

Três anos de Júlia¹

Gabriel Brisola da CUNHA²

Nilson Assunção ALVARENGA³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O presente trabalho é um relatório de feitura do curta metragem *Três anos de Júlia*, em que são abordados desde conceituação teórica até as decisões técnicas. Todos as questões introduzidas no trabalho são reflexo de um produto audiovisual, pensado, arquitetado e finalizado em um período de aproximadamente seis meses. Inicialmente exploram-se os conceitos de realismo advindos de Bazin e Deleuze e o “método” de Maurice Pialat. Aborda-se também a construção do roteiro, a estrutura da história e as relações entre os personagens, com base na cinematografia de Yasujiro Ozu e seu método de abordagem do mínimo. Explora-se a construção dos planos, baseados na análise de Bordwell sobre Hou Hsiao Hsien e também em filmes de Maurice Pialat.

PALAVRAS-CHAVE: Curta Metragem; Deleuze; Maurice Pialat; Realismo.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi concebido no início de 2012 enquanto estava em intercâmbio na Noruega. Nasceu não de uma necessidade, mas de um querer comunicar uma experiência com o outro, de dividir um olhar com o espectador. Não sinto uma necessidade individual de fazer arte, como uma expressão de mim mesmo, mas sinto necessidade de comunicar com o outro. Parto do princípio que há algo a se comunicar ao espectador, há algo que necessita ser pensado e, mais do que isso, vivido pelo espectador e por mim. -

Há, nessa necessidade de se comunicar, um eu que se depara com o desalinho do mundo: “Mas, está claro, está tudo certo... E, excepto estar errado, é assim mesmo: está certo...”, como diria Fernando Pessoa. Nesse sentido, é o desconcerto do mundo que fez nascer o curta metragem, a sensação de que algo necessitava ser contado, e contado de um modo específico.

¹ Trabalho submetido ao XX Prêmio Expocom 2013, na Categoria IV – Cinema e Audiovisual, modalidade CA 01 Filme de Ficção (avulso).

² Aluno líder do grupo e graduado em Comunicação Social no segundo semestre de 2012, email: gabriel_brisola@hotmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social, email: nilsonaa@terra.com.br.

Três anos de Júlia narra uma separação, a história de Flávia, Rogério e Júlia, a filha do casal. É, acima de tudo, uma história de fragilidade, uma narrativa sem culpados ou inocentes, há apenas pessoas frágeis demais para conseguir lidar com suas vidas, suas relações e seu futuro.

Tendo em mente o tipo de história que gostaria de contar, não tive dúvidas quanto à forma que gostaria de contá-la. Esteve muito presente em minha mente, durante todo o processo de feitura, os filmes de Yasujiro Ozu, Sofia Coppola, Maurice Pialat e Hou Hsiao Hsien. Todos advindos de uma tradição realista e focando-se em acontecimentos de ordem “menor” na escala do noticiário.

2 OBJETIVO

Objetivou-se a construção de uma narrativa realista em que se pudesse contar a história de uma família frente à separação. Explorou-se, principalmente, a construção dos planos, a fotografia, o trabalho com os atores, a direção de arte marcando o tempo que se passa e, no âmbito da história, o desenvolvimento e a abordagem do mínimo na comunicação com o espectador.

3 JUSTIFICATIVA

O presente trabalho insere-se no atual contexto cinematográfico em que se recupera o Realismo, tendência vista em cineastas do mundo todo e também no Brasil, marcadamente Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, Walter Salles, entre outros. O trabalho segue também a linha dos dramas familiares, tradição de Yasujiro Ozu e Maurice Pialat. Nesse sentido, o filme dialoga com as correntes sendo exploradas no cinema atualmente e tem como base os escritos de Deleuze e Bazin, trabalhos também revisitados atualmente.

