



## Ana Beatriz<sup>1</sup>

Clarissa Cardoso Simões<sup>2</sup>

Selma Regina Oliveira<sup>3</sup>

Universidade de Brasília, Brasília, DF

### RESUMO

*Ana Beatriz* é um curta-metragem de ficção realizado a partir da edição de fotografias *still*, acompanhadas de uma narração. Apesar de servir-se de variadas formas de linguagem, o filme conta uma história de amor comum entre pessoas comuns num dia comum. Muitas vezes os produtos cinematográficos glamourizam histórias supostamente cotidianas, principalmente romances, para chamar a atenção da platéia. Este trabalho estuda a possibilidade de atingirmos o mesmo objetivo, a platéia, seguindo o caminho inverso, e apresenta um filme cuja principal qualidade é justamente a simplicidade de sua história.

**PALAVRAS-CHAVE:** comunicação; cultura de massa; cinema; curta-metragem; ficção e fotografia.

### 1) INTRODUÇÃO

*Ana Beatriz* é um filme de curta-metragem inspirado em um conto, que leva o mesmo nome, do jovem ator brasileiro Juliano Cazarré. O conto descreve um dia na vida de Paulo. Este dia, apesar de parecer tão comum quanto qualquer outro, mudará seu rumo para sempre, pois é quando ele conhecerá Ana Beatriz, seu grande amor.

Este trabalho discute a cultura e os meios de massa a partir de um filme sutil, que tenta recuperar uma inocência e uma delicadeza perdida, sem ser *cabeça*, ou pouco acessível. Em meio a espetacularização do cinema comercial, *Ana Beatriz* parece ser uma

---

<sup>1</sup> Trabalho submetido ao IX Expocom, na categoria Audiovisual, modalidade produto, como representante da Região Centro - Oeste.

<sup>2</sup> Aluno líder do grupo e estudante do 9º Semestre do Curso de Comunicação Social da UnB, email: clarissabaunilha@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social da UnB, email: hakira@gmail.com.



lufada de ar, pois é um filme que se propõe a contar uma história de amor de forma não idealizada, dando destaque às atividades banais do cotidiano.

Na verdade, este não é um filme completamente inédito. Ele foi realizado pela primeira vez em 2004, como trabalho final da disciplina *Linguagem Cinematográfica e Audiovisual*, ministrada pelo professor David Pennington na Universidade de Brasília. Portanto, esse enredo está sendo “filmado”<sup>4</sup> pela segunda vez. Na época o filme foi feito às pressas e sem muitas considerações, entretanto, mesmo com uma produção limitada, o curta-metragem teve um resultado animador e várias pessoas gostaram. Foi aí que percebi que a história de Paulo Roberto – na época, Paulo Farias – e Ana Beatriz era especial. Desde então eu pensava em refazê-lo, mas com o cuidado e a atenção merecidos.

Os dois filmes são bastante diferentes. O primeiro era uma simples adaptação do texto de Juliano Cazarré, enquanto este que apresento à banca está mais para uma releitura. Em 2004 nós apenas ilustramos a narração, que era o próprio conto, ou seja, as imagens não acrescentavam nada de novo à história, o espectador assistia e escutava o dia de Paulo. Já a segunda versão se aprofunda na personagem que dá título ao filme. A narração foi mantida, porém, enquanto escutamos o dia de Paulo Roberto, vemos o de Ana Beatriz, até o momento em que eles se encontram – a partir daí os dois passam a dividir a tela. Além disso, o primeiro filme foi realizado em vídeo desde o começo, enquanto o segundo foi feito com fotografias *still*, e, somente depois, finalizado neste formato.

Trata-se de uma produção independente – o que não quer dizer que ela seja amadora. Grande parte da equipe já trabalhava com cinema. Entretanto, nosso orçamento era baixo – o filme foi bancado por mim –, por isso, foi preciso muita criatividade, além da ajuda de amigos, para, enfim, conseguirmos chegar até aqui. Gostaria de salientar a participação dos amigos, pois sem eles não seria possível concretizar este projeto.

A versão que está sendo apresentada à banca é apenas o primeiro corte. O filme ainda deve sofrer pequenas modificações relativas à montagem. Algumas fotografias precisam ser tratadas, e ainda falta a edição de som, que será realizada em estúdio. Como foram apenas quatro semanas de pós-produção, não tivemos tempo de fechar tudo. Além disso, a trilha sonora, de modo geral, também deve ser provisória, uma vez que para inscrever o filme nos festivais, precisaremos dos direitos autorais das músicas. Entretanto, ainda assim, acredito que esta versão está muito próxima do produto final.

---

<sup>4</sup> Colocamos essa palavra entre aspas, porque a segunda versão de *Ana Beatriz* foi realizada com fotos *still*, como será explicado mais adiante.



