

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Raphaela Benetello Marques

O cinema de Marcos Pimentel:
da trajetória pessoal ao documentário Sopro

Juiz de Fora
Setembro de 2017

Raphaela Benetello Marques

O cinema de Marcos Pimentel:

da trajetória pessoal ao documentário Sopro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientador: Sérgio José Puccini Soares

Juiz de Fora
Setembro de 2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Benetello Marques, Raphaela.

O cinema de Marcos Pimentel : da trajetória pessoal ao documentário Sopro / Raphaela Benetello Marques. -- 2017. 235 f.

Orientador: Sérgio José Puccini Soares

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017.

1. Marcos Pimentel. 2. Documentário. 3. Sopro . I. Puccini Soares, Sérgio José, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Raphaela Benetello Marques

Nome do aluno

O cinema de Marcos Pimentel: da trajetória pessoal ao documentário *Sopro*

Título

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Orientador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 19/09/2017

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares - Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Alessandra Souza Melett Brum - Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo - UFSCar

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha mãe, por tudo, sempre.

Ao meu orientador, Sérgio Puccini, pelos direcionamentos dados nesta pesquisa.

À Professora Alessandra Brum e ao Professor Alessandro Gamo por contribuírem no momento da qualificação com apontamentos e ideias para a conclusão deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Às servidoras Lara Velloso e Flaviana Polisseni pelo apoio e dedicação e atenção nas questões burocráticas.

Ao Cris Rodrigues, por se fazer presente em etapas cruciais em minha vida e conceder a primeira entrevista para esta pesquisa, fazendo-me acreditar que eu estava no caminho certo.

Ao Pedro Aspahan, à Mariana Musse, ao Ivan Morales, ao Matheus Rocha, ao David Machado e à Luana Melgaço por contribuírem ativamente com essa pesquisa, através das entrevistas, do compartilhamento de experiências e do levantamento de dados fundamentais para este resultado final.

Ao Cead enquanto instituição por ceder equipamentos e espaço para a realização de algumas entrevistas e às pessoas que lá trabalham, por compartilharem experiências e contribuírem para o resultado da pesquisa.

Ao Rodrigo Lobão, por me aconselhar desde o projeto, me apoiar em todos os momentos durante sua realização e, principalmente, por acreditar em mim e no sucesso deste trabalho mesmo quando eu já não o fazia.

Ao Ryan Brandão, amigo para todas as horas, por sempre me motivar com ideias, chamadas para artigos e me auxiliar com as correções.

À Karoll, à Nati, ao Rodrigo e ao Dudu por serem amigos da vida, os quais quero sempre perto de mim.

À Gabi e à Thalita por acreditarem no sucesso da realização desse trabalho.

E, finalmente, ao Marcos Pimentel, por seus filmes, sua trajetória de vida e principalmente por seu incrível carinho com esta pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho pretende abordar a trajetória fílmica do documentarista mineiro Marcos Pimentel passando por sua formação acadêmica, a descoberta da linguagem documental, seu processo de criação e a forma como as obras produzidas ao longo de sua carreira refletem também o momento pessoal do cineasta. Para o desenvolvimento da pesquisa foram feitas entrevistas com o diretor e com a equipe técnica presente na maioria de seus filmes. O longa-metragem *Sopro*, primeiro de sua carreira, também será objeto de análise neste trabalho, utilizando as entrevistas e a obra audiovisual de forma a entender o processo criativo do cineasta.

Palavras-chave: Marcos Pimentel; Documentário; *Sopro*;

ABSTRACT

The present work intends to approach the filmmaking trajectory of the documentary from Minas Gerais, Marcos Pimentel through his academic formation, the discovery of the documentary language, his process of creation and the way in which films produced throughout his career also reflect the personal moment of the filmmaker. For the development of the research, interviews were made with the director and with the technical team present in most of his films. The feature film *Breath*, the first of its career, will also be analyzed in this work, using interviews and audiovisual work to understand the creative process of the filmmaker.

Palavras-chave: Marcos Pimentel; Documentary; *Breath*;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Pólis</i> (2010)	35
Figura 2: <i>Taba</i> (2010)	35
Figura 3: <i>Urbe</i> (2009)	35
Figura 4: <i>Nada com Ninguém</i> (2003)	36
Figura 5: <i>Arquitetura do Corpo</i> (2008)	36
Figura 6: <i>A poeira e o vento</i> (2011)	36
Figura 7: <i>Sopro</i> (2013)	37
Figura 8: Mudança na postura de Cauã	68
Figura 9: A representação da vida e a morte da idosa com Cauã	70
Figura 10: Representação da proximidade da morte da idosa	70
Figura 11: Ideia de morte representada pela ausência da idosa na cama que ocupava anteriormente	75
Figura 12: Comparativo entre a pintura de Heindrik Willen e a fotografia de <i>A poeira e o vento</i>	81
Figura 13: Pedro com sistemas de microfones em estéreo	87
Figura 14: Pedro captando sons da água	88
Figura 15: Postais de <i>A poeira e o vento</i>	95
Figura 16: Encarte de divulgação <i>Sopro</i>	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
2 MARCOS PIMENTEL	16
2.1 Da trajetória pessoal ao cinema documentário	16
2.2 O processo de criação	25
2.3 O papel do som no cinema de Marcos Pimentel	38
3 SOPRO	51
3.1 A pesquisa.....	53
3.1.1 Três filmes ao mesmo tempo	55
3.2 A produção e o orçamento.....	57
3.3 A captação das imagens e a montagem	65
3.4 O som direto e a mixagem	83
3.5 A participação em festivais	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	106
APÊNDICE A: entrevista Cristiano Rodrigues	108
APÊNDICE B: entrevista Pedro Aspahan	120
APÊNDICE C: entrevista Mariana Musse	131
APÊNDICE D: entrevista Ivan Morales	142
APÊNDICE E: entrevista Matheus Rocha	148
APÊNDICE F: entrevista David Machado	161
APÊNDICE G: entrevista Marcos Pimentel	164
APÊNDICE H: entrevista Luana Melgaço	215
ANEXO A: relatório de som direto – Pedro Aspahan	221
ANEXO B: pinturas que inspiraram a fotografia de <i>A poeira e o vento</i>	234

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende abordar a trajetória fílmica do documentarista mineiro Marcos Pimentel, desde seu desenvolvimento pessoal e sua formação até a realização de seu primeiro longa-metragem, *Sopro* (2013). Para tanto, a pesquisa está baseada em entrevistas com a equipe técnica (diretor de produção, assistente de direção, diretor de fotografia, técnico de som direto, roteirista e montador, produtora executiva e responsável pela mixagem e desenho sonoro) e com o diretor do filme¹.

Ao longo do desenvolvimento deste material foram produzidas entrevistas com a equipe técnica do filme. Cada entrevista reflete um ponto de vista do fato ocorrido na data de sua realização, não necessariamente sendo a verdade absoluta sobre os acontecimentos questionados nas indagações.

A entrevista utilizada como metodologia possui características relevantes para o propósito da pesquisa, uma vez que visa à averiguação de fatos, a determinação das opiniões sobre os fatos e a determinação de sentimentos (MARCONI, LAKATOS, 2003, p.197). As entrevistas realizadas ao longo desse trabalho são do tipo despadronizada ou não-estruturada, uma vez que “o entrevistador tem liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada. É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão.” (MARCONI, LAKATOS, 2003, p.197). Seguindo o padrão de Ander-Egg (1978, p.110 *apud* MARCONI, LAKATOS, 2003, p.197), o presente trabalho realizou a modalidade entrevista clínica, em que o objetivo é estudar os motivos, os sentimentos e a conduta individual. No capítulo *Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea*, de Jorge Eduardo Aceves Lazano, incluído no livro *Usos e abusos da história oral* (1996), organizado por Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, o autor categoriza o pesquisador que utiliza a metodologia. Este estudo integra a categoria de *Faceta metódica* (p. 20) e *o estilo do analista completo* (p.23) por entender a fonte oral não apenas como apoio factual ou ilustração, mas sim como algo único e de importância para a evidência de pesquisa. “A história oral é vista como um método particular, mas não exclusivamente isso, já que

¹ Anteriormente à composição do trabalho foram adquiridos conhecimentos e conceitos relativos à teoria cinematográfica, especialmente aos estudos do som no cinema e no documentário. A chegada do som direto no Brasil, a construção da paisagem sonora, o uso de gravadores magnéticos na captação, o cinema verdade e o cinema direto foram objetos de análise durante os anos dedicados a esse trabalho. Autores como Michel Chion, Pierre Schaeffer, Muray Schafer, David Neves, Carlos Alberto Mattos, Fernando Moraes da Costa, Ismail Xavier, Virgínia Flôres, entre outros foram estudados para fundamentar o desenvolvimento da pesquisa apresentada.

também é considerada um meio de estabelecer relações de maior qualidade e profundidade com as pessoas entrevistadas.” (LAZANO, 1996, p. 24). As entrevistas foram transcritas corrigindo apenas falhas de concordância habituais da linguagem oral, mantendo o sentido e coerência proposta pelo entrevistado, e encontram-se em sua totalidade nos anexos deste trabalho.

No primeiro capítulo será feita uma abordagem acerca da trajetória pessoal e profissional de Marcos Pimentel, passando por sua escolha profissional e descoberta pelo cinema documentário, sua formação especializada e seu modo de ver e trabalhar com o documentário. Também será abordado o processo de criação das suas obras, desde o desenvolvimento da ideia, passando pela inscrição em editais de fomento, pesquisa, produção, captação, montagem, finalização e exibição. Outro ponto a ser tratado será o papel do som em seus documentários, a forma como a banda sonora adquire caráter narrativo em suas obras e o processo de subtração da palavra falada ao longo de seus filmes. Ainda neste capítulo será feita uma breve análise de alguns documentários do cineasta que ele mesmo cita como sendo sua *espinha dorsal* (PIMENTEL, 2017, p. 111) narrativa, como forma de corroborar com essa trajetória sonora que prescinde da palavra.

O segundo capítulo será dedicado à análise do primeiro longa metragem de sua carreira, *Sopro* (2013). O filme trata a temática de pessoas que vivem isoladas, sem maior contato com o mundo exterior e como esses indivíduos lidam com a vida, a morte e a natureza, que parece soberana a qualquer adversidade. Para essa análise foram colhidas entrevistas com os profissionais envolvidos na realização da obra: Cristiano Rodrigues – diretor de produção; Mariana Musse – assistente de direção; Pedro Aspahan – técnico de som direto; Ivan Morales Jr. – roteirista e montador; Matheus Rocha – diretor de fotografia; David Machado – mixagem e desenho de som; Luana Melgaço – produtora executiva; e Marcos Pimentel – roteirista e diretor.

O diretor de produção de *Sopro*, Cristiano Rodrigues, foi a primeira pessoa entrevistada, no dia 26 de janeiro de 2017, na ilha de edição do estúdio de televisão da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Cristiano é professor da Faculdade de Comunicação desde 1998 e conviveu com Marcos Pimentel nessa época, enquanto aluno. Em umas das disciplinas ministradas por Cristiano, Marcos realizou seu primeiro documentário, *Reconstituição* (1998) e a partir disso desenvolveu seu olhar para o gênero. Além da relação entre professor e aluno, Marcos e Cristiano se tornaram amigos e começaram a trabalhar juntos em algumas obras, em *Sopro* Cristiano atua como diretor de

produção. “O Cris mudou de papel, ele começou sendo meu professor virou amigo, virou confidente, colega de trabalho, hoje em dia é tudo misturado” (PIMENTEL, 2017, p. 212).

A segunda entrevista foi realizada com Pedro Aspahan, responsável pela captação de som direto em *Sopro*, no dia 30 de janeiro de 2017. A entrevista foi feita por meio do *Skype*, já que Pedro reside em Belo Horizonte. Pedro é formado em Comunicação na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com habilitação em Rádio e TV. Desde o começo de sua trajetória acadêmica, Pedro sempre buscou construir um caminho voltado para próximo do ambiente musical. O técnico acredita que há uma deficiência na formação dos profissionais de som e que a maior parte das pessoas que trabalham com esse campo atualmente são autodidatas e aprenderam trabalhando e fazendo assistência. “Eu nunca fiz um curso oficial de som, eu fui trabalhando com as pessoas que faziam o som e fui pesquisando muito e comprando meu equipamento e fazendo e errando muitas vezes também” (ASPAHAN, 2017, p. 122).

A relação com Marcos Pimentel começou em *Arquitetura do corpo* (2008), amigos em comum o apresentaram e Pedro fez uma diária de som para Marcos. Depois participou de diversas produções como *Horizontes Mínimos* (2012), *A poeira e o vento* (2011), *Sopro* (2013), *Sanã* (2013), entre outras obras. Marcos enfatiza o fato de Pedro se preocupar na obra como um todo, não apenas na questão sonora.

Eu gosto de conversar com o Pedro também porque é um cara que pensa muito também o som em termos narrativos e é um cara que tem opiniões muito interessantes sobre os filmes, ele não está preocupado em só fazer o som. (...) ele sabe que mais importante que o trabalho dele é o filme que está sendo construído e que a função dele é um dos elementos desse filme. (PIMENTEL, 2017, p. 196).

A assistente de produção Mariana Musse foi a terceira entrevistada. A conversa ocorreu no dia 06 de fevereiro de 2017 via *Skype*, já que a profissional reside no Rio de Janeiro. Mariana terminou sua graduação em Comunicação Social no ano de 2009. Pouco antes de concluir a faculdade, cursou a disciplina de documentário ministrada por Cristiano Rodrigues e, a partir disso, soube que gostaria de trabalhar com essa linguagem e, no trabalho final da disciplina, realizou seu primeiro curta, *Firma* (2009), gravado em Ibitipoca, que foi vencedor do Prêmio Incentivo Primeiro Plano de 2009. Durante o trabalho de conclusão de curso, Mariana escolheu analisar o documentário de Marcos Pimentel *Nada com ninguém* (2003) e fez entrevistas com o diretor, “eu acho que foi aí também que eu comecei a ter mais um relacionamento de amizade com ele, hoje eu o considero um amigo.” (MUSSE, 2017, p.132). Quando Pimentel iniciou sua pesquisa para *A poeira e o vento*, procurou Mariana que,

devido ao seu conhecimento da região de Ibitipoca, o ajudou a identificar possíveis locais para as gravações. “Eu acho que como ele estava focado em gravar naquele lugar, ele acabou me chamando porque ele sabia desse meu histórico de já ter feito coisas lá na região.” (MUSSE, 2017, p. 132).

Montador e roteirista de *Sopro* (2013), Ivan Morales Jr. foi o quarto entrevistado. No dia 23 de fevereiro de 2017 foi realizada a conversa por meio do *Skype*, uma vez que Ivan mora na Alemanha, onde trabalha com montagem e direção de filmes, principalmente documentários. Ivan iniciou seus estudos com a graduação em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), mas não concluiu para estudar edição na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) em Cuba, entrando no mesmo ano que Pimentel. Desde os primeiros exercícios da Escola, Ivan já editava os materiais para Marcos, continuando o trabalho juntos posteriormente. “A gente gostou muito, percebemos que tínhamos um tipo de sensibilidade parecida né, e a partir daí a gente começou a trabalhar junto em todos os exercícios que a gente tinha na escola, tese, tudo.” (MORALES JR., 2017, p.142). Marcos aponta Ivan como o grande parceiro de criação em suas obras, “deu tão certo desde o início que a gente nunca mais parou e é um cara com quem eu mais troco coisas relacionadas à narrativa, dramaturgia, essência da história mesmo” e “O Ivan é disparado o que influencia mais no resultado do trabalho.” (PIMENTEL, 2017, p.193).

Matheus Rocha, diretor de fotografia, foi entrevistado no dia 09 de março de 2017 via *Skype*, por estar em gravação em São Paulo. Matheus iniciou seus estudos na Universidade Federal da Bahia, mas acabou não concluindo para também estudar na EICTV em Cuba. Matheus entrou no ano anterior a Marcos na Escola e lá se conheceram e fizeram alguns exercícios extracurriculares juntos. O primeiro trabalho de Matheus e Marcos após a EICTV foi o *Arquitetura do Corpo* (2008). “Eu já estava morando no Brasil, fazendo alguns curtas metragens e fizemos o *Arquitetura* e foi bem sucedido, o curta circulou bastante em festivais, foi premiado e nós continuamos com essa parceria depois desse curta eu fiz muitos outros, fiz *Pólis* (2009), *Taba* (2010), *A poeira e o vento* (2011), *Sopro* (2013)”. (ROCHA, 2017, p. 149-150). Marcos comenta que apesar de possuírem personalidades bem distintas, durante os momentos de captação, há muita confiança no trabalho de um com outro, o entendimento acontece de forma natural. “De uma forma geral a gente fala a mesma língua quando está filmando, (...) somos pessoas muito diferentes na personalidade, mas nós temos uma visão de mundo muito parecida, (...) com duas ou três palavras a gente já entende” (PIMENTEL, 2017, p. 193).

David Machado foi responsável pela edição de som e mixagem. De origem galega e atualmente morando na Galícia, David não fala português e, por isso, sua entrevista, ocorreu no dia 09 de abril de 2017 via e-mail, com perguntas em português e respostas em espanhol. David, assim como Ivan, estudou nos mesmos anos que Marcos Pimentel na EICTV e desde então tem trabalhado juntos.

Nada me faz mais feliz do que receber um telefonema de Marcos Pimentel e saber que vamos trabalhar juntos novamente. É uma satisfação pessoal e profissional, além de sempre um desafio. (...) temos feito muitos projetos juntos e isso torna a comunicação muito fluida, muitas vezes quase sem falar, porque nós dois nos conhecemos tanto que sabemos o que procurar, interpretar ou como contar. (MACHADO, 2017, p. 162).²

Durante o processo de captação sonora e mixagem do *Sopro* Marcos pediu primeiramente ao Pedro e depois ao David que o som soasse de forma diferente a cada sequência e o “David entende perfeitamente, eu gosto da forma como ele preenche as imagens que eu e Matheus produzimos” (PIMENTEL, 2017, p. 177).

Luana Melgaço trabalha com Marcos como produtora executiva desde *Arquitetura do corpo* (2008). A entrevista com Luana foi realizada no dia 18 de abril de 2017 por meio do *Skype*, visto que ela mora em Belo Horizonte. Luana comenta que nos trabalhos que faz com Marcos o processo de concepção já está muito adiantado pela forma como o diretor trabalha e desenvolve suas ideias.

O Marquinhos tem um jeito de criar que ele já traz muito pronto para o produtor o que ele pretende fazer no filme, eu acho que ele tem um processo de investigação e de pesquisa muito completo. (...) mesmo que ele não tivesse começado a pesquisa tão intensamente, mas ele já sabia o que ele queria, o modo como fazer. (MELGAÇO, 2017, p. 215).

Luana é quem cuida dos orçamentos, da adequação entre planilha de custos e verba disponível e também do pagamento e prestação de contas. Marcos relata que ela é sua parceira de trabalho mais frequente, que começa o trabalho antes de todos e termina depois. Além disso, a produtora é capaz de entender que muitas vezes nada de interessante acontece para o filme, mas nem por isso há perda de tempo, é apenas o tempo de espera do documentário. “A Luana entende isso, ela sabe que eu estou ali, trabalhando o tempo todo e muitas vezes as coisas não acontecem, mas quando acontecem também é do caralho” (PIMENTEL, 2017, p. 194).

² Livre tradução da autora.

A entrevista com Marcos Pimentel aconteceu no dia 12 de abril de 2017 em Juiz de Fora. Além da gravação do áudio para posterior transcrição, Marcos aceitou que fosse captada a imagem para edição. A conversa ocorreu durante quatro horas e o vasto material colhido será abordado de forma mais aprofundada no segundo capítulo deste trabalho. Um ponto a ser ressaltado é a fidelidade de Marcos a sua equipe que sem ela, segundo o diretor, não seria possível realizar suas obras da maneira que são. “Eu sofro muito quando eu preciso trocar a equipe, a gente já está tão afinado pra algumas coisas que eu sofro demais quando eu preciso trocar.” (PIMENTEL, 2017, p. 197).

Ao longo desses quatro meses de entrevistas foi possível observar e analisar o modo de fazer de obras que precedem da palavra, que buscam algo a mais da imagem e do som e que, mais do que isso, esperam do espectador uma atenção viva, que contemplem e completem uma imagem propositadamente incompleta, que o papel do público não seja apenas assistir à obra e sim interpretá-la de acordo com a sua vivência, com suas próprias conexões.

2 MARCOS PIMENTEL

Este capítulo apresenta a trajetória pessoal e profissional do documentarista Marcos Pimentel e a forma como as obras produzidas ao longo de sua carreira refletem também o momento pessoal que se encontrava o cineasta. A entrevista com o diretor foi realizada no dia 12 de abril de 2017, abordando sua trajetória pessoal, o processo de criação dos filmes desde o surgimento das ideias, o seu desenvolvimento até a exibição; o papel que o som adquire nos filmes; a sua maneira de abordagem com os personagens e a relação que desenvolve com eles; alguns aspectos pontuais de sua obra; a forma como lida com o inesperado; e o desenvolvimento e a recepção do curta-metragem *A poeira e o vento* (2011) e o longa *Sopro* (2013), primeiro de sua carreira.

No decorrer da entrevista, Marcos cita a importância da equipe que criou ao longo da sua trajetória para o sucesso da criação de seus filmes. As entrevistas realizadas com essa equipe serão abordadas de forma aprofundada no próximo capítulo, dedicado ao primeiro longa-metragem de Pimentel, *Sopro*. Entretanto, alguns profissionais envolvidos fizeram parte da sua vida pessoal e também fazem parte do desenvolvimento do processo de criação do documentarista e também poderão ser citados nesse capítulo.

Além das entrevistas, os filmes citados serão brevemente analisados como forma de percepção do momento em que o documentarista se encontrava e a forma de criação da narrativa. Para este capítulo foram selecionados alguns filmes que o próprio Marcos considera de maior relevância em sua trajetória: a trilogia urbana *Pólis* (35 mm, 22 minutos, 2009), *Taba* (35 mm, 16 minutos, 2010) e *Urbe* (35 mm, 15 minutos, 2009), que refletem a intenção de representação cotidiana na cidade, e *Nada com ninguém* (DVCAM, 14 minutos, 2003), *O maior espetáculo da terra* (35 mm, 15 minutos, 2005), *Arquitetura do Corpo* (35 mm, 21 minutos, 2008), *A poeira e o vento* (35 mm, 18 minutos, 2011), *Sanã* (35 mm, 18 minutos, 2013) e *Sopro* (35 mm, 73 minutos, 2013), que, segundo o próprio cineasta, representam a *espinha dorsal* de sua carreira como documentarista.

2.1 Da trajetória pessoal ao cinema documentário

Marcos Pimentel é formado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora e em Psicologia pelo Centro de Ensino Superior (CES/JF). Em 2002, concluiu o curso regular da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) em Cuba. Em 2005, cursou a especialização em Cinema Documentário pela

Filmakademie Baden-Württemberg, na Alemanha. Ao longo de sua carreira produziu cerca de trinta filmes, entre curtas e longas metragens (alguns ainda não lançados) e conquistou diversos prêmios nacionais e internacionais.

Vindo de uma família tradicionalmente da área da saúde, pai médico, mãe assistente social de hospitais e tios também atuantes na área, Marcos, durante o final do ensino médio, sofreu muita pressão para seguir a carreira do pai, principalmente por ser o primogênito e único filho do sexo masculino. Ainda durante os últimos anos do ensino médio, diante de sua indecisão em relação à escolha da profissão, Pimentel relata que eram comuns testes vocacionais de banca de jornal na época para descobrir as profissões e os caminhos que poderiam ser escolhidos.

Eu comecei a descobrir, durante o teste vocacional, algumas profissões e que nesse momento eu não entendia, porque pareciam muito diferentes, mas Publicidade e Propaganda, Direito e Psicologia eram coisas que me interessavam e eu achava que Publicidade e Propaganda era a minha grande paixão, eu achava que era isso que me atraía e mais tarde eu fui entender que essas três profissões têm por trás a persuasão. (PIMENTEL, 2017, p. 164).

Como em Juiz de Fora não havia o curso de Publicidade e Propaganda em faculdade pública ou particular naqueles anos, Marcos faz a prova para a ESPM³ e é aprovado, mas seus pais não o deixam ir morar fora da cidade alegando não ter condições de mantê-lo em São Paulo. Com isso, Pimentel começa a fazer Direito na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Psicologia no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Logo no início do curso de Direito, percebeu que não era aquilo que queria. “Eu descobri que o que me atraía no Direito era esse *mise-en-scène* de tribunal, era aquele poder de convencimento, aquele espetáculo, que isso não é o dia a dia da profissão.” (PIMENTEL, 2017, p. 165), e acabou cancelando a matrícula e seguindo com o curso de Psicologia.

No final do ano de 1995, Marcos faz vestibular para Comunicação Social na UFJF e ingressa na turma de 1996, mantendo o curso de Psicologia de forma concomitante. Ainda com o pensamento em Publicidade e Propaganda, Pimentel acreditava que a Faculdade de Comunicação era o mais próximo de Publicidade que ele encontraria em Juiz de Fora e que poderia futuramente fazer especializações na área. No entanto, na metade do curso era necessário que o aluno escolhesse a habilitação, havia Jornalismo e Rádio e TV, e Marcos foi o único de sua turma que escolheu Rádio e TV. Com isso, em algumas situações Pimentel era

³ Faculdade privada de Publicidade e Propaganda e Marketing presente em algumas capitais do país; referência na área.

o único aluno da turma, o que criava outro tipo de relacionamento com os professores e o aproximava das pessoas que, naqueles anos, se interessavam na produção audiovisual em Juiz de Fora. Foi em uma dessas convivências que Marcos conheceu e se aproximou de Cristiano Rodrigues, professor da Faculdade de Comunicação da UFJF e hoje amigo e produtor de alguns de seus filmes. Cris, como é chamado por todos, comenta na entrevista para esta pesquisa que acreditava que a formação em Psicologia seria para adquirir outro olhar diante do mundo. “Eu acho que ele [Marcos] tinha a noção de que ele nunca seria psicólogo, eu não sei se ele seria documentarista ainda, mas ele tinha noção que a Psicologia era uma ferramenta para o profissional de Comunicação que ele seria.” (RODRIGUES, 2017, p. 108). Durante uma disciplina voltada para cinema documentário ministrada por Cris, cujo único aluno era Marcos, surge o interesse por essa linguagem.

Eu acho que foi por uma curiosidade, eu sempre fui um cara curioso desde pequeno, eu acho que tem a ver com a minha personalidade de querer saber sobre o funcionamento das coisas, depois eu fui entender que eu não queria explicar como as coisas funcionam e que eu acho que é diferente. Eu tenho uma curiosidade de querer entender as coisas, sem necessariamente contar para os outros como é, mas eu senti que eu encontrei uma forma, um meio de expressão que me possibilitava isso e aí eu fui ver que na verdade estava tudo meio conectado, estava perto, eu não estava tão longe das minhas buscas e aí eu resolvi meter as caras e tentar entender isso. (PIMENTEL, 2017, p. 166).

Marcos produz como trabalho final para essa disciplina seu primeiro filme, chamado *Reconstituição* (1998), em que o questionamento era o modo como a imprensa faz a reconstituição dos crimes. Para isso ele encontrou um morador do bairro Bela Aurora em Juiz de Fora para ser seu produtor local e conseguiu articular a história através de depoimentos que narram a história de um assassinato na cidade.

Como foi trabalho de faculdade, ficou restrito a exibições universitárias. Lembro-me também que foi exibido no Programa Zoom, da TV Cultura, que era um programa que exibia vídeos autorais. Passava domingo e segunda-feira, às 00:00. Programa bem alternativo, que exibia muita coisa de vanguarda. Quando foi exibido, recordo que a advogada do cara que foi acusado de matar os meninos viu e me pediu uma cópia do documentário para anexar ao processo (o cliente dela estava preso na época e se dizia inocente). Dei uma fita VHS pra ela e nunca mais soube do caso. Cris Rodrigues é doido para retomarmos esta história nos dias de hoje, mas as agendas ainda não nos permitiram isso. (PIMENTEL, 2017)⁴.

Ainda nessa época, entre 1996 e 1999, José Sette⁵ estava em Juiz de Fora para a realização de *O Rei do Samba* (1999) – documentário que resgata a história do sambista

⁴ Comentário enviado em 10 de maio de 2017 via e-mail.

⁵ José Sette de Barros Filho, também conhecido como José Sette, ou simplesmente José de Barros, é um cineasta, roteirista, montador, diretor de fotografia e produtor cinematográfico brasileiro nascido na cidade de Ponte Nova

Geraldo Pereira – e emprestava seus equipamentos em troca de trabalho em suas produções, como um esquema de cooperativa. Também durante esses anos a Lei Murilo Mendes de incentivo à cultura⁶ começava a financiar projetos relativos à área cultural em Juiz de Fora. “eles davam um pouco de dinheiro que era pequeno, mas era suficiente para o tipo de cinema possível de ser feito em Juiz de Fora naqueles anos.” (PIMENTEL, 2017, p. 166).

Marcos relata que ao frequentar alguns festivais fora da cidade era comum ouvir que em Juiz de Fora havia uma cena de cinema e que essa expressão vinha como uma forma de questionar como aconteciam certas produções na cidade, como as pessoas se encontravam e conseguiam recurso para finalizar certas obras, como era o acesso aos equipamentos e principalmente como se mantinham as pessoas que produziam cinema em uma cidade como Juiz de Fora, interiorana de médio porte. O que é relatado por Pimentel é que as pessoas que tinham equipamento disponível nessa época queriam produzir filmes, emprestavam para quem não tinha e, com isso, movimentavam a produção audiovisual em Juiz de Fora.

Você sabia quem tinha câmera na cidade e essas pessoas queriam fazer filme, você batia na porta, você ia e se você está numa grande cidade você não tem acesso a essas coisas, então eu acho que o porte de Juiz de Fora, essa coisa de cidade média, era interessante porque eu acho que era a medida certa para que eu tivesse acesso a algumas coisas, ela não era grande demais para ser frio e me fechar as portas, mas também não era pequena demais para não existir esse tipo de atividade que eu resolvi fazer. (PIMENTEL, 2017, p. 165).

Ao se interessar pelo cinema documentário, Marcos começa a procurar um aprofundamento na temática através de outros cursos que o ajudassem em sua formação. Com isso, nos anos 1990 se torna aluno de oficinas de curta duração com Eduardo Coutinho e João Moreira Salles no Rio de Janeiro que o fazem compreender o documentário não somente como uma profissão, mas também como uma forma de entender a realidade. “Mais do que aprender sobre documentário eu estava aprendendo sobre como acessar o mundo através do cinema documentário e aí eu tive certeza de que era aquilo que eu queria fazer, mas eu sabia que eu precisava me preparar.” (PIMENTEL, 2017, p. 168).

No final do ano de 1999, Marcos conclui o curso de graduação na Faculdade de Comunicação e ganha alguns presentes de Cris Rodrigues: um postal, uma caneta e um papel

(MG) no dia 17 de janeiro de 1948. Disponível em <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/jose-sette>>. Acesso em 30/04/2017.

⁶ A Lei Municipal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Murilo Mendes entrou em funcionamento no ano de 1995, sendo gerida pela Funalfa. Desde então, tornou-se um mecanismo eficaz para a democratização dos recursos destinados à cultura em Juiz de Fora, para a valorização e fortalecimento da produção artística local. Ao longo dos anos destinou recursos às mais variadas manifestações culturais, do teatro à dança, da literatura à música, do cinema ao vídeo, passando pelas artes plásticas e outras expressões da arte. Disponível em <https://www.pjf.mg.gov.br/administracao_indireta/funalfa/mmdendes/index.php>. Acesso em 30/04/2017.

dobrado. O recado que o então professor queria transmitir era que o postal e a caneta seriam para ele escrever bons projetos e o papel era a resposta de um fax do Cris pedindo uma semana de estágio para Marcos na Rede Minas. “O papel era o fax do Cris falando que tinha um aluno que ele gostava muito e que ele queria dar de presente uma semana na Rede Minas. E isso acabou mudando minha vida porque lá me abriu várias portas.” (PIMENTEL, 2017, p.212).

Ao final da graduação em Comunicação, Marcos esperava alguma comemoração em família, algo intimista que era comum em sua casa, mas nada aconteceu além das festas tradicionais com a turma. Na metade do ano de 2000, Marcos conclui a graduação em Psicologia. De acordo com Pimentel, sua família sempre acreditou que a Psicologia seria o mais próximo da área de saúde que eles conseguiriam alcançar dentro de suas preferências profissionais e, por isso, sempre houve um maior apoio em relação a este curso. Com o término desta graduação, Pimentel já não esperava comemoração alguma, mas foi surpreendido por um presente de seus pais que representava algo maior que um simples bem material.

O presente era esses coletes, que eu não uso, cheio de bolso, mas pra mim era o presente mais lindo que eu já ganhei porque era como se na formatura do curso que era o mais distante do que eu queria e o mais próximo do que eles queriam, eles me dessem uma coisa que tem a ver com o que eu queria e eu acho que foi a forma consciente ou inconsciente de dizer para eu correr atrás do meu sonho mesmo que eles não entendessem direito o que era, isso para mim foi muito importante senti eles presentes comigo mesmo sem entender o que eu estava fazendo. (PIMENTEL, 2017, p. 212).

Ainda durante as graduações, a participação em festivais de cinema sempre foi uma constante na vida de Marcos Pimentel e foi em alguns desses festivais que ele começa a ouvir sobre a Escola de cinema em Cuba – uma instituição de ensino que é voltada para o cinema autoral, com alunos e professores de várias partes do mundo – e, em agosto de 2000, após a formatura em Psicologia, resolve fazer um curso de curta duração, pois na época não havia o curso regular de dois anos voltado para documentário. “Fiquei dois meses lá e aí eu tive certeza que o documentário era o meu caminho” (PIMENTEL, 2017, p. 168).

No final de 2001 a EICTV entra em contato com Marcos falando que estavam abrindo o curso regular de dois anos⁷ para documentário, convidando-o para prestar o exame de admissão. Marcos volta a Cuba para o curso completo e fica de 2002 a 2004. Durante esse período produz alguns curtas, como *Ilha* (16 mm, 09 minutos, 2004), *O chão e o céu*

⁷ Atualmente o curso tem a duração de três anos

(DVCAM, 26 minutos, 2004) e *Biografia do Tempo* (35 mm, 08 minutos, 2004). Alguns dos filmes produzidos durante o período em Cuba foram partes dos exercícios da EICTV e cumpriam requisitos que a Escola determinava. O roteiro e a montagem de *O chão e o céu* é assinado também por Ivan Morales Jr. e o som dos três filmes citados anteriormente são de David Machado, evidenciando essa fidelidade de Pimentel com essa equipe que de se conheceu na Escola de Cuba e que se manteve ao longo de suas produções.

Alguns professores também influenciaram as escolhas narrativas de Marcos, os quais ele destaca: Franca Cereghinni e Kevin Hull (BBC/Inglaterra), Marianne Pletscher (Suíça), Javier Corcuera e Jordi Abusada (Peru/Espanha), Pascal Aubier, Sylvie Thouard, Gui Chapoville e Suzette Glenadel (França), Gail Dolgin (EUA), Enrique Colina e Fernando Pérez (Cuba), Claudia von Alemmán (Alemanha), Carmen Guarini (Argentina) e Russel Porter (Austrália). “Não conseguiria apontar o que mais me influenciou. Acho que todos eles contribuíram para que eu me tornasse o documentarista, cineasta e homem que sou hoje.” (PIMENTEL, 2017)⁸.

Após esse período em Cuba, Marcos volta para o Brasil, realiza o documentário *O Maior espetáculo da terra* (2005) e, após seis meses no país, viaja a Alemanha para cursar uma especialização em Cinema Documentário. Pimentel permanece na Alemanha durante todo o ano de 2005, produz o documentário *Ruminantes* (Digibeta, 20 minutos, 2005), e volta para o Brasil em 2006. “Senti que era aqui que eu tinha que contar as minhas histórias, (...), foi uma decisão difícil, mas foi uma decisão que eu precisava tomar.” (PIMENTEL, 2017, p.170). A volta para o Brasil acontece também devido ao crescimento do número de editais de financiamento destinados a materiais audiovisuais que estava acontecendo na época no país. Como o cinema de Marcos Pimentel se sustenta também apoiado nesse tipo de suporte, voltar ao Brasil e se fixar aqui foi uma decisão tanto emocional quanto financeira.

Desde 2006, Marcos Pimentel realizou diversas obras em cinema documentário, percorrendo festivais em variados países e colecionando prêmios em diferentes categorias. No entanto, algo que nunca o deixou foi a sensação de pertencimento em Minas Gerais, principalmente sua relação com Juiz de Fora. Mesmo com a sua necessidade de estar viajando constantemente, “a questão do pertencimento para mim é muito importante, claro que eu escolhi uma área onde para sobreviver eu preciso estar com um pé fora e outro dentro, o pé fora é pra sobreviver financeiramente, o pé dentro é pra sobreviver emocionalmente” (PIMENTEL, 2017, p. 209).

⁸ Comentário enviado por e-mail em 13 de julho de 2017.

Orgulhoso de sua mineiridade, Marcos atualmente reside em Belo Horizonte, onde também se encontram outros cineastas que dialogam com o tipo de filme que Marcos produz. Diretores como Clarissa Campolina, Marília Rocha, Cao Guimarães, entre outros, compõem essa geração de produtores audiovisuais que voltam seus olhares narrativos para a essência dos indivíduos, mesmo que tratem também de ficção para além do documentário.

A exuberância da construção imagética que surge quase performática sobre a tela, mantendo uma plástica digna de instalações artísticas e a complexidade da construção sonora envolvida, mesmo quando engloba além de ruídos e ambiências, os diálogos ou narração são elementos que unem as obras dessa geração e os contextualizam dentro desse cenário de produção audiovisual em Minas Gerais.

Grupos como o *Teia*⁹ reúnem alguns desses realizadores, inclusive Luana Melgaço, que assina como produtora executiva de Marcos Pimentel desde *Arquitetura do Corpo*, em 2008. A participação da dupla de compositores mineiros Nelson Soares e Marcos Moreira – *O Grivo* – em diversas produções que envolvem esses diretores também se torna indício ao relacionar os filmes produzidos por esses autores. Marcos Pimentel cita também a proximidade da idade entre ele e os demais realizadores como outro ponto de confluência entre eles.

Começamos todos a filmar mais ou menos na mesma época e frequentamos festivais juntos já há quase 20 anos. Isso fez com que nos aproximássemos. Mesmo que tenhamos estilos completamente diferentes, trabalhamos com filmes de pequenas dimensões e esquemas mais artesanais de produção. E acho que nossas obras dialogam mesmo que cada um tenha sua forma particular de abordar os temas que escolha. (PIMENTEL, 2017)¹⁰.

A ideia de não construir um roteiro fechado, aguardar pelo inesperado que a realidade pode oferecer, e deixar lacunas na narrativa que ajudam o espectador a construir uma história em que ele também participa completando-a e interpretando-a também é evidente nos filmes dessa geração.

Marcos Pimentel elenca aqueles diretores que mais se aproximam da linguagem que ele gosta de transmitir: Adirley Queiróz (Ceilândia), Torquato Joel (João Pessoa), Ricardo Alves Jr, Marília Rocha e Clarissa Campolina (Belo Horizonte), Pedro Freire (Rio de Janeiro),

⁹ O coletivo abriu um hiato em suas atividades no ano de 2015, mas mantém um site (www.teia.art.br) com atualizações sobre as produções individuais dos membros colaboradores.

¹⁰ Comentário enviado por e-mail em 13 de julho de 2017.

Camilo Cavalcanti, Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso (Recife) Frederico Machado (São Luís/Maranhão), Marco Dutra, Juliana Rojas e Thais Fujinaga (São Paulo).

Agora, não tenho dúvidas de que aquele cuja obra que mais me influencia é Petrus Cariry, de Fortaleza, autor de filmes como *Dos restos e das solidões* (2006), *O grão* (2007), *Mãe e filha* (2011), *A velha e o mar* (2005)... Ele [Petrus] também já afirmou que a recíproca é verdadeira. Os filmes do Petrus dialogam profundamente com os meus e, justamente por isso, os festivais sempre programaram nossos filmes juntos, um seguido do outro. Gosto da forma como ele aborda pessoas, lugares e situações. Apesar de sermos pessoas completamente diferentes, acho que temos uma visão de mundo muito parecida e isso acaba ficando claro quando assistimos aos filmes de um e de outro. (PIMENTEL, 2017)¹¹

Petrus Cariry busca, em suas produções, seguir uma linha autoral e refletir sobre momentos pessoais, o que se assemelha com certas produções de Marcos Pimentel. Na ocasião do lançamento de seu longa *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015), Petrus comenta em entrevista concedida ao site Tela/Carta Capital a preocupação artística envolvida na fotografia de seus filmes, a estética de cada plano e a influência que esses elementos acarretam na produção de sentido ao filme. Além disso, Petrus Cariry demonstra entusiasmo em relação à construção sonora do filme, em relação ao uso dos ruídos e silêncios na construção narrativa¹².

As escolhas narrativas que aproximam Marcos Pimentel de Petrus Cariry, mesmo que um lide exclusivamente com documentário e outro navegue também pela ficção, evidenciam a busca pela captura de essências, de experiências sensoriais e o entendimento de que os filmes se completam também no momento da recepção, naquilo que o espectador interpreta.

A escolha de Marcos Pimentel em residir em Belo Horizonte partiu de uma necessidade logística, de se localizar em uma capital e ter acesso mais facilitado a certos recursos. O diretor comenta que o caminho mais fácil teria sido se mudar para o Rio de Janeiro – por ser mais próximo de Juiz de Fora – mas que sair de Minas Gerais não estava nos planos de Pimentel. A relação com Juiz de Fora também é especial, pois, segundo o próprio, sem Juiz de Fora ele não seria documentarista.

A minha asa só é do tamanho que ela é por Juiz de Fora, pelas pessoas que eu conheci aqui, o acesso que eu tive a algumas coisas, por isso eu prezo muito esse lugar, para mim é um lugar muito especial no mundo, que eu levo dentro de uma forma especial. (...) Assim como pra poder fazer cinema documentário eu precisei

¹¹ Comentário enviado por e-mail em 13 de julho de 2017.

¹² Disponível em < <http://telatela.cartacapital.com.br/petrus-cariry-cinema-se-completa-tambem-no-outro/> > Acesso em: 18 de julho de 2017.

da Psicologia, eu só pude fazer cinema documentário por Juiz de Fora, se não fosse Juiz de Fora nada disso teria sentido, é muita estranha a relação que eu tenho com esse lugar porque está no meu DNA e é muito legal levar as histórias de Juiz de Fora para tudo quanto é canto. (PIMENTEL, 2017, p.212).

Marcos completou 40 anos em junho de 2017 e não nega em sua entrevista que isso tem ‘atrapalhado’ suas ideias, não de forma pejorativa, pois o repertório e as experiências acumuladas o deixam confortável com a pessoa que vem se tornando.

Então, eu acho que se hoje eu estou feliz com a pessoa que me tornei ou estou me tornando, porque a gente vive um processo de mudança constante, passa muito pela questão do pertencimento, é fundamental para mim estar em Juiz de Fora, beber em Juiz de Fora, passar mais tempo com os meus pais, com meus sobrinhos, com as minhas irmãs e torcer pelo Tupi. Explica tanto da minha vida torcer pelo Tupi, porque é a mesma jogada de você acreditar em uma coisa que não te dá nada. (PIMENTEL, 2017, p. 211).

Durante a entrevista, Marcos se emociona ao entender que estar em Juiz de Fora é também estar com sua família, seus amigos mais antigos, sua casa, é torcer pelo Tupi, porque, como o próprio diz, “torcer pelo Tupi sempre foi uma merda, mas prova a gente, você começa a descobrir belezas onde ela não está tão evidente e você começa a ver como é que isso explica muita coisa das decisões que você tomou ao longo da sua vida” (PIMENTEL, 2017, p.211).

A ideia de pertencimento levantada por Pimentel ao relacionar Juiz de Fora com as lembranças de sua infância, família, amigos e com o início de sua formação profissional é fundamental no entendimento da importância de seu primeiro longa-metragem acontecer próximo à cidade em que viveu sua infância e adolescência. *Sopro* (2013) foi gravado em uma vila próxima ao Parque Estadual do Ibitipoca, localizado a 90 km de Juiz de Fora. Marcos Pimentel conheceu a região de Ibitipoca em sua adolescência e, por isso, havia uma memória afetiva do lugar. Além disso, estar em Ibitipoca era como estar no quintal de sua cidade, seu *jardim interior* (PIMENTEL, 2017), diante disso a relevância de trabalhar nessa localidade em sua primeira produção em formato longa metragem é destacada pelo diretor. “Eu preciso continuar filmando Juiz de Fora e foi muito bom conseguir fazer o *Sopro*, meu primeiro longa, aqui, parir ele aqui em Juiz de Fora e com uma equipe de gente daqui.” (PIMENTEL, 2017, p.211).

2.2 O processo de criação

O surgimento das ideias e o método de criação desenvolvido por Marcos decorre de um processo de introspecção do diretor e de identificação com o lugar, os personagens e os elementos que o motivavam no determinado momento da criação. “Eu gosto muito desse momento quando surgem as histórias, são os momentos de uma felicidade muito grande, eu me sinto muito envolvido quando eu encontro algo que me motiva a fazer um filme sobre isso.” (PIMENTEL, 2017, p.170).

Cada filme surge de uma necessidade do diretor, da sua vontade de comunicar com o mundo e de entender elementos que o instigavam no momento da criação. Cristiano Rodrigues (2017) comenta que Marcos é muito detalhista em seus projetos, o que facilita sua organização como produtor, porque há um processo anterior, reuniões que classificam e dão o direcionamento para o trabalho. “Eu brinco com ele que ele costuma variar formato, então, por exemplo, se ele faz um filme de entrevista, ou se ele ouve muita gente, o próximo projeto dele provavelmente é uma coisa sem entrevista” (RODRIGUES, 2017, p. 109). Além disso, não uma regularidade em seu processo criativo, não existe uma fórmula, cada história parte de uma necessidade íntima relativa a algum interesse daquele momento.

É um processo instintivo, eu preciso de paz nesse momento, (...) por isso uma coisa que me dá muito prazer é quando nascem as ideias, o momento em que eu descubro que eu preciso fazer um filme sobre o lugar e que tem uma história ali é muito solitário esse processo de criação, eu preciso de paz, (...) meu trabalho é mais estar sozinho, eu acho que a solidão me inspira e me pressiona criativamente nesses momentos. (PIMENTEL, 2017, p.175).

Após o surgimento das ideias, a primeira pessoa da equipe a ser comunicada sobre o filme que será desenvolvido é a produtora executiva Luana Melgaço. Luana conta que Marcos é atípico em meio aos diretores que ela está acostumada a trabalhar, uma vez que ele traz o processo de desenvolvimento da ideia muito adiantado, mesmo que a pesquisa em si ainda precise ser feita, o conceito que irá ser trabalhado no filme chega de forma concreta, já idealizada na cabeça do diretor. A produtora comenta que não participa auxiliando Marcos a escrever para editais de financiamento, seu trabalho no momento anterior ao filme envolve os orçamentos para a previsão de custos dos projetos.

Eu acho que eu acompanho esse surgimento da ideia. Ele trabalha muito tempo na investigação dele, um pouco sozinho e aí ele já traz pra mim o que ele quer fazer, de uma forma muito organizada. A partir do que ele traz, eu vou trabalhar em algumas situações, por exemplo, no caso do *Arquitetura do corpo* ele já trouxe o projeto aprovado no Ministério da Cultura, então ele já tinha dinheiro. Em outras situações,

ele não tem o dinheiro ainda, é um processo de captação, e aí eu vou ajudá-lo na parte de orçamento, a organizar o projeto pra buscar financiamento e aí ele volta a trabalhar sozinho para organizar melhor o que ele quer fazer e depois ele traz a mim e a gente começa a trabalhar junto. (MELGAÇO, 2017, p. 215).

Após o processo de pesquisa, Marcos busca conselhos de criação com seu parceiro de roteiro e edição Ivan Morales, que o ajuda a construir a história a partir dos personagens e do lugar que Marcos deseja executar sua obra audiovisual. “Ele [Marcos] pensa em uma primeira estrutura, daí me conta tudo isso e eu imagino a história que ele está contando e imagino coisas que poderiam faltar que coisas que ele poderia filmar que me ajudariam pra editar e esse é o processo de roteiro que a gente fala.” (MORALES, 2017, p.143).

Desde quando estudaram em Cuba, Marcos e Ivan consideram que o roteiro de um documentário nasce de fato na edição, porque antes o processo é de muita pesquisa, mas sem uma estrutura definida para o filme, isso será determinado na edição. Durante a captação das imagens, o diretor não sabe exatamente qual plano abrirá o filme ou como as histórias serão desenvolvidas, se a estrutura pensada anteriormente ainda poderá ser utilizada ou como encaixará os elementos inesperados que o encontro com aquela realidade proporcionou, são esses os argumentos que Marcos Pimentel e Ivan Morales utilizam ao defender que o nascimento do roteiro acontece, de fato, durante a montagem. Ivan prefere participar das produções desde a fase de projeto, pois ainda é possível nesse momento sugerir novas propostas e estruturas para a construção final do filme.

Eu gosto muito como editor de participar do filme antes dele ser filmado, na maioria dos filmes que eu trabalho, não só com o Marquinhos, mas como os daqui da Alemanha também, as pessoas me chamam já quando elas tão escrevendo o projeto e daí a gente conversa sobre possíveis estruturas e tal, mas não tem nenhum roteiro fixo mesmo mas são possibilidades de narração que eu gosto de pensar junto com o diretor e que as vezes que é tarde demais depois que o material já foi filmado é tarde pra vir com uma ideia que seja muito nova ou muito diferente da proposta do editor, (...) Mas eu acho que roteiro, roteiro de verdade vem na hora da edição mesmo. (MORALES, 2017, p. 146).

O som tem papel diferenciado nas obras de Marcos Pimentel. Na maioria das vezes, o diretor já chega pré-disposto a não entrevistar os personagens de maneira formal, o que há é uma conversa prévia, um entendimento do diretor que aquele personagem irá contribuir na construção narrativa. Marcos destaca na entrevista que procura buscar personagens nas situações que ele espera para o filme, se a pretensão é que seja um filme essencialmente contemplativo e de introspecção, a captação ocorre nesse momento. “E aí é

muito louco porque o filme sempre se realiza entre aquilo que você espera e o que o personagem também, é essa interseção aí.” (PIMENTEL, 2017, p.176).

Na construção sonora dos filmes com som direto, Marcos dá os direcionamentos para o técnico e o deixa livre para criar uma biblioteca sonora do ambiente. “Os filmes além de pouca voz, dificilmente tem música, eu preciso construir uma banda sonora que tenha certa musicalidade para alguns momentos ali, só que essa musicalidade é construída com sons do ambiente, de elementos que pertencem àquele lugar.” (PIMENTEL, 2017, p.195).

Na criação sonora, Pedro Aspahan comenta a importância de se trabalhar com um diretor que possui conhecimento sobre som e demonstra interesse e sensibilidade pela questão sonora, uma vez que, a partir disso, “as decisões ali referentes ao som podem ser tomadas de modo compartilhado.” (ASPAHAN, 2017, p. 125). Pedro relata que Marcos sempre o deixa muito livre durante a captação, as conversas preliminares geralmente são breves e, como os filmes de Pimentel em sua maioria não possuem muitos diálogos, Pedro busca realizar uma catalogação sonora do ambiente em que se passa a obra.

Outra coisa que eu gosto muito de fazer é quando tem também algum som em sincronia que precisa ser ressaltado, eu gosto de gravar depois só para o áudio, é como se fosse um trabalho de *foley* que você vai fazendo durante a gravação do som direto, você faz o som direto e depois vai gravando os elementos para que na pós-produção esse trabalho não seja preciso fazer fora depois, gravação de passos, de ruídos, um monte de coisa, sons de cobertura. (ASPAHAN, 2017, p. 127).

Na direção de fotografia a liberdade na criação também é relatada por Matheus Rocha, responsável pela captação de imagens dos filmes de Pimentel. O fotógrafo comenta que Marcos tem uma predileção por câmera fixa, no tripé, não gosta de câmera na mão nem de movimentos como *zoom* ou *travellings*. Sabendo dessas preferências, o trabalho entre direção e fotografia é facilitado, havendo uma relação de confiança entre os profissionais.

O Marcos nunca foi de me dizer como ele gostaria que aquilo fosse feito, ele deixava eu fazer, ele sempre estava junto, vendo a imagem e ele me conduzia com “fecha em tal coisa”, estamos filmando uma situação por exemplo que, sei lá, o personagem está dormindo e está meio caído em cima do sofá e o Marcos percebe que ele está balançando o pé de um jeito estranho, o Marcos pega e fala “Olha o pé, olha o pé”, então eu naturalmente ia lá e fechava no pé, mas ele nunca me conduziu no sentido “filma daqui” ou “abre, fecha, mais ou menos, chega um pouquinho mais pra esquerda ou pra direita”, primeiro porque a gente não tem muito tempo para isso, as coisas estão acontecendo e você tem que ser rápido, pensar rápido, agir rápido e por outro lado por essa confiança mesmo, por saber que o que eu estou filmando está dentro do gosto pessoal dele. (ROCHA, 2017, p.153).

O diretor de fotografia destaca ainda que Marcos Pimentel tem simpatia por planos mais fechados, que evidenciam detalhes importantes para a narrativa. A relação de

confiança e liberdade estabelecida entre os dois também passa por Matheus conhecer as preferências de Marcos e atender a essas ‘regras’ de filmagem, que seguem as preferências do diretor.

Se eu vou filmar, eu já sei que ele gosta que eu faça um plano geral e que eu tenha também planos mais fechados, se tem detalhes acontecendo, principalmente das pessoas, ele gosta muito de detalhes dos pés, mãos, porque são detalhes que evidenciam o estado do personagem, às vezes um estado físico, como um pé sujo de lama; às vezes um estado emocional, a pessoa está esfregando os dedos como se estivesse nervosa; às vezes é uma característica quase geográfica do corpo daquela pessoa, uma marca de trabalho, um pé que tem uma sola muito grossa, uma parte do rosto que evidencia uma cicatriz, uma ruga, coisas que narram o estado daquela personagem em vários sentidos e que estão no detalhe, então eu já sei que eu tenho que corresponder àquilo. (ROCHA, 2017, p. 154).

As imagens dos filmes de Marcos Pimentel adquirem uma conotação artística que ultrapassa os limites narrativos do filme. A plástica envolvida na construção dos planos passa pelo talento do diretor de fotografia, o entendimento entre ele e o diretor e a observação do lugar em busca de elementos que possam compor cada sequência. Matheus Rocha destaca sua necessidade de conexão com o lugar para conseguir os enquadramentos certos para a história e para que a narrativa possa fluir, os personagens possam também se sentir a vontade com aquela situação.

Uma vez que está ali, que você se conectou com aquilo que está acontecendo, com a vida, com o tempo das coisas, você está fazendo sem se dar conta de que você já está capturando aquilo na essência, porque você está conectado, você está contemplando, você está observando com a atenção que aquilo necessita. E quando você faz isso, quando você se conecta, é muito natural que as personagens se esqueçam da equipe técnica e que a própria equipe técnica esteja ali sem se dar muito conta do tempo que passou. (ROCHA, 2017, p. 157).

Outro aspecto relativo à escolha das imagens e no auxílio ao desenvolvimento das ideias e na criação dos filmes de Pimentel é a utilização de pinturas e fotografias que se assemelham de alguma forma ao resultado que ele gostaria de expressar da obra, principalmente em relação à fotografia, abrangendo tanto os enquadramentos quanto os tons de cor que deverão ser atribuídos ao filme na etapa de colorização. Em *Arquitetura do corpo* a inspiração era Degas¹³, em *Horizontes Mínimos*, Vermeer¹⁴, e no caso de *A poeira e o vento* a

¹³ Edgar Degas (1834-1917) é lembrado como Impressionista, pois foi um dos membros fundadores do grupo de artistas em Paris que começaram a exibir juntos na década de 1870. Mas sua predileção pessoal em relação ao realismo o diferenciava de seus pares, por isso rejeitou o rótulo "Impressionista", preferindo descrever-se como um "Independente". Disponível em < <http://www.theartstory.org/artist-degas-edgar.htm> > Acesso 28/04/2017.

¹⁴ Johannes Vermeer (1632–1675) figura entre os mais admirados de todos os artistas holandeses, mas era muito menos conhecido em sua época e permaneceu relativamente obscuro até o final do século XIX. Especializou-se em cenas domésticas interiores de vida de classe média e foi um pintor de gênero provincial moderadamente

ideia surgiu a partir de uma visita a exposição chamada Céus Holandeses, em Amsterdam. Marcos Pimentel se sente encantado pelas pinturas de Hendrik Willem Mesdag¹⁵, Anton Mauve¹⁶ e Jacob Maris¹⁷ [ver anexo] que acabam por se tornar referência na fotografia do curta e também influenciam no longa *Sopro*.

Em relação à concepção da ideia do que culminou em *Sanã* (2013), uma curiosidade acerca do processo de pesquisa é a que o filme originalmente seria sobre comunidades que vivem isoladas e cercadas de areia por todas as partes. Marcos nunca havia ido ao Maranhão, mas algumas pessoas começaram a falar desta localidade, que era o tipo de ambiente que atraía os olhares do documentarista.

Na verdade, toda semana umas três pessoas me contam sobre um filme que achavam que eu deveria fazer e na maior parte das vezes não me interessa, porque são os filmes que elas gostariam de fazer ou de ver feito que não necessariamente bate com a minha vontade de fazer. Mas quando seis pessoas que não se conhecem disseram que eu tinha que fazer um filme lá no Maranhão, que o tipo de filme que eu faço de tempo estendido, mais contemplativo, naquelas areias lá e eu comecei a pensar nisso. (PIMENTEL, 2017, p.198).

Marcos considera a ideia e escreve um projeto para financiamento¹⁸. Com o projeto aprovado, o diretor viaja para o Maranhão para a pesquisa e lá se decepciona com o que encontra, não se interessa pelo que havia planejado, “até que eu vi esse menino e me encantei por ele, por uma introspecção que era dele, mas que eu me sentia profundamente identificado com isso, porque eu acho que em alguma medida tem alguma coisa dele aqui dentro também.” (PIMENTEL, 2017, p.199).

bem sucedido em sua vida. Disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/hd/verm/hd_verm.htm> Acesso 28/04/2017.

¹⁵ Mesdag (1831-1915) tinha 35 anos quando decidiu se tornar um artista. O mar tornou-se seu tema principal. Em 1870 ele fez sua estreia internacional, ganhando uma medalha no Salão de Paris. Seu trabalho mais espetacular, o Panorama, foi concluído em 1881. Esta tela circular, 14 metros de altura e 120 metros de circunferência, pode ser visto em Haia perto Museum Mesdag. Também fundou um museu ao lado de sua casa junto com sua esposa Sientje Mesdag Van Houten, também artista, para mostrar sua coleção de obras de artistas das escolas de Haia e de Barbizon. Disponível em <<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/hendrik-willem-mesdag>> Acesso em 28/04/2017.

¹⁶ Antonij (Anton) Mauve (1838-1888) nasceu em Zaandam. Aos 16 anos, foi para Haarlem, onde foi aprendiz de Pieter Frederik van Os, um especialista em pintura de bovinos. Por um tempo, ele ensinou Van Gogh. Por esse tempo seu trabalho foi usado amplamente conhecido e procurado por colecionadores na Holanda e no estrangeiro. Suas paisagens com ovelhas eram especialmente populares nos Estados Unidos. Disponível em <<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/anton-mauve>> Acesso em 28/04/2017.

¹⁷ De uma família de três irmãos que desempenharam um papel de liderança na pintura holandesa durante a segunda metade do século 19, Jacob (Jacobus Hendricus) (1837-1899) foi um dos líderes da Escola de Haia, especializando-se em vista para o campo holandês e cenas em cidades holandesas. Disponível em <<https://artuk.org/discover/artists/maris-jacob-henricus-18371899>> Acesso 28/04/2017.

¹⁸ Sanã foi selecionado pelo Programa Petrobrás Cultural 2012.

O diretor escreve à instituição de financiamento explicando a situação, que a ideia original não tinha se desenvolvido como o esperado, mas que ele havia encontrado um menino que o inspirava criativamente, que o projeto continuaria sendo sobre isolamento e areia, mas agora sobre apenas uma pessoa e que queria o nome do menino no título, precisaria mudar até mesmo o nome, “e com ele havia um isolamento que era de personalidade, eu suspeitava que ele tivesse traços de autismo, mas depois eu descobri que não era, o moleque era um performático, toda hora ele inventava coisas absurdas pra impressionar a gente” (PIMENTEL, 2017, p.199). A instituição responde dando o aval para prosseguir com o projeto, precisando apenas efetuar algumas mudanças burocráticas, mas sem maiores complicações.

Eu achei que ia ser uma luta, que eles iam me dizer, mas não o cara entendeu que documentário tem dessas coisas, então eu acho que passa por uma sinceridade também e da compreensão de como é o processo, é isso que me atrai fazer documentário. Eu achava que eu tinha argumentos necessários pra defender que merecia um filme sobre aquele menino porque eu já estava apaixonado pelo objeto fílmico, ali tinha uma história que me movia e essa história foi inesperada. (PIMENTEL, 2017, p.199).

Durante o desenvolvimento dos documentários *Pólis* (22minutos, 2009), *Taba* (16 minutos, 2010) e *Urbe* (15 minutos, 2009), sua trilogia urbana, Marcos Pimentel estava concentrado na questão da experiência da cidade, no conceito habitar os centros atualmente, com múltiplas conexões. “Eu fiquei um ano e meio fazendo esses três filmes e super ligado a múltiplas conexões, fluídos, não-lugares, efêmeros, coisas transitórias, tudo ali, qualquer elemento” (PIMENTEL, 2017, p.170).

Pólis mostra a produção em massa, a industrialização, a construção e a destruição nas cidades e como elas se confundem, as constantes transformações no ambiente urbano, tanto no meio material quanto na vida das pessoas ali inseridas o hiperestímulo de sentimentos do cotidiano, e a sensação de que nada é definitivo na cidade contemporânea. O filme deixa a mensagem de construção e destruição, *sístole e diástole*¹⁹ urbana. A cidade funciona através das pessoas que nela habitam.

Para a realização do filme, foram mapeadas cidades em que haveria gravações, locais onde Marcos julgava interessante para abordar a temática e em que aconteceriam circunstâncias relevantes para o filme. As situações de espera são uma constante na busca por

¹⁹ Expressão presente na sinopse no filme. Sístole é o termo que se refere a contração da musculatura cardíaca que se alterna com o período de repouso ou relaxamento, a diástole.

acontecimentos cotidianos que o diretor queira abordar no filme. Em *Pólis*, a cena aos 15 minutos em que a criança corre em volta da fonte se enquadra nessas situações.

Teve uma coisa na praça da estação lá em Belo Horizonte, a gente ficou esperando e nego fica louco porque não acontece nada, nada que interessa para o filme, só que aí de repente uma menininha foge do pai que estava no ponto de ônibus, entra na fonte, a fonte liga, a menina corre pela fonte, o cara pega a menina, a menina foge dele, ele pega e gira a menina e começa a girar e o ônibus passa no fundo e é um momento de uma catarse incrível que casa com o rush do filme, que tem uma estrutura de um dia na vida da cidade. Então, eu fico me perguntando essas horas quanto vale um plano, às vezes você fica esperando um dia inteiro e não acontece porra nenhuma, mas ali em dez minutos acontecem coisas incríveis, maravilhosas, que tem um frescor. (PIMENTEL, 2017, p. 194).

Antes da etapa de captação, Marcos relata que gosta de se aproximar do personagem para conhecê-lo, entender se aquela pessoa realmente é interessante para o filme e para a história que ele gostaria de contar e, principalmente para explicar para o indivíduo o que está acontecendo e o que vai acontecer realmente. O diretor comenta que muitas vezes os personagens criam expectativas distintas a que o filme propõe, como esperar que em algum momento ele irá entrevistá-lo ou que o filme será sobre sua vida.

Quando eu fiz o *Pólis*, o tempo todo tem a Kaiete lá né, que é aquele personagem que é uma transformista que aparece ao longo do filme, ela ficava o tempo todo falando pra todo mundo que eu estava fazendo um filme sobre a vida dela e eu falava "não é um filme sobre a sua vida", mas não adianta, nada iria convencê-la de que não era sobre a vida dela, ela botou na cabeça que era sobre a vida dela e não ia sair. E eu ficava o tempo todo tentando mostrar pra ela que não, que não era, tem alguns aspectos que ela é parte de uma engrenagem muito maior que é a cidade ali. (...) Então eu acho que tem muito disso, de você começar a fazer um filme seguindo um personagem e esse personagem se converter em outro personagem, que também é um papel social que ele assume, mas que não é necessariamente o que mais me interessa. Então a minha conversa com os personagens passa muito por isso. (PIMENTEL, 2017, p. 183).

Pólis conquistou prêmios como o de melhor filme de curta-metragem no 13º FICA - Festival Internacional de Cinema Ambiental, em Goiás, no ano de 2011; melhor filme em competição (Troféu Glauber Rocha); melhor filme documentário (Troféu Tatu de Ouro); e melhor som (Troféu Tatu de Prata) pela Jornada Internacional de Cinema da Bahia, em 2010. Além disso, recebeu o prêmio especial do júri no 13º Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal, 2009²⁰.

Ao abordar a questão da intervenção do diretor na realidade ali apresentada durante a captação das imagens de seus filmes, Marcos relata que gosta de esclarecer àquela pessoa que será seu personagem a que objetivo se destina o filme e que conviver um tempo

²⁰ Disponível em <<http://www.temperofilmes.com/2013/06/Polis.html>>. Acesso em 24/04/2017.

com esses indivíduos faz parte do seu processo de entendimento sobre o que de fato será gravado sobre aquela pessoa.

Aprender a ler esse personagem e as ações dele, identificar em qual momento do dia acontecem mais as coisas que me interessam, em qual momento da casa acontecem mais as coisas, até mesmo para pedir para ligar a câmera, porque eu já sei que quando o personagem vai ali acontece tal coisa que me interessa. (PIMENTEL, 2017, p. 184).

A observação do local e a leitura da realidade são os pontos de destaque que Pimentel dá para a construção da narrativa com o mínimo de intervenção da equipe técnica. Em seus filmes, os enquadramentos em detalhe e os acontecimentos improváveis fazem com que em muitos festivais o diretor seja questionado quanto a sua intervenção enquanto sujeito com a câmera. Marcos coloca que sempre prefere se adaptar ao personagem, primeiramente entendendo suas ações e aprendendo sobre aquela realidade naqueles momentos para que em um momento posterior possa se posicionar enquanto diretor e com o equipamento de gravação conseguir os planos para o filme.

Eu gosto de conversar pra deixar claro para o cara o tipo de coisa que a gente está esperando naquele momento ali, mas nunca de falar "faz isso, faz aquilo", eu nunca dirijo ao ponto de falar "entra aqui, olha pra lá, faz aqui, repete essa ação agora, vamos filmar com a câmera em outro lugar". (PIMENTEL, 2017, p. 184).

A questão de lidar com o inesperado é uma das coisas que mais motivam Marcos Pimentel na construção dos documentários e no desenvolvimento das ideias. O diretor descobriu na narrativa documental uma forma de se comunicar com o mundo, de expressar suas ideias e sentimentos. "É tão prazeroso ser surpreendido pela realidade que eu acho que o grande tesão está nisso, se eu tiver uma história que funciona na minha cabeça e que está ali perfeita, eu vou fazer cinema de ficção, eu não precisava estar fazendo documentário." (PIMENTEL, 2017, p. 198-199).

Em *Taba* (2010) o foco está nos destroços e nas ruínas urbanas, na desigualdade e nas contradições da vida nas cidades. Trânsito, monitoramento, muros, construções irregulares, trabalhos formais e informais, lixo e alimento, permeiam a narrativa, construída como um dia em qualquer cidade. Na metade do décimo segundo minuto do filme ocorre a cena do beijo triplo e no trecho a seguir, Marcos descreve como foi a captação dessa cena:

Nesses filmes especificamente [*Pólis* e *Taba*], eu mapeava alguns momentos da cidade e chegava ali pra registrar, você não sabe o que você está esperando e de repente começa um casal se beijar e eu falo pro Matheus pegar porque aquele casal estava se beijando forte e tem um cara olhando eles se beijarem né, podia servir para alguma coisa. E a gente de longe começa a filmar, o beijo vai rolando e um terceiro

cara está olhando assim, sentado no mesmo banco e de repente desfaz o beijo e você vê que tem uma terceira pessoa ali dentro, era um beijo triplo dessa mulher que estava com o cara que estava olhando, ela volta e vai pra beijar o cara, tipo assim, ela estava ali com o namorado, mas também beijou ali os outros dois e quando aquilo abre a gente descobre aquilo. (PIMENTEL, 2017, p. 199).

Através dessas situações inesperadas o diretor pode reconstruir ou modificar a ideia original da narrativa e momentos que não estavam previstos podem se tornar fundamentais. “Por mais que eu tenha uma ideia, certa ideia do que pode acontecer, a realidade me presenteia com tanta coisa que sempre eu preciso replanejar o filme que eu estou fazendo ali e a acertar o leme.” (PIMENTEL, 2017, p. 184).

Taba ganhou o prêmio de Melhor Curta Documentário no Atlantidoc – Festival Internacional de Documentales de Montevideo, no Uruguai, em 2010 e de Melhor Curta Documentário pelo júri popular no MECAL – Festival Internacional de Curtas de Barcelona, na Espanha, em 2011. Além disso, recebeu Menção Honrosa do Júri no Message to Man – International Film Festival em St. Petersburg, Rússia, 2011²¹.

Urbe (2009) procura refletir sobre a vida e a morte nos centros urbanos, a alma da cidade e suas raízes, a efemeridade da construção e destruição cotidiana. A reflexão provocada por *Urbe*, assim como muitas das obras de Marcos Pimentel provocam um momento de contemplação, em que o espectador nem sempre consegue comentar sobre o que viu logo após a exibição, ele precisa terminar de entender, refletir, interpretar e trazer para si aquela realidade apresentada sobre o que assistiu para depois exprimir sua opinião e os sentimentos causados pelo filme. É o que Cristiano Rodrigues (2017) relata em entrevista:

E o cinema do Marquinho, eu não sei se você já percebeu isso, quando a pessoa acaba o filme, ela não tem muito que dizer, é muito difícil, eu vejo isso em sala de aula, às vezes eu passo um filme e tem um debate e as pessoas não conseguem falar muita coisa. No *Urbe* acontece isso muito, as pessoas acham muito forte, ficam tristes com o *Urbe*, porque tem aquela presença da morte, as pessoas ficam muito impactadas mas não conseguem falar. Aí no próximo encontro (...) o filme começa a provocar nas pessoas conexões, todo filme faz isso né, mas o cinema do Marquinho tem um potencial disso, de te fazer parar, te deslocar daqui e colocar em outro universo. (RODRIGUES, 2017, p. 119).

O filme foi lançado em Juiz de Fora, no Cine-Theatro Central²², no Festival Primeiro Plano, em 2009. “É uma encrenca quando lança filme no Central porque o teatro é

²¹ Disponível em <<http://www.temperofilmes.com/2013/06/Taba.html>>. Acesso 24/04/2017.

²² Localizado no centro de Juiz de Fora (MG), o Cine-Theatro Central foi inaugurado em 1929 e abriga peças de teatro, espetáculos de dança, ópera, concertos e shows. De arquitetura marcante, o próprio espaço em si exala beleza e identidade artística.

tão bonito que qualquer coisa que você colocar lá vai ter disputar atenção com a beleza do teatro” (PIMENTEL, 2017, p. 202). *Urbe* ganhou o prêmio de Melhor Documentário no 31º JVC Tokyo Film Festival (Japão, 2009) e foi finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – categoria curta documentário, realizado pela Academia Brasileira de Cinema, em 2011²³.

Pólis, Taba e Urbe compõem o que Pimentel denomina como sua trilogia urbana, de observação da metrópole, repleta de ruídos, múltiplas conexões e efemeridades que refletem o cotidiano das cidades.

O som e a trilha sonora dos três filmes são obra de *O Grivo* – dupla de compositores mineiros, Marcos Moreira e Nelson Soares, que, desde a década de 1990 vem realizando trabalhos em audiovisual, como captação, desenho de som, trilha e instalações sonoras²⁴. O excesso de ruídos e a multiplicidade sonora são o reflexo da contemporaneidade dos indivíduos urbanos e exemplifica a ausência de um contentor sonoro²⁵. A gravação sonora pode ampliar ou reduzir a percepção dos sons de um ouvido comum. São novas possibilidades de escuta, entendimento e compreensão na atribuição do som a dimensão da linguagem audiovisual. Nas obras da trilogia urbana, *O Grivo* compõe trilhas que exprimem padrões que exemplificam os ruídos das metrópoles. Sons industriais, metálicos, e mecanicistas permeiam a paisagem sonora²⁶ das obras, alternando certa calmaria a noite, com intenso volume de ruídos produzidos pela vida na cidade.

Uma particularidade nas obras de Marcos Pimentel são os momentos em que o personagem olha diretamente para a câmera, em uma espécie de contemplação ou confronto com o espectador. Durante a entrevista Marcos comenta que este é um dos momentos que mais lhe atraem na narrativa e que ele possui em sua casa quadros feitos com esses instantes em que o personagem encara a lente da câmera. “É uma coisa que me atrai porque eu sinto que eles estão olhando dentro de mim quando acontece” (PIMENTEL, 2017, p. 186). Esse

²³ Disponível em < <http://www.temperofilmes.com/2013/06/Urbe.html>>. Acesso em 24/04/2017

²⁴ Disponível em <<http://www.ogrivo.com>>. Acesso em 20/04/2017.

²⁵ Conceito elaborado por Michel Chion (2008), no qual entende que enquanto para as imagens de um filme há o limite estabelecido pela borda da tela de projeção, para os sons não existe essa fronteira. “Podemos sobrepor tantos sons quanto queiramos simultaneamente uns sobre os outros até o infinito, sem limites”. (CHION, 2008, p.58).

²⁶ Conceito de Murray Shafer (1997) que entende a paisagem sonora como “o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos.” (SHAFER, 1997, p. 366). Na trilogia urbana, é possível caracterizar a paisagem sonora dos filmes como *lo-fi* – baixa fidelidade, quando há cosgestionamento dos sons e os ruídos podem ser diferenciados com clareza. “os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa” (SHAFER, 1997, p.71).

momento pode acontecer de forma espontânea ou quando Marcos pede para que os personagens olhem para a câmera como se fosse para uma fotografia.

No *Pólis*, *Taba* e *Urbe* foi totalmente fabricado, eu pedia "posso tirar um retrato seu?", só que era retrato em movimento (...), eu já tinha feito isso no *Ilha* (2004) também, que também são muito fortes. As do *Taba* são as que mais me atraem e como é um filme de contrastes e contradições na vida da cidade são as pessoas mais fortes, mais carregadas, são pessoas mais pobres, que estão mais detonadas mesmo e tem até um grafite que também está como se estivesse exausto, eu adoro aquela imagem ali. (PIMENTEL, 2017, p.187).



Figura 1 *Pólis* (2009)



Figura 2 *Taba* (2010)



Figura 3 *Urbe* (2009)

De forma espontânea acontece em *Nada com Ninguém* (2003), que foi um dos primeiros filmes em que o personagem olha direto para câmera.



Figura 4 *Nada com Ninguém* (2003)

Em *Arquitetura do Corpo* (2008) há a bailarina que durante o exercício olha para a câmera de forma inesperada e autêntica. “Ela vira e olha e pra mim aquele é um dos momentos do filme que eu arrepio assim quando isso acontece” (p.187).

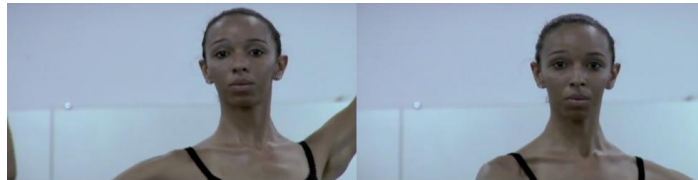


Figura 5 *Arquitetura do Corpo* (2008)

Em *A poeira e o vento* e *Sopro* também ocorrem esses olhares, principalmente com o personagem Cauã, que além de simplesmente olhar, tem uma postura desafiadora sobre a câmera.