4 MÉTODOS E TÉCNICAS UTILIZADOS

Três anos de Júlia surgiu de um desconforto, de uma sensação de desalinho frente à realidade do mundo. Presenciei por diversas vezes, com pessoas próximas a mim, a situação exposta no filme: um casal jovem que tem uma filha precocemente e uma subsequente separação. Como aquele que vê, percebi que não se trata de uma situação polarizada, situação em que existem os certos e os errados: as relações humanas não são simples e não são passíveis de “cotação”, como as casas o são pelas oficinas de impostos. Cabia a mim, portanto, narrar a separação e evidenciar uma certa fragilidade do casal. E nesse sentido Maurice Pialat tem uma enorme influência sobre o que filmei.

Maurice Pialat

Pialat faz um percurso interessante, que é visto em várias de suas obras. Ele apresenta um mundo em desalinho: o descaso com os subúrbios, o descaso com o povo, seres que não conseguem viver em paz ou até mesmo em relativa aceitação entre si. Como Max Nelson atestou em seu artigo “Acts of Grace”:

As chances parecem se acumular contra ele [o mundo]: no mundo de Pialat relacionamentos inevitavelmente se rompem, ligações afetivas são estendidas até partir, carreiras oscilam e falham e vidas chegam a fins dolorosos. Através de sua impassível mutilação do espaço, sua constrição do movimento, e sua recusa em deixar as emoções do espectador ditar seus cortes, Pialat imprime em nós a tensão e a ansiedade em viver em tal mundo. (NELSON, 2012)

Pialat, portanto, nos mostra um mundo de extrema violência e tensão. “O mal está feito”, como diria Jean Narboni, em artigo para a *Cahiers du Cinéma*. Em sua filmografia não é difícil identificar tal mundo: um homem que abusa de suas clientes mulheres enquanto sua própria esposa está à beira da morte em *La Gueule ouverte*, uma família em pedaços tentando lidar com as profundas necessidades emocionais de sua filha em *À Nos Amours*, uma criança órfã com dificuldades relacionais vivendo com sua família adotiva em *L’Enfance Nue...*

O cineasta não esconde as coisas do espectador, não atenua as situações. Como Miguel Marlas escreveu em uma revisão de *La Gueule ouverte*, o que diferenciou Pialat dos outros cineastas foi que “ele se atreveu a olhar as coisas na face, frontalmente, diretamente, sem nenhum tipo de sentimentalidade, embelezamento, movimentos suaves de câmera...” (MARÍAS, 2006). Porém, o cineasta não se limita a tal movimento. Após mostrar esse mundo em desconcerto, o autor faz um movimento de quebra:

E então, graça: um fugaz momento de conexão, um sorriso, um abraço, uma renovação de amor. Pialat encontra sua justificação, sua afirmação da vida nesses fragmentos de conexão humana, esses poucos segundos em que os personagens esquecem que o mundo está deteriorando ao redor deles. (NELSON, 2012)

Nos filmes do cineasta, sempre parece haver um elemento que subverte o curso comum dos acontecimentos e coisas. Há, de certa forma, um elemento que reorganiza o caos do mundo e traz à tona algo que não é a consequência esperada em mundo “trágico” como o retratado. Porque “para Pialat nenhuma quantidade de feiúra pode enterrar o potencial para a graça que é construída, de acordo com uma ordem misteriosa e inefável, dentro do próprio mundo [...] sua piedade é sem condescendência e seu julgamento sem

condenação” (NELSON, 2012). Ora, foi este tipo de pensamento, já compartilhado por mim antes mesmo de conhecer Pialat, que me incentivou a contar a história de Flávia e Rogério.

A afirmação de que o que caracteriza Pialat é a “a nudeza do olhar”, lembra a noção de Deleuze quando escrevendo sobre o cinema de vidente:

Romance na Itália acompanha uma turista que é profundamente abalada pelo simples desenrolar de imagens ou de clichês visuais, nos quais ela descobre algo insuportável, para além do limite do que pode pessoalmente suportar. É um cinema de vidente, não mais de ação. (DELEUZE, 2005, pg 10)

Essa “cruenza” da qual falamos era desejada, desde o princípio, em Três anos de Júlia. Porém, para obter uma cruenza, era necessário compreender em que termos ela opera e, ainda mais importante, como ela opera e como é construída. E foi a obra de Pialat e as leituras de Bazin e Deleuze que me fizeram compreender esse processo.

