...

LETÍCIA

Aham...

TIAGO

Sério, sério. Eu ia dizer que foi no primeiro semestre...

(MAIS)

1

...CONTINUANDO:

TIAGO (...CONT.)
foi o primeiro aniversário do
Marcos que a gente foi

LETÍCIA
Foi?

TIAGO
Foi sim... A gente tava saindo do
apê da Marcela e tava indo pra um
after, lembra?

LETÍCIA
Ah é... verdade. Nossa, que legal,
aniversário de tombo também então.

TIAGO
Sim...

Tiago começa a olhar para os lados, como se tivesse tentando se localizar, ele olha para o Google Maps.

LETÍCIA
Os dois tavam no início do amor-

TIAGO
A gente não errou o caminho?

LETÍCIA
Não... tamo certo... é por aqui
mesmo...

TIAGO
Ah sim... é perto da casa dele, não
é?

LETÍCIA
Não, nada a ver, Ti

TIAGO
Sério? Achei que essa rua era
familiar...

Ele aproveita para olhar umas mensagens no celular.

TIAGO
Putz, a Fer miô

LETÍCIA
Sério?

TIAGO
Sim... falô lá no grupo... que
merda, né?

LETÍCIA
Ela tá meio distante

(CONTINUA...)

TIAGO

Ah acho que isso já faz um tempinho
já que ela tá assim também

LETÍCIA

Aham

Um breve momento de silêncio. Ela retoma o assunto.

LETÍCIA

Mas então... era o começo do namoro
deles ainda né?

TIAGO

Eles começaram nesse dia, na
verdade.

LETÍCIA

Meu, como que você lembra dessas
coisas?

TIAGO

Ah sei lá... eu só lembro... Eu li
uma vez que você se lembra mais
fácil das coisas se essas memórias
tão ligadas a alguma emoção.
Principalmente a dor. Daí eles
falavam que era bom fazer exercício
depois de estudar pra fixar as
coisas

LETÍCIA

Não, pera, qual que é a relação?

TIAGO

Do que?

LETÍCIA

Dessa explicação toda de dor e
memória com fazer exercício?

TIAGO

Ah, então, não sei... mas tinham
recomendado isso lá... e quando eu
tava no ensino médio eu tava meio
desesperado pra passar em Química e
daí eu estudava na escola depois da
aula e ia jogar futebol com uns
caras que eu nem conhecia lá na
quadra. Só que eu era muito ruim.
Daí os caras eram meio, sei lá,
meio que levavam muito a sério...
então os caras ficavam puto comigo
que eu errava tudo, tudo

LETÍCIA

Mas você passou?

TIAGO

Em Química, sim. Na peneira aos 11 anos de idade, não...

LETÍCIA

Mas pensando aqui, essa teoria aí é furada... Tipo, eu deveria me lembrar mais dessa noite então... já que eu literalmente levei um tombo

TIAGO

Ah, mas do tombo em si você lembra, ué

LETÍCIA

Mas se é essa a lógica, por que que você não jogou futebol lendo o livro de química ao mesmo tempo?

TIAGO

Ah sei lá... mas talvez por você estar bêbada...

LETÍCIA

Porra, eu também não tava assim nesse ponto, né... eu acho que é o seguinte: você é estranho e lembra das coisas que ninguém se lembra e esquece onde que o melhor amigo mora

TIAGO

É uma boa teoria... mas também foi numa data meio marcante também, né... é aniversário do cara.

LETÍCIA

É... mas faz 4 anos, né... você ainda é estranho...

O casal agora conversa sobre a estranheza tendo como ponto de partida o antigo namoro de Marcos. Contam alguma história sobre o início do namoro do amigo. Acabam desembocando no assunto do término.

TIAGO

Não, sabe o que que é estranho mesmo? Comemorar aniversário e namoro juntos

LETÍCIA

Por que estranho?

TIAGO

"Por que"? Você acha normal?

LETÍCIA

Não... pera... teve um pedido mesmo?

TIAGO

Faz diferença?

LETÍCIA

Claro que faz!

TIAGO

Discorra

LETÍCIA

É que tipo... às vezes não rola um pedido de namoro com a pessoa perguntando e tal... às vezes as pessoas só chegam a uma conclusão juntas meio do nada. Daí pode ser esse o caso... Só aconteceu e acabou caindo nessa data mesmo... foi só uma coincidência

TIAGO

É... mas não foi esse o caso

LETÍCIA

Teve um pedido, então?

TIAGO

Teve... Ele me falou que a Marcela que pediu... acordou ele no meio da noite pra perguntar se ele queria

LETÍCIA

Que romântico...

TIAGO

O último dos românticos...

LETÍCIA

Tá... mas assim, pode ser que as pessoas estão tão imersas na paixão que elas nem se ligam nisso também, né? Acho que tem coisas muito mais estranhas no mundo...

TIAGO

Mas é que eu fico pensando se... o namoro... acabar? Daí o dia do seu aniversário vai estar sempre assombrado por esse término... você vai ficar lembrando pra sempre do seu ex, né?

LETÍCIA

É... isso sim talvez seja meio ruim...

TIAGO

Talvez? Tipo, ter aquela memória pra sempre? "Talvez" seja "meio" ruim?

LETÍCIA

É que pelo menos era a Marcela, né? Ou, no caso dela, o Marcos. Tipo, eles terminaram ok, não ficaram brigados.

TIAGO

Mas continua sendo um término, né?

LETÍCIA

É... Mas talvez também não seja "pra sempre"... Uma hora... Você esquece...

TIAGO

É...

Um momento de silêncio paira entre o casal. Eles continuam seu caminho.

TIAGO

(apontando para uma direção)
É por aqui?

LETÍCIA

(aponta para a outra)
Tanto faz... Mas acho que por aqui o caminho é mais bonito.

Eles seguem pela direção de Letícia. Ela retoma o assunto inicial.

LETÍCIA

Mas tá... eu tava um pouquinho bêbada... mas continua sendo culpa sua.

Tiago dá uma leve risada.

LETÍCIA

Você pegou o...?

TIAGO

Tá aqui.

LETÍCIA

Acho que a gente podia passar num posto ou num mercadinho no meio do caminho... pegar umas bera?

TIAGO

Pode ser.

(CONTINUA...)

1 ...CONTINUANDO:

Eles continuam seu caminho.

2 EXT. PARQUE BACACHERI - LAGO - DIA

Próximo ao lago, em uma rodinha de conversa, estão MARCOS, 23 anos; SIMONE, 25 e PAULA, 23. Marcos está meio de pé encostado numa pedra. Tem uma bola de vôlei e um cooler junto deles. **Simone conta alguma anedota mais descontraída.**

SIMONE

Daí o incelzinho lá veio me explicar, enviou um monte de vídeo que falava que "eles não querem que você saiba a VERDADE DA TERRA PLANA"... mas tipo, que "VERDADE" paia pra esconder... por que que alguém iria querer esconder isso da gente?

MARCOS

Pra mim é óbvio: você consegue vender aqueles abajur, apontador de lápis e um monte de coisa que essas empresas superpoderosas de globos terrestres vendem

PAULA

Exatamente! Tadinho dos comerciantes de mapa mundi...

SIMONE

Mas é impressionante que eles realmente acreditam nessa porra e se acham MUITO inteligentes. Como se fossem os escolhidos e tal...

MARCOS

Mas falam que essa gente aí é uma galera que meio que só quer se sentir parte de um grupo né... sei lá, acho que se todo mundo fizesse terapia a humanidade teria metade dos problemas que ela tem

SIMONE

Se metade dos HOMENS fizesse terapia a humanidade teria metade dos problemas que tem...

PAULA

Mas não tinha um negócio que essa coisa começou com uma aposta? Que um cara chegou e falou "quer ver que eu consigo fazer as pessoas acreditarem que a terra é plana?"

(CONTINUA...)

SIMONE

Ué, sério?

PAULA

Disse que tá se concentrando pro TCC... falô lá no grupo.

SIMONE

Mas ela defende dia 16, não é?

LETÍCIA

Dia 10 já

SIMONE

Porra... é... Mas a guria não sai desde não sei quando

MARCOS

É... tem gente que acha mais importante se formar do que ir no aniversário do amigo

SIMONE

Ela se tranca lá em casa e fica só nisso... é foda também né

PAULA

Gente, mas ela sabe o que faz, né? Deixa ela fazer o que acha melhor...

TIAGO

A gente pode mandar mensagem pra ver se ela não aparece depois, mais tarde

SIMONE

Mas é que essa é a minha questão: ela não fala mais nada no grupo, não responde, só fala "gente, não vai rolar"... Fez aí uns dois anos com todo mundo em casa, vamo se formar e ela não vai ter saído com a gente

LETÍCIA

Ela pode estar com problemas também, né?

PAULA

Eu falei com ela no privado perguntando, mas ela disse que tá bem, que só quer se concentrar mesmo no tcc e é isso

MARCOS

Mas pera, a Si falou um negócio ali que é real mesmo: é a última vez que a gente vai se reunir antes de se formar

SIMONE

Eu falei isso?

MARCOS

Não falou?

PAULA

Falou?

LETÍCIA

Diz aí, Ti, você que se lembra de tudo

TIAGO

Acho que ela falou outra coisa, né?

SIMONE

Acho que eu falei outra coisa

MARCOS

Se não falou, a gente finge que falou! Eeenfim: vai todo mundo se formar ou no mínimo defender daqui uns dias, saca? Quer dizer, alguns de nós pelo menos deve se formar...

PAULA

Tá, mas a gente pode se ver de novo depois... Podemos se ver aí numa sexta a noite, num fim de semana... alugar uma casa, descer pra Matinhos num feriado...

LETÍCIA

Ah é diferente, Paula... eu to com o Marcos nessa: é um fim, sabe?

TIAGO

Não vai ser a mesma coisa, né

MARCOS

É isso! Não vai ser a mesma coisa! A gente vai descer pra praia e vai ta com diploma na mão! Mais inteligentes, adultos, pessoas sérias, todo mundo careta... vamos falar de trabalho e aposentadoria...

PAULA

Não. Sério. Vocês acham mesmo que vai mudar tanto assim?

(CONTINUA...)

MARCOS

É que depois da faculdade, vai cada um pro lado, saca? Eu to vendo ainda essa parada de ir pra São Paulo, o Ti vai voltar pra cidade dele...

A conversa continua entre os amigos.

Enquanto isso, a expressão no rosto de Letícia muda sutilmente. É um olhar meio triste. Ela olha para o namorado.

Tiago está meio desconfortável, com uma expressão de preocupação. Ele nota o olhar de Letícia e logo desvia esse olhar.

PAULA

Mas podemos ir se falando ainda... podemos ir marcando de se encontrar...

SIMONE

Que nem a Fer?

PAULA

Não... tipo... ah... vocês me entenderam

SIMONE

Mas pelo menos vai acabar essa merda... eu tô feliz por finalmente estar terminando alguma coisa

Tiago tenta desviar o rumo da conversa.

TIAGO

Mas... cês... tão confiantes com o TCC?

SIMONE

Eu to de boa até...

MARCOS

O Britto na nossa última reunião disse pra eu ficar tranquilo, só que quando me falam isso eu fico mais nervoso...

PAULA

Ah... assim, acho que todo mundo fica meio nervoso na hora de defender...

MARCOS

Pra mim é igualzinho a bater pênalti, né?

(CONTINUA...)

PAULA

Você já bateu pênalti?

MARCOS

Não... e também nunca defendi um TCC.

SIMONE

Mas um negócio meio simples mesmo... Acho que não tem muito segredo, mas mesmo assim a gente fica nervoso e às vezes você erra e é eliminado pela Croácia...

MARCOS

... depois de colocar sete jogadores no ataque faltando quatro minutos pro fim da prorrogação?

SIMONE

Isso. Igualzinho a apresentar um Trabalho de Conclusão de Curso em Arquitetura... realmente.

Os amigos agora conversam sobre o dia da eliminação; sobre os rolês e o clima de Copa do Mundo; se ligam ou não para a Copa, se acompanharam...

MARCOS

Ô, Ti! Você trouxe?

TIAGO

Ah, trouxe! Mas você quer agora já?

MARCOS

Acho que era bom, né? Talvez eu precise de bastante tempo...

LETÍCIA

Vamo pra lá, então?

3

EXT. PARQUE BACACHERI - PISTA DE COOPER - DIA

Vemos Marcos tentando aprender a andar de patins. Ele veste os equipamentos de proteção e é auxiliado pelos amigos para se levantar e se equilibrar.