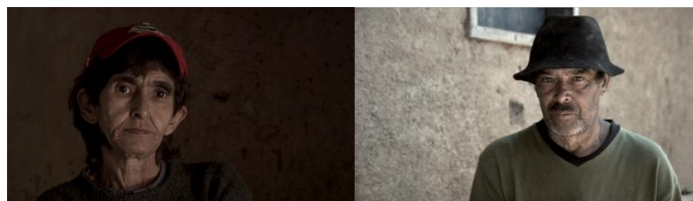


Figura 6 *A poeira e o vento* (2011)



Figura 7 Sopro (2013)

Durante o processo de criação, Marcos elucida que se sente convidado a se aproximar das pessoas quando elas o olham e que, por isso, colocar essas imagens no filme é como convidar o espectador a se aproximar também, “é quase como se eu tivesse dizendo, você está autorizado a navegar mais pela minha história, como se o personagem convidasse também, não sou só eu, enquanto realizador, que armo essa jogada.” (PIMENTEL, 2017, p. 187). O personagem quando encara a câmera quebra essa quarta parede e confronta o espectador, sai da categoria de indivíduo que compõe a narrativa e volta a ser uma pessoa que naquele momento tem sua realidade sendo interferida pela presença da câmera.

Agora de uma forma geral, me atrai essa situação, como eu convido o tempo todo os personagens para completar alguns conteúdos, em alguns momentos isso serve pra mim como um comentário, que é praticamente "E aí, o que você está achando disso tudo?", "Dorme com uma dessa" ou "Você vai continuar aguentando isso até o final?", é como se fosse direcionar para o espectador um espaço para que ele complete aquilo que ele está vendo ali. Eu me sinto atravessado por esses olhares, é das coisas que mais me atrai. (PIMENTEL, 2017, p. 187).

O diretor evidencia as características de seus filmes – modo de trabalhar com o cotidiano, tempos dilatados, atmosféricos, contemplativos – e que isso nem sempre é vantajoso para prender a atenção do espectador, por isso os momentos em que os personagens olham diretamente para a câmera são também importantes na construção narrativa do filme.

Eu acho que são esses momentos de olhada na cara em filmes tão silenciosos ajudam a você convidar o espectador pra isso, além de te ajudar a construir a curva dramática também. Eu sei que estou trabalhando com filmes que não tem a vantagem de ser espetaculares, eu trabalho com coisas comuns, cotidianos, normalidades, então as curvas são mais planas e qualquer mínimo elemento da realidade ali me ajuda a manter o interesse do espectador, para não perdê-lo. (PIMENTEL, 2017, p. 188).

Marcos coloca que raramente deseja defender uma tese em seus filmes, seu desejo é por deixar obras propositadamente abertas, com lacunas, parênteses propositais que

convidam o espectador a ir além do assistir, a interpretar e completar o filme dentro de si. “Ele [o espectador] é convidado a navegar por aquele universo e a tirar algumas conclusões sobre aquela realidade que está sendo apresentada pra ele ali.” (PIMENTEL, 2017, p. 181). Ao deixar para o espectador completar a obra e construir outra história através das experiências de cada indivíduo, o filme pode adquirir outra amplitude, com interpretações que anteriormente não foram pretendidas pelo diretor.

Eu acho que a obra quando ela é construída aberta, onde você prepara o espectador pra você conduzir ele até determinado momento e chega uma hora que você solta a mão dele e, tipo "vai lá e navega, cara", mas eu preparei você antes, eu apresentei um universo, eu apresentei o ritmo de vida desse universo, eu apresentei alguns personagens, tem algumas questões deles e outras você ainda não captou todas mas viaja por aí e vê o que você acha, pode ser prazeroso se perder por esses lugares. (PIMENTEL, 2017, p.188).

Marcos reafirma sua intenção em permanecer no campo do documentário enquanto houver histórias que o motivem, realidades possíveis de serem narradas pelo cinema documentário. Experimentar a ficção não está em seus planos, por mais que em alguns filmes haja uma linguagem que abranja ambos os formatos, como no caso de *Século* (2011), caracterizado pelo diretor como experimental, apresenta elementos documentais como personagens reais, embora construído através de um texto ficcional.

Eu não estou documentarista, eu sou documentarista, é diferente a postura, eu abracei isso, meti de cabeça e quero dizer muitas coisas ainda, pode até ser que algum momento eu queria experimentar alguma coisa de ficção, mas até hoje não precisei disso, até hoje tudo que eu quis dizer o documentário me possibilitou, não precisei migrar. (PIMENTEL, 2017, p.206).

2.3 O papel do som no cinema de Marcos Pimentel

Desde o início do trabalho na produção de uma obra audiovisual, o tratamento sonoro nos documentários de Marcos Pimentel recebe atenção especial do diretor e é notável, como o próprio reconhece, que ao longo dos anos, seus filmes tenham se tornado cada vez mais silenciosos.

Da mesma forma que desde o início Marcos expõe que seus filmes são a forma que ele encontrou para se comunicar com o mundo, a trajetória de recuo verbal²⁷ nas abordagens cinematográficas confunde-se também com seu momento pessoal.

²⁷ (MATTOS, 2015).

Eu acho que os filmes são reflexos de um processo que eu experimento enquanto homem, (...) eu acho que eu fui me calando ao longo dos anos (...). Eu me sinto cada vez mais confortável com o silêncio e ele vai se tornando cada vez mais potente, só que eu não faço filme mudo, eu faço filme que prescinde da palavra, é diferente, prescinde do diálogo”. (PIMENTEL, 2017, p. 177).

Marcos relata uma experiência pessoal que tem vivido e que o ajuda a entender também o porquê dessa predileção por filmes que exploram os ruídos e as ambiências sonoras, os ruídos que auxiliam narrativamente, completam o que a imagem não revela e, em determinadas histórias, assumem papel de personagem.

Na parte da família do meu pai tem muito problema de audição, eu sinto que o meu pai está vivendo isso, apesar dele não assumir tanto, eu sinto que ele está vivendo essa jogada e eu sempre tentando ter a percepção do que acontece comigo, eu sinto que o meu olho é muito mais potente que o meu ouvido, mas eu não estou falando por conta de escutar mal, eu acho que eu sou mais lento para processar a informação sonora do que para processar a informação visual. (...) Então eu acho que a visão exacerbada é pra compensar uma perda auditiva, eu nunca fiz nenhum exame especificamente pra comprovar essa jogada e, volto a dizer, eu não acho que eu seja surdo e tal, mas eu sinto que é lento, às vezes se você falar alguma coisa comigo pode ser que eu fale assim "o quê?" e antes de você repetir eu te respondo, porque eu demorei pra processar essa informação, eu não sei se é isso que a família do meu pai experimenta, eu não sei o que ele está vivendo especificamente e que ele tem uma resistência grande em aceitar, mas eu fiquei pensando que isso pode acontecer comigo e que de alguma forma eu posso ao longo da vida ficar surdo. (PIMENTEL, 2017, p. 177).

Em 2015 a distribuidora Lume Filmes lança o DVD duplo de Marcos Pimentel, contendo seu primeiro longa *Sopro* (73 minutos, 2013) e outros dez curtas metragens finalizados em 35mm – os documentários *Cemitério da memória* (10 minutos, 2003); *Biografia do tempo* (08 minutos, 2004); *O maior espetáculo da terra* (15 minutos, 2005); *Arquitetura do corpo* (21 minutos, 2008); *Urbe* (15 minutos, 2009); *Pólis* (22 minutos, 2009); *Taba* (16 minutos, 2010); *A poeira e o vento* (18 minutos, 2011); *Sanã* (18 minutos, 2013) e o experimental *Século* (11 minutos, 2011).

Para escrever sobre a obra no encarte do DVD, Frederico da Cruz Machado, responsável pela Lume Filmes, convida o jornalista e crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, que constrói um texto intitulado ‘O olho que ouve’. No texto, Mattos apresenta as obras que compõem os DVDs e explica, de forma sucinta e precisa, o som nos documentários selecionados. Além disso, também elucida a equipe quase sempre escolhida por Marcos – Matheus Rocha na fotografia, Ivan Morales na montagem, Pedro Aspahan como técnico de som, Luana Melgaço na produção executiva, O Grivo no desenho sonoro (acrescentaria nessa lista o responsável pela edição e mixagem de som David Machado) – e coloca-os como “uma

espécie de família em plena sintonia com esse projeto de expressão documental.” (MATTOS, 2015, p.2). O crítico também narra essa trajetória de subtração da palavra vivida por Marcos em seus filmes.

O itinerário de Marcos Pimentel evidencia uma progressão das palavras ao silêncio. De uma certa retórica sobre o mundo a algo que eu chamaria de contemplação seletiva. Do expositivo ao imersivo. Do “sobre” ao “em”. Assim se mede a integridade e a unidade de uma obra em constante evolução. (MATTOS, 2015, p.2).

Marcos narra que quando recebeu o e-mail de Carlos Alberto Mattos foi uma grata surpresa, pois o crítico conseguiu entender o que acontece na criação de cada obra, a ideia de construir imagens poderosas narrativa e artisticamente e acompanhá-las com um desenho sonoro que ajuda o espectador a imergir na história, e como isso é reflexo de um momento pessoal do documentarista.

E aí o cara me escreve o texto e me manda, fala "Acabei de fazer o texto, foi um prazer", porque não era uma aprovação, não era uma encomenda, foi um acordo deles lá e ele, como a gente se conhece, falou que queria me enviar o texto (...). De repente eu vejo e o cara faz um texto que chama ‘O olho de ouve’ e começa a explicar o som papel do som e eu pensei cara, ele entendeu o processo que eu vivo e que reverbera nos meus filmes. (PIMENTEL, 2017, p. 178).

A construção do que Marcos chama de seu *sotaque de filmar* (PIMENTEL, 2017, p.178) decorre principalmente pelo seu modo de abordagem temática, seus personagens, sua construção imagética – que é resultado da interseção com o diretor de fotografia Matheus Rocha – mas também é resultado de um trabalho focado em um som fora de quadro²⁸, um desenho sonoro pensado especificamente para cada sequência do filme, um som que preencha a imagem e acrescente significados.

O diretor comenta que sua experiência de vida tem mostrado que atualmente os indivíduos se desacostumaram a escutar os lugares, os ambientes e o tempo é quase sempre percebido pela falta – quando acaba a semana, o mês, o ano – e que seus filmes tentam reencontrar essa forma de observação, com narrativas em tempos estendidos e planos contemplativos, fixos, com pouca ação e sua condição de escuta mais lenta o ajuda a também entender esses momentos introspectivos que se refletem em seus filmes. Marcos defende a

²⁸ Conceito definido por Michel Chion (2008) como “o som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível, num dado momento, temporário ou definitivamente”(p.62). Virgínia Flôres (2013) acrescenta que o extracampo ou som fora de quadro é “aquele cuja causa não é visível na tela, mas que, para o espectador, continua situada imaginariamente no mesmo tempo da ação mostrada, num espaço contíguo àquele que mostra mostra a imagem visual” (FLORES, 2013, p.66).

não hierarquização entre som e imagem, e acredita que apesar de seus filmes serem mais premiados em relação à fotografia, o som tem papel fundamental na construção narrativa.

Eu cheguei ao som por uma condição que é minha, muito pessoal, mas também por apostar, primeiro porque eu acho que é assim, é audiovisual então é 50% da jogada, e eu acho que no meu caso é até mais, apesar dos elogios serem mais evidentes na imagem, eu acho que não, eu acho que o som é mais importante. (PIMENTEL, 2017, p. 181).

David Machado, responsável pelo desenho sonoro em algumas de suas obras também concorda que não deve haver divisão de importância entre imagem e som, uma vez que ambas estão ali visando à construção de algo superior, que é o filme em si. “Som e imagem devem funcionar como um, cada um com suas ferramentas, nunca separados, o que para mim seria um erro, ainda mais no caso de obras como as de Marcos, onde há um grande trabalho.” (MACHADO, 2017, p.162)²⁹.

Como seu parceiro de criação nos filmes, Ivan Morales Jr., aponta que tanto ele quanto Marcos são pessoas mais silenciosas por natureza, até mesmo pela característica da mineiridade (Ivan é natural de Uberlândia) e preferem sentir ao invés de falar. Os filmes são planejados com a menor quantidade de diálogo ou texto possível, mesmo que algumas produções como *Arquitetura do corpo* e *Sanã* possuam alguma presença de verbo, elas estão dentro do estilo idealizado e da sensibilidade dos roteiristas.

Uma experiência vivida por Cristiano Rodrigues pode exemplificar como a presença de som direto no filme modifica o *set* e muda a forma como a equipe se relaciona durante as gravações. Cristiano (2017) menciona que, por sua característica pessoal de ser muito comunicativo com as palavras, quando estavam nas gravações de *A poeira e o vento*, muitas vezes o técnico de som – Pedro Aspahan – precisava pedir silêncio para a captação sonora, principalmente nos primeiros dias de produção. “O Pedrinho às vezes era definidor do quadro (...), o desejo do técnico de áudio em captar determinado momento moldava o ritmo dos nossos passos, dos nossos corpos, a gente estava sujeito a ele.” (RODRIGUES, 2017, p.115). Já no terceiro ou quarto dia, Cristiano comenta que o silêncio invadiu a equipe e que essa experiência de certa forma mudou a maneira como ele se relaciona com o mundo. “O silêncio invadiu, lógico que uma coisa ou outra você fala, mas diálogo não teve e eu não percebi enquanto eu estava vivendo, porque o silêncio era uma exigência do *set* e ele não foi imposto, ele foi entendido.” (RODRIGUES, 2017, p.113). O silêncio que era uma situação

²⁹ Livre tradução da autora.

narrativa do filme e uma necessidade para a confecção das imagens acabou por ‘contaminar’ a equipe.

Cristiano também destaca na necessidade de extrema atenção e concentração dos profissionais de áudio durante a captação e que geralmente o trabalho é de certa forma solitário, já que as outras pessoas do *set* se concentram mais na imagem, inclusive o diretor. “Então o profissional de áudio ele tem isso, ele está ali, mas ele não está, porque a gente da produção e tal, a gente vê coisas, câmera e tal, e ele não vê, ele ouve né, então ele está em outra parada.” (RODRIGUES, 2017, p.116).

O trabalho do técnico de som direto é também o trabalho com invisível e talvez por isso “o técnico de som normalmente [seja] o sujeito mais chato de uma equipe”, comenta Pedro Asphan (2017, p. 22). A imersão vivida pelo técnico de som durante as captações é algo que encanta Pedro na profissão, muitas vezes o técnico se coloca mais próximo do personagem que o diretor, “porque você está escutando o lapela dele ali, você está escutando a respiração do personagem, você está escutando os burburinhos que ele faz” (ASPAHAN, 2017, p. 123), e por isso trabalhar com uma equipe e com um diretor que entenda a natureza desse ofício facilita a execução da captação sonora e contribui para uma construção criativa do trabalho.

A partir dessa escuta que é cheia de detalhe, de nuance de atenção, que não é uma escuta voltada apenas para a questão técnica, se o som tá limpo ou sujo ou se é um som ruidoso ou limpo e sim uma escuta atenta ao sujeito que está ali, ao personagem, eu acho que o técnico de som ocupa outro lugar, pode contribuir de uma maneira muito mais criativa e estar mais presente também nessa escuta, atuante na escuta, enriquecendo muito o trabalho. (ASPAHAN, 2017, p.123).

Pedro entende que durante a captação sonora, principalmente em filmes como os de Marcos Pimentel, a construção de uma catalogação dos sons ambientes do lugar faz com que a banda sonora adquira também o seu caráter documental, uma vez que os sons ali presentes são originais da localidade, sons documentais que ajudam na construção narrativa da obra, sons-território³⁰, pois servem para marcar um lugar, um espaço particular, que faz parte da composição do ambiente. Essas capturas sonoras corroboram também com o direcionamento que Marcos dá a Pedro nos momentos anteriores à produção.

Eu peço para ele fazer uma biblioteca de som, pegando, por exemplo, nesses lugares pássaros diferentes, gente pisando nas folhas, folha caindo, o vento na árvore, o

³⁰ Ou som ambiente – conceito determinado por Michel Chion como o som “que envolve uma cena e que habita o seu espaço (...) os pássaros que cantam ou os sinos que dobram. (...) Servem para marcar um lugar, um espaço particular com a sua presença contínua”. (CHION, 2008, p.64).

vento no varal, o vento na poeira, animal andando pelo negócio, um grito isolado, a água que vai ao riacho, água com a pedra que soa de um jeito, água de outro lado. Eu preciso desses elementos pra fazer, então ele vai dando conta, ele vai fazendo, ele faz uns boletins de som muito bem detalhados que ajudam muito o David depois. (PIMENTEL, 2017, p.195).

O relatório de som direto elaborado por Pedro durante a produção de *A poeira e o vento* consta em anexo neste trabalho e exemplifica o detalhamento do técnico nas características de cada som captado, pois mais do que captar os sons ambientes, é necessário relatar e descrever o que cada som significa, para facilitar o trabalho de pós-produção. “Porque não adianta nada você ter um super acervo de som direto se depois quem vai pegar isso não sabe o que são esses sons, tem que escutar tudo, aí é contraproducente” (ASPAHAN, 2017, p. 126).

Nos trabalhos de Marcos Pimentel e mais especificamente em *A poeira e o vento* e *Sopro*, o diretor de fotografia Matheus Rocha chama a atenção para a observação silenciosa que se criava na captação das imagens, parte pela compreensão de que o som também estaria sendo ali captado em sincronia e parte pelo momento de contemplação das imagens captadas, dos acontecimentos que eram registrados no momento. “A mesma contemplação que depois o espectador vai ter vendo o filme, é a contemplação que a gente estava tendo no momento de filmar, é o momento de ser concentrar e se conectar.” (ROCHA, 2017, p. 157). Essa conexão com o espaço e com os personagens acontece na questão imagética e na sonora, Matheus relata que a sua função e a função do Pedro nesses momentos eram de coexistências.

Minha relação era muito de tentar só não atrapalhar, ele não precisava ter completa atenção sobre o que eu estava enquadrando e nem eu precisava ter completa atenção sobre o que ele precisava gravar, nós coexistíamos no mesmo espaço e eu apenas respeitava a necessidade dele que a gente não falasse, que é o básico do básico. (ROCHA, 2017, p. 156).

A fidelidade de Marcos Pimentel a uma equipe técnica que participa criativamente e entende que cada função desempenhada torna-se parte de um todo – o filme – contribuiu para que, ao longo da trajetória do diretor como documentarista, ele pudesse encontrar particularidades no seu modo de produção, características que perpassam pela maioria de suas obras e que o ajudam a construir seu modo de narrar. Ao encontrar pessoas que, mesmo com personalidades diferentes, agem e entendem a construção e a introspecção necessária em seus filmes, Marcos consegue se dedicar a maior observação de seus personagens e ambientes, por ter a confiança de que o trabalho técnico está sendo bem conduzido.

O próprio diretor elege o que ele denomina de uma *espinha dorsal* (PIMENTEL, 2017, p.111) de sua carreira, culminando no primeiro longa, *Sopro. Nada com ninguém* (2003), *O maior espetáculo da terra* (2005), *Arquitetura do Corpo* (2008), *A poeira e o vento* (2011), *Sanã* (2012) e *Sopro* (2013) são filmes que refletem esse percurso de diminuição da palavra falada de Marcos Pimentel ao longo de dez anos de produção cinematográfica. Como no DVD duplo produzido pela Lume entraram apenas os filmes finalizados em 35 mm, *Nada com Ninguém* não engloba o material por ter sido finalizados em vídeo (DVCAM).

Eu acho que eu fui treinando meu olhar e também construindo certo sotaque cinematográfico, uma forma de fazer os filmes que só eu conseguia fazer, me interessa muito as singularidades, tentar me exercitar enquanto autor, mas de uma forma que seja única. (...) nesses filmes que eu citei aqui você tem o exercício de uma aproximação de temas, personagens que foram sendo trabalhados, os outros filmes foram fundamentais pra me possibilitar experimentar algumas outras coisas e algumas formas de narrar que variavam um pouquinho dessa espinha. Eu acho que por isso o *Sopro* chegou com a força que chegou naquele momento em 2013, até mesmo pra você ver como que eu me calei, porque se for seguir cronologicamente eu acho que é muito evidente isso, como que a palavra foi se esvaindo ao longo dessa trajetória a ponto de praticamente desaparecer no *Sopro*. (PIMENTEL, 2017, p.204).

Nada com Ninguém (DVCAM, 14 minutos) foi realizado em 2003 em Cuba, época em que Marcos fazia o curso regular de documentário na EICTV. O filme relata a história de Dionísio, indivíduo que vive isolado em uma montanha, sem contato com o mundo exterior, e provoca uma reflexão sobre o tempo e o silêncio.

Em entrevista concedida à Mariana Musse em 2009 – na ocasião de seu trabalho de conclusão de curso, dedicado à análise de produção do filme – Marcos relata que esse filme foi fruto de um exercício proposto pela Escola que deveria ser produzido sozinho, com equipe de uma única pessoa, utilizando apenas um personagem, etapa denominada *one-to-one*. Muitos estudantes foram para a região de Serra Maestra, local de origem da Revolução Cubana, na intenção de produzir documentários políticos ou históricos, mas Marcos decidiu procurar algo ainda inexplorado.

É uma região onde todos estão muito acostumados a dar entrevistas. Desde o início da Revolução, equipes de TV procuram esta área para mostrar gente que lutou com Camilo Cienfuegos, que ajudou a esconder muitos rebeldes, que conheceu Che Guevara e coisas assim... E todos os moradores já sabem o que dizer, tem um discurso pronto que é repetido há algumas décadas... Muito frio, para mim não havia sentimento naquelas palavras.

Então, decidi me afastar e fui procurar os que moravam mais isolados e que pudessem estar menos “contaminados” com essa prática. Acabei decidindo começar a caminhada na floresta à procura de Dionísio pela lenda de Benito, considerado pelos moradores do vilarejo mais próximo (fica a 2km da casa) “um garoto selvagem”, figura lendária que pouca gente do local chegou a conhecer. Mas

chegando lá, me senti muito mais atraído pelo pai que pelo filho e decidi realizar meu documentário ali. (MUSSE, 2009, p. 59).

O filme³¹ pode ser entendido como uma quebra no até então modo de produzir documentários para Pimentel, já que foi a partir dessa produção que o diretor entendeu sua motivação em trabalhar com obras que não explicam totalmente suas ideias, que deixam lacunas e também com a pouca utilização ou a supressão da palavra, o uso dos ruídos e das ambiências como protagonistas da banda sonora.

Nada com Ninguém possui textos sobre as imagens, que provocam reflexões e ajudam na compreensão da obra, refletindo sobre o silêncio e a forma de vida do personagem, de modo isolado, longe de qualquer conforto ou tecnologia. Algumas perguntas são feitas a Dionísio, como “O que é o silêncio?”, e o personagem responde olhando para o diretor de forma simples e direta. Textos escritos na tela compõem a narrativa e ajudam a explicar a história do personagem e a experiência do diretor durante a gravação, Dionísio também tem momentos de fala, mas o excesso contemplativo é o que prevalece no filme. Marcos comenta na entrevista com Mariana que a produção, os enquadramentos e a decisão de filmagem do documentário foram influenciados por pinturas do holandês Vermeer.

Em especial *Jovem dormindo* (1657) e *Mulher de azul lendo uma carta* (1657). Estas pinturas me inspiraram na hora de compor o enquadramento, mas principalmente, na educação do olhar perante esta realidade, buscando conferir significado aos elementos presentes na tela sem esgotar sua interpretação. São pinturas abertas e ambíguas, tentei levar isso para o documentário também. (MUSSE, 2009, p. 60-61).

Nada com Ninguém recebeu os prêmios de excelência do júri no JVC Tokyo Vídeo Festival, no Japão, em 2008; melhor filme livre OFICINANDO na Mostra do Filme Livre, no Rio de Janeiro, em 2006; melhor curta-metragem, melhor fotografia e melhor som no 3º Festival FEISAL de Cortometrajes, em Buenos Aires. 2005; melhor documentário no Festival Chileno Internacional de Cortometrajes de Santiago de Chile, em 2004; melhor documentário e obra mais criativa no International Student Documentary Competition / ISDC em Chicago, nos EUA, em 2004; 1º Prêmio – categoria documental, melhor fotografia e melhor edição no 4º Festival Internacional de Cine UNIACC, no Chile, em 2004; melhor documentário no Festival Imago, em Cuba, 2004; melhor documentário no Festival Almacén de imágenes, em Cuba, 2003; menção honrosa na

³¹ Disponível em <<http://www.temperofilmes.com/2013/06/Nada.html>> Acesso 30/04/2017.

competição internacional no Forumdoc.BH/8º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, em 2004.

O maior espetáculo da terra (35 mm, 15 minutos) é um filme de 2005 – produzido entre o período em que Marcos sai da escola de Cuba e viaja para Alemanha para a pós-graduação, aproximadamente seis meses em que o diretor passou no Brasil – e narra a história de um circo de com espetáculos simples, com olhares marcantes e em lugares muito humildes e carentes.

Eu escolhi um circo que oferece espetáculos nada espetaculares, não tem feras, domadores, mágicos, ilusionista, tem lá um moleque que bota um copo na testa e equilibra e é isso, mas as crianças adoram porque em terra de cego quem tem um olho é rei, o espetáculo desse circo era muito ruim, mas ele se apresenta em locais que tem mais carências do que ele, a magia da grandeza do espetáculo está nesse encontro, entre um circo que tem pouco a oferecer com uma cidade, um vilarejo, uma vila que tem menos ainda. (PIMENTEL, 2017, p.189).

A história começa com a chegada do Circo Embalo 8 a uma cidade, que não sabemos qual, o caminhão é descarregado, aos poucos a tenda é montada, as mulheres cozinham, as crianças brincam, como em uma família. De forma gradual o espetáculo vai sendo montado, o carro sai pelas ruas da cidade chamando as pessoas para a apresentação da noite.

Os olhares curiosos das crianças anunciam que é hora do espetáculo. Uma criança com o rosto pintado como um palhaço está na bilheteria improvisada na *Kombi*, o preço para assistir ao número é R\$1,50. O apresentador anuncia a primeira atração “As irmãs Medrado”, cinco mulheres que dançam sobre o palco ao som de assovios e aplausos. A apresentação continua com outra mulher em trajes sensuais dançando enquanto o palhaço aguarda a entrada, crianças observam com certo olhar de espanto aquele espetáculo nada infantil. Outro palhaço pinta o rosto usando um parafuso como pincel, trapezistas se equilibram e o palhaço de olhar triste não aparece em apresentação.

Amanhece, o palco do espetáculo é apenas abrigo para chuva, a realidade de quem vive para o circo é pacata durante o dia, o momento de consertar a lona, as roupas da apresentação, de cozinhar, descansar e se preparar, pois a vida no circo acontece a noite. Mais um espetáculo acontece com a mulher equilibrando o copo sobre a cabeça, o cuspidor de fogo e os olhares atentos das crianças. Dois macacos pequenos aparecem três vezes durante a história, sempre dentro de gaiolas e inquietos, pulando de lado a lado, sentindo a prisão em um ambiente nômade. O circo começa a ser desmontado, dá adeus à cidade e segue em

direção a próxima. Nos olhares de quem continua sua jornada pelo circo fica a expectativa do inesperado e a melancolia da vida de passagem.

A cena do filme em que o cachorro entra e sai de quadro no minuto sete exemplifica a predileção de Marcos pelo trabalho com fora de campo, o cachorro não aparece o tempo todo, o espectador é obrigado a completar a cena “você sabe que ele está ali e aquilo pode te criar uma coisa inquietante” (PIMENTEL, 2017, p. 85). O mesmo acontece com o som, nem sempre o espectador vê o que acontece, mas ele escuta e completa a imagem em sua cabeça, com suas vivências. “Então eu acho que a coisa do quebra cabeça faltando uma ou duas peças é uma metáfora que eu acho que combina com isso, é uma preocupação que eu tenho de não esmiuçar tudo, de não entregar tudo.” (PIMENTEL, 2017, p.181).

O som no filme é em maioria sincrônico. As sequências dos espetáculos o som é ouvido como se o espectador do filme fosse também público da apresentação. Fora do espetáculo há ruídos e ambiências que inserem o espectador na narrativa e ajudam a contar a história. O som nessa obra já reflete as preferências de Marcos em relação ao uso do ruído e ao modo de construir histórias documentais sem o uso de entrevistas ou narradores, mesmo que em determinados momentos haja um excesso sonoro, como nas apresentações circenses.

O maior espetáculo da terra recebeu os prêmios de melhor curta documentário no 10º Cine Las Américas, nos EUA, em 2007; melhor filme feito com apoio estatal – Troféu Caríssima Liberdade na 6ª Mostra do Filme Livre, no Rio de Janeiro, em 2007; Melhor filme, Melhor direção e Prêmio Especial Meios & Mídia no 16º CINE CEARÁ, em 2006; Melhor filme e Melhor fotografia na 2ª Mostra Mundo, em Recife, 2006; Melhor filme na 4ª Mostra Minas de Cinema e Vídeo, em belo Horizonte, 2006; Melhor curta-metragem – Troféu da ABD – RJ na 11ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, 2006; Menção honrosa – Prêmio Manuel Diégues Júnior do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN na 11ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, no Rio de Janeiro, 2006; Menção honrosa do júri oficial no 6º CURTA – SE – Festival de Cinema de Sergipe, em Aracaju, 2006; Menção honrosa do júri oficial na 6ª Goiânia Mostra Curtas, 2006; e Finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, promovido pela Academia Brasileira de Cinema, em 2007.

Arquitetura do corpo (35 mm, 21 minutos) é uma produção de 2008 que marca o primeiro trabalho de Marcos com a produtora executiva Luana Melgaço, o diretor de fotografia Matheus Rocha e o técnico de som Pedro Aspahan. O filme aborda o árduo trabalho de bailarinos e bailarinas durante os ensaios para os espetáculos. O corpo, as formas, os músculos e a dor são elementos marcantes na narrativa.

Com planos fechados, ressaltando os movimentos corporais, os alongamentos, e as formas que a dança provoca no corpo, o filme mostra o outro lado do espetáculo. A atmosfera da dança como elemento de dor, de trabalho e de sacrifício. No início do filme são ouvidos sussurros de ensaio, silêncio e concentração para os alongamentos e o ganho de mobilidade, os pés detêm especial atenção, os movimentos e o sincronismo entre os bailarinos, a correção dos professores, o suor que escorre pelo corpo, repetições até a falha. As crianças ainda ensaiam como uma brincadeira, na sequência ocorrida no minuto cinco em que uma menina alonga o pé de outra é possível perceber que a brincadeira já é dor, desconforto. O calçar da sapatilha de ponta que ocorre no oitavo minuto do filme pode ser entendido como um segundo ato, acabaram os alongamentos, os ensaios são mais fluidos, é hora da prova de admissão, das apresentações, o que era ensaio tem que se tornar aplauso. O sucesso e o fracasso se encontram na mesma sala, um desequilíbrio e os sonhos podem ser finitos.

O filme possui som direto em alguns trechos e o desenho sonoro é assinado pela dupla O Grivo. As sequências com as crianças são cobertas por sons mais lúdicos e agudos, nos ensaios de adultos os sons mais graves elucidam a tensão na busca pela perfeição do movimento. Algumas sonoridades fazem alusões aos músculos e tendões em alongamento, reforçando a ideia de dor nos corpos que se movimentam. Em algumas sequências, como a da prova de admissão na escola de dança – entre os minutos onze e treze – é possível perceber que os sons criados provocam e elucidam a tensão presente no momento e entram em sincronia com os movimentos das bailarinas. *Arquitetura do corpo* reflete o momento em que Marcos voltava-se para a questão da metrópole e antecede a trilogia urbana *Pólis*, *Taba* e *Urbe*. O excesso sonoro, os sons que marcam e cadenciam os passos de ballet além de corroborarem com a estética de O Grivo também expõe a inquietação que o documentarista sentia na época.

A montagem do filme brinca com as formas do corpo, durante a sequência da Igreja evangélica é notado o paralelo entre as mãos das pessoas no culto e mãos dos bailarinos nos ensaios.

No *Arquitetura do Corpo* a questão da igreja evangélica, todos os personagens a gente só mostra enquanto eles estão ensaiando, da igreja evangélica além de mostrar o ensaio, mostra a apresentação, isso está dentro do universo, mas também mostra elas no culto e aí uma menina começa a chorar. Só que aí quando eu vejo o culto, as mãos têm as mesmas formas dos bailarinos que a gente tinha acabado de mostrar e aí a gente começa a armar, mas sabendo que estamos rompendo o código e aí pode ter gente que fala assim "o filme é um até ali e outro depois", mas aí vai e ganha o prêmio do festival de Brasília de melhor montagem com a justificativa do júri pela forma como encontraram de introduzir um corpo estranho naquele ambiente. (PIMENTEL, 2017, p. 186).

O filme chega ao fim com cenas da apresentação, com a câmera posicionada nos bastidores, como uma testemunha do acontecido. Os alongamentos e a reação da professora durante o espetáculo também são registrados como flagrantes, câmeras escondidas, cenas das coxias.

Arquitetura do Corpo conquistou os prêmios de Melhor Filme no 2º Iguacine – Festival de Cinema de Nova Iguaçu; Melhor Montagem no 41º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2008; Melhor Fotografia no 13º Festival LA FILA de Curta-metragens de Valladolid, na Espanha em 2009; Menção Honrosa da Crítica no 12º Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal, 2008; Melhor Direção na categoria curta-metragem no Prêmio SESC/SATED 2009, em Minas Gerais; Menção Honrosa de Melhor Fotografia no CineEsquemaNovo 2009, no Rio grande do Sul; Prêmio Onda Curta RTP2 no Curta Cinema 2009, no Rio de Janeiro; Menção Honrosa na categoria Caríssima Liberdade na Mostra do Filme Livre 2010, no Rio Grande do Sul; e Finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro na categoria curta documentário, realizado pela Academia Brasileira de Cinema em 2010.

A introspecção e o cotidiano do menino Sanã atraíram Marcos para o personagem do filme de mesmo nome. Finalizado em 2013, *Sanã* retrata o cotidiano do personagem, suas caminhadas entre as areias e as águas do Maranhão. O diretor comenta que em certas horas do dia o sol era muito agressivo e por isso nem a equipe, nem o menino conseguiam sair de casa, mas que aprender a observação do ambiente e o entendimento do lugar, conhecendo a rotina dos moradores, ajudava Marcos a entender os acontecimentos e se preparar para as situações de filmagem.

No *Sanã* tem gente que fala assim "isso é praticamente ficção, porque têm os dois moinhos de vento girando aí passa uma vaca e depois passa outra", aí eu respondo assim "desculpa, eu não dirijo vaca", eu aprendo a ler a realidade né, se tem seis, você viu duas e parece que caiu exatamente no lugar certo, só que eu perdi as quatro anteriores, entre correr na areia, montar o tripé, não tá em nível, perdemos uma, perdemos duas, perdemos quatro, perdemos todas, mas aí no outro dia se eu tiver por ali e está vindo vaca, eu peço "Matheus, prepara aquele plano de ontem", porque as coisas nesses lugares elas se repetem muito (PIMENTEL, 2017, p. 184-185).

No Festival de Gramado, o crítico da Folha, Luís Carlos Merten, comentou a sequência mostrada a partir do minuto cinco em que o telhado da casa pega fogo, supondo que Marcos havia produzido aquela situação.

[Ele] virou e falou assim "Eu achei incrível essa coisa que você faz de misturar documentário com ficção e de botar fogo numa casa, aquilo é um dramatismo, pedir

para o personagem cavar um buraco e enterrar a cabeça", eu falei assim "Cara, você acha que eu fiz isso? Desculpe eu sou documentarista, eu tenho o mínimo de pés no chão, eu não faço nem cinema de ficção nem de animação", nunca passou pela minha cabeça botar fogo na casa de ninguém, nunca passou pela minha cabeça mandar o personagem cavar um buraco e enterrar a cabeça igual avestruz, minha imaginação não é tão assim. Agora, se eu estou filmando um lugar onde não tem vegetação, mas o telhado das casas é de palha, o que acontece, pega fogo todo dia, aconteceu seis vezes enquanto eu estava lá, eu coloco no filme a que estava melhor filmado, onde o Sanã quando começou o fogo nós o seguimos porque ele estava indo pra ver o que estava acontecendo. A gente vai aprendendo a ler as repetições do negócio. (PIMENTEL, 2017, p. 194).

O som em *Sanã* reflete a vida solitária do menino e a paisagem em que ele está inserido. O vento adquire papel de personagem na obra, conduzindo a narrativa e provocando situações, como o fogo na casa e a areia nos olhos de Sanã. “Eu considero que o vento é personagem em *Sopro*, em *A poeira e o vento* e em *Sanã* também. São três histórias que eu tenho onde sem o vento eu não construiria essas histórias (...), eu tenho personagens que se manifestam através do som.” (PIMENTEL, 2017, p. 181). Os sons presentes nessas obras são os encontrados com maior facilidade em ambientes rurais, onde há clareza na distinção de cada ruído³².

Sanã conquistou o Grande Prêmio Nacional 2013 no 22º CURTA CINEMA - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro; Melhor filme – júri da crítica Abraccine; Melhor direção e Prêmio de aquisição do Canal Brasil no 23º Cine Ceará; Melhor filme e Melhor direção no 7º Curta Cabo Frio; Melhor direção no 11º Curta Santos; Menção honrosa – júri oficial e Prêmio ABD de Melhor Curta Brasileiro no 18º É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários.

A poeira e o vento e *Sopro* são filmes que surgiram de forma conjunta. Inicialmente a ideia era produzir um curta-metragem na região de Ibitipoca, porém as histórias ali encontradas eram maiores do que o esperado.

O segundo capítulo desse trabalho será dedicado aos relatos de desenvolvimento da produção e execução do curta e do longa-metragem através das entrevistas já citadas anteriormente. Serão abordados elementos do tratamento sonoro dos filmes de forma mais detalhada, histórias de bastidores, cenas que não puderam fazer parte da obra, momentos da recepção em festivais e exibições e análise de alguns trechos do filme.

³² Os sons nesses filmes podem ser caracterizados como parte de uma paisagem Sonora *hi-fi* – alta fidelidade, definida por Murray Shafer (1997), onde “os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental” (SCHAFER, 1997, p.71).

3 SOPRO

Este capítulo busca compreender a forma como o documentário *Sopro* se desenvolveu, desde o surgimento da ideia, passando pela pesquisa, produção, captação de imagens e sons, montagem, finalização e exibição em festivais. Para essa análise é necessário buscar histórias também relatadas para o curta *A poeira e o vento*, que acabou por se tornar um apêndice de *Sopro* por uma exigência burocrática de edital. As entrevistas com a equipe técnica e com o diretor também serão utilizadas nesse capítulo como forma de elucidar o modo de produção desses filmes e destacar histórias que vão além das mostradas pela obra, particularidades relatadas pelos realizadores que não se encontram no resultado final do filme, mas que fazem parte da construção histórica de cada documentário. De forma paralela às histórias contadas pelos profissionais envolvidos, será feita uma análise do filme, buscando entender como as histórias descritas aparecem na obra final, identificando os pontos destacados por cada entrevistado em seus relatos. Busca-se, com essa etapa, entender de que forma o processo de criação de Marcos Pimentel e a colaboração de sua equipe pode ser identificado no produto final proposto, o filme.

A poeira e o vento e *Sopro* são filmes que foram produzidos juntos, de forma não intencional. A ideia inicial de Marcos Pimentel era fazer um curta-metragem retratando a forma de vida de pessoas que habitam lugares isolados, como é a passagem do tempo nesses lugares, como os indivíduos trabalham e vivem sem serviços públicos, como é a questão da vida e da morte. Durante a captação, Marcos e a equipe perceberam que a história poderia ser maior do que a prevista inicialmente, adquirindo novos significados que não conseguiriam ser totalmente relatados em um filme de curta metragem. O diretor ainda não havia feito um longa-metragem e *Sopro* acabou surgindo de maneira natural, pois não havia essa previsão nem a necessidade de captar para um longa, as histórias foram evoluindo e os planos permitindo um crescimento da história. O produtor Cristiano Rodrigues relata que, por exemplo, situações de filmagens previstas para durarem quatro minutos, duravam doze minutos com qualidade.

O *Sopro* pediu para ser feito (...). As situações foram se delongando, não durava forçado, durava extremamente interessante, ele [Marcos] pegava um plano e falava "olha esse plano", a gente ficava olhando. Sei lá, se precisava de um plano de 40 segundos, a gente olhava três minutos sem tirar a atenção, (...) não sei quanto tempo tem *A poeira e o vento*, mas ele tinha muito mais que isso, as situações renderam muito mais. (RODRIGUES, 2017, p.117).

O montador e roteirista Ivan Morales Jr. conta que quando recebeu o material gravado para o curta *A poeira e o vento* também acreditou que ali havia mais que um curta, existiam histórias que precisavam de mais tempo de narrativa para serem contadas em um filme.

O plano para *A poeira e o vento*, a gente sabia que era um curta e tal, então deveria ter muito menos material e ele [Marcos] se empolgou e acabou filmando muito mais e mandou todo o material e quando eu vi o material falei “Nossa, isso realmente aqui tem material pra um filme longa”, porque até então a gente tinha feito muitos curtas juntos, mas nunca um longa né, mas eu senti que ali tinha material para um longa e o Marquinhos sentiu a mesma coisa. (MORALES, 2017, p.143).

Ainda na ocasião do desenvolvimento de ideia para um filme que se tornou *A poeira e o vento*, Marcos aprova um projeto de financiamento no edital para curta-metragem de 2009 da Secretaria do Audiovisual, no Ministério da Cultura para o filme em que havia a obrigatoriedade de finalizar em 35 mm, “quando eu comecei a filmar lá, em 2010, eu começo a ver que a história vai ser longa, (...), então se eu crescesse a duração da história, eu não ia ter grana para fazer o *transfer* para o filme” (PIMENTEL, 2017, p.174). A história que anteriormente se delimitava a um curta-metragem se desenvolve e apresenta muito mais do que havia sido planejado, a equipe percebe que as pessoas que ali residem podem oferecer mais ao filme, os personagens se desenvolvem e a história pode oferecer mais do que o esperado.

Então não era um filme que eu conseguia de uma tacada só dar conta dele e aí eu tive que optar em tirar um apêndice aqui, fazer um filme com alguns elementos e ver se eu consigo outras formas de continuar filmando esses mesmos personagens para ter a história que eu queria. Então, apareceu para mim a história do *Sopro*, mas ela não cabia no curta que eu tinha que fazer, então eu resolvi fazer um curta bem sensorial, onde a poeira e o vento são dois elementos que estão bem em destaque ali mas que é bem de atmosfera e tal e é onde não tem uma história específica ainda, já tem até quatro dos personagens que estão no *Sopro* já estão ali, mas eu não narrava mais do que isso, era mais um filme de atmosfera. (PIMENTEL, 2017, p.175).

Com 18 minutos de duração, *A poeira e o vento* é ambientado nas mesmas regiões de *Sopro*, alguns personagens estão presentes nos dois filmes, mas assumem papéis narrativos diferentes em cada produção, de acordo com a história de cada obra. No curta, os personagens são brevemente apresentados, sem aprofundamento na história, apenas uma atmosfera é construída através da temática que relaciona a vida das pessoas que habitam lugares isolados, como é a passagem do tempo nesses lugares e como lidam com a questão de vida e morte.

A partir desse desenvolvimento atípico, a circulação em festivais e as premiações de *A poeira e o vento* auxiliaram no financiamento de outras etapas para a realização do longa

Sopro, como novas viagens aos locais das gravações e o processo de finalização do filme. O desenvolvimento da ideia, a pesquisa de personagens, os momentos e as situações de filmagem, o financiamento para a finalização do filme, a montagem, o desenho sonoro e as exposições em festivais serão detalhados ao longo do capítulo, utilizando as entrevistas e o próprio filme como embasamento para os relatos apresentados. Muitos desses relatos se referem tanto ao curta *A poeira e o vento* quanto ao longa *Sopro*, principalmente os relativos à produção e captação de imagem e som, portanto, essa diferenciação nem sempre será possível, uma vez que alguns processos se referem à produção dos dois filmes.

3.1 A pesquisa

O processo de desenvolvimento da ideia para a realização de *A poeira e o vento* partiu da necessidade de Marcos Pimentel que, após a realização da trilogia urbana *Pólis*, *Taba* e *Urbe*, se sentiu saturado do excesso da metrópole e buscou refúgio para suas ideias nas montanhas de Minas. “Eu decidi que queria um único lugar e que esse lugar estivesse isolado para que eu começasse a limpar. E eu fui logo ao meu baú de memórias ali, eu comecei a procurar algumas coisas que me interessassem perto de casa” (PIMENTEL, 2017, p. 171). Como no início de sua juventude Marcos havia frequentado a região de Ibitipoca, foi nesse local que buscou inspiração para o desenvolvimento de uma possível história.

Mariana Musse, que trabalhou como assistente de direção nos filmes, sempre teve uma relação forte com a localidade e ajudou Marcos a descobrir os lugarejos nos entornos de Ibitipoca.

Como eu sempre tive uma relação muito forte com Ibitipoca e tinha gravado o *Firma* [2009] lá e tinha feito outros trabalhos lá na região e eu acho que como ele estava focado em gravar naquele lugar, ele acabou me chamando porque ele sabia desse meu histórico de já ter feito coisas lá na região. (MUSSE, 2017, p. 132).

Mariana lembra que na primeira reunião com Marcos ele mostrou algumas fotos e rostos que ele estava imaginando para a história. “E aí ele me contou um pouco sobre o que se trataria, essa questão de vida e morte, da passagem do tempo, (...), falou de estar procurando pessoas que vivem isoladas.” (MUSSE, 2017, p.133). Mariana então dá dicas sobre os locais e Marcos começa a visitar a região. Contudo, Ibitipoca se mostrou muito diferente do que o diretor se recordava, o turismo modificou o Arraial e a exploração econômica ali evidente não o interessava para a narrativa fílmica.

Na busca pela história que queria contar, Marcos e Mariana começam a visitar os entornos da região e conversar com as pessoas que habitavam aqueles lugares. “O que eu estava fazendo naquele momento era levá-lo e ajudá-lo a achar e aí quando chegava, aí era o processo dele, pelo o que eu vi, muito de observar os lugares e tal e de conversar informalmente com os [possíveis] personagens” (MUSSE, 2017, p.134). E nessa busca Marcos encontra o que precisava para construir sua história indo a lugares cada vez mais isolados a procura de indivíduos que tivessem menos contato com o mundo.

E com isso eu descobri duas coisas que me encantaram: as montanhas, a condição de viver em montanha, que tem muito a ver com a minha personalidade, e aquele menino, o Cauã. Quando eu achei o Cauã eu senti que tinha alguma coisa ali, eu sou muito instintivo na hora de criar, eu não sei porque o menino me atrai, mas ele me atrai. (PIMENTEL, 2017, p.171).

Mais do que entender que ali havia uma história, Marcos começa a se identificar com os moradores e com o seus modos de se relacionarem com mundo, mesmo sendo um homem urbano, encontrar aquelas pessoas que viviam de forma isolada, em meio a natureza mas com um modo de viver e um silêncio parecido com o que Marcos se identificava foi fundamental na construção da história e na atração do diretor pelo produto fílmico que ali estava sendo criado. “Eu comecei a ver que aqueles personagens tinham o mesmo tipo de silêncio que eu, então eu me identificava e sabia que ali ia sair um filme.” (PIMENTEL, 2017, p.173).

Alguns personagens do filme habitam o Arraial de Mogol, uma pequena vila localizada a 33km de Ibitipoca em que a maioria das casas construídas foram vendidas para um empresário, restando apenas alguns moradores que residem ainda mais isolados de serviços urbanos. Cristiano Rodrigues identifica nesses habitantes uma posição de resistência que indiretamente pode também ter interessado ao diretor na construção do filme.

Eu nem sei se eles tinham consciência disso, tinha um contato da gente lá, a Janaína, eu lembro que em uma conversa que eu tive com ela eu falei assim: "Janaína, se todo mundo da cidade vendeu a casa e mudou pra Lima Duarte pra ter uma vida melhor, numa cidade um pouquinho maior, porque vocês não mudaram?", ela falou "Ah Cris, nossa vida é aqui, eu nasci aqui, meu pai nasceu aqui, minha mãe nasceu aqui, a gente gosta daqui". Então eu acho que essa resistência, ela não é nem uma resistência assim política, de resistir ao empresário que está comprando tudo, é uma resistência mais afetiva e eu acho que isso despertou no Marquinho, ele falou "aqui, tem um sentimento que é interessante para o filme". (RODRIGUES, 2017, p.111).

Marcos entende que ali havia a história para um filme existencialista e começa a reunir elementos que sinalizam a particularidade da forma como os habitantes acessam a natureza, por dependerem dela não somente de forma física, mas também de forma existencial.

Devido também ao isolamento do lugar a experiência da passagem do tempo é diferente, ao contrário do mundo urbano e turbulento, em que se mede o tempo pela falta, nas montanhas e naquela região a experiência temporal é vivida pelo excesso e a forma como os personagens existem nesses locais atraía o diretor para a narrativa.

E a outra coisa foi a questão da vida e da morte, ali é um lugar onde esses elementos começaram a gritar para mim, as brincadeiras dos meninos remetiam a isso, um enterrava o outro, o tempo todo alguém mata alguém, a questão de matar, de viver, ela é forte naquele lugar, ou pelo menos os elementos que eu via eu enxergava isso, pode ser que seja uma coisa que já estava no meu olhar e que para eles é normal, mas eu acho que quando o seu sustento, a sua subsistência depende daquele lugar dói menos matar, ver um porco morrendo para a gente que não está acostumado com isso tem uma carga simbólica, um valor específico, mas para quem vive ali e faz isso todos os dias, se não matar algum bicho não tem carne, você não tem um açougue para ir comprar e mesmo se tivesse você não tem dinheiro para isso, então é diferente, de tempos em tempos precisa matar algumas coisas que estão naquele lugar, de tempos em tempos morrem gente e outras nascem, isso se destaca dentro daquele negócio. (PIMENTEL, 2017, p.172).

A partir desses elementos, o diretor entende que há ali justificativas para uma história. Marcos prefere não produzir grandes anotações ou pré-roteiros nesse momento e sim observar o local e as pessoas até sentir que há argumentos suficientes para um filme e para escrever um projeto de financiamento. “Aí eu coloco no papel umas ideias e aprovo muito rapidamente *A poeira e o vento* e aí vamos fazer.” (PIMENTEL, 2017, p. 174).

3.1.1 Três filmes ao mesmo tempo

Por mais que o trabalho nesse capítulo concentre-se em estudar o modo de produção de *A poeira e o vento* e *Sopro*, é interessante ressaltar que além desses filmes, durante a estadia em Ibitipoca e região, Marcos e sua equipe também gravaram o curta *Século* (2011, 35mm, 11 minutos). O filme é caracterizado como experimental e mostra o fim de uma relação amorosa, uma reflexão sobre esse momento. Para isso, Pimentel quis realizar esse filme em película, gravar com a câmera de cinema, o que gerava essa curiosidade no set.

Havia a câmera para *A poeira e o vento*, *Sopro* ainda não era previsto e, em alguns dias, a assistente de câmera do fotógrafo Matheus Rocha, Samira Alves, chegava do Rio de Janeiro com a câmera de cinema. A assistente de direção Mariana Musse relata que da equipe de *A poeira e o vento* só o Pedro Aspahan, técnico de som direto, não permaneceu durante as gravações para o *Século*, já que não havia essa previsão no filme. Luana Melgaço, também comenta essa particularidade nas gravações.

O Marquinhos quase nunca fala disso, mas a gente fez três filmes ao mesmo tempo, ele sempre liga o *Sopro* ao *A poeira e o vento*, mas a gente filmou o *Século* e o *A poeira e o vento* juntos, porque tinha uma coisa da mesma região em algumas situações, mas foi uma filmagem muito engraçada, muito atípica porque tinham duas câmeras diferentes dentro do mesmo set, uma câmera 35mm e a câmera que ele usava nos filmes todos, que era a HVX200. (MELGAÇO, 2017, p.217)

O produtor Cristiano Rodrigues comenta esse processo de gravação e as outras locações de *Século*, que envolveram um ferro velho em Juiz de Fora e algumas sequências rodadas em Petrópolis.

E eu fiz pesquisa de locação pro *Século*, então o *Século* teve imagem filmada lá em Ibitipoca, mas teve no Ferro Velho, o incêndio, foi tudo em um Ferro Velho aqui em Juiz de Fora. E eu pesquisei também umas casas, que ele precisava de casas em ruínas, e eu pesquisei muita casa, tem uma fazenda perto da Embrapa aqui na estrada que era linda, lindo e ele adorou, mas no caminho pra Ibitipoca a gente achou outra, aí ele falou "Cris, vamos fazer aqui que é mais barato", porque senão a gente ia ter voltar pra Juiz de Fora, ir pra Embrapa, enfim... Ah, teve coisa no Rio também, em Petrópolis também, as nuvens, eles ficaram um dia. Mas foi tudo um processo, fomos pra Ibitipoca, (...) as imagens em película, rolo, pro *Século*, voltamos, fizemos o ferro velho aqui em Juiz de Fora, eu fiquei em Juiz de Fora, eu e Mariana, ele [Marcos], Matheus e Samira continuaram de carro pro Rio, pararam em um hotel que eu já tinha visto, na estrada de Petrópolis, que eles precisavam da madrugada, antes do dia nascer, fazer as nuvens. Fizeram e foram pro Rio pra entregar a câmera. Do Rio, Matheus e Samira foram pra São Paulo e acabou. (RODRIGUES, 2017, p.110).

As imagens do filme são em preto e branco e buscam um aspecto antigo em sua fotografia e colorização. Há a presença de voz *over*, uma voz masculina e uma feminina narram o texto escrito por Marcos Pimentel e por Ivan Morales sobre a separação de um casal, que também assina como roteirista e montador. Casas abandonadas, entulhos, restos de móveis e objetos pessoais, objetos de ferros permeiam as imagens que cobrem a leitura do poema. Os idosos presentes em *A poeira e o vento* e *Sopro* também são mostrados em *Século*, são as únicas pessoas presentes no filme e encontram-se em situação de espera, olhando diretamente para a lente da câmera..

Século foi exibido na 35ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em 2011, na 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes em 2012, na 11ª Mostra do Filme Livre (2012), no 22º Cine Ceará, 2012, no 2º Festival LUME, no Maranhão, em 2012 e no 11º Cine Araribóia, no Rio de Janeiro também em 2012.

3.2 A produção e o orçamento

A poeira e o vento recebeu financiamento no edital de Concurso de Apoio à Produção de Obras Cinematográficas Inéditas de Curtas-metragens de Ficção, Documentário ou Experimental submetido ao Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, em 2009. Foram 873 projetos inscritos e 20 contemplados, em que nove propostas foram de diretores estreantes e onze de não estreantes. Cada filme recebeu a quantia de R\$80 mil para a realização da obra audiovisual, com prazo de entrega de um ano.³³

Após a aprovação do projeto para *A poeira e o vento*, a produção do filme de fato começa a acontecer. A produtora Mariana Musse e o diretor Marcos Pimentel voltam a região de Ibitipoca para definir os locais e os personagens que seriam gravados na composição da história. “Fomos a vários lugares, visitamos vários lugares - acho que a gente ficou uma semana lá fazendo pesquisa - e visitamos vários lugares, todos os dias a gente ia conversando, (...), nem tudo foi solucionado nessa primeira pesquisa.” (MUSSE, 2017, p. 133).

Marcos comenta na entrevista que gosta de ir a campo com situações, previsões de filmagem, mas não um roteiro definido, os argumentos e as ideias o ajudam na composição e aprovação dos projetos para financiamento, mas durante as gravações, o diretor tem a predileção por observar e viver o local, analisar o que acontece nesses locais e entender o que é interessante narrativamente naquele momento.

Difícilmente eu fico preso em papel. Eu preciso do papel para aprovar os projetos, mas na hora mesmo eu posso até ter uma listinha de coisas só para me lembrar porque, apesar de ter uma memória bastante boa, eu não posso falhar nesse momento, de esquecer de filmar ou registrar algum momento. Então se tem coisas que eu já registrei, eu anoto ali, mas é só tipo uma listinha de compra, sei lá, pode ter fogueira, bezerro e oração, pode ser isso, é só para me lembrar de ver esses momentos, mas aí vamos vendo o que vai acontecendo, o que vai armando. (PIMENTEL, 2017, p.191).

A equipe presente com Marcos Pimentel nas situações de filmagem contrapõe a afirmação do diretor e alegando que ele sempre está muito certo do que está procurando para o filme, mesmo que o roteiro possa sofrer mudanças e, assim como Marcos defende, seja fechado apenas no processo de montagem, as previsões contidas nessa lista de imagens norteiam o trabalho e definem a agenda de gravação. “Ele roteiriza muito, o Marquinhos trabalha com roteiro, ele vai filmando as pessoas, mas ele tem uma listinha de tarefas que ele

³³ Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-sav/-/asset_publisher/QRV5ftQkjXuV/content/edital-01-2009-curta-metragem-do-genero-ficcao-ou-documentario-199280/10889> Acesso em: 10/07/2017.

já preparou antes sabe, então ele vai, faz as pesquisas dos personagens, tem todo um processo” (ASPAHAN, 2017, p. 130).

Com esse cronograma de filmagem, o diretor vai a campo com decisões definidas sobre o quer para o filme, mesmo que o inesperado possa surpreender e modificar o que anteriormente estava previsto. “Claro que a realidade pode te surpreender e ter coisas que você nunca imaginou e podem acontecer ali e vai virar um plano e talvez até mude a história, mas eu acho que ele já sabia muito bem o que ele queria filmar” (MUSSE, 2017, p. 135).

Algumas situações como as montanhas ou o parto da vaca eram elementos que o diretor gostaria que estivessem presentes, outras ocorrências eram mais deixadas ao inesperado, possíveis acontecimentos que poderiam ocorrer durante os dias que a equipe estivesse presente na localidade. O produtor Cristiano Rodrigues conta que durante a viagem para Ibitipoca com algumas gravações já agendadas, Marcos fez recomendações para o trabalho da produção.

O Marquinhos virou pra mim e falou "Cris, eu queria que nesses dias lá você ficasse muito ligado, independente um pouco da gente, que você ficasse ligado em coisas, porque me interessam *acontecências*, coisas que vão acontecer", eu falei "Como assim, Marquinhos?", ele "Um velório, alguém morreu, alguém passou mal, um casamento, um batizado, uma vaca que vai criar, coisas que acontecem. Eu já localizei os personagens, a minha ideia é passar um dia com cada um, ou uma manhã com um, uma tarde com outro e filmar o cotidiano dessa pessoa e ir descobrindo. (RODRIGUES, 2017, p. 112).

Mariana destaca que durante as pesquisas Marcos havia feito uma recomendação semelhante – ficar atenta a situações de vida e morte – e que durante uma gravação, “olhei pro lado e eu vi uns bichos mortos e tinha bicho comendo bicho e aí eu mostrei pro Marquinho e eu acho que essa cena até abre o filme, aí eu virei pra ele e mostrei, aí ele parou, desceu, pensou e falou "vamos gravar".” (MUSSE, 2017, p.38).

Tanto Mariana quanto Cristiano apontam que Marcos dá certa liberdade na criação, mas faz direcionamentos que ajudam o trabalho da produção. “Ele direcionava muito bem o que ele queria, então vários lugares que nós fomos a gente já observava, ficava atenta se alguém estava morrendo, casos desse tipo, que você precisa estar muito aberta a conversar e ouvir as pessoas que estavam ali naquele entorno” (MUSSE, 2017, p. 138). Como já havia algumas previsões de filmagens, mesmo que pouca coisa escrita, Cristiano relata ter levado alguns elementos já produzidos, como uma rosa-dos-ventos e outros objetos e que outras demandas foram surgindo ao longo dos dias, como o barquinho que aparece na sequência aos 33 minutos de filme. Cristiano conta que Marcos possuía uma memória afetiva de uma cerimônia religiosa com elementos semelhantes ao barco que aparece em cena e que queria

reproduzir isso para o filme. Mariana então produz o barco com folhas e pedaços de casca de árvore encontrados no local. Uma curiosidade relatada por Marcos é a que Cristiano queria guardar esse barquinho depois da gravação como recordação do filme, principalmente porque naquele momento eles já começavam a definir a ideia de que a obra estava crescendo e poderia se tornar o primeiro longa da carreira de Marcos, mas durante a gravação da sequência o barco vai seguindo o fluxo do rio e some, o que frustrou o produtor.

Para a gravação da sequência da festa presente em *A poeira e o vento* e *Sopro*, a ideia era reunir todos os personagens na festa final, mas não foi possível porque o “Chico Aprígio, depois ele até morreu, aquele senhor que está no cavalo que passa, ele não pode ou não quis, enfim, ele criou algum problema pra ir a Mogol, porque ele morava muito longe”. (RODRIGUES, 2017, p. 116). O diretor queria a presença de um porco sendo assado, reforçando a ideia de vida e morte e a subsistência daquelas famílias, porém nenhum habitante iria matar um animal naqueles dias e a produção do filme precisava encontrar um porco para entrar no filme.

A gente tinha uma grana para comprar um porco e eu não achava um porco e tinha que ser um porco pequeno e assim, ia gravar no dia seguinte e não tinha um porco e precisava de um porco. Aí eu achei um porco enorme e foi caro, tipo assim, se eu tinha uns 200 conto pro porco, o porco que eu encontrei estava R\$450,00 sabe, mais que o dobro. Aí eu mandava mensagem pra Luana, que era a produtora executiva que estava em Belo Horizonte, que eu nem conheço, só conheço online. Aí eu falava “Luana, estourei o orçamento, mas era o que tinha, não teve jeito”. (RODRIGUES, 2017, p. 116).

Outra sequência desejada por Marcos para o filme era o nascimento de um bezerro. A assistente de direção Mariana comenta que na época das gravações ainda não havia a facilidade de comunicação com celulares e internet que há hoje, como as localidades são isoladas, não havia sinal de antena telefônica em todos os lugares, e com isso a comunicação entre a equipe era dificultada.

Eu corri aquela Ibitipoca inteira atrás pra arrumar uma vaca que ia parir naquele momento e foi uma luta e eu sabia que ele queria muito aquilo, então eu corri muito atrás daquilo entendeu. (...) eu estava monitorando o cara que falou que a vaca ia parir naquele intervalo que a gente estava lá e aí eu ligava pra perguntar se a vaca estava parindo, quando ia parir, quanto tempo. Aí no dia que ele falou “Vai parir, já prendi ela” e pra achar o Marquinhos né, porque ele estava em outro lugar gravando e sem celular, então foi uma logística muito diferente assim. (MUSSE, 2017, p. 135).

Cristiano relata o momento em que ele recebe a notícia que a vaca estava em trabalho de parto. Como nenhum dos profissionais ali tinham experiência com essa situação,

todos foram rápidos com medo de perder a sequência, mas ao chegar ao local, o animal ainda demora a nascer.

E aí nisso a gente descobriu uma vaca que estava para parir, que acaba entrando no filme, e foi muito engraçado, porque o cara ficou com o meu celular e eu falei para que ele ligar quando começasse o trabalho de parto. E teve um dia que a gente filmou a manhã inteira, paramos para almoçar, todo mundo morrendo de fome, quando eles começam a almoçar o telefone toca, eu falei "gente, junta tudo que a vaca está parindo!", e o Matheus depois ficou gozando, porque ele falou "gente, eu achei que eu ia chegar lá, colocar o tripé e filmar a vaca parir", mas demora, eles ficaram lá o dia inteiro, dava até para terminar de almoçar, mas eles não sabiam. (RODRIGUES, 2017, p. 112).

Nem tudo que constava no cronograma de filmagens foi realizado. Algumas sequências pensadas pelo diretor acabaram não acontecendo por problemas com a disponibilidade dos moradores ou logística.

Um lugar lá que ele [Marcos] queria gravar que a gente foi com um guia quando a gente estava fazendo pesquisa e era um lugar muito bonito, que era uma fenda e tal. E aí eu fui pra agendar que a gente voltaria no dia seguinte pra gravar. (...) Mas aí eu fui, foi uma dificuldade pra achar o lugar, porque a gente tinha ido com um guia, aí fui perguntando, o pessoal também, com aquela coisa de mineiro "é ali", aí fui, marquei tudo, voltei, aí no dia seguinte quando eles foram, não rolou, entendeu. O cara falou que não ia dar pra fazer, que a vaca não era dele, que era um negócio para as vacas passarem na fenda, e as vacas eram do vizinho e tal. Então assim, quando eu fui estava tudo certo, aí no dia seguinte eles foram e não deu. E aí perdeu-se aí muito tempo e eu acho que ele nem usou plano disso, tinha umas coisas no caminho que ele acabou usando pro *Século*, mas o que ele foi pra filmar mesmo não aconteceu, então esse tipo de coisa acontecia. (MUSSE, 2017, p.140).

Como o volume de material captado para *A poeira e o vento* foi maior do que o esperado e a história adquiriu uma amplitude para se tornar um longa-metragem. Marcos precisou voltar a Mogol para captar outras imagens que o ajudassem a contar a história de *Sopro*, pontuando personagens e complementando o enredo da obra. "A questão não foi nem volume de material, volume de material ele até teria, era desenvolvimento de personagem, era amarrar algumas situações criadas lá." (RODRIGUES, 2017, p. 118).

Para essas outras viagens era necessário reunir a equipe novamente. Como as agendas nem sempre eram compatíveis e não havia orçamento dedicado ao novo filme, algumas vezes foram apenas Matheus (fotografia) e Marcos (diretor), outras Mariana (assistente de direção), às vezes Cristiano (produção). "Acho que foram sete ou oito viagens ao longo de um ano e meio, a mais longa durou 12 dias, que foi quando a gente foi para fazer *A poeira e o vento*, agora as outras duraram uma semana, quatro dias, três dias, dois dias, um dia." (PIMENTEL, 2017, p. 174).

O técnico de som Pedro Aspahan, voltou apenas uma vez, fazendo com que o som de *Sopro* fosse construído pelo David Machado praticamente com o que já havia sido captado para *A poeira e o vento*.

O Pedro esteve duas vezes, ele esteve pro *A poeira e o vento* e depois ele esteve uma vez mais, depois ele não voltou. O David quase me matou por conta disso, ele falou "nunca mais volte a fazer essa irresponsabilidade", porque ele teve que reconstruir muito som que não existia. A gente colocou um microfone na câmera e voltava eu, o Cris e Matheus ou eu, Matheus e Mariana ou às vezes só eu e Matheus, teve algumas vezes, duas vezes, que só foi eu e Matheus e em cima da câmera tinha um microfone direcional que era só um som de referência, o David ficava puto porque tinha um monte de coisa que podia ter um som forte e não rolava, mas como era uma condição louca de ir fazendo o filme picado, foi o jeito da gente fazer, não é o jeito ideal. Mas com o Pedro a gente só teve na vez do *A poeira e o vento* e uma vez mais, que foram dois dias só, o resto foi da pior forma possível, teve vez que o Matheus não pode ir e eu filmei e ele ficou puto, mas era a condição. (PIMENTEL, 2017, p. 189).

Sopro foi um filme construído aos poucos, idas e vindas às locações e edições picotadas com Ivan devido principalmente a falta de um orçamento dedicado ao filme. Como durante as gravações de *A poeira e o vento* não havia essa previsão que daquele lugar nasceria um longa, não havia um edital para o financiamento de *Sopro*, existiam as imagens, mas faltava terminar de construir a história e para isso eram necessárias novas viagens e recursos que possibilitassem esse deslocamento.

Marcos já sabia o que queria com aquele material, *A poeira e o vento* se tornou um curta mais sensorial, atmosférico, em que a história ainda não é muito clara para que esse ambiente se desenvolvesse no longa, *Sopro*. *A poeira e o vento* foi lançado no 16º É tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários, em 2011 e conquista o prêmio de Melhor filme de curta-metragem.

E aí aconteceu que esse filme foi bem, a gente lança no É tudo verdade, que é o festival de documentário mais respeitado do país e ganha um prêmio, o primeiro prêmio, o prêmio mais importante da categoria dele de curta e era grana e aí eu soube como eu daria continuidade ao filme, começo a colocar esse dinheiro para que a gente volte e filme, converso com a equipe, todo mundo topa e qualquer dinheiro que entrava ia para possibilitar novos períodos de filmagem. O filme foi ganhando vários outros prêmios, todos que ganhava eu colocava nisso, eu fui fazendo esse investimento, de fazer o curta financiar etapas de filmagem do longa (PIMENTEL, 2017, p. 174).

A produtora executiva Luana Melgaço comenta que o orçamento de *Sopro* foi atípico em diversos sentidos, tanto nas produções em geral que ela faz com outros diretores, quanto nos projetos que ela desenvolveu com Marcos, uma vez que, com a exceção de *Sopro*,

“todos os outros projetos que eu realizei, todos os outros, a gente realizou com um suporte financeiro próprio instituído desde o início.” (MELGAÇO, 2017, p. 217).

Luana relata que quando Marcos começou a montagem para *A poeira e o vento*, ele chegou e mostrou a ela um filme de 80 minutos falando que esse era o filme que ele queria fazer. Mas como havia a obrigação de finalizar em 35 mm para cumprir com o regulamento do edital, Marcos foi refinando a edição até chegar no resultado para o curta-metragem.

O Marquinhos tinha ainda uma inquietação que havia outro filme guardado que ele queria fazer. Ele veio aqui em casa, sentou aqui na mesa comigo, abriu o computador e falou "o filme que eu quero fazer não é aquele, é esse" e eu não quis assisti-lo naquele momento, pedi pra ele gravar em um DVD para eu assistir com calma depois e aí quando eu assisti depois eu entendi totalmente porque ele queria esse filme, porque realmente era um filme muito bonito. Mas não tinha ali nada, não tinha um orçamento, não tinha um fundo, não tinha um dinheiro pra se fazer, então, esse foi projeto ele foi aos poucos. Ele e Ivan ficaram muito tempo montando, chegou num certo momento, ele falou "eu preciso filmar mais, tem uma coisa aqui que não está resolvida" e aí eu acho que a gente pegou um dinheiro próprio, um dinheiro de algum prêmio. Então assim, esse orçamento do *Sopro* ele é muito atípico porque a cada dinheiro que entrava a gente foi somando e resolvendo coisas. (MELGAÇO, 2017, p. 217).

O diretor começa a inscrever *Sopro* em festivais que aceitam filmes em processos, ainda não finalizados, e que possuem prêmios em dinheiro ou serviços de finalização, como a Lei Murilo Mendes de incentivo à Cultura, de Juiz de Fora. “Eu tenho um orgulho danado de ter essa lei no primeiro longa”. (PIMENTEL, 2017, p. 213). No projeto escrito por Marcos para essa Lei na ocasião da necessidade de finalização de *Sopro* com imagem e som em formato digital (HD CAM e encode Auwe Digital – antigo sistema Rain), o diretor descreve o documentário como um poema sonoro-visual, que aproxima da existência humana. Na descrição dos personagens, assim como no filme (com exceção de Cauã), não há a nomeação dos personagens.

BREVE DESCRIÇÃO DE PERSONAGENS E ELEMENTOS DRAMÁTICOS:³⁴

Um pequeno vilarejo cercado pela imensidão de uma ampla área de montanhas.

Uma senhora que passa os dias cozinhando e rezando.

Um homem calado que cuida de seus animais.

Uma mulher que insiste em limpar a frequente poeira do local.

Um menino que brinca com os amigos pelos arredores do vilarejo.

Dois anciões que esperam seus últimos dias de vida.

³⁴ Trecho destacado do projeto para edital de financiamento pela Lei Murilo Mendes de Incentivo à Cultura, o qual *Sopro* foi contemplado com a quantia de R\$25 mil.

Os laços indestrutíveis que unem o homem à natureza.
 Os rituais, as travessias, as passagens...
 O desencanto e a dor das perdas.
 A esperança pela chegada de novos tempos.
 As descobertas dos enigmas e mistérios da vida e da morte.

O vento. Sempre o vento.
 O tempo. Sempre o tempo.

O processo de finalização sonora aconteceu no Chile e foi parte de uma premiação do BOLIVIALAB, em 2012. Outro exemplo foi “o prêmio de Havana [Festival Primeira Cópia] tinha uma parte em dinheiro e uma parte em serviços daqui da Link Digital que é uma finalizadora no Rio, então a parte das cópias 35mm tudo foi feito lá.” (MELGAÇO, 2017, p.218).

Entre a estreia de *A poeira e o vento* e *Sopro* há o espaço de pouco mais de dois anos. O longa foi construído de forma lenta e gradual principalmente por essa limitação orçamentária. Uma exemplificação disso é a participação do filme no edital *Visions sud est*, na Suíça. Marcos inscreveu o projeto de *Sopro* para esse edital que engloba o festival *Visions du Réel*, onde inclusive o filme estreou posteriormente.

Esse fundo ele tem duas chamadas anuais, a gente mandou na primeira, o Sedex chegou lá fora do horário que eles aceitavam, saiu a documentação toda daqui do Brasil para a Suíça por um Fedex, que chegou lá um pouco fora do horário e eles não aceitaram a inscrição. E a gente tinha muita confiança que esse filme era para esse fundo, que esse fundo tinha a ver com o filme, o pacote ficou lá seis meses na Suíça, no escritório deles e na segunda chamada do ano, a gente escreveu dizendo que a gente queria mandar de novo e eles falaram que não precisava mandar que o pacote estava lá guardado e que eles abririam o mesmo pacote, a não ser que tivesse alguma alteração. Eu acho que só na Suíça mesmo pra ter tamanha organização e assim foi feito, eles retomaram aquela inscrição e o filme ganhou daquela vez. Então assim, a gente pode dizer que o *Sopro* foi um filme realizado com muita espera sabe, esse exemplo do fundo suíço é um deles, mas foi com muita espera, a gente não tinha um cronograma. (MELGAÇO, 2017, p.218).

Posteriormente a conversa com Luana para a entrevista, ela enviou por e-mail no dia 04 de maio de 2017 uma tabela com os valores captados para a realização do *Sopro*, que compõe o orçamento de finalização do filme. “Os valores de produção não contabilizamos, pois foram pagos parcialmente com o material que gravamos do *A poeira e o vento* e com recursos próprios para uma viagem extra de filmagem.” (MELGAÇO, 2017)³⁵. Pela Lei Murilo Mendes foi arrecadado R\$25.000; o prêmio Nuestra America Primeira Cópia, em

³⁵ Comentário enviado por e-mail em 04 de maio de 2017.

Havana, gerou a quantia de R\$34.000; pelo prêmio *Visions Sud est*, da Suíça, foram arrecadados R\$23.247; outros prêmios não discriminados por ela somam R\$2.886. Seguindo essa planilha, ao todo foram arrecadados R\$85.133 para a realização do filme, ressaltando as premiações em serviços citadas anteriormente³⁶.

Marcos comenta alguns dos prêmios de finalização conquistados por *Sopro* foram justificados pela comissão julgadora com a fundamentação de ser um filme para se assistir em grandes telas e com som cinematográfico. Mesmo com a simplicidade da temática envolvida, a necessidade de ser exibida em sala escura era uma justificativa recorrente presente nas alegações do júri para contemplar o filme com as premiações de finalização.

No caso do *Sopro* foi uma coisa que foi muito feliz isso, a gente meio que ganhou muito prêmio de finalização, porque a gente não tinha a grana toda e a gente ia mandando pra concursos de *work in progress*, pra fundos de finalização, pra alguns editais específicos para finalização, você vê no início do filme que ele tem uma porrada de logo, parece que o filme teve dinheiro pra caralho, mas não é assim, quando o filme tem muita logo é porque não tinha dinheiro, cada um deu um pouquinho, quando se tem uma só é porque alguém topou pagar todo esse montante aí né. Então como foi um filme construído por partes, a gente mandou e ganhou alguns prêmios, tipo o de *transfer* para 35 mm, e a alegação do comitê de seleção sempre era a que de todos os filmes em competição o único que precisava ser visto em tela grande era o *Sopro* e aí a gente ganhava. O prêmio de *transfer*, o prêmio da Filmosonido, vários prêmios que a gente ganhou era assim pra apostar em um filme feito para tela grande, em linguagem cinematográfica, em som trabalhado pra você escutar em 5.1 sabe e mesmo que os elementos sejam muito simples e muito primordiais. (PIMENTEL, 2017, p. 182).

Sopro contou com a contribuição da equipe que entendeu o processo atípico que estava acontecendo e aceitou trabalhar com uma remuneração quase simbólica devido ao orçamento. “Cada um de nós trabalhou de uma forma muito guerrilha mesmo, cada um de nós recebeu um salário muito simbólico, muito mesmo, muito menos do que a gente estava acostumado a ganhar nos curtas que muitas vezes já é um valor pequeno.” (MELGAÇO, 2017, p. 218). Luana expõe que todo o filme foi construído com essa ideia de acreditar que seria possível aquela realização, com a equipe contribuindo de uma maneira mais criativa do que financeira.

Todos os filmes que a gente fez, primeiro tinha primeiro uma planilha e aí a gente adaptava as condições que a gente poderia filmar ou finalizar a essa planilha, a esse valor aprovado. O *Sopro* não, a gente tinha um filme e a gente foi adaptando os recursos financeiros a medida que eles foram chegando e o filme foi caminhando lentamente a medida que esses recursos foram chegando, com um investimento da equipe que se dedicou muito a terminá-lo, mesmo não tendo recebido, não tendo sido remunerado por esse trabalho. (MELGAÇO, 2017, p. 219).