## 2) OBJETIVO

Os principais objetivos deste trabalho são:

1. Fazer uma releitura cinematográfica do conto *Ana Beatriz*, de Juliano Cazarré;
2. Mostrar que é possível fazer um filme criativo e que cause interesse a partir de uma história bastante simples sem precisar modificar esta qualidade, ou seja, torná-la mais intrigante, dramática, ou mirabolante;
3. Trabalhar o realismo dentro da ficção, através da representação do cotidiano banal, e de personagens palpáveis;
4. Provocar algumas reflexões sobre a cultura e os meios de comunicação de massa.

## 3) JUSTIFICATIVA

A contribuição de *Ana Beatriz* para os estudos de Comunicação Social começa na sua própria qualidade de produto de comunicação, e vai além. Este projeto apresenta um filme, inspirado em um conto, feito com fotos; por isso, ele buscou referências no cinema, nos videoclipes, nas histórias em quadrinhos, na fotografia, na pintura – entre outras formas de expressão artística –, compondo assim um produto bastante híbrido, que dialoga com diferentes meios.

Outros diretores já utilizaram montagens fotográficas semelhantes à de *Ana Beatriz*, como, por exemplo, o pernambucano Kleber Mendonça Filho, em seu curta-metragem *Vinil Verde*, o alemão Tom Tykwer, no longa *Corra Lola Corra (Lola Rennt)*, e o norte-americano David Fincher, no videoclipe *6th Avenue Heartache*, da banda *The Wallflowers*. Entretanto, mesmo que esse filme não seja completamente pioneiro – será que atualmente existe algo que possa ser incluído em tal categoria? – isso não quer dizer que sua linguagem já tenha sido esgotada, inclusive, porque os três produtos audiovisuais citados acima são bastante diferentes entre si.

*Ana Beatriz* quer estimular reflexões que vão além da forma, suas escolhas estéticas fazem parte de um projeto mais amplo: contar uma história “incrivelmente” comum. Trata-se de uma ficção, mas poderia ser real, e poderia muito bem acontecer com você, ou com qualquer outra pessoa, e é isso que torna este filme singular. Escolhemos uma história com a qual o espectador possa se identificar, ao invés de apenas contemplar passivamente.



Além disso, este trabalho coloca a cultura de massa em pauta – uma discussão que, apesar de não ser nova, continua tão atual quanto importante para a Comunicação – ao produzir um curta-metragem que foge dos moldes do cinema comercial, quando decide contar uma história de amor sem *glamour*, e escolhe como protagonista, ninguém mais, ninguém menos, que uma pessoa comum.

#### 4) MÉTODOS E TÉCNICAS UTILIZADOS

Como foi mencionado logo no começo do trabalho, *Ana Beatriz* não é um projeto inédito; pode-se até dizer que ele é um *remake*. A primeira versão deste curta-metragem foi gravada em 2004, como um exercício da disciplina *Linguagem cinematográfica e audiovisual*. Fizemos tudo em menos de uma semana – produção, filmagem e edição –, e, apesar do calendário apertado, o filme ficou bastante bom. Porém, eu acreditava que ele poderia ficar ainda melhor, por isso, ainda naquela ocasião, decidi que iria refazê-lo, com mais calma e dedicação.

Em 2006, participei de dois editais de incentivo à cultura: um realizado pela *Petrobras*, e outro pela Secretária de Cultura do GDF – em busca de financiamento para a produção da segunda versão de *Ana Beatriz* –, mas não fui selecionada em nenhum deles. Entretanto, tal fato não me desanimou. Na época eu já planejava formar-me no segundo semestre de 2007, então, resolvi esperar mais um ano e fazer o filme com o dinheiro que tinha no bolso, contando, claro, com a ajuda de amigos, para então apresentá-lo como projeto final de minha graduação.

Durante esse ano tive bastante tempo para refletir sobre os dois filme. Segundo Doc Comparato (1992, p. 59): “Uma idéia transformada é basicamente uma idéia que nasce de uma ficção, de um filme, de um livro, de uma obra de teatro, etc”. Entretanto, o autor alerta que precisamos ter cuidado para não confundirmos a transformação de uma idéia com uma adaptação, e esta é a principal diferença entre a primeira e a segunda versão de *Ana Beatriz*.

O primeiro filme é uma adaptação do texto de Juliano Cazarré, as imagens apenas ilustram a narração, que é o próprio conto, sem apresentar ao espectador outras possibilidades de leitura audiovisual. Diria, inclusive, que isso fez com que o filme ficasse um pouco repetitivo. Lembro aqui o sétimo, dos dez mandamentos de Billy Wilder<sup>5</sup>: “em

---

<sup>5</sup> Austríaco naturalizado norte-americano, Wilder foi para Hollywood em 1934, onde se tornou um dos mais famosos diretores e roteiristas do cinema. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão clássicos como *Crepúsculo dos deuses* e *Quanto mais quente melhor*.



narrações em *off* não descreva o que público já está vendo”<sup>6</sup>. Já a segunda versão é uma idéia transformada, porque acrescentamos a história de Ana Beatriz, mas, ao mesmo tempo, mantivemos a idéia original.