Vemos algumas muitas tentativas atrapalhadas do aniversariante. Tombos, provocações e risadas. O grupo se diverte. Registram tudo por meio das imagens do celular.

CORTA PARA

Ao lado da pista, tem uma churrasqueira, onde estão sentadas Letícia e Paula. Ao fundo, Simone, Tiago e Marcos estão em suas últimas tentativas com os patins.

(CONTINUA...)

LETÍCIA
Vi aquele filme que você me
recomendou, amiga

PAULA
Viagem à Itália?

LETÍCIA
Sim... Muito bom!

PAULA
Foda, né?

Elas conversam livremente sobre alguma coisa banal.

Quando o assunto acaba, elas ficam em silêncio por alguns segundos até Letícia puxar um assunto mais sério.

LETÍCIA
Mas você não tem achado a Fer meio
estranha mesmo?

PAULA
Ah, não acho...

LETÍCIA
Certeza?

PAULA
Certeza eu não tenho... mas acho
que ela tá bem, sim...

O pequeno espaço de silêncio volta.

PAULA
Assim... sabe o que eu acho? É que
talvez a gente esteja achando que
ela tá estranha, mas ela talvez só
tenha mudado, sabe?

LETÍCIA
Ah, mas a gente sempre saía,
conversava um monte... não é como
se ela fosse uma estranha...

PAULA
Mas é que a gente teve um lapso de
dois anos, sabe? É muito tempo...
Tipo, a gente ficou isolada em casa
conversando por mensagem e
videochamada praticamente pelo
mesmo tempo que a gente conversava
pessoalmente... acho que a gente
olha pra Fer hoje e espera que ela
seja como se fosse a Fer de três
anos atrás e aí quando, de repente,
a gente volta a se ver...

(CONTINUA...)

LETÍCIA
ou nem volta, né?

PAULA
É... mas... sabe?

LETÍCIA
Sim... Eu entendo seu ponto...

Elas conversam sobre coisas mais íntimas relacionadas à pandemia: possíveis frustrações, o isolamento e a retomada, os reencontros, as amizades e os estudos durante esse período, etc.

PAULA
Mas... eu fico um pouco
frustrada...

LETÍCIA
Com a Fer?

PAULA
Não... não com ela só, mas com
tudo... a gente entrou na faculdade
e de repente já tamo se formando...
às vezes parece que ela nem
aconteceu, sabe? Parece que a gente
tava dormindo o tempo todo, tendo
um pesadelo muito realista enquanto
a vida de verdade tava acontecendo
aqui fora...

LETÍCIA
Acho que eu entendo por quê a Si ta
meio chateada com a Fer...

PAULA
Sim... E é por isso também que eu
quero acreditar que a gente vai se
ver ainda... tipo, ok... não vai
ser a mesma coisa... mas não sei
também... tipo, você acha que a Fer
nesse tempo deixou de ser nossa
amiga?

Letícia fica meio pensativa. O restante dos amigos chegam e interrompem a conversa.

SIMONE
Paula, mostra aí como ficou massa

PAULA
Ahh pera, já pego... espero que
ainda esteja inteiro né

LETÍCIA
Desistiram?

TIAGO

Eu e a Simone, sim...

SIMONE

Eu não sei por que que a gente
achou que a gente ia conseguir
ensinar alguma coisa pro Marcos...
tipo, pro MARCOS???

MARCOS

Os instrutores são meio ruinzinhos,
então acho que por hoje chega..

Paula tira da bolsa um artefato completamente bizarro e sem sentido algum, feito com garrafa pet, glíter, adesivos, etc. Parece um objeto feito na aula de Artes por estudantes de 5 anos. Ela entrega para Marcos.

PAULA

Ó, parabéns amigo.

MARCOS

Ô loco! Esse ficou legal, hein

SIMONE

Foda, né? Acho que a gente se
superou dessa vez

LETÍCIA

Gostou do glíter?

MARCOS

Brega, né? Gostei

TIAGO

(cutucando a namorada)

Viu? Falei pra você que todo mundo
gosta de glíter

SIMONE

Eu queria que o meu tivesse
glíter...

MARCOS

Famosa fotinho agora?

O grupo se junta para uma foto junto com o presente. Marcos o segura. Letícia tira a foto com seu celular.

MARCOS

Você me passa depois, Lê?

Letícia olha para a foto por um tempo: Olha para os amigos e, principalmente, para Tiago. Não ouve a pergunta de Marcos.

MARCOS

Alô? Tá me ouvindo?

(CONTINUA...)

LETÍCIA
É... tá mutado!

MARCOS
Abaixa o volume da sua TV e me
escuta pelo telefone!

LETÍCIA
Eu passo sim... foi mal

Letícia volta a olhar para a foto.

MARCOS
Acho que eu vou comprar mais
cerveja, hein

PAULA
Você pega pra mim também?

SIMONE
Pra mim também.

As duas entregam o dinheiro pro Marcos.

TIAGO
Ah eu vou contigo, cara. Você quer
também, Lê?

LETÍCIA
Não, brigada

Os dois se afastam do grupo.

4

EXT. PARQUE BACACHERI - PONTE - DIA

Marcos e Tiago estão voltando com a cerveja. Eles pegam as
latas e caminham enquanto tem uma conversa um pouco mais
séria.

MARCOS
Mas é isso, saca? Acho que vai
rolar de ir pra lá, mas to um pouco
inseguro ainda.

TIAGO
E o seus pais?

MARCOS
Piá, eles acham uma puta ideia
bosta...

Tiago dá uma leve risada.

MARCOS
Não, mas é sério... todo dia é
alguma coisa nova que vai dar
errado...
(MAIS)

(CONTINUA...)

MARCOS (...CONT.)

eles assistem umas bobagens na TV lá e se tiver um crime que aconteceu em São Paulo, puta merda: "TÁ VENDENDO! É PERIGOSO LÁ, FILHO! NÃO É QUE NEM AQUI"

TIAGO

Foda... como se Curitiba, fosse também super seguro...

MARCOS

Eu não aguento mais, piá... quero sair daqui...

TIAGO

Mas você não acha que... sei lá... vai tá deixando muita coisa pra trás também?

MARCOS

Ah com certeza... mas eu nunca quis ficar aqui pra sempre, sabe? Tipo eu vivi a vida toda aqui, fiz faculdade aqui... eu tenho essa vontade de ir pra um lugar que ninguém me conhece, que não conheço ninguém... É foda estar meio longe de vocês, mas acho que preciso disso e também, na real mesmo, eu não vo tá tão longe assim, né?

TIAGO

É... sim...

MARCOS

Mas e o seus pais, piá? Você vai voltar pra lá mesmo?

TIAGO

Sim...

MARCOS

E a Letícia?

Eles param de caminhar. Se encostam na mureta da ponte e continuam a conversa.

TIAGO

Pois é... eu não sei... como que vai ser...

MARCOS

Mas ela vai...?

TIAGO

Vai voltar pra Maringá...

(CONTINUA...)

MARCOS

Mas vocês nunca falaram sobre isso?

TIAGO

É... então... a Letícia nunca tocou no assunto, nem eu... a gente só meio que sabe que cada um vai ter que ir prum canto

MARCOS

Mas uma hora vocês vão ter que conversar né?

TIAGO

É... acho que no começo do namoro a gente nunca pensou sobre isso... acho que tava tudo muito distante... mas daí, sei lá, o momento vai chegando e a coisa parece muito mais real, né

MARCOS

É... foda, piá... sendo bem realista, a Marcela terminou comigo porque tava complicado, saca? A gente tentou fazer dar certo, mas ficar um tempão sem se ver e tal... é bem foda.

TIAGO

Eu sei...

Os dois amigos conversam sobre amor, relacionamentos, a experiência de lidar com o término e de tomar essa decisão.

MARCOS

Eu não vou falar pra você o que você tem que fazer... mas, uma coisa é isso, saca? Só amor não é o suficiente... sendo bem realista mesmo. A gente gostava um do outro, mas chegou uma hora que a gente não via mais futuro entre a gente.

Há um breve silêncio entre os dois.

MARCOS

Mas cês tão bem, né?

TIAGO

Tá tudo ótimo... o que na verdade deixa tudo pior, né

MARCOS

Bom, qualquer coisa você sabe que pode me mandar mensagem, ligar e tal né?

(CONTINUA...)

TIAGO

Sim... valeu.

Eles olham para o grupo que está logo a frente. Tiago observa Letícia dali.

MARCOS

Mas... fala com ela, cara... é importante...

TIAGO

Sim...

Eles vão até o grupo.

5

EXT. PARQUE BACACHERI - DIA

Vemos o céu de Curitiba. Está nublado. Parece que vai chover.

Marcos, Paula e Simone jogam vôlei: vão contando os passes que dão um para o outro sem deixar a bola cair.

Letícia e Tiago estão sentados olhando o grupo de amigos. Ele olha para o céu por um momento.

TIAGO

Acho que vai chover...

LETÍCIA

Tem uma coisa que me fascina muito sobre o céu.

TIAGO

O que?

LETÍCIA

É que tem toda aquela história de que quando a gente olha pro céu a gente olha pro passado porque...

TIAGO

Porque a luz das estrelas demoraram muito tempo pra chegar até aqui então elas tão provavelmente mortas... aham... eu lembro disso, mais ou menos.

LETÍCIA

Então... sim, mas é que eu ficava pensando nas aulas de história que o céu era meio que o contrário disso, tipo, as pessoas tinham que olhar pro céu pra se orientar no meio do oceano... ou olhar pro céu pra se localizar no tempo pra prever o amanhã e não prejudicar a colheita...

(MAIS)

(CONTINUA...)

LETÍCIA (...CONT.)

era meio que ver o futuro, sabe?
Então, é muito doido... ele é meio
que essa sobreposição de passado e
futuro ao mesmo tempo

TIAGO

É... coisa de doido né...

LETÍCIA

E acho que desde criança, sabe...
eu sempre senti uma energia, alguma
coisa olhando pro céu... como se
ele despertasse a imaginação
mesmo...

TIAGO

Será que é por isso que a gente
olha pra cima quando tá pensando?

Letícia fica em silêncio... parece concentrada olhando o céu.
Tiago tenta acompanhar a namorada.

TIAGO

O que você tá pensando?

Ela vira seu olhar para Tiago, mas não responde. Ela, agora,
vê os amigos jogando.

LETÍCIA

Acho que a Si vai deixar cair.

TIAGO

Não... vai ser o Marcos...

LETÍCIA

Valendo um chopp?

TIAGO

Valendo um chopp.

A bola vai em direção de Simone. Nesse momento, Letícia
grita:

LETÍCIA

Errou!

Simone consegue dar o passe. Olha em direção pra Letícia, dá
uma risadinha e mostra o dedo do meio.

TIAGO

Que é isso? Pode isso agora?

LETÍCIA

Ninguém falou nada, ué...

TIAGO

Tá, então... ERROU!

5 ...CONTINUANDO:

O casal disputa pra ver quem consegue desconcentrar os amigos. Alguém acaba finalmente errando.

MARCOS

Vai se fuder! Sabe que a pessoa é inocente, se desconcentra fácil!

O casal se diverte. Trocam risadas. Se olham e às vezes desviam o olhar. É um olhar mais apaixonado de um casal que, por um momento, esqueceu da assombração do fim iminente.

6 EXT. PARQUE BACACHERI - DIA

Começa a chover. Já é tarde e está ficando escuro.

Os amigos correm pelo parque, pelas ruas... até o apartamento de Simone.

7 INT. APARTAMENTO DE SIMONE - NOITE

Simone entrega umas toalhas para os amigos secarem a cabeça. Ainda chove lá fora.

MARCOS

Cês querem emendar pra algum outro lugar, piazzada?

SIMONE

Pra onde?

MARCOS

Sei lá... vamo sair... pro mundo, não sei... algum lugar.

SIMONE

Nessa chuva aí?

MARCOS

Cê é feita de açúcar?

PAULA

Acho que pra mim não vai rolar...

LETÍCIA

Por que, Paula?

MARCOS

Vai, sim! É meu aniversário hoje! Vai todo mundo! Eu que mando hoje!

PAULA

Não... é sério.

SIMONE

O Marcos tava brincando, miga... a gente espera a chuva passar.

(CONTINUA...)

PAULA

Não, é que chega a noite e o Corote fica doido se eu to fora...

MARCOS

Manda um zap e avisa que vai chegar mais tarde

PAULA

É serio... a síndica vai ficar lá enchendo o saco... recebi uma notificação esse mês já, inclusive.

