

A Linguagem do Cinema – Série II – Eduardo Nunes – O Vento e o Tempo

A ideia do filme, na verdade, ela começou com a ideia de um curta-metragem. Então, a ideia original era uma vila pequena de pescadores, uma vila no meio de um deserto, alguma coisa assim, onde o tempo passava rápido nesse lugar. Era um lugar que nunca parava de ventar.

Era como se fosse o vento atuando sobre as coisas, como se fosse as paredes perdendo a textura, como se fosse as paredes perdendo a forma, o vento provocando a mudança física das coisas. É como se o vento fosse o tempo acelerado.

E aí eu conversei sobre isso com o Guilherme Sarmiento, na época ele tinha escrito o roteiro de um curta, e a gente tava conversando muito e trabalhando junto em alguns projetos, eu falei da ideia desse curta, e ele achou muito boa a ideia e a gente continuou conversando sempre, se encontrando e tal, isso era final dos anos 90, mais ou menos. E aí entra muito a questão do Guilherme, que ele nasceu em Cabo Frio, cresceu ali em Cabo Frio, Arraial. É um ambiente que ele conhece - o ambiente das Salinas, o ambiente... Eu acho que de pessoas um pouco embrutecidas pela relação com o sal, com o sol, com todo aquele vento que agride, que torna todo mundo mais áspero. Então, o Guilherme, ele trouxe isso tudo: ele trouxe esse ambiente, ele trouxe essa família. Aí surgiu a ideia de uma personagem, que é a Clarice, que você pudesse através dela perceber a passagem do tempo.

(Trecho filme)

- A criança matou a menina, né?
- Qual era o nome dela?
- Clarice.

(Eduardo Nunes) Então, a Clarice tem toda a vida dela durando um único dia, ela nasce de manhã, envelhece, cresce, e morre à noite, e os outros personagens não. Os outros personagens do filme têm àquele dia como mais um dia na vida deles.

(Trecho filme)

- Quem é essa menina?
- Que menina?
- Essa menina?
- Sei quem é não.
- Não é ninguém a menina?
- Você tá triste, é?

- Fica triste não. Vou botar essa flor, olha que bonita!

- Você tem nome, tem?

- Não tem nome não?

(Eduardo Nunes) Então, dessa forma você tem como criar dois tempos diferentes: o tempo da Clarice e o tempo dos outros personagens, paralelos, porque eles estão juntos e que dialogam entre si. A Clarice, no início do filme, que é de manhã, ela é uma criança, e o João também é uma criança.

(Trecho filme)

- Me dá a sua mão.

- Tá, olha só, fecha os olhos.

- Agora escuta o som da chuva, as gotas caindo, o cheiro da terra molhando tudo.

- Vai João!

- Calma, eu tô tentando.

(Eduardo Nunes) A Clarice à tarde é uma mulher e o João continua uma criança.

(Trecho filme)

- Vem cá!

- Sobe aqui.

- Vem que eu vou te mostrar.

- A gente subia na roda, fechava o olho com força, e imaginava que tudo a nossa volta é do jeito que a gente queria, entendeu?

- Ela que me ensinou isso, no meu quarto.

- Ela que te ensinou, é?

- Uhum, vem cá! Me dá a mão! Vem!

- Vou rodar, hein!

- João. Volta aqui, João!

(Eduardo Nunes) Então, você consegue perceber a passagem de tempo na vida da Clarice pelo olhar de outros personagens. Acaba que é o olhar nosso, né? Do espectador que tem àquela vida identificada com a dos outros personagens.

(Trecho filme)

- Para onde levaram a irmã do João?

- Para a pousada da Estrada da Serra.

(Eduardo Nunes) E no fundo, apesar de ter tido origem numa ideia de um curta que passava pela questão da erosão, do tempo, do vento agindo sobre as coisas, acho que a semente mesmo do filme foi essa ideia da personagem, da Clarice, tendo toda a vida dela durando em um único dia – crescendo, envelhecendo e morrendo num dia só.