No meu ponto de vista, a qualidade mais forte do primeiro filme é a narração. O texto de Juliano Cazarré descreve o dia de Paulo de forma tão literal, tão realista, que captura a atenção do receptor, pois este passa a acompanhar cada detalhe da história da personagem. Por isso, decidi manter o papel do narrador. Inclusive, chamei o próprio Juliano para gravar a voz, porque queria muito que ele participasse do projeto de alguma forma. Cheguei a considerá-lo para o papel do Paulo, mas não achava que ele se encaixava no perfil.

Num curta-metragem a construção das personagens precisa ser muito bem pensada, porque temos menos tempo para fazer o espectador entender e perceber certas coisas. No caso de *Ana Beatriz*, essa preocupação foi ainda maior, pois o filme se passa praticamente em um único dia. Por isso, antes mesmo de escrever o roteiro, desenvolvi o perfil das personagens (ambos encontram-se no anexo). Paulo Roberto e Ana Beatriz foram inspirados, principalmente, em dois casais: Clementine e Joel, do filme *O brilho eterno de uma mente sem lembranças*, de Michel Gondry; e Ana Pascal e Harold Crick, de *Mais estranho que a ficção*, do diretor Marc Forster. Essas duas personagens femininas possuem temperamento forte, são impulsivas, rebeldes e exóticas. Já as personagens masculinas são mais “certinhas”, sensíveis e um pouco inseguras. Além disso, a Ana Beatriz acabou herdando várias características de amigas minhas, inclusive da própria atriz, Luciana Portela.

Os atores do filme, na verdade, não eram atores até então. Eles foram escolhidos de acordo com dois critérios: ambos possuem algumas qualidades semelhantes as das personagens e são muito fotogênicos. Sérgio Lacerda, que interpreta Paulo Roberto, e Luciana Portela são amigos antigos, e assim que comecei a escrever o perfil das personagens, eles foram as primeiras pessoas que me vieram à cabeça. Por sorte, os dois ficaram empolgados com o convite.

Sérgio já tinha feito um curso de interpretação com a professora e atriz, Luciana Martuchelli. Já Luciana nunca tinha estudado atuação. Porém, como filme foi feito com fotos, e não havia diálogos, ficou um pouco mais fácil para ambos. Além disso, eu li o livro

---

<sup>6</sup> CALIL, Ricardo. Uma câmera na mão... e um bom roteiro na outra. Revista *Bravo*, julho 2007, p. 50-55.



*Direção de atores*, de Carlos Gerbase, para saber como trabalhar com os dois e conseguir extrair as cenas que eu queria.

A idéia de fazer uma fotomontagem surgiu a partir do próprio conto, ou seja, da narração. O texto é bastante descritivo e cheio de pausas (quase compassadas), por isso, achei que sua leitura parecia combinar com uma seqüência de imagens congeladas. Para ilustrar melhor meu pensamento, escolhi um trecho do conto:

*“Acendeu um cigarro, mas esqueceu de fumá-lo, quando percebeu o cigarro estava na metade. Fumou a metade restante e acendeu outro. Estava se sentindo bonito na janela com aquele cigarro na mão. Só não gostava da bermuda. Não combinava com o cigarro. Paulo fumava Marlboro por causa das propagandas com neve, caubóis e suas belas roupas de couro. Por isso, pôs uma calça jeans e voltou ao parapeito para terminar o cigarro”.*

Chamei Santiago Dellape para montar o filme por causa do seu excelente trabalho em *Nada Consta* (2006), que, inclusive, também possui algumas cenas de fotomontagem. Além disso, ele acompanhou o projeto desde o começo, ajudou-me com a produção e foi meu assistente de direção, por isso estava bastante a par do filme. O processo de edição levou, aproximadamente, três semanas.

O roteiro passou por cinco tratamentos até chegar na sua versão final. A principal referência formal de *Ana Beatriz* foi o curta-metragem *Vinil Verde*, do pernambucano Kleber Mendonça Filho, que também foi feito com fotos e narração. Entretanto, os dois filmes tratam de assuntos completamente diferentes. *Vinil Verde* conta uma história fantástica, enquanto *Ana Beatriz* conta uma história de amor não idealizada, cujo pano de fundo é o cotidiano banal, e esse foi o meu ponto de partida. Antes de escrever o roteiro, assisti a uma porção de filmes, especialmente romances, com temáticas semelhantes, como por exemplo:

- *A fraternidade é vermelha* (Krzysztof Kieslowski, França, 1994);
- *Encontros e desencontros* (Sofia Coppola, EUA, 2003);
- *Minha vida sem mim* (Isabel Coixet, Espanha, 2003);
- *Antes do pôr-do-sol* (Richard Linklater, EUA, 2004);
- *Hora de voltar* (Zach Braff, EUA, 2004);
- *Garota da vitrine* (Anand Tucker, EUA, 2005).



