

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO COMUNICAÇÃO SOCIAL – RADIALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LAURA POLI MARIUCIO

A MULHER QUE DIMINUÍA

BAURU
2019

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO COMUNICAÇÃO SOCIAL – RADIALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**LAURA POLI MARIUCIO
RA: 161031927**

A MULHER QUE DIMINUÍA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel do Curso de Graduação em Comunicação Social: Radialismo, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC), da Universidade Estadual Paulista – Unesp, Campus de Bauru-SP, sob orientação da Prof. Dr. Arlindo Rebechi Júnior do Departamento de Ciências Humanas (DCHU).

**BAURU
2019**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO COMUNICAÇÃO SOCIAL – RADIALISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LAURA POLI MARIUCIO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arlindo Rebechi Júnior (Orientador)

Departamento de Ciências Humanas – FAAC – UNESP/ Bauru

Prof.^a Dra. Larissa Maués Pelúcio Silva

Departamento de Ciências Humanas – FAAC – UNESP/ Bauru

Prof.^a Ms. Michelle Moreira Braz

Doutoranda Programa de Pós-graduação em Comunicação – FAAC – UNESP/Bauru

BAURU

2019

Dedico este trabalho a todas as mulheres.

Sobretudo, as mulheres da minha família.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha família por sempre me apoiar e por construir um futuro para mim, quando eu não possuía meios para isso. Admiro a força e o amor que vocês devotam a tudo. Obrigada por estarem ao meu lado e confiarem em mim. Obrigada aos meus pais por me criarem para ser independente e por me ensinarem o valor da educação e da gentileza. Agradeço, sobretudo, à minha avó e à minha mãe por não medirem esforços para me proporcionar uma oportunidade de estudo e crescimento. Obrigada por todo o carinho e por todos os sacrifícios realizados para me manter aqui e possibilitar que eu concluísse este trabalho. Desde menina, vocês me ensinaram a lutar pelo que quero ao batalhar, todos os dias, pelo que vocês queriam. Vocês são as mulheres mais fortes que conheço, mesmo sem saberem.

Agradeço à minha tia Mariana por me acompanhar durante todos os ciclos da minha vida e por me incentivar sempre a ser o melhor de mim, como mulher e indivíduo. Agradeço ao meu tio Jon por me inspirar a entrar neste curso e por estar ao meu lado em todos os anos da minha graduação, com seu olhar crítico e amigo. Obrigada por me ajudar, material e subjetivamente, na construção dessa ideia, praticamente nossa. Obrigada a vocês por acreditarem em mim e darem vida a esse projeto.

Agradeço a todos que passaram pela minha vida durante esses quatro anos, preenchendo meus dias e construindo quem eu sou hoje. Tudo o que trago para este trabalho é parte do aprendi com vocês nesse período. Um agradecimento especial à minha casa e família de Bauru, República das Maldivas, pela cumplicidade e carinho. Obrigada às minhas amigas Lara e Vitória por, além de dividirem comigo esse lar, embarcarem nessa jornada ao meu lado. Obrigada ao Felipe por ser meu parceiro e amigo. Obrigada por me ouvir e me ajudar desde o primeiro estalo deste projeto. Mesmo nos dias mais difíceis, você me fez continuar tentando. Obrigada por estar sempre ao meu lado e ser honesto comigo.

Agradeço também ao meu orientador Prof. Dr. Arlindo Rebechi Júnior por receber o meu projeto e me auxiliar durante o processo de realização. Suas contribuições e referências sobre cinema e literatura, não somente nesse período como em toda a graduação, foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço também à Prof.^a Ms. Michelle

Moreira Braz e à Prof.^a Dra. Larissa Maués Pelúcio Silva por aceitarem participar da minha banca e por todo aprendizado, dentro e fora da sala de aula.

Sou grata a UNESP por me proporcionar um ensino público, gratuito e de qualidade. Agradeço também ao movimento estudantil por lutar pela garantia de direitos básicos aos estudantes e para que a universidade pública prospere. Obrigada pelos ensinamentos sobre resistência e alteridade.

Um agradecimento especial ao Instituto Lauro de Souza Lima e ao Museu Histórico de Bauru por disponibilizarem os espaços para realizarmos as gravações e por se mostrarem sempre solícitos e atenciosos. Agradeço também o David Calleja por abrir as portas da sua casa para a nossa equipe durante as filmagens. Sem eles, o projeto não sairia do papel.

Sou muito grata à minha equipe por seu compromisso, competência e carinho. Obrigada por doarem seu tempo e atenção ao projeto durante esse período. Obrigada pelas trocas, aprendizados e boas risadas. Com vocês, sabia que estava segura. Agradeço também a toda e qualquer pessoa que nos auxiliou e possibilitou que esse curta fosse realizado.

Agradeço à banda Liniker e os Caramelows por ceder as músicas ao filme e, acima de tudo, por me inspirarem como artista. Agradeço também ao autor valter hugo mãe pela experiência transformadora através sua obra “o filho de mil homens”. O projeto não existiria se não fosse por esse romance e pela forma como ele me tocou. Jamais seria capaz de atingir toda a sua sensibilidade, porém agradeço a oportunidade de tentar.

Quem és? Perguntei ao desejo.

Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.

Hilda Hilst

RESUMO

“a mulher que diminuía” é uma adaptação para curta-metragem de um fragmento da obra “o filho de mil homens”, do autor português valter hugo mãe. O trecho narra a história de Isaura, uma jovem que prometida a um casamento precoce, vivencia a descoberta de sua sexualidade. Com a pressão de seu noivo e de sua família, ela precisa vencer o conflito interno entre perder a virgindade e ganhar o apreço do rapaz ou seguir a tradição da comunidade e guardar-se para o casamento. O objetivo do projeto é, por meio da narrativa, incitar uma discussão sobre gênero e sexualidade, abordando as diferenças da experiência sexual do homem e da mulher dentro dos preceitos patriarcais. Simone de Beauvoir, Guacira Lopes Louro e Michel Foucault são alguns dos autores levantados para o debate. O curta é resultado de uma produção de baixo orçamento concentrada em uma única pessoa, a fim de criar-se uma obra simples e consistente, dotada de uma mensagem significativa.

Palavras-chave: Sexualidade; Gênero; Iniciação Sexual; Patriarcado.

ABSTRACT

"the woman who decreases" is an adaptation for a short film of a fragment of the work "the son of a thousand men", by the Portuguese author valter hugo mãe. The passage tells the story of Isaura, a young woman who was promised to an early marriage that leads her to discover her sexuality. With the pressure from her fiancé and family, she must overcome the internal conflict between losing her virginity and gaining the boy's appreciation or following the tradition of the community and preserving herself for marriage. The purpose of the project is to stimulate a discussion about gender and sexuality, addressing the differences in the sexual experience of men and women within patriarchal precepts. Simone de Beauvoir, Guacira Lopes Louro and Michel Foucault are some of the authors raised for the discussion. The short film is the result of a low-budget production focused on one person with the intencion to create a simple and consistent work with a meaningful message.

Keywords: Sexuality; Gender; Sexual Initiation; Patriarchy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – História da Eternidade.....	26
Figura 2 – História da Eternidade.....	26
Figura 3 – Céu de Suely.....	27
Figura 4 – Céu de Suely.....	28
Figura 5 – Céu de Suely.....	28
Figura 6 – As duas Irenes.....	29
Figura 7 – As duas Irenes.....	29
Figura 8 – Divulgação do Casti ng.....	44
Figura 9 – Casting Victória.....	46
Figura 10 – Casting Fernando.....	46
Figura 11 – Exercício do “cego” com Ana.....	48
Figura 12 – Exercício do “cego” com Fernando.....	49
Figura 13 – Exercício de interação com o espaço.....	50
Figura 14 – Exercício de interação com o espaço.....	50
Figura 15 – Ensaios.....	51
Figura 16 – Exercício com Victória e Fernando.....	52
Figura 17 – Exercício com Victória e Fernando.....	53
Figura 18 – Exercício com Victória e Fernando.....	53
Figura 19 – Segunda diária.....	56
Figura 20 – Quarta diária.....	57
Figura 21 – Quadro de “a mulher que diminuía”.....	59
Figura 22 – Quadro de “a mulher que diminuía”.....	60
Figura 23 – Quadro de “a mulher que diminuía”.....	62
Figura 24 – Quadro de “a mulher que diminuía”.....	62
Figura 25 – Quadro de “a mulher que diminuía”.....	63
Figura 26 – Quadro de “a mulher que diminuía”.....	65
Figura 27 – Quadro de “a mulher que diminuía”.....	66
Figura 28 – Teste de luz.....	66
Figura 29 – Iluminação da cozinha.....	67
Figura 30-Resultados da iluminação da cozinha.....	67

Figura 31 – Resultados na Sala de Jantar.....	68
Figura 32 – Prancha de ‘cores e texturas’	72
Figura 33 – Prancha das personagens femininas.....	74
Figura 34 – Prancha dos personagens masculinos.....	75
Figura 35 – Prancha de cenografia para ‘externas’	76
Figura 36 – Prancha de cenografia para ‘internas’	77
Figura 37 – Produção da segunda diária.....	84
Figura 38 – Gravação da cena do banho.....	85

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	16
3 REFERENCIAL ESTÉTICO.....	25
3.1 História da Eternidade, Camilo Cavalcante (2014)	25
3.2 Céu de Suely, Karim Aïnouz (2006).....	27
3.3 As duas Irenes, Fábio Meira (2017).....	28
4 RELATÓRIO DE PRODUÇÃO.....	30
4.1 Roteiro.....	30
4.1.1 Descrição das personagens.....	33
4.1.2 Função narrativa das cenas.....	35
4.2 Equipe.....	38
4. Direção.....	38
4.3.1 Direção Geral.....	38
4.3.2 Assistência de Direção.....	41
4.3.3 Direção de Elenco.....	42
4.3.3.2 Leitura de Roteiro.....	47
4.3.3.3 Ensaios.....	47
4.3.3.4 Preparação no set.....	55
4.3.3.5 Feedback dos atores.....	58
4.3.4 Direção de Fotografia.....	58
4.3.4.1 Concepção da Fotografia.....	59
4.3.4.2 Inventário.....	60
4.3.4.3 Decupagem da Direção.....	61
4.3.4.3 Iluminação.....	64
4.3.5 Direção de Som.....	69
4.3.6 Direção de Arte.....	71
4.3.6.1 Figurino e Maquiagem.....	73
4.3.6.2 Cenografia.....	75
4.4 Produção.....	77
4.4.1 Pré-produção.....	78
4.4.2 Locações.....	79
4.4.3 Produção das áreas.....	81

4.4.3.1 Arte.....	81
4.4.3.2 Técnica.....	82
4.4.4 Produção de Set.....	82
4.4.4.1 Diária #1: Instituto Lauro de Souza Lima (21/09/2019).....	82
4.4.4.2 Diária #2: Museu Histórico de Bauru (28/09/2019).....	83
4.4.4.3 Diária #3: Casa (29/09/2019).....	84
4.4.4.4 Diária #4: Casa (30/09/2019).....	85
4.5 Edição.....	86
4.6 Direitos autorais da obra.....	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90
APÊNDICES.....	91

1 INTRODUÇÃO

Enquanto meu avô vivia uma experiência única e transformadora em Manaus, a minha avó engravidou muito jovem da minha mãe e teve que lidar com as consequências de estar sozinha e grávida numa comunidade em que o sexo antes do casamento era considerado algo vulgar e condenável para as mulheres. Meu avô cuja criação lhe proporcionou liberdade e estabilidade financeira então se casaria com uma jovem pobre, filha de empregada doméstica, com uma bagagem de abusos e trabalho precoce. A gravidez, escondida na barriga por oito meses, provocou feridas que até hoje minha mãe e avó carregam. Trajetórias como essa me inspiraram a contar as histórias de mulheres que, não necessariamente, estão na universidade ou nas mídias. Uma vez que foi no ambiente acadêmico que emergiu uma nova fase do movimento feminista e, nas mídias digitais, esse feminismo se difundiu. É ingênuo imaginar que todas as mulheres possuam acesso a esses espaços ou se sintam representadas por esse discurso.

Este projeto tem como objetivo a produção de um curta-metragem que dialogue com mulheres que tiveram suas histórias esquecidas ou invisibilizadas, sejam jovens ou amadurecidas, e, assim, evocar uma discussão sobre gênero e sexualidade. O produto pode ser acessado por meio deste link: <<https://youtu.be/VelteJhdU9w>>.

O objeto de estudo foi a obra “o filho de mil homens”, do escritor valter hugo mãe. Nela, o autor português narra as histórias de uma pequena comunidade fictícia com valores e costumes tradicionais. Dentre elas, está a forte e ingênua Isaura. Com um casamento arranjado pelos pais, ela começa a se envolver com um rapaz da vila. Ele insiste para que tenham relações sexuais, porém Isaura teme que sem a virgindade ela possa perder seu valor e o apreço do rapaz. Por fim, ela acaba cedendo às vontades dele, o qual desiste do casório logo em seguida. Isaura, então, precisa prosseguir com a sua vida sendo considerada, pela família e conhecidos, como uma mulher qualquer, indigna de felicidade e respeito.

valter hugo mãe é romancista, poeta e artista plástico. Nascido na Angola em setembro de 1971, mudou-se para Portugal ainda menino. Graduado em Direito e pós-graduado em Língua Portuguesa Moderna e Contemporânea na Faculdade de Letras da Universidade de Porto, iniciou a carreira escrevendo livros de poesia. Hoje, acumula sete romances, um deles, “o remorso de baltazar serapião”, premiado pelo Prêmio Literário José Saramago em 2007. Quanto à “o filho de mil homens”, o lançamento ocorreu em 2011. A obra de mãe é

caracterizada pela sensibilidade do cotidiano. É uma leitura densa, porém de linguagem simples. Suas obras são poéticas, humanas e socialmente significativas.

Isaura é a representação daquelas que viveram suas vidas subjugadas pelos preceitos patriarcais. De forma sutil, a narrativa abrange o público do qual havia citado anteriormente e, ao mesmo tempo, esta personagem conversa com o íntimo de todas as mulheres. O olhar narrativo é centrado integralmente na perspectiva da jovem.

O curta é uma adaptação do terceiro capítulo do livro: a mulher que diminuía. O intuito é constituir a relação entre corpo, gênero e sexualidade, a fim de expressar a condição de oprimida da mulher enquanto objeto passivo do homem e da importância ainda proeminente da virgindade no destino sexual feminino. É certo que existe a possibilidade da mulher revoltar-se contra seu destino e conquistar autonomia sobre seu futuro. A intenção aqui, no entanto, é demonstrar o impacto do defloramento na formação da menina enquanto sujeito.

