

★ COMO FIZ CONTRA TODOS

Roberto Moreira

Professor de roteiro e direção no Curso Superior de Audiovisual da ECA – USP, mestrado em História da Arte pela UNICAMP e doutorado em comunicação pela ECA – USP. Escreveu os roteiros de *Um céu de estrelas* e *Antônia*, de Tata Amaral. Seu primeiro filme de longa-metragem, *Contra todos*, recebeu 28 prêmios nacionais e internacionais. Em 2009, lançou seu segundo longa-metragem, *Quanto dura o amor?*

Resumo: Este artigo descreve o processo de concepção e realização do filme *Contra todos*. Primeiro, discute os conceitos de melodrama e tragédia que estão na origem do roteiro. Depois, indica os procedimentos inovadores que foram utilizados tanto na direção de atores como no processo de filmagem.

Palavras-chave
Cinema brasileiro.
Processo criativo.
Direção de ator.

Em 1998, iniciei a redação de meu doutorado, orientado por Ismail Xavier. O eixo da pesquisa era o roteiro de um filme de longa-metragem, articulado a uma discussão das diferenças entre os gêneros da tragédia e do melodrama, pensados na sua relação com as formas canônicas do cinema narrativo.

De um lado, tratava-se de buscar definições mais claras para dois conceitos bastante polêmicos: o de tragédia e o de melodrama. Como eles se inserem em uma teoria dos gêneros? No que são diferentes do drama? Qual a dinâmica histórica que alimenta o surgimento e a afirmação destes gêneros? E, por fim, qual o lugar da tragédia e do melodrama na dramaturgia contemporânea? Em seguida, discutia a presença simultânea desses gêneros em *Othello*, opondo o caráter híbrido desta peça, ao classicismo trágico de *Macbeth*.

De outro, devido à atividade docente e ao processo de escrita do roteiro, me vi obrigado a encontrar respostas para uma questão aparentemente simples: o que faz a eficiência dramática do cinema americano clássico? As respostas à disposição nos manuais profissionais, uma vez confrontadas com a realidade dos filmes, revelavam-se insuficientes. O sucesso e hegemonia deste modelo torna obrigatória sua descrição detida e a comparação com outras estratégias narrativas, caracterizando os diferentes modos da narrativa cinematográfica. Em

suma, tratava-se de pesquisar como o cinema efetivamente conta suas histórias.

Essas duas indagações convergiam para uma preocupação mais geral com a dramaturgia do entretenimento. Entre cineastas e críticos, a tendência é desprezar as formas populares como fáceis e conservadoras. Até aqui, meu trabalho como cineasta havia se pautado pela crítica modernista às convenções da indústria cultural, em especial às convenções de transparência, de personagem e de desenvolvimento dramático, com seus conflitos que escalam até uma resolução. É importante ressaltar que, paradoxalmente, havia também a busca da comunicação e a rejeição das estratégias de agressão que marcaram o cinema brasileiro pós-68. O melhor exemplo desse projeto de um cinema reflexivo e popular na minha geração é o de Jorge Furtado. No entanto, duas experiências colocaram em crise o meu credo modernista.

Na Fabrica, percebi que todos os espaços de contestação haviam sido absorvidos pelo sistema de administração da cultura e que a discussão da arte contemporânea já havia ultrapassado a denúncia da *mimese*. Os trabalhos que mais me interessavam buscavam fricções entre dimensões separadas da cultura como, por exemplo, faz Eduardo Kac ao se apropriar da genética para criar um coelho fluorescente ou Oliviero Toscani ao misturar fotografia e propaganda nas campanhas da Benetton. Ora, as

cinematografias nacionais, para enfrentar o cinema americano, entricheiraram-se num persistente modernismo que valorizava o “cinema de arte” contra as “formas burguesas” que ocupam os mercados. O sistema institucional formado pelos festivais, pela crítica e pela burocracia estatal assegurou um nicho seguro para a arte do cinema, mas, ato contínuo, a transformou em um gênero entre outros tantos, com suas convenções e rituais: o filme de arte. Um desenvolvimento análogo ocorreu na arte contemporânea, ao determinar de antemão, contra o exemplo claro e ansioso da tradição moderna, que a imagem de massa era mortífera e venenosa, os apóstolos da nova arte substituíram o ardor questionador da vanguarda pela moralização inquisitorial da arte acadêmica.¹

outro gênero que o contesta a partir da absorção de formas baixas e populares. A arte moderna usou muito essa tática, se apropriando de efeitos tipográficos, histórias em quadrinhos, caricatura, publicidade ou *graffiti* para questionar o campo definido pela arte acadêmica. No cinema, a *nouvelle vague* usou a mesma estratégia: defenderam escandalosamente o cinema americano de entretenimento contra o cinema francês da sua época, ancorado em pretensiosas adaptações literárias. Hoje, acredito que boa parte do “cinema de arte” tornou-se previsível e tão acadêmico quanto o mais convencional filme americano. Dialogar com o entretenimento e abrir-se às demandas do público pode ser um antídoto a essa nova forma de conformismo.



Durante meu mestrado em História da Arte, o contato com a dramaturgia ocidental problematizou meus preconceitos modernistas. Autores como Shakespeare ou Ibsen gozaram de imensa popularidade e mantiveram um diálogo constante com o entretenimento popular de sua época e com a produção culta. Os formalistas russos propuseram um modelo de sucessão dos gêneros muito verossímil: o que num primeiro momento é novo, pouco a pouco se enrijece, aí emerge um

Compreender a dinâmica histórica dos gêneros e descrever as convenções daquela que se tornou a forma por excelência da diversão globalizada, ou seja o cinema clássico americano, podia ajudar a superar dicotomias estéreis e injetar um novo vigor dramático no projeto que estava desenvolvendo. O resultado destas inquietações está consubstanciado no roteiro do filme *Contra todos*.