Enquanto estava escrevendo o roteiro também li alguns livros de Will Eisner sobre histórias em quadrinhos, afinal, a narrativa fotográfica de *Ana Beatriz* se aproxima bastante de uma narrativa gráfica. Esses livros também foram úteis na hora de fazer o *storyboard*.

Contei com a ajuda de três amigos ilustradores para fazer o *storyboard*. Passamos dois fins de semana juntos; enquanto eu explicava a história, literalmente, quadro a quadro, e eles a desenhavam. É claro que durante as “filmagens” houve algumas mudanças e muito imprevisto, para superarmos algumas dificuldades, mas o *storyboard* foi absolutamente fundamental para a realização do trabalho.

Convidei Vinícius Goulart para fotografar o filme; ele também participou da primeira versão, em 2004, mas interpretando o papel de Paulo. Atualmente, Vinícius é um dos fotógrafos publicitários mais reconhecidos de Brasília. Entretanto, eu não queria que o filme ficasse com uma aparência publicitária (artificial). Depois de conversarmos bastante, acabamos optando pela luz natural. A escolha combinava com o projeto, já que o filme tenta imprimir um certo tom realista, e, além disso, a luz natural nos pouparia tempo e espaço cenográfico. Eventuais problemas – como locações muito claras ou escuras – foram resolvidos: alterando-se o diafragma, o obturador, o iso ou, ainda, trocando de lente, mas sempre estivemos atentos à continuidade das cenas.

*Ana Beatriz* foi fotografado em alta resolução, 10.2 mega pixels – qualidade equivalente a da película 35mm –, com uma Nikon D200. Utilizamos apenas duas lentes: uma de 50mm F/ 1.4, e uma macro de 105mm F/ 2.8. As cenas foram fotografadas em plano seqüência, entretanto, não tínhamos a intenção de aproveitar todos os cliques, queríamos apenas mais opções na hora de editar.

As principais referências fotográficas de *Ana Beatriz* são: *Minha vida sem mim*, filme de Isabel Coixet; as pinturas do modernista norte-americano Edward Hopper; e as fotos *still* do cineasta Wim Wenders publicadas no livro *Written in the west*. Queria um filme colorido, mas, diferente de *Amelie Poulain*, por exemplo, onde se utilizam cores quentes e super saturadas, em *Ana Beatriz* trabalhamos com tons pastéis em contraste com cores escuras. Só depois que Paulo Roberto e Ana Beatriz se conhecem que as cores começam a esquentar.

O filme de Coixet apresenta duas fotografias distintas: uma bem colorida, quando a protagonista está com sua família, especialmente com suas filhas; e outra mais lavada, nos demais momentos. Tentei aplicar essa idéia em *Ana Beatriz* para diferenciar o antes e o depois, separados pelo encontro das personagens. As fotos de Wenders me chamaram a atenção pela paleta de cores, e o trabalho de Edward Hopper me atraiu não só por isso, mas



pela sua temática. Hopper retratou o cotidiano norte-americano de maneira bastante peculiar; seus quadros que mostram pessoas na janela, observando a paisagem, e sendo observadas, foram os mais importantes para este trabalho. É como se essas pessoas estivessem contemplando a vida numa tela, assim como nós fazemos no cinema. Eis alguns exemplos:



*Morning Sun* – 1952



*Cape Cod Morning* – 1950





### *Night Windows - 1928*

A pré-produção durou, aproximadamente, um mês. Fiquei responsável pelas locações e Santiago Dellape cuidou da alimentação da equipe. Conseguimos o apoio do *Brasília Shopping* e da *Loja.Com* – os outros cenários foram em casas de amigos –, e de três restaurantes. Quem assina a direção de arte sou eu e minha amiga Moema Coelho, que além de arquiteta é designer de acessórios. Nós também cuidamos do figurino. Contamos ainda com a ajuda de Carolina Woortman, na maquiagem, e Daniela Frantz, na produção.

Como toda a equipe trabalhava durante a semana, eu inclusive, só podíamos fotografar nos fins de semana. A “filmagem” durou quatro dias. Gastamos, aproximadamente, 700 reais, contando com o HD externo, que foi comprado para editar o filme. Esse baixo orçamento contou com a ajuda da equipe, que trabalhou de graça.

Para a construção deste trabalho, fiz uma pesquisa bibliográfica. Busquei referências sobre cinema, roteiro, fotografia e cultura de massa, com a finalidade de embasar meu projeto teoricamente, e procurando conhecimento para a realização física do projeto. Além disso, fiz uma pesquisa filmográfica em busca de trabalhos com temas e linguagens semelhantes à *Ana Beatriz*.

## **5) DESCRIÇÃO DO PRODUTO**

### **5.1) Galãs, mocinhas e semideuses**

Para Edgar Morin (1969, p. 113), “um olimpo de vedetes domina a cultura de massa”. Seguindo este raciocínio, o autor se apropriou do termo *olimpianos*, de Henri Raymond<sup>7</sup>, para referir-se a essas pessoas: estrelas de cinema, *playboys*, côrtes reais, mulheres e homens políticos, entre outras personalidades da cultura de massa. O nome faz uma alusão ao Monte Olimpo, onde, segundo a mitologia grega, residiam os deuses da Grécia Antiga.