SIMONE

Ai, Paula... leva o Corote pra lá...

PAULA

Acho que não dá mesmo...

MARCOS

Beleza, já esperava isso de você.

SIMONE

Mas pra onde que a gente vai?

TIAGO

Vamo pra Trajano, então, já que ninguém decide

MARCOS

Não, vamo fazer o seguinte, então: vamo pra Trajano, já que ninguém decide... mas a gente podia ir a pé né?

SIMONE

Nossa, é longe pra carai

MARCOS

Porra, guria... tem que ir pra rua, respirar um ar, viver a cidade... a gente é jovem... Por isso que o Brasil não vai pra frente, seus acomodados. Vamo, piazada.

SIMONE

Nossa que preguiça...

LETÍCIA

Tá... beleza

TIAGO

Só esperar a chuva passar, né?

MARCOS

Cê é feito de açúcar também?

(CONTINUA...)

LETÍCIA
Não... daí também é demais, né?

MARCOS
Tô brincando, pô

PAULA
Eu espero com vocês aqui mais um pouco, então. Daí quando vocês forem eu vou também

CORTA PARA:

O grupo está numa rodinha de conversa na sala.

Eles conversam livremente. É uma conversa descontraída.

TIAGO
Mas e o seu irmão, Si?

SIMONE
Ah tá bem... vai se formar agora também

TIAGO
Ah, que legal!

SIMONE
Se formar junto comigo, acredita?

LETÍCIA
Civil, né?

SIMONE
Sim... o orgulhinho da família... Daí agora acho que eles vão querer dar um carro pra ele

PAULA
Sério?

SIMONE
Ah, serio, né. O que ele pede...

MARCOS
E você vai receber um parabéns pelo menos?

SIMONE
Olha, eu pedi uma ajuda pra arrumar o pneu da minha bike e nada, né... Daí agora eles tavam vendo algum consórcio de semi-novo...

MARCOS
Inacreditável...

(CONTINUA...)

SIMONE

Pois é... e é meio foda que sempre rola essa comparação... meus pais falavam de eu ser um exemplo pra ele todo dia... mas no fim eu acho que as vezes eu sou só um parâmetro pra eles... e daí quando seu irmão ultrapassa esse parâmetro, daí é uma festa, é o filho que deu certo, né... não é aquela que trocou de faculdade três vezes... Eu também vou me formar agora e eles nunca tocam no assunto...

PAULA

É... foda... você vai voltar pra lá nesse fim de ano?

SIMONE

Não que eu queira... mas tem que ir, né...

LETÍCIA

Imagina que legal a ceia de Natal... seus tios perguntando do seu irmão, perguntando sobre você...

SIMONE

Jesus que me perdoe, mas talvez eu arme um barraco em pleno aniversário dele

TIAGO

Muito lindo o Natal... realmente...

PAULA

Vocês gostam de Natal?

TIAGO

Ah... eu não sei... acho que agora tem que gostar, né... pra ver se dá algum movimento lá na loja da minha mãe

PAULA

Tá difícil, né?

TIAGO

É...

SIMONE

Mas você vai voltar pra lá mesmo?

TIAGO

Vou... nessa época tem que ir lá ajudar e tal

(CONTINUA...)

SIMONE

Não, mas tipo... vai voltar pra valer?

TIAGO

Ah. É... então... não que eu queira... mas tem que ir, né

PAULA

Mas como assim?

TIAGO

Ah... é por isso mesmo... minha mãe tá meio quebrada, né... na verdade até tinha pensado em largar o curso uns semestres atrás, mas... não sei... ela tá precisando de ajuda...

SIMONE

É... se esse curso servisse pra alguma coisa, né...

Marcos se levanta e aponta para um violão encostado.

MARCOS

Ô, Si! Posso?

SIMONE

Manda a ver

Marcos pega o violão, se senta e começa a tocar alguns acordes.

Tiago parece meio pensativo. Letícia se senta ao lado de Tiago.

O restante do grupo continua conversando paralelamente.

LETÍCIA

Tá tudo bem?

TIAGO

Oi?

LETÍCIA

Não, é que você parece meio...

TIAGO

Não... tá... tudo bem

LETÍCIA

Uhum...

PAULA

Lembrei daqueles vídeos que você fazia, Marcos

(CONTINUA...)

MARCOS

Nossa...

SIMONE

Eram legais, vai... saudades deles... eu gosto desses vídeos mais caseiros, só a pessoa e o violão e a webcam... Eu e a Lê criamos seu primeiro fã clube

MARCOS

É... mas com o tempo fui perdendo a vontade de fazer mais também...

SIMONE

Você devia voltar algum dia

MARCOS

Talvez... mas agora é só exclusivo pras pessoas que eu gosto.

SIMONE

Toca aí pra gente então, pô

MARCOS

É exclusivo pras pessoas que eu gosto...

SIMONE

Putz... Paula... acho que você vai ter que vazar agora...

PAULA

Vai se foder

Marcos toca uma música no violão. Está começando a parar de chover.

O casal assiste também em silêncio. Letícia segura a mão de Tiago.

8

EXT. RUA - NOITE

Vemos o grupo na frente do prédio. **Eles conversam sobre algo banal.** A conversa acaba de uma maneira meio repentina e acabam se despedindo de Paula.

Paula e os amigos partem em direções contrárias.

9

EXT. AVENIDA JOÃO GUALBERTO - NOITE

O grupo anda pela avenida a noite. A ausência de carros permite que o grupo ande livremente pela rua sem se limitarem a calçada. Simone e Marcos vão conversando no meio do caminho.

(CONTINUA...)

Tiago e Letícia estão um pouco atrás deles. O casal anda em silêncio. Letícia observa os outros dois amigos a frente.

LETÍCIA
Noite bonita...

TIAGO
É...

LETÍCIA
Eu gosto muito de andar por aqui.

TIAGO
Eu também...

Há uma hesitação de Tiago para dar continuidade a conversa.

TIAGO
Antes eu gostava mais.

LETÍCIA
É?

TIAGO
É... não "daqui"... falo mais de caminhar mesmo... acho que agora eu to meio impaciente... quero chegar logo nos lugares e fazer o que tem que fazer.

LETÍCIA
Mas o que mudou?

TIAGO
Ah, não sei... mas é que teve um dia que eu tava caminhando... era um dia normal mesmo... foi no começo da faculdade. Eu tava voltando pra casa e de algum modo tudo tava muito bonito. Eu caminhava e olhava pras coisas e... elas me tocavam, sabe? Era realmente bom caminhar e olhar para as coisas...

Letícia continua em silêncio, ouvindo atentamente o namorado.

TIAGO
Desde aquele dia eu fiquei tentando estar mais atento... ficava andando, esperando aquela sensação vir de novo... mas eu nunca mais tive isso... então, eu acho que eu fui aos poucos desistindo... Daí eu não sei se fui eu ou as coisas mesmo que mudaram...

(CONTINUA...)

9 ...CONTINUANDO:

Tiago segura a mão da namorada. Letícia parece pensativa. Não diz nada.

10 INT. PARADOJA BAR - NOITE

Há uma montagem de cada integrante do grupo cantando alguma música no karaokê do Paradoja. Se divertem bastante com a performance. Não se importam se as vozes estão afinadas ou não. O objetivo para eles é cantar o mais alto possível.

11 EXT. RUA TRAJANO REIS - NOITE

Já é madrugada. Quase não há mais movimento na rua. O grupo está na calçada e conversam entre si. **Contam alguma anedota envolvendo um colega de turma e fofocam sobre alguma briga da faculdade.**

LETÍCIA

Ele era legal, sabe? Mas daí não sei o que aconteceu que parece que mudou, ficou meio estranho...

SIMONE

Então, tinha dado essa treta entre a gente... Comigo, com a Lê, a Paula e ele.

MARCOS

O que que rolou?

LETÍCIA

Então, a gente tava no mesmo grupo de projeto que a gente fez ano passado... e daí ele não fazia nada do que era combinado, do que a gente discutia, fazia o que ele queria ou então não fazia nada... deixava a gente na mão

SIMONE

Tava todo mundo virando noite lá porque eu, a Paula, a Mônica, o Bruno... todo mundo tava sem tempo por causa do estágio... e daí ele não aparecia, não ajudava em nada... eu tava puta

LETÍCIA

Não, então, daí a gente brigou e daí a gente nem se fala mais... toda vez que a gente tentava se falar, a gente meio que brigava... e sempre era eu que tinha que tomar iniciativa, tentar pedir desculpa... daí larguei mão...

(CONTINUA...)

TIAGO

É foda...

MARCOS

Alás, vocês viram que a Mônica foi efetivada?

LETÍCIA

Sério? Que legal!

SIMONE

Um brinde pra única pessoa da turma que vai sair desse curso com alguma coisa encaminhada

O grupo brinda com seus copos descartáveis de Chopp.

MARCOS

Esse curso vai ser foda um dia... escreve isso que eu to falando

LETÍCIA

Ah teve algumas coisas legais mesmo

SIMONE

Mas o que que vocês aprenderam? De verdade?

LETÍCIA

Ah, eu achei Desenho I legal...

SIMONE

Só os primeiros semestres foram bons

LETÍCIA

É que também né... acho que a gente como calouro tava mais animado

MARCOS

A faculdade foi aos poucos nos matando, né

SIMONE

Sobrevivemos...

Eles conversam sobre as frustrações da faculdade. Contam das expectativas no começo do curso.

MARCOS

Pior que eu nem sei que curso eu faria se não fosse Arquitetura... acho que era a única coisa que eu me via estudando, saca?

LETÍCIA

Eu também não...

(CONTINUA...)

TIAGO

Acho que eu faria contábeis, sei lá

SIMONE

É sério isso?

TIAGO

É... sei lá... acho que seria mais fácil conseguir um emprego?

SIMONE

Migo, acho que não... O primo da Paula fez contábeis... trabalhou no banco por um tempo, mas era um saco, ele falava... aliás... a Paula falou que ele falava.

MARCOS

É que eu acho que também é uma profissão que vai acabar deixando de existir num futuro próximo... aquele negócio dos robôs roubando teu emprego, sabe?

TIAGO

Sim... mas, sei lá, antes eu odiava essa ideia de... ter uma rotina, de ir pro trabalho, fazer as coisas e daí dá sete horas da noite, volto pra casa, faço a janta, durmo e começa tudo de novo... mas querendo ou não é uma estabilidade, né... e daí eu queria ter uma rotina assim pra me desligar do trabalho, sei lá... e meu pai falava pra fazer Contábeis já faz tempo... acho que me daria bem

SIMONE

Mas me empolga ter todo dia um projeto diferente

TIAGO

Mas é que não é todo dia que tem, né? Na real, acho que nem todo semestre...

SIMONE

Ah sim... o "todo dia" foi só modo de falar... saiu sem querer...

MARCOS

Mas acho que no fim a gente tem que ter uma dessas duas vidas... é meio bosta, mas acho que é como a gente sobrevive

(CONTINUA...)

LETÍCIA

É isso... o Barros percebeu isso e ficou amargurado com a vida...

SIMONE

Eu entendo o Barros, então...

MARCOS

Mas, na real, eu sempre achei que ele me odiava... eu não podia falar uma coisa na aula que o piá lançava um olhar torto pra mim

TIAGO

Sei lá, acho que ele fazia isso com todo mundo, na verdade...

MARCOS

Eu nunca fui com a cara dele mesmo... Eu acho que ele sempre foi assim e vocês que nunca perceberam.

SIMONE

Eu tenho uma confissão.

MARCOS

Fala aí

SIMONE

Eu nunca fui com a sua cara também...

MARCOS

Porra... eu tenho tanta cara de antipático assim? Todo mundo fala isso!

SIMONE

Mas é muito doido que a gente ficou amigo meio do nada... as vezes eu fico pensando que eu andava com a Mônica, o Gabriel... daí agora a gente nem se fala direito e tô aqui com vocês

LETÍCIA

Você ficava julgando a gente de longe?

SIMONE

Pior que sim...

MARCOS

Gente, é sério... eu pareço tão antipático assim?

TIAGO

Eu acho que sim, hein...

(CONTINUA...)

MARCOS

Caralho, vou ficar sozinho pra sempre...

SIMONE

Mas ei vocês acreditam em destino?

LETÍCIA

(rindo)

Do nada assim?

SIMONE

Não! É que esse negócio da gente ter ficado amigo, do Marcos ficar sozinho pra sempre... lembrei disso... É que, por exemplo, se eu tivesse continuado com engenharia ou com letras eu nunca teria conhecido vocês

MARCOS

Eu acredito se alguma guria legal torcer pro Coxa e me disser que não me achou com cara de antipático

SIMONE

Assim, em destino eu não acredito... mas em astrologia sim

TIAGO

Tem diferença?