O ponto de partida do filme foi uma indagação sobre a natureza do mal e sua relação com a

Imagens de *Contra todos*. Direção de Roberto Moreira. Fotos: arquivo de Roberto Moreira.

tragédia. Parafrazeando René Girard,² a tragédia começa com uma situação de anulamento das hierarquias sociais. É a peste de *Édipo Rei* ou a guerra em *Othello*, momentos perigosos e de crise. Durante o desenrolar do texto trágico, presenciemos o conflito entre o herói e a sociedade, que progressivamente constrói sua figura como bode expiatório. Ao final, o herói internaliza e assume este papel, tornando-se o ponto de convergência da violência da comunidade. Com o aniquilamento do herói, as diferenças e, portanto, a ordem são restabelecidas. Girard indica como a tragédia é uma desconstrução parcial do mito. No desenrolar do seu conflito acompanhamos o questionamento do papel do herói: Édipo insiste na sua inocência com teimosia. Mas, ao final, sucumbe frente à sucessão de evidências e ao complô que construiu a unanimidade em torno da sua culpa, a tal ponto que o próprio Édipo reconhece sua culpa. Ao contrário do herói trágico, que carrega dentro de si contradições e é obrigado a fazer escolhas, colhendo os resultados de suas opções, o personagem positivo do melodrama é uma vítima. Na sua forma mais convencional, vítima de um vilão, que desafia a hierarquia social e acaba sendo punido. Basta pensar em personagens como o Vautrin, Mabuse, ou o Coringa, todos parte de uma longa genealogia de arquivilões que lutam pelo colapso da sociedade. Nas suas formas mais recentes o melodrama sofisticou-se e conquistou a hegemonia dos palcos e cinemas e os personagens do século XX tornaram-se vítimas da natureza, da sociedade, do inconsciente ou, cada vez mais, de si mesmos. Heilman fala numa literatura do desastre.

No desastre, o que acontece vem de fora, na tragédia, de dentro. No desastre, nós somos vítimas; na tragédia, nós fazemos vítimas, sejam os outros ou nós mesmos. No desastre, nossa qualidade moral, ainda que possa ser revelada, é secundária; na tragédia, é o principal, a própria origem de tudo que acontece.³

O *Othello* de Shakespeare é um texto de transição, em que os dois gêneros coexistem: o herói tem sua falha trágica, a impulsividade, mas sucumbe vítima da intriga do vilão, Iago. Em *Contra to-*

dos, temos o mesmo tipo de hibridismo: Cláudia, Teodoro e Soninha são vítimas de um mesmo vilão, Waldomiro. Mas os três também fazem suas escolhas e colhem as consequências de seus atos. É Soninha quem seduz Waldomiro e o casal Cláudia/Teodoro realiza um duplo suicídio.

Foi a partir dessas indagações que procurei propor um texto capaz de lidar com a problemática do trágico. A estratégia usual é modernizar o mito, ou seja, transpor para situações modernas os personagens do mito, como por exemplo em *Les enfants terribles*, de Jean Cocteau, a partir de *Édipo Rei*, ou *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, que tem sua origem na *Medéia*, de Eurípidés. Outra alternativa é procurar um equivalente moderno para o herói trágico. Foi esta a tentativa de Arthur Miller em *A morte do caixeiro viajante*. Seu ponto de vista marxista recusa a exigência clássica de um herói aristocrático e tenta dar dimensão trágica ao conflito entre as aspirações de um vendedor e o destino que lhe reserva o sistema capitalista. Meu ponto de partida não foi nenhum tema ou personagem, mas o mecanismo de circulação da violência que o trágico nos revela. Como representar esse processo de contaminação violenta, que acaba por questionar princípios de diferenciação e hierarquização da sociedade, como a lei, a família ou a propriedade privada?

Ao localizar a ação do roteiro em um bairro periférico de São Paulo e escolher como personagens principais matadores, procurei uma situação-limite. Nessas regiões a presença do Estado é problemática, senão nula. A violência está completamente incorporada ao cotidiano, seja dentro da família, como atestam os inúmeros casos de abuso sexual e incesto, seja nos bares, ponto privilegiado de encontro e chacinas. O baixo valor atribuído à vida indica essa sociabilidade primária, ditada por impulsos imediatos e carências inadiáveis. Aqui, o desejo não se sublima em afeto, mas se degrada em gula. Estas são as consequências intersubjetivas da segregação social. Viver à margem embrutece e desumaniza.