Essa referência não é aleatória, pois uma das principais peculiaridades dos deuses gregos era sua natureza dupla; apesar de serem criaturas divinas, possuíam sentimentos tipicamente humanos, como raiva, inveja e paixão. De maneira semelhante, os “olimpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam” (idem, p. 113).

---

<sup>7</sup> RAYMOND, Henri. *Hommes et dieux à Palmyre*, *Espirit*, n° 6, junho 1959, p. 1030 – 1040.



De acordo com Morin, a mídia, ao mesmo tempo em que estimula esse papel mitológico dos *olimpianos* na esfera pública, explora suas vidas privadas em busca de sua porção humana para poder criar uma identificação com as massas. No meio deste jogo, intérprete e personagem acabam se confundindo aos olhos do espectador, porque a vida íntima dos *olimpianos* que este é convidado a contemplar, além de manipulada, naturalmente não é tão comum quanto a sua. Porém, independente disso, ele passa a sentir-se mais próximo destas personalidades e, assim, segundo Morin (ibidem, p. 114), “uma nova alta-sociedade, mais mitológica do que as antigas altas-sociedades burguesas ou aristocráticas, mas paradoxalmente, mais próxima da humanidade quotidiana, é constituída pela nova camada olimpiana”.

Entretanto, o foco deste trabalho está além dos *olimpianos*, nos interessa contrapor a *narrativa olimpiana* à *narrativa quotidiana*<sup>8</sup>. Enquanto *Ana Beatriz* ocupa-se do universo *comum*, onde vivem personagens *comuns*, as *narrativas olimpianas* são, de modo geral, tramas mirabolantes, que jamais serão experimentadas na vida real. Na maioria das vezes, em tais histórias, as personagens são seres extraordinários, quase mitológicos, como, por exemplo, o agente secreto James Bond: um homem charmoso, sexy, misterioso, que vive a vida perigosamente e consegue ficar com as mulheres mais lindas do planeta. Entretanto, muitas vezes, é justamente isso que a platéia procura: histórias e personagens fantásticos.

A sala escura do cinema é forte candidata a esconderijo; nela as pessoas podem fugir de sua realidade, e sonhar com a vida das personagens. “Os olimpianos realizam os fantasmas que os mortais não podem realizar, mas chamam os mortais para realizar o imaginário” (ibidem, p. 113). Entretanto, este não é o caso do filme *Ana Beatriz*, que, apesar de ser uma ficção, apresenta personagens palpáveis, bem diferentes das personagens construídas nas *narrativas olimpianas*. É claro que por tratar-se de um curta-metragem independente, o filme não conta com a participação de grandes estrelas do cinema brasileiro, muito menos internacional, porém, refiro-me a essa herança *mitológica*, herdada da cultura de massa, que cabe às personagens deste curta, e de qualquer outro filme.

Tal cultura de semideuses acaba afetando a percepção que as pessoas têm do cinema. Nos filmes comerciais, e mesmo nas produções independentes, o público, muitas vezes, procura personagens heróicos, oriundos do imaginário mítico coletivo. Talvez James Bond seja um exemplo muito extremo, mas existem outros menos exagerados, como a

---

<sup>8</sup> O termo *narrativa olimpiana* foi criado por analogia ao conceito de *olimpiano* e, neste trabalho, designará narrativas cinematográficas glamourosas ou fantásticas. Da mesma forma, o termo *narrativa quotidiana* fará referência às narrativas do dia a dia.



protagonista do seriado, que está sendo adaptado para o cinema, *Sex and the City*. Carrie Bradshaw escreve uma coluna de comportamento em um jornal de Nova Iorque, mora num simpático apartamento muito bem localizado em Manhattan, seus sapatos e roupas são dos estilistas mais reconhecidos do mundo, como Manolo Blahniks e Chanel, e ela sempre é convidada para as festas mais badaladas da cidade junto com suas três melhores amigas, que são igualmente charmosas e bem-sucedidas.

Algumas pessoas realmente acreditam existir alguém como Carrie Bradshaw, e que é possível esbarrar com ela no banco ou na fila do supermercado; mas se você for analisar esta personagem mais de perto, verá que ela é completamente fantasiosa. Carrie tem defeitos e problemas, mas não como qualquer outra pessoa, porque estes foram criados sob medida para ela, e a ajudam a ser ainda mais carismática na visão do espectador, porque parecem aproximá-la de uma pessoa real.