SIMONE

Bom... acho que tem? Mas eu não sei qual

MARCOS

Eu gosto de astrologia por causa dos Cavaleiros do Zodíaco... e o meu era muito foda...

TIAGO

O meu morre...

LETÍCIA

Eu não sei... pensar que tá tudo determinado me deixa muito desmotivada... Tipo, eu nunca vou genuinamente escolher alguma coisa?

TIAGO

Mas também, sei lá, pensar que tudo tá sob o nosso controle é uma grande ilusão também, né

LETÍCIA

Ah acho que não é que a gente tem TUDO sob o nosso controle...
(MAIS)

(CONTINUA...)

LETÍCIA (...CONT.)

mas sabe? É sobre a gente poder escolher, tomar decisões que vão traçar algum caminho que a gente queira de verdade... Mas também, acho legal pensar que as coisas acontecem não por um mero acaso, que tem algo a mais ali... acho que depende muito, sabe?

MARCOS

É... eu também acho...

TIAGO

É que, sei lá... não sei se é exatamente sobre destino... mas acho que tem momentos que não importa muito o que você escolhe... É tipo esses jogos de decisões com finais "alternativos" que no fim você não escolhe nada porque, independente do que você escolhesse, a gente iria cair sempre na mesma coisa.

LETÍCIA

Não, ok... Mas, tipo, você ainda escolhe um caminho. Pode até ser o mesmo final, mas você vê algumas coisas diferentes até lá: uma cutscene, um diálogo... Pode ser pouca coisa, mas não deixa de ser uma escolha... Quando a gente tá jogando, a gente não toma as decisões pra escolher o final, a gente escolhe aquilo que tem que escolher na hora... eu pelo menos faço isso...

TIAGO

É... não sei...

SIMONE

Eu fui num tarot esses dias... e foi bem louco

MARCOS

Eu sei ler mão, sabia?

SIMONE

Aham...

MARCOS

Sério mesmo... estende aí

Simone estende a mão para Marcos. O grupo observa atento a leitura de mão.

(CONTINUA...)

MARCOS

Olha, essa aqui é a linha da vida

SIMONE

Eu vou morrer, então?

MARCOS

Um dia vai, mas não... É que a linha curta não significa que você vai viver menos... é o contrário, quanto mais curta, maior sua vida.

SIMONE

Ah bom...

MARCOS

Daí essa linha aqui é a linha do sucesso, dinheiro e tal, saca? Daí essa sim, quanto mais longa, mais próspera você vai ser

SIMONE

Viver bastante, mas viver pobre... parece verídico...

MARCOS

Tô zuando, sei ler nada não

LETÍCIA

Pior que eu tava tentando ver e achando tudo interessante...

TIAGO

Eu também...

SIMONE

Mas viu, o que vocês vão fazer depois da faculdade?

MARCOS

Ah vocês já sabem, né... eu vou tentar ir pra São Paulo... trabalhar e tocar minha vida por lá... me candidatei praquela vaga... mas to aceitando qualquer coisa... até fazer design de interior pra empresa.

SIMONE

Tava pensando em tentar um mestrado por aqui mesmo... A Fer acho que vai morar com o namorado né

TIAGO

É... sim...

LETÍCIA

Sim... lá em Floripa...

(CONTINUA...)

Marcos observa quieto o casal. Eles parecem um pouco desconfortáveis.

SIMONE

Putz... com aquele cara lá
esquisitão, né? É... o... Hudson,
eu acho... mas nossa a gente só
fala mal das pessoas né? Por isso
que tamo em 4 pessoas...

MARCOS

Gente, to pensando em ir já...

SIMONE

3...

LETÍCIA

Serio?

MARCOS

Acho que sim... eu lembrei que meus
pais queriam ver uma coisa amanhã
de manhã

SIMONE

O cara fez a gente andar até aqui
pra ser o primeiro a ir embora.

LETÍCIA

Ah, então acho que vamo todo mundo
né?

TIAGO

Acho que sim

SIMONE

Vocês vão de ônibus?

MARCOS

Acho que eu vou pedir um uber, na
real... se quiser a gente divide,
Si.

SIMONE

Ah pode ser.

TIAGO

Eu e a Lê a gente vai de ônibus
mesmo.

MARCOS

Beleza.

O uber de Marcos e Simone chega. O grupo se despede na calçada. O casal caminha em direção contrária.

12 INT. PONTO DE ÔNIBUS - NOITE

Na estação há somente o casal. A conversa aparece em menor quantidade agora. O silêncio toma conta dos diálogos.

LETÍCIA
Dia 10 então, o TCC da Fer, né?

TIAGO
Sim...

Um ônibus vem se aproximando da estação.

13 INT. ÔNIBUS - NOITE

O casal está sentado no ônibus. Não trocam palavras.

Letícia observa Tiago sentado ao lado da janela. Vemos seu rosto observando a cidade.

14 EXT. FRENTE AO APARTAMENTO DE LETÍCIA - NOITE

O casal chega em frente ao prédio de Letícia em silêncio.

TIAGO
Então é aqui...

LETÍCIA
É...

O casal se olha. Em silêncio.

LETÍCIA
Tá tudo bem?

TIAGO
Tá...

Silêncio.

LETÍCIA
Acho que a gente podia dar uma volta ainda

TIAGO apenas acena com a cabeça. Eles continuam a caminhada.

15 EXT. RUA - JUVEVÊ - NOITE

O casal anda juntos em silêncio por uma rua do Juvevê. É madrugada, não há carros nas ruas, ouvimos os passos do casal. Os calçados batem na calçada ladrilhada de pedra. Ouvimos o barulho de alguns grilos e a ação do vento nas folhas das árvores, mas o silêncio é predominante.

(CONTINUA...)

TIAGO

Lembra daquela vez que o Corote fugiu e a gente teve que correr até aqui atrás dele?

LETÍCIA

Esse dia eu quase morri atropelada...

TIAGO

Eu lembro de ver esse momento em câmera lenta... ainda bem que deu tudo certo, né... quase morri do coração

Silêncio.

TIAGO

Antes do primeiro dia de aula... eu tava andando por aqui procurando apartamento... e eu lembro de ter cruzado com uma pessoa... que eu não lembro bem o rosto porque eu não tava muito atento... tava olhando pro alto, pras janelas, vendo se tinha algum apê pra alugar, né... quando eu fui tentar ver, a menina tava de costas...

Letícia ouve Tiago terminar de contar a história.

TIAGO

Eu nunca tive certeza, mas acho que era você...

LETÍCIA

Uau... você nunca me contou isso, né?

TIAGO

É que, sei lá... vai que não era você...

LETÍCIA

Podia não ser eu... mas podia ser também... e, ah, acho que eu gosto de acreditar que era... não saber qual a resposta certa, acho que é legal também, sabe?

TIAGO

Acho que sim...

O som dos passos do casal cessam. Ouvimos apenas o som da cidade a noite. Eles chegam na Praça Brigadeiro Eppinghaus. Ficam parados por ali olhando para o local. Eles sobem as escadas.

16

EXT. PRAÇA BRIGADEIRO EPPINGHAUS - NOITE

Eles caminham pela praça.

TIAGO

Um lugarzinho meio aleatório pra um primeiro beijo, né?

LETÍCIA

Você acha a praça feia?

TIAGO

Um pouquinho

LETÍCIA

Ah... pra mim não é tanto assim, não...

TIAGO

Você me achou estranho?

LETÍCIA

Não estranho... só meio lerdinho...

TIAGO

Mas eu melhorei né?

LETÍCIA

Não... mas não é uma coisa ruim também, sabe? Eu achei fofinho

TIAGO

Eu podia ter te beijado no MON mesmo, né?

LETÍCIA

Podia... mas aqui foi melhor

TIAGO

Foi?

LETÍCIA

Acho que no MON ia ser muito clichê...

TIAGO

É... mas é que, na real, eu tava criando coragem.

LETÍCIA

Eu achei que não ia rolar nada mesmo... a gente já tava indo embora, você tava me acompanhando até em casa.

Letícia anda em direção a um dos brinquedos que tem ali no playground da praça.

(CONTINUA...)

LETÍCIA

Mas daí você falou pra gente parar aqui na praça, conversar um pouco... daí você falou pra gente subir aqui.

Tiago vai até a namorada e sobe pelo outro lado do brinquedo.

LETÍCIA

Você tava meio nervoso... ficamos em silêncio por um tempo...

O casal troca olhares por bastante tempo em silêncio e aproximam o rosto lentamente até que finalmente se beijam. É um beijo com paixão, mas vai se tornando melancólico como um beijo de despedida.

Os dois estão com os rostos bem próximos um do outro. De olhos fechados, não dizem nada por um tempo.

TIAGO

Você sabe que eu to evitando, né?

Letícia acena positivamente com a cabeça.

A conversa fica um pouco truncada. Como se cada coisa a ser dita precisasse de um impulso a mais, um tempo, uma coragem para ser externalizada.

TIAGO

O que que vai ser da gente, hein?

LETÍCIA

Eu não sei... eu não quero que isso acabe...

TIAGO

Eu não quero também... eu queria ficar...

LETÍCIA

Eu sei... mas eu não quero que a gente seja... uma coisa que eu vou ficar pensando daqui a 10 anos... ficar fabulando como teria sido se... tudo fosse menos complicado, sabe?

Eles afastam seus rostos.

LETÍCIA

Mas eu também não sei como resolver isso...

TIAGO

Eu... realmente não consigo ver isso dando certo desse jeito, sabe? Parece que qualquer coisa que a gente decidir tá fadado a dar errado... É uma merda que... as coisas são maiores que a gente... e a gente não consegue fazer nada...

Silêncio. Tiago se afasta e vai até o outro lado do brinquedo.

TIAGO

Eu... teve vezes que eu... que eu... pensei que seria menos pior a gente dar um fim logo nisso do que... a gente ir perdendo o contato... acabar esquecendo que o outro existe... e no fim acabar sendo só dois estranhos...

Há uma hesitação bastante grande na fala de Tiago, é como se procurasse as palavras.

TIAGO

Eu... não sei mesmo...

Letícia não responde, mas olha para Tiago, vai até ele e segura sua mão. O casal troca olhares como se estabelecessem uma comunicação apenas deles, que só eles poderiam entender. Tiago inspira e expira profundamente.

TIAGO

Vamo ficar aqui mais um pouco?

LETÍCIA

Uhum...

Eles se encostam no brinquedo.

TIAGO

Você tá com sono?

LETÍCIA

To cansada... e você?

TIAGO

Um pouco...

LETÍCIA

Você quer dormir?

TIAGO

Não...

LETÍCIA

Quer tentar ver o sol nascer?

(CONTINUA...)

TIAGO

Quero.

Letícia deita sua cabeça no ombro do namorado. Ele a abraça.

LETÍCIA

Você ainda tá me devendo aquele
chopp...

TIAGO

Eu esqueci... foi mal...

LETÍCIA

Tudo bem.

Eles ficam em silêncio juntos.

Compartilham um fone de ouvido. Ouvem a música "Ato Falho",
de Jonathan Tadeu.

Eles não dizem nada. Vemos por um longo tempo apenas as
expressões de seus rostos e os sutis gestos de carinho.

Eles observam o céu. Vagarosamente, seus rostos e olhares vão
sendo iluminados pela luz do sol. A noite aos poucos vai
virando dia. Curitiba vai amanhecendo.

FIM

**APÊNDICE 2: DOCUMENTO DE REFERÊNCIAS E CONCEITOS DE *ATÉ*
*AMANHÃ***

ATÉ AMANHÃ REFERÊNCIAS E CONCEITOS

Os lugares:

Por que filmar no Parque do Bacacheri? Na Trajano? Na Praça Brigadeiro Eppinghaus? Uma das coisas que tem me interessado bastante é a questão do espaço no cinema, especialmente naquilo que o William, o Wellington e o Alexandre conversaram nesse trecho do podcast que fizemos (16'16" - 27'35"):

▶ Dias de Trovão e Algumas Histórias de Alexandre Rafael Garcia e Wellington Sari

De alguma forma, tem algo de especial na forma como alguns filmes tratam os lugares, ao ponto de alguns desses espaços ganharem um certo peso, um significado a mais. Pensando nisso, acho que a minha relação com Curitiba se construiu muito a partir do cinema - tanto pelos filmes que descobrimos e que nos mostraram alguns lugares dessa cidade quanto pelos processos de criação dos filmes que realizamos enquanto universitários. Reconhecer os bairros, filmar as ruas que a gente frequenta... **A partir desses lugares, devanear e criar.** A Rua Portugal se torna a rua do Encontro; a Praça Brigadeiro Eppinghaus se torna a praça do Amigos, Amigos ou da 4ª temporada do MetrôTV... Alguns filmes me ajudaram a compor uma certa imagem de Curitiba.