Ali você tem uma estrutura. Você tem uma pessoa que cresce, envelhece, morre, mas a gente precisava colocar essa pessoa num contexto, assim, numa família, num lugar, num ambiente, em uma história, na verdade, uma pessoa que cresce, envelhece, morre. Não é uma história, é um...alguma coisa, mas não é uma história de um filme, mas muitas questões, é bom levantar isso, desse filme, até aonde a gente pode dar as informações e até aonde a gente omiti, sabe? Será que a gente tá sendo redundante em colocar coisas, ou será que a gente tá omitindo muito as coisas a ponto de ficar incompreensível? Então, tem um equilíbrio ali de dá e tira, dá e tira pro espectador que é difícil, sabe? E a gente perde esse olhar na montagem. Não revelar. São leituras muito loucas assim. Eu já vi leituras do filme muito melhores do que as minhas inclusive, muito melhor, muito mais interessante, mas é porque é rico, né? Eu acho que você empobrece se você cria chave pra tudo, se você explica tudo, é tão bonito, né? Acho que é da arte, é você ter uma potência numa obra que permite diferentes leituras.

Àquela vila, que se chama Pontal de Massambaba, foi o lugar onde a gente filmou, é um lugar muito especial porque ele tem justamente essa relação com o tempo. É um lugar que tava abandonado há quarenta anos.

(Geraldo Sarno) Desabitado?

(Eduardo Nunes) Desabitado. Você não... Não só desabitado, mas havia ali uma história muito cheia de vida, sabe? Àquela igreja... ali havia casamentos, batizados. Era uma escolinha, né? Do lado da igreja, onde crianças foram alfabetizadas, existia uma vida ali, tem fantasmas ali, têm coisas que estão vivas naquelas marcas, naquelas paredes, naqueles telhados.

(Trecho filme)

São casas que as mais antigas são da década de 20. Aí você tem o Centro que é a Vila. Onde a gente tem a igreja, a gente tem outro local onde é a escola.

Nesse filme, a direção de artes trabalha com esses elementos, com a passagem de tempo. O tempo ele tá nas texturas, ele tá nos objetos, ele tá no próprio material que a gente usou como matéria-prima pra fazer as construções. A gente tem construções com a palafita, por exemplo, que a gente usou tábuas que estavam enterradas na beira da estrada fazendo os quadrados de sal. E aí pelos cálculos, elas estavam enterradas há 60 anos na água, e depois na terra, pegando sol. Então, você percebe que o tempo trabalhou ali.

(Eduardo Nunes) E aí vem uma outra opção que pra gente também é uma opção que deu muito trabalho, em tudo, desde o pensar isso em até em execuções comerciais, lançamentos em TV, DVD, é a opção do enquadramento, que ele é muito estreito, né? O Mauro, Mauro Pinheiro que é o fotógrafo do filme, a gente chegou a essa conclusão no momento em que a gente visitava as locações. A gente tirou uma série de fotos das locações e a gente percebia que tudo era muito horizontal ali, eram grandes linhas horizontais e não tinha nada na vertical. Então, sempre que a gente enquadrava alguma

coisa sobrava muito teto e muito chão - e a gente: “Nossa!” Não eram composições harmônicas.

(Trecho filme)

A ideia era que o olhar tivesse um espaço pra trabalhar, então...E aí que eu acho que veio o trabalho da composição do quadro - a composição do quadro te ajuda a olhar. Há um recorte, na verdade, dentro desse espaço que é o nosso ambiente de locação. O diretor escolheu esse recorte de espaço pra te mostrar, e o que a gente queria tornar esse recorte mais interessante. Ele dá a impressão de ser maior porque faz com que você tenha que ficar olhando pros cantos e, na verdade, o nosso enquadramento sugere o uso dos cantos. Então, você fica o tempo inteiro... e operar a câmera é bem interessante porque, na verdade, quando você tá na tela do cinema você tem uma experiência específica - você tá sentado, a tela é imensa e você fica passeando o seu olhar dentro daquela tela. Operando a câmera é muito curioso porque o seu olho fica o tempo inteiro trabalhando.

(Eduardo Nunes) Mesmo no close, numa tela muito cumprida, o close, ele é o menos importante no quadro, sabe? Ele compõe pouco... espaço do quadro. Você tem muito mais fundo do que rosto, sempre. Você enquadra aqui e aí você tem mais espaço pra mais uns quatro rostos aqui ao lado.