No Brasil a violência se constituiu em norma. Ao contrário da visão girardiana, na qual a alta entropia do sistema acaba por impor uma ordem, aqui

criou-se uma ordem que convive sem problemas com a violência normalizada. O matador goza de prestígio e reconhecimento em seu bairro. As cidades são setorizadas e entre as diferentes classes sociais os contatos são regulados. A possibilidade de ruptura, de ser desencadeado um processo de contaminação violenta, está latejando sob a superfície dessa ordem precária. No entanto, o alcance dessa explosão é sempre limitado (a família, o bar). Se o processo se disseminasse por toda a sociedade, poderia emergir a figura de um líder capaz de instaurar uma nova ordem. Essa ação seria, com todo o rigor da palavra, heróica. Mas o Brasil é um país carente de heróis. Nossos personagens irônicos e paródicos de Brás Cubas, passando por Macunaíma e chegando a Beto Rockfeller – são mais convincentes, pois o humor reconhece *a priori* a inutilidade de qualquer esforço de transformação. Aos personagens sérios resta apenas o fracasso, sejam eles o Paulo de *Terra em transe*⁴ ou Lúcio Flávio, o passageiro da agonia.^{5(*)}

Em *Contra todos*, procurei descrever como a violência se dissemina em um grupo restrito e acaba por fechar todas as possibilidades de escape, levando à destruição do próprio grupo. Essa situação de personagens sem saída, à mercê de um destino opaco e cruel, tem se revelado uma das vertentes atuais da ficção cinematográfica brasileira. Filmes como *Um céu de estrelas*⁶ e *Cronicamente inviável*⁷ podem ser lembrados como exemplos bem-sucedidos. Na literatura, Rubem Fonseca já prenuncia esta tendência e foi uma influência muito forte para a minha geração. Alfredo Bosi⁸ caracterizou seus contos como “brutalistas”, sendo emblemáticos de uma corrente literária contemporânea que se opõe à ficção introspectiva, seja de cunho fantástico, seja intimista. Não por acaso, Bernardet⁹ comenta a dramaturgia do cinema brasileiro atual, com a mesma expressão usada por Bosi, são ficções de um mundo anômico, sem lei, onde a violência medeia as relações sociais, interpessoais e também subjetivas.

Mas procurei, também, transformar este problema em uma ação dramática, capaz de implicar o espectador/leitor, ou seja, de envolvê-lo na criação do filme. É aqui que se faz presente a outra linha de minhas atividades de pesquisa, pois a eficiência dramática deste filme está diretamente relacionada às investigações em torno do cinema americano clássico. *Contra todos* também é um filme policial, com suspense, reviravoltas e clímax.

Essas discussões teóricas não foram em nenhum momento um pressuposto, uma tese que o filme deveria apresentar. Enquanto escrevia o roteiro essas questões estavam presentes e certamente emergiam de sua leitura. Mas um roteiro sempre está, ao mesmo tempo, aquém e além das intenções de seu autor.

Terminado o roteiro, me coloquei o problema de como realizar o filme. Meu maior desafio era conseguir interpretações livres de clichês, longe do padrão teatral e empostado que ainda domina nossos palcos, televisão e cinemas. Minhas referências eram cineastas que levam a espontaneidade dos seus atores ao extremo, a ponto de termos a impressão de um registro documental das situações ficcionais. Comecei então a pesquisar e levantar referências.

De Cassavetes, usei o princípio de filmar as cenas por inteiro em um único plano, sem fragmentar a interpretação do ator. Para garantir a montagem, filmava um plano geral de toda a cena e depois os primeiros planos e detalhes, mas sempre repetindo a cena inteira com todos os atores em ação. Esse método evita situações artificiais tão comuns nas filmagens: atores conversando com o vazio, marcações arbitrárias por motivos técnicos e frases soltas, ditas sem a fluência do diálogo.

De Mike Leigh, aproveitei a ideia de iniciar os ensaios sem que os atores conhecessem o roteiro. Eles descobririam nos ensaios seus papéis por meio de improvisações. Ao contrário de Leigh, que não tem nenhum texto no início, mas que após 6 meses ensaiando 12 horas por dia chega a um roteiro de fer-

* Para manter o movimento original da concepção do filme, procurei reproduzir minha visão da sociedade brasileira no período de redação do roteiro. Hoje a situação é diferente e a emergência do herói Capitão Nascimento é a prova dessa mudança.

ro, eu já tinha um roteiro que foi sonogado aos atores. Eles só receberam no término dos ensaios um roteiro sem falas, uma escaleta com as rubricas de ação.

Outro cineasta que me marcou no uso das improvisações foi Jorge Bodanzky, com *Iracema*.¹⁰ Não se tratava de criar a mesma tensão entre o documentário e a ficção, mas sempre admirei o frescor desse filme. Bodanzky injetou ficção no real, eu queria tratar o ficcional como se filmasse um documentário.

Quando descobri que Eric Rohmer não olha na câmera e se dedica apenas a observar seus atores, percebi que os procedimentos praticados na atividade são muitas vezes hábitos que assumimos sem pensar duas vezes. Ele planeja detalhadamente seus filmes, visitando locações às vezes com meses de antecedência e fazendo ensaios que registra em super-8. No momento da filmagem, tudo já está muito amadurecido. Adotei a estratégia de não olhar na câmera e muito menos no monitor de vídeo, porque considero mais importante a proximidade física com o ator, e deixei a correção do enquadramento a cargo do câmera. Mesmo porque, sabendo qual a lente utilizada e vendo a posição da câmera, é possível imaginar como será a imagem.

De Altman veio o princípio de 360° iluminados, ou seja, para onde quer que virasse a câmera, queria estar sempre pronto para filmar, minimizando as interrupções entre os diferentes takes.

De Vinterberg, aproveitei a ideia de soltar o câmera para improvisar junto com os atores. O Manifesto Dogma me ajudou a confirmar o projeto de um cinema despojado dos maus hábitos consolidados na produção cinematográfica e forneceu a ferramenta para obrigar a equipe a trabalhar em sintonia: basta definir um conjunto de regras que todos os jogadores devem seguir. Do Dogma também veio a convicção de que o vídeo é um suporte viável.