Hou Hsiao Hsien e Ozu

Decidi agrupar Hou e Ozu, pois gostaria de evidenciar um mesmo aspecto que encontro em ambos, que muito me influenciaram na construção do roteiro e continuam a me fascinar. É desnecessário ressaltar a importância de Ozu e Hou na história do cinema, tanto Ozu na construção do que se chama hoje realismo e Hou, na retomada deste. Em termos de construção da mise-en-scène, dedicarei todo um capítulo para falar de Hou e sua influência nas cenas do curta.

Mais especificamente, interessa-me o universo no qual ambos se debruçam e o modo como eles se debruçam. Denilson Lopes, em seu artigo intitulado “O efeito Ozu”, nós dá pistas dessa relação:

Em meio às grandes questões políticas, econômicas, tecnológicas e sócias que emolduram o debate sobre a globalização, o cotidiano fica um tanto à sombra, quase imperceptível [...] Por onde caminham nossas vidas um dia após o outro, por onde elas se fazem ou se deixam fazer? Enfim, o que fazer da vida? (LOPES, 2012, pg 93)

Ozu trata do universo familiar, suas perdas, metamorfoses, transições, como nenhum outro o fez: “Há um delicado sentimento de passagem do tempo, de nascimento e mortes, e tantas outras pequenas perdas e transformações de que uma existência é feita” (LOPES, 2012, pg 94). E o diretor trata dessas transições de maneira sutil e delicada, como se os sentimentos e afetos fossem difusos e se dispersassem pela narrativa, que não apresenta fortes momentos dramáticos nem cenas fortes ao espectador.

É como se o próprio ritmo do cotidiano invadisse a narrativa e desse vida à essas transformações do cotidiano, à esses ritos de transição, passagens necessárias que Ozu tanto narra: um casal de idade que não se sente à vontade com os filhos, um pai viúvo que vê sua filha se casar, um homem de meia idade que trai sua mulher... A separação de Flávia é uma história “mínima” em meio às grandes histórias. E a passagem do tempo é um elemento principal na narrativa; não há muitos meios pelos quais Flávia irá superar o abandono de Rogério.

5 DESCRIÇÃO DO PRODUTO OU PROCESSO

A construção da história

Essa história nasceu de uma imagem, a de um pai com uma filha no colo, fazendo-a dormir, ao fim de uma festa de aniversário. Bexigas estouradas no chão, a mesa suja de bolo, pratos e copos descartáveis. Foi essa figura que me impeliu a concretizar este projeto.

Os personagens

A escrita do roteiro foi um processo que durou aproximadamente 4 meses, inicialmente. Como ponto de partida, comecei pela construção dos personagens, suas histórias e relações. Flávia é uma mulher com seus 27 anos que mora com o pai de sua filha, Rogério.

Rogério é esse personagem que nunca tomou decisões relevantes e que sempre foi apoiado pela mãe, enquanto Flávia aprendeu a viver a vida que lhe foi proposta. Enquanto ela tomou a decisão de constituir uma nova família, adequar sua realidade à nova situação, ele não acompanhou a mesma mudança. Rogério foi aquele que aprendeu a exercer a função de pai, mas não necessariamente é um. Esse dado foi crucial para a atuação, por exemplo. Ele sabe como agir, mas não entende a natureza da ação. Dito isso, não foi minha intenção retratar Rogério como um mau pai, mas como alguém que não soube lidar com a situação desde o começo.