(Trecho filme)

- Isso é bruxaria: a lagoa secando, os peixes morrendo, o sal acabando.
- Ah Sebastião! Não fala assim não.
- Se alguma coisa de ruim acontecer Malaquias.
- Esse papo não é pra mim não. Vou embora, viu? Meus sentimentos pela falecida.

(Eduardo Nunes) Tudo que compõe um quadro passa informação, pelo menos, uma criança aqui, eu tava aqui, então assim, voltando, pode ser? Então, eu acho que tudo que compõe o quadro ele passa informação. Então assim, se você tem uma câmera que aproxima no travelling, ela é diferente de uma câmera fixa. Se você tem um plano que dura 2 minutos é diferente de um que dura 1 minuto e 50, porque a percepção que você tem dali, nesses últimos 10 segundos mudaria pro espectador. Então assim, a questão do esteta, de criar um filme muito bem composto, assim, eu gostaria de ser um pouco mais solto, até sabe botar umas câmeras na mão, mas pra mim é uma preocupação tão grande de que: - O que é de formação ali? O quê que as pessoas estão entendendo nessas composições? Então, eu tento ir pro mínimo assim, sabe? Vamos começar do mínimo e desse mínimo ir construindo coisas. A primeira opção pelo preto e branco é um pouco isso assim - é você começar com poucos elementos. Se você tem um preto e branco você não tem que trabalhar com vermelho, azul, amarelo, sabe? É uma paleta muito mais simples, tons de cinza.

Quando você cria um fundo preto e branco aquilo parece uma história sendo contada, então, você já cria um distanciamento. E como o filme é uma fábula, o preto e branco,

ele colabora pra isso: - Ah, eu tô vendo uma coisa que não é verdadeiro. Não é uma história real.

(Trecho filme)

Por ser um lugar, dessa coisa do parado no tempo, meio abandonado assim do mundo, gerou um figurino muito... quase triste, vamos dizer assim. Eu pensei nessa palavra agora pra contrapor a Folia de Reis, mas não é exatamente triste, mas é quase isso. Então, a Folia de Reis deve trazer uma alegria nesse momento. Então, ele traz, no caso se fosse colorido, ele traria o colorido. Como não é, eu busquei o caminho do brilho.

(Eduardo Nunes) E aí você tem uma presença na imagem, do vento, muito presente, isso é muito perceptível - as roupas balançam, os cabelos sacodem, tudo você vê o vento ali atuando, e como o filme tem pouquíssimas falas, acho que 20, 30% do filme tem diálogo, a gente precisava preencher o restante com alguma atmosfera, e eu acho assim... bem dessa escola assim... não só de cineastas que eu admiro muito: Tarkovski, outros mais recentes como Béla Tarr, e mesmo David Lean que parece que foge totalmente dessa linha, mas que ele sabe criar atmosferas muito bem. Eu acho que existe uma questão do som, ele tem um papel fundamental em criar um ambiente em que o espectador viva dentro dele. Então, quando você está numa sala que tem o som 5.1 e você escuta os ventos passando aqui, eu acho que vai se tornar irrelevante o tempo de duração do plano porque aquilo ali passa ser seu espaço de vivência.

(Trecho filme)

- João, a sua irmã dormia aqui?
- Dormia.
- Você lembra de quando era pequeno?
- Mais ou menos.
- Lembro de uma cortina que se mexia com o vento.

(Leandro Lima) E nesse filme a gente tá com o microfone sempre muito aberto, muito aberto. Então, quando não tem diálogo, tem som, sabe? Pode ser do vento, pode ser de uma colher que fica batendo na parede da cozinha porque elas são penduradas assim, uma estante, pode ser som da porta que fica rangendo.

Normalmente eu uso muito pouco lapela, eu prefiro o som do microfone. Aqui nesse filme se eu colocasse o lapela ia secar tanto a voz, sabe? Ia ficar muito próximo. Quando eu cheguei aqui todo mundo falou: “Cara tem vento aqui que vai ser impossível. A gente tá morrendo de medo.” Eu falava: “Que isso gente. Vento é natural. Não sei o quê lá. Tá tranquilo.”