Uma referência mais subterrânea é o Júlio Bressane de *O anjo nasceu*¹¹ e *Matou a família e foi ao cinema*,¹² filmes em que a violência está em primeiro plano e que procuram uma imagem despojada, dura, sem aparas. Aqui se manifesta a influência do Modernismo, na sua vertente mais agressiva.

Por fim, a partir dos exemplos de *Cidade de Deus*¹³, filme a que ainda não havia assistido, mas que sabia estar sendo todo improvisado e de *O invasor*,¹⁴ no qual Paulo Miklos improvisou brilhantemente seu papel, assumi o risco de entregar um roteiro sem diálogos aos atores, de modo que o texto fosse criado por eles no momento da filmagem.

A preparação dos atores talvez tenha sido o processo mais inovador. No ensaio tradicional, o primeiro passo é o diretor fazer uma leitura de mesa e discutir com seu elenco os vários aspectos do roteiro. Em *Contra todos*, esse processo especulativo foi substituído por um conhecimento adquirido em ação, por meio de intensas atividades físicas e improvisações. O aporte do preparador de atores, Sergio Penna – que já trabalhou em *Bicho de sete cabeças*¹⁵ e *Carandiru*¹⁶ –, foi fundamental na condução de todo o processo.

Essas escolhas determinaram vários aspectos da realização do filme. Antes de mais nada, precisava de atores capazes de improvisar. Para encontrá-los, foram realizados testes nos quais fazia uma rápida improvisação com o ator inventando um diálogo bem simples. Por exemplo, uma briga com o vizinho por estar ouvindo música alto. Nesse processo, vários atores com muita experiência foram descartados. Acostumados à empostação muitas vezes necessária no teatro, são incapazes de realizar as ações simples e cotidianas de uso corrente no cinema. Foram 120 testes, 60 deles só para achar o intérprete do personagem Waldomiro. Em seguida escolhi pelo menos dois atores para cada papel e novos testes foram realizados, mas agora em grupos, de modo a encontrar a combinação de família mais adequada. Não poupamos esforços no processo de escolha dos atores, certamente a decisão de maior impacto no resultado de um filme. Elia Kazan dizia que 80% do trabalho de direção é realizar essa escolha.

É importante ressaltar a coragem dos atores que aceitaram fazer *Contra todos*. Todos entraram no filme sem conhecer o roteiro e foram descobrindo e vivenciando a história durante os ensaios. Foi

um salto no escuro. A única informação que lhes dei foi que o filme era tão pesado quanto *Um céu de estrelas*,¹⁷ ou seja, que eles teriam de estar preparados para cenas violentas e com sexo. Para toda a equipe, não só para os atores, esse filme foi uma aventura, um mergulho no desconhecido, e criar essa sensação é ótimo para o ator. Desperta sua atenção, aguça os reflexos, cria um vínculo direto com o inconsciente. Esse estado de prontidão é muito produtivo. Descobrir a história de um filme em ação, vivendo as situações de seu personagem momento a momento, obriga o ator a agir criativamente.

Nos ensaios, só explicávamos as circunstâncias de cada personagem no início da cena. Assim, quando Cláudia via Teodoro abrir a porta e entrar na casa, ela não sabia de onde ele vinha, se tinha encontrado a amante ou matado alguém. E Cláudia tinha que reagir com cuidado. Ela sabia que seu marido era violento, que a relação deles ia facilmente de um extremo ao outro. O que acontecia a partir daí era uma criação dos atores. No processo normal de produção, muitas vezes o ator lê o roteiro como se fosse uma bula de remédio, anota as emoções de cada cena e liga sua máquina de interpretar. Isso não aconteceu em *Contra todos*, os atores foram coautores do filme. Eles contribuíram com as falas e várias ações que potencializaram as situações originalmente previstas no roteiro. Um bom exemplo é a sedução de Waldomiro (Aílton Graça) por Soninha (Sílvia Lourenço) por meio de um cigarro de maconha.

Em última instância, os ensaios foram um teste do roteiro: esses personagens, dadas essas circunstâncias, reagiriam como? A grosso modo, constatei que chegavam ao que já estava previsto. No entanto, cada ator descobriu por conta própria como seu personagem reagiria aos problemas apresentados na cena, assim como teve que imaginar as motivações dos outros personagens. Sem ler o roteiro, ele não tinha como saber a história de seu parceiro. Só no fim desse processo o roteiro original foi entregue aos atores, sem os diálogos, de modo que todas as falas do filme foram improvisadas durante as filmagens. O único elemento que os atores não con-

seguiram antecipar nos ensaios foi a falsidade de Waldomiro e toda a trama por ele urdida. Ou seja, como no filme, durante o ensaio Cláudia (Leona Cavalli) estava convencida da culpa de Teodoro (Júlio Lopes).

Uma característica importante da preparação conduzida por Sergio Penna foi a intensa atividade física. Por exemplo, para criar a relação entre Sílvia Lourenço, Soninha e Waldomiro, Penna pediu para Aílton segurar Sílvia no ar e não deixar ela colocar os pés no chão. Eles ficaram nessa brincadeira por meia hora e essa intimidade física entre os atores aparece com clareza no filme. Os personagens ficaram impressos no corpo dos atores; como diz Penna, eles se “emprestaram aos personagens”. Durante as filmagens era quase mágico: no primeiro *take* e sem nenhum ensaio, eles já entravam em cena transformados em outra pessoa.