As relações

Cito aqui três cenas importantíssimas no filme, localizadas no começo, meio e fim da história: as do arquivo pessoal do casal, filmadas com câmera amadora. Todas as três foram feitas num mesmo contexto: o aniversário de um ano de Júlia. Foi nesse aniversário, e este é um dado extra quadro, que Rogério entendeu sua função como pai, abraçou a

paternidade, de fato. Os momentos retratados no aniversário são de descoberta, como se Júlia fosse algo novo para o pai. No contexto do espectador, essas são cenas de afeto entre pai e filha, porém, para a atuação, significam algo mais. Precisava que o olhar de Rogério fosse “fresco”, “novo”. Foram essas cenas que primeiro me vieram à mente quando pensei em escrever um roteiro, como já citado aqui. Estas foram cenas quase que primeiras que escrevi. Esse primeiro “conjunto” de cenas serve ao propósito de sugerir uma relação estável e segura entre pai e filha. Toda vez que o espectador questionasse esse ponto, ele deveria ser lembrado dessas cenas, por isso estarem posicionadas em três lugares estratégicos no filme: o começo, o fim do primeiro terço e no final. Essa era uma imagem que o espectador não poderia esquecer: a de Rogério e a filha.

Passei, então, à definição da relação entre mãe e filha, já que seria esse um núcleo fundamental da narrativa. As cenas de Flávia e Júlia chegando em casa, a de ambas no parque e, inicialmente, a cena do banho, servem exclusivamente à esse propósito, estabelecer uma ligação forte entre as duas, a qual o espectador não duvidará no decorrer do filme. Nesse ponto do processo eu havia estabelecido duas relações fundamentais: a de mãe e filha e, ao menos sugerido, a de pai e filha.

Por fim, a relação entre Flávia e Rogério. É atribuída a Ozu certa técnica de construir diálogos: diz-se que o diretor estabelecia as relações entre os personagens e o sentido em que a cena iria afetar tais relações. Daí partia-se que não importava muito bem o que as figuras dissessem desde que o proposto fosse cumprido. É desnecessário provar essa afirmativa: basta assistir aos filmes do diretor para perceber que os diálogos são quase adereços. Foi nesse pensamento que “geri” a cena do jantar e o último encontro de Rogério com a mulher. Durante o encontro de amigos, precisei de uma boa dinâmica entre Flávia o outro casal. Já Rogério serviria de mero detalhe na cena: ele seria o elemento destoante, ignorado, até o ponto em que não conseguiria mais conter sua alienação à mesa. De um momento ao outro o personagem torna-se o centro das atenções e, por fim, a cena torna-se dele. Os diálogos foram as placas que guiaram esse caminho. Da mesma maneira foi construída a cena em que Rogério deixa a filha em casa, após a separação: importam as desculpas, o caminho que se toma até lá não é de fato importante. Criei, então, uma micro narrativa sobre a bronquite de Júlia herdada do pai, citada em três momentos no curta, para balizar algumas cenas e criar outra sugestão de relação entre os dois; além disso, não importa o quanto Flávia fuja de Rogério, ele aparece até na bronquite da filha.

Após a separação

Restam agora dois blocos narrativos: o de Flávia após a separação e o de Rogério ao voltar para casa. Flávia, a princípio, sofre com a separação. A cena logo após a separação a mostra ao telefone, procurando a filha e seu ex. Essa cena teve duas funções: mostrar uma incongruência, um descompasso em relação a ambos: Flávia procurando ambos, quase aflita, e não tendo resposta do outro lado da linha, recebendo apenas assertivas negativas e ríspidas da sogra, dando a entender que aconteceu algo. A outra função dessa cena era criar um falso *plot*, um artifício em que uma questão é colocada para dinamizar a dinâmica da narrativa. Como o nome já diz, ele é falso, ou seja, nada de relevante acontece, é como se fosse um falso alarme: coloca o espectador em alerta, apenas para decepcioná-lo logo mais. Esse artifício é recorrente nas narrativas realistas. Como em *Os ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, em que um acidente acontece em uma ponte e, vendo o pai, protagonista do filme, que seu filho não está por perto, corre assustado a procurar do filho, apenas para descobrir que ele está são e salvo ao lado da ponte, observando o acontecimento. Quando a narrativa volta-se para Rogério, observamos um bilhete de sua mãe na geladeira, informando ao espectador que a urgência era em relação à tia de Rogério, que está internada. Retornando à Flávia, o intuito das cenas que sucedem à do telefone é mostrar a personagem em seu dia-a-dia, como se o bloco fosse todo informativo desse cotidiano pós-separação.