(Eduardo Nunes) Então, acho que se existe uma qualidade minha, nesse projeto, foi de fazer com que eles percebessem esse filme e fizessem melhor do que eu fiz, sabe? Eu acho que eu seria incapaz de realizar essas funções todas assim... Eu digo realizar não é tecnicamente, é realizar como criação artística mesmo. Quando a gente começa a

conversar: "Ah o filme é assim. É preto e branco." - Partiu do Mauro essa ideia. "Ah o filme tem uma montagem paralela." - Partiu do Flávio. "A gente trabalhou com objetos que estavam ali." - É o André Velha. "Ah, o figurino é composto com diferentes elementos porque é preto e branco, então tem diferentes texturas, cetim e tal." - Foi a Luciana. Então assim, a minha qualidade foi de fazer com que eles compreendessem o filme do jeito que eu tava compreendendo e levar isso a diante.

Foi um projeto que levou 10 anos pra ser feito. Então assim, claro isso pra mim nunca foi um problema, quero fazer o próximo com menos tempo e tal, mas assim, eu nunca sofri com isso. Eu nunca...foi uma questão... Eu sempre soube que eu ia fazer esse filme, mas eu fico imaginando justamente como seria esse filme há oito anos atrás se eu tivesse feito. Eu acho que existe uma maturidade nossa, não só como diretor, mas como vida, experiência que você vai levando, as coisas que você vai fazendo e tal, e que você leva isso pro filme, né? Existe uma questão ali que era de você estar justamente compartilhando essa tua experiência de fazer um projeto que te é tão caro com outras pessoas que estavam entrando recentemente, algumas pessoas, atores. Claro eu como diretor, co-roteirista e tal, eu consigo... é um filme meu, vamos dizer assim, nunca coloco dessa forma, mas eu dirigi e roteirizei, a ideia surgiu de mim, mas eu seria incapaz de realizar esse filme - assim se eu me multiplicasse por 8 e ficasse em todas as funções principais.

(Guilherme Sarmiento) Nossas inquietações são muito parecidas. A nossa busca artística, filosófica, a nossa visão de mundo é bem parecida no sentido de que, pra gente, dentro da narrativa, o tempo que se conta a história, e como se conta a história, e como a história é contada é sempre importante, e como a história se organiza. Então, o "Sudoeste" é um filme onde as camadas de tempo se sobrepõem. A gente tem uma falsa jornada de uma mulher que cria uma espécie de ilusão, de ilusão de ótica no sentido que dá a impressão de que ela está sempre caminhando pra frente né, no sentido que ela nasce de uma mãe morta, e ao mesmo tempo ela é levada até uma casa, e depois ela sai da casa - é uma jornada, aparentemente uma linha reta com algumas curvas, mas, na verdade, o filme se desenvolve em camadas por que: Quem é aquela mulher? Ela pode ser a mãe. Ela pode ser a filha. Ela pode ser um fantasma. Então, no momento que o tempo se sobrepõe, ao invés de transcorrer linearmente as possibilidades interpretativas com relação ao personagem se obscurecem, no sentido de que você não sabe exatamente de onde vem àquela personagem, se ela é real, e isso foi uma coisa sempre buscada na narrativa. Essa zona, vamos dizer assim, de ser opaca, essa opacidade com relação a personagem Clarice.

(Simone Spoladore) Pra mim assim, eu acho, bonito essa trajetória que ela tem no tempo, mas eu acho que o que é importante mesmo é a relação que ela cria com essas pessoas, com esses personagens que ela vai encontrando no caminho, né? E também a pergunta: Por que, né? Por que essa pessoa que nasce de manhã e morre a noite? E você inventa várias respostas sempre aqui no processo, e nenhuma é certa ou errada, mas a

gente fica inventando assim. Pra mim, é como se ela... não sei se ela volta ou se ela revive a própria história dela numa tentativa de ritualizar mesmo a passagem dela aqui. Então, ela repete quase as mesmas situações pra que isso vire um rito e que então ela possa resignificar essas coisas pra poder dar um passo adiante, né?

(Regina Bastos) A Clarice ela é uma mistério. É alguma coisa fantástica. É um ser que tá vivendo uma situação fantástica. Ela tem a trajetória dela em 24 horas - ela nasce e faz toda a trajetória em 24 horas, e acaba a existência dela nessas 24 horas. Tudo continua igual, ali o mundo onde ela passa, os lugares passa, tudo tá igual, e ela vai envelhecendo nesse período. É um mistério maravilhoso, é uma história linda.