A idéia é justamente essa. Quando o público consegue encontrar semelhanças entre ele e a personagem, acaba se identificando ainda mais com a história. De acordo com Morin (ibidem, p. 96), foi a América ocidental, a partir de 1930, que deu início a esta fase mais *realista* do cinema:

*“As intrigas se registram dentro de quadros plausíveis. O cenário confere todas as aparências da realidade. O ator se torna cada vez mais ‘natural’ até aparecer não mais como um monstro sagrado executando um rito, mas como um sócia exaltado do espectador ao qual este está ligado por semelhanças e, simultaneamente, por uma simpatia profunda”.*

Logo em seguida ele conclui:

*“O herói simpático, tão diferente do herói trágico, ou do herói lastimável, e que desabrocha em detrimento deles, é o herói ligado identificativamente ao espectador. Ele pode ser admirado, lastimado, mas deve ser sempre amado”.*

Outro autor que estuda essa questão da representação e do reconhecimento é Jacques Aumont<sup>9</sup> (1995), cujo trabalho possui uma forte influência do pensamento de Ernst Gombrich<sup>10</sup>. Para Aumont, parte do espectador é projetiva. Ele não recebe a imagem de

---

<sup>9</sup> Apesar de Aumont referir-se principalmente a representação pictórica, devemos lembrar que um filme é uma seqüência de imagens em movimento, ainda mais no caso de *Ana Beatriz*, que foi, literalmente, feito com fotos.

<sup>10</sup> GOMBRICH, Ernst. *L'art et l'illusion*. França :Editora Gallimard, 1971.



forma totalmente passiva, pois soma a ela um conhecimento anterior, de sua própria vivência, preenchendo as lacunas não representadas, já que, de acordo com Gombrich, “uma imagem nunca pode representar tudo” (AUMONT, 1995, p. 88).

Podemos entender, portanto, que o processo de identificação do público com a personagem começa no reconhecimento, mas este é apenas o primeiro passo. O ser mitológico ao qual venho me referindo surge quando o espectador começa a projetar seus desejos na personagem – quantas mulheres não sonham em ser Carrie Bradshaw? Ainda segundo Morin (1969, p. 113), “já em 1930, os *Payne Fund Studies* verificavam que os jovens americanos encontravam no comportamento dos heróis de filme, não apenas incitações ao sonho, mas também modelos de conduta”.

Em *Ana Beatriz*, entretanto, buscamos prender a atenção da platéia de maneira diferente. Nós também desejamos que o espectador se identifique com as personagens, mas apostamos em protagonistas verdadeiramente próximos do real, ao invés de heróis ou “sósias exaltados”. Procuramos atingir o imaginário coletivo povoado pelos personagens do nosso dia a dia – vizinhos, parentes próximos ou distantes, amigos de nossos amigos etc. É como se estivéssemos tentando pregar uma peça no público: queremos que ele se reconheça nas personagens, mas quando começar a projetar nelas seus sonhos, perceba que, na verdade, tais personagens são tão comuns quanto qualquer outra pessoa, e o que está acontecendo na tela também poderia acontecer na vida real, mesmo tratando-se de uma ficção. Queremos chamar a atenção das pessoas para uma possível beleza do cotidiano.

## 5.2) Paisagem, cotidiano e cultura de massa

*“A arte representativa imita a natureza, e essa imitação nos dá prazer; em contrapartida, e quase dialeticamente, ela influi na ‘natureza’, ou pelo menos em nossa maneira de vê-la. Tem-se observado que o sentimento em relação à paisagem nunca mais é o mesmo depois que se pintam paisagens; também, movimentos pictóricos como a arte pop ou o hiper realismo nos fazem ‘ver’ o mundo cotidiano e seus objetos, de modo diferente”* (AUMONT, 1995, p. 83).

Segundo Denilson Lopes (2006), atualmente, nosso cotidiano se transformou em uma grande experiência multimidiática. Nas grandes cidades, com o advento da cultura de massa, a mídia passou a ser o principal suporte das paisagens; agora elas também podem ser apreciadas na televisão, nos cinemas, *outdoors*, jornais e revistas. Entretanto, isso acabou



afetando o próprio conceito de paisagem, e, conseqüentemente, o de arte também, uma vez que os dois conceitos estão profundamente ligados.

Podemos dizer que os meios de comunicação de massa aproximaram a vida da arte; porém, isso não quer dizer que nós estamos, ou mesmo a arte moderna, condenados à mediocridade, como pensam alguns intelectuais que defendem a idéia de “alta cultura” – ou seja, uma cultura superior à cultura popular. De acordo com Lopes (2006, p. 118):

*“A recuperação da estética na atualidade passa menos pelo elogio monumentalizador das (neo)vanguardas do que pela aproximação da arte com uma vida cotidiana, marcada pelas imagens midiáticas, estas fundamentais para entender a cultura contemporânea não só ao se falar das condições de produção e de recepção, mas na análise do que antes chamávamos mensagem, produto, obra. Este é o meu ponto de partida: uma estética da comunicação” .*

Um pouco mais adiante ele conclui:

*“Uma estética centrada na experiência, palavra artilosa, múltipla, que traz uma tensão constante entre a possibilidade de acúmulo e comunicação e/ou sua impossibilidade. Essa experiência está sempre além da arte, mas afirma o lugar desta como forma de conhecimento e de estar no mundo, indo além da sua mera consideração como mercadoria. Uma estética da comunicação, não dos meios de comunicação de massa” (ibidem, p.123).*

Considero esta *estética da comunicação*, proposta por Denílson Lopes, como um dos grandes desafios do nosso tempo. Tal estética nos incentiva a tentar – em uma sociedade imagética povoada por clichês – produzir algo que toque as pessoas. Ao mesmo tempo, mostra-nos que para isso não é preciso negar os meios de comunicação de massa, nem o mundo figurativo representado pelos mesmos, afinal, numa sociedade em que a realidade está tão fortemente atrelada à imagem, negar esta última significaria recusar a primeira.