Isso só foi possível porque os atores também assumiram a responsabilidade criativa pelos seus personagens: participaram um pouco da direção de arte, trazendo figurinos e objetos pessoais, fizeram pesquisas por conta própria (Martha Meola, atriz que interpreta a personagem evangélica Terezinha, passou a frequentar uma igreja e quase foi batizada protestante), fizeram visitas à periferia e, no final do processo, dormiram uma noite na locação, vivendo seus personagens 24 horas.

Após a preparação, fizemos um encontro de todos os envolvidos no filme, atores e equipe. É importante para o ator não chegar no *set* e se ver frente a um grupo de desconhecidos. Também a equipe precisava ser avisada sobre a dinâmica das filmagens, que seria diferente das práticas usuais. Essa reunião foi um sucesso e ajudou a criar a sensação de um grupo de trabalho.

Uma escolha fundamental foi a do suporte digital na captação. Quem usou a tecnologia digital de forma mais contundente esteticamente foram os cineastas do movimento Dogma. Utilizando câmeras baratas e um formato popular como o DV, desencadearam no cinema mundial um questionamento dos procedimentos já automatizados de produção. De repente, não era mais necessário uma equipe gigantesca e equipamentos sofisticados. Os orçamentos não precisavam ser tão altos. Dirigir um filme deixou de ser gerenciar uma empreitada tecnofinanceira complicadíssima. Filmes como *Festa de família*¹⁸ demonstram que o essencial em um filme são os atores, o roteiro e a *mise en scène*. Toda a parafernália é secundária. Isto injetou uma nova energia que fazia falta no cinema.

Em *Contra todos*, a opção pelo digital não se deu apenas por razões econômicas, mas também para obrigar um método de trabalho mais racional, próximo do documentário e menos hierárquico. Essa opção revelou-se adequada. *Contra todos* foi o primeiro filme brasileiro captado em formato digital (MiniDV) que participou de importantes festivais internacionais e contou com um lançamento comercial de peso. Isto só foi possível graças à qualidade fotográfica do material produzido por

Adrian Cooper, aliada à excelente ampliação de vídeo para película 35mm, que mobilizou tecnologia de ponta do laboratório Teleimage.

Apesar de não seguir à risca os mandamentos do Dogma, *Contra todos* foi realizado no seu espírito. Procurou-se usar métodos alternativos de produção, de modo a diminuir o peso do aparato de produção, potencializar o processo criativo e conter custos. Questionamos sistematicamente o porquê de cada escolha na produção: a equipe era de 15 pessoas, o equipamento de luz era reduzido ao mínimo, todos os planos foram realizados com a câmera na mão e até o som se adequou às condições de produção de um documentário. A ideia é que a equipe de som e imagem corresse atrás da ação. Por isso o set já estava todo cenografado, utilizando obrigatoriamente objetos que já estavam nas locações ou na vizinhança e a luz, pronta. Não havia uma encenação prévia, nem uma decupagem a ser seguida e cada tomada podia ser diferente da anterior. Filmar nesse estilo garantiu que, durante a filmagem, todos estivessem concentrados no resultado dramático da cena, e não na administração de questões de produção. Simplesmente quase não houve problemas e o ambiente nas filmagens era tranquilo, muito diferente da tensão usual.



O processo de produção foi muito colaborativo. Atores e equipe abriram mão das hierarquias usualmente praticadas na indústria e compartilharam a responsabilidade artística pelo filme. Processos semelhantes são mais correntes na produção teatral, mas sua utilização no cinema é rara. A decupagem e o roteiro eram discutidos dia a dia com o câmera e fotógrafo do filme. Os atores escolhiam suas roupas junto com as diretoras de arte. O técnico de som avaliava muito da performance dos atores. A produção encontrava soluções para vários problemas de roteiro. A assistente de direção viabilizou desafios como manter o cronograma de filmagens na ordem da história. E os atores tiveram sempre voz e responsabilidade na construção das cenas. Foi um processo de intensa colaboração criativa, no qual o roteiro era incessantemente reescrito de modo a incorporar novas, e melhores, soluções.

Isto só foi possível porque todos eram profissionais experimentados, mas cansados das hierarquias rígidas de uma produção tradicional. Gravar em digital permitiu também gastar três quartos do orçamento em pessoas – seja atores, seja equipe – e apenas um quarto em produção e equipamento.

Esse processo exige uma postura diferente da direção. Usualmente o diretor possui um filme

ideal na sua mente e procura, a duras penas, materializar essa imagem. É difícil explicar para quem nunca fez um filme o quanto a realidade é rebelde e evita se encaixar no conceito original. Por isso cinema é tão caro e difícil. Abrindo mão dessa rigidez, incorporando novas soluções que toda a equipe propõe, e se abrindo ao acaso com uma provocação criativa, a direção pode atingir um resultado inesperado, igualmente válido e de melhor qualidade. Essa é uma dinâmica de mão dupla que acaba por transformar o roteiro original, dando lugar a uma incessante troca entre a ideia e sua realização. Este processo nas filmagens foi, com todo o rigor da palavra, experimental.

Aliada estratégica foi a produtora do filme e minha sócia, Geórgia Costa Araujo. Realizamos o filme dentro do conceito de produção enxuta, ou seja, mobilizamos apenas os recursos necessários a cada diária de filmagem, evitando todo desperdício. Não havia um estoque de equipamentos e objetos à disposição. Também mobilizávamos reforço de equipe quando a complexidade do trabalho exigia. Todos, e sobretudo os líderes, precisavam entender e aceitar esses limites, planejando com antecedência e justificando os gastos extraordinários. Essa filosofia de produção, aliada aos novos formatos digitais, reduz os custos e devolve ao cinema o risco e a invenção. É como se fosse novamente possível a constatação de Truffaut ao assistir *Viagem à Itália*, de Rossellini: “para fazer um filme, basta, um carro, dois atores e uma câmera”.