(Guilherme Sarmiento) A gente tentou no filme localizar temporalmente, digamos assim, a personagem em um único dia, certo? Então, você tem certos objetos que ligam essa personagem à um passado obscuro, que no caso é a... o colar que ela usa que tem uma concha, né? Então é... a velha benzedeira logo no início ela retira esse colar e coloca nela, e isso, de uma certa forma, traz uma carga dessa memória, desse passado, que vem através desse objeto, e, mas no entanto, o filme não fala exatamente de um resgate de uma memória, mas sim da perda de uma memória porque, na verdade, a Clarice muito mais do que alguém ciente do que ela é, ela é alguém onde a personalidade dela está cindida, ela pode ser, por exemplo: O que aconteceu exatamente com Clarice? Será que ela morreu? Será que ela é, na verdade, uma memória do lugar? Ou seja, àquelas pessoas que estão ali vivenciando aquele presente, na verdade, experienciam ela como uma memória traumática, ou seja, ocorreu algo traumático naquela comunidade, e ela na verdade é um fantasma, a emergência desse passado que se quer esconder, ou a Clarice é uma louca, uma desmemoriada que fica singrando por àquela cidade buscando essa memória, uma memória que ela perdeu e ao mesmo tempo se colocando no lugar dessa insana, dessa louca, da louca do lugar.

(Eduardo Nunes) Eu acho que é um elenco que compõe bem - atuantes de cinema e teatro e tv, com diferentes experiências assim. E a primeira a entrar no projeto vai ser a Simone Spoladore que eu já conhecia e tal o projeto. Eu já gostava do trabalho dela e depois a gente foi compondo com outros. A gente trabalhou o personagem dela em cima de fotos que ela tinha quando era criança, e depois ela indicou a atriz, a Regina pra fazer a Clarice mais velha, e depois a gente chegou na Mariana Lima, na Dira Paes, no Julio Adrião, no Everaldo Pontes, atores que... O Julio, por exemplo, é o primeiro longa dele. Eu acho que ele faz muito bem o "Sudoeste", mas ele é um cara de teatro. Hoje ele já fez muitos filmes, mas na época, era uma pessoa com formação de teatro, e a Mariana também, tinha uma formação muito forte de teatro e agora tá fazendo mais tv, mas tinha uma experiência boa em cinema, mas a base dela é muito teatro. A Dira é uma atriz muito de cinema, menos teatro, o Sudoeste é o trigésimo longa dela.

(Julio Adrião) A gente procura não esgotar, não aprofundar muito antes as conversas, porque aí chega na hora a gente sempre tem um tempo de conversar, lê o roteiro junto, tirar o entendimento, ele gosta de ouvir opções para... até para as palavras que a gente

vai dizer, variações de como vai ser dito, e o principal é entender o tom do... o tom e os tempos que ele acha que tem. Uma que vez isso entendido a gente ensaia duas, três vezes. O Sebastião é um personagem, como disse o João Miguel, velho. É um personagem ambíguo, de muito... um tempo dilatado, assim né?

(Mariana Lima) O lugar me joga no filme, assim, direto. Tem uma imersão que é do lugar assim, que é de uma beleza, de uma solidão, sabe? Tem uma casinha aqui e aí tem outra casinha ali, e aí não tem nada e o seu olhar se perde. Nessa hora que seu olhar se perde você lembra que a personagem também viveu, cresceu nesse lugar. É tão solitário assim, que é muito bom de trabalhar aqui. Se você pensar que é um filme que poderia ter sido feito numa locação assim até mais perto do Rio, ou mais perto da civilização assim, acho que a gente não teria essa sensação de tá fora, tá fora do mundo nesse tempo-espaço diferenciado que é o filme.

(Eduardo Nunes) Tem assim uma composição que eu acho que um colabora com o outro, nesse sentido de diferentes experiências. Tem a Léa Garcia que... Era um luxo trabalhar com a Léa, ter a Léa no filme, poder ter trabalhado com ela.