Heleieth Saffioti, em seu ensaio sobre violência de gênero, discorre acerca da construção da identidade social na subjetividade. De certo modo, os sujeitos interferem na realidade objetiva, da mesma forma que ela é modificada por eles. Portanto, ainda que inconscientemente, a mulher se apropria da feminilidade a que lhe foi atribuída. “Pode-se afirmar, com certeza, que, via de regra, os homens dispensam às mulheres um tratamento de não-sujeitos e, muitas vezes, as representações que as mulheres têm de si mesmas caminham nesta direção” (SAFFIOTI, 1997, p.70). Adquirir consciência de si enquanto gênero feminino é despertar-se para resistência e transformação da realidade.

Na obra “A dominação masculina”, Pierre Bourdieu demonstra que as imposições de gênero são legitimadas por uma noção de que o corpo biológico do homem e da mulher são singulares e hierarquizantes. Para ele, “a força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada”. (BOURDIEU, 2012, p.33).

A escola e a família, as primeiras instâncias educativas do indivíduo, têm papel importante na consolidação da heteronormatividade e da subordinação do corpo feminino. A autora Guacira Lopes Louro, sobre o tema da educação sexual, afirma:

“Esses mecanismos operam, fortemente, no campo da sexualidade. Aqui, uma forma de sexualidade é generalizada e naturalizada e funciona como referência para todo o campo e para todos os sujeitos. A heterossexualidade é concebida como ‘natural’ e também como universal e normal. Aparentemente supõe-se que todos os sujeitos tenham uma inclinação inata para eleger como objeto de seu desejo, como parceiro de seus afetos e de seus jogos sexuais alguém do sexo oposto. Consequentemente, as

outras formas de sexualidade são constituídas como antinaturais, peculiares e anormais. É curioso observar, no entanto, o quanto essa inclinação, tida como inata e natural, é alvo da mais meticulosa, continuada e intensa vigilância, bem como do mais diligente investimento” (LOURO, 2000, p.10).

O adolescente é socializado para vivenciar todo potencial de sua sexualidade enquanto a menina vê no seu corpo uma condenação e na virgindade, um fardo. Sua sexualidade é suprimida ao âmbito privado e concebida para preservar-se. Simone de Beauvoir fala do defloramento como uma ruptura com o passado. A jovem confunde o amor pelo outro com amar a si mesma e vê no ato sexual uma oportunidade de emancipação.

“Eis o angustiante dilema em face do qual a mulher em formação se debate. Oscilando do desejo ao nojo, da esperança ao medo, recusando o que almeja, está ainda em suspenso entre o momento da independência infantil e o da submissão feminina: é essa incerteza que lhe dá, ao sair da idade ingrata, um gosto ácido de fruto verde”. (BEAUVOIR, 1967, p.74).

O tema se manifesta através da linguagem cinematográfica. Para expressar essa realidade em sua magnitude não encontrou-se melhor estética do que a do cinema brasileiro contemporâneo. Um estilo cuja identidade vem se firmando desde o início do século. Filmes como a História da Eternidade e Céu de Suely foram as principais referências para a conceituação visual e narrativa do curta. A estética se distingue por sua sutileza e por seu vínculo estreito com o real.

O período de realização do projeto se estendeu de março a outubro. Pensado como um curta-metragem independente e de baixo orçamento, a produção ocupou-se majoritariamente do processo de preparação. Toda a concepção visual e planejamento das gravações ocorreram nesse período. De modo que as filmagens e a edição concentraram-se nos meses finais do cronograma.

O presente trabalho é organizado em cinco capítulos: referencial teórico; referencial estético; relatório de produção; considerações finais e, por fim, referências bibliográficas.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

“[...] a condenação de se nascer com uma ferida no meio das pernas, uma ferida que, ia aprendendo agora, servia para que padecesse”. (MÃE, 2012, p.31)

Assim mãe descreve a tomada de consciência de Isaura no que diz respeito ao seu papel no mundo enquanto mulher¹. Quando entende-se como objeto inerte de desejo e serventia. Em troca de amor e felicidade, Isaura entrega seu corpo a um rapaz que lhe promete afeição. Porém, ainda que tal sentimento seja dotado de tamanha subjetividade, Isaura vinha descobrindo que esse corpo e, em consequência, seus desejos vinham carregados de valores e tradições cuja sustentação é o patriarcado. O pensamento de que o homem é Sujeito e a mulher é o Outro e, por isso, ele impera sobre ela (BEAUVOIR, 1970). Um princípio androcêntrico no qual a experiência do Homem é tida como a de toda raça humana, sendo a vivência feminina invisibilizada e posta em detrimento do masculino.

Pierre Bourdieu, em sua obra “A dominação masculina”, determina: “A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros [...]”. (BOURDIEU, 2012, p.20).

Homens e mulheres, em seu cotidiano, dedicam-se a ajustar seus corpos às imposições da sociedade. Sociedade entendida, justamente, pelo tipo do homem cis gênero, heterossexual, cristão e branco. A existência da mulher, embora concomitante, ainda é entendida como “desviante da norma”, ou seja, enquanto distinta dos padrões de beleza, estilo de vida e comportamento “normativos”, ela é considerada uma “aberração social” (LOURO, 2000).

A primeira impressão que causamos no outro advém muito da aparência física. O indivíduo imprime muito de si em seu corpo. Investe, em geral, em atributos positivos e normativos. “O corpo é visto como a corte de julgamento final sobre o que somos ou o que podemos nos tornar” (LOURO, 2000, p.8). A preocupação de Isaura e sua mãe acerca da virgindade era desencadeada pelo medo de que suas escolhas ficassem marcadas em seu corpo. O toque íntimo deixaria marcas irreversíveis e todos saberiam que conhecera o sexo antes do tempo. valter hugo mãe escreve: “As raparigas tinham uma ferida que nunca curariam. Estaria para sempre exposta, e por ela sofreriam eternamente. Os homens haveriam

¹ Como demonstrado nesse trecho, os fragmentos da obra de valter hugo mãe servirão de alicerce para o debate teórico do trabalho. É possível encontrar outras conexões como essa no decorrer do texto.

de investir sobre essa ferida de modo cruel para que nunca pudesse sarar” (MÃE, 2012, p. 28).

A mulher, à medida que compreendida a partir de uma identidade de gênero, reproduz comportamentos revestidos de feminilidade. Ela não, necessariamente, têm conhecimento da natureza forçosa de seus atos. Em sua maioria, os princípios patriarcais situam-se no campo da subjetividade e moldam a mulher enquanto indivíduo, é certo que “o interior e o exterior não têm, de acordo com a perspectiva aqui adotada, existência autônoma” (SAFFIOTI, 1997, p.60). A existência política do feminino se dá quando ciente das repressões sofridas sobre ele. A personagem de valter hugo mãe interioriza seus conflitos com o gênero e os toma como parte de si. O contexto sociocultural em que se encontra cujo único contato com outras vivências é o materno, a impede de conhecer as coisas como elas são e como se dão as opressões.

A socióloga Heleieth Saffioti (1997, p.62) traz uma definição de Bernard Doray (1989, p.85) a respeito do subjetivo: “o campo da subjetividade engloba o conjunto dos processos pelos quais o indivíduo, em estreito contato com as estruturas simbólicas da cultura, tenta assumir e abrir um acesso à forma genérica de seu ser”.

Aproveito a referência à Saffioti para justificar um termo a ser usado no restante da discussão. Neste capítulo, será possível encontrar a designação da mulher como sujeito “passivo”. No entanto, é preciso elucidar que para que seja passiva a mulher necessita situar-se no mesmo território de poder do homem. O correto é admitir que a mulher lê-se como um não-sujeito e, por isso, permite ser posta em um lugar de inferioridade. Não porque é conivente, mas porque não vê alternativa (SAFFIOTI, 1997). Dito isso, afirmo que ainda usufruiremos do termo. Porém de forma mais ilustrativa do que literal. Para que fosse diferente, seria necessário uma outra extensa discussão.

Ao se discutir corpo, discute-se sexualidade. Tanto quanto o corpo, a sexualidade humana é engendrada por estruturas socioculturais e políticas. Foucault irá defini-la como um “dispositivo histórico” (FOUCAULT, 1988, p.99). Guacira Lopes Louro nos elucida o conceito: “ela é uma invenção social, uma vez que se constitui, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo: discursos que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que produzem ‘verdades’” (LOURO, 2000, p.6).

Do mesmo modo que o corpo biológico incita uma série arbitrária de opressões sobre o gênero, a sexualidade também se inscreve dentro da dicotomia do masculino e feminino e

produz estigmas. Ainda que pensado como um instinto natural da vida humana, “o próprio impulso sexual é construído pela cultura e pela história” (WEEKS, 2000, p.33). Pensando em uma sexualidade socialmente construída, Richard Parker constata:

“Todos os machos e fêmeas biológicos devem ser submetidos a um processo de socialização sexual no qual noções culturalmente específicas de masculinidade e feminilidade são modeladas ao longo da vida. É através desse processo de socialização sexual que os indivíduos aprendem os desejos, sentimentos, papéis e práticas sexuais típicos de seus grupos de idade ou de status dentro da sociedade, bem como as alternativas sexuais que suas culturas lhes possibilitam” (PARKER, 2000, p.96).

Não somente se constroem arquétipos sexuais, como estes se fazem por meio de pilares patriarcais. Em que governa-se o falo e o prazer masculino. Por muito tempo, mulheres foram consideradas por sexólogos como corpos “saturados de sexualidade”, ausentes de sensações sexuais e voltados para procriação (WEEKS, 2000). Dentro da perspectiva androcêntrica, o autor Jeffrey Weeks cita, em um de seus textos, uma fala de Havelock Ellis em que ele utiliza o termo “penetra” ao descrever a experiência sexual, validando a hegemonia do masculino. Nesse sentido, Weeks afirma:

“A linguagem da sexualidade parece ser avassaladoramente masculina. A metáfora usada para descrever a sexualidade como uma força incansável parece ser derivada de suposições sobre a experiência sexual masculina. Havelock Ellis não parece estar, aqui, utilizando o pronome masculino como comumente se faz, para simplesmente descrever uma experiência supostamente universal. Mesmo seu uso da metáfora (‘penetra’) sugere uma devoção incrivelmente inconsciente aos modelos masculinos de sexualidade” (WEEKS, 2000, p.27).

No processo de consolidação das identidades de gênero, na qual se determinam comportamentos naturais ou anormais na vivência sexual dos indivíduos, instituições como a família, a igreja e a escola desempenham papel importante na formação dos jovens, “reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas” (LOURO 2000, p.16).

A educação sexual é, nessa perspectiva, ambígua e omissa: “de um lado, [precisa] incentivar a sexualidade ‘normal’ e, de outro, simultaneamente, contê-la”. É necessário estimular a sexualidade entre os jovens, incitando a formação de casais e a troca de interesses sexuais. No entanto, que esses interesses sejam heterossexuais e que as descobertas não ultrapassem o tempo à que foram estipuladas (LOURO, 2000, p.17).

Autoriza-se o sexo, porém delimitado pelos costumes e resguardado ao ambiente privado. Ele estará presente, mas não se falará dele. Os jovens, sobretudo as meninas, suprimem a sua sexualidade e desenvolvem um comportamento de autocensura.

“Redobra-se ou renova-se a vigilância sobre a sexualidade, mas essa vigilância não sufoca a curiosidade e o interesse, conseguindo, apenas, limitar sua manifestação desembaraçada e sua expressão franca. As perguntas, as fantasias, as dúvidas e a experimentação do prazer são remetidas ao segredo e ao privado. Através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditando que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política”. (LOURO, 2000, p.18).

A personagem da mãe, em “a mulher que diminuía”, mantém-se a espreita das atitudes da filha e intervém sob sua conduta, de maneira nociva. Posto que assunto proibido, o sexo é tema de completo estranhamento para a família. Embora saiba das consequências do ato, Isaura desconhece a origem das sensações que lhe acometem e acaba por distorcer o que entende por amor e sexo. A curiosidade é suprimida para o âmbito do subjetivo e Isaura carrega sua sexualidade como um fardo ou um castigo.

“A civilização patriarcal votou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos abertamente ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento: para ela o ato carnal, em não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, queda, derrota, fraqueza; ela tem o dever de defender sua virtude, sua honra; se ‘cede’, se ‘cai’, suscita o desprezo; ao passo que até na censura que se inflige ao seu vencedor há admiração” (BEAUVOIR, 1967, p.112).

Maria, mãe de Isaura, não censura a filha somente para puni-la, mas também para poupá-la. Visto que ela é, assim como a menina, uma vítima do cânone patriarcal.

“A Isaura não sabia ainda que era para que sofresse que lhe calhara ser mulher. Talvez, com sorte, pudesse ser um pouco feliz antes de morrer. Mas apenas um pouco e com muita sorte. A Maria dizia que isso não sucedia a todas. Apenas às mais merecedoras e espertas. Porque facilmente um erro estragaria tudo. O amor, dizia ela, estraga-se. O amor estraga-se. E tu não queiras ser ordinária” (MÃE, 2012, p. 28).

Nesse aspecto, Simone de Beauvoir defende que “até uma mãe generosa que deseja sinceramente o bem da criança pensará em geral que é mais prudente fazer dela uma ‘mulher de verdade’, porquanto assim é que a sociedade a acolherá mais facilmente” (BEAUVOIR 1967, p.23). Assim Maria o faz para proteger Isaura do julgamento da comunidade. Beauvoir completa: “a filha é para a mãe ao mesmo tempo um duplo e uma outra, ao mesmo tempo a mãe adora-a imperiosamente e lhe é hostil; impõe à criança seu próprio destino: é uma maneira de reivindicar orgulhosamente sua própria feminilidade e também uma maneira de se vingar desta” (BEAVOUIR, 1967, p.23).

Em seu artigo “Intersecções de gênero e classe: acomodação e resistência de mulheres e meninas à ideologia de papéis sexuais”, a pesquisadora Jean Anyon aborda um mecanismo de luta individual dos escravos no qual eles se adaptavam às suas condições de oprimido, ao

mesmo tempo que as corrompiam, por meio de atitudes no âmbito privado. A autora aplica este método à feminilidade, ao afirmar que “grande número de mulheres nem aceita, nem rejeita totalmente os imperativos da ‘feminilidade’” (ANYON, 1984, p.16). A mãe², por exemplo, assume seus papéis de gênero, porém aproveita-se das frustrações do marido, desencadeadas pelo próprio funcionamento do patriarcado, para adquirir domínio sobre a casa e à educação da filha. No entanto, a crítica que se faz a esta ferramenta é, justamente, o fato dela se concentrar na esfera individual e pouco impactar na estrutura do todo. Ainda que encontre meios de adaptar-se, a mulher não deixa ser oprimida pelo coletivo.