Assim, um dos catalisadores do filme é o desejo de **mostrar Curitiba**, mostrar lugares interessantes, **contar uma história que se passa aqui**. O exercício criativo até agora tem sido imaginar com esses lugares uma história, acontecimentos, imagens interessantes e pensar em como nos adaptarmos a eles. **Se o Fellini falava de “adaptar o personagem ao ator” (e não o contrário), aqui estamos tentando adaptar o roteiro e a mise en scène aos lugares.** E, sendo o Até Amanhã, basicamente, um filme que almejava ser um fechamento de um ciclo na graduação, era importante para mim também o ato de revisitarmos alguns lugares que fizeram parte de nossa vivência na cidade e, de certa forma, visitar também alguns dos filmes que aqui conhecemos e realizamos. Revisitar e olhar os lugares por outros ângulos, construir algo diferente, pensar em outras formas de filmar nesses lugares.

Parque do Bacacheri: Garota Explosiva / arquivo pessoal



São Francisco e Rua Trajano Reis: Encontro / Noite de Rua



Praça Brigadeiro Eppinghaus: Amigos, amigos / arquivo pessoal



Não se trata exatamente de representar o espaço enquanto personagens do filme, mas que nós possamos sentir uma intimidade e nos identificarmos neles. Eles continuam sendo cenário, mas devem adquirir força e beleza ao ponto de não serem relegados a um mero pano de fundo das ações. **Mostrar esses lugares, e mostrá-los em um estado vivo**, capturar os acontecimentos ao fundo, o movimento do vento sobre as folhas das árvores, das luzes da cidade, dos carros, das pessoas que frequentam esses lugares. Neste filme, como diria Éric Rohmer, o cinema não

tem a tarefa de forjar um mundo, mas de simplesmente copiar a beleza natural inerente a ele. Deste modo, o plano-sequência e os planos gerais com grande profundidade de campo, devem ser frequentes. (Ter um tempo para gravar alguns planos extras de filmagem dos lugares e desses acontecimentos)

Dito x não-dito

A essa altura do campeonato, acho que já entendemos que ao mesmo tempo que em um filme de conversação existe o interesse na coisa banal e prosaica da conversa, há também uma importância bastante grande naquilo que eles expressam pelos meios não-verbais. E isso deve ser uma preocupação no filme, especialmente - mas não apenas - entre o casal protagonista. Os olhares, o movimento de seus corpos, a sutileza dos gestos e das expressões... É preciso captar os detalhes e registrar imagens interessantes desses personagens nesses e desses lugares. Os transeuntes, os movimentos dos corpos jogando vôlei, os gestos, a hesitação, os olhares, a corrida na chuva... **Buscar esses pequenos acontecimentos no espaço.** Nesse sentido, fazer do zoom também essa busca por esses acontecimentos. Utilizá-lo como uma ferramenta de captura das coisas.

Olhares em **Encontro**



<https://youtu.be/eJWVaWzK2DE?t=1112>

Miguel vê Carmem em **Marcelo Zona Sul**



www.youtube.com/watch?v=DxBwGI6wFLE&

O silêncio e a hesitação em **Memory Lane**



<https://youtu.be/WPCOhBY3Erw>

Amigos brincam com as bexigas em **O Último Dia**



<https://youtu.be/kPqxwq8xqvM?t=534>

Zoom em **A Mulher que Fugiu**



<https://youtu.be/wlOiDDvKzTw>

A questão do fim iminente

É um filme sobre o fim de uma juventude em Curitiba. São jovens frustrados com a faculdade sem muita certeza do que o futuro vai ser e se essas relações vão realmente se manter. Tenho um certo desejo de colocar na imagem uma certa efemeridade desses personagens... talvez **explorando bastante o fora-de-campo, as saídas de quadro.**

Amigos jogam ping-pong, entram e saem de quadro em **Memory Lane**



<https://youtu.be/Z2z9GFTKqjU>

Mas ao mesmo tempo que é um filme sobre esse fim, também é um filme sobre a amizade desse grupo, sobre esses personagens curtindo um dia juntos, se encontrando e dando um rolê pela cidade. O fim deve ser mais uma assombração ou um fantasma do que um apocalipse: não estar presente o tempo todo, aparecer em uns momentos esporádicos em meio às conversas descontraídas e em meio aos

olhares entre o casal. Tem de haver um certo equilíbrio: não ser um filme sóbrio, ele precisa ter cores, ser vibrante também. **Assim, é importante que a melancolia não contamine o filme por inteiro. É importante que seja um filme que aponte para o futuro. A esperança é mais importante que a melancolia.** É importante que este seja um fim belo para essa juventude. É importante vermos e termos alguma perspectiva no horizonte.

O casal vê **O Raio Verde**



coisas a se buscar:

- Tentar resolvermos as cenas com menos planos possíveis, buscando respeitar a integridade espaço-temporal da cena.
- Usar o movimento de câmera e os zooms para fazermos reenquadramentos dentro do próprio plano
- Explorar bastante a questão dos olhares e pontos de vista de forma criativa.
- Dar liberdade ao elenco para preencherem lacunas com conversas soltas, algumas mais livres e outras mais direcionadas, com assuntos específicos.
- As despedidas e os personagens indo embora a partir da metade do filme devem ser bastante sentidas. Pensar em jeitos legais de filmar isso, utilizando a profundidade de campo e o fora-de-quadro.
- Referenciar, ainda que de maneira bastante sutil, certos filmes paranaenses, especialmente O Último Dia e o Encontro.

para o som:

- A ideia é captar a forma das conversas: a dinâmica, a fluidez, os erros, as hesitações e as particularidades da fala são de grande interesse para o filme.
[▶ Alexandre Rafael Garcia comenta o jogo sonoro do diálogo de Dias de T...](#)
- É preciso sentir os lugares vivos em si. Talvez uma atenção especial na captação e construção dos BG's e Wallas desses lugares seja interessante.
- Há uma ideia de que a iminência do fim seja sentida durante o filme: enquanto no começo do filme, a gente tem uma quantidade maior de personagens e de diálogos, nas últimas cenas predomina o silêncio entre o casal protagonista. Há uma progressão, portanto, deste silêncio durante o filme.

Alguns filme de referências:

- O Último Dia (2010, Christopher Faust)
- Encontro (2016, Paula Negri)
- Antes do Pôr-do-sol (2004, Richard Linklater)
- Memory Lane (2010, Mikhaël Hers)
- Quiet City (2007, Aaron Katz)
- O Raio Verde (1986, Éric Rohmer)

APÊNDICE 3: DECUPAGEM DE *ATÉ AMANHÃ*

ATÉ AMANHÃ - DECUPAGEM

***importante sempre fazermos alguns planos avulsos dos lugares: da rua, das árvores, dos transeuntes do parque e etc**

Cena 1

EXT. RUA - BACACHERI - DIA

[Tiago e Letícia caminham pelas ruas indo para o Parque Bacacheri]

* acho que os planos *Andando e Conversando* talvez seja bom a gente tentar filmar em 4K mesmo; pra, se for preciso, poder fazer alguns reenquadramentos ou enquadramentos novos. Idealmente eu não gostaria e nem acho que é a melhor opção fazermos esses cortes, mas acho que é bom termos como uma opção.

P1 - Close, zoom out - Letícia olha para as ruas. O close inicia fechado no seu olhar. O Zoom out vai tornando-a distante, revelando a personagem e o espaço. Diálogo até atravessarem a rua.

P2 - Close, fixo - Tiago olha fixamente para Letícia. Fundo desfocado. Diálogo até atravessarem a rua.

P3 - Plano geral, fixo - Casal atravessa a rua. A câmera não acompanha e ficamos num plano vazio da rua. [este aqui dá pra fazer em uns 10 min]

P4 - Plano médio, câmera na mão - Iniciamos com um plano acompanhando um carro em movimento, a câmera faz uma pan acompanhando-o, que revela o casal. Torna-se um plano frontal do casal andando e conversando. A câmera acompanha.

P5 - Plano médio, câmera na mão - Plano de costas do casal andando e conversando. A câmera acompanha.

***Regravação:**

P6 - Plano de conjunto, câmera na mão - Plano telefoto. O casal conversa caminhando em direção à câmera. Parte do diálogo.

P7 - Plano de conjunto, câmera na mão - Plano 3/4 de costas do casal. O casal conversa caminhando e vira uma esquina. Parte do diálogo.

P8 - Plano detalhe, fixo - Plano dos pés do casal atravessando o quadro.

PX - Planos avulsos de cobertura (ruas, cachorros, avião, etc)

Cena 2

EXT. - PARQUE BACACHERI - LAGO - DIA

[Os amigos conversam próximo ao lago. Tiago e Leticia chegam na roda.]

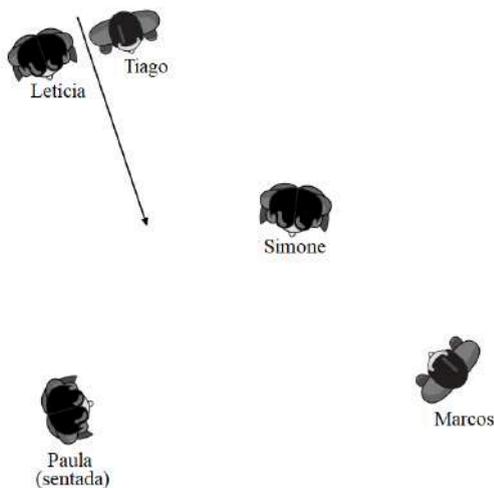
[se precisar cortar, priorizar a gravação desses planos aqui]

* aqui no parque acho que vai ser importante filmarmos o lugar, uns planos vazios e talvez até “caçar” umas situações ali que sejam interessantes. Reservar um tempo também pro som gravar ambiências.

P1 - Plano geral, fixo/zoom in - Os amigos numa roda de conversa. Simone conta alguma anedota. Em meio a conversa o casal chega vindo lá do fundo do quadro. Quando o assunto do fim chega: um zoom in no casal.

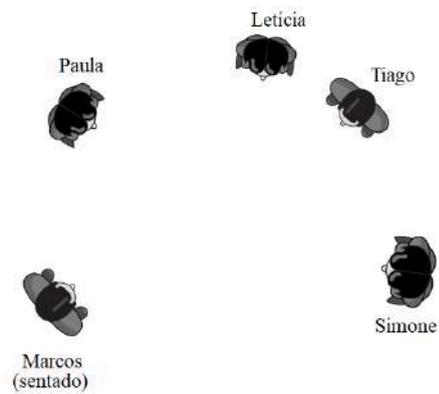
* se der tempo, tentar gravar um take com e outro sem o zoom in.

Disposição A: Simone no centro contando a anedota. O casal vem vindo bem ao fundo até se juntar à roda dos amigos.



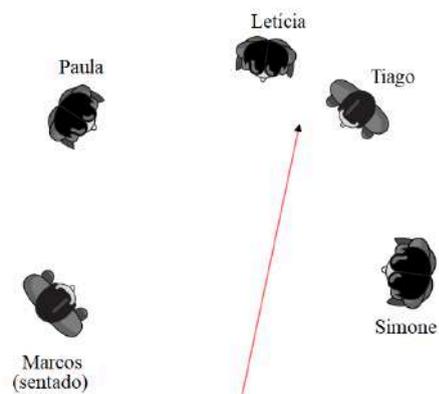
PG: Leticia e Tiago bem ao fundo vem chegando no meio da conversa

Disposição B: Após os “Parabéns”, eles ficam nessa disposição. Marcos se levanta ao falar que eles vão “estar com o diploma na mão, vão falar de trabalho e aposentadoria”.



 PG: os amigos se cumprimentam e ficam nessa disposição

Disposição C: Quando Paula começa a falar “Vocês acham mesmo que vai mudar tanto assim?”, zoom in no rosto do casal.



 PG: zoom in no rosto do casal

P2 - Plano médio, fixo - Plano médio enquadrando Marcos e Paula.

P3 - Plano médio, fixo - Plano médio enquadrando Leticia, Tiago e Simone.