A partir do que foi dito, se não há como fugir dos meios de comunicação de massa, então, o que nos resta é tentar utilizá-los da melhor maneira possível, por exemplo: se o cinema imita a vida, e esta também o copia, cabe a nós, diretores, tentarmos representar a vida de forma não alienante, transformar o filme numa *experiência*, com conseqüências e reflexões para além do momento da projeção. Afinal, de acordo com Ismail Xavier (1988, p. 367):



“Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingíveis. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente, mas de estratégia”.

Isso não significa, porém, que devemos, obrigatoriamente, passar a adotar uma estética *neonaturalista*, como em *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles, ou como em *Tropa de Elite*, de José Padilha, que tentam mostrar a realidade nua e crua da periferia. Apesar de admirar o trabalho realizado por estes dois cineastas, e reconhecer relevância social dos mesmos, estou mais de acordo com a sugestão de Denilson Lopes, de “pensar uma estética do cotidiano, centrada na sutileza e na delicadeza” (2006, p.131). Afinal, segundo Michel Manffesoli (1995, p. 63), “nunca é demais insistir na nobreza da vida cotidiana. Pode-se dizer que é a partir do ‘ordinário’ que é elaborado o conhecimento social”.

A proposta de *Ana Beatriz* é justamente essa, retratar o cotidiano com uma certa leveza. Entretanto, essa forma de enxergar a realidade não exemplifica uma forma de escapismo – ser leve não significa ser leviano –, mas uma tentativa de resgatar a sutileza numa cultura moderna que espetaculariza tudo, inclusive a vida privada, como vimos no início deste texto. Este filme busca uma simplicidade conquistada – o máximo de sentido com o mínimo de elementos –, e isso não implica na adoção de uma postura esquizofrênica diante do mundo, afinal, como disse Fernando Pessoa: “Ser feliz é reconhecer que vale a pena viver, apesar de todos os desafios”.

*Ana Beatriz* tenta mostrar uma realidade não idealizada, fora do espetáculo e do *showbizz*. Ele contar uma história de amor “comum”, cujo pano de fundo é o cotidiano banal, sem o *glamour* costumeiro do gênero romance. No filme não há cenas de jantar à luz de velas, trilha sonora de *blues*, fogos de artifício, ou qualquer outro clichê nesse sentido, porque, na vida real, o amor acontece quando a gente menos espera, e, na maioria das vezes, não tem tempo para tantos preparativos, porque ele é um sentimento urgente.

Paulo Roberto e Ana Beatriz se conhecem num dia como outro qualquer, nada indica que aquela será uma das datas mais importantes de suas vidas; ambos estão apenas seguindo suas rotinas diárias. Essa história nos indica que os grandes momentos da vida, muitas vezes, estão camuflados entre as banalidades do cotidiano, portanto, um dia corriqueiro como outro qualquer também pode ser o dia do encontro de um grande amor.



Para concluir, talvez, as pessoas precisem recuperar um pouco da ingenuidade perdida, como nos ensina Jostein Gaarder, em seu livro *O mundo de Sofia*, para poderem prestar mais a atenção nos detalhes, enxergar o que está nas entrelinhas. Temos que nos deixar impressionar pelas pequenas coisas. Só assim o cenário cotidiano deixará de ser um lugar impessoal, e poderá ser visto como paisagem novamente, ou seja, de acordo com Nelson Brissac (1997), como um espaço revelador, marcado pelas memórias e pelos afetos.

## 6) CONSIDERAÇÕES

Dirigir um filme é mais difícil do que eu imaginava. Apesar de possuir uma certa experiência em cinema – já participei de mais de dez curtas-metragens, como produtora, figurinista e cenógrafa –, esta é a minha estréia na direção, e junto com o cargo vem muito mais trabalho e responsabilidade. Em *Ana Beatriz* também assino o roteiro, a produção, junto com Santiago Dellape, e a direção de arte, com Moema Coelho. Quando o filme é seu, você que tem que fazer com que ele aconteça.

A maior lição que aprendi com este filme, é que o diretor precisa saber apreciar sua equipe, especialmente em produções independentes, como é o caso de *Ana Beatriz*. Trabalhos como este, são possíveis somente graças ao apoio de tais pessoas, que encabeçam o projeto sem pedir nada em troca, apenas pela amizade e sua paixão pelo cinema. Serei eternamente grata à minha equipe.