“Sobre o sexo ela não sabia mas imaginava muito” (MÃE, 2012, p.29). mãe assim nos apresenta as percepções de Isaura sobre o sexo. A menina, sem pares para conversar e com uma família que nada diz ou sabe sobre o assunto, experimenta a sexualidade repleta de dúvidas não respondidas. É designada para seduzir o rapaz, porém não pode ceder aos seus anseios. O menino tão pouco conhece das relações amorosas e sexuais, no entanto é livre para sentir curiosidade e experimentar. “Respeitam o esforço que faz o adolescente para se tornar homem e desde logo lhe dão uma grande liberdade” (BEAUVOIR, 1967, p.72). Seu discernimento pode ser tão deturpado quanto de Isaura, uma vez que socializado como homem, por esse motivo faz o que quer da jovem: “os impulsos eróticos só confirmam o orgulho que tira de seu corpo: neste ele descobre o sinal de sua transcendência e de seu poder” (BEAUVOIR, 1967, p.70). O personagem do rapaz dizia a Isaura: “É só pegar e deitar-lhes a boca, porque foram feitas para os rapazes. As raparigas foram feitas para os rapazes” (MÃE, 2012, p.33).

Simone de Beauvoir, em seu livro “O segundo sexo: a experiência vivida”, aborda ainda as discrepâncias entre a iniciação sexual da mulher e do homem na adolescência. Dentre elas, o fato da sexualidade ser dada ao menino como um presente e à menina como um peso para o futuro. “A moça pode conseguir assumir seus desejos mas eles permanecem o mais das vezes vergonhosos. Seu corpo inteiro é aceito com embaraço” (BEAUVOIR, 1967, p.70).

Na fase da adolescência, a menina é preparada para emancipar-se do controle familiar. Por muitas vezes, a entrega a um rapaz confunde-se com a libertação do “lar paterno [e] do domínio materno” e a despedida da infância. A busca pela individualidade, entretanto, confronta a devoção por novas obrigações sociais enquanto “objeto passivo” do homem: “não são um simples prolongamento de suas atividades sexuais anteriores”. O que, a princípio, é

2 Neste caso, falo da mãe enquanto personagem do curta e, não necessariamente, pelo ponto de vista do autor do livro.

entendido pela jovem como um rito de passagem a caminho da independência, acaba por ser uma brusca ruptura que a leva a novas formas de opressão (BEAUVOIR, 1967, p.67, 74, 109). “E o rapaz dizia-lhe: vamos fazer amor, Isaura, depois casamos na mesma, ninguém te espreita a ver se és virgem. E a rapariga respondia: a minha mãe mata-me, o meu pai mata-te. O rapaz repetia: vou ser o teu marido, o que tens aí é tudo para mim” (MÃE, 2012, p.27).

Dentro da condição de passividade, a adolescente não deixar de erotizar seu corpo e procurar reconhecer os próprios prazeres e desejos. Até porque enxerga nesse processo parte de sua emancipação. A sua descoberta, embora íntima, é ainda conduzida pela perspectiva do rapaz. Ela apropria das necessidades dele, do olhar o qual ele derrama sobre ela para compreender a si mesma e sua sexualidade: “não separa o desejo do homem do amor a seu próprio eu” (BEAUVOIR, 1967, p.76). Além disso, inibida de provar do toque do outro, fantasia-o a partir de um parâmetro próprio, o que pode levá-la a frustrar-se. Beauvoir completa:

“Não é verdade, como se pretendeu por vezes, que a virgem não conheça o desejo e que seja o homem quem lhe desperte a sensualidade; essa lenda evidencia mais uma vez a vontade de domínio do homem que deseja que sua companheira nada tenha de autónomo, nem sequer o desejo que ela tem dele. Na realidade, no homem também é muitas vezes o contato com a mulher que suscita o desejo e, inversamente, a maioria das moças aspiram febrilmente às carícias antes que qualquer mão as tenha tocado” (BEAUVOIR, 1967, p.114).

A jovem aspira pela sensualidade e busca quando toca-se, o macio, o cetinoso. Isaura, ainda que culposamente, projeta no ato sexual, a expectativa de sentir-se amada e desejada ou, pelo menos, de vivenciar alguma satisfação. No entanto, recebe do rapaz o toque bruto, a fala ríspida e a investida forçosa. A menina, aos poucos, adquire repulsa pelo sexo e acaba acusada de insensibilidade ou frieza (BEAUVOIR, 1967). De todo modo, cede para que adquira “maturidade e amor do parceiro” (BORGES, 2007, p.2). O defloramento é, para ela, mais um anseio subjetivo do que um instinto sexual e produz efeitos para toda a vida da mulher. “À noite, outra vez deitada em silêncio, a Isaura pensava sempre que o caminho para a liberdade estava no casamento e no meio das pernas. Pensava que, quando pudesse abrir as pernas, o seu rapaz a amaria por muito tempo e a faria feliz. Pensava que por dentro das pernas um anzol se prenderia ao pênis do rapaz” (MÃE, 2012, p.29).

O caráter irreversível da perda da virgindade torna o processo, muitas vezes, dolorido para a adolescente: “arranca também a jovem do mundo imaginário em que se desenrolava parte importante de sua existência e joga-a no mundo real”. Em muitos casos, fica a sensação de que não compartilhou da experiência com o outro mas lhe concedeu a genital como o preço

para amadurecer (BEAUVOIR, 1967, p.118). Assim escreve valter hugo mãe ao descrever o sentimento de Isaura diante do defloramento: “Pensou que o rapaz tinha ido embora diferente dela. Não podia ser que o amor tornasse as pessoas diferentes assim, a menos que não fosse amor nenhum” (MÃE, 2012, p.30). Sobre a supressão do prazer na perda da virgindade, Beauvoir complementa:

“É pela vagina que a mulher é penetrada e fecundada; e a vagina se torna centro erótico pela intervenção do homem e essa intervenção constitui sempre uma espécie de violação. Por um rapto real ou simulado é que a mulher era outrora arrancada de seu universo infantil e jogada na sua vida de esposa; é uma violência que a faz passar de moça a mulher: diz-se também ‘tirar’ a virgindade de uma jovem, ‘tomar-lhe’ a flor. Essa defloração não é o fim harmônico de uma evolução contínua, é a ruptura abrupta com o passado, o início de um novo ciclo. O prazer é então atingido por contrações da superfície interna” (BEAUVOIR, 1967, p.110).

“Afinal, o amor era ensanguentado e difícil” (MÃE, 2012, p.30). Isaura idealizou o amor, tal como o sexo. Confundiu o sentimento com o erotismo. Não somente, traçou nessa relação uma oportunidade de ser feliz. As consequências destrutivas a seu corpo e ao seu futuro deixaram no ato sexual um sabor amargo. Beauvoir descreve com sensibilidade: “sente no fundo secreto de seu sexo uma dor imprevista; os sonhos dissipam-se, a perturbação sensual igualmente, e o amor assume o aspecto de uma operação cirúrgica” (BEAUVOIR, 2012, p.122).

O ato é, em tese, consentido. Não se nega que existe, por parte do rapaz, também uma entrega e um desejo sincero de possuí-la. No entanto, ele toma para si todo prazer e doa a ela praticamente nada em troca. Isto é, “volta-se com todo o corpo para a parceira, mas permanece no centro dessa atividade”. Pouco lhe interessa as intenções da jovem ou os motivos que a levaram àquele lugar. Ela é, agora, seu objeto de gozo, na qualidade de um ser “transcendente”: “projeta-se contra o outro sem perder sua autonomia; a carne feminina é para ele uma presa e ele apreende nela as qualidades que sua sensualidade reclama de todo objeto” (BEAUVOIR, 1967, p.109). mãe escreve: “[o rapaz] ia diferente da rapariga, como se fossem diferentes e não se pertencessem em nada. A Isaura pensava que lhe competia sofrer sozinha e que, afinal, estava sozinha” (MÃE, 1967, p.30).

A mulher é, ademais, refém da inércia. Diferente do homem, pode até ter convivido com a violência, mas dela não usufruiu com soberania. Não foi educada para reagir nem escolher. Nesse sentido, o consentimento é, de modo geral, o medo de dizer não “e agora ela é empunhada, arrastada a um corpo-a-corpo em que o homem leva a melhor” (BEAUVOIR, 1967, p.121). “A Isaura lembrava se de a mãe dizer: é bem-mandada, a minha rapariga é bem-

mandada, faz uma boa esposa. E o rapaz mandava. A Isaura assim obedecia, mas talvez obedecesse sobretudo a uma necessidade própria. A mãe, afinal, não lhe explicara ou talvez não entendesse tudo” (MÃE, 2012, p.30).

Apenas uma pequena parcela de mulheres sente prazer logo na primeira vez. Usualmente, elas demoram a conhecer o orgasmo. A perturbação das primeiras experiências pode levá-las fechar-se para outras experiências (BEAUVOIR, 1967). Sobretudo, para mulheres vindas de civilizações mais carentes ou conservadoras, a autonomia sobre a sua iniciação sexual é limitada. Elas tendem a, involuntariamente, vivenciar diferentes modos de repressão da sexualidade e tardam a conhecer a emancipação individual (e sexual) de fato. Assim finda-se a discussão acerca da virgindade. Uma última fala de Simone de Beauvoir resumirá o amargor que pode advir, por vezes, do primeiro sexo.

“Entregava-se às carícias de um noivo, de um amigo, de um colega, de um homem civilizado e cortês: mas ele assumiu uma atitude estranha, egoísta e obstinada; não tem recurso contra esse desconhecido. Não é raro que a primeira experiência da jovem seja uma verdadeira violação e que o homem se mostre odiosamente brutal; assim, no campo, onde os costumes são rudes, acontece muitas vezes que a camponesa, em parte consentindo e em parte se revoltando, perca a virgindade à beira de uma valeta em meio à vergonha e ao terror. O que é entretanto extremamente frequente em todos os meios, em todas as classes, é que a virgem seja tratada com aspereza por um amante egoísta que procura sofregamente seu próprio prazer, ou por um marido ciente de seus direitos conjugais e a quem a resistência da esposa fere como um insulto, chegando até a enfurecer-se se o defloramento é difícil” (BEAUVOIR, 1967, p.121).

A fim de aplicar todo o conteúdo discutido dentro de uma realidade brasileira contemporânea, observemos a pesquisa realizada pela doutora em Enfermagem da USP, Ana Luíza Vivelá Borges, com adolescentes “moradoras de áreas periféricas de grandes cidades brasileiras” acerca do tema da iniciação sexual. A autora demonstrou que mais da metade das entrevistadas inicia a vida sexual por amor ao atual parceiro e, além disso, que a entrada precoce das jovens nesse universo é consequência da desinformação “dos grupos sociais mais empobrecidos”. A pesquisa verificou que “o nível de instrução materna e o nível de renda familiar têm forte impacto na idade de iniciação sexual” (BORGES, 2007, p.4-6).

Assim como viu-se anteriormente, investe-se no sexo não somente pelos impulsos eróticos da juventude, mas, especialmente, por pretextos sociais e subjetivos presentes no âmagô feminino. “A decisão de preservar (ou não) a virgindade é cada vez mais efeito de uma estratégia feminina e de um cálculo decorrente de uma regra de prudência, mais do que de respeito por um valor social ou moral. Preservar a virgindade é preservar o futuro” (HEILBORN, 2001, p. 15-16 apud BORGES, 2007, p.7).

Esse fenômeno impacta a saúde sexual dessas mulheres, “tendo em vista sua diminuída capacidade de negociação do uso de preservativos masculinos e também do mais baixo nível de conhecimento acerca dos métodos contraceptivos” (BORGES, 2007, p.6).

O artigo mostra que a virgindade não é assunto vencido em nossa civilização e que ela é, ainda, um fardo carregado por muitas jovens, sobretudo das camadas mais desfavorecidas da população. Borges conclui: “[as] motivações [das adolescentes] para o engajamento sexual continuam, em certa medida, respondendo aos papéis tradicionalmente atribuídos à mulher, qual sejam o amor, romance e compromisso como propulsores das primeiras práticas sexuais” (BORGES, 2007, p.7-8).

Portanto, entende-se que Isaura, mesmo inserida dentro de uma narrativa tradicional e reducionista, ainda representa parte das mulheres do nosso século. A sociedade caminha para uma emancipação sexual feminina, no entanto, é equivocado afirmar que somos, hoje, seres e, acima de tudo, corpos livres.

3 REFERENCIAL ESTÉTICO

O principal referencial estético da obra será o movimento de retomada do cinema no Brasil dos anos 2000, denominado “novíssimo cinema brasileiro”. Uma onda de produções independentes que buscou ressuscitar o cinema não-comercial no país, o qual estava estagnado pelas medidas de austeridade do governo Collor e pelo fechamento da Embrafilmes, no mesmo período³. A fase cujo termo gera controvérsias na crítica cinematográfica servirá aqui apenas para delimitar uma estética específica, trazendo referências sólidas.

Um cinema que enxergava a “precariedade como potência e via no processo, e não necessariamente no produto final, um dos pontos-chaves de uma nova forma de produção”: uma produção horizontal, descentralizada, viável e em diálogo com a realidade. O movimento estreita as barreiras entre “cinema e vida”: “uma das características dessa nova geração é a forte presença do documentário, ou ainda, em como os filmes exploram os limites fronteiriços entre a ficção, o documentário e as artes visuais”⁴.

Outra referência importante foi o cinema pernambucano. Nota-se que este cinema elaborou, com o tempo, uma estética cinematográfica particular. Dentre os elementos que a constitui, temos a questão da identidade. Posta em duas perspectivas: a construção de uma identidade regional em que o espaço geográfico caracteriza os personagens tanto quanto suas vivências individuais e, por outro lado, a constituição identitária do sujeito, “a partir do conflito de uma personagem consigo mesma”. Em “O novo ciclo de cinema em Pernambuco”, Amanda Nogueira descreve a construção do sujeito como: “[o] constante movimento entre identidade e alteridade com outros grupos sociais ou com seu próprio grupo social, mas também com o que reconhece ou desconhece de si a partir das experiências vividas” (NOGUEIRA, 2009, p.100).

Dentre as obras cinematográficas que correspondem a esses atributos, destaca-se três filmes dos quais o curta-metragem mais se embasou: História da Eternidade, O céu de Suely e As duas Irenes.

3.1 História da Eternidade, Camilo Cavalcante (2014)

A História da Eternidade, além de ser uma referência visual no que diz respeito à

3 IKEDA. Marcelo. O novíssimo cinema brasileiro: Sinais de uma renovação. *Cinémas d’Amérique latine [Online]*, ed. 20, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cinelatino/597>>. Acesso em 01 de novembro de 2019.

4 Ibid.

escolha dos enquadramentos e à aproximação com o tempo real, possui uma protagonista feminina inserida num microrganismo cujos costumes distorcem sua visão sobre o mundo. O filme se passa em uma pequena comunidade do Nordeste e cada núcleo narrativo comporta um conflito interno dos personagens da trama. Com espaços cenográficos reduzidos, o filme aproveita-se da solidez do ambiente e do clima árido para construir uma narrativa densa, poética e sensível. A Figura 1 retrata um trecho do longa em que um dos personagens da trama realiza uma delicada performance artística da música “Fala”, do grupo Secos e Molhados.