Após essa passagem sobre Flávia temos um breve *fade* e um diálogo entre ela e Carol, cena explicativa, situando o espectador na história: a personagem está passando por uma fase difícil, Júlia está com crises de bronquite. Logo após esta cena começa o bloco de Rogério, que ficou esquecido do espectador desde a separação. Aqui ele pede desculpas, não explicando exatamente o objeto de suas desculpas, como se não sabendo exatamente pelo que se desculpar, mas apenas se desculpando.

A imagem agora reitera o fato de que Flávia está se mudando. Ela deita em sua cama, enquanto Rogério chega em casa, na casa de sua mãe, encontrando um lanche preparado por ela. Ele liga a televisão e, assistindo um trecho, ri de um episódio de Tom e Jerry. O tom é predominantemente irônico; porém, é irônico ao personagem, não apenas ao espectador. Rogério tem ciência dos fatos, porém, é como se os mesmos tivessem sido maior que ele. O tom moralista que essa cena pode, involuntariamente, imprimir é atenuado, espera-se, pela cena do pai com a filha, em seu primeiro aniversário. O discurso é reiterado: Rogério ama sua filha, mas a separação foi um fato, algo que ocorreu. O que importa aqui

são os personagens, são as figuras após esse acontecimento, não ele em si, em sua potencialidade moralista e condenatória. A contradição de Rogério é essa: ele ama sua filha, ele até ama Flávia, mas ainda assim separou-se. Ambos frágeis personagens, ambos frágeis figuras, sujeitas ao destino de que “o mal está feito”, como diria Pialat.

A construção dos planos

A escolha dos planos e da movimentação dos personagens seguiu um padrão mais ou menos linear. Escolhi contar a história com distância. Foi uma escolha duplamente intencional: como é uma narrativa que objetiva contar a história de ambos os personagens, a distância me permitia um certo olhar intruso em ambas as realidades de Flávia e Rogério; sendo meu primeiro curta metragem, a distância foi um artifício que me permitiu maior controle sobre a função de cada cena.

Exemplifico aqui pela cena em que Flávia está com Júlia no parque. Essa é uma cena principal do curta metragem, estabelecendo uma relação entre mãe e filha que dificilmente seria alcançada usando um ângulo mais fechado. Talvez até alcançasse tal relação em um close de Flávia, tendo Júlia ao fundo, seguido de um desfoque na mãe e foco na filha. Porém, tal construção não seria tão fértil, aos meus olhos, quanto um plano amplo que se desenrola no tempo, mostrando Flávia olhando os cadernos da filha e Júlia brincando no balanço. Há algo de lírico nessa cena que se reflete na relação das duas.

Há três exceções à regra que adotei no filme: as cenas de arquivo, a cena do jantar e a sequencia em que Rogério e Flávia chegam em casa. As cenas de arquivo foram pensadas de modo a emular uma câmera caseira, como se aquelas cenas fossem do acervo pessoal do casal e objetivou-se evidenciar uma relação de afeto mais íntima entre pai e filha. A cena do jantar foi baseada nas construções de Hou Hsiao Hsien em torno de uma mesa. Nesse sentido, cito o comentário de Bordwell sobre a mesma construção, especialmente em *Cidade das tristezas*:

A solução de Hou [para o a filmagem de uma cena ao redor de uma mesa] é impressionante. Os atores são dispostos em camadas horizontais e perfis laterais, reservando a centralização, a frontalidade e a iluminação para os personagens principais. Evita o efeito *Última Ceia*, sentando outros atores nas sombras do primeiro plano, de costas, posicionados para enquadrar os personagens principais. Às vezes, focaliza o ator que fala [...] mas de maneira geral nossa atenção é direcionada para os protagonistas por intermédio da composição, da iluminação e do discreto jogo de velar e desvelar. (BORDWELL, 2008, p. 243)

Por fim, na sequência do casal, intentei um plano sequência que acompanhasse Rogério, foco da cena. Portanto, coube aqui uma quebra no esquema geral das cenas.