Cena 3

EXT. - PARQUE BACACHERI - PISTA DE COOPER - DIA

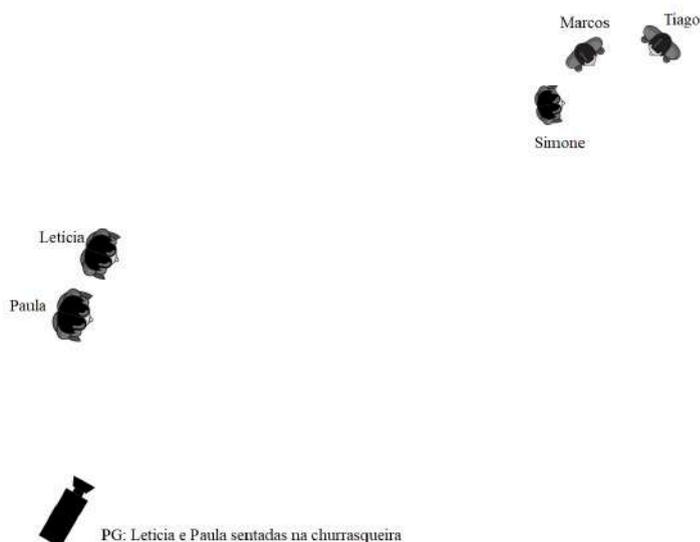
[Marcos tenta aprender a andar de Patins + conversa na churrasqueira + entrega do presente]

PX - Planos mais soltos dos amigos ajudando Marcos a aprender a andar de patins.

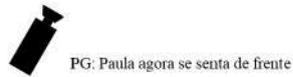
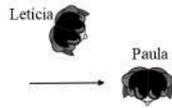
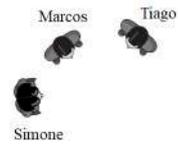
P1 - Plano geral, fixa - Paula e Letícia em primeiro plano sentadas na churrasqueira. Os amigos em segundo plano tentando ensinar Marcos a andar de patins. Os amigos vem do fundo até a churrasqueira. Zoom in no rosto de Letícia dela olhando para a foto até o final da cena.

* se der tempo, tentar gravar um take com e outro sem o zoom in

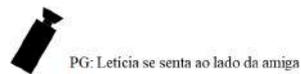
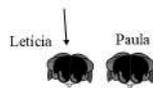
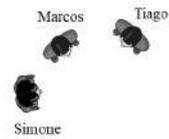
Disposição A: Letícia e Paula conversam sobre algo banal, enquanto os outros estão ao fundo tentando andar de patins.



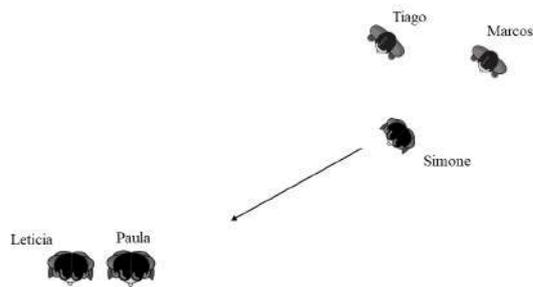
Disposição B: Paula se senta de frente para a câmera quando diz “Certeza eu não tenho... mas acho que ela tá bem, sim”. Letícia permanece sentada na mesma posição.



Disposição C: Leticia se senta ao lado da amiga a partir do improviso sobre a pandemia.

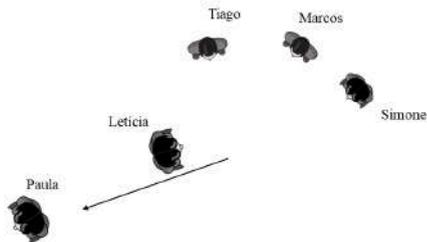


Disposição D: Os amigos vão em direção a churrasqueira a partir de “Acho que eu entendo por quê a Si ta chateada com a Fer”. Simone vai um pouco a frente de Tiago e Marcos



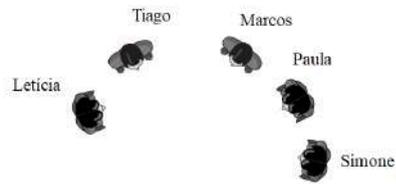
PG: Os amigos vão até a churrasqueira e interrompem a conversa

Disposição E: Simone pede para Paula mostrar o presente para Marcos. Ela vai pegar e sai de quadro à esquerda. Leticia se levanta e fica do lado de Tiago.



PG: Paula pega o presente fora de quadro

Disposição F: Após entregar o presente para Marcos, temos esta disposição do atores.



PG: Os amigos dão o presente para Marcos.

P2 - Plano médio, fixa - Plano médio de Marcos, Simone e Tiago ainda conversando sobre os patins. Tiago sai de quadro, entra Paula.

P3 - Plano médio, fixa - Plano médio de Letícia e Tiago.

P4 - Plano close, fixa - Plano close de Marcos ganhando o presente e falando “ô loco, esse aqui ficou massa!”

P5 - Plano detalhe, fixa - Plano detalhe da foto tirada pela Letícia no celular.

Cena 4

EXT. - PARQUE BACACHERI - PONTE - DIA

[Marcos e Tiago conversam]

Referência: Uma cena do início de O amigo da minha amiga (1987, dir: Eric Ro...

P1 - Plano de conjunto, câmera na mão - Iniciar com um plano do parque. Uma pan revela Tiago e Marcos andando e conversando. Eles param na ponte, Tiago vai até a mureta, a câmera faz uma pan acompanhando-o e conversam sobre o término de relacionamento. Marcos entra em quadro. Mais uma pan em direção ao grupo de amigos. A câmera acompanha os dois.

P2 - Plano médio, câmera na mão - Plano de Marcos sozinho em quadro, ouvindo o amigo fora-de-quadro. Ele anda até ao lado do amigo.

Cena 5

EXT. - PARQUE BACACHERI - DIA

[Os amigos jogam vôlei. Tiago e Letícia conversam e observam os amigos.]

P1 - Plano geral, fixo - Plano do céu.

P2 - Plano geral, câmera na mão - Os amigos jogam vôlei e a câmera acompanha. A câmera para em determinado momento no casal e dá um zoom in.

P3 - Plano médio, fixo - Plano frontal do casal conversando sobre o céu.

P4 - Plano médio, fixo - Plano lateral Tiago em primeiro plano e Letícia em segundo.

P5 - Plano close, fixo - Close do rosto de Letícia. POV do Tiago.

(Decupagem alternativa)

P1 - Plano geral, tilt/zoom in - O plano inicia no céu, a câmera dá um tilt down para o grupo de amigos jogando vôlei em primeiro plano. Ao fundo, está o casal encostado na árvore. Zoom in na conversa do casal.

Cena 6

EXT. - PARQUE BACACHERI - DIA

[Os amigos correm na chuva]

P1 - Plano geral, fixo - Os amigos vão embora passando pelo arco do Parque. Plano telefoto.

Cena 7

INT. - APARTAMENTO DE SIMONE - NOITE

[Os amigos conversam no apartamento. Marcos toca violão.]

*se precisar cortar planos, priorizar a gravação desses:

P1 - Plano geral, zoom in - Os amigos dispostos na sala de estar. Simone na janela. Simone conta de seu drama pessoal sobre comparação com a família, zoom in em Simone. Ação toda.

P2 - Plano médio, pan - Letícia, Paula e Simone na janela. Tiago e Marcos no sofá. Paula se senta no sofá a pan acompanha. Marcos se levanta e vai até a poltrona. Pan acompanha.

P3 - Plano médio, pan - Tiago e Marcos no sofá. Marcos se levanta. Corrigir com uma pan para enquadrar/desenquadrar Paula (deixar espaço vazio no plano quando ele está sendo encurralado). No final da cena, Letícia se senta ao lado dele.

P4 - Plano close, fixo - Plano close de Simone.

P5- Plano close, fixo - Plano close de Paula a partir do momento em que ela se senta.

P6 - Plano médio - Marcos canta Tempo Rei no violão.

P7 - Plano conjunto, fixo - Os amigos todos reunidos ouvem em silêncio o amigo cantar.

Cena 8

INT. - RUA - NOITE

[Os amigos se despedem de Paula em frente ao prédio]

P1 - Plano geral, zoom out - Plano lateral dos amigos conversando. Se despedem. Os amigos vem em direção a câmera, enquanto Paula faz o caminho oposto, se afastando da câmera. Enquanto os amigos se aproximam, a câmera faz um zoom out.

Cena 9

EXT. - AVENIDA JOÃO GUALBERTO - NOITE

[o grupo anda pela avenida. Tiago e Letícia conversam e avistam o grupo à frente.]

Referência: <https://www.youtube.com/watch?v=WPCOhBY3Erw>

P1 - Plano de conjunto, câmera na mão - Plano frontal do casal andando e conversando. Até o final do diálogo.

P2 - Plano médio, câmera na mão - Plano de costas do casal andando e conversando. Os amigos são vistos ao fundo.

P3 - Plano close, câmera na mão - Plano close de Letícia observando os amigos à frente.

P4 - Plano geral, câmera na mão - POV de Letícia. Marcos e Simone conversam e andam soltos na rua.

Cena 10

INT. - PARADOJA - NOITE

[Os amigos cantam no karaokê Paradoja]

PX - Planos soltos dos personagens cantando no Karaokê. Fazer planos pra cada performance pra cada personagem e uma em conjunto com todos eles cantando a mesma música. Gravar algumas reações do grupo e uns planos do bar.

Cena 11

EXT. - RUA TRAJANO REIS - NOITE

[Os amigos conversam na calçada]

***se precisar cortar planos, priorizar a gravação desses:**

P1 - Plano geral, pan - Letícia e Simone atravessam a rua com copos de cerveja. Dão para Marcos e Tiago e formam uma rodinha na calçada. (colocar planta baixa). Na fala de Letícia sobre destino, a câmera dá um zoom in lento e corrige para isolar os amigos do quadro.

Cena Inteira.





P2 - Plano close, pan - Plano close de Tiago e Simone. Na discussão sobre destino, a câmera faz uma pan para tirar Simone do quadro e deixar apenas o close de Tiago.

(Cena inteira)





P3 - Plano detalhe, fixo - Plano detalhe da mão de Simone sendo lida por Marcos. Como no Antes do Amanhecer (38')
(Só leitura de mão)

P4 - Plano close, fixo - Plano close de reação da leitura de mão: Simone em primeiro plano no canto do quadro. Letícia em segundo plano. Começar com foco no rosto de Simone e passar para o rosto de Letícia.
(Só leitura de mão)

P5 - Plano close, fixo - Plano close de reação da leitura de mão: Tiago isolado no quadro.
(Só leitura de mão)

P6 - Plano close, fixo - Plano close de Marcos fazendo a leitura de mão.
(Cena inteira e acompanhar com tilt)

P7 - Plano médio, fixo - Plano médio de Tiago e Letícia.
(depois da leitura até o final)

P8 - Plano médio, fixo - Plano médio de Marcos e Simone.
(depois da leitura até o final)

P9 - Plano geral, pan - Os amigos e o casal se despedem na calçada. Pan para a esquerda, acompanhando os dois amigos entrando no uber. O carro parte (fazendo referência ao último plano de [O Último Dia \(Christopher Faust, 2010\)](#)). Mais uma pan para a esquerda. O casal desce a Trajano.



Cena 12

INT. - ESTAÇÃO-TUBO - NOITE

[O casal espera pelo ônibus]

P1 - Plano geral, fixo - Filmado de fora, o casal está dentro do tubo esperando pelo ônibus.



Tudo Bem (2012, Christopher Faust)

Cena 13

INT. - ÔNIBUS - NOITE

[Letícia observa Tiago]

P1 - Close de Letícia

P2 - Close de Tiago, POV de Letícia



<https://youtu.be/eJWVaWzK2DE?t=1112>

P3 - Plano médio - O casal sentado lado a lado no ônibus



P4 - Plano geral - Filmar a rua da janela do ônibus

Cena 14

EXT. - FRENTE AO APARTAMENTO DE LETÍCIA - NOITE

[O casal chega no apartamento e andam]

P1 - Plano geral - O casal está um de frente ao outro em frente ao prédio. Como no plano de Encontro.



Cena 15

EXT. - RUA - JUVEVÊ - NOITE

[O casal anda em direção a Praça Brigadeiro Eppinghaus]

É importante essa cena ser um espelho da primeira cena do filme.