Figura 1 - História da Eternidade



Fonte: Site Cinemateca Pernambucana⁵

História da Eternidade deixou uma contribuição para cada aspecto do curta: cenografia, iluminação, trilha, elenco e roteiro. O cenário é simples e são poucas locações. A luz quente e crua para as externas e mais intimista e direcionada para as internas (Figura 2) influenciou a cinematografia do curta. Quanto ao elenco, visceral e sensível. A história cujas origens oscilam entre o socializado e o subjetivo desnuda o íntimo de cada personagem.

Figura 2 - História da Eternidade



Fonte: Blog No chão da Sala de Edição⁶

5 Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/2018/06/sessao-cinemateca-apresentara-a-historia-da-eternidade/>>. Acesso em 2 de novembro de 2019.

6 Disponível em: <<https://medium.com/no-ch%C3%A3o-da-sala-de-edi%C3%A7%C3%A3o/a-hist%C3%B3ria-da-eternidade-cr%C3%ADtica-a12e7cee99d5>>. Acesso em 2 de novembro de 2019.

3.2 Céu de Suely, Karim Ainouz (2006)

O Céu de Suely se situa numa pequena cidade do Ceará onde Hermila, uma jovem abandonada pelo marido, decide vender-se com uma rifa na tentativa de deixar a cidade e recomeçar. Ao fim, ela entrega seu corpo a um homem qualquer e deixa o local sem olhar para trás. O filme possui uma fotografia, propositalmente, pouco desenhada para provocar uma aparência naturalista. Igualmente, utiliza recursos que tornam as imagens poéticas. A iluminação e os enquadramentos influenciaram a concepção da fotografia do curta. As atuações possuem intensidade e estão estreitadas com a realidade. O espaço cenográfico e os figurinos são carregados da identidade do local e da população. A trama é crua e densa. Por esses motivos, Céu de Suely e História da Eternidade foram as referências fundamentais do projeto.

O quadro abaixo (Figura 3) foi usado como referência para a sequência final do curta: a ideia de fixar a câmera num enquadramento aberto e deixar que o tempo real guie os fatos. As ações se revelam aos poucos e instigam o telespectador.

Figura 3 - Céu de Suely



Fonte: Blog Haja Pipoca⁷

A Figura 4 serve como um exemplo do uso da luz do sol para criação de quadros expressivos. A iluminação natural remete ao registro do real.

⁷ Disponível em: <<https://hajapipoca.tumblr.com/post/158073172621/o-c%C3%A9u-de-suely-2006-suely-in-the-sky>>. Acesso em 2 de novembro de 2019.

Figura 4 - Céu de Suely



Fonte: Site Plano Crítico⁸

A Figura 5 evidencia as características da cenografia: um espaço preenchido por objetos simples e cotidianos. A cidadezinha combina o urbano e o rural.

Figura 5 - Céu de Suely



Fonte: Site IMDB⁹

3.3 As duas Irenes, Fábio Meira (2017)

O filme *As duas Irenes* ambienta-se numa pequena cidade do interior e retrata as vivências da puberdade de Irene na companhia inusitada de sua irmã, também chamada Irene, fruto do adultério do pai Tunico. Uma história de descobertas e trocas contada por meio de silêncios. O diretor aposta nessa linguagem em que o espectador que pode participar, então, da narrativa e preencher suas lacunas. Isso é suficiente para a obra tornar-se uma referência

⁸ Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-ceu-de-suely/>>. Acesso em 2 de novembro de 2019.

⁹ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0841175/mediaviewer/rm480519168>>. Acesso em 2 de novembro de 2019.

para o curta.

Indo além, a fotografia de Daniela Cajias, marcada por luzes fortes e solares as quais se alastram formando uma névoa quase onírica (Figura 6), influenciou na concepção visual do projeto.

Figura 6 - As duas Irenes



Fonte: Blog Cinema, Sal e Tequila¹⁰

O longa aproveita-se dos sons da natureza e dos ambientes e os insere na trama. Este elemento foi muito implementado em “a mulher que diminuía”. Outra referência importante é a direção de arte do filme, desenvolvida por Fernanda Carlucci. O espaço cenográfico, o bairro e a casa, se assemelha ao curta no modo como caracteriza os personagens e suas ações (Figura 7).

Figura 7 - As duas Irenes



Fonte: Página Revista Movement¹¹

10 Disponível em: <<http://cinemasaletequila.blogspot.com/2018/01/as-duas-irenes.html>>. Acesso em 2 de novembro de 2019.

11 Disponível em: <<https://revistamovement.net/duas-irenes-atraves-do-espelho-e3727c5aa105>>. Acesso em 2 de novembro de 2019.

4 RELATÓRIO DE PRODUÇÃO

4.1 Roteiro

O primeiro estalo que dá início à produção é a escrita do roteiro. A premissa pode surgir pelos mais diversos métodos. Para este projeto, a ideia partiu da necessidade de desenvolver uma discussão sobre o gênero, sexualidade e corpo, através de uma perspectiva subjetiva cujo fio condutor não fosse o movimento feminista, mas as próprias mulheres. A fim de despertar a empatia e identificação do público com a narrativa. Assim adentramos a obra “o filho de mil homens”, do autor valter hugo mãe. É no terceiro capítulo que dá nome ao curta, “a mulher que diminuía”, que nos deparamos com a história de Isaura, a jovem que ao vivenciar a descoberta de sua sexualidade através das amarras do patriarcado vê seus prazeres e seu corpo suprimidos pela tradição.

Enquanto desenvolvia a minha história, muitos me questionaram se realizaria um “filme de época”. Dizia-se que a temática da virgindade era tema resolvido em nossa sociedade. O casamento arranjado era ancestral. No entanto, o meu intuito ao narrar a história de Isaura era, de fato, levantar este debate. Estamos mesmo tratando de uma experiência “de época”? Não existem mais mulheres que se questionam sobre o controle de seus corpos? Ou que colocam os desejos do outro sobre os seus? Que dividem experiências devastadoras com o sexo por saber pouco demais? Eu acredito que Isaura dialoga com as mulheres da nossa geração enquanto vítima da sociedade falocêntrica em que vivemos. Dialoga com mulheres que se ausentam, não por escolha, dos debates sobre feminismo na universidade. Que desconhecem ou pouco conhecem os métodos anticoncepcionais ou de prevenção de doenças. Que têm seus corpos ainda controlados pelos seus pais, maridos ou educadores. Podemos não conhecê-las de perto, porém deveríamos estreitar nossos laços com as que mais necessitam. Vencida essa dúvida, podemos prosseguir.

O roteiro se fez a partir de uma leitura minuciosa das páginas desse fragmento do livro. Sublinhei as principais ações e características dos personagens envolvidos na trama. A leitura foi enviesada pela temática do gênero e sexualidade. Desse modo, a prioridade foi sobressaltar o protagonismo de Isaura e o misticismo envolvido no sexo e na virgindade. Um dos desafios desta etapa foi selecionar os acontecimentos que iriam para o filme. A princípio, o curta narraria a construção do relacionamento de Isaura com o rapaz e findaria no momento em que

ela perde a virgindade. No entanto, as diferenças de gênero se manifestam também nas consequências do ato. Os detalhes relativos a escolha das cenas estão esmiuçados nos tópicos a seguir.

Outro desafio encontrado na adaptação da obra foi captar a sensibilidade da palavra escrita e levá-la para o campo imagético. De modo a retirar as abstrações das personagens do plano das ideias. O universo simbólico presente no texto, de fato, muito rico, está expresso visualmente nas ações do roteiro, nas escolhas de cenário e figurino, na formação dos enquadramentos, no desenho das luzes, no ritmo da montagem.

A escrita do roteiro propriamente dita foi atrelada ao conceito das “minitramas” criado por Robert McKee. As minitramas são marcadas por protagonistas passivos, conflitos internos e finais abertos. A narrativa se desenvolve em zigue-zague. A cada saldo negativo existe um saldo positivo, de modo que a gravidade dos fatos aumenta gradualmente (MCKEE, 2006). A construção temporal dos acontecimentos se deu nessa lógica. Como pode ser observado no Roteiro anexado como Apêndice 1.

O corpo inicial do roteiro foi feito em formato de escaletas. Ou seja, uma breve e ordenada descrição das cenas, a princípio, sem a presença dos diálogos. Foi a forma que encontrei de organizar as ideias e, finalmente, me desvencilhar do livro e focar somente na produção audiovisual. O texto foi dividido em três sequências centrais: a introdução; o clímax e o desfecho.

Cada cena da escaleta possuía uma função específica na narrativa. Por esse motivo, muitas delas foram modificadas ou adicionadas para completar a trama e construir o universo ficcional em que se passava o curta. Havia, dentre tantas, a necessidade de inserir a dinâmica familiar dos personagens da Isaura, da mãe e do pai; construir a relação de Isaura com o rapaz agora nomeado de André; inserir Isaura dentro de sua comunidade; retratar a relação de Isaura com seu corpo e com o sexo e narrar a perda de identidade sofrida pela mãe.

A escaleta passou por dois tratamentos. No primeiro tratamento, a história encontrava-se mais crua e objetiva. Os fatos aconteciam em cadeia e não se justificavam. O problema de identidade da mãe ainda estava pouco coerente. No livro, ela passava por uma perda vocal física, mas também simbólica. “A mãe da mulher enjeitada acordou um dia e falou como se fosse francesa” (MÃE, 2016, p.45). Visualmente, a questão não se legitimava. Foi no segundo tratamento que decidi que haveria uma perda gradual da visão. Foi acrescido ao segundo tratamento também a presença da roseira cuja função foi retirar Isaura do contexto amoroso e

familiar e colocá-la dentro de um ambiente pertencente a ela, somente. A escolha da rosa adveio de seu símbolo conhecido de pureza e feminilidade. Adicionei mais momentos em que Isaura interage com seu corpo, de forma íntima, mas omissa. Além disso, eu não havia definido o que antecede a perda da virgindade. No segundo tratamento, criou-se uma cena em que Isaura vai à feira e dialoga com os moradores de sua vila. Porém, com o decorrer da produção, a cena acabou sendo substituída, como veremos a frente.

Há um fio que conduz a história. Aquele que resulta no sexo entre Isaura e o rapaz. No entanto, para dar sentido aos encontros dos personagens e as suas trocas carnavais era preciso moldar a visão da protagonista diante do sexo e do seu corpo sexualizado. No livro, tanto a vagina quanto o ato sexual eram vistos pelas personagens como uma espécie de ferida ou cicatriz que ficaria marcada para sempre. A perda da virgindade seria como uma ferida que nunca sara. Uma ferida que se abre toda vez que a mulher é tocada. “As raparigas tinham uma ferida que nunca curariam. Estaria para sempre exposta, e por ela sofreriam eternamente” (MÃE, 2016, p.48). Já na escaleta, todos os encontros de Isaura com o rapaz resultavam em machucados espalhados pela pele de Isaura, como forma de simbolizar a ferida.

O roteiro adaptado se solidificou em cinco tratamentos. Foi finalizado em torno de 20 dias, de 13 à 31 de maio. As principais alterações foram nos diálogos para torná-los mais naturais e verossímeis. No geral, há poucas falas na trama. A dramaticidade concentra-se nas atitudes. Além do aspecto narrativo, a ideia era que os atores tivessem mais ações do que diálogos. Prepará-los para diálogos muitos complexos ou longos nem sempre atingem os resultados adequados.

Foi adicionado à versão final um diálogo existente no livro que retrata a abordagem dos pais diante da vida sexual da filha. O estranhamento e o desconforto contidos na fala eram dignos de serem transpassados para o filme. “O pai perguntava: sangras. E ela respondia: não. A mãe dizia: se calhar não foi ao fundo. O pai perguntava: saem coisas. E ela respondia: não. A mãe dizia: se calhar não foi ao fundo. O pai dizia: não foi ao fundo. A mãe dizia: não, não foi” (MÃE, 2016, p.32).

Como havia dito anteriormente, para este projeto, me inspirei muito na vivência de mulheres como minha mãe e minha avó. Minha mãe me contara que minha avó, ao descobrir de sua vida sexual precoce, ou seja, antes do casamento, disse que assim ela se arriscaria a nunca casar-se. O medo e a preocupação, pode-se dizer cruel, de minha avó moldou as atitudes da mãe de Isaura na trama. Como no diálogo final em que ela diz a filha: “Tenho

medo”. Ou quando reprime os encontros dela com o rapaz ao advertir: “Isaura. Não seja burra”. O modo da mãe de poupar Isaura dos males que o patriarcado lhe acometeu. Esforços inúteis quando postos em conflito com desejos de Isaura e com a visão distorcida que o próprio patriarcado fez de seu sexo.

Os tópicos a seguir trazem uma descrição detalhada das cenas e dos personagens da trama.

4.1.1 Descrição das personagens

Para além da escrita do roteiro, a descrição dos personagens é uma maneira de humanizá-los e inseri-los no universo narrativo. O texto que ultrapassa o roteiro tem tanta importância quanto a própria história para contextualizar os atores e conceituar segmentos da produção. Desenhou-se um passado para cada um deles, mesmo que desconectado do livro, para legitimar a vivência desses indivíduos e justificar o seu eu presente na trama.

Isaura vive com os pais na pequena vila. Cuida das atividades da casa junto com a mãe. Conhece apenas aquilo que tem acesso na cidadezinha. Não tem muitos amigos. Estuda em casa. Tem certo contato com a literatura, porém limitado. Família religiosa, não praticante. Fala pouco. Se ocupa cuidando das flores que cultiva em seu pequeno jardim. Gosta de rosas. O que remete ao virginal ou carnal e faz paralelo com a genital feminina. É ingênua e tem aspirações simples: quer ser amada e feliz. Sente dificuldade em se adequar aos padrões da comunidade em que vive e assim fica cada vez mais distante da vida que sonhara. Vive uma descoberta da sua sexualidade. Observa seus pais e observa as pessoas da vila. Toca seu corpo, de maneira reprimida. Tem medo de ser exposta. Trata do sexo como uma ferida. Quando abri-la, ela não sarará mais. Por isso, cada encontro com André deixa nela uma cicatriz. Sua descoberta sofre uma ruptura quando perde sua virgindade com André. Tem uma frustração com o amor e sexo, a qual não consegue se desvencilhar. Perde sua inocência e sente-se fraca, suja e sozinha.