Fotografia

A fotografia do filme foi pensada de maneira muito específica, e com referências muito fortes em mente. Procurei por uma iluminação mais naturalista, quase minimalista em certo sentido. Todas as luzes criadas eram justificadas por algum elemento da casa: a luz do abajur, a luz da lua, a luz que vem da janela...

O filme possui uma cor predominante, que é o azul. Essa foi uma escolha associada ao tom do curta metragem. Creio que escolher uma cor forte para as imagens não seria algo sábio: a história é contada de maneira desdramatizada, sem sentimentos fortes ou emoções explícitas.

O primeiro bloco narrativo, que contém o momento em que Rogério e Flávia estão juntos, foi filmado com um filtro de difusão, de tal maneira que as luzes “altas”, pontos de maior intensidade de luz, fossem abrandadas e criassem um certo *glow* ao redor dos personagens. A técnica foi muito usada nos anos dourados de Hollywood em que uma meia calça de seda era colocada no fundo da lente. O efeito difuso foi usado para alcançarmos um tom mais nostálgico às cenas iniciais, como se aquele fosse a época perfeita para Flávia.

Além de elementos concernentes à cor e à iluminação, foi decidido que as cenas do primeiro bloco narrativo fossem filmadas de maneira estática, com tripé. Após Rogério sair de casa, as cenas seriam todas filmadas com a câmera na mão, trazendo uma certa instabilidade para o quadro: a câmera vagando de maneira leve, sem encontrar um centro estável. Tal mecanismo é empregado por Sofia Coppola em seus filmes, marcadamente em “Encontros e Desencontros” (2003). Por fim, quando se estabelece uma nova situação entre o casal, a câmera volta a ficar estática

Cenografia

A cenografia foi pensada de modo muito específico em outro plano. A casa modifica-se conforme as mudanças na relação de Rogério e Flávia acontecem. Portanto, há três configurações diferentes de sala no filme, com sutis mudanças que apontam para uma mudança em Flávia. Portanto, no início há um quadro na parede e uma mesa de centro; quando Rogério sai de casa, o quadro é substituído por um espelho e a mesa de centro já não está mais lá. Por fim, quando Flávia está mudando, já não há mais móveis na sala,

apenas caixas, sendo tais cenas como um refrão na narrativa. Há também uma mudança significativa no quarto de Flávia, antes havendo um quadro e um porta retrato, antes de Flávia decidir-se mudar de apartamento. Quando ela toma essa decisão, o quarto encontra-se quase desprovido de objetos: o quadro, o porta retratos e o abajur estão fora de cena. Tal dimensão simbólica da cenografia foi crucial na narrativa.

6 CONSIDERAÇÕES

Dos processos que o filme demandou, creio que o de montagem foi o mais inesperado e surpreendente para mim: ter que “reescrever” meu filme de outras maneiras, diversas das que eu predissera no roteiro foi um baque do qual não me recuperei até chegar à última versão do curta. O autor tem que ceder espaço à narrativa, a obra pede espaço, pede respiro. É preciso estar atento à essas necessidades, um movimento de distanciamento do que foi feito para que se retorne ao material com o olhar estrangeiro e, por fim, montar o filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. São Paulo: Papyrus, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

LOPES, Denilson. O efeito Ozu. In: _____. **No coração do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MARÍAS, Miguel. **La Guele ouverte**. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2006/cteq/la-gueule-ouverte/>>. Acessado em 16/03/13.

NELSON, Max. **Maurice Pialat: Acts of Grace**. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/maurice-pialat-acts-of-grace/>>. Acessado em 16/03/13.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **Toda a tristeza do mundo**. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=3463>>. Acessado em 16/03/13.

PESSOA, Fernando. Sim, está tudo certo... . In: _____. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.