³⁶ O valor total do filme, entre premiações em dinheiro e serviços, não foi divulgado.

3.3 A captação das imagens e a montagem

As captações das imagens para *A poeira e o vento* e *Sopro* aconteceram entre os anos de 2010 e 2012 e, durante as entrevistas realizadas para esta pesquisa, cada indivíduo relatou suas memórias, recordando suas viagens e os acontecimentos ocorridos naquelas datas. O diretor Marcos Pimentel é quem se lembra com maior precisão, mas não soube discriminar quais sequências foram gravadas em qual viagem e, por isso, para esse tópico do trabalho, não será feita a separação entre o material que foi gravado exclusivamente para *A poeira e o vento* e o material para o *Sopro*.

Na etapa inicial, a equipe ficou por doze dias na região de Ibitipoca, gravando em Mogol e em outros lugares próximos à região que continham pessoas em situação de isolamento. Durante esses dias a equipe técnica e o diretor começam a entender a possibilidade de crescimento da história e desenvolvimento dos personagens.

Após essa primeira viagem, com o curta *A poeira e o vento* finalizado e a ideia de produzir um longa-metragem com o material restante já constituída, Marcos volta algumas vezes à região. Como reunir toda a equipe novamente nem sempre era possível, em certos momentos o diretor voltava à região sozinho, ou com a assistente de direção Mariana Musse, ou apenas ele e o diretor de fotografia Matheus Rocha. Com a condição de um orçamento apertado, a realização de *Sopro* aconteceu em etapas, o filme foi construído aos poucos e isso também possibilita a percepção de certa evolução dos personagens. Marcos Pimentel comenta que o personagem Cauã acaba por adquirir esse protagonismo no filme por estar na idade – na época com oito anos – de começar o seu processo de compreensão do mundo, de experimentar as perdas. “Eu via através do olhar desse menino que se eu continuasse o acompanhando ia ser possível mostrar a questão das perdas e como ele experimenta as perdas naquele lugar, o que ele perde crescendo naquele lugar ali.” (PIMENTEL, 2017, p. 173).

Sopro traduz a essência dos indivíduos, a vida com o mínimo do que se precisa para viver. O filme apresenta a forma como as pessoas que habitam de lugares isolados acessam a natureza para o seu sustento, experimentam o processo da morte para sua subsistência e vivem a passagem do tempo que, no filme, aparece de forma mais estendida que o vivido em ambiente urbano.

Essa condição era uma das coisas que mais me movia quando eu construí esses dois filmes, era encontrar formas para transmitir a experiência da passagem do tempo naquele lugar. (...) Quando eu estava filmando lá, aí nessas esperas, nessa forma silenciosa de filmar, às vezes eu sentia que estava sendo atravessado pelo tempo,

que ele estava entrando aqui dentro e me consumindo, porque é uma experiência diferente. (PIMENTEL, 2017, p. 179).

Os planos iniciais de *Sopro* apresentam imagens do ambiente em que será contada a história, levando o espectador a entender que será um filme que se passa nas montanhas, com tempos estendidos e natureza sempre presente. Com duração longa e com pouca ação, os primeiros minutos do filme são essencialmente contemplativos, mostrando a natureza e a forma como aquela região – que em nenhum momento é nomeada ou contextualizada – e aqueles habitantes que irão aparecer ao longo da narrativa experimentam a passagem do tempo em lugares isolados.

O filme começa com planos abertos das montanhas, nuvens, neblina, o vento como o elemento que traz movimento às imagens e cobre o som, quatro planos que duram entre cinco e dez segundos cada. O último plano mostra as nuvens descendo e evidenciando a montanha coberta por árvores e mata atlântica, é como uma apresentação do local onde a história acontecerá. O som continua sendo preenchido pelo vento das montanhas, o canto dos pássaros se também se evidencia. A abertura do filme continua com um plano aberto das montanhas até o horizonte já quase sem nuvens, com o céu azul – *mar de morros*, paisagem comum a um habitante dessa região, que não é nomeada em momento algum do filme. Os planos que seguem vão evidenciando um pequeno lugarejo, uma igreja e poucas casas em meio às montanhas e a natureza. A câmera sempre parada com planos fixos aproxima seu enquadramento através da mudança de planos, na medida em que as sequências vão ocorrendo. No terceiro minuto há a imagem de um cavalo andando na direção oposta da câmera, é o primeiro ser vivo que o espectador pode visualizar, o animal para, olha em direção a câmera e segue seu caminho.

O plano seguinte mostra a pata de um animal, em seguida os outros planos exibem cachorros comendo partes de animais mortos e urubus também se alimentando daquela carne. Um plano foca na cabeça do boi morto e atrás, em desfoque, um cachorro segue se alimentando. Aos cinco minutos de filme, outro animal, um porco – vivo e adormecido –, preenche todo o quadro. Outros animais aparecem nas sequências seguintes, cavalos, galinhas, cachorros e pintinhos. Em seguida, somos apresentados ao lugar, poucas casas, um cemitério, muita natureza. A primeira figura humana que aparece em cena é a de uma criança correndo próxima a cachoeira, aos sete minutos de filme a criança aparece brincando com galhos, mas ainda escondida. É a partir do oitavo minuto de filme que começamos a ser mais intimamente apresentado aos personagens, a frequentar suas casas e entender suas formas de vida.

O filme tem três dias né, a história está construída ao longo de três dias ali e o primeiro momento é extremamente contemplativo, só que a gente precisava desse lugar para apresentar os personagens e a forma como esses personagens experimentam a passagem do tempo nesse lugar (...). E pra gente construir algo que respeitasse o ritmo de tempo daquele lugar, a gente precisava ser lento nesse início. Paisagem, montanha, nuvem, quatro ou cinco casinhas, (...) a gente demora pra avançar, então era muito fácil perder espectador nesse momento. (PIMENTEL, 2017, p.179).

Durante a montagem, Marcos Pimentel e Ivan Morales se preocupavam que essas sequências iniciais fizessem com que o espectador desistisse do filme, por sua duração estendida e por não haver ação evidente em cena, mas que se fazia necessária, segundo o diretor, para apresentar a atmosfera em que a narrativa acontecia. Através desses planos iniciais, o público é apresentado a narrativa e começa o entendimento a história que será desenvolvida. Uma vez passada essas primeiras sequências, os personagens começam a ser apresentados, entre eles dois idosos, um homem que se locomove com a ajuda de um andador e uma mulher que apenas fica sentada ou deitada em sua cama. Com uma montagem paralela, as cenas do personagem Cauã na cachoeira, com muito frio, trêmulo, inquieto e dos idosos aquecidos e com dificuldades de locomoção, evidenciando o primeiro conflito do filme.

Só que a gente sabia que se a pessoa aguenta até o momento que chega a montagem paralela do Cauã com a velha, aí a gente acha que a pessoa fica, porque é o primeiro conflito evidente da película, você vê que ali vai começar a ter uma construção de alguém que está ligada a morte, duas histórias que estão ligadas à morte. (PIMENTEL, 2017, p. 179).

O personagem de Cauã não era estava previsto inicialmente para os filmes. O diretor queria cenas de crianças brincando e Cauã naturalmente adquiriu um protagonismo com seu jeito de andar, uma *bossa* (PIMENTEL, 2017) que dava certo tom de elegância a sua passagem pela câmera. Ao longo do filme, Cauã aparece diversas vezes pontuando cada momento da narrativa – nas brincadeiras com outras crianças (minuto 31), assumindo uma responsabilidade quando auxilia uma criança mais nova a se limpar nas águas da cachoeira (minuto 37), entendendo sobre o processo de vida e morte quando passa pelo muro do cemitério (minuto 45), mostrando a naturalidade com que aqueles habitantes lidam com o processo de matança dos animais, na cena em que brinca próximo ao porco morto (minuto 63) –, quase sempre em movimento, com poucos momentos de reflexão, construindo um paralelo com as cenas dos idosos, que experimentam a vida naquele ambiente de forma distinta, na reclusão de suas casas, em situação de descanso.

O produtor Cristiano Rodrigues conta que conheceu Cauã no mesmo momento que Marcos Pimentel e que esse destaque do menino diante das outras crianças e dos outros

personagens previstos aconteceu de forma natural, pois não havia a previsão de um personagem naquela idade, mas encaixou na narrativa inicialmente pensada pelo diretor, que percebeu que a presença de Cauã seria interessante para a história.

A gente chegou a Mogol, tinha um grupo de crianças e o Marquinhos queria aquela coisa meio etérea da areia branca, de você não saber se é um deserto, o que era aquilo. Então ele falou assim "Vamos fazer essas crianças brincando na areia branca", então a gente saiu um pouquinho do lugar, tinha um morro de areia e fomos fazer eles brincando. E ele conversou com as crianças, perguntou como eles brincavam ali. Os meninos começaram a brincar e beleza, e ele ia lá e conversava com o Matheus para direcioná-lo, e ele começa a interagir com as crianças, ele vai vendo o que o Matheus está pegando e vai sugerindo: "Ah, pula aqui, vem pra cá". E o Cauã desde o primeiro momento ganhou, ocupou o quadro. Tinha umas sete ou nove crianças brincando, acho que tinha uma menina só ou duas meninas e uns quatro meninos e a figura foi do Cauã foi tomando o quadro, toda vez que ele aparecia, você só via ele, então ele foi conquistando, o personagem dele não existia previamente, ele queria imagens das crianças, mas aí a partir das imagens que foram fazendo, uma dessas crianças vai ocupando o quadro, vai ganhando força como personagem e o Marquinhos percebe que ali ele tem um personagem. (RODRIGUES, 2017, p. 113).

O diretor Marcos Pimentel comenta a sua surpresa a cada olhar de Cauã para a câmera. "Eu acho que eu nunca imaginei que aquele menino desafiaria a câmera, estabelecería um jogo de olhares com a câmera, ele fica o tempo todo querendo saber onde ela está e olhando de uma forma desafiadora para ela" (PIMENTEL, 2017, p. 200). Cauã se torna o personagem que amarra as outras histórias, sua postura durante as gravações surpreende o diretor e a todos, pois o menino adquire um controle da situação "porque sem ele a gente não fazia o filme" (PIMENTEL, 2017, p. 200).

No minuto 23 do filme há uma cena em que Cauã está sentando comendo uma broa, inicialmente ele aparece com as pernas relaxadas e abertas, quando percebe que está sendo gravado ele cruza as pernas e começa a encarar a câmera, vai mudando sua postura durante a sequência. O plano dura 48 segundos e Cauã permanece olhando diretamente para a câmera sem parar de comer, mantendo essa postura desafiadora e intrigante que o fez adquirir certo protagonismo no filme.



Figura 8 Mudança na postura de Cauã

Marcos relata que são recorrentes os comentários sobre essa cena em festivais, com outros diretores e que considera uma surpresa esse plano ter causado tal recepção, pois não foi construído de forma intencional, partindo mais da postura que Cauã adquiriria diante da câmera.

O Wilton Lacerda, roteirista, diretor do *Tatuagem* e tal, que é um grande roteirista de uma porrada de filme aí, ele fala muito desse filme, do *Sopro*, ele gosta muito do filme, e em uma das discussões que a gente participou num festival, ele dizia que em um plano ele viu um personagem envelhecer, que foi quando o Cauã está sentado comendo que ele está com a perna cruzada, ele está comendo uma broa e tal e ele começa de um jeito e ele muda a posição e encara a câmera, numa postura e continua comendo, não deixa de comer; e o plano é longo e vai mostrando essa jogada e o Wilton discorreu muito tempo sobre essa jogada em como construir a passagem do tempo dentro de um único plano, como ele acredita que o menino amadureceu ao longo do plano. Ele falou assim: "ele começa menino e termina mais velho o plano, pela postura", então eu acho que é um cinema de tantas sutilezas na construção que mínimos elementos ajudam o espectador a pensar coisas assim, que não necessariamente é o que você está pensando quando você está construindo, mas a gente não tem como controlar a recepção. (PIMENTEL, 2017, p. 182).

Ainda durante as primeiras viagens à região, Marcos observava a brincadeira de enterrar que as crianças faziam uma com as outras. Aquilo para o diretor remetia a essa temática de vida e morte que ele gostaria que fizesse parte do filme. A cena em que Cauã é enterrado por outras crianças acontece aos 30 minutos de filme e adquire essa representatividade e essa força quando o menino que sempre se mostra inquieto durante os planos, fica imóvel para ser coberto por areia por seus amigos e fecha os olhos ao final do plano. Essa é a única cena do filme em que há a presença da voz dos personagens, no caso, as crianças que ali brincavam, é também nessa sequência que o espectador toma conhecimento do nome do menino que o acompanha na narrativa, uma vez que Cauã é o único personagem nomeado ao longo do filme. A cena seguinte é um plano detalhe do rosto da idosa já adoecida, ela também tem os olhos fechados e uma expressão de dor. “Aquele menino se enterrar é uma metáfora dele entendendo que ele vai morrer e que ele vai pra debaixo da terra, sendo bem simplista na leitura é isso, de maneira bem direta a metáfora era essa.” (ROCHA, 2017, p. 156). A sequência de Cauã sendo enterrado na areia acontece entre sequências com imagens da idosa, em que primeiro aparece sentada, com uma bengala; acontece a sequência das crianças na areia e em seguida surgem imagens da idosa deitada, adormecida, com expressão de dor, podendo ser subentendido que se encontra acometida por uma doença. Nesse momento é possível perceber a predileção do diretor Marcos Pimentel em deixar lacunas na história, pois o espectador não sabe ao certo se a idosa veio a falecer ou não, ainda não é claro na história.

Eu gosto muito de lacuna, de parêntese, de quebra-cabeça, de montar algo e começar a tirar algumas peças que ao tirar você entende o que é, mas é convidado a completar, eu acho que os meus filmes, de uma forma geral, eu aposto muito nisso, de tentar deixar a história sempre sabendo mais do que você sabe daquela situação, mas menos do que você poderia saber. Ao ficar nesse meio termo eu acho que você acaba convidando o espectador a completar essa imagem que foi propositalmente deixada de forma incompleta, construída de forma incompleta. (PIMENTEL, 2017, p. 181).



Figura 9 A representação da vida e a morte da idosa com Cauã

As sequências seguintes levam o espectador a entender que a idosa está doente e que sua morte está próxima. São planos que inicialmente mostram a senhora deitada em sua cama ao lado de uma vela, detalhes de suas mãos entrelaçadas, imagem de uma figura religiosa e logo após o espectador é levado ao lado de fora do cemitério do arraial. Os planos que seguem mostram túmulos, datas e nomes das pessoas ali enterradas. Seguindo uma montagem paralela, outra personagem está a beira do riacho com um barquinho feito de casca de árvore e com velas acesas, como uma oferenda ou ato religioso. O barquinho segue o curso do rio, Cauã aparece deitado, imóvel, enterrado na areia e com os olhos fechados, remetendo ao processo de entendimento da vida e morte, até se levantar e voltar às brincadeiras.

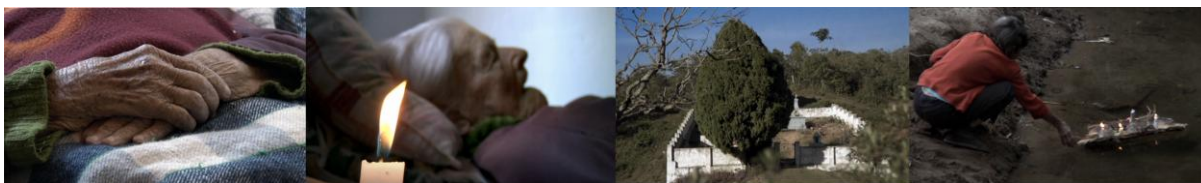


Figura 10 Representação da proximidade da morte da idosa

Nas sequências seguintes, aparecem planos de animais, como vacas sendo deslocadas do pasto, galinhas subindo em árvores, patos andando sobre a grama, seguindo o dia na vida daqueles habitantes. O dia vai anoitecendo, o personagem do homem que anda a cavalo aparece deitado e três planos do pôr do sol explicitam que aquelas pessoas já se

recolheram. Cenas da vegetação e do vento agindo sobre elas mostram o início de mais um dia naquela região.

Um plano da pata de um porco amarrada evidencia a angústia do animal que entende a proximidade de sua morte. O barquinho com as velas continuam seguindo o curso do rio, paralelamente a morte do porco e a cena de Cauã sentado na porta do cemitério, como se o menino começasse seu entendimento do processo de vida e morte através dos animais que se tornam alimento. O porco é morto, os gritos do animal silenciam. Três planos das árvores, neblina e nuvens ao fundo separam a sequência da morte do porco do plano que inicia a sequência do parto do bezerro. O primeiro plano evidencia as patas do animal e a corrente que o prende próximo à cerca. Em seguida, um plano aberto da vaca mostra a inquietude do animal. O plano seguinte é o de Cauã se levantando da porta do cemitério, como se o processo da morte do porco tivesse sido entendido pelo menino e o nascimento do bezerro seja esse novo momento.

Na primeira viagem à região para a captação das imagens, em que a previsão era apenas de *A poeira e o vento*, Marcos queria o nascimento de um bezerro para compor a história. Conforme comentando anteriormente, a assistente de direção Mariana Musse e o diretor de produção Cristiano procuraram pelas fazendas do entorno até encontrar a vaca que estaria em trabalho de parto naqueles dias em que a equipe estivesse na região. A cena do parto é longa e dividida no decorrer da narrativa, a partir do minuto 47, e segue em paralelo com os planos do restante da narrativa. O sofrimento da vaca para dar a luz ao pequeno bezerro é narrado com a variação de planos fechados das patas do filhote que já nasce lentamente com planos do animal inquieto pela dor do parto. No instante do nascimento, o espectador fica em dúvida se o bezerro nasceu vivo, pois ele demora até reagir, então há ali uma presença dramática forte para o filme que trata de questões envolvendo a vida e a morte. Como nessa primeira viagem a equipe ainda gravou o curta-metragem *Século*, Matheus precisou se ausentar do local em que a vaca estava parindo para gravar em outro lugar para o *Século* e quem opera a câmera no momento do nascimento do bezerro é Marcos.

O Marcos ele é um excelente fotógrafo, ele esconde isso, mas ele compõe tão bem quanto eu. Algumas cenas do *Sopro* inclusive foi ele que fez sozinho, material de pesquisa que ele mesmo filmou, por exemplo, os pinheiros ao vento foi ele que fez numa primeira visita em busca de locação, ele sozinho fez aquelas imagens. O nascimento do bezerro, até a metade do nascimento fui eu, mas aí eu tive que sair com a outra câmera, com a câmera de cinema pra fazer umas imagens que faltavam do *Século* e ele deu continuidade ao nascimento do bezerro. Então, quando o bezerro de fato nasce, é ele que está operando a câmera. E não dá pra ver diferença. (ROCHA, 2017, p. 153).

Marcos comenta que essa cena do bezerro nascendo, ainda sem saber se sobreviverá ou não, é muito comentada em festivais e que muitas vezes eles preferem nem comentar que quem estava fotografando era Marcos. O diretor comenta que Matheus prefere que Marcos faça a fotografia a chamar outro fotógrafo para trabalhar com ele, uma espécie de ciúmes de que não seja mais ele a fotografar os filmes de Pimentel.

O parto da vaca eu que filmei, não foi ele, ele fica louco com isso, ele fala "não acredito", porque até hoje as pessoas elogiam esse momento que é épico, que parece que ele nasce morto e a paciência de esperar o pezinho tremer e voltar a cair e tal e eu até sacaneio ele, eu falo "com a sua ansiedade aquele plano não ia existir nunca né", porque nós somos muito diferentes nisso, eu sou muito mais tranquilo e ele é extremamente ansioso nessa jogada, mas ele fica "você expôs pra onde, pra sombra ou pro Sol?", ele ficou pra morrer, mas também faz parte de um ciúme doentio que ele tem que não me deixa fazer nada com outro, quando ele não pode ir, ele prefere que eu faça a ter outro fotógrafo, ele morre de medo de eu começar a dar certo trabalhando com outra pessoa e não chamá-lo mais. E ele verbaliza isso na boa, então ele fala "Eu prefiro que seja você a fazer". Acho que uma coisa que é legal, eu acho que a gente tem tanta cumplicidade, são coisas que eu não procuro falar, eu estou falando pra você porque você está falando sobre isso, mas em festivais quando a gente está sentado junto que as pessoas começam a elogiar o filme, esse momento especificamente e falam da fotografia, eu fico quieto, as poucas vezes que ele quis dizer, ele que falou que fui eu que fiz, mas muitas vezes ele não fala nada, só agradece, e vai nessa jogada, aí quando a gente sai eu falo "você me deve uma cerveja". (PIMENTEL, 2017, p. 189).

O diretor afirma que adquiriu certo sotaque de filmar em suas produções e que isso também acontece pela cumplicidade que encontrou em Matheus para captar a imagens que ele propõe. “Apesar de sermos duas personalidades completamente diferentes a gente consegue filmar da forma mais harmônica possível” (PIMENTEL, 2017, p. 178). Marcos não gosta de trabalhar com monitor nem com retorno de áudio, o que parte também dessa relação de confiança com o diretor de fotografia. “Eu não vejo as imagens, (...) eu sei o que ele está mostrando, qual o valor de plano que ele tem, pela distância que a câmera está do personagem e a lente, não precisa nem de visor, o Matheus já me deu de presente essa jogada e eu não uso.” (PIMENTEL, 2017, p. 101). Nas viagens que aconteceram para a gravação de *Sopro*, em uma ocasião o diretor de fotografia Matheus Rocha não pode ir por questões de agenda e Marcos esteve com a assistente Mariana Musse e fez a fotografia de algumas cenas.

Eu e Mariana voltamos outro dia pra filmar o menino, numa outra temporada, porque não tinha a cena da cachoeira, que também foi eu que filmei, não foi o Matheus e tem um pedaço ligeiramente sem foco, só que o menino treme tanto que a gente quis colocar e o Matheus fica puto "Como é que você perdeu o foco nessa sequência?", mas são aquelas coisas, cada um presta atenção em um lance específico. (PIMENTEL, 2017, p. 192).

Algumas cenas, como a do Cauã sendo enterrado, precisaram ser gravadas mais de uma vez pela perda de um HD com três dias de gravação. “Quando filmou foi perfeito só que a gente perdeu esse HD, a gente perdeu três dias de filmagem, foi foda, foram coisas que não voltam, a gente tentou reencenar algumas coisas, ficou uma merda a maior parte, mas outras soaram naturais.” (PIMENTEL, 2017, p. 184). A perda desse material em um filme que já estava sendo construído aos poucos representou mais um atraso no término do filme.

Outras sequências que inicialmente foram gravadas com uma intenção e depois se perderam com o HD precisaram ser refilmadas, pois eram fundamentais na construção narrativa da história. Segundo Marcos Pimentel havia uma cena nesse material perdido em que Cauã pegava um galho e andava de costas arrastando-o e que Pedro havia captado o áudio de forma direta e havia ficado com muita qualidade, mas a imagem se perdeu. Quando foram regravar essa sequência em outra viagem ao local, Pedro já não estava com a equipe, Marcos direcionou Cauã para reproduzir uma cena parecida, mas o menino surpreendeu ao sair correndo com o pedaço da árvore. Marcos, apesar de sua predileção por planos fixos entende que ali Matheus deveria seguir o menino e é o que acontece, a câmera na mão corre junto com Cauã, segue seus pés e depois o acompanha na linha dos ombros. Manter ou dispensar esse plano foi uma discussão entre Marcos e o montador e roteirista Ivan, pois eles sabiam que aquela cena destoava do restante da narrativa – e também da plástica das imagens praticada pelo cinema de Pimentel –, mas ao mesmo tempo era uma elevação das curvas dramáticas, pois a cena acontece alguns planos após a morte do porco, em que as imagens e o áudio exprimem o sofrimento do animal.

No *Sopro*, teve uma coisa que a gente gravou e estava nesse material perdido, o menino começa a andar de costas, a gente o filmou andando de costas e aí a gente perdeu esse material e quando a gente foi refilmar, eu pedi pra que ele refizesse essa coisa. Foi louco porque já não soava mais a mesma coisa, porque ele não tinha o mesmo galho arrastando no chão da areia, o som nunca mais foi o mesmo porque eu tinha escutado no dia e tinha me atraído, então eu já estava inquieto porque eu não consegui ter a mesma imagem que tanto me atraía e enquanto a gente estava refilmando isso, mesmo não sendo o som que me atraía, ele começa a correr, na mesma hora eu dei um toque no Matheus e o Matheus começa a correr também (...) e aí quando ele saiu correndo e ele saltou num negócio e o Matheus saltou também, até quase desequilibrou depois, quase caiu com a câmera. Na hora de montar, eu e o Ivan a gente pensava o tempo todo que esse filme, nesse momento, a gente estava quebrando o código porque o filme é super estático o tempo todo, o filme tem essa contemplação muito silenciosa e de repente a gente sai acompanhando alguém de câmera na mão e o cara corre e a câmera corre e treme, então a gente estava rompendo. Só que a gente usa essa imagem logo depois da morte do porco e o menino vai e depois ele começa a quebrar umas pedras e tal que não estavam planejadas. Então era louco porque era uma coisa que a gente pediu pra refazer, ou seja, eu estava interferindo, dirigindo ele, só que ele me deu algo muito melhor e isso era um corpo estranho no filme e aí a gente montou sem isso e com isso, porque a gente sabia que isso trazia um desequilíbrio pra história, era uma coisa louca porque assim, a gente tinha essa consciência, mas a gente não tem certezas e isso é

bom ou ruim, pode ser que ajude ou pode ser que atrapalhe muito. (PIMENTEL, 2017, p. 185).

A cena é mantida no filme e aparece no minuto 48, Cauã corre como se fugisse de algo, podendo ser da equipe, da câmera, ou dentro do processo narrativo, de seu novo entendimento sobre os processos da vida e da morte. As imagens dos filmes de Marcos Pimentel são quase em sua totalidade realizadas em um plano fixo, sem câmera na mão ou movimentos como *zoom* ou *travellings*. Os planos possuem, em sua maioria, tempos superiores a dez segundos e a construção sonora tenta reproduzir o que o ambiente retrata naquele momento. A contemplação dessas imagens engloba também um caráter artístico além do documental, construindo uma narrativa simples, porém densa quando analisada de forma mais abrangente. A observação dos planos de *Sopro* evidencia a construção dos enquadramentos baseado não somente na observação do local e dos indivíduos, mas também na plástica das imagens, nas regras de enquadramento e na forma de filmar que fazem com que o cinema de Marcos Pimentel possua uma dimensão estética que busca elementos que vão além dos limites narrativos.

O porco morto começa a ser preparado para se tornar alimento. A idosa volta aparecer, deitada, adormecida, doente. A mulher adulta aparece rezando um terço, como se pedisse pela vida daquela senhora. Essa é mais uma marca da fé e religiosidade daquelas pessoas, velas, imagens sacras e terços estão presentes ao longo da narrativa e evidenciam a busca pelo sobrenatural dos habitantes daquele lugar que convivem diretamente com a natureza e buscam as respostas para suas incompreensões na fé e nas religiões.

Aos 56 minutos de filme o personagem do homem com o cavalo vai em direção ao Arraial com uma antena do tipo parabólica, é o primeiro marco de urbanidade que vemos no filme, antes não havia sido mostrado nenhum aparelho eletrônico ou material elétrico, apenas fornos à lenha, velas e a palha que alimentava o fogo. Aos 59 minutos, logo após o nascimento do bezerro, há um plano com o homem que cavalgava atento a alguma coisa, o som remete a um aparelho eletrônico que transmite vozes, podendo ser uma televisão ou rádio, mas está fora de quadro, para o espectador interpretar. A mulher que cozinha no início do filme também aparece atenta e depois de outro plano podemos ver a televisão funcionando. É o segundo momento do filme que podemos perceber a voz, mas dessa vez através de aparelhos eletrônicos, no caso a televisão.

Imagens de antenas nas casas mostram que, apesar do isolamento geográfico vivido por aqueles indivíduos, o contato com o mundo vem através da televisão, mesmo que

apenas em processo de recepção. O bezerro recém-nascido tenta ficar em pé para ser alimentado com o leite de sua mãe e Cauã anda também sobre o muro do cemitério, buscando o entendimento sobre a relação entre a vida e a morte.

O porco é assado em uma festa no arraial. Os moradores se reúnem, as crianças brincam em volta do animal, e um senhor toca uma sanfona. Enquanto a festa acontece, o senhor idoso acompanha o que é possível entender como sendo a morte da idosa. A personagem aparece cercada por velas, representando o que sugere ser seu leito de morte. O senhor a seu lado, o homem que anda com o auxílio de um andador, aparenta ser seu marido e acompanha esses últimos momentos de sua esposa. Um plano fechado do rosto de Cauã sob a luz do fogo que assa o porco e, logo após, o plano de uma vela apagando lentamente pode ser entendido como a morte da idosa acamada. O dia amanhece, da festa sobrou o silêncio, a última vela se apagou, o homem permanece sentado na mesma posição, mas agora diante de uma cama vazia, a idosa morreu.

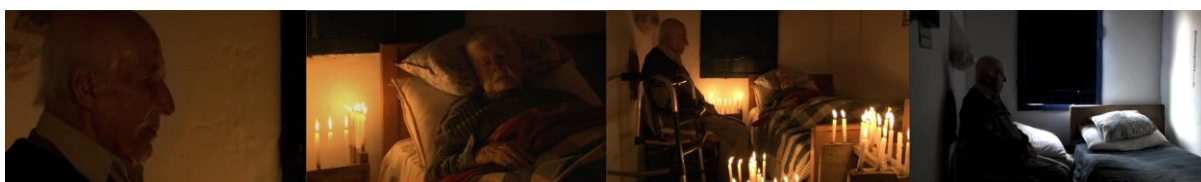


Figura 11 Ideia de morte representada pela ausência da idosa na cama que ocupava anteriormente

A imprevisibilidade de Cauã é destacada por Marcos Pimentel ao longo de sua entrevista. O diretor comenta que havia dias que Cauã estava disposto e cooperava com tudo que acontecia e outros que ele não queria participar, ou não aparecia na hora marcada e a equipe gravava as outras cenas como as do pôr do sol ou da vegetação e árvores balançando. “A gente vai filmando outros ambientes até acontecer alguma coisa que interessava, eu não faria documentário se não fosse por essas coisas inesperadas.” (PIMENTEL, 2017, p. 200). Em um desses momentos, Cauã não quis gravar essa sequência da cachoeira e Marcos precisou voltar em outra data para realizar esse plano, sem a presença do Matheus.

A gente tinha combinado de filmar o menino na cachoeira, era dia de semana e o Cris foi pegar o menino, aí o menino virou pro Cris e falou assim "De segunda a sexta meu compromisso é com a escola" e o Cris pensou assim "Isso foi o pai dele que falou essa parada" e a gente estava esperando na cachoeira já arrumando tudo e o Cris entrou numa crise, ele voltou sem o menino e contou o que estava acontecendo, mas ele estava em crise porque ele não sabia se ele deveria ter roubado o menino ou não, levado o menino para gravar, porque aí quando a família descobrisse a gente já teria filmado. Mas aí eu falei que lógico que ele tinha feito a coisa certa, imagina roubar o menino podia dar uma merda do caralho, mas a gente

que conhece ele sabe que ele é capaz de fazer uma coisa dessas, (...) só que ele voltou meio frustrado porque ele chegou de mãos abanando, aí eu e Mariana voltamos outro dia pra filmar o menino. (PIMENTEL, 2017, p. 192).

O inesperado é algo comum no cinema documentário, lidar com a realidade é ser surpreendido com certa constância. A observação do ambiente em que a temática do filme ocorre e a convivência com os personagens facilitam o trabalho do documentarista nas situações de filmagem e nos filmes de Marcos Pimentel essa observação meticulosa tanto na etapa de pesquisa quanto na captação das imagens compõe seu modo de produção.

Marcos afirma que é sempre agradável quando a realidade o surpreende, mas que esse processo também faz parte de uma leitura que ele faz do ambiente. A cena em que os pintinhos estão próximos a uma bota explicita esse processo. “A bota tem vários pintinhos por fora, de repente aparece um de dentro e sai, eu não dirijo pintinho, nem saberia falar a língua deles, (...) eu vou entender o que acontece, quando eles chegam pra lá, filma que vai dar alguma coisa”. (PIMENTEL, 2017, p. 200).

A inconstância de Cauã e sua postura desafiadora diante da câmera também intrigavam o diretor que buscava cada vez mais do personagem sua essência em relação ao lugar, a natureza e a passagem do tempo. Uma sequência que estava presente no HD que foi perdido e que surpreendeu a Marcos Pimentel e ao diretor de fotografia Matheus Rocha durante as gravações foi quando a equipe levou Cauã para brincar com o bezerro que havia nascido.

O Marquinho queria que ele se relacionasse com o bezerrinho e ele pediu assim “a gente vai te levar em um lugar que tem uns bezerros, a gente queria que você brincasse com os bezerros” mas assim, na esperança que a criança fizesse um carinho no bezerro, tentasse chegar perto e o bezerro não quisesse, bom, o que esperar de uma criança interagindo com um bezerro. O Cauã laçou esse bezerro, o Cauã pulou em cima desse bezerro, o Cauã maltratou o bezerro, a gente ficou desesperado, porque o Cauã parou em frente do bezerro e deu um soco na cara do bezerro, o bezerro pulou no chão, o bezerro tomou o soco e depois caiu no chão, tipo fazendo um drama. Era uma situação tão absurda, eu gostava tanto dessa imagem e perdeu, mas eu acho que não cabia muito no filme não sabe, foi de uma agressividade tão grande que eu não sei se aquilo faria sentido dentro do filme, mas foi uma das imagens que mais me marcou assim das coisas que eu já filmei, realmente você ver uma criança dando soco em um bezerro, nunca tinha visto aquilo. (ROCHA, 2017, p. 159).

Nos momentos de gravação, a personalidade de Cauã movimentava os ambientes de gravação. Por mais que o diretor tenha a preferência por captar seus personagens em momentos de reflexão, a hiperatividade de Cauã diante de todas as brincadeiras e descobertas que um menino na idade dele possui tornava difícil a captação em momentos de quietude. “É

um menino que gosta de brincar, de correr, e às vezes ele ficava com a gente e para pegar ele introspectivo era no momento que ele cansava mesmo, no momento que ele ficava entediado com a gente, que ele ficava quietinho”. (ROCHA, 2017, p. 158). A cena com o bezerro é também a que mais surpreendeu Marcos em relação à personalidade de Cauã.

O bezerro fingiu de morto para o moleque parar de bater nele, eu não sabia que um bezerro podia pensar nessa estratégia. Ele deu um tapa na cara do bezerro que o bezerro desmontou no chão, e eu não acreditei que ele tivesse matado o bezerro com um tapa e aí ele olhou pra gente com a cara de tipo assim "olha a merda que eu fiz" e aí ele baixou a cabeça e saiu, quando ele saiu o bezerro olhou, levantou a cabeça e saiu correndo. Eu nunca imaginei que um bezerro fosse fazer isso. (PIMENTEL, 2017, p. 200).

Em *Sopro*, há a cena regravada com Cauã fazendo carinho em um bezerro, e sentando na cerca para observar o gado. A cena final do filme em que Cauã escala o muro do cemitério representa o que a narrativa expôs ao longo do filme, o ciclo da vida, o menino tomando consciência que de que seu futuro é ali no cemitério. Cauã vivenciou o processo de morte do porco e falecimento da senhora, mas também pode brincar com o bezerro recém-nascido, experimentou esse processo e percebeu a passagem do tempo diante do ciclo da vida. Cristiano Rodrigues acredita que Marcos quis criar um único ser narrativo, a criança, o adulto e o idoso nessa representatividade de vida e morte.

Na verdade, eu acho que o que ele tenta no filme é criar um ser só, a criança é o passado daquele adulto e o velho é o futuro daquele adulto e o adulto é o futuro da criança e o passado do velho. Todo mundo é uma pessoa só que o ser o humano, tem uma cena do Cauã brincando no muro do cemitério que é um pouco isso, acho que é o final do filme, que é um pouco a volta, é ele deslumbrando que o futuro dele é ali, "eu estou caminhando para aqui, pro cemitério", é um pouco do ciclo da vida. (RODRIGUES, 2017, p. 113).

Marcos descreve a cena final em que Cauã está agachado, se levanta, para, olha e segue para fora do quadro como uma das surpresas de ir gravar sem roteiros fechados, pois pode deixar o menino livre para também criar o filme junto com o diretor. “Voltar para casa com um filme que eu não concebi” (PIMENTEL, 2017, p. 198). Aguardar pelo inesperado e ser surpreendido pela realidade com cenas que contribuem para a narrativa que está sendo construída também é um dos momentos chave na vida de produção dos documentários, se surpreender com a realidade aparentemente simples presente em *Sopro*, mas também complexa quando se faz possível mostrar o entendimento de valores universais como vida e morte.

Eu acho que a maior surpresa desses dois filmes era a postura dele [Cauã] durante as filmagens, era um moleque que surpreendia a gente e que tinha um controle da situação porque sem ele a gente não fazia o filme e era tão surpreendente porque assim, o moleque ia brincar no muro do cemitério, ele tem um negócio de puxar a calça, toda hora ele ajeita, dá uma puxadinha, era um tique dele, um cacoete que ele tem e aí ele vai brincar, ele arruma aquele negocinho e começa a subir, parece um bicho no muro do cemitério, depois ele para, ele começa a descer, olha a paisagem, olha pra um lado, olha pro outro, ele olha, dá dois passos, cruza, no final assim, nada daquilo é pensado e pra mim aquilo é de uma beleza, porque assim, na hora que ele saiu do cemitério aí ele ficou parado e eu acho que ele estava procurando alguma coisa pra fazer e o fato de eu não falar e não dar a indicação, ele tinha que criar alguma coisa, eu falava "vamos filmar isso" e tinha carrapato subindo na gente, foi uma loucura aquele negócio lá, porque a gente pisou numas coisas porque não enxergava, subia aquele negócio quase que a gente teve que deixar nossa roupa ali. De repente o moleque está de costas, ele arruma a calça do jeitinho dele, ele fica, depois ele anda, cruza o braço, ninguém faz nada, a gente estava estático, não falamos hora nenhuma, só falava baixo pro Matheus não cortar, continuar e aí ele vai anda e de repente ele sai e a gente fica com a paisagem de novo, que é a mesma coisa que tinha começado. (PIMENTEL, 2017, p. 201).

Marcos acredita que o roteiro acontece de fato na montagem e, também por isso, o Ivan Morales Jr. assina como roteirista e montador de algumas de suas obras, inclusive *A poeira e o vento* e *Sopro*. O diretor de fotografia Matheus Rocha menciona que Marcos tem suas previsões de filmagem e que sempre se mostra muito aberto ao inesperado e as surpresas que a realidade pode trazer naqueles momentos.

A construção principalmente do roteiro se dá na montagem no caso do Marcos, tanto que o Ivan geralmente assina como roteirista, porque o Marcos tem um caminho que ele quer, ele sabe qual que é o tema, ele sabe que situações ele gostaria de ver acontecendo, o que ele já viu acontecer, ele sabe que pode acontecer, ele sabe o que é importante estar acontecendo na frente na tela e pode ser de muitas formas, por exemplo, de que forma ele pode evidenciar que aquela criança se deu conta da morte. Por exemplo, a criança se dá conta da morte, como isso pode ser mostrado na tela? No *Sopro* é diferente do *A poeira e o vento* né, no *A poeira e o vento* tem a morte do porco, no *Sopro* tem a doença da velhinha, isso acaba sendo construído na edição, ele sabe que ele precisa de situações da criança introspectiva. (ROCHA, 2017, p.155).

O roteirista e editor Ivan Morales Jr. mora na Alemanha e edita os filmes de Marcos a distância. O processo de entendimento dos dois envolve certa disciplina e comprometimento para que o processo funcione. Marcos relata que ele e Ivan possuem cumplicidade e confiança no trabalho um do outro e acabaram criando um método de edição a distância que tem funcionado ao longo da carreira de Pimentel.

Ele está algumas horas na minha frente pelo fuso horário, pode ser três a cinco, dependendo de horário de verão e tal, varia entre três e cinco. Então, ele trabalha manhã e tarde e me manda o resultado, então a noite eu tenho que assistir e escrever pra ele as minhas impressões, o que eu acho que funcionou o que não funcionou, e ele já está dormindo essa hora, quando ele acorda o meu e-mail está lá e aí ele tem o direcionamento do que ele vai fazer durante o dia. Agora pra isso a gente precisa ter

disciplina, porque se ele acordar e não tiver o e-mail ele fica no escuro, então enquanto eu estou trabalhando com ele, eu preciso ficar todas as noites trabalhando e com o longa isso cresce nos tempos, você precisa de muito tempo, então às vezes vou dormir mal, me arreventa a semana, mas é o jeito que a gente tem de trabalhar. (PIMENTEL, 2017, p. 193).

A afinidade com Ivan vai além das ilhas de edição, passando também pelo desenvolvimento da narrativa e criação da história, por isso essa metodologia de trabalho funciona bem mesmo a distância. Quando Ivan recebe o material que inicialmente seria para a criação de *A poeira e o vento*, ele, assim como a equipe presente nas gravações, percebe que as histórias precisariam de mais tempo para serem contadas, não caberiam apenas em um curta metragem e que ali havia material para um longa.

Como havia a necessidade de finalizar um curta para cumprir o edital de financiamento de curtas-metragens da Secretaria do Audiovisual de 2009, surge *A poeira e o vento*. Após o processo de edição desse material, Marcos e Ivan reúnem e começam a escrever uma possível estrutura para o *Sopro*. “Mas aí foi mais fácil porque a gente já conhecia todos os personagens muito bem, a gente sabia o potencial que tinha esse lugar e tal, então já estava meio claro.” (MORALES, 2017, p. 143).

Para *A poeira e o vento* foram deixados alguns personagens que os roteiristas sabiam que entrariam e seriam fundamentais para o *Sopro*. Nessas estruturas que Marcos e Ivan foram montando, havia pequenas histórias de cada personagem e eles ainda não sabiam como misturariam um personagem com o outro. A estrutura cronológica de dias também já era uma previsão, mas ainda sem definição de quantos dias e de como seriam definidas essas passagens de tempo. Essas decisões acabaram por acontecer ao longo das viagens posteriores que o diretor fez para terminar as histórias iniciadas com o curta.

No roteiro a gente também estabeleceu que ia ser uma estrutura de dias sabe, uma cronologia de mostrar amanhecer, tarde, noite, a gente queria mostrar um pouco como era o cotidiano deles e achava importante estabelecer muito claramente o tempo né, que a manhã seja muito diferente da tarde, que tenha essa pausa pro almoço, a gente dividiu assim: o que acontece durante o dia lá? De manhã é trabalho intenso, a tarde é começa uma preguiça, eles dormem depois do almoço, aí volta a entrar no ritmo e a noite é descansar mesmo né e aí estabelecemos isso e no começo não estava muito claro assim quantos dias a gente precisaria pra contar a história. (MORALES, 2017, p.143-144).

Marcos Pimentel e o montador e roteirista Ivan Morales sempre apresentaram certa predileção por filmes sem diálogos ou entrevistas. Em algumas produções anteriores, utilizaram textos que deram o suporte a narrativa, mas em *Sopro* já sabiam desde essa etapa

de montagem das estruturas da história que seria um filme de observação, sem diálogos ou textos narrados ou escritos sobre a tela.

E a gente gostaria de exagerar um pouco nessa coisa de não ter texto pra deixar mais forte, como uma característica dos personagens que a gente queria exagerar um pouco pra gente deixar mais clara né, porque, claro, eles falam sim no cotidiano, eles falam pouco, mas falam, mas a gente tentou evitar todas essas vezes que eles falavam pra deixar isso um pouco mais claro. (MORALES, 2017, p. 144).

Os personagens em situação de silêncio e observação eram o objetivo do filme e, por isso, o diretor buscava filtrar os momentos em que os indivíduos encontravam-se fora desse escopo pretendido. Por mais que aqueles habitantes experimentassem a passagem do tempo de forma lenta e estendida, o que o filme reflete é algo além do real, é uma experiência compartilhada entre o que é vivido por aquelas pessoas e o que o diretor gostaria de revelar através da narrativa, *Sopro* é construído nessa interseção e reforça a ideia de Marcos Pimentel de deixar lacunas para que o espectador também complete a história com a sua experiência.

Em sua entrevista, Ivan recorda-se de ter editado *A poeira e o vento* em três ou quatro semanas e que, após esse período, mesmo ainda sem o dinheiro de financiamento, começou os cortes para o *Sopro*, “porque eu estava com muita ideia na cabeça e (...) achei que se eu não comesse naquele momento ia acabar perdendo as ideias, logo eu emendei e comecei a mandar esses cortes pro Marquinhos, até que a gente chegou num ponto que nós gostamos.” (MORALES, 2017, p. 145). Esse primeiro corte do filme, segundo Ivan, demorou cerca de duas semanas, e era um corte com vários ‘buracos’ em que deveriam entrar as imagens que ainda precisavam ser feitas para construir a história para o filme.

Esse corte era só um esboço mesmo porque faltava muita coisa pra filmar ainda sabe, e daí o Marquinhos começou a procurar dinheiro, editais pra poder ir filmar outra vez e finalmente conseguiu, daí ele foi mas quando ele foi a gente já tinha esse corte do *Sopro* que a gente gostava que tinham vários buracos assim no meio, que a gente falava “Ah, aqui vai entrar esse material do Cauã ou aqui vão entrar os velhinhos ou o parto da vaca”. Eram coisas que a gente tinha na cabeça, mas ainda não estavam filmadas sabe. (MORALES, 2017, p.146).

Como Ivan sempre atua mais do que como um montador dos filmes de Marcos, mas também como roteirista e parceiro de criação das histórias, ter esse esboço de *Sopro* editado e saber o quanto as histórias poderiam se desenvolver, facilitava o direcionamento das outras viagens realizadas para a captação de imagens. “A gente voltava, filmava esse pedaço, editava esse pedaço, voltava de novo, fazia mais uma coisa e aí quando eu ia, eu já ia buscando coisas que eu sabia que cabiam nos buracos que a gente tinha nesse primeiro corte.” (PIMENTEL, 2017, p. 174).

O montador e roteirista Ivan Morales relata que não chegou a ver o material que foi perdido no HD, mas que Marcos comentava sobre a cena do Cauã com o bezerro e que eles queriam utilizá-la no final do filme, mas não foi possível, fazendo também com que o diretor e a equipe precisasse ficar mais tempo em Mogol refazendo e buscando novas sequências para o *Sopro*.

Após o processo de montagem, o diretor de fotografia Matheus Rocha volta à equipe para participar do processo de correção de cor. Em *A poeira e o vento*, Matheus tinha o direcionamento de Marcos com as pinturas de Hendrik Willem Mesdag, Anton Mauve e Jacob Maris [ver anexo p. 141] para o tratamento de cor e fotografia da obra. Como *Sopro* nasce a partir de *A poeira e o vento*, o direcionamento se mantém.

Eu lembro que tinha um aspecto esbranquiçado e a gente encontrou um pouco disso lá em Mogol, tinha o seco, uma parede de pedra, atrás tinha um cemitério, a coloração era despida de cor, não era colorido, não era um ambiente tropical, tinha um areal, tinha umas pedras, tinha um mato seco, tinha umas cores que iam muito por esse caminho assim da falta de cor. E a gente buscou isso durante as filmagens, a gente escolhia muito os ângulos pensando nessa natureza. (ROCHA, 2017, p. 155).



Figura 12 Comparativo entre a pintura de Heindrik Willen (esquerda) e a fotografia de *A poeira e o vento* (direita)

Em *Sopro*, Matheus comenta que gastou cerca de uma semana ajustando os níveis de cor e contraste com o colorista e que nos filmes de Marcos não há muitas modificações a serem feitas, “o resultado final sempre foi muito parecido com o que a gente tinha registrado, mas qualquer filme, qualquer material, precisa passar por essa etapa”. (ROCHA, 2017, p. 160). Ao contrário da maioria dos filmes de Pimentel, em *Sopro* Matheus pode ver um corte da montagem antes do produto final para a correção de cor e teve a chance de opinar sobre os planos do pôr do sol que aparecem aos 41 minutos de filmes.

Eu me lembro de um fato específico que eles usavam quatro planos para um pôr do sol, eu me lembro de defender que tinha que ser menos, quatro imagens eu achava muito, podiam ser, por exemplo, duas com mais tempo de duração. Porque se você tem quatro imagens lindas, quando você vê a primeira, você diz "Ai, que lindo!", a segunda é "Nossa", a terceira é "Ah, eu acho que já vi isso" e a quarta você já está entediado, a quarta imagem linda ela deixou de ser linda porque você já está saturado de imagem linda, o pôr do Sol já é lindo por si. Eu me lembro de falar pra eles, "Diminui, essa e essa estão no mesmo significado", e eu lembro deles mudarem de fato, darem uma limpada nisso, levaram em consideração isso. (ROCHA, 2017, p. 159).

Quando Marcos e Ivan ainda estavam no processo de idealização para *A poeira e o vento*, ambos lembravam muito de seus avós, “porque era assim um pouco, os personagens que inspiraram a gente para esse filme, para esse silêncio também, para esse tipo de observação” (MORALES, 2017, p. 147). *Sopro* é dedicado a *Vó Maura e Vô Laerte*, avô de Marcos e avô de Ivan.

Marcos Pimentel conta que durante a construção do filme, sua avó era constante em seus pensamentos. “Eu pensava na minha avó o tempo inteiro e eu falei para o Ivan isso, que eu achava que aquela velhinha era minha avó, podia ser minha avó, mas não era, e o Ivan tinha a mesma coisa com o avô dele, então a gente decidiu dedicar para os dois” (PIMENTEL, 2017, p. 203). O diretor também relata que muitas pessoas quando assistem ao filme ou críticos quando escrevem sobre a história falam que o filme esta dedicado aos avós dele, e que sua família quando compareceu à exibição de *Sopro* no Festival Primeiro Plano no Cine Theatro Central em Juiz de Fora, em 2013, também ficou confusa em relação a quem seria Vô Laerte.

Teve um cara que escreveu um negócio, Cid Nader, ele escreveu alguma coisa muito interessante sobre o *Sopro* que foi uma análise legal e depois ele escreveu em outro negócio, *Cinequanon* que chama o portal dele, ele escreveu uma coisa rápida que ele fala algo assim "nesse edital, vocês já vão ver o filme que eu comentei onde Marcos Pimentel filma os últimos dias de seus avós no interior de Minas Gerais" como se aqueles dois fossem meus avós e você não tem como controlar essa jogada, mas é tão pessoal a forma de contar e tem essa dedicatória que na mesma hora ele fechou o ciclo, pra ele fechou, é claro que é, como que não é? Mas não é. (PIMENTEL, 2017, p. 203).

O diretor acredita que o documentário possibilita surpresas além das conquistadas durante os dias de captação de imagens. Durante o processo de montagem, por acreditar que o roteiro de um filme documental acontece apenas na etapa de edição, Marcos evidencia seu interesse pela etapa, pois é naquele momento que o filme começa a ser desenhado. “Você não sabe qual plano começa o filme, qual é o primeiro, qual é o segundo, você vai descobrindo, é

aquela coisa de ir moldando a escultura, (...) você vai moldando a parada, e isso me dá um prazer gigante.” (PIMENTEL, 2017, p. 203).

3.4 O som direto e a mixagem

O técnico de som direto é o responsável pela gravação dos diálogos, ambiências e outros sons da produção audiovisual. O som direto produzido para os filmes *A poeira e o vento* e *Sopro* foram criados e captados pelo técnico de som Pedro Asphan. Pedro comenta em sua entrevista para esta pesquisa que estar nessa situação de escuta sempre o atraiu para a profissão e “no caso do documentário isso é ainda mais especial, porque é uma questão de um encontro com alguém que é diferente de você e que você está muito atento em querer absorver o que essa pessoa pode te oferecer e também nessa troca.” (ASPAHAN, 2017, p. 123).

Pedro comenta que trabalhar com captação de som direto é trabalhar com o invisível, pois enquanto toda a equipe está concentrada na imagem, o profissional do som está atento aos ruídos que aquele ambiente produz.

No som você está escutando com os ouvidos do microfone, então isso já cria uma condição muito especial e atípica que é exatamente essa diferença entre a coisa natural, a escuta natural e a escuta que é cinematográfica, que é atravessada pelo mecanismo, no caso o microfone, o gravador, então você tem uma amplificação de tudo né, mas quem escuta isso é só o técnico de som. (ASPAHAN, 2017, p. 124).

O diretor Marcos Pimentel elucida as qualidades de Pedro não apenas como técnico de captação sonora, mas também como um indivíduo que respeita e entende que o essencial a ser construído é o filme em si e que cada profissional ali envolvido importa para que seja obtido o produto final desejado.

O Pedrinho casa perfeitamente, o Pedrinho é zen, eu falei com ele assim que eu precisava que o som soasse diferente a casa sequência, foi um pedido que eu fiz para ele e para o David, o David construiu muita coisa depois com os sons que o Pedrinho fez e ele montava umas placas que ele estava experimentando estereofonia e de repente as placas estavam lá e cadê o Pedrinho? Estava fazendo uma posição de Yoga no meio de uma pedra e o Cris olhava e falava assim "Deixa ele, deixa ele, ele está fazendo, mas ele está filmando, ele está escutando alguma coisa ali", então é muito legal. (PIMENTEL, 2017, p. 175).

Na captação sonora dos filmes de Marcos Pimentel, Pedro comenta que tem muita liberdade para criação e desenvolvimento de técnicas que ajudam na construção de um desenho sonoro amplo e múltiplo para a mixagem. “No *Sopro*, o jeito do Marquinhos filmar também é um jeito muito livre, (...), então não necessariamente a gente estava o tempo inteiro

acompanhando um único personagem, eu tinha sempre muita liberdade pra trabalhar.” (ASPAHAN, 2017, p. 21). As produções de Marcos geralmente não se encaixam no cinema verbocêntrico³⁷, portanto, há essa necessidade de uma ampla captação dos ruídos ambientes que caracterizem o lugar e ampliem a abordagem documental também para o som do filme.

Em relação aos filmes *A poeira e o vento* e *Sopro*, a necessidade sonora vai além do preenchimento do que a imagem mostra. Os filmes de Marcos apresentam essa *imagem sonora*³⁸ que significam além do que o enquadramento imagético revela. As obras analisadas são *filmes de sussurros* (PIMENTEL, 2017) e o som presente mais do que compõe, amplia os conceitos narrativos e complementa as histórias.

A gente durante muitos anos vem filmando e essa imagem que é potente, que as pessoas batem o olho e já sabem o que é, de quem é, só tem essa força toda porque o som prepara ela para isso. Eu preciso sempre forçar o som, até porque eu tenho consciência que esses filmes não sustentariam interesse sem uma banda sonora que puxe o que a imagem não dá, tem um excesso de contemplação ali que é muito potente pra um público restrito, mas também é muito fácil que a maior parte das pessoas perca. (PIMENTEL, 2017, p. 123).

Por ter a preferência em trabalhar com imagens que se completam fora do campo de visão do espectador, Pimentel coloca o som também como responsável em auxiliar quem assiste ao filme na compreensão da história e dos planos que ocorrem ao longo da narrativa, como na cena do filme *Sopro* em que o personagem está sentado atento a uma voz, o espectador ouve o que depois vem a ser uma televisão, mas sem o som aquela imagem não teria esse mesmo significado.

Uma coisa que eu gosto muito é trabalhar com fora de campo também, então muitas vezes onde você não está vendo tudo e você é obrigado a completar e essa informação pode chegar tanto pela imagem quanto pelo som. (PIMENTEL, 2017, p.181).

Em *A poeira e o vento* e *Sopro*, Marcos considera o vento como personagem. “O som genericamente não é personagem, mas eu tenho personagens que se manifestam através do som.” (PIMENTEL, 2017, p. 181). O técnico de áudio Pedro Aspahan comenta que o som

³⁷ Conceito estabelecido por Michel Chion (2008) para o cinema centralizado na voz (vococentrismo) e nas palavras (verbocentrismo), em que ruídos e ambiências sonoras seriam tratados apenas como sons adicionais ou de cobertura. “Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam o concentram logo sua atenção.” (p. 13).

³⁸ Conceito trabalhado por Virgínia Flôres (2013), em que todo som é a representação de um áudio captado em determinado momento. “Todo áudio é a imagem sonora de algum som. Quando um homem profere um discurso, deste som capturado (áudio), o que fica é uma representação desse discurso, uma imagem sonora. Quando este áudio é usado acompanhando uma imagem visual, ele levará consigo suas qualidades e construirá outros sentidos no conjunto áudio-visto” (p.107).

como elemento narrativo é uma preocupação muito pertinente nas obras de Pimentel e principalmente nesses dois filmes. “Às vezes na imagem não acontece nada, mas muita coisa acontece no som ou vice versa, então eu acho que o Marquinhos é um diretor que tem essa consciência da importância do trabalho do som e da importância narrativa do som” (ASPAHAN, 2017, p. 127).

O profissional responsável pela mixagem e desenho sonoro, David Machado, acredita que nos filmes de Marcos não somente o som ou o vento podem ser entendidos como personagens, mas também toda a obra, a narrativa em si se torna viva e desperta sensações e interpretações no espectador, que se identifica e projeta seus sentimentos naqueles personagens e lugares, podendo assim trazer novos significados para obra, advindos da recepção.

Eu acho que não só o som ganha vida como personagem, tudo está vivo, cada quadro, cada objeto, pessoa, som... Tudo o que nos leva por um caminho de sensações que contam e fazem você sentir. Isso é parte da construção da imagem, do som e também do espectador de cada frame do Filme. (MACHADO, 2017, p. 162)³⁹.

Marcos comenta que seus filmes geralmente ganham prêmios relacionados à fotografia, prêmios que evidenciam a imagem que, segundo o diretor, tem seu potencial ampliado devido ao som que a completa e resignifica, o som carrega o peso que essas imagens trazem.

Eu acho que uma coisa que me ajuda é o som, apesar dos meus filmes, já ganhamos prêmios de som também, mas a gente tem muito mais prêmios de fotografia, e eu acho uma injustiça, eu acho que essa imagem só tem esse peso quase monumental porque o som prepara ela pra isso, é o som que preenche ela, eu não conseguiria contar essas histórias sem um desenho sonoro pensado especificamente, é essa jogada de pedir que o vento soe diferente a cada sequência, era loucura e o David ficou semanas preparando isso. (PIMENTEL, 2017, p. 180).

Nas viagens a região de Ibitipoca para a realização de *A poeira e o vento* e *Sopro*, a presença do técnico de som aconteceu apenas em duas ocasiões, na primeira, quando aconteceram as gravações para o curta-metragem e em outra viagem posterior, mas de curta duração.

Quando eles voltaram pro *Sopro* eu não voltei com eles, que eu já tinha coletado um material gigante e o que eu fiz foi preparar câmera, emprestei um microfone *shotgun* bom e preparei na câmera já deixei instalado na câmera com os *presets* para as cenas que eles iam filmar, com proteção de vento, essas coisas. (ASPAHAN, 2017, p. 128).

³⁹ Livre tradução da autora.

O diretor comenta que o som para o filme *Sopro* foi construído com o material captado para *A poeira e o vento* e que David Machado, responsável pela mixagem e desenho sonoro, precisou construir muitos elementos a partir desse material para que o filme obtivesse o resultado pretendido pelos profissionais e mantivesse sua característica de som documental.

No filme, os sons representam as experiências daquela região e ajudam a documentar a vida daqueles habitantes. A forma como o vento age sobre a vegetação, o curso da água que leva o barquinho, os lençóis que secam com o sol e o vento, a maneira como as crianças brincam e correm, são sons únicos e captados com a intenção de retratar a vida naquela região, com essa especificidade.

Na época das gravações, Pedro estava experimentando e estudando as técnicas de estereofonia⁴⁰ e a proposta do filme de Marcos era um momento oportuno para aplicar essa técnica.

Eu estava também um momento de encantamento muito grande com as técnicas de gravação estéreo, estava estudando muito estereofonia, todas as técnicas que tem na estereofonia, estava testando todas e tal e aí quando surgiu essa oportunidade de fazer esse trabalho com o Marquinhos e foi a chance de experimentar fazer a captação do filme inteira em estéreo, com os microfones separados, dois *shotguns* separados no espaço. Então eu tive que ficar carregando um tripé com os dois microfones o tempo inteiro, não era uma vara de *boom*, era o tempo inteiro com dois microfones gigantes, então era super pesado e com um gravador digital. E como o trabalho do Marquinho geralmente não tem muito diálogo, as estruturas do filmes me permitiam fazer isso, então pra mim foi uma pesquisa muito rica. (ASPAHAN, 2017, p. 125-126).

Para a aplicação da técnica de estereofonia, o técnico utilizou um gravador *Fostex* FR2 LE, dois *shotguns* *Neumann* KMR81i com *zepelim* e *windjammer* e dois sistemas sem fio *Sennheiser evolution* G2 série 100. O formato dos sons captados era 24 bit – 48KHZ – Stereo – PCM.

Foi um equipamento que eu já tinha, um *Neumann* microfone KMR81 *shotgun* pequeno com *zeppelim*, completo, pelúcia e tal e aí eu consegui outro idêntico, que são microfones muito caros, de sei lá, dois mil dólares ou mais cada, e aí eu fiz todo o som do filme inteiro com dois *zeppelins*, com dois microfones, com tudo gravado em estéreo real, isso foi uma grande diferença e foi difícil pra caramba fazer isso. (ASPAHAN, 2017, p.125).

⁴⁰ Técnica da reprodução, gravação ou transmissão dos sons, caracterizada pela reconstituição espacial das fontes sonoras, com efeito de relevo acústico. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/estereofonia>> Acesso em: 13/06/2017.



Figura 13 Pedro com sistemas de microfones em estéreo

Ao trabalhar com essa técnica, Pedro pode ampliar a variedade de sons captados como, por exemplo, na cena em que a mulher cozinha e na sequência do fogão a lenha, com um microfone o técnico de som buscava o foco na ação, mas ao mesmo tempo com o outro microfone captava outro elemento sonoro complementar. “Estava sempre trabalhando com os dois lados da escuta, às vezes o lado de dentro e o lado de fora também ou fazia um estéreo muito aberto ou o estéreo mais fechado, de acordo com cada uma dessas situações.” (ASPAHAN, 2017, p. 126). Como o gravador utilizado tinha apenas dois canais, quando havia necessidade de colocar lapela, essa condição descrita acima já não era possível. “Porque na época eu gravava ainda em dois canais, não tinha gravador de quatro canais”. (ASPAHAN, 2017, p. 126). Quando a utilização do lapela era necessária, Pedro captava um canal com o *Shotgun* e outro com o lapela, possibilitando a caracterização de uma diversidade sonora captada através de um único plano.

Como nos filmes de Marcos Pimentel não há a necessidade de o técnico de som estar o todo o tempo acompanhando a captação das imagens, Pedro afirma que havia tempo para que ele produzisse uma catalogação dos sons daqueles lugares, captando longos ambientes e produzindo esse material sonoro que é único, documental. O desenvolvimento desses sons individuais era também um pedido de Marcos.

Eu não considero um ambiente menor que cinco minutos. Então, eu sempre tiro extratos bem longos, às vezes mais do que dez e também ia fazendo o som do rio, por exemplo, eu ia fazendo todas as maneiras possíveis, os microfones colados na superfície da água, os microfones a dez centímetros, a cinquenta centímetros, a dois metros, pra ter várias possibilidades de sonoridades diferentes e pesquisando onde que o som da água era diferente e aí junto disso, eu fazia uma catalogação depois, em um relatório bem detalhado pra facilitar o trabalho depois de pós-produção, de edição de som. (ASPAHAN, 2017, p. 126).



Figura 14 Pedro captando sons da água

O relatório completo da catalogação sonora feita por Pedro para *A poeira e o vento* e que veio a se tornar também os sons utilizados em *Sopro* constam no caderno de apêndices e anexos deste trabalho (p. 221). O técnico de som direto utiliza uma metodologia que divide os sons pelo dia que foi captado, o nome do arquivo; sua duração; o horário inicial de gravação; o horário final da gravação; a marcação que determina se é um som a ser sincronizado com a imagem ou a gravação de um som solo ou ambiente; o local de gravação; o modo de gravação dos canais (*stereo*, *lapela*); e a descrição do que aquele som representa. Na descrição dos padrões de gravação do relatório, Pedro comenta sobre os resultados e os elementos técnicos dessas gravações.

Como a proposta do filme não incluía diálogos, buscamos nesse trabalho realizar praticamente toda a captação de som direto do filme em estéreo, com dois *shotguns Neumann*, dois zepelins e dois *windjammers*. A escolha gerou sonoridades incríveis na relação com o espaço. Eventualmente algum ruído de manipulação pode ser encontrado em função as dificuldades em captar tudo com dois grandes microfones.

O sistema de gravação estereofônica utilizado foi o A-B, com distância de um metro entre os microfones, mudando eventualmente o ângulo de captação em, basicamente, três padrões: paralelo, concêntrico e excêntrico.

Para facilitar o encontro dos arquivos do som com a imagem, gravamos a imagem com *timecode freerun* sincronizado com o relógio do gravador.⁴¹

A partir dessa catalogação detalhada é possível analisar a construção sonora dia a dia e perceber cada local escolhido para as gravações e a complexidade presente em cada sequência. O relatório começa sua descrição no dia 20 de agosto, em que são captados cinco áudios. O de menor duração com 04 minutos e 10 segundos e o de maior com 08 minutos e 33 segundos. Nesse dia, a captação foi feita na casa do personagem Chico – no filme esse personagem aparece andando a cavalo e assistindo a televisão –, com um som sincrônico do personagem (em lapela) dando comida para as galinhas e outros quatro áudios com sons ambientes do local.

No dia 21 de agosto são catalogados 61 áudios, o menor com duração de 58 segundos e o maior com 14 minutos e 44 segundos. Em som sincrônico com a câmera são relatados 31 áudios, sons ambientes ou sons solo representam 30 arquivos. Neste dia foram realizadas captações novamente na casa do personagem Chico, totalizando 47 arquivos produzidos nesse local que incluem situações como a ordenha, a alimentação dos gados, o filhotes de cachorro brincando que entram posteriormente no filme. Além disso, também é nessa localidade que são gravados sons da personagem mulher (Dona Jacira) cozinhando, descascando a couve, fazendo café e todo o ambiente da cozinha. É também na casa de Chico que é captado o som e a imagem da personagem Jacira fazendo e fumando o cigarro de palha, que entra na obra final. Neste mesmo dia são captados 14 áudios na localidade que Pedro descreve como Areal, a maioria dos arquivos envolve o personagem Chico andando a cavalo e ambientes que retratam o vento ou elementos do local.

No dia 22 de agosto são catalogados 54 áudios, sendo o menor com 19 segundos e o maior com 12 minutos e 13 segundos. Em sincronia com a câmera há 39 arquivos, os sons ambientes totalizam 15 materiais produzidos neste dia, todos os arquivos captados foram realizados em Mogol. Com as descrições dos áudios desta data, é possível inferir que foram captadas as cenas do Cauã e das outras crianças brincando na areia, do Cauã e uma outra menina no Riacho – cena em que Cauã limpa o rosto da menina menor que entra no filme – e tentativas de soltar pipa e bolinhas de sabão, cenas que não entram em *Sopro*. Também neste dia foram captados os sons da personagem Janaína estendendo roupas no varal e costurando,

⁴¹ Descrição contida no relatório de som direto produzido pelo técnico de som Pedro Aspahan após a captação para o filme *A poeira e o vento*. O relatório completo encontra-se nos anexos desse material (p.128).

sons do cemitério, como o portão de ferro abrindo e produzindo ruídos, e áudios do personagem chamado por Pedro de Zé Zica serrando madeira.

No dia 23 de agosto foram captados 22 áudios, sendo o menor com um minuto e 50 segundos e o maior 7 minutos e 35 segundos. Todos os materiais produzidos neste dia foram para som solo ou ambiências, não houve captação em sincronia com a imagem. Os arquivos explicitam que nesta data foram captados os sons que preenchem o ambiente e retratam a natureza ali presente, como ambientes com pássaros, som da cachoeira em diferentes distâncias, ambiente captado para a sequência em que barquinho segue o riacho e diferentes formas de captação dos sons da água e da ponte de pedra em relação à água.

De acordo com o relatório, o próximo dia de captação sonora aconteceu em 27 de agosto, em que ocorreu a captação de 14 áudios, o menor com 17 segundos e o maior com 32 minutos e 59 segundos. Dez arquivos foram gravados em sincronia com a imagem e os outros quatro são sons que constituem o ambiente. Oito áudios captados neste dia são referentes ao nascimento do bezerro, todo o processo de parto que é mostrado no filme até o nascimento do filhote. Pedro vai descrevendo os áudios até que no último coloca “Finalmente a vaca vai parir! Por volta dos 13 minutos”⁴². Os demais sons catalogados neste dia referem-se a captações do vento, de água próxima ao cocho e do bezerro após o nascimento. Pedro comenta que essa sequência da vaca em trabalho de parto foi bem difícil de ser realizada pela imprevisibilidade, não havia como prever quanto tempo demoraria até de fato o bezerro nascer. “Era uma situação difícil demais de gravar, vai gravando sem parar aquela vaca né” (ASPAHAN, 2017, p. 27).

No dia 28 de agosto foram relatadas a produção de 57 arquivos de áudio, o menor com 17 segundos e o maior com 41 minutos e 12 segundos. São descritos 11 sons ambiente e 46 sons produzidos em sincronia com a imagem. No relatório, Pedro descreve que nesse dia que foram feitas as gravações da festa que acontece em Mogol, são sete áudios dedicados a festa e a captação da sanfona em sincronia com a imagem. Anteriormente a festa em Mogol, foram gravadas as cenas do barquinho sobre a cachoeira, a sequência de Chico e Dona Jacira vendo televisão e da morte do porco que é assado durante a festa. O técnico de som Pedro Aspahan relata que a gravação da morte do porco também foi de grande dificuldade, uma vez que a proximidade do técnico de som com o elemento a ser captado evidenciou a dor e o sofrimento do animal naquele momento. “Teve também uma matança de porco, que é terrível, porque ele grita demais, sofre muito. E o grito parece grito humano, a voz do porco gritando,

⁴² Descrição contida na página 17 do relatório de som direto que consta em anexo nesse material.

é uma cena difícil e também difícil tecnicamente porque o som é muito forte.” (ASPAHAN, 2017, p. 128).

O som da sanfona é escutado durante toda a sequência da festa em Mogol em *Sopro*. A captação desse áudio, feita em sistema de estereofonia, além do momento que aparece em sincronia com a imagem também foi realizada neste dia, em um momento anterior a festa. “A sanfona foi gravada em estéreo também, aí você tem grave e agudo, a separação mesmo, então tudo foi gravado assim” (ASPAHAN, 2017, p. 126). Marcos comenta que Pedro costuma mostrar ao final do dia alguns sons que ele se agrada muito e a gravação da sanfona foi um desses momentos e que em alguns festivais, a sequência com o áudio da sanfona é destacada pelos profissionais que assistem ao filme.

Ele adorou quando o Gugu, Gustavo Fioravante, que é técnico de som bem legal, falou depois da exibição de *A poeira e o vento* lá em São Paulo, ele virou pro Pedrinho e falou assim “Cara, me fala uma coisa, aquela sanfona você gravou em estereofonia?”, e ele “Você percebeu, cara?”, o cara estava quase gozando porque alguém que fala a língua dele sacou que era uns experimentos com umas placas que ele criou e tal. (PIMENTEL, 2017, p. 195).

O relatório termina no dia 29 de agosto em que foram catalogados 13 áudios, sendo o de menor duração com 03 minutos e 21 segundos e o de maior duração com 12 minutos e 52 segundos. Apenas dois arquivos são produzidos em sincronia com a imagem, sendo descritos como pneus pegando fogo, os outros 10 são sons ambientes, tais como pássaros, casas abandonadas, carros e cavalos na estrada. Como durante a captação para *A poeira e o vento* também aconteceram as gravações para o *Século*, é possível que os áudios de casa abandonada, estradas e pneu pegando fogo sejam para a utilização deste outro filme.

Com esse relatório é possível estabelecer novas relações com o filme, os áudios sincrônicos comunicam também sobre as imagens captadas. As descrições de Pedro nos fazem conhecer mais os personagens, seus nomes, suas relações de proximidade e em quais casas habitavam. Ter acesso a esse material contribui para o entendimento dessa pesquisa como um todo e principalmente dessa primeira viagem após as pesquisas para o desenvolvimento do filme, ainda na versão em curta metragem, *A poeira e o vento*, em que a história cresceu e foi possível notar a possibilidade de realização de um filme de longa metragem que veio a ser *Sopro*.

Durante a montagem do filme, Ivan Morales Jr. recebe o material captado por Pedro e começa a sincronizar na edição. O material gravado com o microfone na câmera nas viagens que aconteceram posteriormente serviria apenas como um som de referência, já que não obteve boa qualidade. Ivan comenta que mesmo parte do material que entra em sincronia

com a câmera foi gravado logo após a captação da imagem, “porque quando a câmera estava lá tinha mais barulho do que a gente queria na verdade, então depois ele ia e gravava mais ou menos as mesmas ações, mas só com o microfone, sem a câmera para depois sincronizar com o material que a gente tinha.” (MORALES, 2017, p. 145).

A mixagem e o desenho sonoro são assinados pelo David Machado. Como o profissional também estudou com o diretor Marcos Pimentel e com o montador e roteirista Ivan Morales Jr. na Escola de Cuba, David reconhece a proximidade de seu estilo de criação no documentário com Marcos e Ivan e entende com certa facilidade a proposta que o diretor estava querendo. “Ele já conhece muito bem esse estilo que a gente gosta, de som e tal, então por isso também ficou uma coisa coerente, porque ele sabe e trabalha no mesmo estilo que a gente” (MORALES, 2017, p. 145). Pelo vasto material sonoro captado durante as viagens e com o auxílio do relatório detalhado, Pedro considera que David pode utilizar seu trabalho para criar as sequências sonoras desejadas por Marcos e manter os sons naturais daquele lugar, sons documentais.

O cara que vai finalizar o som, que finalizou o som do *Sopro* e de *A Poeira e o vento*, quando pegou o som direto ele não teve que ficar resolvendo problema, o tempo todo que ele tinha de trabalho foi para criar, criar várias camadas, fazer o 5.1, trabalhar diferentes ambientes sobrepostos, fazer o desenho de som, com esse acervo dos sons daquele lugar. Então, provavelmente ele não deve ter usado nada de sons de internet porque estava muito rico, muito cheio de elementos para ele trabalhar, sons do lugar e esses sons são documentais também né, são sons que tem um valor documental, porque era naquele momento, naquele lugar, com aqueles personagens né. (ASPAHAN, 2017, p. 127).

David considera som e imagem são partes de um processo maior que é contar e transmitir algo que o autor deseja. “Som e imagem devem funcionar como um, cada um com suas ferramentas, nunca separados, (...) ainda mais no caso de obras como as de Marcos.” (MACHADO, 2017, p. 163)⁴³. O profissional também defende que, nas obras de Pimentel, imagem e som são apenas o meio de transmissão e esse processo de construção sonora do ambiente não deve ser notado pelo espectador, apenas absorvido.

Os trabalhos anteriores realizados tanto pelo Pedro Aspahan quando Ivan Morales são essenciais. (...) Penso que as obras de Marcos são um todo e acho que cada pessoa que passa pelo processo deixa uma parte dela. Captar essa realidade sonora é fundamental para depois poder trabalhar e ir além, sem perder a essência de cada momento capturado durante as filmagens, e tudo isso não poderia ser contado em uma obra sem que o Ivan colocasse em ordem ou desordem, conforme exigido em todos os momentos. E com Marcos tudo isso ganha vida e funcionamento como um todo, uma obra. (MACHADO, 2017, p. 163)⁴⁴.

⁴³ Livre tradução da autora.

⁴⁴ Livre tradução da autora.

A finalização sonora do *Sopro* aconteceu no Chile, através da premiação na categoria Cine en Construcción, que recebe filmes ainda em finalização, no BOLIVIALAB, em 2012. O prêmio BOLIVIA.FINALIZA englobava o serviço de tratamento de imagem e cópia DCP na Venezuela e outro prêmio de US\$ 10 mil dólares em serviços de mixagem de som no Chile, no estúdio Filmosonido. A produtora Luana comenta que o prêmio foi muito bom para a obra, pois era uma dos melhores estúdios da América Latina, mas que para pagar as passagens até o Chile foi necessário o uso de verba de outros prêmios. “A gente pegou o David na Espanha, o Marquinhos aqui e juntamos milhas e outras coisas para conseguir, gastamos também uma parte de um dinheiro que ganhamos em outro festival” (MELGAÇO, 2017, p. 218). A parte da premiação na Bolívia não foi utilizada por falta de verba para o deslocamento. Marcos descreve o estúdio como algo gigantesco, de grandes produções e que, quando chegaram com suas capturas sonoras, a surpresa maior foi a dos técnicos chilenos.