A relação de Isaura e sua mãe passa por uma transformação durante a trama. A princípio, é demarcada por zelo e medo. A mãe se preocupa com Isaura porque acredita que adequar-se é uma forma de proteção. Expressa tal preocupação de forma exagerada e invasiva, atacando o corpo da filha e a reprimindo. Isaura sente medo da mãe, porque teme em desapontá-la. Concomitante com a desilusão da filha, o problema de vista da Mãe se

intensifica e ela se torna cada vez mais alheia à realidade, afastando-a da filha. Isaura vive então a ambiguidade do abandono e da liberdade em relação à mãe.

Com o pai, Isaura mantém com um laço estável e pacífico. Eles não se conhecem, mas se gostam. É um homem quieto. Por isso, possuem uma visão idealizada um do outro. Ele zela por ela e ela zela por ele. Eles não se tocam, não se abraçam. Ela nutre por André um sentimento similar: não entende seu toque e o idealiza como o faz com o pai.

Isaura e André se conhecem por conta do bairro pequeno. Tiveram contato na infância. A relação estreitou quando o casamento entre os dois foi arranjado. Arranjou-se como um acordo entre “amigos”. Isaura nunca teve um vínculo afetivo com ninguém, por isso naturaliza quaisquer ações de André. Vive a ambiguidade entre aquilo que deseja, aquilo que André busca e aquilo que a mãe impõe. Ele é, para ela, a representação do amor e da ferida. De modo que ela coloca nele todas as aspirações. Ele faz o mesmo, porém suas vontades são outras. Ela é seu objeto de desejo. Ele quer explorar o sexo e utiliza Isaura como seu ponto de partida. Isaura quer ser amada por ele. Precisa decidir se cede ou não aos seus desejos para não perdê-lo. Ele a descarta de qualquer maneira.

André, por sua vez, têm um pai indiferente. Sua mãe não aparece. O rapaz faz o que bem entende. O casamento seria uma forma de estabilizar a sua vida, mas ele aproveita-se da situação. É bom, educado e, principalmente, livre. Assim o veem. Gosta de passar tempo fora de casa. Isaura é a primeira mulher com quem se relaciona. Tem curiosidade. Ele sente que deve e pode fazer o que quiser com o corpo de Isaura. Depois de perder a virgindade, desiste do casamento e passa a explorar outras vivências, outras mulheres.

A mãe de Isaura, como mulher, é a única que enxerga a ferida. Engravidou muito jovem e casou-se logo em seguida. Isaura é sua única filha. Até porque depois disso, pouco se relacionou com o marido. Gostaria de ter feito mais. Porém esbarrou, por sorte ou azar, em um homem e, por conta da gravidez, fizeram com que se casassem. Tem uma relação pacífica e distante com o Pai de Isaura. Comanda a casa enquanto o pai provê recursos. Ela conquistou o controle em função das frustrações do marido. Em prol de uma vida estável, eles desempenham seus papéis. Passa por uma perda de identidade quando se vê perdendo os sentidos da visão. Isso faz com que ela também se afaste da família e torne-se letárgica. Viveu muitos anos em função da maternidade e, por isso, não suportava conviver com a solidão da filha. Sentiu receio quando eles se conheceram. Sentiu raiva do rapaz quando largou de Isaura. Sentiu medo e depois não sentiu nada.

O pai é um homem silencioso. Jovem, porém com aspecto cansado. Não pôde fazer muito com a sua vida. Novo, precisou casar-se e começar a trabalhar. Não adquiriu intimidade com a família. Precisa demonstrar segurança para a mãe e a filha, porém é impotente. Tenta responder às expectativas da esposa. Preocupa-se com a filha. Ela é a única coisa que ele criou. Vê que no rapaz o que ele poderia ter vivido. Sente raiva, porém todos os seus sentimentos são reprimidos.

O Pai e a Mãe de Isaura não são nomeados na história, uma vez que seus papéis sociais sobrepõem sua individualidade.

4.1.2 *Função narrativa das cenas*

O roteiro possui o propósito de delinear a relação de Isaura com seu corpo e com o sexo, a partir do pretexto da perda da virgindade. Ademais, cada cena carrega um significado particular para a trama e, igualmente, para os personagens. É nesse sentido que se insere a função narrativas das cenas. Ao delimitar um objetivo central para cada momento da história, desconcentra-se o peso da narrativa no clímax e o projeta em todo texto.

Além disso, uma das principais funções desse artifício é criar um mecanismo de acesso da direção para as orientações do elenco. Aqui reside o que há de informações para os atores acerca dos acontecimentos do roteiro. Ao tomarem consciência de sua função, o ator ou atriz podem delimitar a importância da cena para o personagem e aplicar na interpretação.

O Quadro 1, posicionado abaixo, apresenta um painel das sequências e cenas do roteiro acompanhadas de suas respectivas funções.

Quadro 1 – Função narrativa das cenas

SEQUÊNCIA 1 <i>Introdução aos personagens e construção da relação entre Isaura e André.</i>	
CENA 1	Apresentação dos personagens e ponto de partida da história: o noivado. Na Cena 1, os pais possuem um tom informal e despretensioso. Como se eles estivessem interpretando personagens de uma família estável. O Pai de André demonstra um desinteresse em relação ao noivado, uma vez que tem certa distância em relação ao filho. Apesar de estarem falando sobre André e Isaura e do noivado os afetar diretamente, eles ficam alheios à conversa como meras peças de um acordo.
CENA 2	Apresentação da subtrama e do núcleo familiar. A intenção da Cena 2 é introduzir o cotidiano da família. Isaura ajudando a Mãe com as atividades da casa, com certo distanciamento do Pai. Aqui apresenta-se o laço de cuidado e tensão de Isaura e a Mãe. Em contraste, o zelo do Pai

	com a Isaura. Nesse contexto, o fato cotidiano é tensionado pela problemática da matriarca.
CENA 3	Formação do corpo sexualizado de Isaura. A Cena 3 é parte da representação do momento em que o corpo de Isaura deixar de ser um corpo infante e torna-se um corpo sexualizado, pelo seu olhar e dos outros. Inicia-se um ciclo de autoconhecimento e descoberta, omissos e contidos.
CENA 4	Introdução da relação de Isaura e André, dada como relativamente saudável. A primeira cena de Isaura e André logo revela as suas diferenças. Isaura sutilmente censura o toque apressado de André. Ela conhece um desejo que lhe interessa, mas que lhe é proibido. André lhe oferece carinho e Isaura passa a idealizá-lo.
CENA 4.1	O olhar da Mãe denuncia a vigilância sobre o corpo de Isaura. A descoberta do sexo é tida como motivo de culpa e vergonha.
CENA 5	A demarcação da ferida do sexo quando Isaura se arranha com as unhas. A ideia de que seu corpo ficaria marcado por todo toque a leva ao ímpeto de limpar-se.
CENA 6	Isaura dentro de uma atividade unicamente sua. O autocuidado expresso pelo trato com as rosas, uma extensão simbólica do corpo feminino.
CENA 6.1	Isaura apresenta um autodisciplinamento enquanto deixa-se levar pelo afago de André.
CENA 7	O desenvolvimento da subtrama: A mãe adquire comportamento irracional e esvaziado de sentido. A mãe apresenta desnorteamento. Isaura demonstra preocupação, mas sente libertar-se. A relação mãe e filha demonstra-se cada vez mais doente.
CENA 8	Aqui temos uma virada no comportamento de André o qual adquire comportamento agressivo que confunde Isaura. Ela se aproxima da tomada de decisão.
CENA 9	A Mãe intervém de maneira mais direta. Intensifica conflito interno de Isaura.
CENA 9.1	Das descobertas da sexualidade. Isaura demonstra curiosidade, mas carrega ainda um constrangimento com o tema.
SEQUÊNCIA 2 <i>Climax</i>	
CENA 1	(substituída) Relação de Isaura com a comunidade e visão exterior sobre sua vida.
CENA 1	tomada de decisão de Isaura.
CENA 2	O consentimento da Mãe. Ao mesmo tempo que os pais estimulam o comportamento heteronormativo da filha, confiam nos limites impostos pelo costume. A Mãe se preocupa, porém sente que não pode intervir.
CENA 3	Supressão da sexualidade de Isaura e descobrimento da sexualidade de André.

	Para Isaura: a jovem não imagina como seja a sensação de algo invadindo o seu corpo. O primeiro toque transforma sua percepção sobre tudo. Isto é o amor? Isto é o sexo? É algo mais dolorido do que deveria ser. Mas funcionou? Ele a ama a partir de agora? A ferida que nunca cicatriza garante que ele fique? Ela se frustra, mas se conforma. Sente-se a mulher mais infeliz do mundo. Um buraco a invade e ela aguarda para sair e isso acabar. Ele a deixa e ela padece na companhia da ferida. Observa seu corpo e fica para entender o que passou. Para André: Ele domina o ato, como quem não sabe muito. Porém tem muita pressa. Está sempre a um passo frente de Isaura. Ele toma as decisões. Talvez não seja a melhor experiência de sua vida, mas é aquilo que queria. Agora pode experimentar outras vivências. Poderá ser com Isaura, se calhar. Ou com outras mulheres. Mas ele está satisfeito e deixa o local vencido.
CENA 4	A compreensão de Isaura sobre a diferença do homem e da mulher e a vergonha. O corpo é o julgamento final e agora todos saberão que a jovem Isaura não é virgem e que não irá se casar. Agora ela finalmente entende a diferença entre o homem e a mulher. O homem que corteja e a mulher que teme, que consente. Sente que nasceu para a diferença e não será feliz mais.
CENA 5	O declínio de Isaura. Destruição de tudo que importa para ela.
CENA 6	O fim do casamento também demarca a destituição do lar de Isaura. O Pai de Isaura levanta um tom mais de súplica que de surpresa. A sua mágoa é sobre a filha, mas também sobre ele. O seu olhar de indignação sobre Isaura significa que não tentará mais. A Mãe a invade quando ela adentra a casa. Carrega um desespero doente. A última e mais incisiva intervenção da Mãe. Há uma dificuldade de falar e, principalmente, de falar sobre isso. Isaura quer fugir, ficar sozinha e findar esse vazio. Expulsar o corpo estranho.
CENA 7	A purificação física e mental de Isaura. O sangue quase que simbólico é o segredo que Isaura carregará. Aqui temos duas abordagens: ela se dá o cuidado e o carinho que não recebeu para purificar-se combinado ao desespero e a pressa para expulsar de si essa sujeira e o rastro da ferida.
CENA 8	A perda ou a não-perda da virgindade. Um diálogo de entrelinhas em que os pais sentem dificuldade para abordar a vida sexual da filha. Está presente um estranhamento, uma ignorância com o tema. O pai joga palavras que parecem fazer sentido e chegar a alguma resposta. “Não foi fundo”, ele diz a Isaura, mas, principalmente, para ele mesmo. A Mãe possui mais rispidez, pois ela já esperava por isso enquanto ele não estava ali.
SEQUÊNCIA 3 <i>Desfecho de Isaura.</i>	
CENA 1	Consequências do ato e desfecho da mãe.
CENA 2	“Liberdade” de Isaura. Esse é o último respiro da Mãe, ainda descrente

com o futuro da filha. Isaura, incapaz de agradar aos pais, liberta-se das amarras e decide sair. Para voltar logo ou nunca mais voltar. Ali não se casará e não será amada. A letargia da Mãe soa como um abandono, porém transforma-se em liberdade. Isaura será o que quiser ser.

4.2 Equipe

O curta foi concebido para concentrar-se em uma única pessoa. As vantagens e desvantagens de ter sido realizado dessa forma estão no resultado final. Devotei o tempo que possuía para cada uma das áreas, a medida que renunciei daquilo que não seria capaz sozinha. Quando montei a equipe, notifiquei-a que desenvolveria a concepção estética do curta e, por esse motivo, a principal contribuição do pessoal seria no set. O objetivo era elencar um grupo que trouxesse tranquilidade para o set. O fato de sermos uma equipe fixa fez evoluir nossa dinâmica nas gravações. Todos receberam muito bem a proposta e confiaram muito em mim durante todo o processo, o que foi muito significativo. O intuito não era, somente, tornar a obra coerente, mas também aliviar a carga de trabalho do restante do grupo, pois tinha em mente que a responsabilidade com o projeto era minha.

Durante a pré-produção, realizamos duas reuniões gerais: uma no princípio cuja intenção foi apresentar o roteiro, o andamento da produção, a dinâmica de trabalho e o período das gravações, ou seja, uma introdução geral ao projeto. O segundo encontro aconteceu próximo a primeira gravação para que todos estivessem inteirados nas filmagens e para que sanássemos quaisquer dúvidas. Nesse período, realizamos algumas reuniões por área para realizar testes, revisar a decupagem e unificar as ideias.

A equipe foi, com certeza, um dos maiores ganhos do curta. Fomos sempre muito entrosados e respeitosos, o que tornava o ambiente do set muito leve e divertido, mesmo nas filmagens mais densas. Comecei o projeto sozinha, porém sou muito grata por ter dividido todo processo com eles e pelo que me proporcionaram. O trabalho foi excepcional.

4.3 Direção

4.3.1 Direção Geral

Durante a graduação, posso afirmar que a área que mais trabalhei foi a de direção. Do mesmo modo que, potencialmente, me levaria a um trabalho mais amadurecido, pode ser que não tenha me auxiliado de forma alguma. Aqui era necessário desempenhar uma função

completa na qual as pessoas pudessem confiar cem por cento. Trouxe comigo alguns vícios estéticos e práticos. Estéticos no que diz respeito a enquadramentos e escolhas de ritmo. E práticos, porque insisti em esperar que minha mente lembrasse de tudo e que não precisaria retomar as anotações. A tal ponto que um dos recados que havia deixado para mim era: “olhe suas anotações”. O aperfeiçoamento da relação entre equipe/direção e a minha evolução pessoal enquanto diretora são significativas e apresentam-se no resultado final.

Dos aprendizados que tive durante o processo, um dos mais determinantes foi compreender que a comunicação é a chave de sustentação de um projeto como esse. O diálogo aberto com a equipe e os atores é fundamental. Envolve perguntar a opinião do outro e possibilitar que o restante do grupo possa criar algo junto com você. Isto é, saber expressar as minhas ideias de modo que elas possam penetrar a mente de todos. Não falo somente da comunicação interna. Algo que pude entender lendo sobre outros diretores e diretoras foi a importância de conseguir comunicar ao público à que o filme se propõe. Permita-me ser redundante: “o que o filme comunica?”.

Meu objetivo aqui era, por meio dessa fábula, conversar com as mulheres sobre a seu corpo e sua sexualidade. Falo muito do público feminino, mas o curta dialoga, também, com os homens enquanto uma crítica aos preceitos patriarcais de sua criação que estimulam a masculinidade doente e tóxica que conhecemos. Dizer que é tóxica é, na realidade, um pleonasma.