No processo de filmagem tradicional existe uma decupagem, uma lista de planos, que vai sendo realizada no decorrer do dia. Depois da filmagem de um plano, a equipe prepara o set para o próximo. Muitas vezes existem correções a serem feitas mesmo entre diferentes tomadas de um mesmo plano, seja na direção de atores, seja na luz, seja por exigências do som. Assim temos um processo extremamente descontínuo e repetitivo. O processo de improvisação acabou por exigir um método diferente, no qual a unidade de trabalho é a cena, ou seja, cada cena era filmada do começo até o fim em um plano único. No plano sequinte, fazíamos



todos os ajustes necessários e novamente repetíamos a cena inteira. Para os atores esse processo é muito positivo, porque as ações físicas, o diálogo e as emoções se encadeiam com fluência. Já o diretor também se beneficia porque vê com clareza se as marcações estão de fato motivadas por intenções e necessidades dos personagens.

O set era muito ágil. Como iluminávamos os 360°, estávamos prontos para filmar de qualquer ângulo, minimizando os ajustes entre planos. Cada plano que fazíamos apresentava um resultado diferente e íamos encontrando a *mise en scène* conforme avaliávamos os resultados. Na dúvida entre duas soluções, perdia-se menos tempo realizando as duas opções. Geralmente começava filmando toda a cena num plano geral, ao atingir um bom resultado, passava aos primeiros planos dos atores e, ao final, buscava as coberturas que seriam úteis na montagem. Procurava sempre encontrar ângulos alternativos que dessem opções de corte *a posteriori*. Apesar da unidade de trabalho ser a cena, não pretendia resolver a cena em um único plano.

Para os atores era impossível repetir o mesmo texto e os mesmos movimentos. A câmera na mão também reagia aos atores de modo único a cada plano. André Bazin acreditava que a força do cinema estava na sua capacidade de registrar a duração única de um evento. Na cena da caça à foca de Nanouk,¹⁹ Flaherty se limita a nos mostrar a expectativa, a duração da caça é a própria substância da imagem, “seu verdadeiro objeto.”²⁰ Ao abraçar a improvisação, quis produzir a cada *take* um novo evento e captar sua intensidade única, por isso, sempre introduzia elementos novos para desestabilizar a *mise en scène* e colocar os atores em risco. O resultado foram interpretações com inegável frescor, tanto que todos os atores foram consagrados com diversos prêmios. Mas esta qualidade só foi possível porque sentiam que eram o centro das atenções no set, que eram respeitados e valorizados. A equipe foi instruída a respeitar a preparação dos intérpretes antes da entrada em cena, de modo a não perturbar o trabalho de introspecção, e também a não se dirigir aos atores durante a filmagem.

Todos os pedidos de ordem técnica tinham de ser canalizados através de mim. Sobretudo, evitava submeter a marcação dos atores a imperativos técnicos, ao contrário, eram os técnicos que estavam a serviço dos atores.

É importante ressaltar como esse método de trabalho é difícil. Não existe nenhuma garantia de que a cena vai dar certo e cada dia é uma nova aventura. No início, estava muito preocupado e, apesar de estar alcançando bons resultados, essa angústia persistiu até o último dia de filmagem.

A grande incógnita era como se daria a montagem do material. No processo tradicional, a cena tem uma *mise en scène* cristalizada que se repete imutável. Os planos fragmentam a cena, mas, no fim e no início, existem pontos em que ações se repetem e que favorecem a montagem contínua. No meu caso, não existia essa cena que se repetia em todas as tomadas. Eu estava preparado para um resultado com grandes discontinuidades, como no Godard dos anos 1960. Começamos selecionando os melhores planos de cada ângulo: o melhor plano geral, os melhores primeiros planos e separamos as coberturas. Durante a montagem, descobrimos que a montagem fluía com naturalidade, como num filme tradicional, e que as discontinuidades desapareciam no corte de um plano geral para um primeiro plano. Justamente porque não existia uma cena “ideal”, não existia também o erro! Nosso dilema era, ao contrário, um excesso de opções. Tínhamos várias alternativas muito diferentes e igualmente boas a cada corte. Assim, terminamos por criar na montagem cenas que nunca foram escritas, ensaiadas ou filmadas, completamente novas.

Mas, no primeiro corte, quando pudemos ver o filme em sua completude, nos demos conta de que sua estrutura narrativa havia fracassado. No roteiro a mesma história era contada sucessivamente a partir de quatro pontos de vista diferentes, numa estrutura semelhante à de *Rashomon*.²¹ Na primeira história de Soninha, acompanhávamos uma adolescente entediada que seduz o melhor amigo do pai e de repente descobre o casal morto. Depois nos envolvíamos na história de Cláudia e Teodoro,



porque ali sim há um conflito. Por fim, do ponto de vista de Waldomiro, nos era revelada a verdadeira intriga. Mas só na última cena descobríamos que Lindovaldo foi vítima de um ataque aleatório de carrecas e não de Teodoro ou Waldomiro, ou seja, que Cláudia matou Teodoro por engano. Esta estrutura era conceitual, ela ilustrava ideias. Por exemplo, que a violência se dissemina sem um foco, e que construímos *a posteriori* um bode expiatório de modo aleatório; ou ainda, que vivemos uma ilusão de controle do mundo, quando na verdade nossa experiência é marcada pelo contingente e casual. Mas boas ideias não garantem bons filmes. Existia uma estrutura discursiva, mas não dramática. O enredo ilustrava uma tese, mas demonstrar essa tese não tinha força dramática. Me dei conta que mobilizar o interesse do espectador é uma tarefa bem mais difícil e muito mais produtiva do que surpreendê-lo. Tinha razão Hitchcock.