A gente entrava lá no primeiro dia, os caras pegaram a gente no hotel, levaram a gente por um tour pelo estúdio, que era uma coisa absurda, aí eles começam a mostrar um filme lá, não sei que merda, umas coisas do deserto, uns tiroteios sabe, eles colocaram um *hero* deles assim pra impressionar a gente e a gente olhava um pro outro e pensava "a gente tem um monte de galinha, passarinho, nuvem, ventinho pra tudo quanto é lado, pintinho, isso não vai dar certo de jeito nenhum", e aí a gente começa a botar lá e os caras olhavam como se a gente fosse dois ETs, só que quando eles viram a complexidade da construção sonora que a gente estava propondo, os caras ficaram chocados, ele virou e falou assim que nunca poderia ter imaginado que o vento poderia ter tantos matizes diferentes; e eu falei "claro, se ele é personagem, meu filho, eu preciso trabalhar com ele desse jeito", o cara ainda falou assim: "Vocês não podem deixar alguns ambientes pra gente não?". (PIMENTEL, 2017, p.180).

A construção sonora em *Sopro* evidencia também o gosto do diretor Marcos Pimentel por elaborar histórias que prescindem da palavra, buscam narrar através de imagens em planos fixos e com pouca ação, mas também através de sons que buscam a essência de cada localidade e de cada acontecimento individualmente.

3.5 A participação em festivais

A poeira e o vento estreou no 16^a É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários, em 2011, no qual ganhou o prêmio de Melhor documentário brasileiro de curta metragem (júri oficial). O produtor Cristiano Rodrigues e a assistente de direção Mariana Musse estavam presentes na exibição desse festival. Cristiano relata que os

espectadores ficaram muito impactados com aquela realidade tão distante dos habitantes de uma cidade como São Paulo, onde ocorreu o festival. Na época Marcos estava em Cuba e não pode ir à premiação.

Foi muito emocionante quando eu e Mariana fomos pro *É tudo verdade* com *A Poeira e o vento*, foi muito emocionante, eu não estava no dia da premiação, eu tive que vir antes, a Mariana ficou, mas a gente viu as sessões com todos os concorrentes e, eu não lembro qual era, mas tinha outro filme muito bom, um filme da Lina [Chamie] sobre a São Silvestre⁴⁵ que teve uma pegada assim de São Paulo que o povo adorou, mas *A poeira e o vento* impactou muito a plateia, porque numa cidade como São Paulo, num cinema como o Sesc, aquele cinemão, as pessoas saem daquela Paulista, aquela confusão e entram num cinema e de repente passa *A poeira e o vento* que para tudo e te transporta para outro lugar, então eu fiquei muito feliz com essa reação e as pessoas ficaram muito impactadas. (...) Então, na sessão de São Paulo eu senti muito isso do *A poeira e o vento*, eu fiquei muito feliz, sabe quando as pessoas ficam parecendo zumbis, com aquelas caras arregaladas e eu pensava: deu certo! Era isso que a gente queria. Isso foi muito legal. (RODRIGUES, 2017, p.118).

A poeira e o vento foi exibido em mais de 20 festivais, nos quais, destacam-se: 6ª Mostra de Cinema de Ouro Preto - MG, 2011; 5º Curta Cabo Frio, Brasil, 2011; CINEFUTURO – 7º Seminário Internacional de Cinema de Salvador - BA, 2011; 1º Festival LUME de Cinema, MA, 2011; 1º Filme Ambiente - Festival Internacional de Cinema Ambiental, RJ, 2011; 13º Festival Internacional de Curtas de BH, MG, 2011; 15º Mostra Internacional do Filme Etnográfico, RJ, 2011; 02º Cachoeira DOC - Festival Cinema Documentário de Cachoeira, BA, 2011; 33º Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, Havana/Cuba, 2011; 05º Atlantidoc – Festival Internacional de Documentários de Montevideú, Uruguai, 2011; 09º Fest Cine Amazônia, RO, 2011; 52º Festival Internacional de Cine de Cartagena - Colômbia, 2012; 11ª Mostra do Filme Livre, RJ/SP/Brasília, 2012; 11º EDOC – Festival Internacional de Cine Documental de Ecuador - Equador, 2012; e 21º Festival de Cinema de Biarritz da América Latina, França, 2012. Além da premiação no Festival *É tudo verdade*, o filme conquistou o prêmio de melhor fotografia 5º Curta Cabo Frio, Brasil, 2011, e de Melhor Curta no 05º Atlantidoc – Festival Internacional de Documentários de Montevideú no Uruguai em 2011.

⁴⁵ São Silvestre, 2013, documentário, Brasil. Com uma câmera acolhada ao corpo do ator Fernando Alves Pinto, o filme busca captar o cansaço, a velocidade, o suor, a respiração e o movimento dos atletas.



Figura 15 Postais de *A poeira e o vento*

A estreia de *Sopro* aconteceu no Festival *Vision Du Réel*, na Suíça. O diretor tem o entendimento de que seus filmes são para um público mais específico e que sua abordagem narrativa não agrada a grande massa. “Eu tenho plena consciência de que estou falando para um público restrito, eu quero falar profundamente para um público pequeno”. (PIMENTEL, 2017, p. 214). Durante a primeira exibição havia essa apreensão de que os espectadores pudessem abandonar a sala ainda no início do filme.

Tem uma experiência que foi muito louca, quando o *Sopro* ficou pronto, ele foi lançado na Suíça, no *Visions du Réel*, nessa primeira exibição, eles pagaram minha passagem pra ir pra lá e tal e quando estava faltando pouquinho pra ir o Ivan falou que não ia aguentar, que ia também e aí o David falou “Eu também não, cara, eu preciso ver isso”. É o primeiro longa que a gente faz junto, uma equipe que está trabalhando há muito tempo e tal, e a mulher do David foi também, então éramos nós quatro lá pra primeira exibição pública do negócio. E era um filme que eu e Ivan, a gente conversava muito sobre várias coisas e a gente tinha muita certeza que a chance do espectador perder no início do filme era muito grande, desistir do filme. (...) Nessa primeira exibição, estávamos todos sentados lá, era uma sala de cinema lotada, (...) a gente estava lá e de repente, não saiu ninguém. E a gente não estava na mesma fileira, porque estava o David e a mulher dele estavam sentados em cima, eu olhei para o Ivan, cheguei pra frente e ele me olhou e cara, foi aquele alívio pra nós

dois, porque se ninguém saiu ali, eles vão ficar, esses velhinhos vão até o final com a gente, porque também era um público bem maior de idade. Então, foi uma experiência bacana ver que é possível, que tem gente que compra esse tipo de filme, mas é sempre um risco você pode perder espectador. (PIMENTEL, 2017, p. 179).

Sopro foi exibido em 72 festivais em países e algo inesperado que aconteceu ao longo das viagens de Marcos para acompanhar a exibição do filme era a recepção dos espectadores e a curiosidade em saber qual a localidade a história se passava. A sinopse do filme indica apenas o fato de ser no interior do Brasil, mas nem todos os participantes de festivais tinham esse conhecimento ou acesso a sinopse antes da exibição e em nenhum momento durante o filme é identificada uma localidade específica, não há placas nem estilos de vegetação ou arquitetura que caracterizassem um local específico, um país ou uma região. O fato de ser um filme sem diálogos e quase sem a presença de voz também contribuía para que os espectadores colocassem a história do filme no local onde elas mais se identificavam. Um filme construído de maneira local tornando-se globalizado.

O filme rodou muito, foram anos que eu fiquei na estrada acompanhando esse filme pelos festivais e foram loucos os debates ou as conversas depois que acabavam o filme porque no *Sopro* a gente não identifica, assim como em *A poeira e o vento* também, a gente não identifica em momento nenhum onde a gente está porque não tem nenhuma informação no filme que te fale onde você está, por exemplo, identificando como interior de Minas Gerais ou proximidades do Parque Estadual do Ibitipoca, porque tem muita coisa do filme que é a fronteira do Parque, que é muito extenso. A sinopse desses filmes até fala 'no interior do Brasil' mas sem identificar nada, se você não viu isso, por informação do filme você não sabe onde você está. E aí como é um filme que viajou muitos países, as pessoas queriam saber onde eram os lugares e sempre quando elas perguntavam isso, eu falava assim "Você acha que é onde?", devolvia a pergunta, e eu escutava coisas incríveis, teve gente que falou assim "eu tenho quase certeza que são os campos da Sérvia", o filme não tem diálogo, de 73 minutos, tem um minuto e meio de som de vozes, que é aquele momento que estão enterrando o Cauã, que ficam chamando o nome do Cauã, "não, na boca não" esses negócios e a TV só, 71 minutos e meio sem diálogos, então não tem um idioma e a paisagem e a tonalidade do tratamento de imagem que é da foto dos Céus Holandeses, fazia com que as pessoas chegassem pra falar que tinham quase certeza que eram os campos da Sérvia. Outra pessoa chegava em outro momento e falava "isso daqui é aquela região da Toscana", outro falou "é a Mongólia, eu tenho certeza que é a Mongólia, principalmente pelos traços da mulher benzedeira", teve um cara que falou assim "Eu achei que era Irã, mas lá não pode ter vaca desse jeito, lá seria mais um bode, mas é Irã ou não é?". (PIMENTEL, 2017, p.201).

O diretor relata que ao longo dessas exibições ele pode perceber que, por se tratar de um filme com características universais como vida e morte, sobrevivência, passagem do tempo e natureza, cada pessoa relacionava aquela história com o que ela tinha de mais próximo, com sua própria história ou com a de alguém próximo. "Eu tinha certeza que eu tinha acabado de fazer o mais mineiro dos meus filmes, mas as pessoas estavam relacionando

o filme com seus jardins interiores”. (PIMENTEL, 2017, p. 202). *Sopro* foi concebido como um filme essencialmente regional, mas acabou adquirindo elementos que são universais e, por isso, não identificar a localidade em que a história acontece e a pouca presença de verbo ao longo dos 73 minutos de filme, corroboram com a ideia de um filme próximo a história de todos. Ivan Morales teve a mesma experiência quando foi representar o filme em outro festival na Suíça.

Eu achei peculiar que quando a gente passou o filme aqui na Suíça num festival, eu fui representar o filme no festival e era um festival numa cidade pequenininha e tudo e a maioria do público que ia era velhinho sabe, pessoa de 70 anos pra cima assim e no final de uma exibição vieram dois velhinhos, uma senhora e um senhor e a senhora falou: olha, eu queria só te falar que ontem eu vim ver o filme aqui no cinema e hoje eu trouxe meu marido porque eu achava que ele tinha que ver e tal e a gente ficou muito impressionado porque esse filme fala da nossa infância, da nossa vida. Então eu achei isso muito legal, pensar que os velhinhos na Suíça, uma coisa que não tem nada a ver com a gente, puderam se identificar com a infância deles. E eu acho que isso é um pouco por causa do silêncio do filme sabe, porque o filme acaba não usando uma língua muito oficialmente, não é em português assim, o pouco diálogo que tem não é importante. É em português, mas poderia ser em qualquer língua né, eu acho que isso transforma o filme em algo mais universal também. (MORALES, 2017, p. 147).

Marcos Pimentel comenta que, de uma forma geral, seus filmes possuem uma carreira mais abrangente em festivais fora do Brasil, “não vão mal aqui não [no Brasil], vão muito bem, mas lá é muito mais forte” (PIMENTEL, 2017, p. 202), por ter um público que já está habituado ao tipo de filme que ele produz e que adquire suas obras. Por isso, essa recepção com *Sopro* foi de certa forma inesperada, pois o diretor acreditava que seria um filme mais regionalista e que não teria tanta abrangência fora do país como aconteceu, mas que considera essa surpresa como uma das grandes gratificações que o filme trouxe.

Era uma magia de como você ser local e universal ao mesmo tempo e, sendo sincero com os valores que pra mim são mineiros, eu estava dizendo coisas que interessam para essas pessoas que são de várias outras partes, pra mim isso foi o mais bonito da trajetória do filme, da forma como as pessoas relacionavam com seus quintais interiores, com isso de voltar para casa, porque todo mundo em alguma parte tem um avô ou uma avó que era dali ou já frequentou em algum momento essa jogada. (PIMENTEL, 2017, p. 202).

Sopro conquistou prêmios como o Nuestra America Primera Copia - Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba); o Prêmio Bolivia.Finaliza - Bolivia LAB (Bolívia); o fundo para filmes ainda não finalizados Visions Sud Est (Suíça); o prêmio Lume no 3º Festival Internacional Lume de Cinema, em São Luís, 2013; e os prêmios de Melhor Filme Documentário, Melhor Montagem e Melhor Som no Festival UNASUR na Argentina, em 2014.

O longa foi exibido em vários países por diversos festivais, nos quais destacam-se: Visions du Réel - International Film Festival (Nyon/Suíça, 2013); 5º Hollywood Brazilian Film Festival (Los Angeles/EUA, 2013); INDIE 2013 - Festival Internacional de Cinema (Belo Horizonte, 2013); 42º Festival du Nouveau Cinéma de Montreal (Canadá, 2013); 7ª Mostra Cine BH (Belo Horizonte, 2013); 35º Festival des 3 Continents de Nantes (França, 2013); 5º Bratislava International Film Festival (Eslováquia, 2013); Festival 1º Plano (Juiz de Fora, 2013); 3º Festival Internacional Lume de Cinema (São Luís, 2013); 7º Atlantidoc - Festival Internacional de Cine Documental (Uruguai, 2013); 35º Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba, 2013); Rencontres Cinema de Manosque (França, 2014); 1º RDOC - Festival Internacional de Cine Documental de República Dominicana y el Caribe (República Dominicana, 2014); Mostra do Filme Livre (RJ, SP e Brasília, 2014); 29º Festival Internacional de Cine de Guadalajara (México, 2014); DOXA - Vancouver Documentary Film Festival (Canadá, 2014); 13º Festival EDOC (Equador, 2014); Festival UNASUR (Argentina, 2014); e Jerusalém Anthropological Film Festival (Israel, 2014).

Exibição de *Sopro* em Juiz de Fora, no Festival Primeiro Plano de 2013 foi especial para o diretor Marcos Pimentel. *Sopro* surgiu de um curta, sua produção não era planejada e aconteceu em uma região muito próxima à Juiz de Fora, cidade em que Marcos cresceu e se descobriu documentarista. Exibir seu primeiro longa-metragem na cidade, no Cine Theatro Central, com a presença de sua família na plateia, em um festival que contempla a produção regional, foi um marco na carreira do diretor.

Nenhuma exibição foi mais especial do que essa daqui em Juiz de Fora. Para mim era fundamental que o meu primeiro longa tenha sido feito no quintal de Juiz de Fora, não foi pensado, não foi planejado, foi uma história que apareceu, eu fui lá fazer um curta, não era pra ter nascido um longa ali, quando nasceu a história ela me tragou, eu não podia parar pra pensar em outra coisa, eu me entreguei para ela então chegou um momento que culminou tanta coisa que eu acredito em um único filme e que tem a ver com essa questão do pertencimento, eu lembro que foi muito louco pra mim porque o filme já estava passando no mundo todo, ele tinha sido lançado em abril e esse lançamento aqui foi final de novembro, então já tinha passado em várias partes do mundo e de repente chegou aqui, eu tinha minha família ali, o filme foi feito no quintal, o Festival Primeiro Plano me bota dentro do Central, eram tantas coisas que remetiam a raiz e foi louco porque eu lembrava muito do difícil que foi chegar até ali, de quando eu comecei a fazer cinema. (PIMENTEL, 2017, p. 210).



Figura 16 Encarte de divulgação *Sopro*

Toda a trajetória do diretor aconteceu por ele encontrar a sua maneira de abordagem, seu modo de descobrir o mundo e sua ambição em contar e viver essas histórias com outras pessoas. Marcos coloca que *Sopro* foi construído com histórias de pessoas simples e regionais mas histórias essas que conversam com outras partes do mundo, com outras histórias simples e regionais que podem ser encontradas em outras localidades.

Infelizmente uma merda daqui [Juiz de Fora] que não funciona é aeroporto, então isso atrapalha algumas coisas, mas tirando isso, com Sedex, celular, internet, cartório, Correios, você está pronto pra mandar projeto pra tudo quanto é canto, a buscar financiamento de tudo quanto é coisa no mundo e pode ser que essa história seja uma história fantástica, que nasceu aqui, germinada aqui, mas que não fala só com aqui, é só a questão de trabalhar e encontrar um jeito de abordar, que você consiga usar coisas daqui pra falar com gente de tudo quanto é canto, isso é o que todo mundo deveria pensar. (PIMENTEL, 2017, p. 214).

Realizar documentário é também buscar compreensão do mundo e Marcos Pimentel conclui que histórias como as contadas em *Sopro* podem estar em qualquer lugar, basta desenvolver um olhar apurado e saber insistir na ideia de produzir documentários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho resultante desta pesquisa buscou explorar parte do processo criativo que envolve a produção dos documentários de Marcos Pimentel. Ao longo da trajetória de desenvolvimento dessa dissertação, foi possível ter acesso a uma série de informações que vão além das observadas apenas com o filme, histórias de bastidores e opiniões dos próprios realizadores sobre a obra audiovisual.

As entrevistas feitas com cada profissional envolvido na constituição do documentário *Sopro* foram fundamentais para a criação e continuidade deste trabalho. A equipe técnica que Marcos utiliza com frequência para a realização de seus filmes ajuda a contar o modo como o diretor realiza suas obras, a maneira como descobre seus personagens, a abordagem realizada com cada indivíduo e as particularidades da criação audiovisual.

A conversa com o diretor Marcos Pimentel aconteceu quando a maioria das outras entrevistas já estavam realizadas e por ter sido de maneira presencial foi possível conhecer melhor o universo em que Marcos está inserido, entender um pouco de seu processo de criação e compreender como cada experiência vivida pelo diretor contribuiu para sua formação pessoal e profissional. Ao longo das quase quatro horas de entrevista, Marcos pode expor os conceitos sobre o desenvolvimento das suas ideias, contar as histórias por trás de cada plano e os bastidores de festivais e mostrar seu intenso afeto por Juiz de Fora. Nos e-mails trocados posteriormente, Marcos relatou um pouco do que ainda não havia sido compreendido durante a entrevista, sempre mostrando sua atenção e esmero com esta pesquisa.

Os curtas que precederam a realização de *Sopro* contam também sobre o próprio documentarista, o momento ao qual ele vivia e o que o motivava naquela época. Ao traçar a ideia de *espinha dorsal* de sua carreira, foi pretendido entender as fases pelas quais o diretor também percorreu, buscando a compreensão dos silêncios e do isolamento de Dionísio em *Nada com Ninguém*; a vida nômade dos habitantes do circo em *O maior espetáculo da terra*; o dor e a beleza das formas do corpo na dança com *Arquitetura do Corpo*; a efemeridade dos processos urbanos, o excesso de ruídos e a observação das metrópoles com sua trilogia *Pólis, Taba e Urbe*; a ideia de isolamento geográfico e emocional em *Sanã*; e a rotina de pessoas que habitam as montanhas e vivem de forma isolada, experimentando os processos de vida e morte, o cotidiano, o silêncio e a passagem do tempo no curta *A poeira e o vento* e no longa metragem *Sopro*.

Mais do que observar e desenvolver a história, Marcos mostra através de seu processo criativo que experimenta e vive aquela realidade para posteriormente poder contá-la através de seu estilo, seu *sotaque de filmar*. Imagens exuberantes, instalações monumentais, som que complementa a imagem, apresenta uma realidade e narra, mesmo que sem o uso de palavras, ajudando a transportar o espectador para o mundo que o diretor deseja transmitir.

O desejo por deixar lacunas para que o espectador complete em sua cabeça também permeia as narrativas observadas ao longo deste trabalho. A descoberta da linguagem documental como forma de se expressar e transmitir suas ideias acontece de maneira natural, a opção de não explicar tudo da história ao espectador já é uma opção artística de seu envolvimento com a obra, deixar com que o público entenda e interprete o filme à sua maneira.

Sopro aconteceu de forma atípica, mas marcou a trajetória artística do diretor por ser seu primeiro filme em longa metragem e narrar uma história que acontece próxima a cidade onde Marcos viveu, desenvolveu sua personalidade e aprendeu a descobrir o que realmente o interessava. Pela narrativa do filme se realizar tão próxima das raízes de Pimentel e com pessoas que fizeram parte de sua história – professores, colegas na Escola de Cuba –, Marcos comenta que os personagens do filme também o aproximam daquela realidade, pois as montanhas retratadas também fizeram parte de sua criação e o silêncio que os personagens experimentam é de certa forma parecido com o silêncio do diretor, na vida e em suas obras.

Após a finalização de *Sopro*, Marcos percorreu festivais com o filme e percebeu como as interpretações de cada crítico ou espectador comum eram importantes também nos momentos de reflexão da obra como um todo, entender o processo de recepção era compreender como os outros observavam seu filme, que existe de uma forma quando é concebido, de outra quando se realiza e em uma terceira amplitude quando é assistido.

Sopro finalizou uma fase na carreira de Pimentel, buscando pessoas que habitam lugares isolados e entendendo como eles experimentam a passagem do tempo. Ao realizar, através desta história, seu primeiro longa-metragem, Marcos viveu a experiência e começa a partir para novas narrativas. Atualmente Marcos Pimentel está em fase de desenvolvimento de dois outros longas-metragens, um que relata sonhos e desejos de pessoas comuns, chamado *A parte do mundo que me pertence*, em que o diretor acompanha indivíduos que desejam intensamente realizar um sonho. “São diferentes personagens que querem muito alguma coisa e eu acompanho eles para ver se eles vão conseguir ou não e tento mostrar como que é a busca por esses sonhos reverbera na vida deles e do entorno de alguma forma” (PIMENTEL, 2017, p. 207). O projeto é um desdobramento de do curta-metragem *Horizontes Mínimos*

(2012) está em fase de finalização. O outro longa retrata um conflito religioso entre evangélicos e religiões de matriz africanas nas periferias do país, “mostrando como a postura religiosa do dono do morro influencia nessa luta que está bem desequilibrada, é um filme que não tem nada a ver com o tipo e coisa que eu trago até hoje, mas que tem sido interessante trabalhar essa jogada” (PIMENTEL, 2017, p. 207). Esse filme vai de encontro às narrativas anteriormente produzidas por Marcos, já que pela temática envolvida há a necessidade de muita fala e ruídos.

Esse dos sonhos e desejos com certeza vai dialogar com esse primeiro momento, com o *Sopro* e tudo que veio antes. Mas tem outras coisas que não tem nada a ver, esse do conflito é blá blá blá o tempo todo, foi até uma experiência estranha pra mim, às vezes terminava o dia e (...) eu saía com a cabeça pulsando de tanto escutar tanta coisa. (PIMENTEL, 2017, p. 208).

Outro projeto do diretor é o longa *Saudade*, que aborda o significado desta palavra nos países de língua portuguesa com diferentes personagens que experimentam o sentimento de falta de lugares ou pessoas. “Um filme sobre como as pessoas experimentam o sentimento de falta e distância nos países de língua portuguesa, é um projeto de envergadura bem grande, porque vai ser filmado em Brasil, Portugal, Angola, Moçambique e Cabo Verde, no segundo semestre [2017] vamos ter algumas viagens aí para registrar isso”. (PIMENTEL, 2017, p. 207). *Saudade* foi contemplado na sexta edição do Brasil Cinemundi, que fez parte da Mostra BH de 2015, com a quantia de R\$60 mil para novas viagens e finalização. O filme tem a previsão de lançamento para 2018.

A trajetória de formação pessoal, descoberta da linguagem documental, profissionalização enquanto cineasta e as obras abordadas neste trabalho mostram o desenvolvimento do processo criativo que Marcos Pimentel experimenta na composição de suas obras e as escolhas narrativas do diretor para que seu estilo de filme seja mantido, mesmo com a variação das temáticas. Entender essa metodologia de criação é também conhecer sobre a personalidade do documentarista e a sua forma de observar o mundo. Ter acesso às informações trabalhadas nesta pesquisa é importante no entendimento não apenas do processo criativo desenvolvido por Marcos Pimentel, mas também podendo auxiliar na compreensão de questões gerais ligadas a prática documental, processos descritos pelo diretor que podem ser encontrados em outras produções e se assemelham em alguns aspectos com a prática realizada pelos documentaristas em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Rick. **Sound Theory, Sound Practice**. New York: Routledge, 1992.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **“O som no cinema brasileiro”**. *Filme Cultura*, jan/fev/mar, 1981, n 37.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Fundamental Aesthetics of sound in the cinema. In: WEIS, Elisabeth, BELTON, John (Ed.). **Film Sound: theory and practice**. New York, Columbia University Press, 1985.
- BORDWEEL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORGES, Clotilde. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação (mestrado em comunicação). Escola de comunicações e artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- _____. < <http://www.artesaosdosom.org/homenagem-a-stefan-kudelski-inventor-do-nagra/>>. Acesso em 27/09/2016.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, EMBRAFILME, 1977.
- CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DOANE, Mary Ann. **A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- DREW, Robert. Disponível em: < <http://www.drewassociates.com/cinema-verite/>>. Acesso em 29/09/2016.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. FGV, 2006.
- FERREIRA, Suzana. **Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade** São Paulo: Annablume, 2003.
- FILME CULTURA. Rio de Janeiro, 2013, jan/fev/mar, n 58.
- FLÔRES, Virgínia. **Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno**. Tese (doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade**. São Paulo: Anablumme, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARRA, Pedro S., GARCIA, Luiz H. **Ouvir música na cidade: experiência auditiva na paisagem sonora urbana do hipercentro de Belo Horizonte**. Revista Contemporânea, Edição 20, Volume 10, nº 2, 2012.

MATTOS, Carlos Alberto. **O recuo do verbal e a criação de paisagens sonoras no documentário recente**. Revista Filme Cultura, número 58, janeiro a março, 2013.

_____. **O olho que ouve**. Encarte DVD duplo Marcos Pimentel, 2013. Lume Filmes, 2015.

MANZANO, Luiz Adelmo. **Do editor de som ao sound designer, os ecos de uma evolução**. Revista Filme Cultura, número 58, janeiro a março, 2013.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas do século XX: o espírito do tempo I: neurose**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009.

MUSSE, Mariana. **Tudo com todo mundo: uma análise do documentário Nada com Ninguém**. Faculdade de Comunicação UFJF (trabalho de conclusão de curso), 2009.

NEVES, David. **A descoberta da espontaneidade**. Em: COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Cinema moderno, cinema novo**. Rio de Janeiro: José Alvaro, Editor S.A., 1966.

PENAFRIA, Manuela. **Unidade e diversidade no filme documentário**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.html>> Acesso em: 29/09/2014.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=penafria-manuela-ponto-vista-doc.html> Acesso em: 08/10/2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo, Ed. Senac, 2008.

_____. **Cinema Verdade no Brasil**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p.81-96.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STERNE, Jonathan. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

ASPAHAN, Pedro. **Pedro Aspahan**: depoimento [30 jan. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

MORALES JR., Ivan. **Ivan Morales Junior**: depoimento [23 fev. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

MUSSE, Mariana. **Mariana Musse**: depoimento [30 jan. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

ROCHA, Matheus. **Matheus Rocha**: depoimento. [09 fev. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

RODRIGUES, Cristiano. **Cristiano Rodrigues**: depoimento [26 jan. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

MACHADO, David. **David Machado**: depoimento [09 abr. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

PIMENTEL, Marcos. **Marcos Pimentel**: depoimento [12 abr. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

MELGAÇO, Luana. **Luana Melgaço**: depoimento. [18 abr. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

SOPRO. Direção: Marcos Pimentel. Documentário. Brasil. 2013. 73 minutos. 35mm.

SANÃ. Direção: Marcos Pimentel. 2013. Documentário. Brasil. 18 minutos. 35mm.

A POEIRA E O VENTO. Direção: Marcos Pimentel. Documentário. Brasil. 2011. 18 minutos. 35mm.

SÉCULO. Direção: Marcos Pimentel. 2011. Experimental. Brasil. 11 minutos. 35mm.

SANÃ. Direção: Marcos Pimentel. 2013. Documentário. Brasil. 18 minutos. 35mm.

HORIZONTES MÍNIMOS. Direção: Marcos Pimentel. 2012. Documentário. Brasil. 52 minutos. HD.

TABA. Direção: Marcos Pimentel. 2010. Documentário. Brasil. 16 minutos. 35mm.

PÓLIS. Direção: Marcos Pimentel. 2009. Documentário. Brasil. 22 minutos. 35mm.

URBE. Direção: Marcos Pimentel. 2009. Documentário. Brasil. 15 minutos. 35mm.

A ARQUITETURA DO CORPO. Direção: Marcos Pimentel. 2008. Documentário. Brasil. 21 minutos. 35mm.

O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA. Direção: Marcos Pimentel. 2005. Documentário. Brasil. 15 minutos. 35mm.

RUMINANTES. Direção: Marcos Pimentel. 2005. Documentário. Alemanha. 20 minutos. Digibeta.

BIOGRAFIA DO TEMPO. Direção: Marcos Pimentel. 2004. Documentário. Brasil e Cuba. 08 minutos. 35mm.

O CHÃO E O CÉU. Direção: Marcos Pimentel. 2004. Documentário. Brasil. 26 minutos. DVCAM.

ILHA. Direção: Marcos Pimentel. 2004. Documentário. Cuba. 09 minutos. 16mm.

NADA COM NINGUÉM. Direção: Marcos Pimentel. 2003. Documentário. Cuba. 14 minutos. DVCAM.

CEMITÉRIO DA MEMÓRIA. Direção: Marcos Pimentel. 2003. Documentário. Brasil. 10 minutos. 35mm.

RECONSTITUIÇÃO. Direção: Marcos Pimentel. 1998. Documentário. Brasil. DVCAM.

CLARISSE OU ALGUMA COISA SOBRE NÓS DOIS. Direção: Petrus Cariry. 2015. Drama. Brasil. 80 minutos. DCP 2K.

DOS RESTOS E DAS SOLIDÕES. Direção: Petrus Cariry. 2006. Brasil. 13 minutos. 35mm.

MÃE E FILHA. Direção: Petrus Cariry. 2012. Drama. Brasil. 80 minutos. 35mm.

O GRÃO. Direção: Petrus Cariry. 2007. Brasil. Drama. 88 minutos. 35mm.

A VELHA E O MAR. Direção: Petrus Cariry. 2005. Brasil. 13 minutos. 35mm.

A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE. Direção: Marcos Pimentel. Documentário. Ainda não lançado.

SAUDADE. Direção: Marcos Pimentel. Documentário. Ainda não lançado.

APÊNDICE A

Entrevista Cristiano Rodrigues – Diretor de Produção – 26/01/2017

Raphaela Benetello: Você já participou de outras produções do Marcos Pimentel, como o “Urbe” e “A poeira e o vento”, como que começou essa parceria?

Cristiano Rodrigues: Eu conheci o Marquinho aqui nesse estúdio. Entrei para dar aula em 1998 e ele era remanescente das turmas de Radialismo. Estavam terminando as turmas de Radialismo, existiam poucas turmas. Eu acho que eu fui professor das duas últimas turmas de Radialismo.

Eu lembro de uma disciplina de laboratório que o Marquinho era o único aluno, porque o curso estava acabando e todo mundo tinha que fazer. Então, a gente ficou muito próximo e o Marquinho sempre foi muito interessado, ele fazia Psicologia no CES a noite e Comunicação aqui na UFJF, Radialismo. E eu acho que ele tinha a noção de que ele nunca seria psicólogo, eu não sei se ele seria documentarista ainda, mas ele tinha noção que a Psicologia era uma ferramenta para o profissional de Comunicação que ele seria.

Ele fez um vídeo de ficção para uma disciplina do Eduardo Leão e eu lembro que ele ficou um pouco decepcionado porque o padrão que a gente tem de ficção é um padrão Globo, então quando você faz algo de ficção na faculdade o ator não é tão grande, o cenário também, então você fica um pouco decepcionado. E durante uma outra disciplina, a gente estava vendo alguns movimentos de vídeo no Brasil. Eu lembro, que estávamos vendo um movimento de vídeo independente dos anos 1980 no Brasil, essa geração Marcelo Tas, Ernesto Varela, que renovou um pouco essa pegada de vídeo independente. Então a gente estava vendo esse movimento e aí ele começou a pensar em fazer um documentário e fez um documentário chamado Reconstituição, não sei se você conhece.

A questão começou com o seguinte: a partir de que ponto a imprensa faz reconstituição dos crimes?

Então, esse documentário foi muito interessante porque o Marquinho mobilizou a turma dele, ele precisou de pessoas pra trabalhar, então foram os amigos da época e o processo de produção foi muito interessante. Ele precisou de um produtor local, então ele tinha um amigo que batia bola com eles e morava no Bela Aurora. Ele articulou muito bem pra conseguir fazer o filme. Então, eu acho que ali ele descobriu a oportunidade dele juntar as duas formações, a Psicologia e a Comunicação. E, a gente ficou muito próximo.

Logo depois que ele se formou, ou ele ainda era estudante, não me lembro, teve um edital da Funalfa para filmes de curta metragem e ele entrou com um filme sobre a feira livre. E alguns

amigos meus, por exemplo o Alexis que estudou comigo, fez concurso aqui comigo, ganhou o edital de ficção, tiveram mais duas pessoas... Foram quatro filmes premiados. E desses quatro, eu acho que só o Marquinho conseguiu finalizar o dele, mas era uma coisa de produção conjunta, então todo mundo trabalhava nos filmes do outros, como o Marquinho já era meu aluno e essas pessoas que ganharam já eram amigos, o Marquinho conheceu uma galera, que era mais velha que ele, já que tinha formado aqui na Facom há algum tempo, então ele caiu na turma, sabe?! Ficou parte da galera. Então, ficamos muito próximos.

E aí, fui participando das etapas da vida, como quando ele foi pra Cuba fazer um curso rápido, acho que de três meses, ele voltou falando: Cris, lá tem um curso muito legal de dois anos, eu vou tentar fazer, é uma grana e eu vou ter que correr atrás... E foi, fez o curso, depois foi pra Alemanha e aí a gente já era amigo.

E uma coincidência muito grande, isso eu gosto de contar, eu, Alexis e Marquinho, hoje a gente é muito amigo e a gente tem uma história interessante, porque eu fui pra Rede Minas, trabalhei na Rede Minas, quando eu saí, que eu fiz concurso aqui e passei. O Marquinho depois, foi meu aluno e eu fiz uma carta de recomendação dele pra minha ex-chefe e ele acabou indo pra Rede Minas, ficou um tempo e sai pra ir pra Cuba ou Alemanha, não me lembro, e aí o Alexis entra pra Rede Minas e está lá até hoje. Uma história de amigos que frequentaram os mesmos ambientes profissionais.

R: O “Sopro” chega como uma extensão de “A poeira e o vento”, então como foi essa produção?

C: O Marquinho é muito detalhista, então é muito fácil produzir filme dele porque no processo anterior, nas reuniões de produção, ele já vai explicando tudo, manda uns e-mails enormes, com todas as etapas, com tudo, ele classifica, dá a tônica do trabalho.

Eu brinco com ele que ele varia formato. Então, por exemplo, se ele faz um filme de entrevista, se ele ouve muita gente, o próximo projeto dele provavelmente é uma coisa sem entrevista. Eu não sei hoje quantificar que projeto que ele estava vindo anterior de A Poeira e o Vento, mas ele estava nessa pegada de observação, com a ideia de observar processos naturais. Então, ele fez uma reunião com gente e falou: olha, o que está me mobilizando é pensar em pessoas que vivem isoladas dos serviços públicos, saúde, educação... Pessoas que vivem isoladas, como que elas vivem? Como que é o dia a dia, você acorda, trabalha, se você está doente, se morre uma criação, se falta arroz, se falta feijão, como é que essa pessoa vive, como que é o tempo dessa pessoa isolada...

Eu acho que é até porque ele estava vindo da trilogia das cidades que é Urbe, Polis e Taba, que são filmes que não tem entrevista mas são cheios de ruídos, de cidade, de movimento então ele estava nesse movimento de isolamento.

Ele entrou em dois editais. Um edital pra fazer A Poeira e o Vento e um outro edital que eu nem sabia, fiquei sabendo depois, enquanto a gente já estava no processo de A Poeira e o Vento e saiu um novo edital. E aí ele vem pra mim fala assim: Cris, esse outro filme é um filme muito simples – que é o Século – que é uma reflexão, é um processo que eu estou vivendo. Que é o fim de uma relação né?! Porque ele estava terminando um casamento... Enfim, ele estava num processo de fim de relação, então ele falou: “É um filme muito pessoal, muito simples, mas eu quero fazer ele em película, porque eu acho que ele deve ser feito em película”. Aí a Mariana (Musse) entrou, porque a Mariana conhece muito essa região de Ibitipoca então Mariana começou a fazer assistência de direção dele, mais como pesquisa de personagem.

Então Mariana ia com ele, acho que eles foram umas duas ou três vezes antes pra localizar os personagens. Acho que ele foi uma vez sozinho e uma vez com a Mariana, enfim.

R: Você chegou a ir antes das gravações?

C: Antes não, em A Poeira e o Vento eu era mais esse produtor de campo, que fica auxiliando a equipe e articulando as locações. E aí quando a gente estava indo já no processo de A Poeira e o Vento ele veio me falar desse processo novo, do Século. Aí eu fiquei meio assim... E ele falou que ia dar certo, porque uma coisa dialoga com a outra, os filmes são silenciosos, o tempo dos filmes é mais ou menos igual. Só que como um é digital e o outro é película a gente vai ter uma mudança de equipe e um é som direto, o outro não, então a gente começou com A Poeira e o Vento. Não lembro o tempo exato, mas a gente deve ter ficado mais ou menos uns dez dias em Ibitipoca, mas vamos pensar que a gente ficou uma semana com a equipe de A Poeira e o Vento, que era eu, Mariana, Marquinhos, Matheus e Pedrinho de BH, Pedro Aspahan do áudio. Quando terminou o processo de A Poeira e o Vento, o Pedrinho volta porque não tinha mais som direto, eu e Mariana continuamos, o Matheus também, que era o mesmo fotógrafo, mas aí veio de São Paulo a Samira, que era assistente do Matheus, para a câmera de cinema. Aí veio a câmera de cinema com a Samira, era foquista, meio assistente do Matheus. Mudou a equipe. E eu fiz pesquisa de locação pro Século, então o Século teve imagem filmada lá em Ibitipoca, mas teve no Ferro Velho, o incêndio, foi tudo em um Ferro Velho aqui em Juiz de Fora. E eu pesquisei também umas casas, que ele precisava de casas em ruínas, e eu pesquisei muita casa, tem uma fazenda perto da Embrapa aqui na estrada que era linda, lindo e ele adorou, mas no caminho pra Ibitipoca a gente achou

outra, aí ele falou "Cris, vamos fazer aqui que é mais barato", porque senão a gente ia ter voltar pra Juiz de Fora, ir pra Embrapa, enfim... Ah, teve coisa no Rio também, em Petrópolis também, as nuvens, eles ficaram um dia. Mas foi tudo um processo, fomos pra Ibitipoca, ficamos uns 10 dias lá, sete dias a gente fez o A poeira e o vento, os três ou quatro dias lá, as imagens em película, rolo, pro Século, voltamos, fizemos o ferro velho aqui em Juiz de Fora, eu fiquei em Juiz de Fora, eu e Mariana, ele, Matheus e Samira continuaram de carro pro Rio, pararam em um hotel que eu já tinha visto, na estrada de Petrópolis, que eles precisavam da madrugada, antes do dia nascer, fazer as nuvens. Fizeram e foram pro Rio pra entregar a câmera. Do Rio, Matheus e Samira foram pra São Paulo e acabou.

R: A ideia de ser em Ibitipoca foi do próprio Marcos?

C: Foi do Marquinhos, ele já queria, ele tinha uma memória afetiva do lugar. Ele falou "Quando era criança, jovem, eu vinha a Ibitipoca e, quando a gente era mais novo a gente ia ao Arraial e Parque e eu sempre ficava me perguntando o que tinha além disso", com o tempo e com as pesquisas ele começou que em volta do Parque, tinha uma série de rocinhas, lugarejos, que essas pessoas vivam isoladas, então ele tinha essa vontade. E eu não sei, eu acho que a Mari, não sei se foi a Mari que apresentou pra ele ou se foram os dois que descobriram Mogol, que é lugarejozinho, indo pra Ibitipoca, mas antes de chegar você entra a direita, que o Renato Machado, que comprou um monte de coisa, comprou o lugar quase inteiro, então ficou uma cidade fantasma, cidade não, um distrito fantasma. Você imagina, lá é assim, no centro tem uma rua aqui, outra ali e uma que sai aqui, e o cemitério, e em volta casinhas, casinhas... Vamos pensar que aqui tem umas 30 casas, dessas 30 o Renato Machado comprou 26, então você tinha quatro moradores. Era muito doido, você chegar a um lugar com um monte de casa fechada. E grande parte do filme foi lá. E esses moradores tinham uma posição que eu percebi que interessou muito o Marquinhos de resistência. Eu nem sei se eles tinham consciência disso, tinha um contato da gente lá, a Janaína, eu lembro que em uma conversa que eu tive com ela eu falei assim: "Janaína, se todo mundo da cidade vendeu a casa e mudou pra Lima Duarte pra ter uma vida melhor, numa cidade um pouquinho maior, porque vocês não mudaram?", ela falou "Ah Cris, nossa vida é aqui, eu nasci aqui, meu pai nasceu aqui, minha mãe nasceu aqui, a gente gosta daqui". Então eu acho que essa resistência, ela não é nem uma resistência assim política, "vou resistir ao empresário que está comprando tudo", é uma resistência mais afetiva e eu acho que isso despertou no Marquinho, ele falou "aqui, tem um sentimento que é interessante pro filme".

R: Essas imagens dos animais que tem no filme, como foi essa preparação? O filme tinha um roteiro?

C: Não, tinha a situação dos personagens. Na verdade, quando a gente estava indo, na viagem pra Ibitipoca já com algumas coisas marcadas, o Marquinho virou pra mim e falou "Cris, eu queria que nesses dias lá você ficasse muito ligado, independente um pouco da gente, que você ficasse ligado em coisas, porque me interessam acontecimentos, coisas que vão acontecer", eu falei "Como assim, Marquinho?", ele "Um velório, alguém morreu, alguém passou mal, um casamento, um batizado, uma vaca que vai criar, coisas que acontecem. Eu já localizei os personagens, a minha ideia é passar um dia com cada um, ou uma manhã com um, uma tarde com outro e filmar o cotidiano dessa pessoa e ir descobrindo. Nesse lugar, por exemplo, eu já descobri que tem um morro, eu quero fazer o cara indo...", então, por exemplo, tem uma rosa-dos-ventos, tinha umas coisas de produção que ele já tinha, de roteiro. O barquinho que vai, tipo uma oferenda, isso foi muito louco, porque lá em Ibitipoca ninguém sabia disso, "isso não existe aqui", os moradores falaram, aí eu falei com o Marquinho, "Isso tá parecendo coisa de mar, de Iemanjá", e ele falou "Não, eu tenho na minha memória, uma vez que eu vim a Ibitipoca há muito anos que eu vi uma coisa religiosa e vi um barquinho com umas velas indo pro rio, e eu queria repetir isso" Então, tinha objetos de cena que ele já tinha encomendado, que eu levei, produzi aqui e levei numa sacola e coisas que eu fui descobrindo lá. Mas como ele pediu para ficar ligado nessas coisas que estavam acontecendo, as vezes eu produzia locação e ia com a equipe, levava eles lá e ia pra próxima locação, pra quando eles acabassem aqui, ele iam pra lá. E no meio disso, eu ia numa fazenda, perguntando o que estava acontecendo. E aí nisso a gente descobriu uma vaca que estava para parir, que acaba entrando no filme, e foi muito engraçado, porque o cara ficou com o meu celular e eu falei para que ele ligar quando começasse o trabalho de parto. E teve um dia que a gente filmou a manhã inteira, paramos para almoçar, todo mundo morrendo de fome, quando eles começam a almoçar o telefone toca, eu falei "gente, junta tudo que a vaca está parindo!", e o Matheus depois ficou gozando, porque ele falou "gente, eu achei que eu ia chegar lá, colocar o tripé e filmar a vaca parir", mas demora, eles ficaram lá o dia inteiro, dava até para terminar de almoçar, mas eles não sabiam.

R: Aquelas cenas logo do início, dos animais mortos, como aquilo foi preparado?

C: Eu não tenho como te precisar porque eu não estava nesse momento. Mas eu acredito que foi preparado, se eu conheço o Marquinho, aquilo foi preparado. Mas o Marquinho tem o filme na cabeça, esse filme tem coisas, ele sabe que naquela realidade tem essas coisas, mas se ele não encontra, ele provoca, ele sugere, por exemplo, eu me lembro de cenas em um dia que estava muito frio e a gente estava filmando com o Cauã no rio e eu estava preocupado

com o menino que tá morrendo de frio e o Marquinhos falava "vem pra cá, passa aqui", então ele tem uma coisa e ele sugere.

R: O Cauã é o único personagem nomeado no filme, como eram as cenas com ele, havia uma "direção"?

C: Essa eu posso te falar porque eu conheci o Cauã junto com o Marquinhos, no mesmo dia, e foi interessante. A gente chegou a Mogol, tinha um grupo de crianças e o Marquinhos queria aquela coisa meio etérea da areia branca, de você não saber se é um deserto, o que era aquilo. Então ele falou assim "Vamos fazer essas crianças brincando na areia branca", então a gente saiu um pouquinho do lugar, tinha um morro de areia e fomos fazer eles brincando. E ele conversou com as crianças, perguntou como eles brincavam ali. Os meninos começaram a brincar e beleza, e ele ia lá e conversava com o Matheus para direcioná-lo, e ele começa a interagir com as crianças, ele vai vendo o que o Matheus está pegando e vai sugerindo: "Ah, pula aqui, vem pra cá". E o Cauã desde o primeiro momento ganhou, ocupou o quadro. Tinha umas sete ou nove crianças brincando, acho que tinha uma menina só ou duas meninas e um quatro meninos e a figura foi do Cauã foi tomando o quadro, toda vez que ele aparecia, você só via ele, então ele foi conquistando, o personagem dele não existia previamente, ele queria imagens das crianças, mas aí a partir das imagens que foram fazendo, uma dessas crianças vai ocupando o quadro, vai ganhando força como personagem e o Marquinhos percebe que ali ele tem um personagem.

R: Tem também essa marcação entre idosos, adultos e crianças também né...

C: Na verdade, eu acho que o que ele tenta no filme é criar um ser só, a criança é o passado daquele adulto e o velho é o futuro daquele adulto e o adulto é o futuro da criança e o passado do velho. Todo mundo é uma pessoa só que o ser o humano, tem uma cena do Cauã brincando no muro do cemitério que é um pouco isso, acho que é o final do filme, que é um pouco a volta, é ele deslumbrando que o futuro dele é ali, "eu estou caminhando pra aqui, pro cemitério", é um pouco do ciclo da vida.

R: A pouca presença de verbo já era uma previsão?

C: Já... Eu devo confessar Rapha, isso foi uma das coisas mais loucas que já me aconteceram na vida. Eu falo muito, você sabe né?! Eu acho muito difícil ficar em silêncio, então nos primeiros dias o Pedrinho o tempo inteiro chamava minha atenção, porque o equipamento de áudio dele pegava tudo, então ele estava em um lugar e eu precisando conversar, ele falava "Cris, dá um tempinho" e eu e Mariana, a gente fala muito, o Matheus e o Marquinho são mais silenciosos, mas eu e Mariana somos histriônicos e eu fiquei com muita dificuldade de ficar no set, aquele set que exigia silêncio, então no primeiro e no segundo dia foi muito

difícil, no terceiro e no quarto o silêncio foi invadindo a equipe, foi tão louco, eu não sei precisar, mas no quarto ou quinto dia, no final do dia, a gente chegou na pousada cansados, saímos pra comer e quando a gente tava comendo caiu a minha ficha, eu falei "gente, vocês tem consciência esse é o primeiro diálogo que estamos tendo hoje", a gente tinha passado um dia inteiro trabalhando, numa equipe de cinco ou seis pessoas e a gente não conversou, o silêncio invadiu, lógico que uma coisa ou outra você fala, mas diálogo não teve e eu não percebi enquanto eu estava vivendo, porque o silêncio era uma exigência do set e ele não foi imposto, ele foi entendido. Nos primeiros dias pra mim foi difícil, aí o cara do áudio me pedia e eu entendi que eu precisava me calar, por mais difícil que aquilo seja, eu como produtor, eu precisava de formas de me comunicar, então eu fui criando essas formas e esse silêncio que o set pedia foi invadindo a produção, foi invadindo a equipe. Nos outros dias, se a gente ficou 10 dias, do quarto ou quinto dia pra frente a gente não falava, a gente conversava a noite, quando a gente chegava na pousada, tomava um banho, o marquinho colocava pra capturar, a gente saía pra comer e aí ia conversar, mas antes disso a gente não conversava. Isso pessoal pra mim foi muito, uma aprendizagem, acho que eu sou uma pessoa melhor hoje. Tem um provérbio que fala que a gente tem dois ouvidos e uma boca porque a gente tem que ouvir o dobro do que a gente fala e eu lembro disso até hoje. Ano passado eu estava em uma reunião de um curso a distância lá do Cead, aquele Mídias na Educação, então eu estava em uma reunião muito histriônica, um monte de gente, porque ia reformular o curso, então eles queriam ouvir, eu estava numa reunião com um monte de gente falando e eu não conseguia falar, então eu lembrei disso e pensei em como eu ouço mais hoje, sabe, é confortável, porque quem fala pouco é mais preciso quando fala, quando você fala, você fala o estritamente necessário, a pessoa que fala muito, muita coisa do que ela fala você corta. Isso foi uma aprendizagem do filme e uma coisa também muito forte foi a intensidade da relação que a gente criou com os personagens, a mãe do Cauã, a Janaína, a Terezinha, ficaram pessoas que convivemos muito, durante muito tempo, então ficaram pessoas muito próximas, por exemplo, estavam filmando as crianças, aí tinha mãe, tinha tio, tinha irmão, então tinha momentos que eu precisava de pegar aquele grupo e deslocá-los pra o set ficar em paz. E quando eu deslocava eu ficava conversando com elas, então elas me falavam da vida delas, eu falava da minha vida pra elas, então a gente criou uma relação muito intensa com eles, de amizade mesmo, de saber coisas pessoais deles e eles saberem da minha. E Rapha, depois que eu cheguei de Ibitipoca, eu fiquei uns três meses sonhando com aquelas pessoas, eu acordava de manhã e tinha sonhado com a Janaína e tal, de tão forte que foi. Porque era uma relação muito intensa, eles sabiam que a gente estava fazendo um filme, não sei se eles tinham consciência

do que era, mas eles viam a gente muito compenetrado no ofício - éramos poucos, dois carros, Marquinhos num carro, eu no meu -, a gente não tinha tempo pra perder, então eu acho que o que chamou a atenção deles, a Janaína por exemplo, que mora na casa maior lá de Mogol, que a gente fazia como base, deixava o equipamento, almoçava lá, eu acho que eles ficavam um pouco admirados. Eu me lembro da mãe dela um dia cozinhando, no fogão a lenha e conversando comigo e eu acho que ela ficava um pouco admirada com a seriedade do trabalho. Às vezes ela falava "Para pra comer alguma coisa" e a gente "Não, não, daqui a pouco", porque a gente não estava ali brincando, tinha um trabalho pra fazer, então eu acho que eles ficaram admirados com isso. Nós admirados com eles, com a vida, com a noção de mundo, que era tudo muito bonito, muito simples, mas muito intenso. Eu me lembro da situação nossa quanto pessoa nos momentos de locação sabe, reverbera no filme, o silêncio, a preocupação com o personagem, o jeito de a gente lidar com a coisa.

R: Você considera o som como um personagem do filme?

C: Eu creio que sim, eu acho que sim. O Marquinho investiu muito nisso, a relação do Marquinho com o Pedrinho era muito forte, o Pedrinho às vezes era definidor do quadro, entendeu, ele falava "gente, silêncio porque eu preciso captar isso!", então o desejo do técnico de áudio em captar determinado momento moldava o ritmo dos nossos passos, dos nossos corpos, a gente tava sujeito a ele. Porque ele falava "Eu preciso disso, eu preciso desse barulho da água, eu preciso desse barulho do vento, eu preciso desse ruído", isso moldava a gente, eu não podia pagar um caderno e jogar e eu normalmente faço isso. E isso muda tudo, muda a forma das pessoas.

R: Você chegou a participar da pós-produção?

C: Não, não participei. Mas falando sobre o som, o Pedrinho é um cara muito legal, muito legal. Eu costumo dizer, eu tenho encontros na vida, pessoas que eu acho que tem cara de anjo. Eu não tenho muito religião e tal, mas eu acho que algumas pessoas tem algo de divino e o Pedrinho é uma das pessoas, ele é um cara loirinho, baixinho, simples, compenetrado, estudioso, ele é diretor também, eu vi um filme dele depois em Tiradentes, muito legal; ele participa de ONG, então ele dá oficina de áudio, então ele tem a coisa como ofício, é completamente diferente de você pegar um profissional, por exemplo, de publicidade ou de ficção, que está ali mais fazendo um serviço dele. O Pedrinho você via que ele tinha mais, aliás, todo mundo nesse filme tinha mais, tem uma coisa humana e eu sinto que eu descobri isso muito depois, conviver com Matheus, Marquinhos, Samira, Mariana foi muito especial, a gente ficou muito próximo, mas tinha coisas de respeito, por exemplo, eu lembro que o Matheus fumava muito, mas eu nunca vi o Matheus jogando uma binga de cigarro, aí um dia

eu olhei no bolso dele e vi, sabe tipo um tudo de ensaio que vem tempero, então ele fumava e colocava ali e guardava. Era um tipo de respeito com aquela paisagem e em algo que todo mundo faz, o povo de lá fumava e jogava a binga no chão, ele não. Então, assim, esse tipo de respeito com o lugar eu sentia muito com o Pedrinho também, a forma dele chegar na pessoa, dele ligar o equipamento e aí eu fui descobrindo - porque eu não o conhecia - nesse tempo de convivência. A gente parava para conversar e ele me contava de um projeto de uma ONG, de um curso que ele deu pra uns meninos que periferia em BH, que fizeram um vídeo muito legal e tal, ele falou "Ah, eu já vim em Juiz de Fora, no Mascarenhas, dar uma oficina de áudio", então a comecei a entender, o quanto esse menino é legal, especial, que ele não estava ali de frosô, ele não está aqui pensando no cachê que ele vai ganhar, ele está ali pensando em algo maior. E depois dessa loucura política que a gente está vivendo, eu acho que ele ficou um tempo em Londres, não sei se no ano passado ou retrasado e a gente ficou amigo no Facebook e o tom das postagens dele e eu entendi quem ele era, que ele era o cara sabe, compromissado com uma visão mais humanista da política, da situação do país, eu pressenti isso lá. E compenetrado sabe, extremamente concentrado, porque Rapha, o profissional de áudio ele é muito solitário, é muito difícil um diretor ligado no áudio, o diretor tá ligado na câmera, na imagem, então a gente sente o profissional de áudio meio isolado, meio na dele. E o mundo sonoro é um mundo meio doido né, pro deficiente auditivo, por exemplo, parece que ele está em outra dimensão, então o profissional de áudio ele tem isso, ele está ali, mas ele não está. Porque a gente, produção e tal, a gente vê coisas né, câmera e tal, e ele não vê, ele ouve né, então ele está em outra parada. E você entender isso e ver como é que ele se concentra e vê cada detalhe e pensa e depois o Marquinhos me falou, estou lembrando disso agora, nem lembrava, mas a gente conversando sobre o Pedrinho, depois do filme pronto, e ele falou "Cris, você tem que ver como que ele manda o material depois", o cuidado que ele tem com cada pista sonora, descrição e tal, ele falou "É muito fácil, eu recebo o material dele, é muito bom de trabalhar, porque ele tem tudo classificado, tudo pensado, as coisas que não servem ele não manda", a relação do profissional com o produto dele.

R: Teve algum imprevisto durante a gravação?

C: Ah tiveram vários, por exemplo, a ideia daquela festa final que tem um porco assado era juntar todos os personagens, não deu. O Chico Aprígio, depois ele até morreu, aquele senhor que está cavalo que passa, ele não pode ou não quis, enfim, ele criou algum problema pra ir a Mogol, porque ele morava muito longe, a gente alugava um 4x4 pra chegar na casa dele e esse dia tinha que ser um pouco a noite, então tinha que ir lá, buscá-lo, ir pro Arraial, ir pra Mogol e depois voltar, enfim, foi impossível.

Teve também o porco. A gente tinha uma grana pra comprar um porco e eu não achava um porco e tinha que ser um porco pequeno e assim, ia gravar no dia seguinte e não tinha um porco e precisava de um porco. Aí eu achei um porco enorme e foi caro, tipo assim, se eu tinha uns 200 conto pro porco, o porco que eu encontrei tava R\$450 sabe, mais que o dobro. Aí eu mandava mensagem pra Luana, que era a produtora executiva que tava em Belo Horizonte, que eu nem conheço, só conheço online. Aí eu falava "Luana, estourei o orçamento, mas era o que tinha, não teve jeito".

Aquela reunião que teve ali, a gente precisava de um violeiro que eu demorei a conseguir também, foi aquele negro, meio cego. As decorações, eu não sei era muito o Marquinhos pedia, mas acabou dando certo.

Mas tem uma coisa interessante, Rapha - eu nem sei se o Marquinho concorda comigo -, ele nunca tinha feito um longa e o Sopro pediu pra ser feito, eu acho, porque o que acontecia, ele tinha situações, por exemplo, "Ah, eu vou filmar um cara dando comida pra galinha", então na cabeça dele e no roteiro que tinha de A Poeira e o vento, vamos supor que tinha quatro minutos do cara dando comida para as galinhas. Aí ele chegava e filmava o cara dando comida para as galinhas, quando ele chegava ao final do dia, passava as imagens do cartão da câmera pro HD, aquilo que ele precisava de quatro minutos, ele tinha 12 minutos muito bons. Isso aconteceu com todas as situações, então o filme começou a acontecer ali. Eu não lembro se a gente conversou disso lá, mas eu acho que sim. As situações foram se delongando, não durava forçado, durava extremamente interessante, pegava um plano e falava "olha esse plano", a gente ficava olhando. Sei lá, precisava de um plano de 40 segundos, a gente olhava três minutos sem tirar a atenção, aí você pensar que um plano que era pra ter 40s, ter três minutos muito bons e você elevar isso para todas as situações filmadas, quando acabou a externa o Matheus falou "Marquinhos, você tem outro filme", porque o edital que ele precisava entregar era um curta-metragem, não sei quanto tempo tem A poeira e o vento, e ele tinha muito mais que isso, as situações renderam muito mais. E no meio disso, o Marquinhos, não sei se intencionalmente, eu acho que não, o Marquinho não é tão maquiavélico de pensar em fazer uma situação durar muito pra que um dia ele fazer outro filme, não, eu acho que ele se jogou no fluxo da coisa e a coisa rendia. E a gente via que ele ficava muito satisfeito, porque tinha dia que nós estávamos em uma pousada e os quartos eram muito próximos, tinha dia que a gente ia pro quarto dele e ficava vendo passar as imagens e comentava "Matheus que fotografia linda, ficou muito legal", e a gente ia percebendo e falava "marquinho, isso está muito legal" e a gente via que ele ficava feliz, eu cheguei a comentar com a Mari o quanto estava legal, que o Marquinho estava feliz, então estava dando certo. Só que ele foi vendo que

ele tinha uma coisa maior. Aí depois ele vem, pegando o material todo, ele falou "É, realmente, eu tenho outro filme", mas ele não sabia que filme seria isso.

R: E aí vocês voltaram pra Ibitipoca?

C: Voltamos. Aí o que ele pensa, isso eu me lembro da gente conversando. Ele falou "Cris, eu tenho outro filme, só que pra eu ter outro filme eu preciso amarrar personagens", então ele escolhe o Cauã, aí ele pontua os personagens. Aí ele desenvolve esses personagens, eu acho que ele foi uma ou duas vezes, acho que uma vez sozinho, outra vez com a Mariana, entre a A poeira e o vento e o Sopro e depois a gente volta pra refazer algumas externas pro Sopro. E aí eu acho que eu não fui a todas, acho que eu fui a uma só, eu me lembro de uma com o Cauã no rio, essa foi da segunda vez. Eu acho que ele foi duas vezes com câmera. A questão não foi nem volume de material, volume de material ele até teria, era desenvolvimento de personagem, era pra amarrar algumas situações criadas lá. Eu acho Rapha, que teve uma vez que ele foi que até ele próprio fez câmera, porque o Matheus não pode ir, se eu não me engano. Eu acho que ele foi duas vezes, eu fui uma vez só. Isso tem que ver nos créditos do Sopro, se tem o nome dele como câmera. Eu acho que teve uma vez que ele foi que o Matheus tava fazendo um longa em São Paulo e teve algum problema que o Matheus não pode vir, porque tinha esse problema de produção também, a vinda do Matheus era um custo, porque o Matheus mora em São Paulo, tem diária do Matheus, passagem, hotel, não é uma pessoa que está aqui em Juiz de Fora, pega o carro vai a Ibitipoca, volta e dorme na casa dela, então se o Matheus iria vir tinha que ver a agenda dele em São Paulo, o que ele estava filmando, se ele não podia essa semana, ia para outra e eu acho que teve uma vez que o Matheus não pode vir e já estava agendado e ele próprio fez câmera, se não me engano.

R: Você sabe de algo dos projetos atuais dele?

C: Não, eu conversei com ele no final do ano, mais pra desejar feliz ano novo, ele falou comigo que vinha no Natal, mas nem sei se veio aí eu falei com ele de você, e ficamos de nos encontrar no final do ano. Acabou que não sei se ele não veio ou se veio muito correndo. Não consegui ver o filme dele que estava no primeiro plano, que acho que foi um filme que ele fez em Cataguases. Eu falei com ele duas vezes pelo telefone no final do ano e uma vez por e-mail.

R: Tem alguma coisa que você gostaria de acrescentar?

C: Tem uma coisa sim, foi muito emocionante quando eu e Mariana fomos pro É tudo verdade com A Poeira e o vento, foi muito emocionante, eu não estava no dia da premiação, eu tive que vir antes, a Mariana ficou, mas a gente viu as sessões com todos os concorrentes e, eu não lembro qual era, mas tinha outro filme muito bom, um filme da Lina (Chamie) sobre a

São Silvestre que teve uma pegada assim de São Paulo que o povo adorou, mas A poeira e o vento impactou muito a plateia, numa cidade como São Paulo, num cinema como o Sesc, aquele cinemão, as pessoas saem daquela Paulista, aquela confusão e entram num cinema e de repente passa A poeira e o vento que para tudo e te transporta para outro lugar, então eu fiquei muito feliz com essa reação e as pessoas ficaram muito impactadas. E o cinema do Marquinho, eu não sei se você já percebeu isso, quando a pessoa acaba o filme, ela não tem muito que dizer, é muito difícil, eu vejo isso em sala de aula, as vezes eu passo um filme e tem um debate e as pessoas não conseguem falar muita coisa. No Urbe acontece isso muito, as pessoas acham muito forte, ficam tristes com o Urbe, porque tem aquela presença da morte, as pessoas ficam muito impactadas mas não conseguem falar. Aí no próximo encontro em aula, começam a aparecer coisas, as pessoas começam a comentar: "Nossa, Professor, aquele filme que o senhor passou, eu lembrei de uma coisa que eu vivi na minha infância" ou "Eu lembrei de um tio meu que morreu", o filme começa a provocar nas pessoas conexões, todo filme faz isso né, mas o cinema do Marquinho tem um potencial disso, de te fazer parar, te deslocar daqui e colocar em outro universo. E isso faz você olhar para seu interior, então essas conexões elas não são exatas. Então, na sessão de São Paulo eu senti muito isso do A poeira e o vento, eu fiquei muito feliz, sabe quando as pessoas ficam parecendo zumbis, com aquelas caras arregaladas e eu pensava: deu certo! Era isso que a gente queria. Isso foi muito legal.

Isso que eu te falei da coisa do silêncio é o mais forte, enquanto profissional e falando de bastidor de produção, foi uma coisa muito intensa. É uma situação narrativa, acho que o silêncio no filme foi isso, era uma situação narrativa do filme que invadiu a equipe, sabe. Isso acontece, eu quando trabalhava com publicidade, eu percebia, por exemplo, que se a gente estava produzindo um comercial pro Mister Shopping, dando um exemplo bem idiota, mas que é um comercial que tem uma estética de shopping, então maquiagem, modelo, essa estética começa a contaminar a equipe, então a assistente de produção começa a trabalhar maquiada, faz escova no cabelo, porque você seleciona modelo, seleciona figurino e essa situação contamina a produção, isso é normal. E no filme eu senti isso, o silêncio era um elemento narrativo, era um elemento necessário para aquelas imagens, então ele foi contaminando e fazendo a gente ser mais silenciosos. A baixar a bola, sabe.

APÊNDICE B

Entrevista Pedro Aspahan – Técnico de som direto – 30/01/2017

Raphaela Benetello: Como surgiu seu interesse pra trabalhar como técnico de som e como foi sua formação?

Pedro Aspahan: Eu comecei a estudar música quando criança, comecei a tocar a tocar piano com 8 anos, depois com 13 comecei a tocar violão, com os amigos assim, aí fui me encantando com os instrumentos, aí fui estudando e me desenvolvendo muito rápido porque tinha um encantamento muito grande. E nessa época eu estava morando em Teófilo Otoni, eu nasci em BH, fui pra Teófilo Otoni com 6 anos e voltou com 16, fiquei 10 anos lá, na terra do meu pai. Quando eu estava prestes a fazer vestibular eu fiquei em dúvida em que fazer, pensei muito em fazer música, mas eu achava que eu ainda não tinha condição de passar em um vestibular de música, porque a minha formação ainda era muito regular lá em Teófilo Otoni, porque lá eu estudava muito sozinho e depois eu arrumei um professor que me dava aula particular de violão erudito. O cara era maior figura assim... Mas eu não estava em uma escola de música assim. Aí só quando eu vim pra BH que eu comecei a estudar na escola de formação artística, que ampliou meu horizonte, foi uma experiência maravilhosa, eu estudei muitos anos lá. E aí no vestibular acabei fazendo comunicação e dentro da comunicação eu fiz o bacharelado em Rádio e TV e fui tentando construir um caminho sempre próximo do ambiente musical, então logo no começo do curso, no terceiro semestre eu já fui ser monitor do estúdio de rádio, depois eu comecei a trabalhar muito com montagem, com a edição, com a criação de trilha sonora e pelo fato de ser músico, foram surgindo oportunidades pra mim nessa área de som, dentro da comunicação e aí como eu já estava fazendo esses pequenos trabalhos assim, alguém precisava de tipo um estagiário pra fazer assistência de som para uns curtas que estavam pra ser gravados, aí fiz a assistência de som pro curta do Rafael Conde, chamado Françoise, foi o primeiro trabalho que eu fiz. Eu fui assistente do Luiz Adelmo, que é um técnico de som lá de São Paulo, super legal. E foi muito legal essa primeira experiência. E logo depois disso, pouco tempo depois, me chamaram pra fazer mais dois curtas e nessa época em película ainda. Era um curta do Carlos Gradim e um da Bel e do Sandro, pessoal lá de São Paulo e aí já foi o contrário, foi uma experiência de trabalho muito pesado, com muitas horas pra esses dois curtas, porque a grana era muito pequena. O custo na época de produção era altíssimo, porque era tudo filmado em 35mm né e as jornadas de trabalho era como se fossem duas jornadas em um dia, então a gente dormia 5 ou 6 horas por noite e acordava e dormia trabalhando sem parar, trabalho muito intenso, muito estressante. Aí eu saí desse

trabalho e falei que nunca mais eu mexeria com som (risos). E aí eu fui investindo muito nessa coisa de criação de trilha sonora e muito de edição, que aí eu me tornei monitor do laboratório do curso de comunicação da UFMG; comecei o interesse muito grande por documentário também e comecei a fazer parte do FórumDOC, há uns 18 anos mais ou menos que eu faço parte do festival FórumDOC, desde o começo assim, que foi um outro campo de formação super importante, estar lá na produção do festival, assistindo muito filme, pensando em documentários, eu fui me envolvendo nesse campo assim de documentário também e aí surgiu uma oportunidade de fazer o som pra um documentário... Acho que o primeiro que eu fiz sozinho foi até um trabalho pra Marília (Rocha) na época, que ela ainda estava fazendo a pesquisa pro filme que veio a ser *A falta que me faz*, então durante esse processo de pesquisa, que era pra um outro filme, era sobre catadores de *Sempre vivas*, aí eu fiz uma viagem com ela e foi minha primeira experiência e um amigo meu, o Bruno, na época, me emprestou o equipamento, me deu algumas dicas de como operar e aí eu comecei a comprar equipamento e aí comecei a entrar em outro esquema de produção, um esquema menor, menos industrial igual aquela primeira experiência que eu tinha tido e muito ligado assim a relações de confiança, entre amigos, entre pessoas que tem mais afinidade, dentro de um projeto que eu acreditava mais, que era o trabalho com documentário e aí abriu um novo universo de possibilidades, do que o som poderia ser pra mim e eu comecei a investir muito nisso. Aí eu fiz esse trabalho, depois eu fiz o som do Acácio também, da Marília e aí começaram a surgir vários trabalhos... Aí eu dirigi um filme também, que foi meu trabalho de conclusão de curso, chamados *Centros*, onde eu fiz câmera.

Isso é outra coisa da minha trajetória, porque eu sempre tentei fazer de tudo um pouco, pra mim sempre foi muito importante o trabalho com cinema e fazer fotografia, fazer câmera, editar, fazer som... Eu nunca gostei de ser o cara do som, não me considero assim o cara do som. Aí depois eu fiz um filme grande, que é do Thiago Mata Machado, trabalhei no *Quadrado de Joana*, que é o primeiro longa dele e depois fiz o som de *Os residentes*, junto com esse meu amigo Bruno, na época, Bruno Vasconcellos. E aí foi o primeiro grande longa e era meio ficção mas tinha estratégias de filmagens documentais e aí foi, vieram outros trabalhos e a coisa foi fluindo, e em 2013 eu estreei meu primeiro longa né que é um documentário sobre música contemporânea.

R: Como você vê o mercado no Brasil para os profissionais do som? Há uma formação adequada?

P: Não, eu acho difícil ao acesso ao campo de conhecimento do som. Eu acho que a maior parte dos profissionais que trabalham com som tem formação autodidata e aprenderam

trabalhando mesmo, fazendo assistência, trabalhando com outras pessoas, que é o meu caso. Eu nunca fiz um curso oficial de som, eu fui trabalhando com as pessoas que faziam o som e fui pesquisando muito e comprando meu equipamento e fazendo e errando muitas vezes também e muitas vezes a galera que quer ter uma formação acaba tendo que ir pra outros lugares, em BH eu não conheço nenhum curso de especialização de som pra cinema, então muita gente acaba saindo. Tem muita coisa de finalização, de campo mais musical... Esse campo da pós-produção eu acho até que tem mais coisa, agora do som direto, com a especificidade do que quer o cinema, acho que não tem um curso aprofundado, pelo menos em Belo Horizonte. No curso de cinema da UNA, eu estou dando aula lá, lá a gente tem uma disciplina ou duas de som pro curso inteiro né, o que é uma espécie de introdução assim, O que é o som e tal, não é uma formação mesmo.

R: Da transição da película para o formato digital há uma discrepância nos padrões de exibição, principalmente pela qualidade dos projetores, reclamação constante do som, eu queria saber qual a sua visão sobre esse aspecto, essa falta de padronização?

P: Nossa, isso é muito complicado, muito complicado. Eu vou te dar um exemplo assim pra começo de conversa, quando eu estava finalizando meu filme, eu fui pra São Paulo, no estúdio Casablanca, um estúdio excelente, com as melhores condições pra finalizar o som do filme, porque já que era um filme de música, tinha que ter um som excelente. Terminamos no último dia, fechamos, vimos o filme do começo ao fim, com o som maravilhoso e tal, aí falamos "nossa, nunca mais iremos escutar o som dessa maneira". Eu to fazendo um trabalho de finalização, porque eu também faço trabalho de finalização pra cinema, você nunca sabe como vai soar, gera uma insegurança muita grande, porque de fato as salas, primeiro do ponto de vista acústico, porque a padronização acústica há apenas nos grandes cinemas, nos cinema comerciais, com uma rede muito grande e onde geralmente os nossos filmes não passam né, aí vai passar filme americano, hollywoodiano e tal, são salas com um investimento altíssimo mas que tem um retorno pois tem um cinema muito comercial. Fora isso, a gente de fato acaba exibindo em cinemas com condições muito precárias, tanto do ponto de vista acústico, quanto do ponto de vista da estrutura de exibição, das caixas de som, muitos não tem sistemas nem 5.1 né. Então quando você vai rodar nos circuitos dos festivais, nossa, a gente sofre muito também, com as condições de projeção. Eu acho que isso tudo tem melhorado, eu acredito que tem melhorado muito e a tecnologia também está barateando, então acho que cada vez as salas estão melhores mas essa falta de uma padronização pra além do sistema comercial, isso é uma carência muito grande ainda.

R: Falando um pouco mais do Sopro, da sua experiência como técnico de som direto. Enquanto a maioria da equipe se concentra da captação de imagens, o técnico de som direto vive a espécie de imersão em busca do áudio real, como isso acontece?

P: Eu acho ótima essa questão. Uma das coisas que mais me encantou sempre em fazer som direto é exatamente essa imersão que você falou, porque você está num lugar de escuta, e aí entra toda uma questão do que é a escuta, o que significa escutar o outro e no caso do documentário isso é ainda mais especial, porque é uma questão de um encontro com alguém que é diferente de você e que você está muito atento em querer absorver o que essa pessoa pode te oferecer e também nessa troca. Então, no Sopro, o jeito do Marquinhos filmar também é um jeito muito livre, vamos falar mais disso depois, então não necessariamente a gente tava o tempo inteiro acompanhando um único personagem, eu tinha sempre muita liberdade pra trabalhar. Em geral, quando você estabelece essa relação com o personagem, uma relação de proximidade, de cumplicidade, o técnico de som as vezes está mais próximo do personagem do que o diretor, porque você está escutando o lapela dele ali, você está escutando a respiração do personagem, você está escutando os burburinhos que ele faz, as vezes um cochicho, as vezes uma fala meio embolada, que as vezes o diretor não entende e o técnico de som vai entender e aí é muito legal, você trabalha o tempo inteiro com uma relação de cumplicidade com o outro, com o diretor, com o personagem e quando você tem uma estrutura legal de trabalho que as relações não são muito hierarquizadas e que todos estão ali construindo de maneira criativa o trabalho, colaborando cada um da sua maneira é muito rico porque a partir dessa escuta que é cheia de detalhe, de nuance de atenção, que não é uma escuta voltada apenas para a questão técnica, se o som tá limpo ou sujo ou se é um som ruidoso ou limpo e sim uma escuta atenta ao sujeito que está ali, ao personagem, eu acho que o técnico de som ocupa um outro lugar, pode contribuir de uma maneira muito mais criativa e estar mais presente também nessa escuta, atuante na escuta, enriquecendo muito o trabalho. E muitas vezes o técnico de som está muito perto, muito dentro do acontecimento, ele tem talvez até um pouco menos de distanciamento que os outros elementos da equipe. Eu lembro nesse primeiro filme que eu falei, o Françoise, era com a Débora Fallabella novinha ainda, nem era conhecida, tinha uma cena que eu tava fazendo assistência de som, era microfonista e estava segurando o microfone, então eu era a pessoa mais próxima da personagem ali na hora. E era uma cena que ela ficou um tempo concentrando assim e de repente ela dava uma explosão de emoção assim, chorando, meio louca, que a personagem era meio maluca e aí quando montou a cena, deu câmera ação e tal e ela foi fazer a cena e ela fez ação e aquela coisa veio em cima de mim assim, causou uma emoção, uma transmissão da emoção tão forte

sabe, porque eu era a pessoa mais próxima dela ali, então isso é desse o primeiro trabalho que eu fiz, e eu fui observando como que isso realmente está presente no trabalho do técnico de som.

R: Quais são as maiores dificuldades pro técnico de som?