Camilo Cavalcante, ao falar em entrevista a Revista de Cinema sobre seu filme História da Eternidade, explica como desenvolveu o microrganismo que é a comunidade onde se passa a obra. Muito similar ao que foi feito em “a mulher que diminuía”, ele diz que “não [trabalha] fatos reais, mas, digamos assim, mitologias reais”¹². De fato, não são acontecimentos tão incorporados ao nosso cotidiano, apesar da representação naturalista. O sentimento que inflama, porém, faz parte da existência humana.

No curta, a perda da virgindade pode parecer anacrônica ou clichê e as ações podem causar certo estranhamento. Porém a direção procurou ressignificar este fenômeno a fim de incitar sensações que são, sim, cotidianas. O enclausuramento, a pressão, a dúvida ou o desejo. Para Cavalcante, não trata-se somente de um isolamento da civilização, “mas a falta de lapidação da sociedade, sem os vícios da sociedade de consumo, permitindo uma relação

12 CAVALCANTE, Camilo. O cinema dos oprimidos de Camilo Cavalcante. [Entrevista concedida a] João Carlos Sampaio. **Revista de Cinema**, julho de 2013. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2013/07/o-cinema-dos-oprimidos-de-camilo-cavalcanti/>>. Acesso em 01 de novembro de 2019.

especial de tempo e espaço. Trabalhamos com tempo estendido. Tratamos de histórias de amor muito brutas, que até poderiam acontecer em qualquer grande cidade, mas não desse jeito”.¹³

A diretora Anna Muylaert, conhecida pelo trabalho em “Que horas ela volta?”, fala em vídeo do canal Itaú Cultural, da captura da realidade para o filme. Muylaert, assim como Laís Bodanzky e Cristiana Oliveira, serviram de referência na criação da atmosfera realista do curta. Como diretoras mulheres, falam da importância de contar histórias com as quais as pessoas possam se identificar. Muylaert trata de um cinema em que as mulheres possam se enxergar nas personagens, não invejá-las ou compararem-se com elas. A diretora também aborda a importância de aproveitar os acasos que o set proporciona, uma luz que se dá de forma única ou uma interferência externa que complementa o filme: “quanto mais vida, mais vida o filme tem”. Acontecimentos como esse foram absorvidos no curta. A partir do momento que entra-se no set, aquele roteiro sólido transforma-se em uma página em branco que será preenchida pelo real¹⁴.

A direção engloba a tarefa de tomar decisões difíceis. Nesse sentido, é necessário aprender a identificar aquilo que se deve abrir mão e pelo que vale lutar. Durante as filmagens, tive de renunciar de enquadramentos pensados na decupagem porque a locação não trazia os requisitos necessários ou a iluminação não funcionava. Substituímos figurinos que, a princípio, pareciam ideais para a personagem. Também na pós-produção tive de cortar planos que possuíam toda a qualidade técnica, mas não convenciam como cena. Desisti, além disso, de fixar-me tanto a paleta de cores das personagens. Por outro lado, insisti em encontrar uma casa com corredor para o momento em que Isaura encontra com a mãe ao voltar do galpão. Procurei, exclusivamente, por janelas nas locações. Optei pela iluminação interna sobre-exposta e a luz externa ardente, porque não havia possibilidade de gravarmos as externas a não ser que fossem durante o dia. Ao final, essas escolhas romperam com as minhas expectativas sobre o curta, mas não necessariamente, tornaram o resultado pior. Talvez agora não tenha certeza agora, porém as mudanças podem ter o tornado, de fato, melhor. A comunicação me ensinou que há muitas maneiras para se transmitir uma mensagem e isso se faz evidente na direção e no filme.

13 Ibid.

14 MUYLAERT, Anna. Encontros de Cinema. **Canal Itaú Cultural**, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AkLNaqT4nE8>>. Acesso em 01 de novembro de 2019.

Em entrevista sobre Bacurau, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles comentam sobre a importância do processo de amadurecimento do projeto, tanto antes quanto durante a produção. É necessário deixá-lo maturar para dar-lhe consistência. Juliano destaca que se deve ter calma durante o processo, porém não podemos perder tempo. O roteirista fala também sobre aceitar as mudanças¹⁵. Enquanto ocorria a pré-produção do curta, nós dependíamos de muitas variáveis e não podíamos controlar tudo. Nesse sentido, eu fazia tudo o que me era possível e confiava no que não estava ao meu alcance. O trabalho de conclusão é também uma batalha contra nós mesmos, somos os nossos maiores obstáculos, porém enquanto não nos movimentarmos nada acontece. O conflito entre dever e não querer, querer e não poder é dolorido. Creio que se houvesse mais tempo, teria realizado um projeto mais aprofundado. No entanto, o período que me foi oferecido não poderia ser limitador.

4.3.2 Assistência de Direção

A assistência de direção têm uma tarefa fundamental na organização da produção. O tempo é um dos mais importantes aliados do audiovisual e o assistente de direção têm a difícil função de controlar o uso do tempo no set. Posto isso, essa foi uma das primeiras pessoas que procurei para a equipe. Buscava por alguém que fosse meu braço direito e se interessasse pelo tema e formato. Foi aí que convidei o André para ocupar a vaga. Via-o como alguém que se comprometeria com o projeto e não me enganai.

Durante a pré-produção, montamos os cronogramas de filmagem ou, mais especificamente, as ordens do dia. As planilhas foram finalizadas muito cedo e, portanto, ao nos aproximarmos das diárias, algumas foram revisadas e alteradas. A organização de uma ordem do dia envolve diversas variantes: o elenco, a locação, espaço temporal, continuidade etc. Um dos métodos utilizados foi a construção de uma tabela da relação de atores por cena, em cada locação. A planilha está anexada no Apêndice 6.

As mudanças ocorreram por uma demanda de logística. André foi sempre eficiente ao solucionar os problemas e encontrar alternativas em relação ao tempo no set e tínhamos muito respeito com o trabalho um do outro.

Podemos dizer que nenhuma diária conseguiu seguir a risca os horários programados, porém não tivemos atrasos limitadores ou desastrosos. A equipe possuía muita organicidade e

15 FILHO, Kleber Mendonça; DORNELLES, Juliano. Como Bacurau foi feito? | Entrevista com Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. **Canal Bruno Albuquerque**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bLFTZKEDTFw>>. Acesso em 1 de novembro de 2019.

trabalhava rápido. A diária mais desafiadora foi, com certeza, a primeira. A gravação estreante costuma servir como um processo de adaptação e isso exige tempo. Por mais surpreendente que seja, a diária finalizada mais tangente à ordem do dia foi a última, justamente a que trabalhamos com os equipamentos de iluminação. Nessa fase, a equipe já estava bem adequada à dinâmica das filmagens e, por isso, nos movimentamos com mais agilidade.

4.3.3 Direção de Elenco

Como se verá muito neste trabalho, as minhas referências sempre estiveram muito bem definidas e concentradas no cinema brasileiro. Em especial, nos filmes que se ambientam em pequenas comunidades do Nordeste. Parte do que me interessava nesse segmento era a estética naturalista, empregada na interpretação dos atores. Uma atuação envolta por sutilezas e diálogos inconclusivos. Uma representação do cotidiano que transita entre a ficção e o documentário. Portanto, a preparação do elenco tornou-se uma das minhas prioridades para o projeto. Havia realizado outros trabalhos com direção, porém era estreante na abordagem adotada aqui.

Procurei por livros e relatos de outros diretores do cinema nacional para me auxiliarem nesse processo. O diretor Camilo Cavalcante, no making of do filme “História da Eternidade”, descreve a riqueza do sertão que trago pra esse curta do interior de São Paulo. Ele diz:

“O sertão, muito mais do que um território seco onde as pessoas têm de se sacrificar pela subsistência, o sertão representa um território da alma humana, onde as relações interpessoais ocorrem de uma forma muito direta e muita honesta. O sertanejo tem uma palavra, tem uma hombridade, uma honra. Esse contexto, esse universo que escolhi pra contar essas três histórias que só são possíveis nessa região seca, árida. Que não chove, mas, ao mesmo tempo, é abundante em delicadeza, em desejo e honestidade” (CAVALCANTE, 2005)¹⁶.

Walmeri Kellen Ribeiro, em sua tese “À procura da essência do ator”, nos conta que a representação naturalista, proposta por Stanislavski, “visa estabelecer o laço entre realidade e representação” (RIBEIRO, 2005, p. 20). Em seguida, complementa, citando o filósofo francês Gilles Deleuze:

“O ‘processo’, denominado por Deleuze de ‘cerimônia’, de utilização do corpo cotidiano como substrato de criação do corpo cinematográfico, empregando-o não em sua forma pura e simples, mas doando-o como matéria-prima para a criação da personagem e construção da narratividade cinematográfica, apresenta-nos como as

16 CAVALCANTE, Camilo. História da Eternidade – Making of do filme de Camilo Cavalcante. Paulista Filmes, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zwmJXuCFaA>>. Acesso em 01 de novembro de 2019.

representações convencionais do nosso corpo, poderão tornar-se representações estáveis através da arte, pois, o modo como empregamos nosso corpo na vida cotidiana é substancialmente diferenciado de seu emprego em situações de representação” (RIBEIRO, 2005, p. 21).

Para alcançar o realismo à que me refiro, utilizamos do conceito de organicidade. Dentre suas definições, a organicidade pode ser entendida como um impulso interior do ator que resulta na ação produzida em cena. Ocorre de maneira orgânica, uma vez que se constrói espontaneamente através do pensamento (RIBEIRO, 2005).

Somente me oponho a essa lógica quando a coloco no contexto da pequena comunidade em que ambienta-se a narrativa. Uma vez que não implica somente numa representação do cotidiano. Trata-se do cotidiano de indivíduos marginalizados, dotados de simplicidade e conservadorismo. Desse modo, os atores captam seus saberes em sua forma pura e doam ao cotidiano desses personagens. A princípio, são levados a coletar uma experiência pessoal e então inserem à consciência do ser representado. Aqui encontra-se o grande desafio.

No *making of* de História da Eternidade, Débora Ingrid que interpreta Alfonsina, conta um pouco do processo de constituição da personagem: “Fazendo as atividades de casa, bordando, aqui nessa casa, isso ia alimentando. Pra saber como é o corpo, como ela anda”. Ao falar da paixão que, no filme, nutre pelo tio, ela traz um pouco do que passa Isaura em “a mulher que diminuía”: “[É] um desejo que ela nem entende ainda. Ninguém fala com ela. Não tem quem dizer pra ela que isso acontece, que isso é normal”¹⁷.

Aproveito o exemplo para descrever os aspectos mais cobrados dos atores selecionados para o curta. No caso de Isaura, tínhamos que trabalhar o processo de autoconhecimento com o corpo e o desejo. Mas, principalmente, moldar a atriz para vivenciar o momento da perda de virgindade de Isaura. A relação com o toque, a violência e a vergonha. Construir essa experiência com a atriz era um desafio para ambas as partes. O mesmo serve para o personagem de André. Havia no rapaz a pressa e a cadência ao manipular Isaura. Uma liberdade e uma curiosidade que se opunha a de Isaura. A diferença era fator essencial na interpretação.

Para a Mãe, o ponto era trabalhar o desenvolvimento da cegueira e empregá-lo em seu relacionamento com a filha. Para o Pai, havia a necessidade de expressar uma sensibilidade dita em pouquíssimas palavras e apresentada de maneira reprimida.

17 Vídeo referenciado na nota de rodapé número 16.

4.3.3.1 Casting

Para este projeto, havia uma preocupação em preparar os atores e inseri-los ao máximo dentro da vivência dos personagens e torná-los tão íntimos com o curta quanto eu era. Desse modo, o casting foi realizado logo no início da produção, assim que finalizado o roteiro. Estendeu-se de 10 à 28 de junho.

Os critérios de classificação pouco estavam relacionados a experiência dos atores, mas, acima de tudo, ao interesse e à disponibilidade para o projeto. Uma vez que contaríamos com ensaios e longas gravações. A abordagem naturalista pedia por representações reais e se afastava de interpretações teatrais ou caricatas.

A descrição das personagens apresentada anteriormente serviu de suporte para compor a divulgação do casting. Como o personagem do Pai do André participava de poucas cenas, optei por não incluí-lo na publicação. A divulgação se deu nas redes sociais como Facebook e Instagram, pelo meu perfil pessoal e da equipe. A Figura 8 exhibe a arte designada para as mídias sociais. Além disso, três cartazes foram colados na Unesp como divulgação impressa. As redes sociais angariaram muitos interessados para o papel da Isaura e do André. No entanto, foi através da divulgação física que Fernando, o ator escolhido para interpretar André, me procurou para o casting.

Figura 8 - Divulgação do Casting

casting para curta-metragem
a mulher que diminuía

Sinopse
Com um casamento arranjado pelos pais, a jovem Isaura começa a se envolver com um rapaz de sua vila. Ele insiste pra que tenham relações sexuais, porém Isaura teme que sem a virgindade ela possa perder seu valor e o apreço do rapaz. Por fim, ela acaba cedendo às vontades dele, o qual desiste do casório logo em seguida. Isaura, então, precisa prosseguir com a sua vida sendo considerada, pela família e conhecidos, como uma mulher qualquer, indigna de felicidade e respeito.

Isaura
(mulher de 18 à 25 anos)
A ingênua Isaura vive com seus pais em um pequeno vilarejo. Ela anseia por encontrar felicidade porém sofre para se adequar as convenções de sua comunidade. Tais convenções deturpam sua visão sobre o mundo e afetam sua compreensão sobre si mesma, sobre suas vontades e sobre o amor. Isaura vive um conflito entre o querer e o dever enquanto embarca em uma jornada de autoconhecimento com seu corpo.

André
(homem de 18 à 25 anos)
André é vizinho de Isaura e foi o rapaz para quem ela foi prometida. Ele vive também uma descoberta com seu corpo. Porém essa experiência é lida de forma diferente. Ele quer vivenciar a sua sexualidade e coloca Isaura como objeto para suprir seus desejos.

Mãe
(mulher de 30 à 45 anos)
Apesar de não ser chamada pelo nome, a Mãe de Isaura exerce papel fundamental na vida da filha. Ela se preocupa com o futuro de Isaura e acredita que responder aos padrões é uma forma de proteção - para as duas. Seus métodos podem ser muito invasivos. Porém a Mãe sofre de uma gradual perda da vista o que a leva a tornar-se cada vez mais apática e indiferente em relação a filha, confundindo-a ainda mais.

Pai
(homem de 30 à 45 anos)
O Pai de Isaura possui uma boa relação com a filha, até porque, diferente da mãe, ele não exerce as imposições colocadas so-nenhuma das duas. Ele é um homem simples e pragmático o qual enxerga a vida como ela é e como ela a vive. Ele, assim como a Mãe, preocupa-se com Isaura e deseja que a menina seja feliz.