A diferença entre suspense e surpresa é muito simples, e costumo falar muito sobre isso. Mesmo assim é comum que haja nos filmes uma confusão entre essas duas noções. Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo dessa mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendi-

do, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. A plateia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: “Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa e ela vai explodir”. No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense. Donde se conclui que é necessário informar ao público sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um *twist*, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota.²²

Esta passagem é admirável e citada com frequência, pois articula de modo muito didático emoção e ponto de vista narrativo. O suspense tenciona na duração, unindo e criando um vetor para a experiência do espectador e pressupõe um espectador bem informado. Já a surpresa é passageira, fugaz e rende pouco do ponto de vista narrativo. Este é um problema comum nos roteiros de iniciantes, o meu

inclusive. Evita-se a informação porque parece óbvia, e valoriza-se a surpresa, pois soa mais original.

Resolvemos então colocar todas as cenas na sua ordem cronológica, variando o ponto de vista livremente. O resultado foi excelente, porque a tensão dramática criada por Cláudia e Teodoro era iluminada e comentada por Soninha e Waldomiro. Apenas a montagem do duplo suicídio no clímax do filme manteve as repetições de ponto de vista. Essa mudança tão radical do enredo só foi possível por duas razões. Primeiro porque a fábula da história, ou seja, a sucessão cronológica de eventos, foi exaustivamente explorada nos ensaios, de modo que as várias cenas filmadas eram coerentes entre si. O mundo ficcional fazia sentido, independentemente de como fosse narrado. Segundo, porque cada cena também era uma fatia da história que ficava de pé por si só, com as motivações e ações se desenvolvendo dramaticamente.



Ao longo de três meses, exibimos o filme para vários espectadores que não conheciam o roteiro e íamos ajustando o enredo a partir de suas reações. Tratava-se de valorizar as tensões dramáticas e de esclarecer várias informações imprescindíveis para a compreensão da história. Por exemplo, quando Soninha comunica a morte de Júlio, muitos espectadores pensavam que Aílton Graça havia morrido, ou seja, confundiam Júlio com o personagem Waldomiro, e não entendiam

que era o amante de Cláudia e filho do açougueiro. Fomos obrigados a recuperar todas as menções ao nome de Júlio e testamos com vários espectadores até o problema desaparecer. Informações verbais como nomes são de difícil assimilação e compreendi a observação de Vale, “o espectador não pode parar para descansar [...] Nem pode refletir sobre certas passagens se não estão claras: a história progride incessantemente.”²³ Dosar o nível de redundância é uma das tarefas mais difíceis e só pode ser realizada com precisão na montagem. Nos trabalhos seguintes, procurei antecipar esses problemas, muitas vezes me cobrindo com várias alternativas durante a filmagem.

Estes problemas estão intimamente relacionados com minhas pesquisas acadêmicas. Uma primeira dimensão da narração é a compreensão. As questões quem, onde, como, quando e porque precisam ser respondidas com clareza, ou negadas com igual clareza. Outro aspecto muito mais arduo é o interesse e um terceiro, completamente inexplorado e misterioso, é a emoção. O que julgava de modo ingênuo nos anos de faculdade um dado imediato e simples da experiência de ver um filme, descobri que é talvez o maior desafio de um realizador. Orquestrar os elementos cognitivos, as várias transições emocionais e a articulação conceitual de um filme é o grande desafio de um diretor.

Um dos espectadores que convidamos para avaliar o filme foi o cineasta Fernando Meirelles. Entusiasmado com o resultado, sua empresa a O2 Filmes, tornou-se coprodutora do filme, viabilizando a ampliação para 35mm. Alguns meses depois, o filme foi selecionado para a mostra Panorama do Festival de Berlim, iniciando uma carreira de muito êxito em festivais.

Todos os trabalhos que realizei até então não tiveram nenhuma carreira comercial. Concebido originalmente como um telefilme, *Contra todos* acabou sendo lançado nos cinemas, foi vendido internacionalmente e distribuído em DVD. Nunca havia me confrontado com o negócio cinematográfico e descobri uma nova frente de trabalho.

Já havia lido e mesmo escrito sobre políticas de incentivo à produção. Mas partia do pressuposto de que o cinema é um negócio deficitário, sustentado por subsídios e sem perspectiva de retorno. De repente, me vi frente à gigantesca infraestrutura de distribuição e promoção do cinema, procurando estratégias que valorizassem a colocação do meu produto no mercado.

Graças à O2 Filmes, tivemos como coprodutora e distribuidora a Warner Bros. do Brasil. Para avaliar o potencial do filme, foi realizada uma sessão teste, cujo resultado foi polêmico. Metade dos espectadores rejeitou o filme e a outra metade gostou e o recomendaria, ou seja, não havia 70% de rejeição, o que teria direcionado o lançamento para um circuito mais restrito.

Montamos o circuito exibidor e aprendi que esta é uma tarefa que os produtores podem supervisionar, mas delegando a responsabilidade última

aos distribuidores. As solicitações que fizemos à distribuidora foram acatadas – apesar de ela ter manifestado suas reservas – e revelaram-se ingênuas. O mercado não é aquilo que pensamos que deveria ser, mas sim um fato, indiferente às nossas opiniões. Por exemplo, fiz questão de exibir o filme em cinemas da periferia – inclusive no Shopping Aricanduva, bairro da nossa filmagem – e para um público adolescente no Shopping Santa Cruz. No entanto, estas foram as piores médias de público do filme.