P: Eu costumo dizer que o técnico de som normalmente é o sujeito mais chato de uma equipe, mas por que ele é chato?, não é que ele é chato, mas é porque ninguém entende o trabalho do técnico de som, porque o trabalho dele é trabalho com o invisível. Do ponto de vista do visível, todo mundo está atento, é evidente. O visível é muito evidente, então se tem 20 pessoas, todas estão vendo ali se uma camisa está amassada, agora no som você está escutando com os ouvidos do microfone, então isso já cria uma condição muito especial e atípica que é exatamente essa diferença entre a coisa natural, a escuta natural e a escuta que é cinematográfica, que é atravessada pelo mecanismo, no caso o microfone, o gravador, então você tem uma amplificação de tudo né, mas quem escuta isso é só o técnico de som. Então isso, exatamente por isso, porque causa stress, pode causar desentendimento, porque o cara pode parecer chato e as vezes você tem uma lâmpada que está produzindo um ruído, um mínimo ruído, mas aquilo será gravado; ou uma geladeira que está ligada que aciona ou alguém desliga a lâmpada de iluminação e ela começa a estalar, porque ela esfria e perde a dilatação. Então esses micro ruídos e essa noção de quando você pede silêncio porque o termo silêncio não é um valor absoluto né, silêncio é um valor relativo, só existe em uma posição em que há um som ruidoso e ele se interrompe por um instante você tem a sensação de silêncio, mas se você tem outro som mais ruidoso e um deles diminui mais continua o outro ruído de fundo, você tem a sensação de silêncio do mesmo jeito, mas o ruído está lá, o ruído continua. Então quando você pede silêncio para as pessoas, as pessoas não entendem direito o que você está falando, então eu já gravei por exemplo ambientes com horas e horas das pessoas da equipe cochichando, enquanto eu gravava um ambiente as pessoas andando pra lá e pra cá, porque eles acham que isso é estar em silêncio, estar andando, não falando nada, ou apenas cochichando, então essa é a primeira grande dificuldade na relação com a equipe, a dificuldade das pessoas conseguirem entender a natureza do trabalho do técnico de som que é um trabalho com o invisível. Depois tem outras questões técnicas, pra falar verdade eu não enfrento muito esse tipo de problema porque tem um tempo que eu decidi não entrar muito na onda do mercado, de fazer trabalhos pra pessoas que eu não conheço, eu só trabalho pra gente que eu conheço e que me conhece, que me chamou pra trabalhar porque sabe da minha relação com o meu trabalho. Então, eu tenho feito cada vez menos som também e eu não gosto muito desse tipo de relação muito hierarquizada. Então acaba que essas relações que eu

estabeleço quando eu to fazendo som são muito tranquilas, é com gente que tá mais preocupada com o som mesmo, tá mais consciente dos problemas que a gente tem que enfrentar e aí é legal porque quando o diretor tem mais conhecimento ou mais interesse ou mais sensibilidade pro som, as decisões ali referentes ao som podem ser tomadas de modo compartilhado, você não precisa ficar brigando contra o diretor pra fazer um som bom, você pode estabelecer um acordo pra chegar pro que é melhor pro filme.

R: Como começou a sua parceria com o Marcos Pimentel?

P: Eu fiz muito filmes com o Marquinhos. O primeiro foi o Arquitetura do corpo, que ele me chamou não lembro como foi, acho que a gente tinha amigos em comum e aí eu fiz uma diária de som pra ele. Desde então, eu acho que eu fiz quase todos os trabalhos dele, fiz Horizontes mínimos, A Poeira e o vento, Sopro, Sanã, os da trilogia urbana, alguns outros. E recentemente eu ia fazer mas não tive condição, não pude mesmo, mas eu gosto demais de trabalhar com ele.

R: O Sopro veio como uma extensão da A poeira e o vento, como que foi a conversa de vocês em relação a captação de som?

P: O Marquinhos sempre me dá muito liberdade e aquela alegria que ele trazia de ter um projeto novo, ir gravar, ir para Ibitipoca, fazer um filme e essa conversa preliminares eram muito breves, ele falava mais ou menos, passava as vezes um roteiro e eu lia também esse roteiro... Porque o Marquinhos é um cara que trabalha com documentário mas ele roteiriza muito o documentário e ele dirige muito os atores, mesmo que atores documentais, mesmo personagens na vida real, ele dirige muito esse personagem e acaba construindo outros personagens que são diferentes das pessoas da vida real. Muito coisa era criada na hora, de improviso, de acordo com o desenvolvimentos das coisas, mas por exemplo nesse trabalho, ele me convidou, eu me preparei e o que eu fiz que eu acho que foi essencial pra esse trabalho, que é diferente, é incomum e foi um grande esforço do meu lado assim com trabalho com som, foi que eu consegui um equipamento muito bom pra fazer esse filme.

R: Foi qual equipamento?

P: Foi um equipamento que eu já tinha, um Neumann microfone kmr 81 shotgun pequeno com zepelim, completo, pelúcia e tal e aí eu consegui outro idêntico, que são microfones muito caros, de sei lá, dois mil dólares ou mais cada, e aí eu fiz todo o som do filme inteiro com dois zepelins, com dois microfones, com tudo gravado em estéreo real, isso foi uma grande diferença. E foi difícil pra caramba fazer isso e foi um experimento, eu estava experimentando. Eu estava também um momento de encantamento muito grande com as técnicas de gravação estéreo, estava estudando muito estereofonia, todas as técnicas que tem

na estereofonia, estava testando todas e tal e aí quando surgiu essa oportunidade de fazer esse trabalho com o Marquinhos e foi a chance de experimentar fazer a captação do filme inteira em estéreo, com os microfones separados, dois shotguns separados no espaço. Então eu tive que ficar carregando um tripé com os dois microfones o tempo inteiro, não era uma vara de boom, era o tempo inteiro com dois microfones gigantes, então era super pesado e com um gravador digital. E como o trabalho do Marquinho geralmente não tem muito diálogo, as estruturas do filmes me permitiam fazer isso, então pra mim foi uma pesquisa muito rica, por exemplo, eu lembro que um amigo Gustavo Fiorante, excelente técnico de som, depois que ele assistiu A poeira e o vento, ele falou "Cara, como é que você gravou aquela cena da sanfona?", porque ele ficou impressionado com o som da sanfona, pois a sanfona foi gravada em estéreo também, aí você tem grave e agudo, a separação mesmo, então tudo foi gravado assim. Então a cena da cozinha, do fogão de lenha, eu ia com o microfone fazendo o foco mas eu já buscava com o outro microfone um outro elemento ali que pudesse complementar, então estava sempre trabalhando com os dois lados da escuta, as vezes o lado de dentro e o lado de fora também ou fazia um estéreo muito aberto ou o estéreo mais fechado, de acordo com cada uma dessas situações. Mas quando eu precisava colocar a lapela aí não tinha jeito, porque na época eu gravava ainda em dois canais, não tinha gravador de quatro canais.

R: Você gravava as ambiências sonoras depois da captação de imagem?

P: Quando eu tinha que trabalhar em sincronia, eu ficava próxima e gravava com o Marquinhos e o Theuba e aí normalmente essa era a menor parte que a gente ficava trabalhando em sincronia, o que rolava é que tinha esses momentos e depois eu ficava rodando ao redor, tinha muito tempo pra fazer uma espécie de catalogação dos sons do lugar e eu tava gerando tudo em estéreo e fazia muitos ambientes longos, eu gosto de gravar ambientes de no mínimo cinco minutos, de cinco a dez minutos. Eu não considero um ambiente menor que cinco minutos. Então, eu sempre tive extratos bem longos, as vezes mais do que dez e também ia fazendo o som do rio, por exemplo, eu ia fazendo todas as maneiras possíveis, os microfones colados na superfície da água, os microfones a dez centímetros, a cinquenta centímetros, a dois metros, pra ter várias possibilidades de sonoridades diferentes e pesquisando onde que o som da água era diferente e aí junto disso, eu fazia uma catalogação depois, em um relatório bem detalhado pra facilitar o trabalho depois de pós-produção, de edição de som. Porque não adianta nada você ter um super acervo de som direto se depois quem vai pegar isso não sabe o que são esses sons, tem que escutar tudo, aí é contraproducente. Eu aprendi isso bem cedo, então os meus relatórios são muito detalhados, dizendo cada ambiente que tem, o que é e isso ajuda demais.

R: Quais as características de um bom som direto, principalmente em um filme com poucas vozes igual ao Sopro?

P: Um bom som direto nesse caso é, primeiro quando tem voz, existe essa demanda da voz ser muito captada, estar bem nítida etc., que é uma coisa técnica pra qualquer coisa, ser vococêntrica, onde tem voz essa voz precisa estar clara, nítida, sem ruídos, sem interferência e tal. E a outra coisa é criar um bom bando de sons pra permitir o trabalho de criação da construção. O cara que vai finalizar o som, que finalizou o som do Sopro e de A Poeira e o vento, quando pegou o som direto ele não teve que ficar resolvendo problema, o tempo todo que ele tinha de trabalho foi pra criar, criar várias camadas, fazer o 5.1, trabalhar diferentes ambientes sobrepostos, fazer o desenho de som, com esse acervo dos sons daquele lugar. Então, provavelmente ele não deve ter usado nada de sons de internet porque tava muito rico, muito cheio de elemento pra ele trabalhar dos sons do lugar e esses sons são documentais também né, são sons que tem um valor documental, porque naquele momento, naquele lugar, com aqueles personagens né.

Outra coisa que eu gosto muito de fazer é quando tem também algum som em sincronia que precisa ser ressaltada eu gosto de gravar depois só pro áudio, é como se fosse um trabalho de foley que você vai fazendo durante a gravação do som direto, você faz o som direto e depois vai gravando os elementos pra que na pós produção esse trabalho não seja preciso fazer fora depois, sabe?! Gravação de passos, de ruídos, um monte de coisa, sons de cobertura.

R: Eu trabalho com a ideia de o som ser um personagem nos filmes do Pimentel. O que você acha dessa afirmação?

P: Eu acho legal, a princípio, eu acho que faz muito sentido, teria que ver caso a caso, mas eu acho que essa preocupação é uma preocupação central do Marquinho, com certeza, essa importância que ele dá ao som, ao som como elemento constituidor da narrativa do filme, muita coisa se passa no som mesmo, muita informação ali. As vezes na imagem não acontece nada mas muita coisa acontece no som ou vice versa, então eu acho que o Marquinhos é um diretor que tem essa consciência da importância do trabalho do som e da importância narrativa do som, porque o trabalho dele é muito narrativo também, embora seja um trabalho muito poético, também é um trabalho narrativo. Eu acho que o Marquinho faz isso de uma forma muito consciente e a galera que ele escolheu pra trabalhar na pós produção também, que é o trabalho do David, é um pessoal também que ele tem muita afinidade, eles estudaram juntos em Cuba, eu acho que tem essa afinação entre eles sobre o que o som pode fazer e na liberdade que ele dá pra cada um. Então eu acho legal pensar um som como um elemento que pode ter seu protagonismo narrativo, eu acho massa essa hipótese de trabalho.

R: O Cris comentou que nos dias que vocês passaram em Ibitipoca, vocês imergiram no silêncio, passando dias conversando só a noite, e viveu essa experiência da vila, promovendo um pertencimento da equipe técnica ao ambiente proposto para o documentário, como você vê essa afirmação como uma contribuição na construção do filme?

P: Legal, eu acho muito massa, e isso tem muito a ver com a experiência do Cris, que é alguém que fala muito e de repente ele foi percebendo que ali naquela situação era mais interessante ficar em silêncio, escutar mais do que falar. Mas eu acho que isso é natureza do trabalho com o som, a gente acaba a maior parte do tempo escutando do que falando, é um tendência natural do trabalho com o som. Técnicos de som normalmente são pessoas que gostam muito de escutar, que gostam de trabalhar sozinho também, como sair pra gravar ambiente, você pode ficar horas e horas viajando nos sons do lugar, só escutando mesmo.

R: Houve algum imprevisto que aconteceu durante a gravação?

P: Tem uma vaca que ia parir, o Marquinho queria gravar essa vaca parindo e foi um trampo porque era muito imprevisível quanto tempo que ia demorar pra vaca parir de fato, então era uma situação difícil demais de gravar, vai gravando sem parar aquela vaca né.

Teve também uma matança de porco, que é terrível, porque ele grita demais, sofre muito. E o grito parece grito humano, a voz do porco gritando, é uma cena difícil e também difícil tecnicamente porque o som é muito forte. Essas são as coisas que eu lembro assim nesse sentido. Tinha um negócio de um barquinho também que deu um trabalho também e depois quando eles voltaram pro Sopro eu não voltei com eles, que eu já tinha coletado um material gigante e o que eu fiz foi preparar câmera, emprestei um microfone shotgun bom e preparei na câmera já deixei instalado na câmera com os presets para as cenas que eles iam filmar, com proteção de vento, essas coisas.

R: Você acompanhou o processo de pós produção?

P: Não.

R: Você lembra quantos dias vocês ficaram em Ibitipoca?

P: Eu não lembro assim de cabeça, mas eu tenho nos relatórios, se você quiser eu posso te mandar.

R: Ah eu quero sim.

P: Ah eu acho que eu posso te mandar os relatórios, você poderia as vezes só perguntar com o Marquinhos antes, pra ele confirmar.

R: Tranquilo, pode deixar. Eu queria agora perguntar sobre o seu filme, o Matéria de Composição, foi sua primeira direção?

P: Na verdade eu já tinha feito outros trabalhos menores antes, só que são trabalhos que não circularam muito. Fiz um primeiro trabalho que chamava Centros, com o Daniel Ribeiro, foi o trabalho de conclusão de curso, era um documentário feito no centro de Belo Horizonte, era um média metragem e foi meu primeiro trabalho que eu pude falar "Meu Filme", mas eu já tinha feito muitos curtas experimentais durante a faculdade, trabalhei muito tempo em um programa de televisão feito pela Associação Imagem Comunitária, passava na Rede Minas, nesse processo também fazia programas semanais pra televisão. Fiz muita coisa nesses trabalhos, alguns eu fiz experimentando muita coisa, de forma mais autoral assim até fazer o Matéria de composição, que foi o primeiro longa.

R: E como foi essa experiência?

P: Eu estava falando dessa relação com o música né e lá na Fundação de Educação Artística, essa escola onde eu estudei, sempre foi a casa da música contemporânea, um lugar que sempre valorizou muito a música de vanguarda, os compositores latino-americanos, contemporâneos etc. e aí dentro desse universo surgiu a vontade de realizar um filme e eu também tinha muito contato com o grupo Oficina Música Viva que é grupo um especializado no repertório de música contemporânea do século XX com compositores vivos e eu acompanhava as atividades deles, fotografava o grupo e aí eu fui juntando o tanto de ideia que eu vinha acumulando ao longo de muitos anos e escrevi um projeto e foi aprovado no Filme Minas, aí eu tinha grana pra fazer um curta e aí com essa grana eu fiquei cinco anos trabalhando até chegar nesse filme. Aí eu fiz um curta de oito minutos, entreguei pra três compositores e convidei eles pra compor pra esse curta. Aí eles demoraram dois anos pra compor, eu acompanhei todo o processo deles de composição, aí você pode ver o mesmo vídeo, esse vídeo curto, três vezes, cada hora com a música de um e pode ver também os processos de trabalhos de cada um dos compositores, dos músicos, dos ensaios, essas coisas...

R: Muito legal, parabéns. Tem mais alguma coisa que eu não abordei e você acha que deve ser registrado?

P: Eu acho que é isso mesmo, já falamos bastante coisa aqui né. Tem uma questão que é curiosidade minha, que talvez depois você possa perguntar pro Marquinho, porque eu acho interessante esse método que ele acabou desenvolvendo na abordagem dos personagens. O Marquinho ele faz documentário, mas esse documentários tem umas característica ficcional também e acho que ele acabou desenvolvendo uma forma de dirigir os personagens que é muito singular dele, o jeito como ele dirige os personagens. Eu acho que isso é uma questão interessante de se pensar e observar nos filmes e conversar com ele, pode trazer coisas ricas pra sua pesquisa.

R: Você que acompanhou de perto, me conta um pouco como é essa direção...

P: Então pois é, é isso que você poderia falar com ele, pode ser uma conversa interessante, abordar como que ele constrói esses projetos, como que ele roteiriza, porque ele roteiriza muito, Marquinho trabalha com roteiro, ele vai filmando as pessoas mas ele tem uma listinha de tarefas que ele já preparou antes sabe, então ele vai, faz as pesquisas dos personagens, tem todo um processo que ele foi construindo ao longo dos anos que eu acho que é rico de entender e trazer, mas não sei se vale pra sua pesquisa especificamente, mas pode ser uma coisa legal de entender.

APÊNDICE C

Entrevista Mariana Musse – Assistente de direção – 06/02/2017

Raphaela Benetello: Eu queria saber um pouco de você, sua formação...

Mariana Musse: Eu me formei na Facom em 2009 e quando eu fiz a disciplina do Cris de documentário, acho que foi em 2008 mais ou menos, eu já estava perto de formar, foi quando eu realmente me encontrei e descobri o que eu queria fazer da vida. Então, eu passei a faculdade toda achando que eu queria ser repórter, trabalhar realmente com jornalismo e quando eu fiz a disciplina do Cris de documentário eu fui muito surpreendida de encontrar um formato, uma linguagem que era o que realmente eu queria pra me expressar e como eu achava que deveria ser o próprio jornalismo em si, na questão de dar a voz, sem muita questão da objetividade e tal. Então foi quando eu me descobri e falei "Nossa, eu quero muito fazer isso", acho que a essa altura eu já sabia que o meu foco era audiovisual, fotografia, questão de imagem em si e então quando eu fiz o trabalho final da disciplina do Cris foi quando eu fiz meu primeiro documentário. Porque tinha muita gente fazendo só naquela questão assim "ah vou fazer pra entregar rápido" e eu realmente queria fazer algo bacana, pra me envolver, não queria fazer um trabalho de qualquer jeito, falei com o Cris que iria entregar um provisório e nas férias eu sairia pra gravar com alguns amigos que não são da disciplina mas que são da Facom e já trabalham com audiovisual pra poder fazer um trabalho do jeito que eu realmente acho que deve ser feito, e aí foi quando eu fiz o meu primeiro curta, O Firma, que acabou depois ganhando no festival Primeiro Plano , ganhou o incentivo Primeiro Plano e o júri popular e foi quando, com essa grana, eu pensei que estava no caminho certo pois eu também me questionava muito isso, mas pra mim isso foi um grande incentivo mesmo de pensar que o meu caminho era esse mesmo, de audiovisual. E quando eu fui fazer meu TCC, eu também sempre gostei muito dos trabalhos do Marquinhos, eu fiz sobre o Nada com ninguém e o Cris foi meu orientador e eu conhecia o Marquinho muito pouco, mais pelo Cris de as vezes me apresentar ou trocar um ideia mas eu já era apaixonada pelos filmes dele e eu lembro que quando eu assisti o Nada com Ninguém que eu me despertei mesmo pra falar que essa linguagem era possível, não precisa ser só essa coisa da fonte oficial falando e tal e aí eu fui pesquisando documentário. Então o meu TCC foi sobre o Nada com ninguém, na época eu também fiz algumas entrevistas com o Marquinhos e tal e eu acho que foi aí também que eu comecei a ter mais um relacionamento de amizade com ele, hoje eu considero ele um amigo. E a partir desse momento eu comecei a trabalhar com produção. Fiz o mestrado na sequência, também continuei pesquisando documentário, só que aí eu fui pesquisar documentário do

Evaldo Mocarzel, não sei se você conhece, que fez três filmes - A margem da imagem, A margem do concreto e A margem do lixo - eu analisei esses documentários e paralelamente ao mestrado eu continuei fazendo filmes, fiz um filme com o dinheiro que eu ganhei com o Incentivo Primeiro Plano, que foi um documentário que a gente gravou em Ouro Preto, depois comecei a trabalhar, nesse momento em Juiz de Fora, com o pessoal da Inhamis, o Chitão, o pessoal da Para Raio, fui trabalhando com produção, depois na Federal e aí em 2012, quando eu terminei o mestrado, eu fui pra Espanha estudar cinema, documentário mais especificamente, numa escola de cinema, fazer um curso prático assim, era seis meses, chamava Documentário e sociedade, eu fiquei morando em Barcelona e lá eu fiz um curta, porque a gente ganhou um incentivo lá da escola e aí eu fiz um curta que eu considero até mais experimental do que documentário, que é mais sobre dança e videoarte. E depois quando eu voltei, eu vim morar no Rio e entrei no doutorado, acabei de defender meu doutorado lá, só que eu fiz a distância, defendi em novembro agora do ano passado e eu fiquei assim, as vezes eu ia ficava três meses lá, voltava e aqui no Rio, trabalhando com produção aqui também, trabalhando como assistente de elenco, depois fui trabalhar num programa do GNT e depois, no meio disso tudo, eu passei num concurso pra dar aula em Juiz de Fora, fiquei dois anos dando aula na Facom, dei aula de documentário e de telejornalismo, dei uma disciplina de fotografia também durante um período e fiz documentário recentemente pela Murilo Mendes, chamado Jonathan, na verdade foi ficção esse, tinha imagens de arquivo, eu fiz uma pesquisa grande de imagem de arquivo, mas a história mesmo era ficção e agora eu estou com um projeto aprovado que eu estou na fase de pré-produção, aí é documentário, pela Murilo Mendes. Vou gravar no meio do ano agora, eu acho. Então assim, sempre trabalhando com audiovisual, mas também fazendo mestrado, doutorado, também envolvida com a vida acadêmica, de pesquisa, mas enfim também fazendo trabalhos autorais, coisas minhas, mas sempre nesse campo audiovisual e também fazendo pesquisa nesse campo, sempre relativa à imagem.

R: Como você e o Pimentel começaram a trabalhar juntos?

M: Eu lembro que um dia ele me mandou um e-mail falando que queria conversar comigo e ainda não tinha adiantado sobre o que era e aí nós fomos tomar um café lá no Café Central e nesse dia ele já me chamou pra ajudá-lo a fazer pesquisa e pra trabalhar com ele. Na verdade, o projeto ainda era o que se tornou A poeira e o Vento e o Século, eram os dois projetos que a gente ia gravar lá. Como eu sempre tive uma relação muito forte com Ibitipoca e tinha gravado O Firma lá e tinha feito outros trabalhos lá na região, e eu acho que como ele estava focado em gravar naquele lugar, ele acabou me chamando porque ele sabia desse meu

histórico de já ter feito coisas lá na região. E eu sempre frequentei muito Ibitipoca, tanto por lazer e também porque eu gosto muito daquele lugar e acho que tem muita história pra ser contada lá, então eu frequento muito. Eu acho que quando ele decidiu fazer o projeto lá, eu acho, não sei, mas eu acho que o Cris deve ter sido quem me indicou porque eu tinha feito esses trabalhos lá e o Cris sabia que eu queria trabalhar com produção, com audiovisual. Eu acho que eu ainda não tinha nem formado, na verdade, foi 2010 eu acho. Então, eu formei em 2009, então eu estava assim nesse processo de recém-formada e foi muito bacana porque na verdade eu sempre admirei muito o trabalho dele, pra mim foi um aprendizado, uma grande oportunidade de trabalhar com uma pessoa que hoje acabou virando um amigo meu, uma pessoa que eu construí, tanto quanto o Cris também, que foi meu professor e hoje é meu amigo, então foi muito bacana e pra mim foi um privilégio tanto vê-lo trabalhar na prática, quanto poder contribuir com o que eu sabia ali sobre a região, os contatos que eu já tinha, enfim fazendo o trabalho lá com ele.

R: Ele já te mostrou um roteiro, como foi esse ideia?

M: Eu lembro que nessa primeira reunião que a gente teve, eu lembro que ele me mostrou algumas fotos de rostos e de personagens que ele estava imaginando pra esse filme. E aí ele me contou um pouco sobre o que se trataria, essa questão de vida e morte, da passagem do tempo, ele explicou, me mostrou algumas fotos, falou de estar procurando pessoas que vivem isoladas e enfim. E partir daí, eu não me lembro sinceramente se a gente ficou trocando e-mail e tal, eu sei que depois, o meu outro contato com ele, pelo menos físico, já foi pra ir fazer a pesquisa em Ibitipoca. Eu não sei se a gente teve algumas reuniões nesse meio tempo dessa que ele me chamou pra trabalhar e da que a gente foi fazer a pesquisa, mas aí eu comecei a cuidar disso, tentar ver onde teriam esses personagens, conversar com as pessoas de lá, as pessoas que eu já conhecia.

R: A ideia de Ibitipoca partiu dele?

M: Dele. Ele queria a região, porque na verdade em Ibitipoca mesmo a gente quase não gravou, gravamos mais nos entornos da região. E aí algumas coisas, claro, depois, a gente fez a pesquisa, fomos a vários lugares, visitamos vários lugares - acho que a gente ficou uma semana lá fazendo pesquisa - e visitamos vários lugares, todos os dias a gente ia conversando, ele ia falando "ah, isso eu achei bacana, isso acho que vai render, ainda achar a coisa X", coisas que ficavam pendentes né, nem tudo foi solucionado nessa primeira pesquisa. Foi então nesse sentido, a gente sempre trocando ideia e ele direcionando, "Ah, isso tem tudo a ver, isso não tem, esse personagem achei bom", a gente ia conversando.

R: Vocês faziam alguma entrevista prévia com os personagens ou era apenas uma conversa mesmo?

M: Ah, assim, na verdade o que eu estava fazendo naquele momento era levá-lo e ajudá-lo a achar e aí quando chegava, aí era o processo dele, pelo o que eu vi, muito de observar os lugares e tal e de conversar informalmente com os personagens, mas eu me lembro muito dele observando mesmo, porque imagina, nós estávamos em Minas, em povoados que eram sempre "Entra, vamos tomar um café", as pessoas querem conversar, essas pessoas que vivem isoladas elas ficam sem contato muito tempo, sem ter alguém diferente, então elas acabam falando por si, sem ter que de fato ter uma entrevista.

R: Você lembra se eram todos da mesma família, se havia uma relação entre eles?

M: Tiveram diferentes localidades e nem todas eram próximas não... A gente gravou em Mogol e lá sim era um povoado que está sendo abandonado, porque acho que tem onze casas, mas só cinco famílias continuam morando lá, e essa cidade serviu como se fosse um centrinho né, onde todas essas histórias se passariam, mas tinham personagens que viviam em outros lugares que não eram ali. Então assim, eu me lembro da Janaína, que é uma personagem de uma cena do varal, ela varrendo e tal. A gente filmou muito com ela e algumas situações que foram feitas em outros lugares, assim, acaba que na montagem até parece que eles são de lá, mas eles são de outros lugares. Assim, tem alguns personagens, o Chico, por exemplo, acho que a aparece a mulher dele, acho que na janela, rezando, coisas assim, esses personagens eles moram super isolados mesmo, era super difícil o acesso, tinha que ir de Jeep, tinha todo um processo pra chegar lá. Mogol não, já dava pra ir de carro, é um lugar isolado também, mas esse outro era uma casinha enquanto Mogol era um povoado mesmo. Então, não era todo mundo desse lugar, tinha personagens em outros lugares.

R: Outros entrevistados chamaram atenção da forma como ele dirige as pessoas durante a gravação, queria saber um pouco a sua visão sobre isso.

M: Eu acho que o processo no fundo né, ele principalmente que não trabalha com palavra falada nesses filmes né, o sentido tem que vir muito das imagens. Eu acho que tem uma sensibilidade dele enquanto diretor de observar essa realidade e conseguir ver a força nessas imagens. As vezes as pessoas estavam fazendo coisas naturais, ele via que aquilo ali tinha significado, que aquilo ali era forte, passava uma ideia, uma determinada expressão. Eu lembro dessa senhora que ficava na janela, que cozinha, ela tem uma expressão muito forte. Então, é aí que está a sensibilidade do diretor, que aquilo ali por si só já está dizendo alguma coisa, então nesse sentido, por exemplo, eu acho que ela está fumando um cigarro, mas isso tudo estava acontecendo, eu não me lembro dele chegar e falar "Ah, acende um cigarro"...

Pode ser, eu não lembro. Porque a gente também deixava muito ele, eu e Cris, a gente arrumava, fazia o que tinha que fazer e ficava na nossa pra não interferir, porque já tem a câmera, já tem o som. Então, a gente ficava na nossa e quando a gente precisava de alguma coisa, ele chamava a gente. Então, em Mogol teve uma vez que a gente foi gravar e tinha umas crianças que não paravam de mexer e de fazer barulho, aí ele pedia pra eu ir lá resolver... Situações assim. Mas eu acho que parte muito dele isso, de deixar os personagens a vontade, pelo o que eu vi, e ir conversando com o fotógrafo né, de "faz isso, vem pra cá", claro que tem situações que você passa como "Ah, fica um pouquinho mais na janela, por favor" ou "Mexo no forno", algumas situações assim que, claro, você acaba fazendo e tem algumas situações, claro, principalmente com criança, que você tem que falar "corre pra cá" ou "corre pra lá", que não necessariamente eles estavam fazendo sabe, porque assim, põe a câmera, faz o enquadramento e eles vão pro outro lado, então não dá pra ficar toda hora trocando e tal. Então tem algumas coisas que ele já tinha na cabeça e que ele queria realizar e aí a gente correu atrás de transformar aquilo ali, tipo a festa que acontece em A Poeira e o Vento, produzimos algumas coisas e outras é a sensibilidade e observação dele mesmo, em cima do que já está acontecendo. Claro que ele, e isso eu acho que é uma grande coisa, já sabe o que quer filmar. Claro que a realidade pode te surpreender e ter coisas que você nunca imaginou e podem acontecer ali e vai virar um plano, e talvez até mude a história, mas eu acho que ele já sabia muito bem o que ele queria filmar entendeu, então antes da gente ir, ele mandou pra gente um cronograma de filmagens já muito detalhado, de planos que ele queria sabe. Como "Árvores balançando" ou, o que ele queria muito que era o parto da vaca... Eu corri aquela Ibitipoca inteira atrás pra arrumar uma vaca que ia parir naquele momento e foi uma luta e eu sabia que ele queria muito aquilo, então eu corri muito atrás daquilo entendeu. E era uma questão assim, a gente não tinha o celular igual hoje, então tem várias situações que foram difíceis de administrar, porque ele tinha saído pra gravar um coisa, eu estava monitorando o cara que falou que a vaca ia parir naquele intervalo que a gente estava lá e aí eu ligava pra perguntar se a vaca estava parindo, quando ia parir, quanto tempo. Aí no dia que ele falou "Vai parir, já preendi ela" e pra achar o Marquinhos né, porque ele tava em outro lugar gravando e sem celular, então foi uma logística muito diferente assim. Eu acho que a equipe toda, pelo menos do meu ponto de vista, funcionou muito bem, porque tinham todas essas situações pra serem controladas né, e não tinha, igual a gente tem hoje, celular com internet, whatsapp, não tinha isso e até nessa questão da logística, pra você poder ir filmar com as pessoas lá que as vezes moram muito longe, não tem celular, então você tinha que ir lá e ver o que ia acontecer, entendeu?! E a gente falava "Ah, a gente vem quinta-feira" mas pras pessoas,

a gente chegava lá e elas "Ah, hoje", entendeu... São várias situações, mas eu acho que ele tinha algumas coisas muito claras já do que ele queria fazer, o que facilita muito o trabalho de quem está fazendo produção, fazendo pesquisa, assistência de direção, então ajuda muito, porque parece que ele já tinha um filme muito claro. E eu acho que pra trabalhar com imagem é importante né porque senão depois como você vai fazer, porque nas imagens você já tem que saber o que você espera daquilo.

R: No roteiro, nesse cronograma, já havia uma previsão de ruídos, ambiências sonoras? E como foi trabalhar com som direto?

M: Que eu me lembre, no cronograma, não tinha nada específico ao som, pelo menos que eu me lembre, não havia nada relacionado à captação do som. E eu lembro que o Pedro ficou menos que a gente lá, porque a gente estava gravando duas coisas paralelas, e o Século não tinha som direto, então, por exemplo, a assistente de câmera do Matheus ela também não ficou o tempo todo, porque ela só ia pro Século, então teve uma coisa assim da equipe eu, Cris, o Marquinhos e o Matheus, que era o fotógrafo, ficamos o tempo todo, já o Pedro e a Samia eles não ficaram o tempo todo. O que eu me lembro dessa questão do som, foi de ter uma sensibilidade do Pedro de saber o momento do que ele tinha que pegar de ruído, vendo a situação e como ela estava se desdobrando, por exemplo, quando estava filmando lá a senhorinha cozinhando, não necessariamente ela vai entrar lá com o microfone lá dentro da cozinha, ele vai pegar esse som muitas vezes depois. Então nos dias principalmente que o Pedro estava captando, foram dias que a gente tinha que prestar muita atenção porque os lugares já eram muito silenciosos. Não era essa coisa aqui como, está tendo uma obra aqui então tem barulho sabe, lá já são lugares de muito silêncio, natureza e tal. Então, é muito sutil, o sons eram muito sutis, então eu acho que teve muita sensibilidade do Pedro e assim, particularmente eu não me lembro do Marquinho ter que ficar muito em cima dele sabe, eu acho que assim "Ah, tem que pegar som ambiente da água da cachoeira porque vai ter aquela cena de barquinho passando", então quando a gente foi filmar no Parque o Pedro ia e não sei se ele já tinha trabalhado com o Marquinhos em outros projetos, mas parece que os dois já tinham uma sintonia assim, do estilo de trabalho. E eu acredito que o Marquinhos tenha tido uma conversa com ele de direcionamento antes, falando que era silencioso, falando do que era importante ter som. E isso que o Cris falou (de ter ficado em silêncio durante a produção) eu acho que é isso, o ambiente já era de lugares muito remotos, muitos silenciosos, muito densos né, muito intenso você entrar na casa da pessoa pra filmar e são pessoas que não estão habituadas a isso. Então tem que ter muito tato assim da equipe de não invadir muito esse espaço e como eram ambientes muito silenciosos e tudo, então as vezes a gente tinha que

estar fora da casa, quando estava gravando alguma coisa e tínhamos que ficar quieto, então ficava eu e Cris sentado, um do lado do outro e em silêncio, por muito tempo ou com as próprias pessoas do arraial de Mogol, as vezes a gente tinha que chamá-las pra ir pra um outro canto do Arraial pra o Pedro poder gravar. Eu me lembro do dia que a gente gravou aquela festa que tem em A poeira e o vento, a questão da sanfona, quando ele foi gravar, eu lembro que ele estava com um senhorzinho dentro de uma casa mas tinha algum morador do Arraial capinando ou roçando, não sei, usando máquina, fazendo um barulho danado, aí toda hora eu tinha que ir lá "Por favor, só mais três minutinhos", só que as pessoas não estão habituadas a ter que parar a vida delas, porque é muito diferente de uma caso muito controlado que é quando você tá filmando ficção, com atores e tal, ali não, as pessoas estão ali vivendo a vida normal delas, a gente que está entrando ali pra pegar fragmentos disso. Também tiveram esses momentos de ter que ficar pedindo "Por favor, só mais cinco minutos" e a pessoa ficar falando " Ah, mas eu estou trabalhando", enfim, tem essa relação também né.

R: De A Poeira e o Vento pro Sopro, você voltou com o Marquinhos lá para o Arraial?

M: É, na verdade, ele já tinha quase tudo captado né, eu lembro de uma vez depois eu o Cris voltou e eu não pude ir e depois uma vez que fomos só eu e o Marquinhos.

R: Então, o Cris falou que não voltou...

M: Ah, ele não voltou?! Então talvez tenha ido eu e o Marquinhos e uma vez ela tenha ido sozinho. A gente foi uma vez pra fazer umas imagens do Cauã, a gente foi fazer umas imagens dele na cachoeira, umas coisas só dele assim, que o Marquinhos sentiu falta depois, e pegar umas coisas mais de imagens de longe de Mogol, com serração. Acho que foi um dia lá, se eu não me engano a gente foi e voltou no mesmo dia. Então assim, eu acho que depois que ele já estava montando, ele sentiu que algumas situações, algumas coisas ele precisaria refazer e eu achei até que o Cris tivesse ido, eu não lembrava, eu sei que eu fui uma vez depois já pro Sopro.

R: Você acompanhou algum processo da pós-produção?

M: Não, depois eu só vi já pronto. A gente foi pro É tudo verdade, foi a primeira vez que eu vi. Estava eu e o Cris em São Paulo, o Marquinhos nem estava, ele estava em Cuba na época. E o Século eu acho que eu fui ver depois em DVD quando ele me deu, então não vi corte, não vi nada, já vi todos os três prontos.

R: Você lembra-se de algum imprevisto que prejudicou ou surpreendeu durante as gravações?

M: Pelo menos eu tenho uma sensação que tudo fluiu muito bem, inclusive uma coisa que o Marquinhos queria muito e que eu acho que ele já estava achando que não ia rolar - que era a vaca -, rolou. Tem as coisas de produção, como por exemplo, a gente ia filmar no ferro velho

lá pro Século aí no dia o menino falou que não ia dar pra ser, aí teve que ser em um outro, mas que eu lembre, todas as coisas foram solucionadas.

R: Teve uma história do porco...

M: Ah sim, o porco a gente comprou, mas deu tudo certo, mas foram essas coisas. Porque quando o Marquinho me falou que, por exemplo, queria fazer algo como uma confraternização em Mogol, aí ele falou a coisa do porco. Acho que ele já tinha falado que queria a coisa do porco, eu acho que ele já tinha falado que queria que tivesse um porco, só que não tinha ninguém ali naquela hora ali que ia matar realmente um porco, então a gente teve que comprar um porco pra ser feita essa cena. As bandeirinhas, a gente perguntava se queria que colocasse e tal... Mas a gente sempre teve muita liberdade assim, eu e o Cris, nessas sugestões, e ele sempre muito receptivo. Quando ele me dava a ideia dele, ele deixava muito livre pra gente sugerir e criar. Tiveram algumas questões de distância, as vezes um personagem estava muito longe do outro, e aí alguma coisa planejada pra quando tivessem mais personagens juntos e não foi possível por toda uma logística do personagem do não aparecer e tal, mas aí você também tem que respeitar a vida daquelas pessoas, não dá pra falar que "é só porque é o meu filme que vou mudar tudo", tem um limite. Tiveram coisas que nós tentamos, como isso, porque tinha um personagem que ele queria que tivesse nessa festa, nós tentamos que a gente podia, mas chega uma hora também que não dá, inclusive pelas dificuldades que te falei, como telefone e tal, aí não dá pra ligar, precisa ir lá, o lugar é longe, difícil acesso. Teve uma vez que a gente atolou lá, eu, o Marquinhos e o jeepeiro né, acho que isso foi na época da pesquisa ainda. Então, tem situações que acontecem, por exemplo, ele tinha me falado pra ficar atenta a situações como nascimento, morte, coisas nesse sentido. E aí teve um dia que a gente estava indo gravar na casa desse senhor e olhei pro lado e eu vi uns bichos mortos e tinha bicho comendo bicho e aí eu mostrei pro Marquinho e eu acho que essa cena até abre o filme, aí eu virei pra ele e mostrei, aí ele parou, desceu, pensou e falou "vamos gravar", aí desceu o Matheus e foram gravar. Então, é muito bacana isso, ele direcionava muito bem o que ele queria, então vários lugares que nós fomos a gente já observava, ficava atenta se alguém estava morrendo, casos desse tipo, que você precisa estar muito aberta a conversar e ouvir as pessoas que estavam ali naquele entorno né. Então, ele dava muita liberdade então tiveram essas situações, como é documentário podem acabar acontecendo. Eu acho que ele não tinha pensado "ah, terá bichos mortos", mas aconteceu. Como outras coisas que ele já tinha falado que queria, como "Quero uma vaca parindo", eu até consegui arrumar, mas poderia ser que não tivesse como, aí não sei se ele ia gravar depois, se ele ia continuar insistindo nessa ideia, se seria outra coisa. Então, isso que eu me lembro muito, dele já ter

muito claro o filme, claro que com alguns pontos abertos, mas já tendo situações-chave. E acho que na pesquisa que fizemos outras coisas foram ficando mais claras pra ele, eu acho que a gente pesquisou em julho ou agosto e foi gravar em setembro, eu acho.

R: Você lembra se, depois da pesquisa, ele já chegou com algum roteiro mais elaborado, algo do tipo?

M: Eu acho que depois que a gente fez a pesquisa, ele conseguiu pontuar melhor inclusive porque ele já sabia onde eram os lugares, então ele já falava assim "Ida a Mogol, dia 13 e 14" e o que ia ser mais ou menos filmado em Mogol, isso após as pesquisas. Antes mesmo, foi só uma conversa, como um briefing do que ele queria, como situações isoladas, ter me mostrado algumas fotos, como retratos de tipos de pessoa que ele tinha imaginado pra essa história, essa coisa de vida e morte, ele tinha me passado essas situações assim de estar atento a isso, ver se terá alguém que irá morrer e tal, trabalhar essas questões e estar atento quanto a isso. Aí nós fomos, indiquei algumas pessoas, e aí ele foi conversando, algumas coisas ele não achava legal, outras sim, e assim esse cronograma já foi depois e ele já estava bem mais específico mesmo, claro do que ele queria.

R: Você tem alguma foto dessa época da produção?

M: Não, eu até lembro de ter feito umas fotos, mandei tudo pro Marquinho. Eu até tenho, mas não sei onde está, mas posso procurar. Tem algumas coisas sim. Eu dei algumas coisas no Marquinho, não sei se ele guardou e tal.

R: Você gostaria de acrescentar alguma coisa?

M: Ah, tudo foi um processo muito legal, nós como equipe. Eu não sei o que o Marquinho vai te falar, mas eu acho que fluiu muito bem, o que é uma coisa importante quando você tá fazendo um trabalho desses, inclusive estando em um lugar daqueles, que não é estar em São Paulo, porque, por exemplo, as vezes a gente saía a noite pra jantar, coisas assim e só tinha a gente em Ibitipoca, então é uma convivência muito intensa. Quando a gente chegava o Matheus sempre revisava o material no quarto, enfim, tinha essa coisa da convivência ser muito intensa e várias coisas também aconteceram ao longo dos dias. Quando a gente tava lá o Marquinhos falava alguma coisa no café da manhã sabe, coisas que iam acontecendo e pra mim foi muito bacana poder observar ele trabalhando também. Eu acho que ele é muito focado, já sabe muito o que ele espera daquilo ali, então isso potencializa algo que ele já tem dessas sensibilidade mesmo né. Foi uma experiência muito bacana.

R: Você lembra mais ou menos quantos dias vocês ficaram lá?

M: Ficamos quase duas semanas lá...

R: Pra gravar o Século também né?

M: Teve uma vez que eu fui pra Juiz de Fora, busquei a Samia na rodoviária e fui com ela pra Ibitipoca. O Cris eu acho que estava dando aula, então acho que terça, quarta e quinta ele ia pra Juiz de Fora e eu fiquei lá fazendo essa coisa de produção. Mas assim, como já estava tudo muito estruturado também. Agora, tiveram vezes que o Marquinhos saia pra gravar alguma coisa e eu ia produzir outra coisa, as vezes eu nem ficava no dia de gravação, ia ver a coisa já do dia seguinte ou dos outros dias. Teve uma coisa que eu lembrei agora, um lugar lá que ele queria gravar que a gente foi com um guia quando a gente estava fazendo pesquisa e ela um lugar muito bonito, que era uma fenda e tal. E aí eu fui pra agendar que a gente voltaria no dia seguinte pra gravar. Então, com aquela coisa do celular que eu estava te falando, é muito complicado, é outra coisa produzir sem ter internet, celular, essas coisas. Eu falo hoje e penso em como eu era corajosa, porque eu entrava naquelas estradas de terra sozinha e ia andando, ia, ia, ia, sem rumo, sem celular, não passava ninguém. Eu fui a Mogol semana passada pra fotografar umas coisas, uns projetos e aí eu não fui sozinha, falei "gente, se eu estou no meio daquela estrada e quebra o carro, não vai passar ninguém, eu vou ter que andar" e nessa outra época eu faria, então eu pensei em como eu era corajosa. Mas aí eu fui, foi uma dificuldade pra achar o lugar, porque a gente tinha ido com um guia, aí fui perguntando, o pessoal também, com aquela coisa de mineiro "é ali", aí fui, marquei tudo, voltei, aí no dia seguinte quando eles foram, não rolou, entendeu. O cara falou que não ia dar pra fazer, que a vaca não era dele, que era um negócio para as vacas passarem na fenda, e as vacas era do vizinho e tal. Então assim, quando eu fui estava tudo certo, aí no dia seguinte eles foram e não deu. E aí perdeu-se aí muito tempo e eu acho que ele nem usou plano disso, tinha umas coisas no caminho que ele acabou usando pro Século, mas o que ele foi pra filmar mesmo não aconteceu, então esse tipo de coisa acontecia. Teve um dia que a gente foi pra Mogol que o carro quebrou, então eu não fiquei na gravação lá porque eu já tinha produzido, eu fiquei resolvendo pepino do carro, que era de Juiz de Fora e tinha que ir lá pra Lima Duarte ligar e era domingo... Entende sabe? Por isso não tinha como ficar presente em todos os momentos da captação, porque aconteceu muito isso, de enquanto ele estar gravando uma coisa, eu já estar fazendo outra. Esse mesmo das vacas eu passei um dia todo entrando em fazendo, falando "eu vou arrumar, eu vou arrumar", então assim, eles foram gravar e eu fiquei fazendo outras coisas, teve muito isso, as vezes em alguns momentos da captação eu não estava. Mas nossa, foi tudo incrível, muito legal. A gente foi muito bem recebido, acho que tem essa coisa do mineiro também né, sempre era aquela coisa de almoçar, fazer café, bolo... Eles foram sempre muito abertos. Eu lembro que a gente andou muito, o Marquinhos pediu que queria um negócio na árvore balançando, aí eu perguntava o que ele queria, se um filtro

dos sonhos, mas ele nem sabia o que era um filtro dos sonhos. Porque como eu gravei O Firma, na época eu tinha mais contato ele me emprestou aquele filtro, então são umas coisas assim... "Ah, eu quero um negócio balançando na árvore", eu tinha que interpretar o que ele queria, aí eu peguei emprestado um filtro dos sonhos do Firma, então foi muito legal porque ele dava muita liberdade. Igual aquela barquinha, eu lembro que ele falou "Ah, eu quero fazer uma barca" eu e ele lá no parque gravar com o Matheus, eu perguntei como ele queria e ele não sabia, aí eu comecei a pegar umas plantas, amarrar, e ele gostou e foi muito assim também sabe, eu acho que nisso tudo teve essa coisas bacana que flui sabe. Eu acho que quando você está gravando principalmente documentário assim que a equipe também tem uma cumplicidade, eu sou meio dessa que acredita, vai fluindo sabe... E tem essa questão também de não desistir sabe, tinhas essas dificuldades, todo mundo estava muito empenhado em fazer aquilo, em fazer dar certo, foi muito bacana. Acabei ficando com saudade agora também.

APÊNDICE D

Ivan Morales – Roteirista e Montador – 23/02/2017

Raphaela Benetello: Eu queria que você começasse falando sobre a sua trajetória...

Ivan Morales: Você conversou com o Marquinhos já?

R: Ainda não, ele ainda não. Eu conversei com várias pessoas já, está faltando apenas o David Machado e ele será o último, Marquinhos

I: Ah sim, e você está escrevendo seu mestrado sobre o filme, como é?

R: Eu estou trabalhando o uso do som e silêncio nas obras dos Marquinhos e escolhi o Sopro como objeto de estudo de estudo e estou entrevistando a equipe técnica toda, entrevistei o Cris da Produção, a Mariana Musse, o Pedro do som direto, tentando contato com o David que fez a mixagem e com o Matheus que está em gravação mas depois do carnaval, nós vamos conversar. Eu estou construindo uma trajetória de como foi o filme para poder trabalhar o som, principalmente.

I: Ah legal... Então, primeiro eu estudei em São Carlos - Imagem e Som - na UFSCAR e eu não terminei a universidade lá, abandonei a universidade para estudar em Cuba, na EICTV, onde o Marquinhos também estudou né e lá que a gente se conheceu. Lá eu estava estudando edição, na escola de Cuba, e logo no começo eu e o Marquinhos nos entendemos muito bem e logo no primeiro exercício que o Marquinhos tinha que fazer, eu acabei editando pra ele, trabalhamos juntos.

A gente gostou muito, percebemos que tínhamos um tipo de sensibilidade parecida né, e a partir daí a gente começou a trabalhar junto, em todos os exercícios que a gente tinha na escola, tese, tudo. Mas depois da escola continuamos trabalhando junto também sabe e isso do roteiro é um pouco assim... Porque enquanto a gente estava na escola, como a gente estava editando junto, e a gente tinha tanta cumplicidade assim na edição, o Marquinhos começou a falar que o roteiro de um documentário ele aparece na edição né, porque antes é muita pesquisa, mas ainda não tem uma estrutura definida pro filme, ainda não tem uma história definida com isso, a história e a estrutura se definem na edição.

Então, na escola a gente começou a chamar a edição de roteiro também sabe, pra gente e pra colocar nos créditos e tal e era uma maneira também de mostrar pras outras pessoas que a gente valorizava mais a edição também e isso foi ficando cada vez mais forte com o tempo que agora realmente a gente escreve roteiro mesmo pros filmes, a gente já tem uma cumplicidade tão grande e já conhece tão bem o estilo um do outro que a gente já escreve mesmo o roteiro pro filme que acaba sendo muito diferente do filme final né, porque na

edição acaba mudando muita coisa e tal mas a gente realmente planeja as coisas juntos, o que a gente precisa de filmagem, que tipo de material. O Marquinhos ele encontra os personagens, ele pensa numa primeira estrutura, daí ele me conta tudo isso e eu imagino a história que ele está contando e imagino coisas que poderiam faltar que coisas que ele poderiam filmar que me ajudariam pra editar sabe e esse é o processo assim de roteiro que a gente fala né

R: falando mais especificamente do Sopro, que veio como uma extensão de A Poeira e o Vento, esse roteiro que vocês fizeram ele já existia antes do Sopro ou havia apenas umas ideias?

I: Quando saiu A poeira e o vento, tinha um projeto, uma espécie de roteiro que era muito diferente do que aconteceu com o filme realmente, mas quando o Marquinhos foi lá pra filmar ele acabou se encantando pelos personagens e pelo lugar e tal, ele acabou filmando muito mais do que estava planejado sabe. A plano para A Poeira e o Vento a gente sabia que era um curta e tal, então deveria ter muito menos material e ele se empolgou e acabou filmando muito mais e mandou todo o material e quando eu vi o material falei “Nossa, isso realmente aqui tem material pra um filme longa”, porque até então a gente tinha feito muitos curtas juntos, mas nunca um longa né, mas eu senti que ali tinha material para um longa e o Marquinhos sentiu a mesma coisa. Então a gente continuou editando A Poeira e o vento porque tinha que terminar né e quando a gente terminou A poeira e o vento, a gente sentou... Isso eu não sei se você sabe, mas a gente trabalha a distância né, porque eu moro na Alemanha e o Marquinhos em BH né, então a gente nunca se encontra fisicamente no processo. A gente conversa muito por e-mail e como a gente tem essa confiança, funciona bem esse trabalho a distância. Então, a gente sentou junto depois da edição de A poeira e o vento pra escrever realmente um roteiro, uma espécie de roteiro, uma possível estrutura pro Sopro, mas aí foi mais fácil porque a gente já conhecia todos os personagens muito bem, a gente sabia o potencial que tinha esse lugar e tal, então já estava meio claro assim... Para o A Poeira e o vento a gente deixou vários personagens fora do filme né e a gente falava “Ah com certeza esses personagens vão entrar pro Sopro”, e a gente começou a criar estruturas individuais pra cada personagens. O roteiro era uma espécie de pequenas histórias de cada personagem sabe e ainda não sabia como ia misturar um personagem com o outro. No roteiro a gente também estabeleceu que ia ser uma estrutura de dias sabe, uma cronologia de mostrar amanhecer, tarde, noite, a gente queria mostrar um pouco como era o cotidiano deles e achava importante estabelecer muito claramente o tempo né, que a manhã seja muito diferente da tarde, que tenha essa pausa pro almoço, a gente dividiu assim: o que acontece durante o dia lá? De manhã é trabalho intenso, a tarde é começa uma preguiça, eles dormem depois do almoço, aí volta a entrar no ritmo e a

noite é descansar mesmo né e aí estabelecemos isso e no começo não estava muito claro assim quantos dias a gente precisaria pra contar a história né. A gente ficava tipo “Ah será que dá pra contar toda a história em um dia só”, ir montando em paralelo as coisas e isso não ficou claro no roteiro, deixamos isso aberto, a gente falou “ah, vai ter um estrutura de dia mas a gente não sabe quantos dias são”, mas daí na edição a gente foi testando isso e foi convertendo no que agora o filme que eu acho que é uma estrutura que não é tão clara assim, porque se você contar realmente são três dias que tem lá, mas eu acho que da maneira que está montado lá é um tempo indefinido, são alguns dias na vida dessas pessoas.

R: Você falou que no A poeira e o vento, o projeto ficou muito diferente do filme, por quê? O Que aconteceu?

I: Acho que o projeto nosso era muito ambicioso, quando a gente escreveu tinha muito mais personagens e tal e quando a começou a montar a pensou que se a gente quisesse contar a história bem contada mesmo, a gente não pode colocar tanta gente lá dentro sabe, tem que tirar as pessoas e tal, porque senão não dava pra aprofundar em nenhuma história né. Acho que é só isso, a gente simplificou o filme durante a edição sabe, o projeto era mais complexo.

R: Uma particularidade bem marcante nas obras é a pouca presença da palavra né, como que isso foi tratado no roteiro, já havia essa previsão?

I: Normalmente quando a gente planejava os filmes, até o Sopro, a gente sempre planejava com a menor quantidade de diálogo de texto possível assim né... Mas tem alguns que tem textos, como o Sanã, o Arquitetura do Corpo. Mas era um pouco do estilo que a gente gostava, acho que tanto o Marquinhos quanto eu, somos pessoas mais silenciosas, mais de sentir ao invés de falar tanto assim... Acho que tem a ver com a nossa sensibilidade isso do texto sabe, então a gente planejava já normalmente com a menor quantidade possível e juntou que esse lugar, as pessoas são muito caladas lá mesmo. Eu venho de Minas Gerais de também, eu sou de Uberlândia, não de Juiz de Fora, em Minas Gerais a gente já está mais acostumado com o silêncio. Então eu acho que isso já tinha um pouco a ver com a gente também, porque a gente gostava de ter silêncio nos filmes e de respeitar o tempo dessas pessoas e tal. Então no Sopro, de cara assim, a gente já tinha falado "A gente não precisa de nenhum texto ou de nenhum diálogo pra contar essa história sabe, é uma história de observação" e a gente gostaria de exagerar um pouco nessa coisa de não ter texto pra deixar mais forte, como uma característica dos personagens que a gente queria exagerar um pouco pra gente deixar mais clara né, porque, claro, eles falam sim no cotidiano, eles falam pouco mas falam, mas a gente tentou evitar todas essas vezes que eles falavam pra deixar isso um pouco mais claro né. Até o momento que chega a TV lá no final né que daí é até um choque assim né.

R: A previsão de ruído e ambiências sonoras assim, isso também estava previsto no roteiro?

I: Não, não estava, A gente gostava muito dos ambientes que tinham gravado lá no A poeira e o vento, mas não estava claro não, acho que isso foi uma coisa que foi acontecendo mais na edição mesmo. Eu recebi bastante material na edição que era só tomada de som que eram ambientes ou reconstrução de algumas atividades e tal e eu gostei muito desse som e então comecei a sincronizar isso na edição, enquanto ia limpando e tal, já ia colocando esses ambientes, porque o material direto mesmo estava filmado só com microfone de câmera e então era som que era muito ruim que não dava pra gente usar tanto, era só uma referência pra trabalhar depois.

R: Mas teve o som direto né?!

I: Isso, o som direto fez bastante coisa separada da câmera sabe, porque quando a câmera estava lá tinha mais barulho do que a gente queria na verdade sabe, então depois ele ia e gravava mais ou menos as mesmas ações mas só com o microfone, sem a câmera sabe, aí depois era sincronizar com o material que a gente tinha.

Mas o David, que foi quem fez a Mixagem de som, ele estudou com a gente também em Cuba, ele trabalha com a gente também desde esses exercícios da escola, então ele já conhece muito bem esse estilo que a gente gosta, de som e tal, então por isso também ficou uma coisa coerente, porque ele sabe e trabalha no mesmo estilo que a gente.

R: E como foi a relação de trabalho entre você e o David, porque ele mora em Santiago né, vocês conversam por também por e-mail?

I: Isso, por e-mail. Na verdade, eu durante o processo do som, eu já não tenho muito a ver com o filme, daí é o Marquinhos que cuida junto com o David, que manda propostas pra ele, que vai vendo e dando retorno e tal, mas eu realmente não assisto muito esse trabalho depois sabe. Eu só fui ver o filme quando já estava pronto realmente o som depois. Talvez eu tenha visto uma passagem durante todo esse processo do som, eu tenha visto um corte com o som que o David estava trabalhando, mas acho que só um mesmo, mais pro final.

R: E quanto tempo demorou desde que o Marquinhos te enviou o material até a entrega?

I: A poeira e o vento devemos ter editado em umas três semanas, talvez quatro, no máximo. Mas quando terminou A poeira e o vento, eu já comecei a editar o Sopro, porque eu estava com muita ideia na cabeça e achei que se eu não começasse naquele momento eu ia perder, mas a gente nem tinha dinheiro pro projeto nem nada, mas eu achei que se eu não começasse naquele momento ia acabar perdendo as ideias, logo eu emendei e comecei a mandar esses cortes pro Marquinhos, até que a gente chegou num ponto que nós gostamos. Eu imagino que depois de A poeira e o vento a gente deve ter editado umas duas semanas ou um pouco mais

assim pra chegar num corte que gostamos do Sopro. Só que esse corte era só um esboço mesmo porque faltava muita coisa pra filmar ainda sabe, e daí o Marquinhos começou a procurar dinheiro, editais pra poder ir filmar outra vez e finalmente conseguiu, daí ele foi mas quando ele foi a gente já tinha esse corte do Sopro que a gente gostava que tinham vários buracos assim no meio, que a gente falava “Ah, aqui vai entrar esse material do Cauã ou aqui vão entrar os velhinhos sabe ou o parto da vaca...” Eram coisas que a gente tinha na cabeça mas ainda não estavam filmadas sabe

R: Mas aí ele já foi com uma previsão né, porque ele já sabia o que filmar e tal?

I: Exato, exatamente isso. Eu acho que teve um problema, o Marquinhos pode te contar melhor, mas a gente perdeu um cartão completo de material sabe, eu lembro que tinha que era o Cauã brincando com o bezerro, que a gente queria muito usar no final do filme, com esse bezerro que nasceu e tal. E esse cartão de alguma maneira deu um pau, eu sei que a gente perdeu, eu nunca cheguei a ver esse material e o Marquinhos falava que era super bom e a gente tentou fazer de tudo pra recuperar e não deu certo então, por isso ele teve que ficar um pouco mais de tempo lá até sabe, eu não sei muito bem, pergunta isso pra ele depois, mas teve alguma coisa assim...

R: De uma forma geral, o que você enumeraria como boas características boas de roteiro de documentário?

I: Na minha opinião, eu gosto muito como editor de participar do filme antes dele ser filmado, na maioria dos filmes que eu trabalho, não só com o Marquinhos mas como os daqui da Alemanha também, as pessoas me chamam já quando elas tão escrevendo o projeto e daí a gente conversa sobre possíveis estruturas e tal, mas não nenhum roteiro fixo mesmo mas são possibilidades de narração que eu gosto de pensar junto com o diretor e que as vezes que é tarde demais depois que o material já foi filmado é tarde pra vir com uma ideia que seja muito nova ou muito diferente da proposta do editor, daí eu me sinto limitado como editor, daí eu prefiro antes já trabalhar um pouquinho com os diretores, conhecer o material, pelo menos saber que tipo de protagonista é e como ele tá pensando na estrutura e só pra dar algumas ideias pra ver se ajuda na hora de filmar né. Mas eu acho que roteiro, roteiro de verdade vem na hora da edição mesmo. Muitas vezes o que eu faço é ir montando sequencias assim, locos pequeninhos que eu sei que isso vai junto de qualquer maneira, porque é uma unidade narrativa sabe, e aí eu vou acumulando sequências assim na pasta, eu vou fazendo 15 ou 20 sequencias e daí eu começo a sentir que estou entendendo mais ou menos como é o filme e aí eu começo a ter ideia da estrutura e começo a conversar com o diretor sobre isso e tal. Mas primeiro esse trabalho pequeninho das sequencias e tal...

R: Você gostaria de acrescentar alguma coisa nessa conversa?

I: Uma peculiaridade que aconteceu foi quando nós pensamos no A poeira e o vento ainda né, a gente falava muito que esse filme lembrava os nossos avós, os meus avós e os avós do Marquinhos né, quando estávamos escrevendo o projeto. E no final, acho que a gente dedicou o Sopro pro meu avô e pra avó do Marquinhos, sabe... Porque era assim um pouco, os personagens que inspiraram a gente pra esse filme, pra esse silêncio também, pra esse tipo de observação e tal e o que eu achei peculiar que quando a gente passou o filme aqui na Suíça num festival, eu fui representar o filme no festival e era um festival numa cidade pequenininha e tudo e a maioria do público que ia era velhinho sabe, pessoa de 70 anos pra cima assim e no final de uma exibição vieram dois velhinhos, uma senhora e um senhor e a senhora falou: olha, eu queria só te falar que ontem eu vim ver o filme aqui no cinema e hoje eu trouxe meu marido porque eu achava que ele tinha que ver e tal e a gente ficou muito impressionado porque esse filme fala da nossa infância, da nossa vida. Então eu achei isso muito legal, pensar que os velhinhos na Suíça, uma coisa que não tem nada a ver com a gente, puderam se identificar com a infância deles. E eu acho que isso é um pouco por causa do silêncio do filme sabe, porque o filme acaba não usando não língua muito oficialmente, não é em português assim, o pouco diálogo que tem não é importante. É em português mas poderia ser em qualquer língua né, eu acho que isso transforma o filme em algo mais universal também.

APÊNDICE E

Entrevista Matheus Rocha – Diretor de Fotografia - 09/03/2017

Raphaela Benetello: Construção da sua trajetória

Matheus Rocha: Eu sou de Salvador, eu estudei comunicação da UFBA, fiz 4 anos mas eu não concluí. E nessa época já me interessava cinema, trabalhar com teatro e com fotografia fixa. Eu misturei um pouco das coisas então, então eu fazia fotografia de divulgação das peças de teatro né. Eu comecei como ator, daí eu comecei a me interessar muito por cinema e me desinteressar da atuação, então passei a trabalhar em teatro basicamente como fotógrafo. E com a fotografia eu comecei a me interessar com a iluminação, porque havia dois tipos de fotografia de teatro que eu fazia, a fotografia de palco, em que eu fotografa a peça enquanto acontecia e a fotografia de divulgação enquanto o espetáculo estava sendo criado. Então, muitas vezes a gente levava o espetáculo pra fora do teatro, para lugares públicos e criava situações em que a gente pudesse traduzir o espetáculo em fotografia e isso parecia um pouco com cinema, porque a gente tinha que criar uma atmosfera, era uma tradução mesmo. Nas fotografias de palco, eu tinha que prestar muita atenção na iluminação, porque isso dependia muito pro resultado do meu trabalho e aí eu comecei a fazer cursos de iluminação cênica e foi quando eu consegui passar na prova pra estudar cinema em Cuba, na ECTV, que é a mesma escola que o Marcos estudou, foi quando eu conheci ele. Eu tentei entrar nessa escola durante 5 anos, eu fiz a prova três vezes, eu queria ter feito assim que eu conclui o segundo grau, mas tinha uma idade mínima, que acho que é 20 anos, pra fazer a prova a primeira vez e eu fiz a prova três vezes e nesse período eu estudava comunicação, continuava trabalhando com teatro, com fotografia, estudava cinema em todas as disciplinas optativas que tinha na faculdade e comecei a fazer alguns vídeos e aí fui pra escola em Cuba e lá fiquei dois anos estudando direção de fotografia, entrei pra essa especialidade. O Marcos entrou pra documentário no ano seguinte, eu coincidi com o Marquinho durante um ano. Eu entrei em 2001, ele entrou em 2002 e nós ficamos amigos, nós fizemos alguma coisa junto lá, exercícios extra curriculares né, porque não coincidia nenhum exercício oficial. Eu formei, ganhei uma bolsa pra Alemanha e um ano depois, quando eu estava voltando para o Brasil, ele estava voltando também e nesse meio termo entre ele formar e voltar da Alemanha, ele fez um documentário aqui no Brasil, que é "O maior espetáculo da terra" e ele me chamou pra fazer, mas como eu estava na Alemanha, acabou não coincidindo, então não foi o primeiro trabalho que eu fiz com ele. O primeiro trabalho que eu fiz com ele foi em 2008, o Arquitetura do corpo. Eu já estava morando no Brasil, estava fazendo alguns curtas metragens e nós fizemos o

Arquitetura e foi bem sucedido assim, o curta circulou bastante, em festivais, foi premiado e assim nós continuamos com essa parceria depois desse curta eu fiz muitos outros, acho que só o Urbe que eu não fiz, fiz o Pólis, o Taba, fiz A poeira e o vento, o Sopro, que é uma espécie de evolução de A poeira e o vento, por que é o mesmo material, mas na época nós filmamos acreditando que seria um curta. Depois nós filmamos o Século, que é em película e depois disso o Sanã e será que eu estou esquecendo... Foram muitos, muitos curtas que eu fiz com o Marquinhos, até a gente chegar no Sopro. Mas é isso, minha carreira começou a partir da escola de Cuba mesmo, depois eu fui pra Alemanha e lá eu estudei em uma escola que é especificamente de direção de fotografia, não era uma escola de cinema específica, mas a direção de fotografia estava dentro do curso de design e isso foi muito interessante. E é isso, daí eu fui para São Paulo, não voltei pra Salvador, fiquei alguns meses morando em Curitiba, dando aula na Academia Internacional de Cinema, que hoje está em São Paulo, chama AI, na época era AICC, Academia Internacional de Cinema de Curitiba. Eu dava aula e depois fui e mudei pra São Paulo e em São Paulo eu comecei a trabalhar como diretor de fotografia, minha esperança era começar a carreira como assistente de câmera, mas por sorte me chamaram, como me chamavam sempre, para fotografar e assim eu fui, sempre trabalhando como todo tipo de gênero, de gênero não, porque documentários e ficção não são gêneros, mas sempre trabalhando assim com documentários, videoclipes, videoartes e tudo que fosse imagem em movimento eu estaria inserido.

E naquela época não se fazia muita TV como se tem feito hoje, TV digo agrupada com cinema né, não séries nem programas de documentário né, que hoje chamam de reality, que tem o reality de estúdio e o reality na TV que eles chamam os pequenos documentários, esses programas que a gente vê muito na GNT e tal, que são na verdade pequenos documentários e naquela época não se fazia muito, hoje se faz bastante, tenho feito bastante também.

O Sopro na época em que foi lançado, acredito que foi meu terceiro ou quarto longa-metragem que eu assinei. É o segundo longa documentário, o primeiro foi um pouco antes, em 2006, chamava Ilha da Juventude, que foi filmado em Cuba também, porque uma colega mexicana quis filmar em Cuba né. O Sopro foi filmado no Brasil, perto de Ibitipoca.

R: Você voltou nas gravações complementas do Sopro?

M: Voltei, a gente voltou mais de uma vez, se não me engano foram duas ou três vezes. A gente voltou uma vez porque uma parte do material tinha dado problema, ele tentou salvar o HD, não sabemos o que aconteceu, até hoje é um mistério o que aconteceu, então a gente teve que voltar pra refilmar. Mas antes disso a gente voltou pra fazer algumas imagens que estavam faltando. Porque quando ele e o Ivan - o Ivan é o editor né -, quando eles montaram o

longa eles sentiram faltas de algumas cenas específicas, que colaboravam com a dramaturgia do longa e aí a gente voltou lá para fazer isso.

R: Você lembra quantos dias mais ou menos vocês ficaram lá?

M: Na primeira vez a gente ficou bastante tempo, acho que pelo menos duas semanas, duas ou três semanas, mas depois a gente voltou por uns quatro ou cinco dias talvez o Cris até mais, porque a primeira etapa foi mais estruturada.

R: O Cris não foi da segunda vez.

M: Ah, ele não foi? É então eu também não lembro, mas foram poucos dias, não chegou a uma semana não.

R: É o que todos falam. Você lembra quem foi além de você, o Marquinhos e a Mariana?

M: Então, eu confundo. Eu lembro que tinham dois estagiários juntos com o Cris, um rapaz e uma moça. Eu não lembro o nome deles.

R: Mas aí deve ter sido a primeira vez né...

M: É possível. Na primeira vez, eu lembro que a gente estava filmando ao mesmo tempo o Século e como ele era em 35mm, a gente tinha uma câmera diferente que era muito pesada. E eu lembro que a gente tinha uma assistente de câmera, a Samira Alves. Mas a Samira chegou um pouco depois...

R: É porque ela ficou só para o Século né?

M: Foi, porque assim, existia um momento que estava só eu e o Marcos, sem som direto e sem assistente de câmera e aí chegaram em um momento determinado na filmagem o Pedro e a Samira e aí eu não lembro se a Mariana e o Cris já estavam desde o começo ou se eles chegaram depois também. Mas eu lembro que na segunda etapa tinham esses dois estagiários que eu realmente não lembro o nome. O Cris vai saber quem são, eram alunos dele. Porque eu confundo, porque teve essa etapa, depois teve essa segunda etapa e depois eu voltei mais duas vezes com o Marcos. Ao total acho que foram umas 4x que eu fui.

R: E dessas vezes que você voltou já era pra gravar o Sopro mesmo né?!

M: Já era o Sopro.

R: Eu queria que você falasse um pouco das dificuldades do diretor de fotografia na hora da produção mesmo.

M: Nossa, é muita coisa. Vou falar mais especificamente de documentário porque tem algumas particularidades. Olha, quando o Sopro passou aqui - eu estou no Rio agora -, ele estreou no Rio na UFF, lá em Niterói, e aí me perguntaram como era possível fazer aqueles enquadramentos tão precisos, como era possível fazer essas composições tão precisas dentro de uma situação tão sem controle né, porque quando você faz um documentário você não tem

muito controle sobre o que está acontecendo. Então, as pessoas ficam muito curiosas pra descobrir como podem fazer isso e eu acho que mais especificamente nos documentários que o Marcos faz o mais difícil na verdade é estar no lugar, uma vez que você está no lugar e que você estabeleceu uma conexão com as pessoas, ou seja, aquelas pessoas estão tranquilas com o fato de que vão ser filmadas, as coisas são fáceis, ou seja, aqueles enquadramentos são no fim das contas muito fáceis de fazer, as coisas acontecem de uma maneira muito natural, o difícil é chegar lá, é o deslocamento geográfico mesmo, deslocamento físico, você se colocar naquelas condições. Então, eu acho que o meu grande trabalho como diretor de fotografia, no caso específico dos documentários do Marcos, os maiores desafios são físicos mesmo, de presença, de estar no lugar certo, na hora certa. Não existem grandes desafios técnicos, a gente filmou com uma câmera muito simples, nosso equipamento era muito leve, realmente se não fosse o Século, a gente não precisaria de uma assistente de câmera. O som direto ele não acompanhou sempre os trabalhos do Marquinhos, a gente fez Arquitetura do Corpo e não tinha som direto, geralmente éramos eu, ele e uma produtora. Então, no meu caso, com o Marcos, é basicamente enfrentar as dificuldades normais de ir pra um lugar no meio do nada, ficar uma hora em um Jeep sacolejando, subindo até o alto de uma montanha pra conseguir filmar algo lá de cima ou viajar durante duas para o meio do nada para encontrar um casal de velhinhos que mora realmente no meio do nada e passar o dia lá com eles, conversar com eles, tomar um cafezinho e perguntar da vida. Geralmente o meu trabalho, ele é muito mais complexo tecnicamente do que isso. Na ficção geralmente é uma equipe enorme, eu tenho muitos assistentes, eu tenho os assistentes de câmera, eu tenho os eletricitas, os maquinistas, eu posso estar numa equipe que eu tenho que coordenar 15 ou 16 pessoas, ou menos, talvez cinco pessoas mas já é bastante dentro de uma equipe. Tem muito equipamento, as vezes são câmeras que é pra operar na mão, as vezes são câmeras que precisam de tempo pra deslocamento, porque são pesadas, grandes, enfim. Equipamento de iluminação, muito grandes, filmagem em estúdio tem muito disso. E mesmo road movie, me entrevistaram uma vez sobre road movie, eu fiz um longa metragem que chama A coleção invisível, que é ficção, não chega a ser um road movie mas tinham muitas locações no interior da Bahia, então tinha deslocamento, mas eram deslocamentos enormes, porque eram 50 pessoas na equipe, tinham caminhões de luz que se deslocava junto com a gente. Em relação a estrutura, é muito diferente mesmo assim o trabalho com o Marcos, mas em relação a parte artística, não é muito diferente não, porque basicamente o meu trabalho é entender o que o diretor quer do ponto de vista artístico né, o que eu chamo de demandas, assim "vamos fazer um filme de ficção ou de documentário sobre determinado tema, eu gostaria que tivesse uma determinada sensação na

cena, determinada atmosfera, eu gostaria que as pessoas interpretassem dessa forma ou dessa outra", enfim... E como isso se concretiza realmente nas decisões de que câmera vamos usar, que equipe, que metodologia de filmagem, às vezes você trabalha com atores, então você tem uma metodologia, se você trabalha com não atores, você muda essa metodologia. Às vezes o diretor repete muito, às vezes ele repete menos, as vezes eu ilumino com muitos refletores, as vezes eu uso só luz natural. Às vezes a gente filma em cenários construídos, então precisa de muita equipe, muita iluminação, as vezes a gente vai pra uma locação que já existe e filma com a luz que tem na hora. Enfim, depende muito, mas o meu trabalho basicamente é com a câmera, geralmente eu que opero, mas não necessariamente o diretor de fotografia é o operador de câmera, então eu cuido muito do enquadramento, das lentes que a gente vai usar, da composição do quadro mesmo e da iluminação, que tanto pode ser algo construído com muito material, previamente construído com horas de montagens de luz, quanto pode ser utilizando a luz natural, do momento, as vezes escolher a angulação em função da luz, num lugar que tem uma janela que entra uma luz bonita, as vezes é uma coisa simples que você acrescenta no espaço, como uma lanterna chinesa. No Arquitetura do corpo a gente usou lanterna chinesa, aquelas lanternas de papel mesmo sabe, que vende em lojas orientais, você põe uma lâmpada dentro, no nosso caso tinha que ser uma lâmpada um pouquinho mais forte e você tem uma luz que preenche mais o espaço. Meu trabalho como diretor de fotografia, digamos que como regra, obedece á câmera, luz e movimento da câmera, por isso eu tenho uma equipe de câmera, que são o primeiro assistente de câmera, foquista, segundo assistente de câmera, videoassist, logger e eu tenho uma equipe de elétrica, com um chefe eletricitista com os eletricitistas e eu tenho a equipe de maquinária, que é a equipe que prende a câmera com as coisas de luz mas basicamente cuida do movimento, então eu tenho um chefe maquinista que com os assistentes de maquinária, montam carrinho, montam grua, enfim, traquitanas que a gente chama... A câmera que vai presa em um carro, a câmera que vai num equipamento especial pra subir, descer, entrar embaixo d'água, enfim. Então essa é a regra, o diretor de fotografia cuida dessas três coisas, câmera, luz e movimento e varia, geralmente ficção tem um pouco mais de equipe e equipamento, documentário menos, tem os híbridos também, os híbridos entre ficção e documentário, seja ficção que é filmada com equipe de documentário ou documentário que obedece a regras da ficção né, regras artísticas da ficção. Enfim, no meu caso, eu me adapto bastante, eu sou um diretor de fotografia sui generis, digamos assim, porque eu tanto abraço a superprodução, quanto eu abraço a guerrilha, no caso do Marquinhos, da guerrilha (risos).

R: Qual o seu papel criativo diante das obras do Pimentel? Como é a sua liberdade na criação e as decisões sobre enquadramento na hora da gravação?