PX - Fazer uns planos avulsos do lugar, da rua, da praça, etc, como no filme Noite Calma

P1 - Plano médio, câmera na mão - Iniciar o plano como iniciamos a caminhada na Cena 1: um plano acompanhando um carro em movimento, a câmera faz uma pan acompanhando-o, que revela o casal. Torna-se um plano frontal do casal andando e conversando. A câmera acompanha. Quando chegam na escadaria da praça, eles param e olham para ela, que está fora-de-quadro. A câmera fica no casal por um tempo, antes de fazer uma pan para revelar a praça.

P2 - Plano médio, câmera na mão - Plano de costas do casal andando e conversando. A câmera acompanha.

Cena 16

EXT. - PRAÇA BRIGADEIRO EPPINGHAUS - NOITE

[Cena final. O casal conversa sobre o fim.]

P1 - Plano geral, pan - Casal se aproxima do brinquedo, a câmera acompanha com uma pan. Letícia se aproxima e sobe no brinquedo.

P2 - Plano médio, fixo - Reação de Tiago. Ele sai de quadro e sobe no brinquedo. POV da Letícia.

P3 - Plano conjunto, câmera na mão - O casal sobe no brinquedo. Usamos os arcos do brinquedo como moldura. Eles se beijam. Tiago atravessa os arcos, Letícia o segue. Eles se encostam no brinquedo. Veem o sol nascer.

P4 - Plano geral, fixo - Plano de costas do casal. Letícia encosta junto a Tiago e segura sua mão. Veem o sol nascer.

APÊNDICE 4: COMPILADO DAS CARTAS DE MONTAGEM DE *ATÉ AMANHÃ*

Notas de montagem de Até Amanhã - Corte 0

<https://www.youtube.com/watch?v=DodT88b61Q8>

Ainda que seja um corte 0, rústico, sem a afinação de um corte de fato, talvez aqui já se resolva uma das minhas maiores dúvidas iniciais sobre o filme: Concordo que as cenas se tornam mais interessantes enquanto longos planos gerais com o zoom, do que fragmentada pela montagem em plano e contraplano. De modo geral, acho que essas duas formas estão equilibradas o suficiente... na verdade, talvez em algumas cenas a gente possa ter menos cortes ou cortar em outros momentos... alguns deles em específico vou indicar mais abaixo, mas é algo que a gente pode ir discutindo melhor numa reunião ou durante os próximos cortes.

Outra coisa que este corte parece responder (mas dessa vez sem tanta certeza) é a questão sobre a falta de um apelo dramático apontada pelo Alexandre. Aqui neste corte eu não senti tanto isso... ou pelo menos não pareceu estar tão presente a ponto de ser um problema como parecia ser em um determinado momento. Acho que as cenas individuais do casal parecem nortear um pouco a questão dramática do filme... Contudo, talvez exista um problema não de montagem, mas de direção mesmo: Quão interessante é o casal e, por consequência, sua questão? Não sei se eles aparentam ter tanta química juntos, mas ao mesmo tempo acho até interessante que não seja aquela paixão pulsante do casal que acaba de se conhecer, mas sim uma coisa mais sutil de uma relação que pré-existe e que tá em outra fase... sei lá, o que você acha? Outra dúvida que tem rondado minha cabeça também: o quanto as relações desses personagens (e as imagens deles conversando) são interessantes de serem observadas?

Eu gosto bastante dos planos soltos dos lugares, especialmente os do parque, onde têm esses pequenos acontecimentos... nesses, os planos parecem ganhar uma dimensão que não é só da transição de cenas, tem uma outra coisa ali né... mas em outros momentos, especialmente nos planos da noite, da cidade, esse caráter mais funcional da transição parece mais presente... sei lá, pode ser coisa da minha cabeça... o que você acha? Talvez a gente consiga discutir sobre outras possíveis formas de se usar esses planos ao longo do filme.

Bom, vamos agora para alguns comentários mais específicos:

CENA 01

[00:26](#) - Acho que a ideia aqui é ter o Tiago engolido por essa imagem da Letícia... e aí eu sinto que a gente manter a imagem dela com o zoom, sem o corte no meio, pode ser interessante... Podemos testar revelar o Tiago só depois do zoom da Letícia, quando ela pergunta "o que foi?" ou começar a cena com o plano do Tiago e depois passar para a Letícia?

[01:34](#) - Entre o primeiro diálogo do filme e essa cena deles andando e conversando, acho interessante que a gente não mergulhe para a conversa deles direto, que estabeleça que há algo incomodando o casal e que a gente comece a cena vendo os rostos dos personagens. Nesse sentido, tenho duas sugestões: a primeira é que a gente tente usar alguns planos das ruas do bairro (talvez até no lugar daquele restinho do plano deles atravessando a rua, que não é visualmente muito bonito, né); e a segunda, é a gente usar aqueles takes onde a câmera filma a rua e a pan revela o casal andando numa avenida mais movimentada, com um certo clima... e daí acho que repetir isso lá pro final do filme, enquanto caminham para a praça brigadeiro eppinghaus.

[06:26](#) - Essa cena vai ser difícil de montar... vamos ver como usar esses planos de cobertura sem que eles pareçam ser uma coisa muito desconjuntada

CENA 03

[15:00](#) - Essa parte dos patins eu fiquei pensando... Com essa câmera na mão, que tá seguindo os personagens o tempo todo, a gente muda bastante a forma de filmar em comparação ao resto do filme, né? Não estranho tanto, mas queria saber o que você acha. Tem ainda uma outra coisa que eu tava pensando nessa cena: e se a gente aplicar alguns jump cuts? Eu acho que no outro take pode ter alguns momentos interessantes para usar... inclusive um momento que passam umas pessoas de bike que tiram sarro do Marcos... mas não sei também, adicionar esses cortes seria mais uma coisa que iria divergir bastante do restante do filme.

[17:16](#) - Nesse último zoom, a imagem fica bem desfocada, né? Não tinha um outro take em que acertamos isso melhor?

CENA 04

Essa é uma cena que eu acho que não funciona muito bem pela forma que a gente gravou as coisas, mas gosto de ouvir o diálogo deles fora de campo, vendo o céu. Talvez vale a gente tentar ela sem o close da Letícia...

CENA 07

Imagino que essa cena do apartamento tenha sido difícil também, né? Se nas externas os planos gerais são mais interessantes (muito por conta das coisas acontecendo no fundo), aqui, no apartamento, estamos num ambiente mais controlado e, assim, o plano geral já não é tão interessante... Mas os outros planos dessa cena que gravamos tampouco são legais, né?

O Marcos cantando tem me incomodado também, acho que é um momento piegas demais... fora que nesse meio tempo surgiu a propaganda da Vivo que usa a mesma

música, né? haha. Enfim, deixo aqui meu repúdio à publicidade. Será que cortamos essa parte?

CENA 09

- Acho legal a gente tentar estabelecer melhor esse olhar da Letícia: para o que ela está olhando? Não sei se uma inversão dos planos (close dela primeiro, Marcos e Simone depois) já seria o suficiente... o que você acha?
- Será que a gente consegue usar o plano de costas do Tiago e da Letícia só mais pro final da cena, depois/no final do diálogo?

CENA 10

- Eu gosto dessa cena. Fico pensando se a gente pega outros takes também, deles cantando outras músicas e aí vamos fazendo jump cuts. Talvez fique estranho, mas queria testar e ver o que você acha.

CENA 11

- Na parte da leitura de mão acho que seria legal ver mais da reação da Simone, da Letícia e do Tiago... talvez mais do que vemos o Marcos explicando as coisas.

CENA 12

- O rosto do Tiago distorcido pelo Tubo fica meio engraçado, né? haha. Talvez encurtar o plano e tentar achar ali um trecho que ele tá com a cabeça baixa.
- Tem uma tela preta em [01:02:39](#). Não sei se foi proposital como transição pra próxima cena, mas estranhei um pouco.
- [01:04:10](#) - Esse é o momento que mencionei que seria legal imitar a montagem da primeira caminhada do filme. Assim, acho que seria legal tentar manter essa caminhada com a visão frontal deles o máximo possível.

CENA 13

- Tem uma parte do diálogo que você cortou (a pergunta do Tiago de “Você quer ficar aqui mais um pouco?”). Não me incomoda você ter tirado, e até imagino o porquê de ter feito isso, mas queria saber se é mesmo o motivo que estou pensando.

Caro Rodrigo,

Não sei como começar uma carta de montagem, começa como carta mesmo? Ou como montagem? E como continua? Como carta, como relato ou como texto corrido?

De qualquer forma, escrevo.

Antes de mais nada, queria dizer que talvez o corte anterior não fosse lá assim tão zero, tinha já algumas escolhas importantes e umas ordens um pouco estabelecidas, um certo mínimo tratamento de áudio... Claro, tudo já melhor afinado, mas era um corte mais avançadinho. Digo isso mais pra justificar que esse corte 1 não tem muitas mudanças estruturais para aquele primeiro.

Enfim, falo a partir do Corte 1, que te encaminhei neste link <https://youtu.be/A7BBU9r5GsQ>, mas começo escrevendo sobre aquele corte anterior e respondendo a algumas questões das suas notas.

De fato, a partir do momento em que comecei a ver as imagens entendi que, para mim, o melhor caminho do filme se dava na permanência dos planos. Repito algo que já te disse no zap mais pra ter registrado aqui: a escolha é um pouco pela maneira como os planos mesmos foram filmados. Você e André articulam os planos e suas movimentações (de pessoas e câmera) de uma maneira que eles possuem uma “lógica interna” que às vezes me parece ser melhor potencializada a partir da permanência da duração quase “integral” dos planos. Os planos em que a câmera observa a cena como um palco e se aproxima do que lhe interessa não só me parecem referenciar o Hong Sangsoo mas pedir que ressaltamos a importância dessa aproximação tem. O efeito expressivo do zoom me parece ganhar mais força quando vemos o plano aberto por mais tempo. Enfim, é a mesma história do efeito do corte quando estamos em um plano mais longo...

Mas é claro, o filme não é inteiro assim e esse pensamento funciona mais para algumas cenas específicas (primeira e terceira no parque, diálogo na trajano..), para outras optei por logo cortar para os mais fechados pensando também na necessidade de construir esses outros personagens (dos quais a câmera não se aproxima em zoom).

Simone, Marcos e Paula (é Paula o nome dela?) não tem mesmo tanto destaque no filme e não acho isso um problema, apenas uma constatação que entendo que deve ser clara para nós (se for ela mesmo) pro caminho do filme daqui

pra frente. Por alguns momentos, por exemplo, talvez seja melhor evitar dar-lhes tanto destaque pra não perder o fio narrativo dos protagonistas por muito tempo. Não acho que isso aconteça tanto no filme com a exceção de um caso para pensarmos: o plano de Simone durante a cena do apartamento. Será que escolhemos mesmo aquela aproximação? É a única aproximação para um personagem que não seja Letícia ou Tiago, ela faz sentido? Fiquei me perguntando isso enquanto montava (e escolhi por ora manter a aproximação) e penso que ela pode mesmo fazer sentido e ela funciona aqui (de certa maneira até justifica o plano geral), mas também acho que faz o efeito da aproximação para Tiago logo depois não ser tão grande.

Falei que ia começar no Zero mas já avancei pra outra coisa né? Vamos voltar. Sobre o casal, não acho que a química entre eles seja um problema do filme. Os dois me parecem funcionar juntos, mesmo que talvez não num romance tão explícito (é tudo um pouco morno ainda) mas tem um carinho ali que talvez torne a coisa “acreditável”.

Agora, falando num geral e já abrindo um certo jogo acho que há um pequeno “age gap” no filme, entre os atores e personagens. Me parece que os personagens escritos e performados são mais velhos e maduros que os atores que os performam. Mas de novo isso não é lá tão problema a partir do momento que os aceitamos, que compramos seu jogo, suas interações. No final, os acho interessantes sim. Há um diálogo ou outro aqui e ali que talvez soe um pouco fora do tom ou sobrando (*oversharing?*) mas esses acho que podemos nos virar e no todo dentro da maneira que o filme gira acho que eles são coerentes e funcionam.

O último comentário mais geral antes de entrar no cena a cena é sobre os planos soltos dos lugares. Conhecendo um pouco da sua pesquisa achei que seria interessante dedicar um pouco de tempo a essas pequenas histórias (que estão acontecendo simultaneamente nos espaços) e às paisagens dos lugares em si. Optei nesse novo corte por talvez uma nova abordagem, usando um pouco mais de música para marcar 2 transições (início do filme e “do dia para a noite”), mas correndo o risco e acho que fica um pouco assim de virar meio videoclipe. Não sei se gosto mas queria apresentar a possibilidade. Há também uma diferença grande entre as duas trilhas. Qual o som do filme?