(Trecho Filme)

- Esse lago tá morrendo. Quase não tem sal. Não tem peixe. Tá todo mundo indo embora dessa região.
- O povo daqui anda com umas ideias. Seria até melhor a senhora ir embora daqui.
- Pode deixar Malaquias.
- Pode deixar.
- Tá certo, depois eu volto.

(Everaldo Pontes) A gente entra nesse campo do audiovisual com muito medo, nós atores, porque uma coisa é o que se processa dentro da sua cabeça e outra coisa é o que acontece na cena, no momento. E outra coisa é ainda o que vai acontecer lá na frente, na edição. O ator pode estar na cena 100% como pode estar 10% e pode não estar na cena e a cena sair linda. No ponto de vista da imagem, do signo, do audiovisual, pode sair linda e sem o ator. Olha que loucura.

(Eduardo Nunes) Eram diferentes atores, diferentes experiências, diferentes sotaques, né? Você tem a Mariana Lima que mora no Rio, mas é paulista. A Dira que é paraense.

A Simone Spoladore que é paranaense. O Julio Adrião que é carioca. A Léa é carioca. Então assim, que lugar é esse em que cada um fala de jeito? Eu não quis puxar todos para um sotaque só. Então, isso também da ideia do não-lugar. Revendo o filme que, para mim, me agrada muito, é a ideia de ser um elenco uniforme. Sabe, eu acho que, de certa forma, estão todos ali num mesmo tom. Eles estão compondo uma mesma

atmosfera, que é uma atmosfera muito especial do filme. O ambiente de filmagem ele é fundamental para poder criar essa uniformidade do elenco.

Aí quando eu vejo “Sudoste”, eu acho que tem duas questões: uma é realmente criar uma... vamos dizer, essa superposição de tempos pela dramaturgia, né? Quando você coloca um personagem que tem tempo numa vida inteira, toda vida em um dia e o outro não, você tem naqueles personagens relações diferentes. Assim, a forma como eles lidam com o tempo são diferentes, são formas diferentes. Para ele é só mais um dia na vida, para ela a vida dura todo àquele dia. Então assim, você já cria um embate dramático ali porque pra ela o correr, o procurar, buscar um sentido pra vida, para o que está acontecendo ali é urgente, é necessário, é importante. Pra eles não, é mais um dia. Vou pensar nisso amanhã ou depois de amanhã, ou depois e depois. Então, você tem acho que já um conflito, a relação do tempo na dramaturgia. Eu acho que tem dois momentos chaves, vamos lá, três assim: um é o momento em que o Sebastião encontra o personagem da Conceição pela primeira vez - é o Julio Adrião e a Dira Paes trazendo a menina e ali a Dira fala: “Nossa, você não teve lá ontem na pousada. Ela morreu.” E aí ele pergunta: “E o bebê?” Ela imediatamente: “Morreu também. Tava junto.” E ela: “Quem é essa criança?”

(Trecho Filme)

- O que aconteceu com a garota depois que eu saí?
- Ela morreu.
- E o bebê?
- Tava junto.
- Melhor assim.
- Não era cria direito mesmo.
- Que não era cria direito? Cria direito. Cria direito.
- Enterraram?
- Conceição?

(Eduardo Nunes) E você como espectador tá acompanhando a história dessa criança, mas acho que já se passaram vários meses, anos, e daí, de repente, ela dá uma informação que é: “Ontem, à noite, ela morreu. Tava grávida e o bebê morreu.” Mas aí ele fala: “Foi ontem à noite?” Você como espectador percebe, pela primeira vez ali, que tá tudo acontecendo em um único dia. Então, para gente como espectador, esse é um momento chave.

(Trecho Filme)

- Cadê a flor que eu te dei?

- Eu perdi.
- Você perdeu? Mas ficava tão bonita.
- Parece que você está mais mulher.
- Bora, Maria.

(Eduardo Nunes) E tem a percepção do espectador que não está avisado sobre o filme que olha e fala: “Não, tá estranho. Essa menina aqui é a mesma do bebê.” Ela tem a percepção dela, que a vida dela está durando um único dia. É... vamos lá para um outro momento, o momento da árvore em que ela menina e você vê a transformação dela em mulher. Então, ela tá andando, deita debaixo de uma árvore e você tem três ações contínuas além da menina, que é uma senhora que tenta prender a bandeira no poste, um homem que carrega o sal no carrinho e banda de Folia de Reis que tá se aproximando. Essas são ações contínuas.