Após um intenso corpo-a-corpo nas salas de cinema, com promotores distribuindo panfletos, uma excepcional carreira em festivais e excelente cobertura de imprensa, a expectativa era de 250 mil espectadores. Mas o filme fez apenas 28 mil. Como sempre, as justificativas posteriores para a performance fraca são as mais variadas e pecam pela subjetividade. *Contra todos* foi pensado desde o início como uma obra de arte sem concessões. Pagou seu preço:



enfrentou uma classificação indicativa – moralista e injustificada – de 18 anos e despertou reações polêmicas. É mesmo um filme de nicho. Reconhecer a

existência do mercado e conceber os filmes como produtos que nele devem se inserir é uma lição importante e que balizou os próximos projetos. ☆

Abstract: This article describes the process of designing and making of the film against all. First, it discusses the concepts of “melodrama” and tragedy that are the source of the script. Then the procedures indicates that innovators were used both in the direction of actors as in the filmmaking process.

Keywords: *Brazilian cinema. Creative process. Actor directing.*

Referências

- 1 VARNEDOE, Kirk; GOPNIK, Adam. *Modern art and popular culture: readings in high & low*. Nova York: Abrams in association with the Museum of Modern Art, 1990.
- 2 GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1972.
- 3 HEILMAN, Robert Bechtold. *Tragedy and melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press, 1968.
TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Roteiro e produção: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glaucete Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.
- 5 LÚCIO Flávio, o passageiro da agonia. Roteiro: Hector Babenco, Jorge Durán, José Louzeiro. Direção: Hector Babenco. Produção: Ignácio Gerber. Intérpretes: Reginaldo Faria, Ana Maria Magalhães, Milton Gonçalves, Paulo César Peréio. São Paulo: HB Filmes, 1977.
- 6 UM CÉU de estrelas. Roteiro: Jean-Claude Bernardet, Roberto Moreira, Márcio Ferrari. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Intérpretes: Paulo Vespúcio, Leona Cavalli, Néa Simões. São Paulo: Casa de Produção, 1996.
- 7 CRONICAMENTE inviável. Roteiro: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2000.
- 8 BOSI, Alfredo. “Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo” In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- 9 BERNARDET, Jean-Claude. *A dramaturgia de uma sociedade anômica*. Cinemas. Rio de Janeiro, n. 3, jan. 1997.
- 10 IRACEMA, uma transa amazônica. Roteiro: Jorge Bodanzky, Hermano Penna, Orlando Senna. Direção: Jorge Bodanzky, Orlando Senna. Produção: Orlando Senna. Intérpretes: Paulo César Peréio, Edna Cássia. São Paulo: Stop Film, 1976.
- 11 O ANJO nasceu. Roteiro: Júlio Bressane. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane. Intérpretes: Norma Bengell, Neville Carvana, Milton Gonçalves. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969.
- 12 MATOU a família e foi ao cinema. Roteiro: Júlio Bressane. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane. Intérpretes: Márcia Rodrigues, Renata Sorrah, Antero de Oliveira. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1969.
- 13 CIDADE de Deus. Roteiro: Bráulio Mantovani. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Phellipe Haagensen, Douglas Silva. São Paulo: O2 Filmes, 2002.
- 14 O INVASOR. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant, Renato Ciasca. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca, Bianca Villar. Intérpretes: Marco Ricca, Alexandre Borges, Paulo Miklos. São Paulo: Drama Filmes, 2002.
- 15 BICHO de sete cabeças. Roteiro: Luiz Bolognese. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Caio Gullane, Sara Silveira, Marco Mueller. Intérpretes: Rodrigo Santoro, Othon Bastos, Cássia Kiss. São Paulo: Buriti Filmes, 2001.
- 16 CARANDIRU. Roteiro: Hector Babenco, Fernando Bonassi, Victor Navas. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco. Intérpretes: Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Caio Blat, Wagner Moura, Henrique Diaz. São Paulo: HB Filmes, 2003.
- 17 UM CÉU de estrelas. Roteiro: Jean-Claude Bernardet, Roberto Moreira, Márcio Ferrari. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Intérpretes: Paulo Vespúcio, Leona Cavalli, Néa Simões. São Paulo: Casa de Produção, 1996.
- 18 FESTA de família. Roteiro: Thomas Vinterberg, Mogens Rukov. Direção: Thomas Vinterberg. Produção: Birgitte Hald. Intérpretes: Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen, Paprika Steen. Frederiksberg: Nimbus Film Productions, 1998.
- 19 NANOUK, o esquimó. Roteiro: Frances A. Flaherty, Robert J. Flaherty. Direção: Robert J. Flaherty. Produção: Robert J. Flaherty, John Révillon. Intérpretes: Allakariallak, Nyla, Cunayou. Paris: Les Frères Révillon, 1922.
- 20 BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1975.
- 21 RASHOMON. Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Minoru Jingo. Intérpretes: Toshiro Mifune, Machiko Kyô, Masayuki Mori, Takashi Shimura. Tokyo: Daiei Motion Picture Company, 1950.
- 22 TRUFFAUT, François; HITCHCOCK, Alfred; SCOTT, Helen. G. *Hitchcock: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 23 VALE, Eugene. *The Technique of Screen and Television Writing*. Nova York: Simon & Schuster, 1986.