Inscrições pelo e-mail ou Whatsapp
Laura (43) 99115 1864
laura.poli@unesp.br

Fonte: Própria autora (2019)

Durante as audições, questioneei os atores sobre a sua experiência com atuação e pedi uma referência do segmento a fim de conhecer os gêneros com que mais se identificavam. Procurei explicar o teor da produção para todos, posto que trabalharíamos temas delicados. Grosso modo, era necessário que os atores tivessem conhecimento das cenas envolvendo contato físico e simulação de sexo. Busquei ser cuidadosa com os atores desde o princípio para que eles se sentissem à vontade para me dizer se algo estivesse incomodando. Nos encontros, para os interessados nos papéis de Isaura e André, realizei um exercício de modulação para trabalhar as diferentes formas de demarcar uma intenção. O exercício consistia em desempenhar uma fala do roteiro com determinado sentimento, porém de duas maneiras: uma mais contida e outra mais exacerbada. O intuito era testar a modulação de voz de cada um e distinguir a interpretação atenuada que estava procurando daquela espetacular.

Realizei em torno de dez encontros com os atores, dentre eles, somente um era designado para o personagem do Pai. Nenhum para a Mãe. De qualquer forma, senti que o inscrito não se encaixaria no papel por conta da sua interpretação. No entanto, o meu encontro com ele me trouxe muitas contribuições. Apesar dele não trazer a melhor das representações, ele me apresentou uma leitura muito rica que havia feito sobre o personagem. Ele citou a inveja que o Pai poderia sentir de André por ter a oportunidade de viver uma juventude que a ele foi vetada. Ele veio me mostrar que a sexualidade da filha não o afetava somente como pai, mas como indivíduo com desejos e frustrações. Por esse motivo, quis agradecê-lo pela sua contribuição e falar de seu casting aqui.

Dando continuidade, acabei selecionando o Fernando e a Victória para os papéis principais. Senti que poderiam criar uma química no set e os dois trouxeram olhares expressivos para o teste. Ao assistir aos vídeos, queria identificar aquele que me fizesse sentir algo, assim como gostaria que o público sentisse. Vendo as suas audições, percebi que eles tinham uma mensagem em suas interpretações (Figuras 9 e 10).

Figura 9 - Casting Victória



Figura 10 - Casting Fernando



Fonte: Própria autora (2019)

Como não havia inscrições para a Mãe, decidi buscar por atrizes e contatá-las diretamente. Após um período sem êxito, assisti novamente ao teste da Ana, uma das inscritas para o papel da Isaura. Ela era a candidata mais velha. Amadurecida demais para ser a Isaura, no entanto jovem demais para o papel da Mãe. Apesar disso, ela tinha entregado uma boa interpretação. Então, tomei a decisão de assumir o risco da idade e convidá-la para desempenhar o papel da Mãe. Desloquei a responsabilidade dela com a faixa etária e designei o trabalho de envelhecê-la para a Direção de Arte. No final das contas, foi o melhor a se fazer. Ela sempre se demonstrou muito envolvida e não media esforços para atingir as necessidades da personagem.

Segui procurando por atores para interpretar o Pai de Isaura. Pedi indicações para pessoas da área que conhecia. Consegui alguns contatos através de grupos do curso. O Facebook foi muito importante nesse processo. Busquei em grupos de artes cênicas de Bauru, adicionei pessoas que via nos espetáculos, através das fotos. Criei uma espécie de rede de atores pelo meu perfil. Nesse processo, dentre os atores que contatei, consegui marcar um encontro com o Fabrício. Realizamos seu casting numa etapa avançada da pré-produção, quando já tinha finalizado as audições. A minha sorte foi que ele se saiu muito bem e trouxe uma primeira leitura bem aproximada do que havia pensado. Foi ele, então, o escolhido para o papel. Fabrício se doou a todas as etapas e se manteve sempre solícito.

Para o desespero da produção, o ator que interpretaria o Pai de André só foi encontrado dias antes da gravação. Foram meses de busca, contatando todo e qualquer homem do ramo de atuação ou não. Nos últimos momentos, cheguei a contatar mulheres e inverter o papel para uma mãe. Porém, com a ajuda do Fabrício, consegui entrar em contato com seu amigo, também ator, Alan. Chamei-o sem realizar casting nem conhecê-lo pessoalmente. Confiei na

recomendação do Fabrício e no acolhimento de Alan. Apesar de tratar-se de um convite de última hora, ele aceitou e realizou um belíssimo trabalho.

Os figurantes eram membros da própria equipe, para que pudéssemos economizar com transporte e alimentação.

4.3.3.2 Leitura de Roteiro

A leitura do roteiro foi a primeira etapa para a preparação de atores. Aconteceu no dia 4 de julho e incluía o elenco principal, a direção e assistência de direção. Os atores aproveitaram a oportunidade para se conhecerem e nos conhecerem também. A Victória não pode comparecer a esse primeiro encontro, mas conseguimos vencer os objetivos da reunião.

A proposta inicial era apresentar as referências do projeto citadas anteriormente. Daí então realizamos uma leitura do roteiro. A leitura já possibilitou desenvolver um pouco da entonação das falas. Feito isso, expus para o elenco o propósito das cenas e trouxe um panorama dos personagens. Os atores puderam sanar dúvidas e apontar suas próprias referências. Para finalizar, descrevi a dinâmica dos próximos ensaios e pedi para que eles trouxessem para o primeiro as falas decoradas, trejeitos e habilidades sociais dos personagens.

4.3.3.3 Ensaios

Durante a pré-produção, nós tivemos dois ensaios com o elenco principal. A dinâmica dos dois encontros foi parecida e trago aqui as especificidades de cada dia. Para desenvolver o roteiro dos ensaios, busquei por exercícios cênicos para os atores cujo objetivo era estreitar a relação entre eles e aprimorar os aspectos centrais de cada personagem. O referencial teórico foi aplicado nessa fase da produção, dado que as minhas leituras estavam diretamente ligadas à trajetória da protagonista.

Ao início dos ensaios, executamos uma caminhada ao redor do espaço acompanhada de alongamentos. Nesse momento os atores deveriam afrouxar seus corpos; olhar uns aos outros a fim de reconhecer o próximo e adentrar no universo narrativo do curta, por meio de orientações minhas. Em seguida, empregava os exercícios que havia selecionado.

No primeiro encontro, fizemos dois exercícios. O primeiro consistia em interpretar um membro da família ou uma profissão com falas e expressões de modo a fazê-los adivinhar a ideia um do outro. O intuito foi compreender a leitura de cada um sobre a família e observar como eles forjariam uma atividade cotidiana. À princípio, não se habituaram a ideia tanto

quanto eu havia planejado, porém com o decorrer do exercício, eles passaram a entender melhor a proposta e trazerem abordagens interessantes. Construíram e romperam papéis de gênero no simples ato de fingir ser uma avô, uma mãe, uma filha.

O segundo exercício serviu para operar os sentidos. Um dos atores deveria vender seus olhos e o restante do grupo passaria a persegui-lo. Com os olhos vendados, o “cego” precisa fugir e desvencilhar-se dos ataques do grupo. O ator ou a atriz seria capaz de aprimorar os sentidos da audição e desenvolver o reflexo. Trouxe a dinâmica precisamente para Ana, de modo a nos concentrarmos na questão da vista, parte importante da construção da personagem. Foi uma atividade bem recebida pelos atores e todos, incluindo Ana, aproveitaram. Cada um abordou Ana de maneira diferente (Figura 11). Alguns optaram pela agilidade, outros por capturar lugares estratégicos do corpo.

Figura 11 - Exercício do “cego” com Ana



Fonte: Própria autora (2019)

Ao final, questionei-os se mais algum deles gostaria de ser o “cego” e Fernando topou a experiência. A diferença com que se movimentava e fugia do grupo era de uma discrepância notável em relação a Ana. Fazia-o de forma mais enérgica e apressada (Figura 12). Isso alterava também a abordagem do restante dos atores.

Figura 12 - Exercício do “cego” com Fernando



Fonte: Própria autora (2019)

Concomitante aos exercícios, escutamos a música “Guerreiros”, do cantor Castello Branco. Pedi a eles que ouvissem atentamente a letra da música durante as atividades. Não só para desafiar a mente como para refletir sobre a mensagem da canção. A música declama: “Somos guerreiros neste lugar, vindo de um lugar nenhum. Nossa voz, nossa luz, nossa”. Ana chegou a relacionar a música com a narrativa do curta. Por se tratar por uma história de um só lugar em que seus habitantes vivem presos àquele espaço e àqueles costumes. De fato, este era o ponto que queria trabalhar. Todos ali venciam suas próprias batalhas internas, muitas delas relacionadas ao enclausuramento que aquela comunidade causava.

Adiante, chegamos ao momento de ensaiar as cenas. Para isso, dispus um lençol no chão para delimitarmos o espaço cenográfico. Os atores encontraram dificuldades para interagir com o local da cena sem o cenário. Foi então que Fernando sugeriu de empregarem situações dentro desses espaços para facilitar a compreensão. Aproveitei a dinâmica para ressaltar a importância da interação constante com espaço e com os personagens enquanto encontram-se em cena e o quanto isso agrega organicidade e espontaneidade para a representação. A partir daí, construímos uma planta de cada local nesse lençol: o banheiro, a cozinha e quarto (Figura 13).

Figura 13 - Exercício de interação com o espaço



Fonte: Própria autora (2019)

Em seguida, os atores trocavam entre si e interagiam com esse espaço de forma livre. Fabrício, por exemplo, optou por ainda desempenhar o papel do Pai. Victória, por outro lado, usou o banheiro para apresentar as inseguranças de uma jovem em relação ao seu corpo. Ana e Victória criaram, também, uma cena em que a Mãe, no banheiro, pede ajuda da filha por conta dos olhos (Figura 14).

Figura 14 - Exercício de interação com o espaço



Fonte: Própria autora (2019)

Feito isso, iniciamos o ensaio de fato. Orientei os atores acerca das cenas, direcionando a fala para cada um dos personagens. Era o primeiro ensaio dos atores tal como meu primeiro ensaio como diretora. Essa dinâmica conjunta captaria até onde eles eram capazes de chegar e até onde minhas orientações eram palatáveis também. Foi um trabalho a ser aprimorado por ambos os lados. Do primeiro ensaio para o segundo, notei diversas melhorias e observações que poderia trazer.

De maneira geral, a minha técnica de preparação de elenco se concentrou em construir um paralelo entre indivíduo e personagem. O gestual, eu procurava tirar do indivíduo, da realidade. Propus a eles, inclusive, que trouxessem a emoção através do olhar para manifestá-la de maneira mais contida e honesta. O ímpeto interior que desencadeia as ações “orgânicas” era pertencente ao personagem. Descrevi-os, coloquei-os no lugar desses indivíduos. Contextualizei cada ação e cada fala. Tentei sensibilizá-los com a vivência de cada personagem para desenvolver a empatia e levá-la para a atuação. Durante os ensaios, pedi a eles para refletirem sobre o propósito de seus personagens e sobre o seu momento mais marcante na trama. O desejo e a aspiração valorizam a trajetória do personagem na narrativa. Cria-se um ponto de partida e chegada pelo qual o ator pode percorrer durante o enredo. Era importante eles exercitarem no personagem como esse sujeito fala, movimenta-se, sente e pensa, construindo um ser completo e extratexto.

Descrevo um pouco dessas orientações, cena por cena, no tópico Função narrativa das cenas do Roteiro. Abri o ensaio com os trechos em que todos os personagens estavam presentes e segui nessa lógica até o momento em que tivesse somente a Isaura.

Na Figura 15, o ensaio da cena em que os pais discutem sobre a virgindade de Isaura. Normalmente, era a primeira cena do dia.

Figura 15 - Ensaios



Fonte: Própria autora (2019)

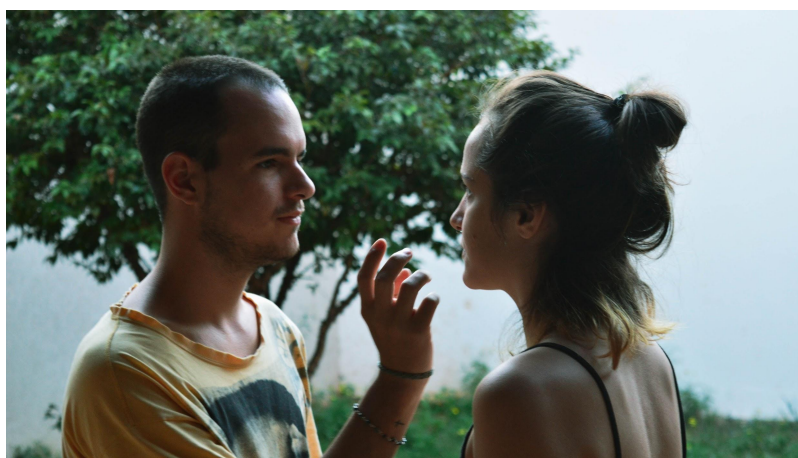
Usufrui da zona do lençol e dos arredores do local para posicionar os atores e coreografar as ações em cena. Deixei-os livres para desempenhá-las, porém era importante demarcar as posições para que não houvesse confusão, uma vez que já era uma dificuldade para eles colocarem-se num cenário fictício.

É de extrema relevância para o ator ou a atriz empregar confiança em sua interpretação, por esse motivo, me preocupei em dar *feedbacks* frequentes sobre cada um deles, para que a insegurança não se tornasse um obstáculo para nós. Uma técnica muito eficaz que utilizei foi a representação no espelho. Deixei-o posicionado durante o ensaio e quando sentiam necessidade ou desempenhavam cenas muito introspectivas, eles ensaiavam de frente para o espelho. Desse modo, podiam se ver atuando e inserir melhorias durante a representação. Para Victória e Ana, o espelho foi fundamental para construir o olhar para o corpo e a entorpecente perda da vista, respectivamente.

Quando só restavam as cenas de André e Isaura ou da protagonista sozinha, liberei o restante do pessoal e iniciei uma preparação específica para os dois. Como trabalhamos cenas físicas e íntimas, reconheci a necessidade de trabalhar uma aproximação entre Victória e Fernando. Foi muito bonito acompanhá-los construir uma relação de respeito e cumplicidade até mesmo oposta à de seus personagens. Eles sabiam da complexidade das cenas e as faziam em parceria, compreendendo a dinâmica um do outro. O carinho que faltava aos personagens, eles obtiveram no set.

Para desenvolver esse laço, elaboramos uma movimentação da seguinte forma: colocamos uma música, Victória e Fernando olham um nos olhos do outro, a partir do meu sinal passam a espelhar as suas ações. Em seguida, peço a Fernando que tente tocar Victória a todo custo enquanto é repellido por ela e vice-versa. Voltam a se olhar e concluímos o exercício. Eles se abraçam e prosseguimos com o ensaio (Figuras 16 à 18).

Figura 16 - Exercício com Victória e Fernando



Fonte: Própria autora (2019)

Esse trabalho era feito antes de todas as gravações, a tal ponto que os dois desenvolveram uma espécie de dança e, entre as diárias, a coreografia se repetia.