Quando ela abre os olhos e você corta para o mais aberto você percebe: - Nossa, era uma menina e agora é uma mulher. E aí ela olha ao redor e assim, você tem ali o mesmo homem carregando sal, a mesma senhorinha colocando a bandeira, a mesma banda vindo. Então, você tem àquele tempo contínuo e o tempo dela descontínuo. E é uma montagem simples, corte, mas você trocou a atriz e continuou com todo o resto. Então, ali você coloca a proposta do filme. Eu acho que o espectador entende a proposta do filme como: “Olha, são dois tempos paralelos naquele momento.” Até então ela pensava que o João era àquele palhaço que ela abraça, tem uma relação com ele e tal, porque se ela cresceu, o João cresceu também. Então, a percepção do tempo para ela é: “Eu tô crescendo, tá todo mundo crescendo.” Quando o João passa ali na frente da... da porta da igreja, ela chama: “João.” Na verdade é o Sebastião. É o pai dela, né? Ela fala João porque ela acha... ele tá com a máscara. Ela acha que é o João.

(Trecho filme)

- João.

(Eduardo Nunes) E o terceiro momento que é quando ela descobre que ela é diferente dos outros, é quando ela tá grávida, ela tá andando pelo areal, tem muitas areias vindo e ela vê o João, o menino, brincando na roda. Então, naquele momento, ela estala e fala: “Nossa, eu sou diferente dos outros.”

(Trecho Filme)

- João. Vem cá menino.

(Eduardo Nunes) Tem um momento, um pouquinho depois, mais à frente do filme em que você tem o ator, o Julio Adrião com a roupa do palhaço e tem a máscara ao lado. Então, você... o cara fala: “Mas como foi hoje?” e “Ah, mais um dia da Folia.” Então, você percebe o pai ali, mais à frente.

(Trecho Filme)

- E a folia?

- Mais uma.

- Boa.

- Boa, boa.

(Eduardo Nunes) Eu sempre gostei muito do *scope*, sabe? Desde os filme do David Lynch, até os filmes que o Godard filmava em *scope*, acho legal e tal. Então, eu percebi que era um formato que dava uma novidade, era como se ocupasse um espaço maior na tela e permitisse uma experiência mais autêntica do cinema, numa sala, né? Você vai de ponta a ponta, você vê aquilo... Eu acho que é a questão mesmo do espetáculo, de você perceber aquilo como um espetáculo.

(Trecho Filme)

- Acho que enlouqueci.

- Quando eu deito na cama, eu fico olhando a mancha no teto.

- Eu olho sempre. Não consigo não olhar, e ela vai ganhando formas.

(Eduardo Nunes) Quando a gente assumiu esse risco da imagem, a gente sabia que ia ter problemas. A gente sabia que ia ter dificuldades de distribuição, que o filme ia causar um estranhamento. Nossa, eu passe por situações que... O filme correu vários festivais no mundo e assim... A gente tinha que explicar para um projetorista russo que era àquilo mesmo: não é uma tela... tem uma faixa preta em baixo e outra em cima, sabe? O enquadramento é no meio. E tem que explicar isso em todos os lugares que o filme passava porque realmente... Você foge de um padrão, você foge de um cinema convencional nesse sentido de enquadramento.

Quando o filme vai para uma tela preta, a ideia não é que a tela do filme fique preta, a ideia é que o cinema fique escuro. O que eu estou fazendo ali não é escurecer a tela do filme, é escurecer a sala de cinema. Então, é tanto que quando o filme quando passou no Odeon, no Festival do Rio, eu tive que apagar algumas sinalizações de luzes de emergências, banheiros e tal, pra sala ficar mais escura, que era muito clara a sala. Então assim, o importante era criar essa experiência do ambiente, por isso que eu acho que a tela grande funciona tão bem, porque no final, quando a tela fica escura e você escuta as gotas, você se sente no não-lugar. Onde eu estou? Tá tudo escuro, não sei o que tá acontecendo e aos poucos você entra no filme, mesmo que o filme não esteja ali. Acho que é um pouco assim.

(Trecho Filme)

- Feche os Olhos.

- Agora, escute o som da chuva.

FIM.