M: Olha, como a gente estudou na mesma escola e é uma escola que dá muito enfoque ao documentário e é uma escola muito formalista, ela se preocupa muito com a forma que você vai construir aquele conteúdo, com isso a gente se entendeu muito rápido, em relação a composição de quadro. Na escola mesmo entendemos que nós gostávamos de enquadrar de uma maneira muito parecida. O Marcos ele é um excelente fotógrafo, ele esconde isso, mas ele compõe tão bem quanto eu. Algumas cenas do Sopro inclusive foi ele que fez sozinho, material de pesquisa que ele mesmo filmou, por exemplo, os pinheiros ao vento foi ele que fez numa primeira visita em busca de locação, ele sozinho fez aquelas imagens. O nascimento do bezerro, até a metade do nascimento fui eu, mas aí eu tive que sair com a outra câmera, com a câmera de cinema pra fazer umas imagens que faltavam do Século e ele deu continuidade ao nascimento do bezerro. Então, quando o bezerro de fato nasce, é ele que está operando a câmera. E não dá pra ver diferença. Muitas vezes em trabalhos anteriores eu assistia e não lembrava de ter feito determinada imagem e era ele que tinha feito e fica difícil saber depois quem fez, porque a gente de fato enquadra muito parecido, no caso dos filmes dele. Ele tem uma predileção pela câmera fixa, no tripé, ele não é um fã da câmera na mão. Existe um único plano no Sopro que tem uma câmera na mão, que foi uma novidade na filmografia do Marcos que era uma câmera que corria atrás do menino, é a única câmera na mão que tem no Sopro. Agora recentemente nós fizemos um trabalho que tinha bastante câmera na mão, uma série pra TV, mas também uma codireção que ele fez que com a Gabriela Altaf, então não é assim tão autoral dele, mas ok, ele está se abrindo à câmera na mão mas até o Sopro basicamente eram rígidos mesmo, composições muito rigorosas em relação às regras de enquadramento e composição. Então, eu sempre tive liberdade nesse sentido, a confiança dele sempre foi muito grande porque ele sabia que eu ia dar a ele um enquadramento muito próximo do que ele tinha em mente, muitas vezes ele se empolgava muito com o resultado. O Marcos nunca foi de me dizer como ele gostaria que aquilo fosse feito, ele deixava eu fazer, ele sempre estava junto, vendo a imagem e ele me conduzia com "fecha em tal coisa", estamos filmando uma situação por exemplo que, sei lá, o personagem está dormindo e está meio caído em cima do sofá e o Marcos percebe que ele está balançando o pé de um jeito estranho, o Marcos pega e fala "Olha o pé, olha o pé", então eu naturalmente ia lá e fechava no pé, mas ele nunca me conduziu no sentido "filma daqui" ou "abre, fecha, mais ou menos, chega um pouquinho mais pra esquerda ou pra direita", primeiro porque a gente não muito tempo pra isso, as coisas estão acontecendo e você tem que ser rápido, pensar

rápido, agir rápido e por outro lado por essa confiança mesmo, por saber que o que eu estou filmando está dentro do gosto pessoal dele. Por conta disso também, às vezes ele nem está junto da câmera, muitas vezes ele me diz qual é o assunto, o que ele precisa e as vezes ele não está junto da câmera porque as vezes ele precisa estar junto com o personagem ou preparando uma coisa que vem em seguida, ou as vezes ele precisa ser ator da ação. Então se ele pede pra uma personagem andar a cavalo, por exemplo, e ir por cominho específico então ele tem que se deslocar da câmera pra fazer sinal para que a pessoa vá para o caminho que ele precisa e não passe junto da câmera. Dando um exemplo: personagem passaria de cavalo pela esquerda câmera mas ele sente que tem que ir pela direita, então ele vai até o caminho que ele quer e chama a personagem pra ir em direção a ele, então ele não está vendo o que eu estou fazendo, mas ele confia. É isso, basicamente a minha relação com ele é de confiança, dá liberdade, mas eu também sei certas regras, por exemplo: não dá pra fazer um movimento de zoom, porque eu sei que ele não vai gostar, ele não gosta desse movimento do zoom, a não ser que seja rápido, pra que depois seja cortado na edição, mas o movimento lento de zoom, por exemplo, que possa ser usado depois na edição, não, ele não vai querer. Então eu preciso respeitar essa regra. Se eu vou filmar, eu já sei que ele gosta que eu faça um plano geral e que eu tenha também planos mais fechados, se tem detalhes acontecendo, principalmente das pessoas, ele gosta muito de detalhes dos pés, mãos, porque são detalhes que evidenciam o estado do personagem, às vezes um estado físico, como um pé sujo de lama; às vezes um estado emocional, a pessoa está esfregando os dedos como se estivesse nervosa; às vezes é uma característica quase geográfica do corpo daquela pessoa, uma marca de trabalho, um pé que tem uma sola muito grossa, uma parte do rosto que evidencia uma cicatriz, uma ruga, coisas que narram o estado daquela personagem em vários sentidos e que estão no detalhe, então eu já sei que eu tenho que corresponder àquilo. Mas em geral ele está do lado, em geral ele está do lado da câmera.

R: Você teve acesso a algum tipo de roteiro antes da gravação ou foi durante mesmo que vocês iam discutindo as ideias?

M: Ele tinha já um roteiro, até porque pra ganhar o edital ele fez um pré-roteiro que obviamente sofreu muitas modificações mas que continha o principal, ele queria falar de pessoas que moram em lugares muito afastados da civilização, não só do urbano, mas também do rural, porque são situações extremas, no caso de Mogol, não chegava a 15 casinhas, é realmente um lugar muito afastado, as pessoas realmente viviam de uma agricultura de subsistência, eles precisavam viajar muito longe pra ir pra alguma cidade ou escola, então isso já estava ali presente. A ideia também de ciclo da vida, de nascimento e morte, isso tá sempre

presente também, e no caso do Sopro, ele queria um o ser humano dentro de uma natureza, digamos, virgem não é a palavra, da natureza naturalmente hostil né, a natureza pode ser muito hostil ao ser humano e como essas pessoas não tem acesso à modernidade, a civilização, a urbanidade, são pessoas que convivem com a dureza disso, com as agruras do seu meio ambiente e era isso que ele queria mostrar. Então por isso a gente já sabia que teríamos uma personagem criança e eu ajudei a escolher o menininho. Então, quando a gente foi lá fazer uma primeira visita, ele já tinha ideia das crianças que já tinha lá, ele me escutou sim sobre quem poderia ser, os idosos também, ele me levou pra conhecer, ele já tinha previamente escolhido, basicamente ele já tinha feito uma pesquisa pra gente entender a circunstâncias, a cara da paisagem. Ele me mostrou algumas pinturas, eu lembro que tinha uma pintura que eu não vou lembrar de quem, era uma pintura europeia, ele com certeza lembra dessa pintura, eu lembro que tinha um aspecto esbranquiçado e a gente encontrou um pouco disso lá em Mogol, tinha o seco, uma parede de pedra, atrás tinha um cemitério, a coloração era despida de cor, não era colorido, não era um ambiente tropical, tinha um areal, tinha umas pedras, tinha um mato seco, tinha umas cores que iam muito por esse caminho assim da falta de cor. E a gente buscou isso durante as filmagens, a gente escolhia muito os ângulos pensando nessa natureza e esses personagens escolhidos, eles foram escolhidos por ele basicamente, mas ele sempre me escutou muito, mas eu acho que a construção principalmente do roteiro ela se dá na montagem, no caso do Marcos, tanto que o Ivan geralmente assina como roteirista, porque o Marcos tem um caminho que ele quer, ele sabe qual que é o tema, ele sabe que situações ele gostaria de ver acontecendo, o que ele já viu acontecer, ele sabe que pode acontecer, ele sabe o que é importante ter acontecendo na frente na tela e por ser de muitas formas, por exemplo, de que forma ele pode evidenciar que aquela criança se deu conta da morte. Por exemplo, a criança se dá conta da morte, como isso pode ser mostrado na tela? No Sopro é diferente do A poeira e o vento né, no A poeira e o vento tem a morte do porco, no Sopro tem a doença da velhinha, isso acaba sendo construído na edição, ele sabe que ele precisa de situações da criança introspectiva.

R: O próprio Ivan comentou sobre isso, que na montagem do Sopro ele deixou alguns espaços para acrescentar imagens do Cauã, a criança escolhida.

M: E algumas situações são presentes, um dia nós fomos gravar o Cauã brincando e o Cauã começou a se enterrar, do nada ele começou a se enterrar e eu lembro que a gente tem a imagem do Cauã se enterrando por conta própria e num segundo momento o Marcos pediu para o Cauã se enterrar e o Cauã se enterrou, então a gente filmando aquilo não sabia exatamente em que momento aquilo entraria nem que força teria dentro da dramaturgia, mas a

imagem em si tinha força metafórica, ou seja, aquele menino se enterrar é uma metáfora dele entendendo que ele vai morrer e que ele vai pra debaixo da terra, sendo bem simplista na leitura é isso, de maneira bem direta a metáfora era essa. E isso acontecia sempre com tudo, então a gente buscava essas situações e essas imagens enquanto a gente filmava, mas a costura disso ela veio depois mesmo, então o roteiro de fato ele foi construído na montagem.

R: Como era a sua relação com o Pedro, técnico de som direto? Você tinha uma percepção de escuta durante as tomadas, algum retorno do áudio?

M: Não, era só na imagem. Durante muito tempo eu filmei com o Marcos sem som direto, então a gente ficou mal acostumado a falar enquanto a gente filmava, muitas vezes. E com o Pedro a gente precisava ter um pouco mais de discernimento, era basicamente o que mudava na minha maneira de filmar, eu precisava me controlar para não falar, era só isso. Mas eu não sabia o que o Pedro estava gravando, geralmente não tínhamos muitos problemas em relação ao boom dentro de quadro, geralmente é uma questão em documentário, o cuidado para o boom não vazar e eu me lembro de não ter nenhum problema com isso. As vezes a gente estava fotografando algo e o Pedro estava gravando o som de outra coisa, como é um filme também sem falas, tem pouquíssima fala, o Pedro se concentrava muito nos sons da natureza mesmo, exceto cenas específicas, claro, em que a gente tinha uma ação de um personagem, enfim, situações com animais.

R: Só a cena do Cauã que tem fala mesmo né...

M: Exatamente, ou outras situações do tipo, aquela senhora cozinhando, porque aí tinha os sons dela na cozinha, mexendo na panela, ela limpando a mesa, esses sons o Pedro sempre estava captando, mas quando era alguma coisa num campo aberto, se a gente ia numa pradaria, geralmente o Pedro fazia os sons separados mesmo, basicamente o Pedro tinha muita consciência, porque o Pedro trabalha também com pós-produção de som, então o Pedro sempre teve muita consciência do que ele precisasse que fosse o som direto e do que iria ser construído depois em pós-produção, então ele fez basicamente um banco de sons de natureza, dos lugares e das situações e sabia que isso depois iria ser reconstruído pelo David. Então, minha relação era muito de tentar só não atrapalhar, ele não precisava ter completa atenção sobre o que eu estava enquadrando e nem eu precisava ter completa atenção sobre o que ele precisava gravar, nós coexistíamos no mesmo espaço e eu apenas respeitava a necessidade dele que a gente não falasse, que é o básico do básico. O que aconteceu é que eu estava mal acostumado, porque em geral você não fala enquanto você filma, mas como tanto o Arquitetura do Corpo como o Pólis e o Taba foram feitos quase sem som direto a gente ficou mal acostumado, eu e o Marcos, a conversar, conversar mesmo, falar com o Ivan, deixar

recado pro Ivan no material gravado, do tipo "Ivan, esse plano é melhor" ou "Ivan, cuidado com tal coisa", ou como é amigo também as vezes fazer piada e isso não valia mais, no Sopro não podia acontecer, então foi a única mudança que teve ali. O Pedro também é muito tranquilo e muito concentrado, as vezes a gente até esquecia dele, ele ficava lá gravando as coisas. Tem muito disso, tanto na câmera quando no som, em relação ao Sopro; era um trabalho de observação, de observação silenciosa, então às vezes algo que estava acontecendo a gente podia ficar muitos minutos filmando, situações as vezes que poucos segundos contam no filme e que a gente filmou durante meia hora, talvez, porque era o tempo daquilo acontecer, então filmar aquela senhora cozinhando era o tempo dela cozinhar e se ela ficasse duas horas cozinhando a gente estaria ali, duas horas filmando, em silêncio, ali presentes filmando, até o ponto que ela esquecia que a gente estava ali. E ao mesmo tempo em que ela esquecia que eu estava lá, eu esquecia que o Pedro estava e provavelmente o Pedro esquecia que eu estava, porque a gente estava muito concentrado, eu em ver e ele em ouvir.

R: Durante a conversa que eu tive com o Cris, ele comentou que se sentiu imerso naquele contexto de silêncio e que sentiu que toda a equipe foi contagiada por essa essência, você sentiu que isso também aconteceu com você?

M: Sim, acontece isso sim, lá principalmente... Depois no Sanã também, não sei se você viu, o Sanã ele é também num lugar muito silencioso, e a gente observava muito aquela criança, que era uma criança muito silenciosa. Eu diria que, no meu caso muito mais do que ouvir é o ver, eu fico ali observando, é um trabalho mesmo de, qual a palavra para isso, igual quando você vai a um museu e observa o quadro...

R: Talvez introspecção mesmo, o Pedro também falou sobre isso, essa imersão na essência da comunidade, na natureza, no silêncio, em que você acaba por esquecer o que de fato está acontecendo ali, o que acaba sendo ideal para documentário...

M: É o tempo da contemplação, é o termo que eu estava procurando, é como contemplar, aquela observação ali da câmera é uma contemplação, a mesma contemplação depois que o espectador vai ter vendo o filme, é a contemplação que a gente estava tendo no momento de filmar, é o momento de ser concentrar e se conectar. O trabalho, na verdade, da direção de fotografia nos filmes do Marcos tem a ver com isso, a palavra é conexão. Eu falei em estar fisicamente no lugar como sendo o mais difícil, mas na verdade é assim, é se conectar ali no espaço com aquelas pessoas, uma vez que que está ali, que você se conectou com aquilo que está acontecendo, com a vida, com o tempo das coisas, você está fazendo sem se dar conta de que você já está capturando aquilo na essência, porque você está conectado, você está contemplando, você está observando com a atenção que aquilo necessita. E quando você faz

isso, quando você se conecta, é muito natural que as personagens se esqueçam da equipe técnica e que a própria equipe técnica esteja ali sem se dar muito conta do tempo que passou ou, enfim, como no meu caso, saber o que o Pedro está fazendo, eu estava muito mais ali com o Marcos, ele me dava certas orientações às vezes, às vezes a gente tinha que correr, as vezes era muito tranquilo, era posicionar a câmera e agente não sabia quanto tempo que a gente ia ficar com aquela câmera ali, era o tempo do milagre acontecer. O Ivan recebe às vezes o material e diz assim "Nossa, como o tem pequenos milagres", ou seja, coisas que você jamais esperaria que acontecesse na frente da câmera e que acontecem, e elas acontecem porque você se conectou, porque você teve a paciência de estar ali, isso é o fundamental nesse caso, no caso de todos os documentários, mas no caso de um documentário como esse, que é contemplativo, você precisa se instalar no tempo daquele ambiente, aquele ambiente tem um tempo, aquelas pessoas tem um tempo e a gente chega as vezes lá com o nosso tempo interno completamente diferente e o trabalho todo é só se conectar àquele tempo, é fazer com que o seu tempo interno seja o mesmo que o daquelas pessoas, que elas saibam quem você, que elas saibam o seu nome, que elas não tenham problema de perguntar uma coisa pra você, ou seja, a partir do momento que elas se acostumam com a sua presença ali, tudo fica fácil, conseguir as imagens é muito fácil, as coisas naturalmente acontecem.

R: Teve algum imprevisto que aconteceu durante as gravações, além da perda do material?

M: A gente voltou pra fazer umas imagens e parece uma parte grande deu problema, um problema meio inexplicável, um problema técnico meio inexplicável, sei lá... Essas coisas que acontecem. Não era pra ser. É uma pena, porque eu me lembro de uma coisa tão legal, o Cauã era um menino muito hiperativo, isso era muito legal, combinava muito com o personagem, porque é uma criança um pouco revoltada com as coisas, a criança do Sopro, ele começava a ficar revoltado com a ideia da morte. E o Cauã como é uma criança hiperativa, a gente as vezes tinha dificuldade de pegar os momentos dele de introspecção, porque ele não é um menino introspectivo, é um menino que gosta de brincar, de correr, e as vezes ele ficava com a gente e pra pegar ele introspectivo era no momento que ele cansava mesmo, no momento que ele ficava entediado com a gente, que ele ficava quietinho. Mas eu lembro que em uma segunda vez que a gente foi, o Marquinhos queria que ele se relacionasse com o bezerrinho e ele pediu assim "oh, a gente vai te levar em um lugar que tem uns bezerros, a gente queria que você brincasse com os bezerros" mas assim, na esperança que a criança fizesse um carinho no bezerro, tentasse chegar perto e o bezerro não quisesse, bom, o que esperar de uma criança interagindo com um bezerro. O Cauã laçou esse bezerro, o Cauã pulou em cima desse bezerro, o Cauã maltratou o bezerro, a gente ficou desesperado, porque o Cauã parou em frente do

bezerro e deu um soco na cara do bezerro, o bezerro pulou no chão, o bezerro tomou o soco e depois caiu no chão, tipo fazendo um drama. Era uma situação tão absurda, eu gostava tanto dessa imagem e perdeu, mas eu acho que não cabia muito no filme não sabe, foi de uma agressividade tão grande que eu não sei se aquilo faria sentido dentro do filme, mas foi uma das imagens que mais me marcou assim das coisas que eu já filmei, realmente você ver uma criança dando soco em um bezerro, nunca tinha visto aquilo. Então dessas coisas imprevisíveis assim, situações que os próprios personagens fazem e se colocam, mas em relação a outros imprevistos eu acho que não porque, quando você se coloca nessa situação de estar aberto ao que vier, pouca coisa é imprevisto ou tudo é imprevisto, na verdade, nada é realmente imprevisto, porque tudo que é imprevisto você já está esperando. Então as surpresas elas acontecem o tempo inteiro na frente da câmera, mas você já está na expectativa que as surpresas aconteçam, então não lembro de nada especificamente que me surpreendesse, o Cauã se enterrar foi uma coisa muito maravilhosa, pra mim foi no mesmo nível do Sanã se enterrar, porque o Sanã enterra a própria cabeça, aquilo não foi pedido, o Marquinhos só pediu que ele enterrasse na areia e o menino chegou na areia, começou a cavar um buraco, enfiou a cabeça e se enterrou e aquilo foi maravilhoso sabe. O Sanã ele dava esses presentes pra gente e o Cauã se enterrar também foi um presente que ele deu, mas eu me lembro de outros imprevistos não, eu nunca esperei que certas coisas acontecessem, eu sempre estive aberto para que as coisas acontecessem, então as pequenas surpresas, elas se transformavam em grandes surpresas, mas não era nada fora do esperado, é estranho explicar isso mas é como se o inesperado fosse o comum sabe, o que vem é o comum, a surpresa é o esperado já.

R: Você participou de alguma etapa da pós-produção?

M: Eu participo sempre da correção de cor, no final quando já está montado. No caso especificamente do Sopro, o Ivan e o Marcos me mostraram sim um corte, que eu pude comentar e algumas pequenas coisas eles alteraram sim, que era coisas pequenas, na verdade, eram coisas que ordem das imagens, eu me lembro de um fato específico que ele usavam quatro planos pra um pôr do sol, eu lembro de defender que tinha que ser menos, quatro imagens eu achava muito, podiam ser por exemplo duas com mais tempo de duração. Porque se você tem quatro imagens lindas, quando você vê a primeira, você diz "Ai, que lindo!", a segunda é "Nossa", a terceira é "Ah, eu acho que já vi isso" e a quarta você já está entediado, a quarta imagem linda ela deixou de ser linda porque você já está saturado de imagem linda, o pôr do Sol já é lindo por si. Eu me lembro de falar pra eles, "Diminuiu, essa e essa estão no mesmo significados", e eu lembro deles mudarem de fato, darem uma limpada nisso, levaram em consideração isso. Mas no geral o filme já vem pra mim pronto e o Sopro já veio

basicamente pronto, realmente era detalhe que faltava pra mudar, eram pequenos ajustes de ritmo, de uma imagem que você acha que sobrou, alguma lembrança que eu tinha "olha, eu acho que esse plano, talvez o começo dele seja mais interessante", mas geralmente é receber o material, junto com um colorista - eu não lembro quem foi o colorista do Sopro agora - mas a gente fica cerca de uma semana mais ou menos trabalhando nas imagens, modificando o contraste, a cor, enfim, nos filmes do Marquinhos a gente nunca modifica muita coisa, o resultado final sempre foi muito parecido com o que a gente tinha registrado, mas qualquer filme, qualquer material precisa passar por essa etapa, a gente chama de correção de cor, apesar de que nem sempre tem a ver necessariamente com a cor, as vezes tem mais a ver com contraste, luminosidade. As vezes você colocou uma cena junto com a outra e precisa equalizar aquilo, como o som; é exatamente como o som, você precisa equalizar o som, um som precisa ser um pouquinho mais alto, outro um pouquinho mais baixo, as vezes você gravou o som de uma forma que dentro do filme ela precisa ser de outra, as vezes é um agudo que você tem que corrigir, um grave que você tem que intensificar, com a imagem a mesma coisa, é um pouquinho de contraste em um plano pra ele poder casar com o que vem em seguida, que ele precisa ser um pouquinho mais quente do que aquele, porque ele era frio na origem, mas depois que colocou junto com o outro ele ficou meio quente, então você equalizar cor, contraste e luminância.

R: Você gostaria de acrescentar alguma coisa?

M: Eu sinto que eu falei até demais (risos).

APÊNDICE F

David Machado – Mixagem de som – 09/04/2017 (resposta do e-mail)

Raphaela Benetello: Gostaria que começasse falando um pouco da sua formação e da sua trajetória até se tornar mixador de som.

David Machado: Comencé mis estudios de Sonido en Vigo (España) como técnico de sonido durante 1999/2001, después me especialicé en sonido para cine del 2002/2004 cuando accedí a la EICTV (Escuela internacional de cine y televisión de San Antonio de los Baños - Cuba), donde curse del 2002/2004.

A partir de ahí comenzó mi carrera profesional hasta el día de hoy.

R: Você tem atuação em diversas áreas do som, como som direto, mixagem, foley, como essa experiência contribuiu na sua formação? Dentre essas funções, quais são suas preferências de atuação?

D: Tener un conocimiento de los diferentes procesos sonoros que requiere una obra te abren mucho la forma de pensar y trabajar cada uno de los procesos, ya que de primera mano sabes el para y el por qué. Esto también te ayuda a trabajar de forma más rápida y mecánica la parte técnica y así dejarte tiempo para poder pensar y trabajar en la parte creativa y del cómo contar, que es lo que al final importa.

R: Como você vê o mercado atualmente para os profissionais que trabalham com o som? Você acredita que hoje há uma formação adequada para aqueles que querem trabalhar com o som? Quais as maiores dificuldades?

D: Creo que cada vez hay más facilidades técnicas para cierto procesos de la elaboración sonora en el cine, pero no se ha de olvidar que nunca lo técnico debe estar por encima de la parte creativa y de lo que tu quieres contar, son solo herramientas. A veces nos olvidamos que no se trata de conocer las herramientas a la perfección, si no, de saber lo que quieres contar y como lo quieres contar. El mayor peligro actual es perderse en lo técnico y olvidar darle sentimiento a lo que quieres contar.

R: Com a transição da película para o modelo de projeção digital, algumas discrepâncias tem sido observadas na imagem e som, principalmente pela falta de padrão das salas de projeção. Qual é a sua visão sobre esse aspecto?

D: Pienso que es un problema que ya existía, y que la falta de respeto a ciertos parámetros ha hecho que siempre sea un desorden. Hoy la tecnología nos está comiendo... más que en salas de proyección me preocupa la diferencia de percepción que hay en los diferentes dispositivos actuales, ya que una obra hecha para ver en un cine, muchas veces no transmite lo mismo en

una televisión y mucho menos desde un móvil. Es un tema complicado, que habría que analizar detalladamente. Tanto por los formatos de consumo, como por la forma de consumo.

R: Como começou sua parceria com Marcos Pimentel e como foi o trabalho em Sopro?

D: Marcos y yo nos conocemos desde la EICTV cuando estudiamos y convivimos en esa escuela durante 2 años. Donde nos hicimos muy buenos amigos además de terminar los dos años con 6 obras en las que trabajamos juntos.

Marcos formó un equipo de trabajo/amigos donde también está Ivan Morales, en el cual la comunicación y la forma de querer hacer y contar las cosas es muy fluida.

Cuando salimos de la escuela cada uno fue a vivir a un país diferente, pero Marcos no dejó que nos perdiéramos y hemos seguido trabajando juntos y teniendo una relación increíble.

Para mí nada me hace más feliz que recibir una llamada de Marcos Pimentel y saber que vamos a volver a trabajar juntos. Es una satisfacción tanto personal como laboral y siempre un reto.

Marcos y yo tenemos muy buena conexión, tanto en lo personal como en lo profesional, somos muy buenos amigos y además hemos realizado muchos proyectos juntos. Esto hace que la comunicación sea muy fluida, muchas veces sin apenas hablar, ya que ambos nos conocemos tanto que sabemos que buscar, interpretar o el cómo contar.

Cuando veo un documental de Marcos desde el primer visionado, cada imagen, cada corte me va contando cosas. Usa el lenguaje cinematográfico de una manera increíble, y eso te permite inundarte de matices y detalles llenos de sensibilidad y que cuentan muchas cosas. A partir de ahí hablamos y nos ponemos a trabajar, para que todo coja forma y funcione como uno. A mí no me gustan las teorías donde dividen el sonido o la imagen en porcentajes de importancia, para mí es un único lenguaje y ambos han de ser trabajados para poder contar y transmitir todo lo que el creador intenta. Deben funcionar como uno, cada uno con sus herramientas, pero separarlos para mí es un error y más aun en el caso de obras como las de Marcos. Donde hay un gran trabajo pero nada ha de ser artificioso, todo ha de contar pero sin que se note el proceso. De esta manera consigue transmitir sensaciones muy orgánicas, muy humanas y reales. Creo que lo que Marcos cuenta en sus obras va más allá de la imagen y el sonido, tan solo son el medio de transmisión.

R: Como foi a sua relação com o técnico de som e o montador para a execução do Sopro? Você acha possível entender o som como um personagem no filme?

D: El trabajo previo que realiza tanto Pedro Aspahan como Ivan Morales es fundamental, tal y como he expresado, creo que las obras de Marcos son un todo, y creo que cada persona que pasa por el proceso deja una parte de él. Captar esa realidad sonora es fundamental para

después poder trabajarla y poder ir más allá, sin perder la esencia de cada momento que queda captado durante el rodaje, y todo eso nunca podría ser contado en una obra sin que Iván pusiera orden, o desorden, según sea preciso en cada momento y que junto a Marcos todo cobre vida propia y funcione como un todo, una obra.

Pienso que no solo cobra vida el sonido como personaje, todo tiene vida, cada encuadre, cada objeto, persona, sonido... todo nos va llevando por una camino de sensaciones que te cuentan y te hacen sentir. Forman parte tanto la imagen, como el sonido, como el mismo espectador de cada frame de la película.

APÊNDICE G

Entrevista Marcos Pimentel – Diretor – 12/04/2017

Raphaela Benetello: Queria que você falasse um pouco da sua formação e como surgiu o interesse em trabalhar com documentário.

Marcos Pimentel: Na época do vestibular eu não tinha a menor ideia do que eu ia fazer na vida. Eu sou de uma família que tem muito médico, meu pai é médico, meus tios para os dois lados são médicos, minha mãe é assistente social, mas que trabalhou muito tempo dentro de hospital muito tempo, então é uma família onde a área de saúde é bem forte. Eu tive certa pressão nesse momento de escolha, eu não sabia o que eu queria, mas eu comecei a descobrir o que eu não queria e aí eu comecei a fazer testes vocacionais, na minha época o que era muito comum era o Guia do Estudante, não era uma época de internet, do acesso a um monte de coisas, não tinha nada disso, já tinha computador, mas quem tinha computador? Eu nunca tive nesse momento, eu tinha um amigo que tinha. Então a gente buscava informação comprando na banca, escutando as pessoas falando, era uma coisa meio louca. Eu lembro que nas minhas férias do segundo para o terceiro ano científico o Guia do Estudante rodava na mão de todo mundo para a gente saber, um amigo ia passando para o outro porque você tinha que escolher aquele ano o que você iria fazer. Eu já sabia que eu não queria área de saúde, apesar de ter muita pressão em casa para que fosse, porque eu sou primeiro filho, único homem para seguir a profissão do pai, tinha essa coisa machista que eu acho que tem muito a ver com essa sociedade juizforana a qual eu fui inserido ali, então eu tinha que cumprir algumas expectativas. Mas aí eu comecei a descobrir, durante o teste vocacional, algumas profissões e que nesse momento eu não entendia, porque pareciam muito diferentes, mas publicidade e propaganda, direito e psicologia eram coisas que me interessavam e eu achava publicidade e propaganda era a minha grande paixão, eu achava que era isso que me atraía e mais tarde eu fui entender que essas três profissões tem por trás a persuasão, então de alguma forma era um elemento que nesse momento pegava e eu fui entender fazendo psicologia depois o que tinha de comum entre as coisas que me atraíam e não foi possível fazer, na minha época não existia publicidade e propaganda aqui em Juiz de Fora, hoje em dia eu nem sei quantas são, mas eu lembro que chegou um momento que tinham seis faculdades de publicidade e propaganda ativas na cidade, eu não sei se as seis estão ainda aí e era louco porque ainda bem que não tinha porque senão eu teria feito. Eu passei em São Paulo no curso da ESPM que era uma referência naqueles anos, só que assim que eu passei meus pais viraram e falaram "Não cara, você não vai" e eu os questionei e eles "Não vai dar, como que a

gente vai te manter em São Paulo", é uma Faculdade privada, aí eu perguntei o porquê de eles terem me deixado fazer então, e eles falaram que achavam que eu não ia passar e aí eu tive que fazer o que tinha em Juiz de Fora. Então, aqui eu fiz direito e psicologia, que eram as duas coisas que tinham e eu comecei a fazer, muito cedo eu descobri que direito não tem nada a ver comigo, pedi pra cancelar a matrícula. Eu tive apendicite, fui passar uma semana em Ibitipoca, voltando eu tive apendicite, fiquei duas semanas em casa na recuperação, sofrendo, pensando e quando eu saí da apendicite a primeira coisa que eu fiz foi ir à secretaria e falar "gostaria de cancelar minha matrícula", a mulher falou assim "trancar né?", eu "não, cancelar", ela "não, tranca porque depois você pode se arrepender", eu "eu não vou me arrepender não, eu preciso que você cancele isso, a senhora não sabe o quão difícil foi tomar essa decisão, por favor, respeita", então eu virei as costas e nunca mais voltei, não sei o que ela fez, mas para mim era importante colocar um ponto ali. E aí eu continuei fazendo psicologia e no final do ano eu fiz vestibular para Comunicação Social, mas sempre pensando que era o mais próximo que eu conseguia de publicidade, um dia quem sabe eu vou fazer especialização em publicidade e tal. Aí eu comecei a fazer e comecei a entender que eu não sabia o que eram as coisas, a gente se vê obrigado muito cedo a escolher o quer da vida e chegou uma hora que eu descobri que o que me atraía no direito era esse mise en scene de tribunal, era aquele poder de convencimento, aquele espetáculo, que isso não é o dia a dia da profissão, você tem muitas outras coisas por trás e essas outras coisas não me atraíam, o que eu gostava era aquela cena de filme, que aquilo sim mexia com as minhas emoções, aquilo me atraía para a tela, me arrepiava por estar diante de uma coisa que tinha curvas dramáticas, era todo um espetáculo construído e bem filmado ali. E eu entendi que publicidade e propaganda não era nada naquilo que eu achava que era e eu tenho alergia a isso hoje, ainda bem que não tinha aqui, depois eu trabalhei um tempo fazendo isso, eu não nasci para isso, não tenho nada contra, mas eu não nasci para isso. E aí no meio da faculdade de Comunicação eu descobri o cinema documentário, paralelamente a essa coisa de exercitar o cinema de ficção naqueles anos também teve uma coisa que foi uma felicidade muito grande pra mim, eu não podia prever isso, estar em Juiz de Fora naqueles anos. Uma coisa que eu acho que Juiz de Fora tem de fantástico é o acesso às coisas, nada é longe demais ou difícil demais para você ter acesso e aí eu não estou falando somente de distância, eu estou falando de acesso aos fundos e às possibilidades de fazer, eu sou de uma época em que a gente ainda filmava coisa em película, eu filmei de 16 mm, 35 mm, super8, eu editei em moviola, é outra onda. Mas então você sabia quem tinha câmera na cidade e essas pessoas queriam fazer filme, você batia na porta, você ia e se você está numa grande cidade você não tem acesso a essas coisas, então eu acho que o

porte de Juiz de Fora, essa coisa de cidade média, era interessante porque eu acho que era a medida certa para que eu tivesse acesso à algumas coisas, ela não era grande demais para ser frio e me fechar as portas mas também não era pequena demais para não existir esse tipo de atividade que eu resolvi fazer. Eu tinha um movimento cinematográfico interessante acontecendo em Juiz de Fora naqueles anos, o José Sette, ele tinha câmera, ele começou a trazer um monte de coisas, fazia filme em esquema de cooperativa, a gente trabalhava de graça nas produções dele e ele depois emprestava os equipamentos para que a gente fizesse os nossos filmes. Eu entrei na Facom em 1996 e 1999 e isso foi em 1997, ele veio para fazer o Rei do Samba, era um momento de efervescência, começou a lei Murilo Mendes que era uma coisa que a gente falava, porque assim festival sempre foi uma coisa que eu participei muito, eu estou nessa há anos, então eu lembro que quando a chegava no festival o pessoal falava assim "Juiz de Fora tem uma cena de cinema", essa expressão cena de cinema era uma coisa que todo mundo achava louco porque todo mundo queria saber como tem, como é e tal e eu falava que tinha equipamento, um monte de gente afim de fazer, a maior parte dessas pessoas encontra uma forma de se manter, eu fazia estágio, trabalhava em agência de publicidade, ainda morava com meus pais, então tinha essa guarita de cama, comida e roupa lavada ali e uma grana eu conseguia nesses trabalhos que fazia e aí pegava esses equipamentos para fazer e tal. Então o acesso era possível, começou a ter a Lei Murilo Mendes que é desses anos, é 1996 a primeira edição, eu não peguei essa primeira parte, mas na terceira edição eu já estava inserido nesse meio e aí com isso eles davam um pouco de dinheiro que era pequeno, mas era suficiente para o tipo de cinema possível de ser feito em Juiz de Fora naqueles anos. E aí eu comecei dentro da faculdade de comunicação a entender o que eu queria e aí eu descobri o documentário, quando rolou foi uma descoberta, por que eu fui me meter nessa jogada em fazer documentário? Eu acho que foi por uma curiosidade, eu sempre fui um cara curioso desde pequeno, eu acho que tem a ver com a minha personalidade de querer saber sobre o funcionamento das coisas, depois eu fui entender que eu não queria explicar como as coisas funcionam e que eu acho que é diferente. Eu tenho uma curiosidade de querer entender as coisas, sem necessariamente contar para os outros como é, mas eu senti que eu encontrei uma forma, um meio de expressão que me possibilitava isso e aí eu fui ver que na verdade estava tudo meio conectado, estava perto, eu não estava tão longe das minhas buscas e aí eu resolvi meter as caras e tentar entender isso. Os poucos cursos que eu tinha feito, tipo disciplina isolada na Facom, começar comprar um livros pra ler e entender e pegar para fazer na marra, eu já sabia que era prazeroso construir história com gente de carne e osso, eu gostava. Mas como é que faz isso? Eu não aprendi isso nas poucas disciplinas que eu tive e aí eu comecei a

buscar cursos que me ajudassem e primeira coisa eu comecei a usar a proximidade que Juiz de Fora tem do Rio de Janeiro e muita força de vontade, porque também não era fácil, eu fiz duas faculdades ao mesmo tempo, psicologia e comunicação, eu já sabia que eu não queria ser psicólogo, mas eu gostava muito de estudar aquilo, eu não quis parar, além de uma identificação muito grande com parte da minha turma, não era a turma toda, eram 50 alunos, porque psicologia eu fiz no CES, e era muito diferente das turmas de comunicação que entravam 25 só que depois, na minha época tinha Rádio e TV, Relações Públicas e Jornalismo, aí RP fechou logo de cara e só ficou Jornalismo e Rádio e TV, dos 25 eu fui o único que escolhi Rádio e TV da minha turma, então não abria todo ano as disciplinas, esperava juntar até dar cinco, seis, quatro, porque aí juntavam vários anos diferentes. Então era muito pequeno, era uma convivência muito pequena, do CES era muito grande, era outra coisa, 50 para mim era muito e na comunicação eu tinha aula sozinho, eu tive aula com o Cris sozinho, era incrível porque aí o acesso é outro, você cria outro tipo de relação com o professor, o Cris é meu amigo até hoje, o Cris produz os filmes que eu faço em Juiz de Fora e é um amigo muito querido, por conta dessas jogadas, a troca é muito maior, com 50 é mais frio, é outra coisa, é noturno então o povo está trabalhando, chega cansado, quer terminar ali, é outra faixa etária também. Então assim, eu fazia as duas ao mesmo tempo, que eram muito diferentes, mas que consumiam bastante, além das duas eu fazia estágio e trabalhava. Outra coisa que era legal eram as características do mercado daqui, a gente até brincava falando que não tinha um mercado audiovisual, tinha um feirinha audiovisual aqui em Juiz de Fora, porque o acesso era muito grande, um dia você era estudante do terceiro período do curso de Rádio e TV, seis meses depois você estava dirigindo alguma coisa e se desse certo, um ano, um ano e pouco depois você já era o mais requisitado do mercado, era uma coisa muito louca. Então se meter de cabeça você tinha a possibilidade de chegar lá e descobrir também se era isso que você queria fazer ou não, para mim as minhas descobertas sempre foram muito pelo que eu não queria fazer, eu não sabia ainda, mas eu já sabia o que não era e isso me ajudava um pouquinho. Mesmo trabalhando e fazendo esse monte de coisa eu comecei a ir para o Rio fazer curso e aí dei muita sorte também porque era um momento que o Eduardo Coutinho estava voltando a filmar com uma frequência maior, ele foi redescoberto com santo forte de 1997, e aí começa a filmar de forma mais constante e aí nesse momento de retomada de uma constância de produção dele, ele ficou em evidência e começou a ser convidado para uns cursos de curta duração em algumas instituições, eu fiz dois cursos com ele e era esse esquema de ir para lá a noite ou ir final de semana, mesmo trabalhando, trabalhava aqui, largava tudo e ia fazer, mas eram cursos muito curtos, e João Moreira Salles também, ele já

dava aula na PUC, mas além da PUC ele começou a dar uns cursos fora na Fundação Progresso. E fazendo o curso com os dois foi quando eu entendi o que era a vida de documentarista, como é que era viver disso e como era pensar o documentário como não somente uma profissão, mas como uma forma de se relacionar com o mundo e assistindo a aula dos dois eu senti isso e que, aliás, mais tarde a gente pode chegar lá depois, eu acabei virando professor disso também, que é uma coisa que eu tento plantar nos meus alunos hoje em dia. Mas eu senti naquele momento que mais do que aprender sobre documentário eu estava aprendendo sobre como acessar o mundo através do cinema documentário e aí eu tive certeza de que era aquilo que eu queria fazer, mas eu sabia que eu precisava me preparar, só esses cursos de curta duração não rolam e o Brasil naquele momento era - e eu acho que é até hoje - bastante carente nisso, porque tem um monte de curso de curta duração e oficina em festival que, me desculpe, eu não acredito que isso tenha a profundidade que precisa ter, é muito legal para soltar a faísca ali, mas eu gosto de imersão, eu gosto de coisa séria, eu cuido de um programa hoje, o Polo Audiovisual da Zona da Mata, lá em Cataguases e tudo que eu tento, como eu sou o coordenador de formação, é não deixar nada raso, ou é profundo, ou é verdadeiro, uma imersão ou não é, porque essas coisinhas de curta duração e tal, já tem muito e acaba virando caça-níquel, tudo quando é canto tem alguma parada assim. Então eu comecei a procurar alguma coisa consistente para tentar entender, tentar aprofundar mais os meus conhecimentos nessa área que eu já sabia que eu queria entrar e fazendo essas oficinas pequenininhas, que mesmo não acreditando hoje, eu passei por isso, eu também sou produto delas, eu também fiz oficina com o Bigode em Tiradentes, séculos de pessoas que passaram por ele, então eu também passei por essas jogadas. E dentro dessas oficinas escutando, procurando, perguntando, pros professores, pra galera que já estava fazendo alguma coisa, porque a gente fazia curta já, mesmo curta de baixo orçamento, circula em uns festivais e ia perguntando pra quem já fazia um cinema com uma reverberação maior do que a nossa e tal e aí todo mundo falava muito de Cuba, dessa escola de cinema que tem em Cuba e tal, da experiência de lá, uma escola voltada para cinema autoral, com um monte de gente do mundo todo e eu comecei a me interessar por essa jogada, eu fui para lá, eu fiz um curso de curta duração, não tinha o curso de documentário de longa duração lá, só tinha o de curta duração, eu fiz esse curso, é um curso que nem existe mais hoje em dia, fiquei dois meses lá e aí eu tive certeza que o documentário era o meu caminho, era a minha forma de expressão, só que eu queria mais, só que não tinha mais, pelo menos do tamanho das pernas que eu tinha naquele momento não tinha mais. Pouco tempo depois eles entraram em contato comigo falando que estavam abrindo curso de longa duração em documentário, já tinha a primeira

turma em caráter experimental com quem já estava estudando lá e como eu tinha estado lá há pouco tempo, eles me convidaram para fazer parte da seleção. E eu fui e passei e aí eu me formei mesmo como documentarista, continuei buscando formação, depois eu fiz alguns outros cursos, fiz uma especialização disso na Alemanha e aí veio a compreensão de uma coisa que foi louca demais. Eu já estudei muita coisa diferente ao longo da vida, até porque estudar é uma coisa que eu gosto, eu sempre gostei, é uma coisa que me atrai, me move, me sento bem estudando e acho que não vou parar nunca, mas eu entendi depois de muito tempo que dentre todas as coisas que eu estudei na vida, nada fez mais diferença no tipo de filme que eu faço hoje do que ter feito psicologia, foi uma cagada fenomenal, porque eu não sabia, eu entrei achando que não era isso, por isso que a história até fica larga de contar tudo, mas é para você entender como eu não tinha certeza do que eu estava fazendo e no escuro deu certo. Eu podia não ter feito isso, eu podia ter abandonado isso como eu abandonei várias outras coisas, mas ali estava as respostas para as coisas que eu busquei desde o início, a curiosidade pelo homem, pelo comportamento do homem, pelos sentimentos do homem, para tentar usar o cinema para tentar se aproximar um pouco mais disso e de construir histórias com esses elementos reais de seres muito complexos como somos todos nós, então foi louco porque foi um caminho tortuoso, mas que para mim deu muito certo. Eu não podia ter sido mais feliz nas escolhas incertas que fiz na vida, de olho fechado eu escolhi um monte de coisa que me satisfizeram ao final da trajetória, podia ter dado muito errado, mas eu acho que eu não podia ter traçado um caminho melhor, eu sinto que faz muita diferença e agradeço demais a psicologia, o cinema que eu faço hoje só é possível por eu ter estudado psicologia tendo certeza de que eu não queria ser psicólogo, é muito louco isso pra mim. Então foi levado por essa curiosidade, por essa vontade de acessar o mundo de alguma forma e acabou que eu encontrei ao longo do caminho e é louco porque assim até parece que é uma saga que foram em vários anos, mas não, foi relativamente muito rápido e condensado essas jogadas, porque eu gosto muito do que eu faço e eu acho que eu saltei de cabeça no cinema documentário porque eu descobri cedo uma coisa que eu queria muito, por mais que eu tenha tentado umas coisas ou outras, foi um momento em que eu atirava para tudo quanto é lado, ia tentando, mas a partir do momento que eu achei, foi gol, achei ali um lance que era aquilo que eu queria e me preparei para isso. Eu tenho uma irmã que fala que dá prazer me escutar falando da minha profissão, meu cunhado também fala isso, "a gente não gosta do que a gente faz", minha irmã fala que todo dia ela acorda e não pensa em trabalhar, pensa em formas de ganhar dinheiro, o que a move é isso e eu acho que me ajudou a ter descoberto rápido, relativamente

rápido o que eu queria fazer e aí eu pulei de cabeça nessa jogada e fui, não fui, estou até hoje metido nisso e tentando me aprofundar cada vez mais nessa coisa que chama documentário.

R: Em que ano você foi para Cuba?

M: Eu fui pela primeira vez no ano 2000, formei na Facom em 1999, no meio do ano 2000 eu formei no CES, porque mesmo tendo começado um ano antes lá no CES, psicologia eram cinco anos e meio e comunicação quatro anos, então comecei psicologia antes e terminei depois. Em agosto de 2000, eu tinha formado em julho no CES, eu fui para Cuba, fiquei para esse curso de dois meses, que era um curso de curta duração que não tem mais, voltei, continuei trabalhando aqui, fui morar em Belo Horizonte, aí recebi essa informação de que tinha aberto o outro curso e fui para lá no meio de 2002, eram dois anos, hoje o curso lá demora três anos, na minha época eram dois, fiquei até meio de 2004, aí voltei, fiz O maior espetáculo da terra, seis meses no Brasil, depois eu fui para Alemanha, fiquei o ano de 2005 todo lá. Em 2006 resolvi voltar de vez, que nunca foi de vez porque eu saio o tempo todo, mas foi quando eu resolvi voltar para o Brasil e senti que era aqui que eu tinha que contar as minhas histórias, apesar de ter pintado algumas oportunidades de ficar por lá e tal, foi uma decisão difícil, mas foi uma decisão que eu precisava tomar.

R: Eu queria saber um pouco sobre o seu processo de criação, o surgimento das ideias e seu desenvolvimento. Como surge esse interesse?

M: Eu acho que eu não tenho um processo normal não, ou pelo menos uma fórmula única. Cada história surge de um jeito para mim e eu gosto muito desse momento quando surgem às histórias, são os momentos de uma felicidade muito grande, eu me sinto muito envolvido quando eu encontro algo que me motiva a fazer um filme sobre isso. No caso desses dois filmes especificamente (A poeira e o vento e Sopro) surgiu pelo o que eu estava vivendo antes. Eu fiz em 2009 ou 2010, quer dizer, os filmes são de 2009, 2010, mas se eles saíram nesse ano é porque eu comecei a um pouco antes, uma trilogia urbana, o Pólis, Taba e Urbe. Quando eu fiz esses três filmes eu meti de cabeça nessa questão de experiência urbana contemporânea, como é morar em cidades hoje em dia e eu fiquei meio que de saco cheio da vida na cidade, porque eu estava impregnado nisso, estava respirando isso, porque eu fiquei um ano e meio fazendo esses três filmes e super ligado a múltiplas conexões, fluídos, não-lugares, efêmeros, coisas transitórias, tudo ali, qualquer elemento, estava lendo muito o Baumann e de repente chegou uma hora que eu precisava fazer uma coisa diferente, eu estava de saco cheio dessas cidades, da vida na cidade. E aí eu resolvi ir para o meio do mato construir um filme com poucos elementos, isso começou a me guiar de alguma forma, eu queria fazer um filme que seja na zona rural para ser completamente diferente do processo

que eu estava vivendo e eu queria poucos elementos, porque falar de cidade é falar do mundo, são todas as possibilidades, eu filmei em vários lugares diferentes, no Pólis tem até Japão nele, então chegou uma hora que eu não queria mais e eu decidi que queria um único lugar e que esse lugar estivesse isolado para que eu começasse a limpar. E eu fui logo ao meu baú de memórias ali, eu comecei a procurar algumas coisas que me interessassem perto de casa e durante o fim da minha adolescência e início da juventude eu frequentei muito Ibitipoca e eu comecei a procurar lá uma história que me leve a isso. E quando eu comecei, foi quando eu trabalhei com a Mariana pela primeira vez, porque a Mariana ama Ibitipoca, ela casou em Ibitipoca, Mariana é louca com Ibitipoca e eu sempre fui muito amigo da mãe dela e é outra coisa louca né, os anos vão passando e a gente hoje trabalha com os filhos. A Cristina foi minha professora, virou companheira de trabalho, depois super amiga e hoje a filha dela trabalhou comigo em alguns projetos e é uma amiga super querida e louca por Ibitipoca, então ela me deu umas dicas, eu conversei com ela, falei que estava tentando fazer um filme lá e ela falou que queria também, e eu falei que eu estava armando ainda porque não tinha história. Aí eu comecei a frequentar o lugar, mas o que eu tinha de memória de Ibitipoca era diferente da Ibitipoca que eu estava encontrando ali anos depois. Turismo é uma merda, turismo é foda mesmo esquema do Sanã, o Sanã foi meio assim, eu cheguei ao Sanã fugindo do turismo, Nada com Ninguém a mesma coisa, contato não é uma coisa que faz muito bem, coisa que tem muito contato tem um monte de valores impregnados lá que mudam. Eu não tenho nada contra turismo sustentável, é ótimo para essas comunidades, mas não é uma coisa que me interessa filmar, essa coisa de fazer artesanato para vender, alguma forma de exploração, abrir pousada, criar uma relação econômica com as pessoas que frequentam aquele lugar, isso não me interessa, eu posso ir como turista aí, mas eu não quero fazer um filme sobre esse processo. Então eu comecei a ir cada vez mais longe, comecei a tentar ir para lugares cada vez mais isolados, tentando encontrar gente que tivesse menos contato com o mundo. E com isso eu descobri duas coisas que me encantaram: as montanhas, a condição de viver em montanha, que tem muito a ver com a minha personalidade e aquele menino, o Cauã. Quando eu achei o Cauã eu senti que tinha alguma coisa ali, eu sou muito instintivo na hora de criar, eu não sei porque o menino me atrai, mas ele me atrai; eu sei dizer quando não me atrai, aí não me interessa e aí eu começo a tentar entender o que eu estou sentindo, porque eu estou sentindo aquela sensação ali e aí passa por conviver um pouco, eu gosto, eu preciso estabelecer algum vínculo com o lugar, com o personagem, com a comunidade, mas que não necessariamente passa por ser amigo dessas pessoas, ao longo do documentário para mim isso é uma coisa que eu separo muito. No documentário o processo é muito vivo, muito importante sempre né, mas

eu acho que você precisa manter uma distância até mesmo pra entender algumas coisas, naquela hora você não está ali para fazer amigos, ele pode até virar seu amigo, mas antes de ser seu amigo ele é seu personagem, então a relação é diferente, como ela se constrói. Então eu começo a frequentar esse lugar, eu vou cada vez mais, a Mariana me dá algumas dicas, me apresenta o Firma que é doidão, que é um cara que era personagem dela lá, depois o cara foi preso, mas eu comecei a frequentar o lugar e tentar identificar quais elementos me ajudariam. Quando eu começo a frequentar, eu pensei assim "eu acho que eu já tenho elementos para construir" algo, ou seja, já dava para colocar em um projeto alguma coisa, eu começava a fazer algumas anotações, a pensar porque na verdade eu nem sou tanto de anotar, eu sou mais de viver as coisas e começar a organizar as ideias dentro da minha cabeça mesmo. E nesse momento de começar a sentir que tinha uma história ali eu começo a buscar elementos no lugar que me ajudavam a contar essa história. Primeiro, no caso desses dois filmes que nasceram muito juntos, é um lugar onde as pessoas acessam a natureza de uma forma bastante particular, porque eles dependem não somente física, mas também existencialmente desse lugar, eu acho que isolamento dali ajuda muito a isso e a outra coisa foi a questão da vida e da morte, ali é um lugar onde esses elementos começaram a gritar para mim, as brincadeiras dos meninos remetiam a isso, um enterrava o outro, o tempo todo alguém mata alguém, a questão de matar, de viver, ela é forte naquele lugar, ou pelo menos os elementos que eu via eu enxergava isso, pode ser que seja uma coisa que já estava no meu olhar e que para eles é normal, mas eu acho que quando o seu sustento, a sua subsistência depende daquele lugar dói menos matar, ver um porco morrendo para a gente que não está acostumado com isso tem uma carga simbólica, um valor específico, mas para quem vive ali e faz isso todos os dias, se não matar algum bicho não tem carne, você não tem um açougue para ir comprar e mesmo se tivesse você não tem dinheiro para isso, então é diferente, de tempos em tempos precisa matar algumas coisas que estão naquele lugar, de tempos em tempos morrem gente e outras nascem, isso se destaca dentro daquele negócio. E aí eu acho que eu enxerguei que era possível construir um filme existencialista ali e aí começou um problema porque eu coloquei em um papel um projeto para conseguir buscar algum fundo e eu já tinha muita certeza que eu queria fazer um filme ali ainda que eu não soubesse exatamente qual era o filme, porque eu acho que uma coisa muito forte para mim foi me sentir profundamente identificado com aquelas pessoas, o que para mim era uma coisa extrema porque eu sou um homem urbano, de cidade, mas de repente eu vejo ali na minha frente pessoas que tem um tipo de silêncio muito parecido com o meu. Aqui eu estou falando, eu preciso falar, eu estou em uma condição aqui que se eu não falar nada não tem entrevista, quando eu estou dando aula ou quando eu estou

falando dos filmes eu preciso ter uma eloquência, eu preciso falar, mas no meu dia a dia eu não preciso ser isso sempre, até quando tem uma roda de amigos, eu sou o que está rindo e prestando atenção e observando, eu sempre fui muito de observar, eu nunca vou ser o que está falando ou o centro da atenção da jogada, eu sempre fui mais reservado nesse sentido, eu não tenho Facebook, eu não um cara de expor muito algumas coisas, eu tenho certo recato que é mineiro, que tem a ver com a minha família, mais especificamente com a minha mãe, acho, e aí eu vi aquelas pessoas que moravam ali e eu começava a me identificar com o silêncio deles e aí eu entendi que tinha tudo a ver, porque é uma cidade relativamente próxima, é um lugar relativamente próximo a Juiz de Fora, é longe para caralho, é fora de mão para cacete, é o meio do nada ali, mas eu acho que eu também sou produto daquelas montanhas, eu acho que Juiz de Fora não por acaso tem essa condição de montanha, de vale, que a gente tem aqui, essa coisa de ter que transpor montanha para acessar o mundo, cria uma tensão na gente e uma certa introspecção, não em todo mundo, isso vai bater mais forte de acordo com a personalidade, mas no meu caso foi fundamental e aí eu começo a perceber que muito antes de me perder pelo mundo e me encontrar no cinema documentário a minha forma de me relacionar com o mundo e acessar esse mundo, foi no interior dessas mesmas montanhas que eu me formei como gente, que foi aqui que eu li e cara, eu cresci lendo, eu sou de uma infância e adolescência onde leitura era uma coisa fundamental, onde imaginação era fundamental, uma época de subir em árvore, de construir os próprios brinquedos e de ficar o dia todo em uma coisa quase autista, que tem a ver até com o Sanã, por isso também que aquele moleque me identificou tanto, aquele negócio com o barquinho ali, eu fazia aquilo, de duras horas, não com um barquinho especificamente, com algum outro tipo de brinquedo, mas então eu comecei a ver que aqueles personagens tinham o mesmo tipo de silêncio que eu, então eu me identificava e sabia que ali ia sair um filme, mas e aí, de onde vinha o dinheiro para fazer aquele filme com as condições eu que queria? Aí coloco no papel umas ideias e aprovo muito rapidamente A poeira e o vento e aí vamos fazer. A história já estava mais ou menos delimitada ali, só que quando eu começo a seguir o Cauã, que já vai naturalmente ganhando um protagonismo dentro do filme, eu começo a entender que ele estava na idade, ele tinha oito anos, onde mais ou menos as pessoas compreendem como é que o mundo funciona e que nem tudo dura para sempre. Eu via que através do olhar desse menino, se eu continuasse o acompanhando, ia ser possível mostrar a questão das perdas e como ele experimenta as perdas naquele lugar, o que ele perde crescendo naquele lugar ali. E eu tinha problema, naquela época - A poeira e o vento é de 2011, mas eu ganhei um edital de 2009 para filmar - quando eu comecei a filmar lá, em 2010, eu começo a ver que a história vai ser

longa, só que era um edital onde ainda existia a obrigatoriedade de se finalizar em 35 mm, então se eu crescesse a duração da história, eu não ia ter grana para fazer o transfer para o filme. E aí eu ganhei um problema porque eu não podia crescer a história, o objeto fílmico está me mostrando que a duração é muito maior do que o esperado, eu preciso filmá-lo também em várias etapas da vida dele, não estou falando várias idades diferentes, mas se eu tenho poucos elementos e a experiência da passagem de tempo é diferente lá, eu preciso dar tempo para que aconteçam coisas - a velha precisa morrer - e eu não consigo isso de um dia para o outro, se tem pouca vaca, não nasce todo dia, tem pouca festa, então não era um filme que eu conseguia de uma tacada só dar conta dele e aí eu tive que optar em tirar um apêndice aqui, fazer um filme com alguns elementos e ver se eu consigo outras formas de continuar filmando esses mesmos personagens para ter a história que eu queria. Então, apareceu para mim a história do Sopro, mas ela não cabia no curta que eu tinha que fazer, então eu resolvi fazer um curta bem sensorial, onde a poeira e o vento são dois elementos que estão bem em destaque ali mas que é bem de atmosfera e tal e é onde não tem uma história específica ainda, já tem até quatro dos personagens que estão no Sopro já estão ali mas eu não narrava mais do que isso, era mais um filme de atmosfera. E aí aconteceu que esse filme foi bem, a gente lança no É tudo verdade, que é o festival de documentário mais respeitado do país e ganha um prêmio, o primeiro prêmio, o prêmio mais importante da categoria dele de curta e era grana e aí eu soube como eu daria continuidade ao filme, começo a colocar esse dinheiro para que a gente volte e filme, converso com a equipe, todo mundo topa e qualquer dinheiro que entrava ia para possibilitar novos períodos de filmagem. O filme foi ganhando vários outros prêmios, todos que ganhava eu colocava nisso, eu fui fazendo esse investimento, de fazer o curta financiar etapas de filmagem do longa e ao mesmo tempo eu começo a editar com o Ivan essa história. A Luana é minha parceira de trabalho mais frequente que entra no início e sai no final do projeto, mas o Ivan é o meu parceiro de criação, a gente estudou junto lá em Cuba, ele começou a montar os filmes que eu fiz lá dentro, a gente se conheceu lá, começamos a montar os primeiros filmes que eu fiz lá dentro e deu tão certo desde o início que a gente nunca mais parou e é um cara com quem eu mais troco coisas relacionadas a narrativa, dramaturgia, a essência da história mesmo, então foi muito legal tê-lo comigo ao longo de todo esse processo, a gente voltava, filmava esse pedaço, editava esse pedaço, voltava de novo, fazia mais um coisa e aí quando eu ia, eu já ia buscando coisas que eu sabia que cabiam nos buracos que a gente tinha nesse primeiro corte. O Matheus topou, o Pedrinho topou e a gente voltou várias vezes, acho que foram sete ou oito viagens ao longo de um ano e meio, a mais longa durou 12 dias, que foi quando a gente foi para fazer A poeira e o vento, agora as

outras duraram uma semana, quatro dias, três dias, dois dias, um dia. A gente perdeu uma parte do material filmado, um HD deu uma merda danada, foi um baque porque eram momentos incríveis, o Matheus falava que o moleque nunca mais ia repetir, porque o Cauã batia no bezerro, era uma coisa louca, ele saiu, ele deu um ataque de raiva nele, ele cobriu alguns bezerros de porrada e isso você não refaz. Eu nunca pedi para que ele fizesse isso ou aquilo, até porque aquele moleque é indomável, eu até ia brincar que ele era o "Mogli, o menino selvagem", ele faz o que ele quer, as vezes a gente tinha momentos dele de muita atividade e outros momentos não, porque eu gosto de filmar personagens nos seus momentos de solidão cotidiana, aquele momento onde você está sozinho com você mesmo e nada mais importa, por isso eu preciso ser muito discreto, eu preciso ter uma equipe mínima, pequena e extremamente silenciosa. Eu venho de uma experiência recente no final do ano passado de filmar com gente barulhenta, isso não dá certo comigo, isso não faz o menor sentido, essa coisa de estresse, tensão, grandes sets ou então adrenalina demais, essa coisa de tanta pilha e pó, cara isso até pode ser legal, mas não é para mim, o tipo de artesanato que eu faço não condiz com essas atitudes, eu preciso ter um tom mais baixo, então por isso o Pedrinho casa perfeitamente, o Pedrinho é zen, eu falei com ele assim que eu precisava que o som soasse diferente a cada sequência, foi um pedido que eu fiz para ele e para o David, o David construiu muita coisa depois com os sons que o Pedrinho fez e ele montava umas placas que ele estava experimentando estereofonia e de repente as placas estavam lá e cadê o Pedrinho? Estava fazendo uma posição de Yoga no meio de uma pedra e o Cris olhava e falava assim "Deixa ele, deixa ele, ele está fazendo, mas ele está filmando, ele está escutando alguma coisa ali", então é muito legal. O Matheus quando está medicado é fantástico, quando não está é pesado, mas quando ele consegue baixar um pouco é ótimo, a gente filma e entra em uma sintonia muito legal, nem sempre ele consegue estar nessa jogada, as vezes é difícil, mas eu acho que eu consegui fazer a equipe que ajuda a fazer esse artesanato e que é fundamental, porque se é um processo instintivo eu preciso de paz nesse momento, aliás, paz é uma coisa bem vinda sempre, então eu preciso também desse silêncio para criar, eu preciso de tranquilidade, por isso uma coisa que me dá muito prazer é quando nascem as ideias, o momento em que eu descubro que eu preciso fazer um filme sobre o lugar e que tem uma história ali é muito solitário esse processo de criação, eu preciso de paz, eu não funciono nessa jogada de grande ambientes, já trabalhei, mas não funciono nessa coisa de todo mundo naquelas baías, meu trabalho é mais estar sozinho, eu acho que a solidão me inspira e me pressiona criativamente nesses momentos.

R: O Cris comentou sobre a experiência que ele teve de ficar em silêncio durante a produção também... Acaba que essa essência contaminou a equipe.

M: Eu acho que é legal porque é uma experiência também que tem a ver com meditação, eu nunca fiz, não tenho técnica nenhuma de meditação, mas eu cheguei nesses lugares e de uma forma geral, na maior parte dos filmes que eu faço é assim, nem todos porque por exemplo agora eu estou finalizando um filme que não tem nada a ver com isso, um filme que é falação o tempo inteiro, mas na maior parte das vezes eu vou aos lugares já pré-disposto a não entrevistar os personagens e aí é muito louco porque o filme sempre se realiza entre aquilo que você espera e o que o personagem também, é essa intersecção aí. Em vários dos meus filmes, o filme todo é realizado e a impressão que eu tenho é que o personagem acha que o filme não começou ainda, ele acha que em algum momento eu vou fazer perguntas, em algum momento eu vou pedir para que ele faça coisas e eu não vou, eu chego ali é para conviver. Então são momentos em que eu espero muito e filmo pouco, porque uma pergunta que em festival acontece muito é "Quantas horas de material você tinha?" e não é uma conta que normalmente eu faço, não é uma coisa que me atrai e eu não pergunto nem pro fotógrafo ou pro assistente ou pro montador quantas horas de material a gente tinha, não é uma informação que eu domino até porque não é uma informação que me interessa muito, eu preciso saber é se eu já tenho o suficiente para contar ou não. Agora algumas vezes a gente tem muito pouco material, só que a gente passa muito tempo lá, mas passa esperando e aí essa angústia, essa tensão que se cria, esse silêncio que é avassalador ali me inspira criativamente, é um filme muito de sussurro.

Você comentou que você tem esse DVD duplo da Lume né, no dia que eles me mandaram esse DVD foi uma experiência para mim, primeiro porque eu não pude ver nada processo, eles não deixam eu acompanhar nada, entregou pra distribuidora é dela, vendeu a alma pro diabo, sacou. Então quando eu começo a olhar e assistir de forma cronológica eu achei louco, porque é muito visível o que eu sentia em cada um daqueles filmes e como eu fui me calando também ao longo da minha trajetória, alguns momentos eu preciso falar, então por isso eu estou fazendo um filme agora que sem palavras eu não consigo fazer, ele é verborrágico essencialmente verborrágico, mas esse tipo de filme que a maior parte da minha obra tem a ver, eu preciso dessa atmosfera, dessa experiência que o Cris sentiu, é filme de sussurros, que tem muito a ver com o Arquitetura do corpo, eu e Matheus a gente conversa pouco na hora que está ali. Aliás, é até engraçado porque tem muita gente que pede para estar presente no set e eu falo não, não pode, senão atrapalha o esquema, é concentrado. O Cris tinha uns bolsistas, o Cris levou uns bolsistas e o Matheus ficava louco porque eles rompiam essa dinâmica, esse

silêncio, essa jogada porque o tempo todo o cara aproveita para te fazer pergunta e as vezes eu não sei exatamente o que eu estou buscando, mas eu reconheço quando encontro e aí se você tem alguém perguntando "o que você quer com esse negócio? o que você está pensando agora? o que você está buscando?", "eu não sei e para descobrir eu preciso de silêncio", era louco o processo porque não funciona, eu acho que não é um cinema que funciona com grande equipes. É diferente, fazer produção em série é uma coisa, fazer artesanato é outra.

R: Qual seria o papel do som nos seus filmes? Como você entende esse seu processo de perda da palavra?

M: Olha, eu acho ele fundamental, eu fui também me calando ao longo da minha trajetória. Eu acho que os filmes são reflexos de um processo que eu experimento enquanto homem, eu nunca fui de falar para caralho, mas eu acho que eu fui me calando ao longo dos anos, volto a dizer, em alguns momentos eu preciso falar. Eu me sinto cada vez mais confortável com o silêncio e ele vai se tornando cada vez mais potente, só que eu não faço filme mudo, eu faço filme que prescinde da palavra, é diferente, prescinde do diálogo, mas então para isso, para continuar exercitando esse tipo de observação que é recatada, que é discreta, para não perder o espectador eu preciso preencher de alguma forma com o som, então por isso para mim é fundamental esse trabalho de desenho sonoro, essa jogada que eu fui experimentando com o David, a gente trabalha muito bem, já fiz algumas experiências com os meninos do Grivo que também foi um momento muito legal de poder experimentar algumas coisas com eles para alguns tipos de projetos que eu achava que era a cara deles, para outros eu acho que ia ficar uma coisa esquizofrênica se eu os levasse para lá e que o David entende perfeitamente, eu gosto da forma como ele preenche as imagens que eu e Matheus produzimos ali. Eu acho que é tão pessoal esse processo, Raphaela, e tem uma coisa a ver com o Carlos Aberto Mattos também, que foi uma coisa estranha. Na parte da família do meu pai tem muito problema de audição, eu sinto que o meu pai está vivendo isso, apesar dele não assumir tanto, eu sinto que ele está vivendo essa jogada e eu sempre tentando ter a percepção do que acontece comigo, eu sinto que o meu olho é muito mais potente que o meu ouvido, mas eu não estou falando por conta de escutar mal, eu acho que eu sou mais lento para processar a informação sonora do que para processar a informação visual. É muito claro isso para mim em dois momentos, um na Avenida Rio Branco, aqui em Juiz de Fora, é muito reta, eu consigo enxergar o letreiro do ônibus em vários pontos para trás, é uma coisa estranha, claro que tem coisa que você completa, pela cor do ônibus e pelo conhecimento que você tem dos bairros, você também consegue, você junta, mas as vezes eu vejo a três pontos e tem muita distância entre um ponto e outro, mas eu estou vendo e entendendo. Então é uma coisa estranha, claro que eu completo

algumas coisas. Outra vez eu fui fazer teste de psicotécnico pra renovar carteira de motorista e aí tem aqueles negócios que você bota o olho, acende as luzes, fala umas formas e tal e a mulher falou assim: "O que você está vendo? E agora? E agora? Sério?!", aí eu pensei "puta, fodeu, errei né, já pensou se eu bombar, vou ser bombado no psicotécnico, vai ser foda essa jogada, não posso nem dirigir mais" e aí a mulher falou assim "vamos continuar" e ela falando "ahn, ahn ahn" e eu já morrendo de medo, porque eu pensei que eu ia dançar né, porque ela interveio daquela forma. Chegou uma hora, ela virou e falou assim "cara, aquela hora que eu falei, eu nunca tinha visto ninguém chegar a esse nível, você ainda passou, a gente parou porque senão a gente ia ficar aqui o dia todo", porque eu ia vendo cada vez coisas mais difíceis. Então eu acho que a visão exacerbada é pra compensar uma perda auditiva, eu nunca fiz nenhum exame especificamente pra comprovar essa jogada e, volto a dizer, eu não acho que eu seja surdo e tal, mas eu sinto que é lento, as vezes se você falar alguma coisa comigo pode ser que eu fale assim "o quê?" e antes de você repetir eu te respondo, porque eu demorei pra processar essa informação, eu não sei se é isso que a família do meu pai experimenta, eu não sei o que ele está vivendo especificamente e que ele tem uma resistência grande em aceitar, mas eu fiquei pensando que isso pode acontecer comigo e que de alguma forma eu posso ao longo da vida ficar surdo. E aí Lume resolve fazer esse DVD e contrata o Carlos Alberto Mattos pra escrever o coisa. E aí o cara me escreve o texto e me manda, fala "Acabei de fazer o texto, foi um prazer", porque não era uma aprovação, não era uma encomenda, foi um acordo deles lá e ele, como a gente se conhece, falou que queria me enviar o texto, eu estava visitando minha irmã, em festa de final de ano com a família toda. De repente eu vejo e o cara faz um texto que chama "O olho que ouve" e começa a explicar o som papel do som e eu pensei cara, ele entendeu o processo que eu vivo e que reverbera nos meus filmes. O Alan Ribeiro, que é um cineasta do Rio, ele fala que no primeiro plano de cada filme, ele sabe que o filme é meu e até brinca que se tivesse aquela coisa de relacionar a coluna da esquerda com a da direita os filmes com os autores, ele acha que o mais fácil de apontar seria o meu, que ele iria primeiro nessa jogada. Então eu acho assim, eu tenho um certo sotaque de filmar, uma forma de abordar os temas, de me aproximar desse objeto fílmico e que passa muito pela imagem, pela construção imagética do que eu estou mostrando ali, que aí foi um casamento encontrar o Matheus que é um cara que traduz isso muito bem, apesar de sermos duas personalidades completamente diferentes a gente consegue filmar da forma mais harmônica possível, há pouco tempo deu uns picos aí, não sei como vai ser daqui pra frente, mas a gente durante muitos anos vem filmando essa imagem que é potente, que as pessoas batem o olho e já sabem o que é, de quem é, só tem essa força toda porque o som prepara ela para isso. Eu

preciso sempre forçar o som, até porque eu tenho consciência que esses filmes não sustentariam interesse sem uma banda sonora que puxe o que a imagem não dá, tem um excesso de contemplação ali que é muito potente pra um público restrito, mas também é muito fácil que a maior parte das pessoas percam. E aí tem uma experiência que foi muito louca, quando o Sopro ficou pronto, ele foi lançado na Suíça, no Visions du Réel, nessa primeira exibição, eles pagaram minha passagem pra ir pra lá e tal e quando estava faltando pouquinho pra ir o Ivan falou que não ia aguentar, que ia também e aí o David falou "Eu também não, cara, eu preciso ver isso, é o primeiro longa que a gente faz junto", uma equipe que está trabalhando há muito tempo e tal, e a mulher do David foi também, então éramos nós quatro lá pra primeira exibição pública do negócio. E era um filme que eu e Ivan, a gente conversava muito sobre várias coisas e a gente tinha muita certeza que a chance do espectador perder no início do filme era muito grande, desistir do filme. O filme tem três dias né, a história está construída ao longo de três dias ali e o primeiro momento é extremamente contemplativo, só que a gente precisava desse lugar para apresentar os personagens e a forma como esses personagens experimentam a passagem do tempo nesse lugar, essa condição era uma das coisas que mais me movia quando eu construí esses dois filmes, era encontrar formas para transmitir a experiência da passagem do tempo naquele lugar. Eu acho que no mundo ocidental a gente está acostumado a perceber o tempo pela escassez, ao final do dia, um semana, um mês, um ano, a gente dá conta que o tempo passou pela quantidade de coisas que a gente não conseguiu fazer durante aquele ciclo. Mas em algumas determinadas situações, como nas montanhas, ou na prisão, você sente o tempo pelo excesso, não pela falta, é diferente. Quando eu tava filmando lá, aí nessas esperas, nessa forma silenciosa de filmar, as vezes eu sentia que estava sendo atravessado pelo tempo, que ele estava entrando aqui dentro e me consumindo, porque é uma experiência diferente. E pra gente construir algo que respeitasse o ritmo de tempo daquele lugar, a gente precisava ser lento nesse início. Paisagem, montanha, nuvem, quatro ou cinco casinhas, o primeiro ser vivo que aparece é um cavalo, depois fragmento de perna de boi, uma cabeça de boi com chifre e uns cachorros que comem, até o primeiro menino, a vida humana é a que corre pela câmera e escapa né, aí até aquele jogo de olhares que vai sendo construído demora, a gente demora pra avançar, então era muito fácil perder espectador nesse momento. Só que a gente sabia que se a pessoa aguenta até o momento que chega a montagem paralela do Cauã com a velha, aí a gente acha que a pessoa fica, porque é o primeiro conflito evidente da película, você vê que ali vai começar a ter uma construção de alguém que está ligada a morte, duas histórias que estão ligadas à morte. E aí, se você já teve interesse até ali, você não vai embora. Nessa primeira exibição,

estávamos todos sentados lá, era uma sala de cinema lotada, a gente estava lá e de repente, não saiu ninguém. E a gente não estava na mesma fileira, porque estava o David e a mulher dele estavam sentados em cima, eu olhei para o Ivan, cheguei pra frente e ele me olhou e cara, foi aquele alívio pra nós dois, porque se ninguém saiu ali, eles vão ficar, esses velhinhos vão até o final com a gente, porque também era um público bem maior de idade. Então, foi uma experiência bacana ver que é possível, que tem gente que compra esse tipo de filme, mas é sempre um risco você pode perder espectador. Eu acho que uma coisa que me ajuda é o som, apesar dos meus filmes, já ganhamos prêmios de som também, mas a gente tem muito mais prêmios de fotografia, e eu acho uma injustiça sabe, eu acho que essa imagem só tem esse peso quase monumental porque o som prepara ela pra isso, é o som que preenche ela, eu não conseguiria contar essas histórias sem um desenho sonoro pensado especificamente, é essa jogada de pedir que o vento soe diferente a cada sequência, era loucura e o David ficou semanas preparando isso. A gente foi finalizar o som desse filme no Chile, num prêmio que a gente ganhou num puta estúdio, que era uma coisa incrível, gigantesco, de grandes produções. E era louco porque a gente entrava lá no primeiro dia, os caras pegaram a gente no hotel, levaram a gente por um tour pelo estúdio, que era uma coisa absurda, aí eles começam a mostrar um filme lá, não sei que merda, umas coisas do deserto, uns tiroteios sabe, eles colocaram um *hero* deles assim pra impressionar a gente e a gente olhava um pro outro e pensava "a gente tem um monte de galinha, passarinho, nuvem, ventinho pra tudo quanto é lado, pintinho, isso não vai dar certo de jeito nenhum", e aí a gente começa a botar lá e os caras olhavam como se a gente fosse dois ETs, só que quando eles viram a complexidade da construção sonora que a gente estava propondo, os caras ficaram chocados, ele virou e falou assim que nunca poderia ter imaginado que o vento poderia ter tantos matizes diferentes; e eu falei "claro, se ele é personagem, meu filho, eu preciso trabalhar com ele desse jeito", o cara ainda falou assim: "Vocês não podem deixar alguns ambientes pra gente não", eu falei "não, porque vocês tem que aprender a produzir isso e não vai sair reproduzindo minhas coisas pra tudo, não é som de fazenda ou som de floresta, não, é particular, você tem que aprender a escutar esses lugares", eu acho que a gente não está acostumado a escutar os lugares e como eu tenho essa carência auditiva, não é uma coisa que me impede, eu não quero me fazer de vítima de falar que sou meio surdo, por isso enxergo muito, não, não é isso, pelo menos eu acho que escuto normal. Eu também não tenho outro nível, não tenho como comparar, eu só tenho os meus dois ouvidos aqui, eu nunca vivi outra vida ou tive outra orelha de outra pessoa pra saber como é escutar melhor ou pior, mas eu acho que não uma coisa que me afeta, mas é uma coisa que eu paro e gasto tempo nisso. Ontem eu baixei um som do David, porque a

gente retomou um projeto em janeiro que já estava quase pronto e até hoje não está pronto porque eu não acho que o som está no lugar que tem que estar e é um filme extremamente silencioso também, onde não acontece nada, a gente tem pessoas no seu cotidiano, em casa, sozinho, esperando, muito espera e o que soa é o corpo ali, é a água que ele toma quando está em casa, é o cara vendo televisão, é um dançando na sala. Então, eu cheguei ao som por uma condição que é minha, muito pessoal, mas também por apostar, primeiro porque eu acho que é assim, é audiovisual então é 50% da jogada, e eu acho que no meu caso é até mais, apesar dos elogios serem mais evidente na imagem, eu acho que não, eu acho que o som é mais importante.

R: Você considera o som um personagem dos seus filmes?