A escolha pela câmera fotográfica foi bastante feliz. As diferentes lentes ofereceram opções de foco que não seriam possíveis com a lente fixa da câmera filmadora. *Ana Beatriz* é cheio de detalhes, pequenas sutilezas, por isso, o jogo de foco foi bastante importante – em alguns momentos, por exemplo, pudemos focar o assunto e desfocar todo o resto. Além disso, a alta resolução das fotos nos permitirá ampliar o filme para 35mm com qualidade, algo que só seria possível se tivéssemos filmado em película, o que custaria, em média, setenta mil reais (incluindo a finalização).

Esse primeiro resultado foi bastante animador. Acreditamos que poderemos ampliar *Ana Beatriz* para 35mm, pois ele terá qualidade suficiente para competir nos festivais. Já inscrevi o projeto no FAC em busca de financiamento, e também pretendo inscrevê-lo na Lei Rouanet.

Agora, algumas observações referentes ao conceito de *olimpianos*. Paulo Roberto realmente me parece uma personagem absolutamente *comum*. Entretanto, talvez, a própria Ana Beatriz tenha ficado um pouco idealizada. Apesar de sua concepção *frankenstein* – por



incorporar características de várias amigas minhas –, fiquei em dúvida se existiria uma única pessoa com todas aquelas qualidades juntas. Gosto de pensar que sim, mas confesso, depois de vê-la na tela, não estar tão segura disso. Porém, isso não significa que criar personagens *antiolimpianas* seja impossível, o próprio Paulo Roberto é uma prova disso.

O filme também apresenta alguns clichês, como, por exemplo, a troca de olhares dos protagonistas quando eles se conhecem. Entretanto, tais cenas não contradizem o referencial teórico deste trabalho, porque elas são de certa forma, naturais. Algumas ações são identificadas como clichês justamente porque se repetem inúmeras vezes na vida real, diferente dos clichês exagerados e fantasiosos, como um primeiro beijo seguido de fogos de artifício. Com isso concluo dizendo que é impossível fugir totalmente de todos os clichês. Desta forma sim o filme fugiria de sua proposta inicial. Afinal, como disse Slavoj Zizek (2003, p.34): “mais difícil que do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade ‘real’”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX: Neurose – Volume 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1969.

AUMONT, Jacques. A imagem. 2ª ed. Campinas, SP: Ed. Papirus, 1995.

LOPES, Denilson. “Da estética da Comunicação a uma poética do cotidiano”. In: Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano”. In: O olhar. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1988.

MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 1995.

GAARDNER, Jostein. O mundo de Sofia. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995.

PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o Invisível: a Ética das Imagens”. In: Ética. 5ª ed., São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.

ZIZEK, Slavoj. Bem-Vindo ao Deserto do Real. São Paulo: Ed. Bom Tempo, 2003.

COMPARATO, Doc. Da criação ao roteiro. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1992.

GERBASE, Carlos. Direção de atores. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 2006.

EISNER, WIL. Quadrinhos e arte seqüencial. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

EISNER, WIL. Narrativas gráficas. São Paulo: Ed. Devir, 2005.



BLUTH, Don. *The art of storyboard*. Milwaukie: Ed. DH Press, 2004.

RENNER, Rolf Günter. Hopper. Ed. Tachen, 2001.

WENDERS, Wim. *Written in the west*. Ed. Teneues, 2001.

## **REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS**

Gente como a gente (Robert Redford, EUA, 1980);

Bagdá Café (Percy Adlon, Alemanha, 1988)

A fraternidade é vermelha (Krzysztof Kieslowski, França, 1994);

Antes do amanhecer (Richard Linklater, EUA, 1995);

Corra Lola corra (Tom Tykwer, Alemanha, 1998);

Encontros e desencontros (Sofia Coppola, EUA, 2003);

Minha vida sem mim (Isabel Coixet, Espanha, 2003);

O brilho eterno de uma mente sem lembranças (Michel Gondry, EUA, 2004)

Antes do pôr-do-sol (Richard Linklater, EUA, 2004);

Vinil verde (Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2004);

Superfície (Jimi Figueiredo, Brasil, 2004);

Hora de voltar (Zach Braff, EUA, 2004);

Garota da vitrine (Anand Tucker, EUA, 2005);

Cinema, aspirinas e Urubus (Marcelo Gomes, Brasil, 2005);

Estrela solitária (Wim Wenders, EUA, 2005);

Mais estranho que a ficção (Marc Forster, EUA, 2006);

O céu de Sueli (Karim Aïnouz, Brasil, 2006);

Pequena miss sunchine (Jonathan Dayton e Valerie Faris, EUA, 2006);

Paris, eu te amo (coletânea de curtas, 2006);

Um lugar na platéia (Danièle Thompson, França, 2006);

A vida secreta das palavras (Isabel Coixet, Espanha, 2006).