No mais, concordo sobre os planos soltos da noite, contavam pouco e estavam bastante longos, tentei diminuir e escolher mais por aqueles que “contavam” alguma pequena história ou tinham mais movimento dentro do quadro. No parque,

concentrei os momentos de plano solto em 2 lugares pra não ficar muito pingado e quebrar muito o ritmo do filme (integrá-los melhor), você vai ver.

Aliás, mais um comentário geral: o som do filme, especialmente nessas primeiras cenas é um desafio. O diálogo de Tiago olhando para Letícia está sempre nesse estouradão, difícil e ruim de ouvir. Dublar é o jeito? Tentei mutar em alguns momentos os ruídos de microfone mas, por exemplo, na cena 2 acabou passando.

Aliás 2 essa cena 2 me traz mais uma questão sobre o filme: a opacidade. O filme parece pedir que a gente confie e estabeleça uma relação bastante próxima com esses personagens (relação necessária pra gente ter prazer em assisti-los durante essa 1 hora e 10), então tentei evitar em alguns momentos algumas operações que chamassem muita atenção pra ele mesmo: jump cuts ou a própria panorâmica do começo do filme. Colocando eles não acho que mudou muita coisa, mas acho um elemento a se pensar: o quanto é importante a transparência do filme? Até onde ela vai?

Começando um cena a cena, tentei fazer a cena dos jump cuts do patins e ainda não está tão legal: há uma repetição de momento ali que quero cortar e um final do último plano que acho que sobrou, mas acho que funcionou! Só afinar no próximo. Nessa de fazer um filme-pesquisa, tenho me preocupado em às vezes cortes antes de afiná-los, como tinha te dito lá trás.

Agora sim, queria voltar tudo e responder questão à questão o que você me comentou até pra não me alongar tanto. Eu me empolgo, você sabe.

CENA 1:

RESPOSTA 1: No corte zero tinha pensado em mostrar melhor o olhar de Tiago, nessa já assumimos mais seu ponto de vista mesmo. Tentei criar isso de alongar o tempo enquanto ele olha pra ela, como se olhando pra ela as coisas congelassem, mas penso em até alongar mais no próximo e incluir uma trilha enquanto a vemos.

RESPOSTA 2: Tá no filme e nas respostas de cima, tentei uns outros caminhos e incluí a pan que você sugeriu.

CENA 03:

RESPOSTA 2: Escolhi aquele porque tinha uma graça em escolher o zoom desfocado, em ela mesma ficar perdida na ligação e os outros diálogos sentia que funcionava melhor, mas talvez era besteira demais. Mudei já pra esse corte.

CENA 04

Tentei sem o close, vê o que acha.

CENA 07

ahahaha André tinha me comentado desse comercial. Até hoje não o vi, mas entendo a raiva e a frustração. Acho que a cena funcionava por si só, a música é meio piegas mas no contexto do filme funcionava. Tentei aqui reduzir ela e deixar no rosto de Letícia e Tiago.

CENA 09

Tinha um desafio aqui que era cortar de um plano frontal para outro. E principalmente porque no geral ela olhava pra cima quando falava: Noite bonita. e não para frente, então tentei aqui juntar os dois, espero que tenha funcionado.

CENA 10:

Tentei incluir outros takes, não sei se de um jeito legal, mas tentei. Dá pra melhorar.

CENA 12

A tela preta era proposital, falso final. Tentativa de separar o fim deles, do fim da história dos amigos, mas acho que era meio desnecessário mesmo, já juntei aqui.

CENA 13:

A parte do diálogo que cortei foi por 2 razões: tempo pra corte, as ações não tavam tão bem sincronizadas nos takes que achava mais interessante e 2. achava o diálogo um pouco desnecessário, eles já falam a mesma coisa em outras falas.

Por essa carta era isso, confesso que o final sai um pouco apressado pra justamente não demorar muito a te mandar este texto. Mas saio aqui.

Abraços do amigo,
Gabriel

Caro, Gabriel

Tampouco sei como começar respondendo uma carta de montagem, mas gostei de lidarmos com ela sendo uma coisa um pouco mais pessoal, no sentido de nossa presença estar mais evidente na textualidade, ao invés de termos apenas as anotações e considerações frias sobre o filme. Vamos tentar seguir neste formato menos “nota” e mais “carta”?

Bom, primeiramente, muito obrigado pelo trabalho até aqui. Nesses outros compromissos que tivemos acabamos conversando sobre o filme... algumas questões que você colocou na carta a qual estou respondendo já tratamos nessas ocasiões, mas queria retomá-las aqui por alguns motivos: (1) para registrar nossas reflexões, levando em consideração a condição do filme fazer parte de uma pesquisa de processos de criação; (2) porque acho que nosso diálogo tem trazido questões bastante interessantes que valem estar materializadas, buscando evitar que elas se percam pela falta de registro; e (3) porque de lá pra cá talvez tenha refletido melhor sobre algumas questões que você me colocou.

Indo direto às suas colocações e questionamentos:

Lá no começo dos primeiros tratamentos de roteiro do Até Amanhã, quando nem havia a pretensão de ser um filme de longa-duração, o Pedro Faissol tinha sugerido que o casal protagonista fosse “atravessado pelos outros personagens”. Claro que naquele momento o roteiro do filme indicava para várias coisas diferentes (porque as ideias, vontades e referências também eram), mas acho uma perspectiva interessante de se pensar. Acho que dentro do que filmamos, me parece que o casal protagonista deve ser o foco do filme mesmo pelos motivos que você mesmo apontou, e esses outros personagens não precisam ter tanto destaque, ter um holofote apontado para eles. Contudo, acho interessante que a presença deles tenham um certo peso para que a ausência deles posteriormente também pesem. Eles não podem estar apagados demais, serem apenas pessoas que circundam o casal, sabe? Enfim, acho que é uma coisa óbvia, mas quis pontuar isso porque é algo importante. Dito isso, acho que podemos optar por não usarmos a aproximação no rosto de Simone. Acho que é um drama legal, gosto da atuação da Analú. Entendo e concordo sobre o argumento que o zoom para o Tiago perde um pouco sua expressividade. Tenho pensado em usar o

zoom mais nos momentos que acentuam um fim (quando o assunto ou o sentimento vem à tona) e isso ser mais restrito ao casal. Acho que podemos tentar sem o zoom na Simone, mas com o close dela e usando o zoom no Tiago. Fico em dúvida se o zoom vai perder força em uma cena mais fragmentada, mas acho que vale a tentativa. Acho que pode funcionar.

Que bom que você acha que o Tiago e a Letícia funcionam. Era uma dúvida mesmo, uma preocupação que eles não parecessem um casal. Já sobre o *age gap*, não me incomodo tanto com isso porque não sei se me parecem tão descolados assim, mas isso acho que vem do fato de eu ser terrível em associar as idades das pessoas com a aparência delas haha. De qualquer forma, acho que não é um problema muito grande mesmo. E creio que não teria como resolver a essa altura do campeonato, né? Como você um dia parafraseou (sem querer) o Rubem Alves: “Se não existe solução, não é um problema”.

Sobre a questão das músicas:

Acho um excelente ponto que você coloca. O olhar sobre os lugares muda a depender dessa escolha, como você pontuou quando conversamos presencialmente. Com as duas trilhas que você apresentou, eu acho que se perde um pouco dessas histórias... ou melhor: colocar uma trilha musical me dá a impressão de que não confiamos nesses detalhes, nos lugares por si só, e daí a música entra para dar tal beleza a esses acontecimentos. Acho que dessa forma os planos acabam adquirindo aquele caráter de transição que não buscávamos. Tendo a dizer para a gente confiar nas imagens sem trilha musical. Mas, antes de batermos o martelo, queria testar algumas coisas pros próximos cortes: esses dois momentos em que se coloca a trilha, para mim, são momentos que têm um caráter diferente. No início do filme os planos já tem esse caráter mais de transição, de apresentação do lugar, enquanto que nos planos do parque há essas histórias mais presentes, os lugares tem uma vivência maior. Talvez a trilha valha mais a pena ser colocada nesses momentos de transição como no início do filme. Uma outra coisa que pensei é na possibilidade de ter uma trilha diferente... talvez mais sutil, menos melódica, mais simples, com menos instrumentos? Visando na questão de dar um peso para as presenças/ausências dos personagens, fico pensando numa música tocada com o violão e nada mais... algo que remetesse ao Marcos tocando, sabe? Sei lá... Depois posso tentar pensar em

alguma trilha de referência, ou se tiver alguma outra em mente, fique a vontade para testá-la também.

A opção em juntar os planos soltos em apenas dois momentos acho que foi uma decisão bem acertada. Eu gostei, acho que cria um ritmo ao mesmo tempo que dá importância para os lugares.

Sobre a questão da opacidade:

É uma boa questão. De fato, existe uma importância dessa relação com os personagens. Mas acho que, ao mesmo tempo em que confiamos nas coisas acontecendo diante da câmera em sua naturalidade, quando utilizamos algumas operações no filme que quebram a transparência como os zoom's (inclusive talvez de maneira mais gritante que os jumpcuts ou essas panorâmicas), o filme assume uma opacidade, coloca a "câmera enquanto personagem" (como disse o Alexandre na banca), que acho interessante para o filme. Essa opacidade me parece assumir que há um certo "ponto de vista" das coisas, dos lugares, das paisagens... um ponto de vista que "caça" os acontecimentos e detalhes que julgamos importantes. Acho que a lógica da transparência neste filme tá residindo muito na atuação, no que é profílmico, mas não tanto na decupagem. E acho que é até aí onde ela atua mesmo.

Mas, conforme conversamos presencialmente, vamos tentar iniciar os planos depois dos movimentos panorâmicos que seguem os carros?

Agora, indo pro "cena a cena", na verdade, são poucas coisas que vou pontuar aqui. Algumas inclusive conversamos pessoalmente. Mas, falando de um modo geral, vou pedir pra você tirar algumas sobras que tem em alguns planos em que os atores param de atuar (quando a Maria para a caminhada e se vira depois do "corta" ou quando Victor e Gabi soltam as mãos na João Gualberto, etc)

CENA 01:

- Pois é... a dublagem para essa primeira cena talvez seja o caminho mesmo... O problema é que talvez o Victor esteja fora de Curitiba nesse momento.

- Só pediria para criar um silêncio maior entre o "o que foi?" e a resposta do Tiago, mostrar ele saindo do transe. Mostrar nessa cena que tem algo preocupando ele. Conversamos já sobre isso.

- Tentaria só ter as brincadeiras dos empurrões deles ainda de frente... Não acho ruim como está, mas queria testar e ver como fica. Acho que ver uma mudança na expressão deles pode ser legal. Enfim, pode ser que não dê por conta do som também, né... entendo a dificuldade, então se não rolar, tudo bem.

CENA 04

- Sem o close achei que funcionou melhor mesmo, mas tenho um problema com essa parte final do vôlei. Tenho achado que parece forçado demais. Talvez a gente ficar nessa cena só até a aposta do Chopp? Sei lá... O que você acha?

CENA 07

- A cena do apartamento tá legal. Cortar e ficar só no casal ficou melhor mesmo. Aqui acho que é só tirar a aproximação na Simone.

CENA 09

-Entendo a dificuldade... Acho que funcionou, mas fiquei pensando que talvez daria até para cortar esse diálogo inicial deles (o "noite bonita") e começar do "gosto de andar por aqui". Achei uma linha de diálogo um pouco desnecessária e talvez facilite o corte.

CENA 10

- Cara, eu gosto dessa cena. Só não voltaria pro Tim Maia depois... ir pulando as músicas mesmo e não voltar. Mas o que você acha?

CRÉDITOS

- A gente tem um arquivo de créditos mais certinho aqui nesse link: [CREDITOS](#). Ainda não é definitivo, mas acho que dá pra ir colocando.

No mais, é isso, amigo. Tenho gostado de ver os rumos que o filme está tomando. Pedi para você fazer alguns afinamentos porque acho que queria mostrar o próximo corte para algumas pessoas já. O que você acha? Tenho pensado em algumas pessoas como o William e a Carol, que fizeram parte da banca de TCC e que queria muito que opinassem sobre... mas se você quiser mostrar para algumas outras

peças também, sem problemas. Só vamos ir pedindo com calma para mostrar futuros cortes também. Novamente, muito obrigado!

Abraços do seu amigo,

Rodrigo