M: Não, o som não, mas, por exemplo, o vento, como é que você sente o vento, pelo som que ele produz e pelo movimento que ele cria nas coisas. Eu considero que o vento é personagem em *Sopro*, em *A poeira e o vento* e em *Sanã* também. São três histórias que eu tenho onde sem o vento eu não construiria essas histórias, mas eu acho que o som genericamente não é personagem, mas eu tenho personagens que se manifestam através do som. Uma coisa que eu gosto muito é trabalhar com fora de campo também, então muitas vezes onde você não está vendo tudo e você é obrigado a completar e essa informação pode chegar tanto pela imagem quanto pelo som, por exemplo, no *O Maior espetáculo da terra*, teve uma imagem onde eu tenho cachorro girando num negócio e ele entra e sai de quadro e você não vê ele o tempo todo, você sabe que ele está ali e aquilo pode te criar uma coisa inquietante. Agora eu tenho várias outras imagens, vários outros momentos de vários filmes onde você escuta coisas acontecendo fora, o personagem está vendo coisas que você não sabe o que é, mas quando você escuta o que é você completa mentalmente aquela jogada. Eu gosto muito de lacuna, de parêntese, de quebra-cabeça, de montar algo e começar a tirar algumas peças que ao tirar você entende o que é, mas é convidado a completar, eu acho que os meus filmes, de uma forma geral, eu aposto muito nisso, de tentar deixar a história sempre sabendo mais do que você sabe daquela situação, mas menos do que você poderia saber. Ao ficar nesse meio termo eu acho que você acaba convidando o espectador a completar essa imagem que foi propositalmente deixada de forma incompleta, construída de forma incompleta. Então eu acho que a coisa do quebra cabeça faltando uma ou duas peças é uma metáfora que eu acho que combina com isso, é uma preocupação que eu tenho de não esmiuçar tudo, de não entregar tudo. Eu não gosto de filme onde você defende uma tese ou entrega tudo mastigado pro espectador, eu prefiro convidar o espectador para aquela experiência ali, para aquela jogada de não completar o filme na tela e sim na cabeça do espectador. Ele é convidado a navegar por aquele universo e

a tirar algumas conclusões sobre aquela realidade que está sendo apresentada pra ele ali. E aí eu acho que tem a ver também com uma coisa que eu acredito muito na linguagem cinematográfica e com a coisa de sala escura. E aí no caso do Sopro foi uma coisa que foi muito feliz isso, a gente meio que ganhou muito prêmio de finalização, porque a gente não tinha a grana toda e a gente ia mandando pra concursos de work in progress, pra fundos de finalização, pra alguns editais específicos para finalização, você vê no início do filme que ele tem uma porrada de logo, parece que o filme teve dinheiro pra caralho, mas não é assim, quando o filme tem muita logo é porque não tinha dinheiro, cada um deu um pouquinho, quando se tem uma só é porque alguém topou pagar todo esse montante aí né. Então como foi um filme construído por partes, a gente mandou e ganhou alguns prêmios, tipo o de transfer para 35 mm, e a alegação do comitê de seleção sempre era a que de todos os filmes em competição o único que precisava ser visto em tela grande era o Sopro e aí a gente ganhava. O prêmio de transfer, o prêmio da Filmosonido, vários prêmios que a gente ganhou era assim pra apostar em um filme feito para tela grande, em linguagem cinematográfica, em som trabalhado pra você escutar em 5.1 sabe e mesmo que os elementos sejam muito simples e muito primordiais. Eu acho que era um filme em que eu pensava muito no mínimo que a gente precisa para existir, a questão da sobrevivência, a questão do sustento ali, a questão da natureza, as relações que aquelas quatro ou cinco casinhas, as pessoas que habitavam aquelas quatro ou cinco casinhas o que elas precisam, elas tem uma autossuficiência que me interessa e que eu acho que o moleque, o Cauã, ajudava muito. O Wilton Lacerda, roteirista, diretor do Tatuagem e tal, que é um grande roteirista de uma porrada de filme aí, ele fala muito desse filme, do Sopro, ele gosta muito do filme, e em uma das discussões que a gente participou num festival ele dizia que em um plano ele viu um personagem envelhecer, que foi quando o Cauã está sentado comendo que ele está com a perna cruzada, ele está comendo uma broa e tal e ele começa de um jeito e ele muda a posição e encara a câmera, numa postura e continua comendo, não deixa de comer; e o plano é longo e vai mostrando essa jogada e o Wilton percorreu muito tempo sobre essa jogada em como construir a passagem do tempo dentro de um único plano, como ele acredita que o menino amadureceu ao longo do plano. Ele falou assim: "ele começa menino e termina mais velho o plano, pela postura", então eu acho que é um cinema de tantas sutilezas na construção que mínimos elementos ajudam o espectador a pensar coisas assim, que não necessariamente é o que você está pensando quando você está construindo, mas a gente não tem como controlar a recepção, faz parte do jogo e eu aposto completamente nisso, mas precisa estar aberto pra isso, precisa construir faltando, não somente um menino comendo, é como filmar esse menino comendo, por isso que é momento

lá em que eu preciso primeiramente não fazer a câmera, eu já fiz, já fotografei em 16 mm, em 35 mm, em vídeo já fiz muita coisa, eu poderia fazer, mas eu não posso fazer. O meu cinema só é possível porque eu preciso estar pensando em outras coisas, eu preciso estar com a cabeça aberta pensando narrativamente e até mesmo pra avisar para o fotógrafo se já é suficiente o material ou não. Eu acho que uma das grandes coisas que vem na minha cabeça quando eu estou filmando é saber quando ligar e quando apagar a câmera e quando cortar o filme, encerrar a filmagem, se eu já tenho material ou não, quem vai saber, só eu. E eu não tenho essa jogada e 'ah, a gente descobre na edição', não cara, não descobre porra nenhuma na edição, é um processo consciente o tempo todo, ainda que muitas vezes seja no escuro, você não tem como saber, mas faz parte do processo. Não é uma coisa que me consome, que me mata, eu me sinto bem nessa escuridão. Eu acho que tem gente que morre, por exemplo, o Léo, um sócio meu, o cara é louco, ele precisa saber de tudo porque tem a ver com segurança, eu me sinto confortável sem saber de algumas coisas, eu não preciso saber de tudo.

R: O Pedro e o Matheus chamaram a atenção para a sua maneira de "dirigir" o personagem, então eu queria que você comentasse um pouco sobre isso. Por exemplo, como era a relação com o Cauã? O Matheus comentou que você pediu para repetir a cena que ele é enterrado na areia.

M: Eu gosto de inferir pouco no que está acontecendo ali, mas eu acho que eu preciso explicar para o personagem o que a gente está fazendo ali pra que ele não fique esperando coisas que não vão acontecer, que não vão cumprir com a expectativa dele e também evitar com que ele fique inventando coisas pra gente filmar, que eu acho que isso é uma coisa que acontece bastante. Eu acho que a expectativa que a pessoa tem que você vai fazer um filme da vida dela ou sobre algum momento da vida dela é uma coisa muito delicada porque ela deixa de ser ela mesma, ela vai te mostrar o que ela quer mostrar que não necessariamente é o que você quer. E entre os vários papéis que aquela pessoa assume ao longo do dia, pode ser que eu esteja buscando uns e ela queria me apresentar outros. Quando eu fiz o Pólis, o tempo todo tem a Kaiete lá né, que é aquele personagem que é uma transformista que aparece ao longo do filme, ela ficava o tempo todo falando pra todo mundo que eu estava fazendo um filme sobre a vida dela e eu falava "não é um filme sobre a sua vida", mas não adianta, nada ia convencê-la de que não era sobre a vida dela, ela botou na cabeça que era sobre a vida dela e não ia sair. E eu ficava o tempo todo tentando mostrar pra ela que não, que não era, tem alguns aspectos que ela é parte de uma engrenagem muito maior que é a cidade ali, que é uma cidade qualquer, não é nem a cidade que ela vive, que a gente não identifica hora nenhuma qual é essa cidade. Então eu acho que tem muito disso, de você começar a fazer um filme seguindo um

personagem e esse personagem se converter em outro personagem, que também é um papel social que ele assume, mas que não é necessariamente o que mais me interessa. Então a minha conversa com os personagens passa muito por isso. Essa coisa de ter pedido pra repetir a cena do enterrar foi porque a gente perdeu o HD e era uma história de vida e morte que me ajudava a construir a jogada. Quando filmou foi perfeito só que a gente perdeu esse HD, a gente perdeu três dias de filmagem, foi foda, foram coisas que não voltam, a gente tentou reencenar algumas coisas, ficou uma merda a maior parte, mas outras soaram naturais como essa daí. Então, eu gosto de conversar pra deixar claro pro cara o tipo de coisa que a gente está esperando naquele momento ali, mas nunca de falar "faz isso, faz aquilo", eu nunca dirijo ao ponto de falar "entra aqui, olha pra lá, faz aqui, repete essa ação agora, vamos filmar com a câmera em outro lugar", isso é até uma das brigas que eu tenho com o Matheus e melhorou muito ao longo do processo, era deixar claro pra ele que é documentário e não ficção, porque senão ele ia ficar o tempo "ah, mas a luz não está perfeita" ou "ele podia fazer isso mais ali", não ali não era, ele fez aqui e a gente que tem que se adaptar ao objeto fílmico. Agora eu acho que eu preciso o tempo todo de conversar, até porque o vínculo sou eu, eu faço a pesquisa, claro que tem gente que trabalha comigo na pesquisa, mas sou eu que estou ali até mesmo pra tomar a decisão de que eu vou filmar aquela pessoa, eu preciso conviver com ela pra estabelecer esse vínculo. Então mesmo que não tenha sido eu que encontrei o personagem, eu preciso passar um tempo com ele para aprender a ler esse personagem e as ações dele, identificar em qual momento do dia acontecem mais as coisas que me interessam, em qual momento da casa acontecem mais as coisas, até mesmo pra pedir pra ligar a câmera porque eu já sei que quando o personagem vai ali acontece tal coisa que me interessa, pode ser que não aconteça. Aí, eu acho que eu mais do que dirigir é você estar aberto para o que acontece e uma coisa fundamental pra mim, uma das coisas que mais me motiva no documentário é voltar pra casa todo dia com um filme que eu não concebi. Por mais que eu tenha uma ideia, uma certa ideia do que pode acontecer, a realidade me presenteia com tanta coisa que sempre eu preciso replanejar o filme que eu estou fazendo ali e acertar o leme - o filme estava aqui, mas agora eu acho que está indo mais pra cá, eu estou falando sobre os mesmos temas ou eu tenho uma coisa que surgiu e que agora virou o tema e o tema foi mais absorvido, coisas que apostaram muito naufragaram, outras que eu não esperava pode ser o momento fundamental do filme, então eu tenho muito tesão de criar essas coisas assim, são as coisas que mais me motivam. Então, eu não conseguiria ter uma ideia pré-concebida na cabeça o tempo todo, claro que em alguns momentos parece muito pelo rigor de enquadrar que eu acho que é muito sóbrio, por exemplo, no Sanã tem gente que fala assim "isso é praticamente ficção, porque

têm os dois moinhos de vento girando aí passa uma vaca e depois passa outra", aí eu respondo assim "desculpa, eu não dirijo vaca", eu aprendo a ler a realidade né, se tem seis, você viu duas e parece que caiu exatamente no lugar certo, só que eu perdi as quatro anteriores, entre correr na areia, montar o tripé, não tá em nível, perdemos uma, perdemos duas, perdemos quatro, perdemos todas, mas aí no outro dia se eu tiver por ali e está vindo vaca, eu peço "Matheus, prepara aquele plano de ontem", porque as coisas nesses lugares elas se repetem muito, então eu acho que passa mais por ler o lugar. E essa conversa com os personagens eu acho fundamental, se o vínculo sou eu, eu preciso ficar o tempo todo mantendo o vínculo e manter o personagem disposto a fazer o filme, porque uma coisa que eu tenho muita consciência é que pode ser chato o tipo de filme que eu faço pra quem está sendo registrado pode ser muito chato, assim como pode ser pra equipe também, mas eu não estou ali para fazer pirotecnia, palhaçada, contar piada, não é isso, meus filmes não se sustentam com isso e eu não tenho uma dinâmica de trabalho assim. Eu lembro muito de um filme que a gente fez que tinha um assistente de produção que a menina chegava e não fazia nada e ficava "vai demorar muito?", ela já chegava perguntando isso, porque não acontece nada no set e aí eu falo "Luana, troca essa menina", porque ela não entende o que a gente estava fazendo, eu acho que tem que ter essa sintonia também de quem está ali, tem que estar fazendo o mesmo filme que eu. Ah, tem a história do menino correndo cara. No Sopro, teve uma coisa que a gente gravou e estava nesse material perdido, o menino começa a andar de costas, a gente o filmou andando de costas e aí a gente perdeu esse material e quando a gente foi refilmar, eu pedi pra que ele refizesse essa coisa. Foi louco porque já não soava mais a mesma coisa, porque ele não tinha o mesmo galho arrastando no chão da areia, o som nunca mais foi o mesmo porque eu tinha escutado no dia e tinha me atraído, então eu já estava inquieto porque eu não consegui ter a mesma imagem que tanto me atraía e enquanto a gente estava refilmando isso, mesmo não sendo o som que me atraía, ele começa a correr, na mesma hora eu dei um toque no Matheus e o Matheus começa a correr também e ele fala - o Matheus fala muito enquanto filma e a gente limpa esse material depois - e aí quando ele saiu correndo e ele saltou num negócio e o Matheus saltou também, até quase desequilibrou depois, quase caiu com a câmera. Na hora de montar, eu e o Ivan a gente pensava o tempo todo que esse filme, nesse momento, a gente estava quebrando o código porque o filme é super estático o tempo todo, o filme tem essa contemplação muito silenciosa e de repente a gente sai acompanhando alguém de câmera na mão e o cara corre e a câmera corre e treme, então a gente estava rompendo. Só que a gente usa essa imagem logo depois da morte do porco e o menino vai e depois ele começa a quebrar umas pedras e tal que não estavam planejadas.

Então era louco porque era uma coisa que a gente pediu pra refazer, ou seja, eu estava interferindo, dirigindo ele, só que ele me deu algo muito melhor e isso era um corpo estranho no filme e aí a gente montou sem isso e com isso, porque a gente sabia que isso trazia um desequilíbrio pra história, era uma coisa louca porque assim, a gente tinha essa consciência, mas a gente não tem certezas e isso é bom ou ruim, pode ser que ajude ou pode ser que atrapalhe muito. E aí a gente começou a conversar num nível cara, eu e Ivan falamos horas sobre isso, o Pedro que é um amigo meu, não é o Pedro do som, é o Pedro Freire que é um cineasta do Rio, o Pedro foi comer na minha casa, a gente estava fazendo um trabalho lá e aí eu, que gosto muito de cozinhar, eu fiz uma paella pra ele, ele morou na Espanha, adora e tal, aí a gente ficou o jantar inteiro conversando sobre aquele plano, foram umas quatro horas, várias garrafas de vinho, conversando se aquele plano deveria ficar ou não. A gente chamava-o de plano Gus van sant porque no Elefante tem o cara andando de costas e aí no final a gente decidiu topar, deixar o plano e vem dois críticos e escrevem sobre o plano, era do caralho quando acontecia essa jogada. Já tinha acontecido também no Arquitetura do Corpo a questão da igreja evangélica, todos os personagens a gente só mostra enquanto eles estão ensaiando, da igreja evangélica além de mostrar o ensaio, mostra a apresentação, isso está dentro do universo, mas também mostra elas no culto e aí uma menina começa a chorar. Só que aí quando eu vejo o culto, as mãos têm as mesmas formas dos bailarinos que a gente tinha acabado de mostrar e aí a gente começa a armar, mas sabendo que estamos rompendo o código e aí pode ter gente que fala assim "o filme é um até ali e outro depois", aí vai e ganha o prêmio do festival de Brasília de melhor montagem com a justificativa do júri pela forma como encontraram de introduzir um corpo estranho naquele ambiente, um outro festival vai e solta um negócio que a montagem mais inesperada do filme era aquilo e dá o prêmio pra gente, é apostar no risco, é apostar que o desequilíbrio pode te detonar mas também pode trazer coisas interessantes pro material.

R: Outra característica marcante nas suas obras é a de os personagens em algum momento olharem diretamente para a câmera, como em um momento de contemplação ou em confronto com o espectador. Acontece no Sopro, no Pólis, no Taba e no Urbe e em outras obras, o que você acha disso, qual é a sua ideia nessa hora?

M: Raphaela esse é um dos momentos que mais me atraem, eu tenho escritório em casa com um quadro feito somente com esses momentos que os personagens olham para a câmera. É uma coisa que me atrai porque eu sinto que eles estão olhando dentro de mim, quando acontece. Algumas vezes acontece de forma espontânea e outras eu produzo isso, eu peço pra que eles olhem como se fosse tirar um retrato. No Pólis, Taba e Urbe foi totalmente fabricado,

eu pedia "posso tirar um retrato seu?", só que era retrato em movimento, então a forma como a pessoa para, eu já tinha feito isso no Ilha também, que também são muito fortes. As do Taba são as que mais me atraem e como é um filme de contrastes e contradições na vida da cidade são as pessoas mais fortes, mais carregadas, são pessoas mais pobres, que estão mais detonadas mesmo e tem até um grafite que também está como se estivesse exausto, eu adoro aquela imagem ali. Em outros filmes eu consegui flagrar isso, Nada com ninguém foi quando começou esse jogo de olhares, no Arquitetura do Corpo tem uma bailarina que no meio do exercício, ela vira e olha e pra mim aquele é um dos momentos do filme que eu arrepio assim quando isso acontece e o Cauã no Sopro e em A poeira e o vento, eu acho louco porque tem vários personagens que olham pra câmera nesses dois filmes, mas o único que desafia a câmera é o Cauã, ele olha com uma postura diferente e eu acho que tem a ver com essa bossa que ele tem, que é um moleque cheio de bossa, tão novo assim e que tem a ver com essa coisa do Wilton falando também, do Wilton Lacerda, do amadurecimento dele, ele não tem medo da câmera, então eu acho que isso ajuda na construção do personagem dele. Agora de uma forma geral, me atrai essa situação, como eu convido o tempo todo os personagens para completar alguns conteúdos, em alguns momentos isso serve pra mim como um comentário, que é praticamente "E aí, o que você está achando disso tudo?", "Dorme com uma dessa" ou "Você vai continuar aguentando isso até o final?", é como se fosse direcionar para o espectador um espaço para que ele complete aquilo que ele está vendo ali. Eu me sinto atravessado por esses olhares, é das coisas que mais me atraem e eu fico feliz de você ter feito essa pergunta porque não é uma coisa que tinha pensando em trazer pra essa conversa, mas é sem dúvida um elemento que acompanha não somente esses dois filmes que você está se concentrando, mas que está do início ao fim, acho que é uma coisa que desde que eu fiz, eu me sinto convidado a me aproximar dessas pessoas quando elas me olham, então eu procuro dividir com os espectadores isso também, é quase como se eu tivesse dizendo, você está autorizado a navegar mais pela minha história, como se o personagem convidasse também, não sou só eu, enquanto realizador, que armo essa jogada. E eu acho que o fato de olhar pra câmera em algumas situações é também uma atitude política, dependendo do tema que você está fazendo e olha que eu sou um cara que trabalha com cotidiano, com filmes de tempos dilatados, muito mais de atmosferas, muito contemplativos e tal, não é um filme de agitação política, não é um filme onde isso está em evidência, mas eu acho que a política está em todas as partes da vida, não tem como dissociar, então mesmo nesses pequenos momentos, algumas olhadas apontam para algumas reflexões. Agora também como eu falei antes, eu procuro não defender uma tese, eu gosto de obra aberta, mas propositadamente aberta, não vale aquela

parada de "pense o que você quiser" ou "eu não sei o que eu quis fazer" né, quantas vezes eu vou a festivais e os caras falam assim "Até hoje eu não sei o que eu quis dizer com o meu filme", eu olho e falo "eu acredito em você, realmente não dá pra saber o que você quis dizer com o seu filme, eu acho legal você ser transparente porque realmente não é possível saber o que você quis dizer com o seu filme", isso é outra coisa, essa parte mais permissiva do mundo hoje onde tudo vale e se vale tudo também, o que é tudo também pode ser nada e não é isso que eu estou defendendo. Mas eu acho que a obra quando ela é construída aberta, onde você prepara o espectador pra você conduzir ele até determinado momento e chega uma hora que você solta a mão dele e, tipo "vai lá e navega, cara", mas eu preparei você antes, eu apresentei um universo, eu apresentei o ritmo de vida desse universo, eu apresentei alguns personagens, tem algumas questões deles e outras você ainda não captou todas mas viaja por aí e vê o que você acha, pode ser prazeroso se perder por esses lugares. Tem uma frase do Walter Benjamin que fala que a melhor forma de se conhecer uma floresta é se perder nela, eu acho que isso vale pra vida, eu acho que vale a pena a gente se perder em alguns lugares, em algumas determinadas situações. A gente tem tantas amarras, tanta coisa que prende a gente, os conceitos, as sociedades, as expectativas, tem uma hora que a gente tem que se despir de tudo isso e se perder. Então, eu acho que são esses momentos de olhada na cara em filmes tão silenciosos ajudam a você convidar o espectador pra isso, além de te ajudar a construir a curva dramática também. Eu sei que estou trabalhando com filmes que não tem a vantagem de ser espetaculares, eu trabalho com coisas comuns, cotidianos, normalidades, então as curvas são mais planas e qualquer mínimo elemento da realidade ali me ajuda a manter o interesse do espectador, para não perdê-lo. Por que eu faço filmes? Pra dizer coisas para as pessoas. Até hoje tudo que eu quis dizer eu coloquei nos filmes que eu fiz, o dia que eu não tiver nada pra falar, pode apostar que eu não vou filmar, isso é uma coisa que eu bato muito com meus alunos, porque cara, quando você não tem nada pra falar, porque não ficar quieto, qual o problema que tem nisso? No mundo não, as pessoas continuam falando e falando uma quantidade de merda muito grande porque não tem o que dizer, ou as vezes fala pra se escutar, pra ser o centro de atenção de alguma coisa, mas eu acho que não, se você não tem nada pra falar, escreve uma carta e guarda para você, vai gastar muito menos tempo, dinheiro, energia, porque é um trabalho fudido fazer filme, tem um filme que eu estou fazendo há seis anos e hoje eu estava lá na Funalfa agora, pedindo "por favor, não me matem, não fiquei chateados comigo, em algum momento vai sair", que bom que a Fernandinha entendeu super bem. E é um filme pequeno, mesmo sendo pequenininho, curto, chega lá e consome um tempo absurdo, mata sua vida social, fode sua vida pessoal, então por que você insiste nessa merda? Porque

você quer dizer coisas para as pessoas. Então, se eu quero dizer coisas para as pessoas eu preciso estar preocupado com a recepção o tempo todo, com os espectadores e aí qualquer mínima coisa nesses filmes que são mais planos, que não tem curvas muito bem construídas, não é cinema narrativa, não é nada espetacular, extraordinária e tal, até quando eu fui trabalhar com o Espetáculo, eu escolhi um circo que oferece espetáculos nada espetaculares, não tem feras, domadores, mágicos, ilusionista, tem lá um moleque que bota um copo na testa e equilibra e é isso, mas as crianças adoram porque em terra de cego quem tem um olho é rei, o espetáculo desse circo era muito ruim, mas ele se apresenta em locais que tem mais carências do que ele, a magia da grandeza do espetáculo está nesse encontro, entre um circo que tem pouco a oferecer com uma cidade, um vilarejo, uma vila que tem menos ainda. Então, a olhada me ajuda a construir e a convidar o espectador.

R: Você comentou que vocês ficaram doze dias lá para A poeira e o vento e voltaram algumas vezes depois para complementar o Sopro. o Pedro comentou comigo de não ter voltado. Você lembra quem foi com você nessas vezes?

M: Foi um filme tão picotado... O Pedro esteve duas vezes, ele esteve pro A poeira e o vento e depois ele esteve uma vez mais, depois ele não voltou. O David quase me matou por conta disso, ele falou "nunca mais volte a fazer essa irresponsabilidade", porque ele teve que reconstruir muito som que não existia. A gente colocou um microfone na câmera e voltava eu, o Cris e Matheus ou eu, Matheus e Mariana ou às vezes só eu e Matheus, teve algumas vezes, duas vezes, que só foi eu e Matheus e em cima da câmera tinha um microfone direcional que era só um som de referência, o David ficava puto porque tinha um monte de coisa que podia ter um som forte e não rolava, mas como era uma condição louca de ir fazendo o filme picado, foi o jeito da gente fazer, não é o jeito ideal. Mas com o Pedro a gente só teve na vez do A poeira e o vento e uma vez mais, que foram dois dias só, o resto foi da pior forma possível, teve vez que o Matheus não pode ir e eu filmei e ele ficou puto, mas era a condição. O parto da vaca eu que filmei, não foi ele, ele fica louco com isso, ele fala "não acredito", porque até hoje as pessoas elogiam esse momento que é épico, que parece que ele nasce morto e a paciência de esperar o pezinho tremer e voltar a cair e tal e eu até sacaneio ele, eu falo "com a sua ansiedade aquele plano não ia existir nunca né", porque nós somos muito diferentes nisso, eu sou muito mais tranquilo e ele é extremamente ansioso nessa jogada, mas ele fica "você expôs pra onde, pra sombra ou pro Sol?", ele ficou pra morrer, mas também faz parte de um ciúme doentio que ele tem que não me deixa fazer nada com outro, quando ele não pode ir, ele prefere que eu faça a ter outro fotógrafo, ele morre de medo de eu começar a dar certo trabalhando com outra pessoa e não chamá-lo mais. E ele verbaliza isso na boa, então ele fala

"Eu prefiro que seja você a fazer". Acho que uma coisa que é legal, eu acho que a gente tem tanta cumplicidade, são coisas que eu não procuro falar, eu estou falando pra você porque você está falando sobre isso, mas em festivais quando a gente está sentado junto que as pessoas começam a elogiar o filme, esse momento especificamente e falam da fotografia, eu fico quieto, as poucas vezes que ele quis dizer, ele que falou que fui eu que fiz, mas muitas vezes ele não fala nada, só agradece, e vai nessa jogada, aí quando a gente sai eu falo "você me deve uma cerveja". Agora uma coisa que o Marco Dutra, que é um diretor lá de São Paulo, que filmou com ele muito tempo, hoje em dia eles não trabalham mais juntos, mas eles fizeram o "Lençol branco", "Um ramo", "Trabalhar cansa", uns filmes bastantes legais, tiveram todos em Cannes, o trabalho do Marco e da Ju Rojas é muito bom mas o Matheus já não trabalha mais com eles e eles trabalharam durante muito tempo e aí um dia conversando com o Marco e ele falou "cara, que louco, porque eu queria saber como você faz", porque na verdade o Matheus já brigou com várias pessoas e nós até hoje continuamos trabalhando juntos, então o Marco falou "eu não sei, mas o Matheus fala que é muito tranquilo filmar com você, mas não tem como aguentar ele" e eles são amigos até hoje, mas chegou um momento que não deu mais pra trabalhar juntos, então ele falou "eu não consigo conceber como que você consegue trabalhar esse tempo todo, você deve ser um santo, eu preciso estar um dia pra ver", mas eu falei "não, cara, é porque a gente se dá bem, mesmo sendo muito diferentes, a gente se dá e consegue falar a mesma língua", eu acho que isso faz diferença e nessa conversa com o Marco a gente tava falando assim que o Matheus faz um tipo de imagem que ele só consegue fazer quando ele filma comigo, o Marco falou que já pediu pra ele fazer alguns enquadramentos que a referência eram filmes meus mas ele não reproduziu naqueles filmes aquilo, porque eu acho que o enquadramento é a interseção do trabalho entre o diretor e o fotógrafo ali, onde os dois conversam pra chegar a alguma coisa, seja uma conversa na hora ou uma conversa prévia. Nesse filme não, mas eu gosto muito trabalhar previamente com pintura, fotografia...

R: Ele falou pro A poeira e o vento havia uma pintura que ele não lembra qual, mas que tinha um aspecto esbranquiçado, que lembrava Mogol, ele falou que você lembraria...

M: Lembro e posso até te mandar também a imagem, é de uma exposição que estava tendo na Holanda uma vez, eu não vou lembrar o nome do cara, mas a exposição chamava Céus Holandeses, mas eu tenho a imagem, eu te mando. E eu quando vi essa exposição lá na Holanda eu fiquei chapado, eu gostei demais e eu guardei pra algum momento, eu sou muito de fazer essa jogada, esse processo criativo, às vezes eu vejo uma coisa, me atrai mas eu não sei para que aquilo vai servir, eu deixo em uma gavetinha lá. Eu estou até fazendo um filme

atualmente que ele é feito só com personagens que ao longo das pesquisas de outros projetos eu achava, mas ele não cabia naquela história, eu deixava-o guardado e eu consegui fazer um filme onde eu junto várias dessas pessoas que estavam na geladeira e que juntas estão dando um filme bem legal. E aí eu guardei essa imagem e mostrei pro Matheus e falei que era aquela cor que eu queria para o filme e aí eu acho que ele foi preciso demais nisso. Quando a gente trabalhou o Arquitetura do Corpo era Degas, mandei um monte de pintura pra ele. Quando a gente fez Horizontes mínimos era Vermeer, aí eu mandei vários quadros, eu me lembro da gente sentar, abrir coisa, porque na hora eu acho que eu gosto de falar o mínimo possível, mas antes a gente conversa bastante, eu mando referência, ele manda coisas as vezes que ele acha que pode ter a ver com o negócio. Teve um dia que ele falou assim "essa sequência é lavanda", eu lavanda?, ele "é, lavanda, toda lavanda", aquela sequência do Arquitetura, das criancinhas brincando lá e eu falei "cara, sério, você acha que vai dar certo?" e ele "lavanda, vai dar certo, pode ver". E o cara que estava fazendo o som falou assim "Vocês estão falando de perfume, de essência?", ele falou "não, de cor, cara", vendo as meninas dançando ballet, o tempo todo a gente conversa tentando chegar em algo pra compor o look daquele negócio ali.

R: Nos dias de gravação, você já possui um pré-roteiro ou um diário de gravação ou tarefas?

M: Dificilmente Raphaela, dificilmente eu fico preso em papel. Eu preciso do papel para aprovar os projetos, mas na hora mesmo eu posso até ter uma listinha de coisas só para me lembrar porque, apesar de ter uma memória bastante boa, eu não posso falhar nesse momento, de esquecer de filmar ou registrar algum momento. Então se tem coisas que eu já registrei, eu anoto ali, mas é só tipo uma listinha de compra, sei lá, pode ter fogueira, bezerro e oração, pode ser isso, é só para me lembrar de ver esses momentos, mas aí vamos vendo o que vai acontecendo, o que vai armando. As conversas com os personagens passam mais pra entender a agenda deles também, mas do que para dirigir. Eu acho que esse comentário que o Pedrinho pode ter feito (sobre a direção de personagens) não devia estar relacionado a esses filmes e sim ao Horizontes Mínimos, porque era um filme onde a gente perdeu seis dias de HD, um HD que tinha seis dias de filmagem e a gente teve que voltar a filmar e a gente tentou reconstruir vários negócios e a maior parte não funcionou, eram doze dias a gente perdeu a metade e depois a gente teve que refilmar esses seis dias perdidos em quatro dias, então a gente só foi nas coisas melhores, nas que tinham funcionado melhor mas que não necessariamente tinha funcionado tão bem refazendo. Então era um filme que tinha muito mise en scene por essa questão também, foram dois momentos na vida que tive esse problema, na verdade três, mas nesse último o filme já estava pronto, perdi um negócio do meu filme que não foi lançado sobre o Ataulfo Alves, agora por causa de um problema de direito autoral,

a família brigou entre ela mesma e então pode ser que ele seja lançado em julho agora, mas aí foi um problema de HD que deu depois, o filme já estava pronto e salvo e aí não teve problema, mas No Sopro e no Horizontes Mínimos a gente perdeu HD e aí a gente teve que refilmar e aí como eram seis dias era muita coisa pra um período curto porque era DocTV América Latina, tinha um cronograma apertado, tinha um deadline pra entrar nas TVs de 15 países, era uma encrenca fazer. Mas normalmente o que eu converso com eles é muito pra entender o que eles vão fazer, pra saber se presta ou não pra gente, pra saber se vale a pena acompanhar ou não e as vezes uma coisa que eu permito é assim, se o cara chega e fala assim "Ah, agora eu estava pensando em fazer isso", se eu sei que é uma coisa que não cabe no filme, eu falo "Dá pra gente tentar outra coisa, qual era a próxima coisa que você ia fazer?", acho que esse é o máximo onde eu me permito saltar, tentar saltar algumas etapas, mas se ele falar que não dá, eu fico esperando e as vezes eu deixo até eles liberados, porque também o Matheus adora um cafezinho, e aí eu fico vendo, acompanhando o personagem, quando eu acho que tem uma coisa legal eu chamo eles. Quando a gente fez o Sanã tinha muito isso, tinha muitas horas do dia que o sol era muito agressivo, ninguém saía, lá não tem sombra, então num calor absurdo ficava todo mundo dentro de casa, inclusive o menino, só que às vezes o menino saía, só que eu não sabia se valia a pena ou não, então eu saía sozinho e aí voltava para chamá-los, pra fazer esse só foi eu, Matheus, Pedrinho e o Frederico que era um produtor local, um cara do Maranhão, porque a Luana só faz executiva né, ela contratou ele lá. Então eram só os quatro, na maior parte das vezes a gente faz os filmes com três ou quatro pessoas, pode acontecer, como às vezes Mariana estava ou o Cris. O Cris, eu não sei se ele te contou, uma vez ele entrou numa crise com o menino, o Cauã. A gente tinha combinado de filmar o menino na cachoeira, era dia de semana e o Cris foi pegar o menino, aí o menino virou pro Cris e falou assim "De segunda a sexta meu compromisso é com a escola" e o Cris pensou assim "Po, isso foi o pai dele que falou essa parada" e a gente estava esperando na cachoeira já arrumando tudo e o Cris entrou numa crise, ele voltou sem o menino e contou o que estava acontecendo, mas ele tava em crise porque ele não sabia se ele deveria ter roubado o menino ou não e levado o menino, porque aí quando a família descobrisse a gente já teria filmado. Mas aí eu falei que lógico que ele tinha feito a coisa certa, imagina roubar o menino podia dar uma merda do caralho, mas a gente que conhece ele sabe que ele é capaz de fazer uma coisa dessas, ele é impulsivo total, ele ficou louco, ele ia sequestrar o moleque na escola, sendo que a família dele falou pra ele não ir. Só que ele voltou meio frustrado porque ele chegou de mãos abanando, aí eu e Mariana voltamos outro dia pra filmar o menino, numa outra temporada, porque não tinha a cena da cachoeira, que também foi eu que filmei, não foi

o Matheus e tem um pedaço ligeiramente sem foco, só que o menino treme tanto que a gente quis colocar e o Matheus fica puto "Como é que você perdeu o foco nessa sequência?", mas são aquelas coisas, cada um presta atenção em um lance específico. Mas eu acho legal que, de uma forma geral, a gente fala a mesma língua enquanto está filmando, somos pessoas muito diferentes na personalidade, mas nós temos uma visão de mundo muito parecida, então isso fez com que fosse o casamento perfeito, de trabalhar junto, com duas ou três palavras a gente já entende. Essa jogada de editar a distância também, ele continua morando na Alemanha, ele só veio quando a gente fez o Taba porque o prazo era apertado e ele veio, a gente editou no Brasil isso. A gente sempre fala que em algum momento eu vou, mas nunca dá agenda, eu até já me acostumei com isso.

R: Isso era até uma coisa que eu ia te perguntar, como você trabalha a distância?

M: Então, a gente tem muita disciplina enquanto está trabalhando e a gente começou a criar uns métodos também. Ele está algumas horas na minha frente pelo fuso horário, pode ser três a cinco, dependendo de horário de verão e tal, varia entre três e cinco. Então, ele trabalha manhã e tarde e me manda o resultado, então a noite eu tenho que assistir e escrever pra ele as minhas impressões, o que eu acho que funcionou o que não funcionou, e ele já está dormindo essa hora, quando ele acorda o meu e-mail está lá e aí ele tem o direcionamento do que ele vai fazer durante o dia. Agora pra isso a gente precisa ter disciplina, porque se ele acordar e não tiver o e-mail ele fica no escuro, então enquanto eu estou trabalhando com ele, eu preciso ficar todas as noites trabalhando e com o longa isso cresce nos tempos, você precisa de muito tempo, então as vezes vou dormir mal, me arreventa a semana mas é o jeito que a gente tem de trabalhar. E a gente tem afinidade que é mais rápido, porque pode parecer que isso torna o processo mais lento que se tivesse um do lado do outro, mas a gente tem tanta afinidade que eu criar essa afinidade com outra pessoa consumiria mais tempo, eu já editei algumas coisas legais com outras pessoas que foram legais, mas nunca teve tanta afinidade como com o Ivan, como eu falei no início, é o meu maior parceiro de criação. Eu acho que talvez o Heleno, que faz as artes gráficas, é o cara que mais colaborou nos filmes que eu fiz, até quando a arte não é ele que faz depois ele corrige a arte de outro, se bem que nos últimos filmes ele não trabalhou junto, mas o Ivan é disparado o que influencia mais no resultado do trabalho. Agora tem essa jogada, até mesmo por essa questão de não interferir, eu acho que foi fundamental encontrar essa equipe e aí a função da Luana é muito importante por ela entender o nosso esquema de trabalho. Quando eu estava filmando Pólis, eu mapeei as cidades onde eu ia filmar, os locais onde eu esperava acontecer algumas coisas, mas não necessariamente isso acontece, às vezes você fica esperando. Tinha um painel na pracinha do São Mateus ali que

tem um menininho dançando, ele dança muito doido, cara, aquilo pra passar demora um tempo e a gente ficava muito tempo ali, esperando aquela jogada. Teve uma coisa na praça da estação lá em Belo Horizonte, a gente ficou esperando e nego fica louco porque não acontece nada, nada que interessa para o filme, só que aí de repente uma menininha foge do pai que estava no ponto de ônibus, entra na fonte, a fonte liga, a menina corre pela fonte, o cara pega a menina, a menina foge dele, ele pega e gira a menina e começa a girar e o ônibus passa no fundo e é um momento de uma catarse incrível que casa com o rush do filme, que tem uma estrutura de um dia na vida da cidade. Então, eu fico me perguntando essas horas quanto vale um plano, às vezes você fica esperando um dia inteiro e não acontece porra nenhuma, mas ali em dez minutos acontecem coisas incríveis, maravilhosas, que tem um frescor e a Luana entende isso. Eu já trabalhei com produtores que chegam e falam assim "Vocês vão ficar esperando aqui até essa hora, quanto tempo? Eu estou com a equipe parada, seu taxímetro está girando, você vai ficar o tempo todo esperando e se não acontecer nada", se não acontecer nada faz parte do processo, ou quando eu escutei "Quantos por cento do seu filme você filmou hoje?", eu falei "Quê?, isso não é matemática não", eu escutei um assessor falar isso com um grupo uma vez, eu dou aula também e eu vi um cara falando e eu entrei no meio e falei "Você está maluco! Vai calcular obra, vai subir ponte. Que diferença vai fazer o número que ele te informar? Nenhuma! Isso é garantia? Se ele está filmando muito quer dizer que está ficando bom? Não, não é uma ciência exata", então a Luana entende isso, ela sabe que eu estou ali, trabalhando o tempo todo e muitas vezes as coisas não acontecem, mas quando acontecem também é do caralho, o menino cava o buraco e enfia a cabeça no negócio (Sanã). No Festival de Gramado o Luis Carlos Merten, crítico da Folha, virou e falou assim "Eu achei incrível essa coisa que você faz de misturar documentário com ficção e de botar fogo numa casa, aquilo é um dramatismo, pedir para o personagem cavar um buraco e enterrar a cabeça", eu falei assim "Cara, você acha que eu fiz isso? Desculpe eu sou documentarista, eu tenho o mínimo de pés no chão, eu não faço nem cinema de ficção nem de animação", nunca passou pela minha cabeça botar fogo na casa de ninguém, nunca passou pela minha cabeça mandar o personagem cavar um buraco e enterrar a cabeça igual avestruz, minha imaginação não é tão assim. Agora, se eu estou filmando um lugar onde não tem vegetação, mas o telhado das casas é de palha, o que acontece, pega fogo todo dia, aconteceu seis vezes enquanto eu estava lá, eu coloco no filme a que estava melhor filmado, onde o Sanã quando começou o fogo nós o seguimos porque ele estava indo pra ver o que estava acontecendo. A gente vai aprendendo a ler as repetições do negócio, quando ele enfia a cabeça o Matheus grita "Esse é moleque é maluco", eu falei "Para de falar e continua filmando", a gente limpa fora depois, se escutar é o

Matheus gritando "esse moleque é doido", mas continua filmando essa parada. E esse negócio ganhou um festival lá no Sul, eu não fui ao festival, eu estava gravando outro projeto e a gente não mandou nenhum representante e de repente me ligam e falam assim "olha, você vai ganhar um prêmio hoje à noite, mas não tem representante do filme, então, por favor, dá uma olhada no e-mail e manda um e-mail pra gente que a gente vai ler na hora" e eu falei que estava feliz e tal e que pena que eu não tinha ido. Aí eu fui ver, sabe qual prêmio que a gente tinha ganhado? Melhor direção de arte. O quê, direção de arte? Eu tenho que agradecer um prêmio de direção de arte em um filme que obviamente não teve direção de arte. Eu escrevi assim que estava muito feliz, gostaria de agradecer a Deus por ter criado o céu, a terra, as dunas e o mar e a mãe do menino por colocar nele roupas com a paleta de cor muito forte que destacava ele da paisagem. O menino está sempre de azul ou de vermelho, mas obviamente isso não foi nada planejado. Eu não sei se eles leram ou se não leram, eu fui irônico porque obviamente não teve direção de arte na parada. Então assim, às vezes as pessoas enxergam coisas que não necessariamente foram planejadas.

R: Como é a sua relação com o Pedro, você tinha um retorno do áudio, como eram as conversas que vocês tinham antes?

M: Olha, eu não gosto de trabalhar nem com monitor, nem com retorno de áudio. Eu não vejo as imagens, eu aprendi a ler a lente então pela distância e a lente, eu sei o que ele está mostrando, qual o valor de plano que ele tem, pela distância que a câmera está do personagem e a lente, eu olhando isso eu sei o que tem, não precisa nem de visor, o Matheus já me deu de presente essa jogada e eu não uso. Com o Pedro também eu não peço para ver nada, às vezes no final do dia ele me mostra alguma coisa, fala "escuta isso aqui, olha só, estereofonia", ele pira com essas coisas. Ele adorou quando o Gugu, Gustavo Fioravante, que é técnico de som bem legal, falou depois da exibição de A poeira e o vento lá em São Paulo, ele virou pro Pedrinho e falou assim "Cara, me fala uma coisa, aquela sanfona você gravou em estereofonia?", e ele "Você percebeu, cara?", o cara estava quase gozando porque alguém que fala a língua dele sacou que era uns experimentos com umas placas que ele criou e tal. A gente conversa antes, eu explico pra que o que eu quero e, como os filmes além de pouca voz, dificilmente tem música, eu preciso construir uma banda sonora que tenha certa musicalidade para alguns momentos ali, só que essa musicalidade é construída com sons do ambiente, de elementos que pertencem àquele lugar. Então eu peço para ele fazer uma biblioteca de som, pegando, por exemplo, nesses lugares pássaros diferentes, gente pisando nas folhas, folha caindo, o vento na árvore, o vento no varal, o vento na poeira, animal andando pelo negócio, um grito isolado, a água que vai ao riacho, água com a pedra que soa de um jeito, água de

outro lado. Eu preciso desses elementos pra fazer, então ele vai dando conta, ele vai fazendo, ele faz uns boletins de som muito bem detalhados que ajudam muito o David depois. O Pedro não faz mixagem, desenho de som, não faz, ele é o cara do som direto, o Gustavo já faz os dois, o David é um cara que faz os dois. Então tem muita conversa prévia, mas na hora eu dou muita liberdade, quando está precisando do som direto da ação, eu vou e chamo. Tem até um problema que o Matheus e o Pedrinho não funcionam tão em sintonia, o Matheus começa a gravar antes de o Pedrinho estar pronto, eu tenho sempre que controlar os ânimos, não é um negócio tranquilo nesse sentido. Às vezes não tem claquete, o Matheus foi afoito, é difícil às vezes. Mas quando ele não está filmando direto, ele tem muita liberdade pra sair e buscar esses sons e ele traz muita coisa, ele é um cara que tem prazer pelo que faz. Eu gosto de conversar com o Pedro também porque é um cara que pensa muito também o som em termos narrativos e é um cara que tem opiniões muito interessantes sobre os filmes, ele não está preocupado em só fazer o som. É muito normal você encontrar, principalmente com o fotógrafo, um cara que pensa foda-se o resto do filme é a minha foto que tem que ficar impecável, o Pedro está longe de ser isso com o som, como tem caras de som que não rodam um plano se não tiver tudo certo, ele sabe que mais importante que o trabalho dele é filme que está sendo construído e que a função dele é um dos elementos desse filme, é um cara muito consciente e muito tranquilo de lidar também, extremamente educado, o tom dele é sempre no mesmo nível do resto da equipe e essa coisa do tom eu acho fundamental sabe, eu detesto gente que bate o olho e faz assim "eu faço cinema", já chega querendo impressionar, eu tenho pânico disso. Meus pais me deram uma vez aquele colete cheio de bolso sabe, é muito útil em algumas situações, mas tem que gente que bota aquele negócio e sai pra filmar, falando que faz cinema, isso na maior parte das vezes me afasta. A minha equipe normalmente você bate o olho e você não consegue falar o que essas pessoas se dedicam a fazer, Mariana as vezes parece perua, eu até falo com ela que ela está exatamente no meio do caminho entre perua e doidona, as vezes tá muito doidona, as vezes muito perua, de hippie a perua, não é alguém que você bate o olho e fala que faz cinema. O Matheus parece que trabalha em firma, fisicamente se você for ver, parece que trabalha em uma firma, parte administrativa. O Pedrinho dá aula, aliás, eu acho que vai ser o caminho dele, o Pedrinho filma pouco e é um cara que vai seguir carreira acadêmica.

R: O Pedro me contou a história da sanfona com a mesma empolgação que você reproduziu aqui...

M: Ah é, ele ficou com um prazer, porque ele encontrou um cara de som que o entendeu. No final do dia ele me mostra os resultados de algumas coisas e você vê o olho do cara brilhando,

o cara está gozando com aquela parada que ele fez ali, então isso é muito prazeroso. Agora às vezes você nem atinge essa expectativa, porque o cara quer que você goze da mesma forma, e eu acho fantástico, eu gosto muito, ele sabe que eu gosto do som, a gente conversa muito sobre isso e que meus filmes dependem do som. Então quando alguém notou o que ele queria na cena da sanfona foi uma felicidade. Assim, ele construiu umas placas e ele ficava com essas placas e parecia que ele estava entrevistando o som, o ar, o vento, parecia mesmo. E ele levou isso pro Maranhão, foi uma encrenca levar isso no avião, no meio do barco carregando isso, monta nas dunas, uma encrenca. Ele montando isso no palco pra menina dançar ballet, no Fórum da Cultura, a gente precisou ir umas quatro horas antes do negócio, o Zé Luiz Ribeiro está nervosíssimo "Isso tem que acabar e ainda nem começou ainda", deu um piti danado porque o Pedro estava montando placas que iam com que na hora que a bailarina pisasse, ia reverberar de uma forma diferente. Mas era o trabalho, a gente estava aí pra isso. O Matheus também ficava reclamando, mas aquela coisa, a gente ia gastar o tanto de tempo que precisasse, o Matheus teve o tempo de luz que ele precisou pra montar, então o Pedrinho ia ter quanto tempo precisasse, porque não tem hierarquia, é som e imagem o tempo todo então é muito prazeroso trabalhar com ele. De uma forma geral, eu sofro muito quando eu preciso trocar a equipe, a gente já está tão afinado pra algumas coisas que eu sofro demais quando eu preciso trocar. E tem muito dessa jogada de ficar se lamentando porque você sabe como poderia ter sido diferente se tivesse uma pessoa que você sabe que funciona bem, quando um deles não pode estar por um motivo ou outro, eu tenho sofrido muito quando isso acontece, tem sido difícil.

R: Eu queria conversar um pouco sobre o inesperado. Você tinha algumas previsões mas e quando surgem coisas novas, como você lida com isso?

M: Cara, é das coisas que mais me atraí, é aquilo que eu cheguei a falar num outro momento. Por que eu faço documentário? Primeiro que é a minha forma de relacionar com o mundo, até hoje tudo que eu quis dizer o cinema documentário me possibilitou, eu não precisei fazer filmes de ficção para dizer as coisas que eu quero dizer, eu me sinto muito satisfeito nesse sentido, nesse meio como forma de expressão. Agora a outra coisa que mais me encanta, que mais me atraí, é voltar todo dia pra casa com um filme que eu não concebi e olha que eu gosto muito de trabalho prévio, de trabalho de mesa, de organizar a ideia, de pensar conceito, aliás, eu dou aula disso, eu não gosto de dar disciplinas práticas, eu gosto da parte conceitual de trabalhar a história, de organizar os elementos dramáticos dela e ainda que quando você vá filmar tudo aquilo dance, você precisa organizar tudo outra vez, mas é tão prazeroso ser surpreendido pela realidade que eu acho que o grande tesão está nisso, se eu tiver uma história

que funciona na minha cabeça e que está ali perfeita, eu vou fazer cinema de ficção, eu não precisava estar fazendo documentário. Eu gosto é de me impregnar da realidade dos ambientes daqueles lugar, primeira coisa, eu gosto de fazer um filme com o Sanã, não é um filme sobre o Sanã, por exemplo. Eu quero fazer um filme com o Cauã, Chico Bertolino e essas pessoas que vivem isoladas nas montanhas, eu não quero fazer um filme sobre eles, explicando como é a vida deles, aí tem a ver com aquele lance do início da conversa, daquela vontade de entender o mundo sem explicar, porque eu acho que a maior parte dos filmes hoje em dia de cinema documentário são pessoas que chegam e vão te contar como é que é a vida em outros lugares, em determinados locais, e isso não me atrai, eu vou te apresentar algo construído com eles e aí passa por um respeito ao ritmo de vida desse lugar, ao tempo específico desse lugar, aos desejos desses personagens também, que não necessariamente bate com o que eu tinha planejado, por isso essas conversas, muitas das vezes que eu estou conversando, não é que estou querendo dirigir os personagens, eu estou entendendo o que ele vai me apresentar pra saber se isso serve pro filme que eu estou fazendo ou se é melhor do que o filme que eu estou fazendo, se for pior, eu prefiro não filmar e aí eu vou tentar dissuadi-lo da vontade de fazer isso ou vou esperar. Então, eu gosto de me jogar no azar, de me jogar no escuro, agora é difícil às vezes porque você precisa de fundos pra filmar, eu não faço cinema de guerrilha, aposto pra caralho e acho que eu posso fazer em algum determinado momento, pode ser que eu precise fazer isso, mas eu tenho apostado em buscar financiamento para os filmes, pra poder realizar da melhor forma possível. Eu estou pronto pra fazer guerrilha, se algum dia secar a fonte eu posso fazer, porque eu venho com anos fazendo de forma financiada, eu tenho uma equipe muito fiel, eu consigo convencê-los a fazer, já tenho algumas entradas que eu consigo fazer algumas negociações de equipamento aí pra poder fazer, respeito muito o cinema de guerrilha, mas pra mim não foi uma opção até agora, foi mais brigar por conseguir recurso pra poder fazer do jeito que eu acredito que essas histórias precisam ser contadas. Agora quando eu preciso botar isso no papel eu vou tentar defender aquela história, que não necessariamente é aquela história que eu estou contando depois, só quando o fundo é sério ele entende isso. Eu vivi uma coisa, pra mim foi louca, quando eu fiz o Sanã, o filme originalmente seria sobre comunidades que vivem isoladas cercadas de areia por todas as partes. Eu nunca tinha pisado no Maranhão, eu nunca tinha pisado lá, mas eu monte de gente começou a me falar que achava que eu devia fazer um filme lá. Na verdade toda semana umas três pessoas me contam sobre um filme que achavam que eu devia fazer e na maior parte das vezes não me interessa, porque são os filmes que elas gostariam de fazer ou de ver feito que não necessariamente bate com a minha vontade de fazer. Mas quando seis

pessoas que não se conhecem disseram que eu tinha que fazer um filme lá no Maranhão, que o tipo de filme que eu faço de tempo estendido, mais contemplativo, naquelas areias lá e eu comecei a pensar nisso e aí eu resolvi fazer um planejamento de um filme pra um projeto e esse projeto foi aprovado e aí agora eu precisava fazer o filme, só que eu fui, comecei a fazer a pesquisa e não me interessei pelo que encontrei, até que eu vi esse menino e me encantei por ele, por uma introspecção que era dele, mas que eu me sentia profundamente identificado com isso, porque eu acho que em alguma medida tem alguma coisa dele aqui dentro também. E aí eu peguei e escrevi para o fundo falando que eles tinham me dado um dinheiro pra fazer um tipo de filme sobre pessoas isoladas, comunidades que vivem isoladas cercadas de areias, só que eu havia encontrado um menino que me atraía tanto que eu queria fazer um filme sobre ele e que eu queria colocar o nome dele como título do filme, precisaria trocar até o título, iria continuar sendo pessoa isolada vivendo com areia por todas as partes, mas seria só com uma pessoa e com ele havia uma isolamento que era de personalidade, eu suspeitava que ele tinha traços de autismo, mas depois eu descobri que não era, o moleque era um performático, toda hora ele inventava coisas absurdas pra impressionar a gente e ele, e o fundo me respondeu dando aval para que eu prosseguisse com a minha ideia, eles falaram "pode, pode fazer", só precisaria comunicar alguns setores, manter as mesmas entregas. Eu achei que ia ser uma luta, que eles iam me dizer, mas não o cara entendeu que documentário tem dessas coisas, então eu acho passa por uma sinceridade também e da compreensão de como é o processo, é isso que me atrai fazer documentário. Eu achava que eu tinha argumentos necessários pra defender que merecia um filme sobre aquele menino porque eu já estava apaixonado pelo objeto fílmico, ali tinha uma história que me movia e essa história foi inesperada. Taba e Pólis, todos os filmes meus tem isso em alguma medida, mas eu acho que nesses filmes especificamente, o que eu mapeava alguns momentos da cidade e chegava ali pra registrar, você não sabe o que você está esperando e de repente começa um casal se beijar e eu falo pro Matheus pegar porque aquele casal estava se beijando forte e tem um cara olhando ele se beijar né, podia servir para alguma coisa. E a gente de longe começa a filmar, o beijo vai rolando e um terceiro cara está olhando assim, sentado no mesmo banco e de repente desfaz o beijo e você vê que tem uma terceira pessoa ali dentro, era um beijo triplo dessa mulher que estava com o cara que estava olhando, ela volta e vai pra beijar o cara, tipo assim, ela estava ali com o namorado, mas também beijou ali os outros dois e quando aquilo abre a gente descobre aquilo "é o quê é isso!", o Matheus gritava "Que isso! Essa molecada é muito doida!", são coisas do mundo hoje e aí a gente vai depois pra pedir autorização e os caras ficaram "filmou véi, doido, me deixa ver aí como é que ficou", você tem essas jogadas. Nesse filme o Cauã todo dia era

imprevisível, tinha dia que ele não queria fazer nada, tinha dia que ele não aparecia e aí a gente ficava filmando pôr do Sol, a árvore balançando com aqueles negócios pendurados, a gente vai filmando outros ambientes até o acontecer alguma coisa que interessava, eu não faria documentário se não fosse por essas coisas inesperadas. Agora eu acho fundamental aprender a ler o lugar também, pra você se antecipar algumas coisas e aí você consegue montar de uma forma que o espectador tenha surpresa também. A bota tem vários pintinhos por fora, de repente aparece um de dentro e sai, eu não dirijo pintinho, nem saberia falar a língua deles, como é que eu faria essa jogada, eu vou entender o que acontece, quando eles chegam pra lá, filma que vai dar alguma coisa. Os leitõezinhos correndo, eu lembro a primeira vez que a gente filmou, o Matheus riu tanto do leitão filhotinho, eles correm tão engraçado, parece desenho animado, o Matheus ria tanto, falava "eu nunca ia imaginei que um porco correndo ia ser tão engraçado", mas é muito engraçado e aí a gente tenta da melhor forma e não repete, tem coisa que não repete.

R: Algumas pessoas que eu conversei antes contaram algumas histórias, a Mariana e o Cris comentaram sobre o porco, que precisavam arrumar um porco para assar, mas não encontraram um pequeno, então acabaram estourando o orçamento. O Matheus percorreu sobre a gravação da cena que o Cauã dá um soco no porco...

M: O bezerro fingiu de morto para o moleque parar de bater nele, eu não sabia que um bezerro podia pensar nessa estratégia. Ele deu um tapa na cara do bezerro que o bezerro desmontou no chão, e eu não acreditei que ele tivesse matado o bezerro com um tapa e aí ele olhou pra gente com a cara de tipo assim "olha a merda que eu fiz" e aí ele baixou a cabeça e saiu, quando ele saiu o bezerro olhou, levantou a cabeça e saiu correndo. Eu nunca imaginei que um bezerro fosse fazer isso.

R: Em relação a essas curiosidades mesmo, que você acha que mereçam ser destacadas...

M: Você sabe que de filmagem nem tanto, eu acho que assim a maiores curiosidades, as maiores surpresas durante a filmagem era a forma como o Cauã tratava a câmera, eu acho que eu nunca imaginei que aquele menino desafiaria a câmera, estabeleceria um jogo de olhares com a câmera, ele fica o tempo todo querendo saber onde ela tá e olhando de uma forma desafiadora pra ela. Esse negócio que eu estava te falando sobre uma bossa que ele tem, o jeito dele andar, ele tem um coisa que é malandra e tem uma certa elegância, que é meio vira-lata, eu acho vira-latas bastante elegantes, a forma como eles desfilam na cidade, vira-lata é uma coisa que me atrai bastante. Eu acho que a maior surpresa desses dois filmes era a postura dele durante as filmagens, era um moleque que surpreendia a gente e que tinha um controle da situação porque sem ele a gente não fazia o filme e era tão surpreendente porque

assim, o moleque ia brincar no muro do cemitério, ele tem um negócio de puxar a calça, toda hora ele ajeita, dá uma puxadinha, era um tique dele, um cacoete que ele tem e aí ele vai brincar, ele arruma aquele negocinho e começa a subir, parece um bicho no muro do cemitério, depois ele para, ele começa a descer, olha a paisagem, olha pra um lado, olha pro outro, ele olha, dá dois passos, cruza, no final assim, nada daquilo é pensado e pra mim aquilo é de uma beleza, porque assim, na hora que ele saiu do cemitério aí ele ficou parado e eu acho que ele estava procurando alguma coisa pra fazer e o fato de eu não falar e não dar a indicação, ele tinha que criar alguma coisa, eu falava "vamos filmar isso" e tinha carrapato subindo na gente, foi uma loucura aquele negócio lá, porque a gente pisou numas coisas porque não enxergava, subia aquele negócio quase que a gente teve que deixar nossa roupa ali. De repente o moleque está de costas, ele arruma a calça do jeitinho dele, ele fica, depois ele anda, cruza o braço, ninguém faz nada, a gente estava estático, não falamos hora nenhuma, só falava baixo pro Matheus não cortar, continuar e aí ele vai anda e de repente ele sai e a gente fica com a paisagem de novo, que é a mesma coisa que tinha começado. Então essas coisas que eram as maiores surpresas. Agora eu acho que surpresas maiores que essas, Raphaela, foram as que aconteceram quando o filme ficou pronto. Quando eu terminei o filme, eu sabia que eu tinha uma atração especial com esse filme pela minha relação com esse lugar e com essa coisa de montanhas que eu estava falando, tinha muito do meu silêncio no silêncio deles, dessas montanhas, eu também sou um produto dessas montanhas e por isso que eu não saio de Minas. O caminho de ter ido para o Rio era muito mais fácil, um monte de amigo meu fala que o povo do Rio adora meus filmes, que lá tem mais possibilidades, que eu estaria fazendo outras coisas, mas eu sou o cara mais mineiro que eu conheço, eu adoro Minas Gerais, eu vou ao Rio várias vezes, quando quiser, mas não é um lugar para morar. Agora, quando o filme ficou pronto, ele passou muito tempo em festivais fora, foram 72 festivais em 16 países diferentes, o filme rodou muito, foram anos que eu fiquei na estrada acompanhando esse filme pelos festivais e foram loucos os debates ou as conversas depois que acabavam o filme porque no Sopro a gente não identifica, assim como em A poeira e o vento também, a gente não identifica em momento nenhum onde a gente está porque não tem nenhuma informação no filme que te fale onde você está, por exemplo, identificando como interior de Minas Gerais ou proximidades do Parque Estadual do Ibitipoca, porque tem muita coisa do filme que é a fronteira do Parque, que é muito extenso. A sinopse desses filmes até fala 'no interior do Brasil' mas sem identificar nada, se você não viu isso, por informação do filme você não sabe onde você está. E aí como é um filme que viajou muitos países, as pessoas queriam saber onde eram os lugares e sempre quando elas perguntavam isso, eu falava assim "Você acha

que é onde?", devolvia a pergunta, e eu escutava coisas incríveis, teve gente que falou assim "eu tenho quase certeza que são os campos da Sérvia", o filme não tem diálogo, de 73 minutos, tem um minuto e meio de som de vozes, que é aquele momento que estão enterrando o Cauã, que ficam chamando o nome do Cauã, "não, na boca não" esses negócios e a TV só, 71 minutos e meio sem diálogos, então não tem um idioma e a paisagem e a tonalidade do tratamento de imagem que é da foto do céu holandês, fazia com que as pessoas chegassem pra falar que tinham quase certeza que eram os campos da Sérvia. Outra pessoa chegava em outro momento e falava "isso daqui é aquela região da toscana", outro falou "é a Mongólia, eu tenho certeza que é a Mongólia, principalmente pelos traços da mulher benzedeira", teve um cara que falou assim "Eu achei que era Irã, mas lá não pode ter vaca desse jeito, lá seria mais um bode, mas é Irã ou não é?". Então era louco, porque eu tinha certeza que eu tinha acabado de fazer o mais mineiro dos meus filmes, mas as pessoas estavam relacionando o filme com os seus jardins interiores e como é um filme que fala de coisas universais como vida e morte, sobrevivência e existência, a forma como o filme está trabalhado fazia com que as pessoas o relacionassem com os seus quintais, com as suas aldeias, eu fico até arrepiado com essa parada porque era uma coisa de você ser profundamente regional, mas trabalhando com aspectos universais e aí estender essa possibilidade, por isso que eu acho que esse filme passou tanto. De uma forma geral meus filmes tem uma carreira muito maior em festivais fora do Brasil do que no Brasil, não vão mal aqui não, vão muito bem, mas lá é muito mais forte, por isso até que a minha carreira como professor é muito mais fora daqui do que aqui por muitos convites pelos filmes e também alguns mecanismos de sobrevivência, porque eu vendo muito fora, já tem um mercado que conhece o tipo de filme que eu faço e que adquiere. Agora, isso era uma magia de como você ser local e universal ao mesmo tempo e, sendo sincero com os valores que pra mim são mineiros, eu estava dizendo coisas que interessam para essas pessoas que são de várias outras partes, pra mim isso foi o mais bonito da trajetória do filme, da forma como as pessoas relacionavam com seus quintais interiores, com isso de voltar para casa, porque todo mundo em alguma parte tem um avô ou uma avó que era dali ou já frequentou em algum momento essa jogada. O filme está dedicado a duas pessoas, Vó Maura e Vô Laerte. Quando isso passou em Juiz de Fora, a minha família foi assistir, na abertura do festival do Festival Primeiro Plano, no Central, fantástico. O Urbe lançou no Central também, que é uma encrenca quando lança filme no Central porque o teatro é tão bonito que qualquer coisa que você colocar lá vai ter disputar atenção com a beleza do teatro, então é foda. E já tinha sido uma experiência quando passou o Urbe que foi junto com o filme do Titãs, o Branco Melo ficava falando comigo direto depois, porque passou o Urbe e depois

do filme do Titãs e a gente tomando uma naqueles botecos ali do lado antes do negócio, louco. Então, quando passou o Sopro, a família foi e eles pensaram assim "Quem é Vô Laerte?", porque a Vó Maura é minha avó e o Vô Laerte não é meu avô, é avô do Ivan, porque quando a gente estava construindo a história, armando o filme, eu pensava na minha avó o tempo inteiro e eu falei pro Ivan isso, que eu achava que aquela velhinha era minha avó, podia ser minha avó, não era e o Ivan tinha essa mesma coisa com o avô dele, então a gente decidiu dedicar para os dois, mas a minha família não sabia quem era Vô Laerte. Teve um cara que escreveu um negócio, Cid Nader, ele escreveu alguma coisa muito interessante sobre o Sopro que foi uma análise legal e depois ele escreveu em outro negócio, Cinequanon que chama o portal dele, ele escreveu uma coisa rápida que ele fala algo assim "nesse edital, vocês já vão ver o filme que eu comentei onde Marcos Pimentel filma os últimos dias de seus avós no interior de Minas Gerais" como se aqueles dois fossem meus avós e você não tem como controlar essa jogada, mas é tão pessoal a forma de contar e tem essa dedicatória que na mesma hora ele fechou o ciclo, pra ele fechou, é claro que é, como que não é? Mas não é. Então assim, essas surpresas que são mais fortes do que a filmagem, eu quero ser surpreendido o tempo todo e não é só para o filme, é na vida, por todo mundo com quem me relaciono, eu quero ser surpreendido, a melhor coisa que você pode fazer por uma pessoa é inspirá-la, a segunda melhor é surpreendê-la, se conseguir fazer as duas juntas é gol. Então, essa coisa do documentário te possibilita isso de te apresentar coisas que você não esperava e isso não vêm só necessariamente na filmagem, vem na montagem, montar filme documentário é muito mais interessante, você não sabe qual plano começa o filme, qual é o primeiro, qual é o segundo, você vai descobrindo, é aquela coisa de ir moldando a escultura, aquela clássica coisa do Ghost da argila que desanda, é fazer aquilo aos pouquinhos, você vai moldando a parada, e isso que me dá um prazer gigante. Agora também na hora de exhibir, depois que você soltou o filme ali você não tem como controlar a recepção, cada um vai segurar de um jeito, por isso que no dia que o cara me falou esse negócio da Mongólia, eu pensei Mongólia!, e é um lugar que eu nunca pisei e olha que eu já pisei em lugar pra caralho, agora Mongólia eu nunca fui, nunca chutaria que isso tem a ver com esse lugar que eu fiz no quintal da minha casa.

R: o Ivan comentou que foi em um Festival na Suíça e que ao final da sessão, um casal de senhores se aproximou e comentou que aquela era a história dos avós deles e também a deles, justamente pelo filme não ter diálogos e o local não ser identificado, ali pode ser a história de todo mundo.

M: Isso é do caralho, isso é super gratificante. Aconteciam muito essas jogadas e na Europa tem muito isso também, porque é muito velhinho que vai à sala de cinema, que é uma pena que a gente não acha isso tanto aqui, acha em sessões tipo a tarde, se você for a Copacabana no meio da tarde, tem uns velhinhos, mas em festival não é um público idoso. Agora lá fora é muito e é engraçado a forma como essas pessoas queriam falar desse filme depois e conversar porque o fato de ver a velha desaparecendo ali é quase uma identificação com que aquilo está se aproximando, me identifico com a história, me identifico com o lugar, ainda que não saiba exatamente onde é. Eu me lembro de um velhinho que estava cheio de cachecol e toda hora que a gente passava ele falava assim: "Beautiful, beautiful film, bravo, bravo", toda hora que o cara via a gente ele falava alguma coisa assim, o David passava mal de rir, ficava querendo que ele viesse tomar uma com a gente, querendo chamá-lo pra vir beber com a gente, só que o cara vinha e só ficava falando isso, ele queria elogiar e ficar falando que gostou, ele não queria outra coisa. O Ivan não, mas o David é muito boêmio como eu, gosta de cerveja, então isso tudo para a gente acaba em cerveja, mas o velhinhos queria somente falar que tocou ele, não era como nós.

R: Então, ao longo dessa sua trajetória, como você avalia essa sua evolução no papel de diretor?

M: Olha Raphaela, eu só consegui fazer o Sopro porque eu fiz tudo que eu fiz antes, eu acho que de alguma forma ele pontua um ciclo importante da minha vida. Eu demorei pra chegar ao primeiro longa e eu filmo com uma constância muito grande, então todo mundo me perguntava sobre o primeiro longa, quando iria vir e não vinha e eu acho que bom que não veio, porque documentário tem outra dinâmica, não importa a duração da história, eu sou documentarista e as histórias tem o tamanho que ela tem que ter. Eu custei a encontrar uma história que tivesse uma duração longa, mas me exercitando constantemente e eu só consegui fazer esse filme porque eu acho que eu fui experimentando coisas ao longo do processo. E eu acho que passa também por encontrar uma equipe ideal pra trabalhar, mas eu acho que mais do que isso é como me encontrar como autor, entender quais tipos de temática me interessam, quais não me interessam e como que eu vou me aproximar desses temas, como eu vou abordar esses temas. Eu acho que eu fui treinando meu olhar e também construindo certo sotaque cinematográfico, uma forma de fazer os filmes que só conseguia fazer, me interessa muito as singularidades, tentar me exercitar enquanto autor, mas de uma forma que seja única. Eu acho que se você assistir de forma cronológica tem uma espinha que culmina no Sopro, mas que vem com Nada com ninguém, O maior espetáculo da terra, Arquitetura do corpo, A poeira e o vento, Sanã e Sopro, eu acho que a espinha dorsal está aí. Eu fiz muito mais coisa e

eu não tenho isso de filme preferido, eu não tenho essa jogada, é igual filho pra mim, essa coisa de bota no mundo e cada um me realizou de uma forma e me abriu janelas e mundos e pessoas e teve uma importância muito singular, mas eu acho que nesses filmes que eu citei aqui você tem o exercício de uma aproximação de temas, personagens que foram sendo trabalhados, os outros filmes foram fundamentais pra me possibilitar experimentar algumas outras coisas e algumas formas de narrar que variavam um pouquinho dessa espinha. Eu acho que por isso o Sopro chegou com a força que chegou naquele momento em 2013, até mesmo pra você ver como que eu me calei, porque se for seguir cronologicamente eu acho que é muito evidente isso, como que a palavra foi se esvaindo ao longo dessa trajetória a ponto de praticamente desaparecer no Sopro. E eu tinha muita certeza pra mim que, depois que eu terminasse isso, o que eu vou fazer depois é outra coisa, tem outro Marquinhos depois dali, pode até ser parecido, pode até dialogar, mas é outra coisa. Quando a Lume me propôs fazer o recorte pela bitola, naquele DVD eles colocaram tudo que eu fiz em 35 mm, foi o recorte, o Fred quando viu ele falou que conhecia quase todos os meus filmes, pediu para eu passar os links dos filmes e quando eu passei só tinha quatro coisas só que ele não conhecia e já são quase trinta filmes e ele conhecia quase toda obra. Quando ele viu aquela parada, ele falou que eu tinha tanta possibilidade que tinha que haver uma curadoria, não tinha grana pra fazer um Box com todas as obras, aí ele propôs um DVD duplo fazendo o recorte pela bitola, então tudo que eu finalizei em 35 mm estaria ali, curta, média e longa duração e com isso só ficou de fora dessa espinha o Nada com ninguém porque não é bitola, é vídeo. Eu gostei quando saiu esse DVD porque ali tem um momento da minha vida, terminava ali, depois começa outra coisa, não o que eu é essa outra coisa, na verdade já tem quatro anos do Sopro e eu ainda não sei o que é essa outra coisa, eu estou em um momento agora que vão sair vários filmes, estou nesse momento finalizando dois longas, preparando outros dois pra filmar esse ano ainda, entreguei recentemente um telefilme, uma série documental, desenvolvi uma outra série, então tem muita coisa acontecendo, fiz um curta, talvez esse do Atila seja lançado esse ano, recuperado de antes também, mas é outra onda, então tem algumas coisas ali mas que é outro momento, alguns dialogam com esse momento, mas tem outras coisas, outros já é outra onda. Eu não sei o que vai acontecer mas eu me sinto muito mais preparado depois de ter feito o Sopro, eu acho que foi um processo que me ajudou a amadurecer muito, porque pra mim foram escolhas conscientes. Nesse DVD tem de 2003 a 2013, são 10 anos e 11 filmes que mostram quem eu era ao longo desse período, tem muito de mim em cada fotograma dos filmes que eu faço, ainda que eles não sejam autorais ou que não sejam filmes pessoas, feitos em primeira pessoa, isso de trabalhar com cinema autoral, eu me sinto muito presente ali,

então tudo que eu quis dizer para o mundo nesses 10 anos estava ali, ver aquilo é um jeito de me conhecer também, são os temas que me atraem, a forma que me interessa de me aproximar desses universos e eu me senti feliz, eu estou particularmente agora em um momento muito feliz, eu estou cada vez mais feliz com a pessoa que eu estou me tornando. Eu nunca fui um cara de muita crise nesse sentido, mas eu sou muito inquieto, todo mundo fala que eu pareço muito tranquilo, mas por dentro eu sou um poço de inquietude, eu estou sempre buscando coisas e tal, mas eu estou muito satisfeito comigo mesmo e isso não passa somente pelas coisas que eu consegui realizar, eu acho legal, mas também tenho muito pé no chão, que é uma área extremamente instável, até hoje eu tive a felicidade de finalizar todo projeto, todo filme que eu me propus a fazer eu fiz, mas pode ser que desapareça de uma hora pra outra isso e não é só porque a bosta do Temer pode cagar e fazer uma merda - fora Temer - não é por isso, mas também porque é uma área instável, pode ser que em algum momento um maluco corte uma coisa, alguém mude uma lei, uma palavrinha numa lei para trocar toda uma possibilidade que atinja a vida de um monte de gente e o mundo é muito irresponsável em uma série de questões. E é uma área extremamente excludente, a maior parte dos meus amigos está desempregada há muito tempo, eu fico tentando ajudar dentro da medida do possível. Lá em Cuba, como eu tenho um volume de trabalho grande e procuro ir colocando as pessoas com quem eu me identifico com trabalho ou personalidade, a coordenadora da Escola de Cuba fala que "chegam notícias aqui em Cuba que depois do governo brasileiro, quem mais emprega atualmente no Brasil é você", porque eu estava com oito projetos ao mesmo tempo, agora graças a Deus está diminuindo, mas eu tenho plena consciência de que em algum momento isso pode acabar, mas não é por conseguir fazer os filmes, mas é por conseguir dizer essas coisas, Eu acho que, enquanto autor, eu me sinto mais maduro e mais preparado pra encarar alguns pepinos, tanto que eu estou começando a comprar umas brigas mais cabeludas de algumas questões espinhosas pra experimentar como é que é porque não é um tipo de filme que eu faça ou sinta atração, mas eu quis experimentar algumas coisas e o cinema documentário mexe comigo, eu respiro isso 24h por dia, é pra mim um amor incondicional pelo gênero, pelo documentário, eu acho louco quando as pessoas perguntam quando eu vou fazer o primeiro filme de ficção, porque eles não perguntam pra um diretor de ficção quando eles vão fazer o primeiro documentário. É como se o documentário fosse uma passagem, eu não estou documentarista, eu sou documentarista, é diferente a postura, eu abracei isso, meti de cabeça e quero dizer muitas coisas ainda, pode até ser que algum momento eu queria experimentar alguma coisa de ficção, mas até hoje não precisei disso, até hoje tudo que eu quis dizer o documentário me possibilitou, não precisei migrar, claro que eu

faço as vezes uns filmes que estão no limite, na borda ali, como o *Século*, *Século* é um coisa que é até difícil classificar, eu falo que é um ensaio audiovisual, quando eu o inscrevi em festival eu chamava de experimental, porque não é nem ficção nem documentário, tem uma voz, tem os mesmo velhinhos de novo no final, mas é a Rapha e o Zezinho que narram, mas o que é aquilo, é uma loucura, um corpo estranho, mas eu posso fazer essas coisa de vez em quando, eu me permito em alguns momentos fazer algumas coisas que me mantém vivo.

R: O que são esses projetos atuais?

M: Olha, atualmente eu estou finalizando um longa sobre sonhos e desejos de pessoas comuns, são diferentes personagens que querem muito alguma coisa e em acompanho eles pra ver se eles vão conseguir ou não e tento mostrar como que a busca por esses sonhos reverbera na vida deles e do entorno de alguma forma. É um filme que eu aposto muito e falta pouco para terminar, tive um problema aí com o Fábio Júnior, mas a gente já está resolvendo, porque eu tenho uma personagem que quer casar com ele e aí tive um problema de direito autoral da imagem dele, o sonho que uma das personagens é casar com ele. Estou finalizando outro longa que é esse que eu estava falando, meio espinhoso, uma briga, um conflito religioso entre evangélicos e religiões de matriz africana, umbanda e candomblé, nas favelas e periferias do país e mostrando como a postura religiosa do dono do morro influencia nessa luta que está bem desequilibrada, é um filme que não tem nada a ver com o tipo e coisa que eu trago até hoje, mas que tem sido interessante trabalhar essa jogada. Vou fazer esse ano ainda uma codireção com o André Mauro, que é um filme sobre o Humberto Mauro, vai ser um filme muito de montagem. Eu filmo esse ano e saem ano que vem projetos que eu aposto muito que é um filme sobre como as pessoas experimentam o sentimento de falta e distância nos países de língua portuguesa, é um projeto de envergadura bem grande, porque vai ser filmado em Brasil, Portugal, Angola, Moçambique e Cabo Verde, no segundo semestre vamos ter algumas viagens aí pra registrar isso, o dinheiro saiu semana passada, depois de um ano de contratação, já estava selecionado há um ano e meio, demorou seis meses para iniciar o processo de contratação e demorou um ano pra sair a grana, saiu semana passada esse dinheiro. Eu acabei de entregar por um edital de produção de conteúdo para emissoras públicas de TV, eu fiz uma série sobre o que o fato de não se enquadrar nos padrões de beleza vigentes da sociedade causa em alguns indivíduos, com a Gabriela Altabff, fiz essa série com ela. Tem um subproduto dessa briga com os conflitos religiosos que sai também no telefilme para esse edital aí. E desenvolvi outra série, agora começando a captar recursos para ela, que é sobre a paranoia e o medo da violência de morar nas cidades, o que isso implica na vida dos habitantes da cidade hoje em dia. Diferentes projetos aí, mas talvez o *Saudade* seja esse

próximo momento, seja a cara desse próximo momento, mas tem umas outras experiências paralelas acontecendo aí. Esses dos sonhos e desejos se chama A parte do mundo que me pertence, esse com certeza vai dialogar com esse primeiro momento, com o Sopro tudo que veio antes. Mas tem outras coisas que não tem nada a ver, esse do conflito religioso é blá blá blá o tempo todo, foi até uma experiência estranha para mim, as vezes terminava o dia de filmagem, eu estava com a cabeça desse tamanho, porque normalmente eu saia zen das gravações e aqueles dias eu sai com a cabeça pulsando de tanto escutar tanta coisa, pelo menos a equipe fica muito quieta, porque é sempre os personagens falando muito.

R: Esse do conflito é parte daquele sobre os tambores?

M: Não, esse do tambor é um curta que eu fiz e nem citei, é o Família Muniz, esse é um filme sobre congado, uma família e o congado. No ano passado rolou um engarrafamento de projetos que estavam me massacrando demais e eu optei por frear algumas coisas, então eu não estou movendo alguns trabalhos que estão prontos eu não consigo mover porque eu não tenho perna nem fôlego pra isso, porque já estava aniquilando minha vida pessoal, eu precisei parar. E essa série foi um inferno, foi legal como experiência, como resultado e tudo, mas o processo foi um inferno, então isso me fodeu muito, mas graças a Deus acabou, agora é outra onda, outro momento, são outras coisas. Dar aula é uma coisa que me dá muito prazer e uma coisa que eu tenho mantido, vou três vezes ao ano para Cuba dar aula lá, mais as instituições conveniadas com eles sempre me mandam pra algum lugar e tal, eu gosto das disciplinas teóricas que eu dou lá, me atraem muito. Eu piro com conceito, narrativa, como trabalhar esses elementos, as pessoas sempre falam que meus filmes são documentários que não parecem documentários e eu acho engraçado isso, eu falo "repensa então o que você acha que é documentário", normalmente se fala essas coisas quando não parece com o tipo de documentário que você está acostumado a ver, mas eu acho que se pode parecer com outra coisa, mas é porque você está trabalhando alguns conceitos e tem algumas obsessões que você percebe que estão ali de alguma maneira.

R: Eu gostaria de saber se você tem alguma coisa a acrescentar nessa nossa conversa...

M: Então, eu falei sobre essa jogada de voltar pra casa com um filme que eu não concebi que eu acho que é uma das coisas que mais me move mesmo. O documentário tem essa jogada de te deixar com uma relação estranha com a questão da terra, do vínculo com o lugar, porque eu preciso me deslocar pra filmar as histórias, pra ir até as histórias que eu pretendo filmar, nos filmes de ficção você pode escolher onde você quer filmar, claro que se tiver uma locação específica que você vai construir lá, mas eu posso inventar um lugar, eu posso trazer para um estúdio, posso trazer para um lugar onde eu vivo e tal. No documentário não tem como fazer

isso, então eu preciso me deslocar muito e com isso acaba que viajar acabou virando parte de mim também, porque todas as atividades que eu faço implicam em viagem, ou para filmar, para finalizar, para exibir os filmes nos festivais, para dar aula, para fazer curadoria, para participar de festival, para ser jurado de evento, então, tudo que eu faço a viagem está no meio e com isso você acaba tirando muito os pés de Juiz de Fora. e uma coisa que é muito louca é que se eu não encontrar uma história aqui, eu não consigo filmar, eu não consigo passar muito tempo aqui. Eu fiz há pouco tempo atrás, em 2015, um filme sobre o Ministrinho e pra mim foi muito legal, eu topei quando o Márcio Gomes que convidou para fazer, que era um projeto dele, eu topei porque me obrigaria a passar mais tempo aqui e como é bom estar aqui. A questão do pertencimento para mim é muito importante, claro que eu escolhi uma área onde para sobreviver eu preciso estar com um pé fora e outro dentro, o pé fora é pra sobreviver financeiramente, o pé dentro é pra sobreviver emocionalmente e eu entendi que isso era importante para mim. Da mesma forma que eu falei que eu estou vivendo um momento da minha vida onde eu estou muito satisfeito comigo mesmo e eu não sei também, tem uma parada que está mexendo comigo, eu vou fazer 40 anos daqui a pouco, em junho, falta pouco, isso tem mexido comigo, eu não ligo pra envelhecer, não ligo para porra nenhuma dessas coisas, aliás, eu até ligo, não é eu não ligo pejorativamente, eu ligo porque eu gosto de repertório, eu gosto de ter cada vez mais experiências acumuladas e poder resgatar aqui dentro de mim parte de coisas que vivi e eu acho que isso é uma coisa que eu agradeço muito de ter sido sempre muito atirado e de arriscar muito algumas coisas, claro que eu me estropeiei muitas vezes ao longo da vida, essa onda de viver sem paraquedas não algo muito recomendado, porque você quebra várias costelas em determinados momentos, principalmente em uma atividade meio kamikaze igual a essa, de fazer cinema e não é só cinema, cinema autoral documentário de baixo orçamento em Minas Gerais, vai fechando cada vez mais a parada, podia talvez ter sido muito mais fácil se eu tivesse escolhido outros caminhos, mas tenho certeza que não seria tão prazeroso aquilo de acreditar e perseguir algumas coisas tem me mantido vivo e feliz. Então, eu acho que se hoje eu estou feliz com a pessoa que me tornei ou estou me tornando, porque a gente vive um processo de mudança constante, passa muito pela questão do pertencimento, é fundamental para mim estar em Juiz de Fora, beber em Juiz de Fora, passar mais tempo com os meus pais, com meus sobrinhos, com as minhas irmãs e torcer pelo Tupi. Explica tanto da minha vida torcer pelo Tupi, porque é a mesma jogada de você acreditar em uma coisa que não te dá nada, é fácil ser torcedor do São Paulo, nos anos 1990 era mole ser torcedor do São Paulo, hoje em dia é fácil torcer para o Barcelona, é fácil torcer para o Bayern de Munique, torcer pro Tupi sempre foi uma merda,

mas prova a gente, você começa a descobrir belezas onde ela não está tão evidente e você começa a ver como é que isso explica muita coisa das decisões que você tomou ao longo da sua vida, que nunca foram as retas, nunca foi o atalho, sempre foi a picada, o caminho mais tortuoso, sempre foi a curva, isso é maluco. Eu acho que isso é um processo, é claro que pode estar aflorando agora que eu estou na boca de fazer 40 anos, mas é coisa que vem de muito antes, porque é um processo de amadurecimento que é contínuo, você vai vivendo, vai acumulando ali e o lançamento do Sopro em Juiz de Fora pra mim foi uma coisa muito importante. Quando o Alexei propôs pra fazer esse negócio no Central, o filme já estava bombando tanto que nessa semana foi uma loucura aconteceu na semana que a minha irmã estava casando e o filme estava bombando tanto lá fora que as viagens eram as coisas mais loucas do mundo e eu quase que emendei França, Holanda, Espanha, Portugal, cheguei pro Rio, tive uma sessão no Rio, vim pra cá pra lançar o negócio, voltei para Portugal, voltei pro casamento da minha irmã, fui pra Cuba, fui pra Portugal de novo, era umas escalas louquíssimas, mas nenhuma exibição foi mais especial do que essa daqui em Juiz de Fora. Para mim era fundamental que o meu primeiro longa tenha sido feito no quintal de Juiz de Fora, não foi pensado, não foi planejado, foi uma história que apareceu, eu fui lá fazer um curta, não era pra ter nascido um longa ali, quando nasceu a história ela me trouxe, eu não podia parar pra pensar em outra coisa, eu me entreguei para ela então chegou um momento que culminou tanta coisa que eu acredito em um único filme e que tem a ver com essa questão do pertencimento, eu lembro que foi muito louco pra mim porque o filme já estava passando no mundo todo, ele tinha sido lançado em abril e esse lançamento aqui foi final de novembro, então já tinha passado em várias partes do mundo e de repente chegou aqui, eu tinha minha família ali, o filme foi feito no quintal, o Festival Primeiro Plano me bota dentro do Central, eram tantas coisas que remetiam a raiz e foi louco porque eu lembrava muito do difícil que foi chegar até ali, quando eu comecei a fazer cinema. Como eu falei no início, eu sou de uma família que eles entendiam quando eu falava o que eu queria fazer, nem passava pela cabeça deles, hoje em dia, já teve personagem em novela que era documentarista, já teve o Michael Moore, que saiu para o mundo todo. Tem um grande amigo meu que mora Brasília que quando Tiros em Columbine começou a passar no cinema, ele virou pra mim e falou "caralho, cara, eu achei do caralho, eu vi um documentário outro dia, eu não imaginava você fazendo aquilo", como se eu fosse fazer algum tipo de documentário performático como Michael Moore, sair na frente da câmera fazendo gracinha, nunca, fazendo performance na câmera, nunca, mas nem dá pra conversar com ele porque ele não vai entender, mas pelo menos ele sabe o nome daquilo que eu faço, a minha família descobriu isso, mas minha família sempre

teve profissões mais normais entre aspas, então foi uma luta e essa pressão que eu tive nesse primeiro momento, pra seguir carreira do meu pai, pra ser médico e tal era muito forte. Uma coisa que eu contei lá naquele dia da estreia em Juiz de Fora porque eu estava particularmente feliz, que eu lembro quando eu comecei a fazer o meu pai chegou pra mim e falou assim "Dá pra viver disso?", até hoje deu, passado todos esses anos deu, mas eu não sei até quando dá, é uma área super instável, eu não posso reclamar de nada, eu estou com muitos projetos, muito bem, mas eu sei isso pode chegar um momento e acabar, uma ou duas canetadas do Temer, é faca no pescoço da minha área inteira. Tinha um lance que a minha família sempre vibrou muito com qualquer conquista, sempre foi uma família muito unida, muito vibradora, a gente marcava algumas datas pra sair pra jantar fora ou sei lá, alguém conseguiu alguma coisa que queria, então vamos comemorar, ou então escolher o prato que você quer pra fazer, qualquer coisinha. De repente quando eu fui formar em comunicação eu achava que ia ter alguma coisinha assim e não teve nada, claro que teve as festas tradicionais, mas não teve nada que marcasse essa conquista, essa transição, não teve nada íntimo da família. E seis meses depois eu me formei em psicologia e psicologia eu sempre achei que era onde eles se agarravam nessa coisa porque era o mais próximo da medicina que eles conseguiram me fazer chegar e por mais que fosse um curso que eles gostassem, como não teve nada na comunicação que foi a primeira, eu achei que na segunda não teria nada também, só que aí os meus pais chegaram com um presente pra mim e o presente era esses coletes que eu falei, que eu não uso, cheio de bolso, mas pra mim era o presente mais lindo que eu já ganhei porque era como se na formatura do curso que era o mais distante do que eu queria e o mais próximo do que eles queriam, eles me dessem uma coisa que tem a ver com o que eu queria e eu acho que foi a forma consciente ou inconsciente de dizer para eu correr atrás do meu sonho, mesmo que eles não entendessem direito o que era, isso para mim foi muito importante senti eles presentes comigo mesmo sem entender o que eu estava fazendo, eu acho que foi um momento muito especial e que me ajuda a entender essa questão de pertencimento. Eu preciso continuar filmando Juiz de Fora e foi muito bom conseguir fazer o Sopro, meu primeiro longa, aqui, parir ele aqui em Juiz de Fora e com uma equipe de gente daqui. Eu lembro quando eu formei, o Cris Rodrigues chegou no dia da formatura e falou assim "Eu tenho alguns presentes para você" e me entregou um papel, tinha um postal, uma caneta e um papel dobradinho. No postal estava falando assim "esta caneta é para você escrever bons projetos", olha que loucura, a gente é da época que escrevia projeto a caneta, depois você mandava bater, datilografava, não, já tinha computador, mas começava na caneta, ninguém escreve mais hoje, ninguém conhece as letras mais. E o outro presente era um estágio não remunerado de uma semana na Rede

Minas em Belo Horizonte, o papel era o fax do Cris falando que tinha um aluno que ele gostava muito e que ele queria dar de presente uma semana na Rede Minas e era a resposta do fax - além de caneta a gente ainda usava fax - que falava para eu ligar e combinar. E isso acabou mudando minha vida porque lá me abriu várias portas, é um caso a Rede Minas mas eu gosto muito, fiz uma série lá em 2013 que eu gosto muito. Mas enfim, eu pude fazer esse filme com pessoas que são próximas e que tinham a ver com a minha história, tinha o Cris, o Matheus, o Ivan, a Luana, então são pessoas que cresceram junto comigo dentro dessa jogada. O Cris mudou de papel, ele começou sendo meu professor virou amigo, virou confidente, colega de trabalho, hoje em dia é tudo misturado e eu acho que isso é muito legal e tudo isso tem a ver com Juiz de Fora. Eu preciso continuar encontrando histórias aqui porque sem Juiz de Fora não faria sentido nenhum, eu não teria escolhido cinema documentário autoral independente de baixo orçamento se não fosse Juiz de Fora e as coisas que Juiz de Fora possibilitou. Eu consegui encontrar prazer nas pequenas coisas da vida e não quer dizer que eu não queria as grandes também, eu aspiro, eu acho que eu tenho uma ambição que é muito legal, que me impulsiona sem me fazer massacrar, atropelar ou passar por cima de ninguém, mas que me motiva a crescer e que me deu um tamanho de asa bastante interessante. Eu entendi que daqui dá pra falar com o mundo, é uma região que é muito atrevida no que faz e tem essa característica de expulsar as pessoas, porque em algum momento da vida a cidade te expulsa dependendo da sua profissão que você escolhe, se tivesse escolhido uma profissão mais normal igual minha família queria não tinha arredado o pé para nada, mas também tinha tido uma sensação estranha, não sei como seria, hoje eu desci o calçadão eu senti coisas estranhas, vendo gente, vendo umas coisas ali, eu senti incômodos, é louco, mas ao mesmo tempo é bom, a minha asa só é do tamanho que ela é por Juiz de Fora, pelas pessoas que eu conheci aqui, o acesso que eu tive a algumas coisas, por isso eu prezo muito esse lugar, para mim é um lugar muito especial no mundo, que eu levo dentro de uma forma especial. E quando eu estava falando o negócio do Tupi parece brincadeira, mas eu acho que pra mim é como torcer por Juiz de Fora, essa cidade que fica a deriva, que não encontra uma forma de recuperar o crescimento, mas que mantém coisas que me são muito caras. Assim como pra poder fazer cinema documentário eu precisei da psicologia, eu só pude fazer cinema documentário por Juiz de Fora, se não fosse Juiz de Fora nada disso teria sentido, é muita estranha a relação que eu tenho com esse lugar porque está no meu DNA e é muito legal levar as histórias de Juiz de Fora para tudo quanto é canto, é muito louco chegar a festivais como em Dubai, no Japão ir a uma mesa redonda e perguntarem sobre as logos que aparece no início do filme, como é financiamento de filme no Brasil, porque Ancine a gente conhece,

Fundo Setorial a gente conhece, mas tem uma tal de lei Murilo Mendes, o que é isso. E eu explico que de onde eu venho tem uma pequena lei, e eu tenho um orgulho danado de ter essa lei no primeiro longa, que ajuda a transformar os sonhos em filmes ou em obras de arte ou qualquer outra coisa. É muito legal que isso tudo esteja dentro do mesmo pacote louco, onde eu coloco documentário, coloco Juiz de Fora, coloco Tupi, coloco família, como torresmo, pinga e tudo que você encontrar por aí, porque eu acho que tudo isso no fundo tem a ver com raiz, o que eu estou fazendo são coisas que só são possíveis e viáveis porque existiu antes um lugar, que mesmo que você o perca, volta a recuperar, acontecem essas jogadas de ir e voltar, mas está tudo no mesmo pacote, no mesmo balaio. É esquisito, eu acho que eu não seria documentarista se não fosse essa cidade e as chances que a cidade me deu, o acesso, essas jogadas que eu estava falando no início, é muito louco, você vai à casa das pessoas, consegue algumas jogadas, até porque as pessoas acham que hora nenhuma acontece nada e acontece, acontece coisa, o tempo todo acontecem coisas, mas fica a sensação de estagnação, então as pessoas ficam tentando encontrar uma forma e na verdade é só meter a cara e ir atrás, é possível. Por isso no início a gente estava falando sobre o laboratório do Luzes da Cidade, eu venho com o maior prazer ou com o Tarcísio, quando a gente encontrou ali fora, ele perguntou sobre a programação do primeiro plano, chama mostra do audiovisual juizforano que a gente chama de mostra velha guarda, eu faço há anos essa jogada que é a coisa mais descoordenada do mundo que eu até me envergonho quando alguém fala que eu sou coordenador do negócio, porque na verdade não tem regra nenhuma mas também é uma forma de celebrar o audiovisual feito aqui. É uma cidade que precisa de pouca coisa porque ela já tem muito preparado ali, mas esses espaços não são fáceis, porque não é uma área fácil, é uma área extremamente excludente, mas que tem vida e é possível. Eu comecei a falar disso tudo porque eu acho que tem mais a ver sobre o meu processo de formação enquanto autor, é fundamental pra entender, tem a ver com os filmes que eu faço nesse sentido. Eu precisei ter vivido aqui, ter sido tencionado e sofrido atrito aqui me expulsar, eu acho muito legal essa jogada que as montanhas têm muito disso de você ter que transpô-las para ter acesso ao mundo, isso pra mim é muito legal e é legal sair mais querendo voltar e cada um vai traçar a sua história, cada um sabe de onde que é, eu não sei se vocês são daqui ou não, mas eu acho que a cidade de uma forma geral tem essa característica de atrair e repelir o tempo todo ela fica fazendo isso com a gente dessa área, eu acho uma merda essa parada de que tudo que é fora é bom, é a mesma merda em tudo quanto é lugar, eu viajo o mundo todo, é a mesma merda, são as mesmas questões em tudo quanto é lugar, está todo mundo vivendo as mesmas coisas, sempre o de fora é melhor e a gente precisa entender que daqui dá pra falar pro mundo

do mesmo jeito. Infelizmente uma merda daqui que não funciona é aeroporto, então isso atrapalha algumas coisas, mas tirando isso, com Sedex, celular, internet, cartório, Correios, você está pronto pra mandar projeto pra tudo quanto é canto, a buscar financiamento de tudo quanto é coisa no mundo e pode ser que essa história seja uma história fantástica, que nasceu aqui, germinada aqui, mas que não fala só com aqui, é só a questão de trabalhar e encontrar um jeito de abordar, que você consiga usar coisas daqui pra falar com gente de tudo quanto é canto, isso é o que todo mundo deveria pensar.

R: Muito obrigada por tudo, pela disponibilidade, pelo seu tempo...

M: Eu que agradeço seu interesse pelos meus filmes, pelo seu tempo dedicado a mim, pois eu tenho plena consciência de que estou falando para um público restrito, eu quero falar profundamente para um público pequeno e acho que isso tem a ver com todas essas coisas que a gente estava falando, por que documentário? Por que Juiz de Fora? Por que Tupi? Seria fácil se não fosse esse caminho, eu podia chegar a outras coisas, mas não, eu quero falar com um público pequeno, eu quero falar com um público reduzido, eu não sou um cara de grandes bilheterias, eu não sou um cara que tem uma aspiração nesse sentido, às vezes me acho um estúpido porque seria mais fácil ter facilidade para outras coisas, mas foi um projeto de vida essa jogada e eu estou feliz com ele, isso me realiza e me satisfaz. Conta comigo para o que você precisar.

APÊNDICE H

Entrevista Luana Melgaço – Produtora executiva – 18/04/2017

Raphaela Benetello: Como começou sua parceria com o Marcos Pimentel?

Luana Melgaço: Foi em 2007, acho que um amigo em comum me indicou pra ele e a gente teve um conversa quando ele estava fazendo o Arquitetura do Corpo. Ele tinha ganhado um edital do Minc para curta, era um prêmio de 100 mil reais e ainda não tinha uma experiência em produção executiva sozinha, ou melhor, eu já tinha feito um curta do Pablo Lobato da Teia na época, um outro curta da Clarissa Campolina e do Helvécio Marins, também na Teia, e eu já tinha feitos alguns longas, mas todos como assistente de executiva ou assistente de produção ou coordenadora de produção e o Marquinhos me chamou e foi o primeiro filme (Arquitetura do Corpo) que eu assumi sozinha a produção executiva, nos outros ela era um pouco feita junto com o diretor. Então foi o Arquitetura do corpo foi o primeiro filme que eu e Marquinhos fizemos juntos, foi uma experiência que funcionou super bem, a gente se deu bem desde o início. O Marquinhos tem um jeito de criar que ele já traz muito pronto para o produtor o que ele pretende fazer no filme, eu acho que ele tem um processo de investigação e de pesquisa muito completo. Em todos os projetos que fizemos juntos, quando ele trouxe pra mim, ele já tinha a pesquisa, mesmo que ele não tivesse começado a pesquisa tão intensamente, mas ele já sabia o que ele queria, o modo como fazer, então ele já traz assim: o que ele quer, partindo da onde e como fazer. E eu já pego um processo muito adiantado de concepção. E foi assim, acho que funcionou super bem, o filme foi super bem sucedido, estreou em Brasília, a gente foi premiado em Brasília, eu fui com ele na primeira exibição lá em Brasília, foi muito emocionante, eu acho que a gente funcionou muito bem nessa relação de direção e produção, produção executiva.

R: E como é o seu trabalho? Como é a execução?

L: Olha, no geral, depende muito de diretor pra diretor. Todos os que eu faço são propostas de diretor, eu não sou uma produtora que propõe processos, que propõe projetos. Com o Marquinhos, ele sempre me diz dessa ideia, a ideia que ele tem, então eu acho que eu acompanho esse surgimento da ideia. Ele trabalha muito tempo na investigação dele, um pouco sozinho e aí ele já traz pra mim o que ele quer fazer, de uma forma muito organizada. A partir do que ele traz, eu vou trabalhar em algumas situações, por exemplo, no caso do Arquitetura do corpo ele já trouxe o projeto aprovado no Ministério da cultura, então ele já tinha dinheiro. Em outras situações, ele não tem o dinheiro ainda, é um processo de captação, e aí eu vou ajudá-lo na parte de orçamento, a organizar o projeto pra buscar financiamento e

aí ele volta a trabalhar sozinho para organizar melhor o que ele quer fazer e depois ele traz a mim e a gente começa a trabalhar junto. Nos nossos filmes, a gente sempre trabalhou sempre numa questão muito de confiança, então eu confio no que ele quer fazer, no método dele, em nenhuma situação eu pensei que não iria dar certo o que ele quer fazer, eu confio nesse método e ele confia na minha organização financeira, tanto que todos os projetos que eu fiz com ele, todos não, quase todos, com exceção do Sopro e do Horizontes mínimos, os projetos foram apresentados em nome dele ou da empresa dele e uma vez que a gente começa a produção, a gente começa a pagar, a gastar esses recursos, o Marquinhos me entrega todos os cheques assinados, a senha do banco e eu lido com essa parte financeira com muita liberdade, quando tenho uma dúvida eu levo a ele, quando ele tem uma dúvida no processo dele, ele traz pra mim, mas é sempre tanto muita liberdade pra ele quanto muita liberdade pra mim. E esse é o meu processo com ele, porque não é o mesmo processo com outros diretores, então eu acho que a gente funciona assim. Na época do Horizontes mínimos ele não tinha empresa constituída e ele foi aprovado no DocTV latino América e precisava ter uma empresa e aí eu entrei com a minha empresa, então foi realizado em meu nome. O Sopro veio de um curta, ele deve ter comentado sobre isso, então essa parte burocrática foi um pouco mista porque financeiramente a gente foi trabalhando com apoios, ele levou o filme em processo para alguns festivais que abrem pra exibição de filmes em processos com premiações, aí a gente ganhou essas premiações e ganhamos também um fundo suíço e esse fundo também foi no nome da Anavilhana que é a minha empresa. O que eu acho que funciona é mesmo uma colaboração em que cada um sabe bem o seu papel, sabe bem como fazer e estamos ambos muito atentos a troca, ao papel do outro, ao respeito ao outro, a como fazer isso junto. Existe uma colaboração que é muito respeitosa e é muito próxima.

R: Você escreve o projeto com ele também ou você só acompanha depois?

L: Depende, eu acho que algumas vezes eu escrevi junto, mas menos, ele é muito autossuficiente, ele escreve muito bem, ele defende os projetos dele muito bem. Essa parte de apresentação para as leis, ele tem muita experiência, inclusive ele mesmo ministra muitas oficinas de elaboração de projeto para diretores e para produtores, ele é muito requisitado nesse lugar, então ele tem muita experiência. Então, acho que com exceção do Sopro e do Horizontes Mínimos, não, do Horizontes Mínimos eu participei bem pouco, acho que eu participo mais na concepção do orçamentos com ele. No Saudade, que é o próximo longa dele, ele escreveu tudo sozinho e eu fiz a parte de orçamento.

R: Mais especificamente do Sopro, você lembra de alguma particularidade? Houve uma restrição financeira?

L: Eu acho que o Sopro ele é bem atípico, ele é atípico no meu cotidiano como produtora executiva no geral e ele é atípico dentro dos projetos que eu realizei com o Marquinhos, porque todos os outros projetos que eu realizei, todos os outros, a gente realizou com um suporte financeiro próprio instituído desde o início. Então, o Marquinhos, talvez por essa habilidade, por essa experiência dele na escritura de projetos e também por ele ser muito talentoso na proposta desses projetos, a gente pode dizer que fomos muito sortudos, sortudos entre aspas porque essa sorte vem de um talento, mas a gente sempre teve um orçamento pra trabalhar, desde o início. Então, sempre foi "este filme vai caber dentro deste orçamento", com o Sopro não. Na verdade o Marquinhos quase nunca fala disso, mas a gente fez três filmes ao mesmo tempo, ele sempre liga o Sopro ao A poeira e o vento, mas a gente filmou o Século e o A poeira e o vento juntos, porque tinha uma coisa da mesma região em algumas situações, mas foi uma filmagem muito engraçada, muito atípica porque tinham duas câmeras diferentes dentro do mesmo set, uma câmera 35mm e a câmera que ele usava nos filmes todos, que era a HVX200. Então, quando ele começou a montar o A poeira e o vento, ele mostrou um filme de 80 minutos e falou "Ah, esse é o filme que eu quero fazer", mas a gente tinha uma obrigação, a gente tinha um compromisso com o fundo, com o edital e ele foi lapidando esses 80 minutos até chegar no resultado que se esperava no edital que se apoiava com A poeira e o vento e é um filme belíssimo que teve uma carreira muito bonita, estreou no É tudo verdade, foi premiado no É tudo verdade, teve uma carreira super bonita, mas o Marquinhos tinha ainda uma inquietação que havia um outro filme guardado que ele queria fazer. Ele veio aqui em casa, sentou aqui na mesa comigo, abriu o computador e falou "o filme que eu quero fazer não é aquele, é esse" e eu não quis assisti-lo naquele momento, pedi pra ele gravar em um DVD para eu assistir com calma depois e aí quando eu assisti depois eu entendi totalmente porque ele queria esse filme, porque realmente era um filme muito bonito. Mas não tinha ali nada, não tinha um orçamento, não tinha um fundo, não tinha um dinheiro pra se fazer, então, esse foi projeto ele foi aos poucos. Ele e Ivan ficaram muito tempo montando, chegou num certo momento, ele falou "eu preciso filmar mais, tem uma coisa aqui que não está resolvida" e aí eu acho que a gente pegou um dinheiro próprio, um dinheiro de algum prêmio. Então assim, esse orçamento do Sopro ele é muito atípico porque a cada dinheiro que entrava a gente foi somando e resolvendo coisas. O orçamento do Sopro em seu formato era um frankstein, porque a gente tinha dinheiro, a gente tinha serviços e a gente tinha um resto de dinheiro que sobrou de prêmio de outro filme, então era uma fonte muito complexa, inclusive assim, ele finalizou o som desse filme no Chile, porque ele ganhou um prêmio no Chile, mas a gente gastou muito dinheiro pra bancar a passagens e hospedagem no Chile,

então era prêmio que trouxe um benefício grande, pois foi finalizado em um dos melhores estúdios de som do Chile, mas pra isso a gente pegou o David na Espanha, o Marquinhos aqui e juntamos milhas e outras coisas para conseguir, gastamos também uma parte de um dinheiro que ganhamos em um outro festival, que foi o Primeira Cópia, em Havana, pra pagar essas passagens. E nesse meio tempo, a gente mandou o projeto para um fundo, que chama Vision Sud est, na Suíça, esse fundo faz parte de um festival, que é o Vision du Réel, que é um dos festivais mais conceituados de documentário do mundo e foi inclusive lá que o filme estreou. Esse fundo ele tem duas chamadas anuais, a gente mandou na primeira, o sedex chegou lá fora do horário que eles aceitavam, saiu a documentação toda daqui do Brasil para a Suíça por um Fedex, que chegou lá um pouco fora do horário e eles não aceitaram a inscrição. E a gente tinha muita confiança que esse filme era para esse fundo, que esse fundo tinha a ver com o filme, o pacote ficou lá seis meses na Suíça, no escritório deles e na segunda chamada do ano, a gente escreveu dizendo que a gente queria mandar de novo e eles falaram que não precisava mandar que o pacote estava lá guardado e que eles abririam o mesmo pacote, a não ser que tivesse alguma alteração. Eu acho que só na Suíça mesmo pra ter tamanha organização e assim foi feito, eles retomaram aquela inscrição e o filme ganhou daquela vez. Então assim, a gente pode dizer que o Sopro foi um filme realizado com muita espera sabe, esse exemplo do fundo suíço é um deles, mas foi com muita espera, a gente não tinha um cronograma. Depois, o Marquinhos inscreveu no edital daí de Juiz de Fora, que era um valor pequeno se a gente comparar com o que o filme fez, mas que foi fundamental, sem esse suporte a gente não conseguiria ter terminado. E aí o que a gente também pode dizer é que a equipe também foi muito fundamental nesse processo, porque cada um de nós trabalhou de uma forma muito guerrilha mesmo, cada um de nós recebeu um salário muito simbólico, muito mesmo, muito menos do que a gente estava acostumado a ganhar nos curtas que muitas vezes já é um valor pequeno. Então, eu posso dizer que o meu investimento, o do Marquinhos como diretor, Matheus, Ivan e David, foram simbólicos. O filme foi construído com esse espírito sabe, de acreditar. Quando a gente foi filmar, o Matheus participou da correção de cor, então toda essa dedicação da equipe tem uma contribuição criativa para além da contribuição financeira que é fundamental. Então, o Sopro é todo atípico mesmo, ele é um filme que foi construído como puxadinhos, eu acho até que um dos prêmios a gente não conseguiu usar porque ficava tão caro para usar o prêmio, pra ser deslocar pra Bolívia, era tão caro que resolvemos não fazer. O prêmio de Havana tinha uma parte em dinheiro e uma parte em serviços daqui a Link Digital que é uma finalizadora no Rio, então a parte das cópias 35mm tudo foi feito lá. Então, foi assim bem atípico.

R: Esse da Suíça que vocês inscreveram foi de A poeira e o vento ou Sopro?

L: Não, já era Sopro, a gente já tinha esse corte. Ele é um fundo aberto para ficção e documentários, mas documentários só podem solicitar o recurso para pós-produção, não pra produção, então a gente mandou um corte do filme, bem adiantando, e também era um valor pequeno pensando nos custos normais de produção de um longa, mas era algo em torno de 10 mil dólares. Só resumindo, todos os filmes que a gente fez, primeiro tinha primeiro uma planilha e aí a gente adaptava as condições que a gente poderia filmar ou finalizar a essa planilha, a esse valor aprovado. O Sopro não, a gente tinha um filme e a gente foi adaptando os recursos financeiros a medida que eles foram chegando e o filme foi caminhando lentamente a medida que esses recursos foram chegando, com um investimento da equipe que se dedicou muito a terminá-lo, mesmo não tendo recebido, não tendo sido remunerado por esse trabalho.

R: Esse processo de pesquisa do Marquinhos, que você comentou antes, ele já chega com isso pronto pra você?

L: É, o pronto é assim, ele chega e fala como quer fazer. Vou te dar o exemplo do Horizontes Mínimos, ele queria pesquisar personagens com um certo perfil, eu acompanhei a pesquisa, a pesquisa foi feita e eu estava já no filme durante a pesquisa. Mas ele já traz um cronograma de execução muito formatado, ele já me diz uma proposta dele muito formatada, então é: o eu quero encontrar isso, eu vou gastar tanto tempo nessa pesquisa, eu quero trabalhar com tal equipe, essa é a equipe que me interessa, eu gostaria de finalizar esse filme assim, por causa disso. Ele já tem muita organizada as ideias, ao passo que outros diretores vão organizando muito durante o processo, eu acho que o Marquinhos primeiro pensa muito no filme, no que ele quer fazer, qual é a motivação dele. Agora a gente está fazendo o Saudade, que é o próximo longa, e ele também depende de uma pesquisa de personagens que vai ser feita, mas ele sabe o que ele quer do filme, ele quer um filme que fale disso, disso e disso, então é muito fácil acessar o que ele quer, porque ele sabe colocar isso de uma maneira muito pronta, quando eu digo pronta talvez seja organizado, ele sabe muito das intenções dele e de como ele quer fazer. Então pra mim como produtora, eu acho que é muito mais fácil, ajudá-lo a colocar isso em prática, ajudá-lo a organizar porque a gente não perde tanto tempo em divagações, ele é muito objetivo, ele é muito seguro do que ele quer, de como vai ser esse processo e então a gente não fica batendo cabeça. E eu falo disso porque eu trabalho com muitos outros diretores e são processos muito diferentes, então ele tem uma consciência da sua proposta, do seu filme muito boa e é muito fácil de entendê-lo porque ele sabe colocar isso de um jeito muito organizado. Por mais dificuldades que se tenha, a gente consegue entender quais são os

problemas, quais são as coisas que estão mais prontas e para colocar isso em prática, a gente perde pouco tempo realizando. Então eu admiro muito essa capacidade que ele tem de ter consciência do próprio processo.

ANEXO A

Relatório de som direto – Pedro Aspahan

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

1

A poeira e o vento

Relatório de Som Direto – Pedro Aspahan

pedroaspahan@gmail.com - (31) 8417-5809

Equipamento utilizado:

1 gravador Fostex FR2 LE

2 Shotguns Neumann KMR81i com zepelim e windjammer

2 Sistemas sem fio Sennheiser Evolution G2 Serie 100

Formato de gravação:

24bit – 48KHZ – Stereo – WAV – PCM

Padrões de gravação:

Como a proposta do filme não incluía diálogos, buscamos nesse trabalho realizar praticamente toda a captação de som direto do filme em estéreo, com dois shotguns Neumann, dois zepelins e dois windjammers. A escolha gerou sonoridades incríveis na relação com o espaço. Eventualmente algum ruído de manipulação pode ser encontrado em função das dificuldades em captar tudo com dois grandes microfones.

O sistema de gravação estereofônica utilizado foi o A-B, com distância de um metro entre os microfones, mudando eventualmente o ângulo de captação em, basicamente, três padrões: paralelo, concêntrico e excêntrico.

Para facilitar o encontro dos arquivos do som com a imagem, gravamos a imagem com timecode freerun sincronizado com o relógio do gravador.

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

2

DIA 20 DE AGOSTO

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
lbitipoAGO20_001.wav	00:04:10:14	16:22:22:00	16:26:32:13		X	Casa de Chico	STEREO (ST)	Porcos
lbitipoAGO20_002.wav	00:02:20:12	16:36:16:00	16:38:36:11	X		Casa de Chico	Neumann + Lapela	Seu Chico joga milho pras galinhas. O lapela pega bem a voz dele chamando.
lbitipoAGO20_003.wav	00:08:33:15	16:50:20:00	16:58:53:14		X	Casa de Chico	ST	Galinhas na árvore
lbitipoAGO20_004.wav	00:06:40:16	17:05:51:00	17:12:31:15		X	Casa de Chico	ST	Um pouco mais distante da casa. O ambiente representa bem o espaço: galinhas, cachorros, passarinhos, grilos, galo, riacho
lbitipoAGO20_005.wav	00:05:46:13	17:12:58:00	17:18:44:12		X	Casa de Chico	ST	Apontando para o riacho

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

3

DIA 21 DE AGOSTO

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO21_001.wav	00:05:11:05	07:34:12:00	07:39:23:04	X		Casa de Chico	MONO	ordenha 1 – atenção: temos som de ordenha em STEREO no dia 28 de Agosto
IbitipoAGO21_002.wav	00:06:17:22	07:39:37:00	07:45:54:21	X		Casa de Chico	MONO	ordenha 2 – atenção: temos som de ordenha em STEREO no dia 28 de Agosto
IbitipoAGO21_003.wav	00:04:26:14	07:45:58:00	07:50:24:13		X	Casa de Chico	MONO	gado comendo
IbitipoAGO21_004.wav	00:02:56:17	07:50:29:00	07:53:25:16	X		Casa de Chico	MONO	ordenha 3
IbitipoAGO21_005.wav	00:02:45:01	07:54:20:00	07:57:05:00	X		Casa de Chico	MONO	soltando bezerro
IbitipoAGO21_006.wav	00:04:07:19	07:57:15:00	08:01:22:18	X		Casa de Chico	MONO	gado comendo em perspectiva
IbitipoAGO21_007.wav	00:02:22:24	08:02:05:00	08:04:27:23		X	Casa de Chico	MONO	tentativa de gravar cachorrinhos brincando (não deu certo), touro mugindo forte
IbitipoAGO21_008.wav	00:01:40:18	08:04:48:00	08:06:28:17		X	Casa de Chico	MONO	tentativa de gravar o touro – não deu certo

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

4

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO21_009.wav	00:01:31:02	08:06:51:00	08:08:22:01		X	Casa de Chico	MONO	cachorrinhos brincando - BOM
IbitipoAGO21_010.wav	00:04:53:05	08:08:23:00	08:13:16:04	X		Casa de Chico	MONO	touro gemendo fraco
IbitipoAGO21_011.wav	00:02:09:17	08:13:33:00	08:15:42:16		X	Casa de Chico	MONO	cachorrinhos brincando – bom – pequeno ruído no começo
IbitipoAGO21_012.wav	00:02:36:09	08:15:46:00	08:18:22:08		X	Casa de Chico	MONO	touro gemendo
IbitipoAGO21_013.wav	00:02:24:01	08:22:01:00	08:24:25:00		X	Casa de Chico	MONO	tentativa de pegar novilha batendo cabeça
IbitipoAGO21_014.wav	00:02:35:10	08:31:21:00	08:33:56:09		X	Casa de Chico	STEREO AB	quintal com galinhas, galo, passarinhos e alguém raspando alguma coisa (intermitente). Em 2'35" há um gemido bonito que parece de cavalo.
IbitipoAGO21_015.wav	00:06:17:17	08:39:33:00	08:45:50:16	X		Casa de Chico	Neumann + lapela no Chico	chama galinhas pra comer e joga milho
IbitipoAGO21_016.wav	00:04:53:18	08:47:41:00	08:52:34:17	X		Casa de Chico	STEREO AB	chama galinhas pra comer e joga milho
IbitipoAGO21_017.wav	00:11:15:03	08:53:31:00	09:04:46:02	X		Casa de Chico	STEREO AB	cozinha com galinhas, galo, passarinho e fortes ruídos de colher

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

5

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO21_018.wav	00:02:06:06	09:05:16:00	09:07:22:05		X	Casa de Chico	STEREO AB	detalhe fogo
IbitipoAGO21_019.wav	00:03:22:05	09:08:23:00	09:11:45:04		X	Casa de Chico	STEREO AB	maritaca gritando
IbitipoAGO21_020.wav	00:04:10:12	09:21:17:00	09:25:27:11		X	Casa de Chico	STEREO AB	ambiente galinhas e galo BOM
IbitipoAGO21_021.wav	00:14:44:18	09:26:01:00	09:40:45:17	X		Casa de Chico	STEREO AB	fazendo café na cozinha
IbitipoAGO21_022.wav	00:07:54:10	09:40:49:00	09:48:43:09	X		Casa de Chico	STEREO AB	fogo e fumaça na cozinha
IbitipoAGO21_023.wav	00:07:31:22	09:49:19:00	09:56:50:21	X		Casa de Chico	STEREO AB	descascando batatas
IbitipoAGO21_024.wav	00:02:46:22	09:57:08:00	09:59:54:21	X		Casa de Chico	STEREO AB	torneira
IbitipoAGO21_025.wav	00:01:31:04	10:00:27:00	10:01:58:03	X		Casa de Chico	STEREO AB	estalos de gordura na panela, fritando e refogando
IbitipoAGO21_026.wav	00:06:08:22	10:04:35:00	10:10:43:21	X		Casa de Chico	STEREO AB	cortando couve
IbitipoAGO21_027.wav	00:02:39:20	10:11:10:00	10:13:49:19	X		CasadeChico	STEREOAB	cortando couve
IbitipoAGO21_028.wav	00:06:54:07	10:14:17:00	10:21:11:06	X		Casa de Chico	STEREO AB	cozinhando
IbitipoAGO21_029.wav	00:02:37:10	10:22:35:00	10:25:12:09	X		Casa de Chico	STEREO AB	retrato dona Jacira
IbitipoAGO21_030.wav	00:01:31:11	10:25:17:00	10:26:48:10		X	Casa de Chico	STEREO AB	ambiente cozinha com água escorrendo
IbitipoAGO21_031.wav	00:01:23:14	10:30:52:00	10:32:15:13		X	Casa de Chico	STEREO AB	vento suave na bananeira e milho com galinhas

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

6

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO21_032.wav	00:01:49:23	10:34:06:00	10:35:55:22		X	Casa de Chico	STEREO AB	patos e gansos
IbitipoAGO21_033.wav	00:13:22:17	10:39:53:00	10:53:15:16		X	Casa de Chico	STEREO AB	ventania no canal – MUITO BOM!
IbitipoAGO21_034.wav	00:07:02:15	10:54:21:00	11:01:23:14		X	Casa de Chico	STEREO AB	ventania no canal – MUITO BOM!
IbitipoAGO21_035.wav	00:02:06:17	11:07:19:00	11:09:25:16		X	Casa de Chico	STEREO AB	moinho (fora)
IbitipoAGO21_036.wav	00:04:22:13	11:12:02:00	11:16:24:12		X	Casa de Chico	STEREO AB	moinho (dentro)
IbitipoAGO21_037.wav	00:03:34:09	11:19:12:00	11:22:46:08		X	CasadeChico	STEREOAB	cocota ou maritaca com galinhas
IbitipoAGO21_038.wav	00:01:31:15	11:40:23:00	11:41:54:14		X	Casa de Chico	STEREO AB	pintinhos
IbitipoAGO21_039.wav	00:04:12:09	11:41:57:00	11:46:09:08		X	Casa de Chico	STEREO AB	ventania no canal de longe
IbitipoAGO21_040.wav	00:02:59:03	11:46:15:00	11:49:14:02		X	Casa de Chico	STEREO AB	ventania no canal de longe
IbitipoAGO21_041.wav	00:06:09:12	12:31:18:00	12:37:27:11	X		Casa de Chico	STEREO AB	retrato seu chico debulhando milho
IbitipoAGO21_042.wav	00:02:04:18	12:37:55:00	12:39:59:17	X		Casa de Chico	STEREO AB	retrato seu chico debulhando milho
IbitipoAGO21_043.wav	00:05:48:15	12:41:22:00	12:47:10:14	X		Casa de Chico	STEREO AB	dona jacira varrendo quintal
IbitipoAGO21_044.wav	00:00:52:15	12:47:56:00	12:48:48:14		X	Casa de Chico	STEREO AB	pintinhos
IbitipoAGO21_045.wav	00:02:20:21	12:50:23:00	12:52:43:20	X		Casa de Chico	STEREO AB	dona jacira fazendo cigarro de palha
IbitipoAGO21_046.wav	00:03:11:21	12:53:01:00	12:56:12:20	X		Casa de Chico	STEREO AB	dona jacira fazendo cigarro de palha

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

7

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO21_047.wav	00:03:50:13	12:56:40:00	13:00:30:12	X		CasadeChico	STEREOAB	dona jacira fumando
IbitipoAGO21_048.wav	00:10:00:00	14:16:22:00	14:26:21:24		X	AREAL	STEREO AB	ambiente com vento
IbitipoAGO21_049.wav	00:05:03:03	14:39:44:00	14:44:47:02		X	AREAL	STEREO AB	ambiente com grilos
IbitipoAGO21_050.wav	00:02:52:23	14:50:51:00	14:53:43:22		X	AREAL	STEREO AB	ambiente silencioso
IbitipoAGO21_051.wav	00:10:14:08	15:07:41:00	15:17:55:07		X	AREAL	STEREO AB	ambiente no alto da colina com pássaros e siriemas – MUITO BOM!
IbitipoAGO21_052.wav	00:02:10:19	15:34:32:00	15:36:42:18	X		AREAL	STEREO AB	marcelo aparecendo de trás do morro com um cavalo branco em direção à câmera
IbitipoAGO21_053.wav	00:02:06:01	15:40:43:00	15:42:49:00		X	AREAL	STEREO AB	ambiente alto da colina com vento e microfones abertos
IbitipoAGO21_054.wav	00:00:58:23	15:43:15:00	15:44:13:22	X		AREAL	STEREO AB	seu chico aparecendo de trás do morro à cavalo e vindo em direção à câmera
IbitipoAGO21_055.wav	00:01:18:11	15:44:17:00	15:45:35:10	X		AREAL	STEREO AB	seu chico aparecendo de trás do morro à cavalo e vindo em direção à câmera (TK2)
IbitipoAGO21_056.wav	00:01:12:04	15:47:56:00	15:49:08:03	X		AREAL	STEREO AB	retrato seu chico no cavalo
IbitipoAGO21_057.wav	00:01:29:20	15:49:35:00	15:51:04:19	X		AREAL	STEREOAB	retrato seu chico no cavalo (TK2)

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

8

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO21_058.wav	00:02:22:10	15:56:53:00	15:59:15:09	X		AREAL	STEREO AB	seu chico andando a cavalo com a guirlanda em primeiro plano
IbitipoAGO21_059.wav	00:01:48:14	16:03:12:00	16:05:00:13	X		AREAL	STEREO AB	seu chico anda à cavalo sobre pedras e se desloca de um lado a outro
IbitipoAGO21_060.wav	00:01:28:24	16:09:38:00	16:11:06:23	X		AREAL	STEREO AB	seu chico passa à cavalo por trás da câmera a partir do lado direito
IbitipoAGO21_061.wav	00:00:40:22	16:11:29:00	16:12:09:21					X

Dia 22 de Agosto

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO22_001.wav	00:09:16:20	09:54:31:00	10:03:47:19		X	MOGOL	STEREO AB	ambiente com vento, conversas, cachorro, passarinhos e rádio distante.
IbitipoAGO22_002.wav	00:11:08:12	10:07:39:00	10:18:47:11		X	MOGOL	STEREO AB	ambiente com vento, conversas, cachorro, passarinhos e rádio distante.
IbitipoAGO22_003.wav	00:01:32:02	10:48:47:00	10:50:19:01	X		MOGOL	STEREO AB	crianças na areia

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO22_004.wav	00:00:32:05	10:52:52:00	10:53:24:04	X		MOGOL	STEREOAB	meninos descem pedreira
IbitipoAGO22_005.wav	00:01:39:01	10:53:36:00	10:55:15:00	X		MOGOL	STEREO AB	meninos descem pedreira
IbitipoAGO22_006.wav	00:01:16:22	10:55:18:00	10:56:34:21	X		MOGOL	STEREO AB	meninos descem pedreira
IbitipoAGO22_007.wav	00:02:26:11	10:58:03:00	11:00:29:10	X		MOGOL	STEREO AB	meninos descem pedreira
IbitipoAGO22_008.wav	00:08:41:20	11:01:48:00	11:10:29:19	X		MOGOL	STEREO AB	meninos sobem primeiro e depois descem a pedreira
IbitipoAGO22_009.wav	00:04:16:06	11:12:13:00	11:16:29:05		X	MOGOL	STEREO AB	cauan fazendo poeira
IbitipoAGO22_010.wav	00:02:56:16	11:22:02:00	11:24:58:15	X		MOGOL	STEREO AB	cauan com irmã no riachinho
IbitipoAGO22_011.wav	00:08:26:13	11:26:48:00	11:35:14:12	X		MOGOL	STEREO AB	meninos brincando na areia
IbitipoAGO22_012.wav	00:02:39:19	11:36:17:00	11:38:56:18		X	MOGOL	STEREO AB	som solos jogando areia
IbitipoAGO22_013.wav	00:07:42:09	11:42:14:00	11:49:56:08	X		MOGOL	STEREO AB	enterrando cauan na areia
IbitipoAGO22_014.wav	00:01:26:18	11:50:11:00	11:51:37:17	X		MOGOL	STEREO AB	bate claquete mas não identifica a cena
IbitipoAGO22_015.wav	00:03:36:08	11:55:21:00	11:58:57:07	X		MOGOL	STEREO AB	retrato cauan
IbitipoAGO22_016.wav	00:00:51:10	12:01:31:00	12:02:22:09	X		MOGOL	STEREO AB	cauan lavando
IbitipoAGO22_017.wav	00:00:42:15	12:03:36:00	12:04:18:14	X		MOGOL	STEREO AB	cipó

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO22_018.wav	00:00:34:17	12:05:06:00	12:05:40:16	X		MOGOL	STEREO AB	cipó 2
IbitipoAGO22_019.wav	00:01:47:09	12:06:56:00	12:08:43:08	X		MOGOL	STEREO AB	cipó 3
IbitipoAGO22_020.wav	00:01:05:20	12:08:47:00	12:09:52:19	X		MOGOL	STEREO AB	cipó 4
IbitipoAGO22_021.wav	00:01:02:24	12:21:39:00	12:22:41:23	X		MOGOL	STEREO AB	tentativa de soltar pipa
IbitipoAGO22_022.wav	00:00:36:04	12:26:24:00	12:27:00:03	X		MOGOL	STEREO AB	tentativa de soltar pipa
IbitipoAGO22_023.wav	00:00:25:22	12:27:28:00	12:27:53:21	X		MOGOL	STEREO AB	tentativa de soltar pipa
IbitipoAGO22_024.wav	00:00:25:15	12:28:53:00	12:29:18:14	X		MOGOL	STEREO AB	tentativa de soltar pipa
IbitipoAGO22_025.wav	00:00:27:04	12:31:04:00	12:31:31:03	X		MOGOL	STEREO AB	tentativa de soltar pipa
IbitipoAGO22_026.wav	00:04:12:09	14:25:47:00	14:29:59:08	X		MOGOL	STEREO AB	cauan no coreto
IbitipoAGO22_027.wav	00:02:10:24	14:30:28:00	14:32:38:23	X		MOGOL	STEREO AB	retrato lindiara
IbitipoAGO22_028.wav	00:01:36:12	14:38:29:00	14:40:05:11	X		MOGOL	STEREO AB	retrato miguel
IbitipoAGO22_029.wav	00:01:32:02	14:40:55:00	14:42:27:01	X		MOGOL	STEREO AB	retrato de geraldos josé ribeiro
IbitipoAGO22_030.wav	00:05:45:15	14:54:03:00	14:59:48:14	X		MOGOL	STEREO AB	bolinha de sabão
IbitipoAGO22_031.wav	00:00:59:15	15:01:08:00	15:02:07:14	X		MOGOL	STEREO AB	bolinha de sabão (detalhe)
IbitipoAGO22_032.wav	00:01:38:02	15:04:59:00	15:06:37:01		X	MOGOL	STEREO AB	bolinha de sabão: criança sopra no microfone

relatório de som direto - Pedro Aspahan - A poeira e o Vento

11

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO22_033.wav	00:00:10:15	15:18:02:00	15:18:12:14					x
IbitipoAGO22_034.wav	00:00:30:10	15:18:39:00	15:19:09:09					x
IbitipoAGO22_035.wav	00:03:54:07	15:25:30:00	15:29:24:06	X		MOGOL	STEREO AB	estendendo roupa no varal
IbitipoAGO22_036.wav	00:01:17:16	15:31:53:00	15:33:10:15		X	MOGOL	STEREO AB	ambiente varal
IbitipoAGO22_037.wav	00:00:24:12	15:33:27:00	15:33:51:11	X		MOGOL	STEREO AB	varal 2
IbitipoAGO22_038.wav	00:07:38:09	15:36:41:00	15:44:19:08	X		MOGOL	STEREO AB	varal 2 (na verdade é o terceiro take)
IbitipoAGO22_039.wav	00:01:52:05	15:45:09:00	15:47:01:04		X	MOGOL	STEREO AB	vento no varal com crianças longe
IbitipoAGO22_040.wav	00:00:47:21	15:56:37:00	15:57:24:20		X	MOGOL	STEREO AB	SOM SOLO: sacudindo lençol - MUITO BOM
IbitipoAGO22_041.wav	00:05:34:18	15:59:28:00	16:05:02:17		X	MOGOL	STEREO AB	vento no varal detalhe
IbitipoAGO22_042.wav	00:01:20:10	16:06:42:00	16:08:02:09	X		MOGOL	STEREO AB	janaína costurando
IbitipoAGO22_043.wav	00:00:19:08	16:08:30:00	16:08:49:07	X		MOGOL	STEREO AB	janaína costurando
IbitipoAGO22_044.wav	00:12:03:15	16:09:20:00	16:21:23:14	X		MOGOL	STEREO AB	janaína costurando
IbitipoAGO22_045.wav	00:00:56:14	16:21:45:00	16:22:41:13	X		MOGOL	STEREO AB	janaína retrato
IbitipoAGO22_046.wav	00:04:08:02	16:31:43:00	16:35:51:01		X	MOGOL	STEREO AB	cemitério (grilos, pintinhos, no final tem uns cachorros latindo)

relatório de som direto - Pedro Aspahan - A poeira e o Vento

12

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO22_047.wav	00:00:23:14	16:36:34:00	16:36:57:13		X	MOGOL	STEREO AB	grito da maritaca - MUITO BOM
IbitipoAGO22_048.wav	00:01:53:07	16:37:56:00	16:39:49:06		X	MOGOL	STEREO AB	ruidos do portão de ferro enferrujado do cemitério - MUITO BOM! EXCELENTE!
IbitipoAGO22_049.wav	00:01:04:20	16:45:14:00	16:46:18:19		X	MOGOL	STEREO AB	zé zica serrando madeira
IbitipoAGO22_050.wav	00:07:07:22	16:52:33:00	16:59:40:21	X		MOGOL	STEREO AB	zé zica serrando madeira (em sync)
IbitipoAGO22_051.wav	00:00:56:04	16:59:44:00	17:00:40:03	X		MOGOL	STEREO AB	retrato zé zica
IbitipoAGO22_052.wav	00:00:43:03	17:02:16:00	17:02:59:02		X	MOGOL	STEREO AB	zé zica serrando madeira
IbitipoAGO22_053.wav	00:02:27:12	17:05:04:00	17:07:31:11	X		MOGOL	STEREO AB	cavaleiro
IbitipoAGO22_054.wav	00:03:54:00	17:13:23:00	17:17:16:24		X	MOGOL	STEREO AB	fim de tarde com grilos

Dia 23 de Agosto

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO23_001.wav	00:07:35:08	09:23:18:00	09:30:53:07		X	PARQUE	STEREO AB	ambiente com muitas abelhas e passarinhos
IbitipoAGO23_002.wav	00:03:51:01	09:35:36:00	09:39:27:00		X	PARQUE	STEREO AB	ambiente no alto da montanha apontando para cachoeira e pássaros
IbitipoAGO23_003.wav	00:06:02:08	09:42:34:00	09:48:36:07		X	PARQUE	STEREO AB	ambiente no alto da montanha apontando para cachoeira e pássaros
IbitipoAGO23_004.wav	00:06:35:11	10:08:28:00	10:15:03:10		X	PARQUE	STEREO AB	queda d'água a 20 metros
IbitipoAGO23_005.wav	00:04:09:24	10:19:02:00	10:23:11:23		X	PARQUE	STEREO AB	queda d'água a 5 metros
IbitipoAGO23_006.wav	00:04:05:21	10:27:04:00	10:31:09:20		X	PARQUE	STEREO AB	queda d'água muito próximo, pegando elementos percussivos da água
IbitipoAGO23_007.wav	00:03:02:20	10:36:04:00	10:39:06:19		X	PARQUE	STEREO AB	microfones quase tocando a superfície da água
IbitipoAGO23_008.wav	00:04:11:24	10:44:10:00	10:48:21:23		X	PARQUE	STEREO AB	microfones apontam posicionados na parte baixa do rio apontando para o leito do rio que vem acima
IbitipoAGO23_009.wav	00:05:13:06	10:54:16:00	10:59:29:05		X	PARQUE	STEREO AB	ambiente para a sequência do barquinho

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO23_010.wav	00:04:33:22	11:00:57:00	11:05:30:21		X	PARQUE	STEREO AB	ambiente mais tranquilo com graves fortes da queda d'água
IbitipoAGO23_011.wav	00:03:02:19	11:07:07:00	11:10:09:18		X	PARQUE	STEREO AB 180 graus	microfones em 180 graus: mic direito para o ambiente calmo, mic direito para ambiente mais percussivo da água
IbitipoAGO23_012.wav	00:03:03:02	11:12:14:00	11:15:17:01		X	PARQUE	STEREO AB	som seco, grave e percussivo debaixo de pedras
IbitipoAGO23_013.wav	00:06:02:12	11:20:24:00	11:26:26:11		X	PARQUE	STEREO AB	paredão de pedras com andorinhas que voam em círculos na frente dos microfones – observar a espacialidade dos pássaros
IbitipoAGO23_014.wav	00:05:26:23	11:52:44:00	11:58:10:22		X	PARQUE	STEREO AB	ambiente no lago do barquinho
IbitipoAGO23_015.wav	00:05:02:19	11:59:02:00	12:04:04:18		X	PARQUE	STEREO AB	som rebatido no paredão com passarinhos
IbitipoAGO23_016.wav	00:02:03:11	12:19:10:00	12:21:13:10		X	PARQUE: PONTE DE PEDRA	STEREO AB	ponte de pedra, som refletido na rocha

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

15

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO23_017.wav	00:02:13:06	12:22:51:00	12:25:04:05		X	PARQUE: PONTE DE PEDRA	STEREO AB	ponte de pedra, microfones apontando pra cima
IbitipoAGO23_018.wav	00:04:09:14	12:25:54:00	12:30:03:13		X	PARQUE: PONTE DE PEDRA	STEREO AB	ponte de pedra, microfones apontam para baixo, o rio passa da direita pra esquerda
IbitipoAGO23_019.wav	00:01:50:09	12:33:52:00	12:35:42:08		X	PARQUE: PONTE DE PEDRA	STEREO AB	ponte de pedra, microfones no final da abertura da caverna
IbitipoAGO23_020.wav	00:03:09:23	12:41:37:00	12:44:46:22		X	PARQUE: PONTE DE PEDRA	STEREO AB	ponte de pedra, embaixo
IbitipoAGO23_021.wav	00:02:34:22	12:46:04:00	12:48:38:21		X	PARQUE: PONTE DE PEDRA	STEREO AB	ponte de pedra, aguinha batendo na pedrinha
IbitipoAGO23_022.wav	00:03:01:01	12:49:44:00	12:52:45:00		X	PARQUE: PONTE DE PEDRA	STEREO AB	ponte de pedra, no eixo do rio em direção à descida

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

16

Dia 27 de Agosto

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO27_001.wav	00:07:03:24	13:54:02:00	14:01:05:23		X	CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	vento no canal bem próximo das folhas secas
IbitipoAGO27_002.wav	00:07:16:00	14:08:35:00	14:15:50:24	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	processo da vaca parindo
IbitipoAGO27_003.wav	00:07:08:12	14:16:41:00	14:23:49:11	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	processo da vaca parindo
IbitipoAGO27_004.wav	00:04:18:23	14:26:54:00	14:31:12:22			CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	soltando bezerrinho
IbitipoAGO27_005.wav	00:06:37:17	15:17:10:00	15:23:47:16		X	CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	curral com galinhas, pintinhos, bezerros e cavalo

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO27_006.wav	00:02:44:02	15:26:53:00	15:29:37:01		X	CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	água caindo no cocho
IbitipoAGO27_007.wav	00:32:59:05	15:30:22:00	16:03:21:04	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	a vaca vai parir!
IbitipoAGO27_008.wav	00:13:11:04	16:07:32:00	16:20:43:03	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	a vaca vai parir!
IbitipoAGO27_009.wav	00:08:36:24	16:21:03:00	16:29:39:23	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	a vaca vai parir!
IbitipoAGO27_010.wav	00:07:58:02	16:30:00:00	16:37:58:01	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	a vaca vai parir!
IbitipoAGO27_011.wav	00:29:07:08	16:38:30:00	17:07:37:07	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	finalmente a vaca pari! por volta dos 13 minutos

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO27_012.wav	00:00:17:19	17:08:27:00	17:08:44:18	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	claquete
IbitipoAGO27_013.wav	00:02:26:24	17:31:30:00	17:33:56:23	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	bezerrinho
IbitipoAGO27_014.wav	00:01:09:09	17:37:39:00	17:38:48:08	X		CURRAL DA VACA PARINDO	STEREO AB	injeção

Dia 28 de Agosto

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO28_001.wav	00:02:00:03	07:16:01:00	07:18:01:02	X		Casa de Chico	STEREO AB	ordenha: tirando leite
IbitipoAGO28_002.wav	00:06:12:20	07:24:50:00	07:31:02:19	X		Casa de Chico	STEREO AB	dona jacira faz oração bem baixinho, com passarinho trinca ferro
IbitipoAGO28_003.wav	00:00:27:00	07:34:43:00	07:35:09:24		X	Casa de Chico	STEREO AB	passarinho trinca ferro da cozinha

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

19

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO28_004.wav	00:02:07:11	07:35:49:00	07:37:56:10		X	Casa de Chico	STEREO AB	passarinho trinca ferro da cozinha
IbitipoAGO28_005.wav	00:01:14:10	07:39:53:00	07:41:07:09	X		Casa de Chico	STEREO AB	seu chico joga farelo pros bichos
IbitipoAGO28_006.wav	00:05:15:05	07:42:04:00	07:47:19:04	X		Casa de Chico	STEREO AB	seu chico joga farelo pros bichos
IbitipoAGO28_007.wav	00:01:41:18	07:47:43:00	07:49:24:17	X		Casa de Chico	STEREO AB	quintal de seu chico com trinca ferro
IbitipoAGO28_008.wav	00:03:08:11	07:58:45:00	08:01:53:10	X		Casa de Chico	STEREO AB	grunhidos de filhotinhos de cão dentro do sesto de palha
IbitipoAGO28_009.wav	00:09:43:11	08:21:11:00	08:30:54:10	X		Casa de Chico	STEREO AB	dona jacira acendendo velas do barquinho
IbitipoAGO28_010.wav	00:03:42:12	08:31:25:00	08:35:07:11	X		Casa de Chico	STEREO AB	barquinho descendo com velas acesas
IbitipoAGO28_011.wav	00:01:25:05	08:35:09:00	08:36:34:04	X		Casa de Chico	STEREO AB	barquinho descendo com velas acesas em direção à cachoeira
IbitipoAGO28_012.wav	00:01:30:13	08:39:45:00	08:41:15:12	X		Casa de Chico	STEREO AB	barquinho caindo na cachoeira
IbitipoAGO28_013.wav	00:00:44:22	08:48:21:00	08:49:05:21		X	Casa de Chico	STEREO AB	caixa de fósforo, acendendo palito
IbitipoAGO28_014.wav	00:01:29:10	08:58:58:00	09:00:27:09	X		Casa de Chico	STEREO AB	cachoeira
IbitipoAGO28_015.wav	00:00:24:19	09:08:01:00	09:08:25:18	X		Casa de Chico	STEREO AB	ruim
IbitipoAGO28_016.wav	00:02:27:20	09:09:23:00	09:11:50:19	X		Casa de Chico	STEREO AB	burrinho carregando cana

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

20

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO28_017.wav	00:03:47:10	09:20:27:00	09:24:14:09	X		Casa de Chico	STEREO AB	vendo televisão
IbitipoAGO28_018.wav	00:05:37:14	09:24:18:00	09:29:55:13	X		Casa de Chico	STEREO AB	vendo televisão
IbitipoAGO28_019.wav	00:04:39:05	09:30:15:00	09:34:54:04	X		Casa de Chico	STEREO AB	vendo televisão
IbitipoAGO28_020.wav	00:03:30:15	09:50:00:00	09:53:30:14	X		Casa de Chico	STEREO AB	chico ri e carrega filhote de porco para montar a cavalo: o porquinho grita
IbitipoAGO28_021.wav	00:02:12:08	09:54:05:00	09:56:17:07	X		Casa de Chico	STEREO AB	chico carrega porco à cavalo: o porquinho grita com muita força e violência
IbitipoAGO28_022.wav	00:00:45:17	09:56:45:00	09:57:30:16		X	Casa de Chico	STEREO AB	som solo do porco gritando
IbitipoAGO28_023.wav	00:00:32:08	09:59:01:00	09:59:33:07		X	Casa de Chico	STEREO AB	seu chico fala o nome do porco
IbitipoAGO28_024.wav	00:01:42:10	10:00:19:00	10:02:01:09		X	Casa de Chico	STEREO AB	som solo da cena anterior: seu chico sobe à cavalo com o porco e depois desce
IbitipoAGO28_025.wav	00:05:36:21	10:11:08:00	10:16:44:20		X	Casa de Chico	STEREO AB	pintinhos
IbitipoAGO28_026.wav	00:00:21:08	10:22:13:00	10:22:34:07	X		Casa de Chico	STEREO AB	ruim
IbitipoAGO28_027.wav	00:03:46:01	10:24:39:00	10:28:25:00	X		Casa de Chico	STEREO AB	seu chico faz arranjo no bezerro e a vaca muge

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

21

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO28_028.wav	00:02:12:04	10:29:55:00	10:32:07:03	X		Casa de Chico	STEREO AB	vaca muge
IbitipoAGO28_029.wav	00:00:42:16	10:32:59:00	10:33:41:15	X		Casa de Chico	STEREO AB	seu chico vem em direção à câmera dentro do curral com o bezerro
IbitipoAGO28_030.wav	00:01:10:24	13:11:55:00	13:13:05:23	X		MOGOL JANAÍNA	STEREO AB	janaína na janela
IbitipoAGO28_031.wav	00:02:10:20	13:29:30:00	13:31:40:19	X		MOGOL JANAÍNA	STEREO AB	matança do porco – roncos leves
IbitipoAGO28_032.wav	00:00:17:05	13:31:59:00	13:32:16:04	X		MOGOL JANAÍNA	STEREO AB	matança do porco – roncos leves
IbitipoAGO28_033.wav	00:02:38:18	13:32:42:00	13:35:20:17	X		MOGOL JANAÍNA	STEREO AB	matança do porco – roncos leves
IbitipoAGO28_034.wav	00:01:07:11	13:39:05:00	13:40:12:10	X		MOGOL JANAÍNA	STEREO AB	matança do porco – roncos leves com galinha
IbitipoAGO28_035.wav	00:07:52:13	13:43:44:00	13:51:36:12	X		MOGOL JANAÍNA	STEREO AB	matança do porco – o porco agoniza

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

22

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO28_036.wav	00:01:34:24	13:52:09:00	13:53:43:23	X		MOGOL JANAÍNA	STEREO AB	galos – virando o porco
IbitipoAGO28_037.wav	00:20:25:21	13:53:52:00	14:14:17:20	X		MOGOL	STEREO AB	fogo no porco
IbitipoAGO28_038.wav	00:01:12:12	15:18:34:00	15:19:46:11		X	MOGOL SEU JOAQUIM	STEREO AB	burrinho carregando cana
IbitipoAGO28_039.wav	00:02:18:03	15:24:48:00	15:27:06:02		X	MOGOL SEU JOAQUIM	STEREO AB	mugidos fortes e tristes de vacas e bois
IbitipoAGO28_040.wav	00:02:54:05	15:27:47:00	15:30:41:04	X		MOGOL SEU JOAQUIM	STEREO AB	enfeitando a vaca
IbitipoAGO28_041.wav	00:02:51:02	15:31:02:00	15:33:53:01	X		MOGOL SEU JOAQUIM	STEREO AB	enfeitando a vaca
IbitipoAGO28_042.wav	00:01:50:16	15:36:51:00	15:38:41:15	X		MOGOL SEU JOAQUIM	STEREO AB	enfeitando a vaca
IbitipoAGO28_043.wav	00:00:48:12	15:43:33:00	15:44:21:11	X		MOGOL SEU JOAQUIM	STEREO AB	enfeitando a vaca

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

23

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO28_044.wav	00:01:07:18	15:44:33:00	15:45:40:17	X		MOGOL SEU JOAQUIM	STEREO AB	mugidos fortes de vacas
IbitipoAGO28_045.wav	00:00:19:19	15:46:35:00	15:46:54:18	X		MOGOL SEU JOAQUIM	STEREO AB	mugido forte e meio saturado
IbitipoAGO28_046.wav	00:03:04:00	15:48:32:00	15:51:35:24		X	MOGOL SEU JOAQUIM	STEREO AB	ambiente bonito com grilos ao entardecer
IbitipoAGO28_047.wav	00:04:18:04	16:06:00:00	16:10:18:03		X	MOGOL	STEREO AB	música seu ivan – sanfoneiro – MUITO BOM!
IbitipoAGO28_048.wav	00:14:09:12	16:11:02:00	16:25:11:11	X		MOGOL	STEREO AB	música seu ivan – sanfoneiro – MUITO BOM!
IbitipoAGO28_049.wav	00:01:36:04	16:28:24:00	16:30:00:03	X		MOGOL	STEREO AB	só a respiração da sanfona, do fole – o vento
IbitipoAGO28_050.wav	00:07:44:07	16:30:35:00	16:38:19:06	X		MOGOL	STEREO AB	música seu ivan – sanfoneiro – MUITO BOM!

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

24

FESTA EM MOGOL

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO28_051.wav	00:41:12:20	17:31:37:00	18:12:49:19	X		FESTA MOGOL	LAPELA DO SANFONEIRO NA CÂMERA E OS DOIS NEUMANN'S NO FOSTEX	fogueira, sanfona, percussão e pessoal na festa
IbitipoAGO28_052.wav	00:09:15:20	18:14:27:00	18:23:42:19	X		FESTA MOGOL	(L)NEUMANN (R)LAPELA	sanfona, festa, crianças, grilos noturnos começam a aparecer com mais força
IbitipoAGO28_053.wav	00:03:02:04	18:25:04:00	18:28:06:03	X		FESTA MOGOL	STEREO AB	ambiente noturno afastado da festa com grilos
IbitipoAGO28_054.wav	00:02:22:10	18:29:17:00	18:31:39:09	X		FESTA MOGOL	(L)NEUMANN (R)LAPELA	neumann bem distante e lapela bem próximo do sanfoneiro
IbitipoAGO28_055.wav	00:05:29:20	18:34:54:00	18:40:23:19	X		FESTA MOGOL	STEREO AB	sanfoneiro canta
IbitipoAGO28_056.wav	00:03:00:17	18:41:21:00	18:44:21:16	X		FESTA MOGOL	STEREO AB	sanfoneiro canta chico mineiro

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

25

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO28_057.wav	00:10:07:02	18:47:04:00	18:57:11:01	X		FESTA MOGOL	STEREO AB	ambiente noturno mais silencioso com grilos para montar com a festa

Dia 29 de Agosto

NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO29_001.wav	00:03:21:12	08:08:57:00	08:12:18:11					ambiente casa abandonada – eventuais ruídos da equipe
IbitipoAGO29_002.wav	00:07:30:17	08:43:52:00	08:51:22:16		X	CASA ABANDONADA	STEREO AB	ambiente matinal próximo à casa abandonada com grilos, insetos e passarinhos
IbitipoAGO29_003.wav	00:02:07:15	08:51:24:00	08:53:31:14		X	CASA ABANDONADA	STEREO AB	cavalo na estrada e carro
IbitipoAGO29_004.wav	00:02:02:17	08:55:52:00	08:57:54:16		X	CASA ABANDONADA	STEREO AB	passarinhos e moto

relatório de som direto – Pedro Aspahan – A poeira e o Vento

26

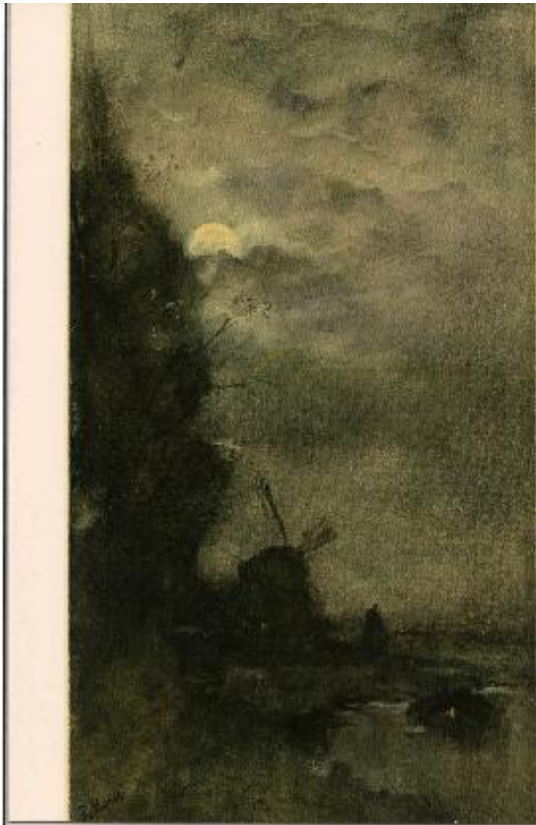
NOME	DURAÇÃO	HORA INICIAL DE GRAVAÇÃO	HORA FINAL DE GRAVAÇÃO	SYNC	SOM SOLO OU AMBIENTE	LOCAL	L + R	DESCRIÇÃO
IbitipoAGO29_005.wav	00:00:18:01	08:58:03:00	08:58:21:00		X	CASA ABANDONADA	STEREO AB	cancelado
IbitipoAGO29_006.wav	00:07:33:05	09:15:41:00	09:23:14:04		X	CASA ABANDONADA	STEREO AB	riacho, pássaros, estrada, avião
IbitipoAGO29_007.wav	00:04:12:19	09:28:26:00	09:32:38:18		X	CASA ABANDONADA	STEREO AB	stereo AB 180 graus, carros na estrada
IbitipoAGO29_008.wav	00:08:34:23	10:59:17:00	11:07:51:22		X	CASA ABANDONADA	STEREO AB	ambiente dentro da casa abandonada
IbitipoAGO29_009.wav	00:06:01:19	14:34:22:00	14:40:23:18		X	FERRO VELHO	STEREO AB	ambiente geral com rodovia
IbitipoAGO29_010.wav	00:05:32:17	14:41:18:00	14:46:50:16		X	FERRO VELHO	STEREO AB	ambiente geral com mais rodovia
IbitipoAGO29_011.wav	00:03:30:10	14:49:18:00	14:52:48:09		X	FERRO VELHO	STEREO AB	ambiente geral com bichos
IbitipoAGO29_012.wav	00:12:52:00	15:01:12:00	15:14:03:24	X		FERRO VELHO	STEREO AB	pneu pegando fogo
IbitipoAGO29_013.wav	00:05:01:00	15:14:14:00	15:19:14:24	X		FERRO VELHO	STEREO AB	pneu pegando fogo – microfones mais próximos

ANEXO B

Pinturas que inspiraram a fotografia de *A poeira e o vento*



Hendrik Willem Mesdag e Anton Mauve



Jacob Maris