Figura 17 - Exercício com Victória e Fernando



Fonte: Própria autora (2019)

Figura 18 - Exercício com Victória e Fernando



Fonte: Própria autora (2019)

Durante o ensaio, para eles, era mais confortável agir enquanto eu ditava o texto. O contato físico avançava conforme se pedia o roteiro. A ideia de que, repentinamente, eles precisavam se tocar era um empecilho, nesse primeiro momento.

Para preparar a Victória, eu comparava a sua existência como mulher com a de Isaura. Criando paralelos entre as experiências e sentimentos que ela tinha com o sexo e o feminino com as descobertas e vivências da personagem. De que maneira a perda da virgindade de

Isaura, como aconteceu, de modo abrupto e impessoal, estaria em comunhão com os momentos que, nós mulheres, temos que encarar enquanto corpo desconhecido e sem voz para maioria dos homens. A identificação que ela poderia ter com Isaura quanto às dúvidas nunca respondidas sobre o sexo, sobre os seus desejos e os desejos do outro. Unimos aquilo que Victória sentia como uma mulher contemporânea, dotada de estudo, infraestrutura e informação com os limites de Isaura, uma jovem ingênua e enclausurada. Usamos o espelho para trabalhar esses olhares e esses sentimentos, de modo a tirá-los do subjetivo da personagem e levá-los ao campo visual.

Com Fernando, trabalhei com um discurso de oposição ao de Victória, demarcado pelas diferenças. Enquanto ele tinha pressa, Isaura precisava de tempo. Ele tinha coragem, Isaura tinha medo. O que para ele era prazer, para ela era culpa. O que para ele era apenas sexo, para ela era sentimento. Ele implorava pelo seu corpo e Isaura pedia amor e felicidade. Em nenhum momento eu disse que André estava errado ao agir como agiu. Expliquei como, dentro dos preceitos da sociedade, aquele era o comportamento esperado e, por isso, ele não era um vilão. Ele aceitava Isaura como ela era porque era como queria. Até deixar de ser e, então, ter de abandoná-la. As mesmas descobertas vivenciadas por Isaura eram experimentadas por André. No entanto, ele possuía o respaldo e a liberdade para responder às suas vontades. Era necessário que Fernando refletisse sobre seu lugar no mundo enquanto homem e de que forma seus privilégios estariam impressos no personagem.

Para a construção das diferenças, experimentei que eles invertem os papéis para sentirem como seus corpos se expressariam. Foi interessante como eles se incomodaram com a troca de posição. Victória sentiu-se mal por agir daquela forma e Fernando assumiu reprimir-se pela pressão que sentiu. Lembro de ter mencionado a inversão de papéis com Fabrício e Ana, mas não lembro de termos executado de fato.

A preparação para a cena do sexo, eu contarei com mais detalhes no próximo tópico. Nos ensaios, apresentei para eles a decupagem. Mostrei como faríamos a cena e os preparei mais mentalmente do que corporalmente. A força da cena estaria nas sensações que desencadearia. O desconforto e a inexperiência complementaríamos a cena de forma positiva. A intenção, a princípio, era deixá-los confortáveis para a gravação e fazê-los compreender o que se passava com cada personagem.

Os ensaios foram fundamentais para a preparação dos atores. Fez com eles se sentissem mais vontade com os papéis e com a dinâmica das gravações. A comunicação no set foi

facilitada por esse diálogo prévio, tanto para mim quanto para eles. Como diretora, esse foi um dos momentos mais importantes da produção.

4.3.3.4 Preparação no set

O set era um ambiente desafiador em todos os sentidos. Não seria diferente com os atores. Eu tinha a responsabilidade de orientar todas as áreas da produção, porém, mesmo com os ensaios, não poderia deixar de dialogar com os atores e prepará-los para as cenas. Eu temia que as demandas do elenco fossem negligenciadas durante as gravações. Por conta disso, sempre mantive um diálogo muito franco e aproximado com o grupo. Aproveitei os períodos de montagem para conversar com eles sobre a cena e, no princípio de algumas gravações, realizava os exercícios do ensaio.

Antes de cada tomada, eu os posicionava em quadro, acertava o enquadramento com a técnica e então partia para as orientações. Retomava o que havia trabalhado nos ensaios e adicionava o aspecto espacial, agora possível com o cenário. A câmera era ligada somente depois que as dúvidas fossem elucidadas.

A primeira diária angariou mais esforços, visto que todo o elenco estava presente, incluindo a figuração. Além disso, tínhamos uma lista extensa de cenas a serem vencidas e um tempo reduzido de trabalho. Como era o primeiro dia da equipe, ainda estávamos nos adequando a dinâmica do set. A minha comunicação com o elenco evoluiu significativamente com o decorrer das diárias. Eles estavam habituados a receber as minhas orientações e se atentaram a todos os meus pedidos. Até para as cenas mais elementares, eles esperavam um direcionamento: “devo fazer assim?”; “a intenção é essa ou aquela?”. Essas trocas enriqueciam a atuação e estimulavam a expressão das minhas ideias, antes engessadas na minha mente.

Como comentei, foi somente no dia da gravação que pude conhecer Alan, o ator que interpretou o Pai de André. Sendo assim, me atentei em contextualizá-lo dentro do universo narrativo e oferecer uma descrição detalhada do personagem antes da gravação. Busquei estabelecer com Alan como seu personagem se relacionava com o restante do elenco. Ele ouviu atentamente às minhas orientações e pude vê-las impressas na atuação.

Como tínhamos poucas horas, nem sempre era possível refazer as cenas ou rever as tomadas. Por isso, senti que não conseguimos tirar proveito de todo o potencial dos atores e obtivemos um bruto inferior ao que éramos capazes. No entanto, fiquei satisfeita com o

material, no geral. Eles trouxeram resultados muito positivos no que diz respeito a expressão corporal, salvo algumas cenas mais corriqueiras.

A segunda diária tratava-se da cena de perda da virgindade de Isaura. Estreantes na atuação em vídeo, os atores chegaram nervosos para a gravação, pelo fato de ser uma cena tão física como essa. Como era uma diária mais espaçosa e com equipe reduzida, me doeí quase que cem por cento à Victória e Fernando, garantindo que estivessem bem acomodados no set. O pouco que restou do nervosismo foi utilizado em cena e resultou em interpretações muito críveis. Usamos os exercícios do ensaio para abrir a preparação e a partir daí expliquei para os atores como seriam as tomadas, elucidando-os sobre cada etapa da gravação. Havia sentido na primeira diária que os dois estavam criando padrões de comportamento em suas interações. Aqui pedi que mudassem a abordagem. Como a cena foi feita de forma fragmentada, era possível complementar a atuação a cada *take*. Na Figura 19, eu os oriento sobre a gravação da tomada. Foi uma diária complexa tanto para o elenco quanto para a equipe. Mas acertamos quase tudo de primeira. Os resultados foram impressionantes.

Figura 19 - Segunda diária



Fonte: Própria autora

A terceira diária era exclusivamente de Isaura. Nela, captamos as cenas da protagonista em seus momentos mais introvertidos: o banho e o autoconhecimento do corpo. Eu e Victória ficamos em uma troca constante. Trouxemos aqui o que havíamos praticado no espelho durante os ensaios. Era uma gravação sem falas, apenas gestos. O foco era direcionar as atitudes da Victória enquanto personagem e colocá-la nesse lugar de descoberta e autocuidado. Ela realizou um lindo trabalho.

Foi na última diária que ocorreram as cenas mais difíceis do núcleo familiar. Do nosso lado estava o fato de que os atores, atuando consecutivamente, já estavam adequados ao set e tinham personagens muito bem concebidos. Dessa forma, o grupo captou rapidamente as orientações e cabia a mim somente posicioná-los em cena e, para as cenas com mais carga dramática, trazer uma leitura pormenorizada daquele contexto (Figura 20).

Figura 20 - Quarta diária



Fonte: Própria autora (2019)

No geral, o meu trabalho no set era colocar os atores dentro do espaço-tempo em que se passava a cena. Em que estado de espírito os personagens estavam e por quais motivos a intenção se dava dessa forma. Como o curta não é gravado linearmente, é necessário contextualizá-los dentro da narrativa. O que precede e o que sucede cada cena importa tanto quanto o instante capturado pela câmera e para sermos coerentes, os atores precisam saber disso.

4.3.3.5 Feedback dos atores

O maior elogio dos atores foi em relação a organização da produção e do zelo com o elenco. Todos declararam estarem confortáveis durante as gravações. Ana disse que ter sido uma experiência de aprendizado. Para Victória e Fernando, os ensaios e os exercícios foram essenciais para criar a proximidade entre os personagens, principalmente no ponto de virada da trama. Fabrício e Fernando também elogiaram o trabalho da produção e direção do curta. Para mim, é muito gratificante saber que pude agregar algo para os atores tanto quanto eles o fizeram pelo projeto.

4.3.4 Direção de Fotografia

Antes desse trabalho, não havia realizado um trabalho de direção de fotografia desse porte. Havia operado câmeras e me dedicado brevemente à iluminação, porém nada como o que fiz aqui. Assim como desenvolvi o conceito da fotografia, também o fiz com a arte, o som etc. Entretanto, durante as filmagens deixei que as equipes atuassem criativamente no set e tivessem certa autonomia, contando apenas com algumas opiniões e comentários meus. Agora para a fotografia, eu não consegui delegar. Mantive o olhar atento para cada enquadramento e montei o set de iluminação junto à equipe. Jamais porque não confiava no que eles eram capazes, mas pelo fato de ter construído um projeto visual para o curta do qual tinha muita afeição e com o qual queria aprender. A fotografia era parte do trabalho da direção enquanto ferramenta de linguagem da narrativa. Nesse sentido, todos nós aprendemos.

Éramos em quatro: eu, Sarah, Vitória e Felipe. Eles realizaram um trabalho excepcional. A princípio, a equipe era composta somente pela Vitória e pela Sarah. Foi com elas que me reuni para apresentar a decupagem e o conceito visual do curta e nós confiamos uma na outra. Estiveram, desde o início, se aperfeiçoando para desempenhar a função. Felipe entrou para o grupo durante as gravações. Ele era não só um dos fotógrafos do filme, como uma espécie de contrarregra, aquele responsável por realizar todo tipo de trabalho no set e preencher as lacunas que surgirem na gravação. O trabalho da fotografia começou logo no início da pré-produção com a busca por referências, os estudos sobre iluminação, as decisões estéticas e o processo de treinamento para o trabalho.

4.3.4.1 *Concepção da Fotografia*

O conceito adotado para a fotografia foi o de captar a realidade como ela é. É mais correto dizer que forjamos a realidade. A intenção foi fazer com que a fotografia não fosse evidenciada. A imagem se dava como um registro fugaz do real. A cinematografia foi desenvolvida para ser discreta e natural. As fontes de luzes eram todas diegéticas: o sol, os abajures, as janelas. Os enquadramentos e movimentos de câmera eram brandos e tradicionais. A câmera, mesmo nas cenas de mais agitação, acompanhava o movimento das personagens numa lógica quase documental. Prezou-se pela delicadeza e pela sensibilidade nos planos: que a imagem por si só transmitisse uma mensagem, uma emoção. Posto que havia poucos diálogos no roteiro.

Havia uma certa oposição entre a fotografia das cenas internas e externas cujo intuito era demarcar as oposições e contradições dos espaços narrativos. Era no ambiente externo onde ocorriam os encontros entre Isaura e André e os diálogos com a comunidade. Isaura e André tinham de omitir o contato físico, porém a menina não poderia encontrar-se com o rapaz à noite, devido à promiscuidade das ruas noturnas. A sexualidade aflorava à luz do dia, com o calor ardente das tardes. A fotografia era demarcada pela presença do sol o qual se alastrava nos planos (Figura 21). As negociações entre as famílias ocorriam também no ambiente externo. Os enquadramentos denunciavam as ações através de uma visão ampla e com poucas interferências. A casa, por outro lado, era o núcleo da intimidade familiar e não estava apto à intervenções.

Figura 21 - Quadro de “a mulher que diminuía”



Fonte: Própria autora (2019)

A luz interna, no geral, era cadente e se manifestava por poucas fontes. As janelas, os abajures e os cômodos eram as únicas fontes de luz. O que resultava numa imagem intimista e antagônica aos excessos do exterior. A casa cujas paredes traziam segredos e diálogos mal resolvidos exigia a presença das sombras (Figura 22). As descobertas de Isaura foram acobertadas pelo breu e pela névoa. Aqui os enquadramentos ocultavam as ações, traziam mensagens do extracampo e se movimentavam de forma a nos confundir com os acontecimentos, os quais ocorriam, por vezes, de modo abrupto.

Figura 22 - Quadro de “a mulher que diminuía”



Fonte: Própria autora (2019)

4.3.4.2 Inventário

A equipe de fotografia tinha posse dos seguintes equipamentos:

- Três câmeras;
- Quatro refletores com tripé e difusores;
- Lentes 50 mm, 24 mm, 18-135 mm, 18-55 mm;
- Dois tripés;
- Rebatedor;
- Estabilizador Gimbal;
- Estabilizador de PVC.

Com eles, desenvolvemos todo plano de iluminação e captamos todo o material bruto. Optei por expor o inventário para que, ao citá-los no texto, fosse mais ilustrativo.

4.3.4.3 Decupagem da Direção

Inicialmente, havia planejado desenvolver a decupagem da direção após definir as locações. No entanto, a procura se estendeu durante toda a pré-produção. Em julho já havia finalizado a decupagem e já estava me reunindo com a equipe de fotografia. Conservou-se a estética realista e, igualmente, adicionei artifícios simbólicos. Ao longo das gravações, a decupagem estava sujeita a mudanças. A locação oferece diversas variáveis. A decupagem final foi uma junção daquilo que funcionou, das ideias que foram substituídas e do que foi pensado no momento da gravação, inspirado pela locação. O sólido, mais uma vez, torna-se fluido. No geral, quando sentia que o plano demandava tempo demais desistia. Das ideias que não funcionaram, algumas me frustraram e outras percebi que foram ganhos à direção. Vejo que faltam ângulos diferentes para algumas cenas, porém o tempo realmente não nos permitia fazer mais. A estética do curta foi se uniformizando com o decorrer das diárias e, ao final, tínhamos algo unificado e coerente. A premissa central da qual não abríamos mão era manter os fatos na perspectiva de Isaura, exclusivamente.

A cena de abertura, por exemplo, tratava-se de um plano sequência de apresentação dos personagens. Foi pensada para acontecer numa espécie de giro 360° que abarcaria o diálogo dos pais e a ação de Isaura. No entanto, o plano não se adequou a locação e decidimos fazê-lo de forma fragmentada. Sinto que faltaram planos para essa cena, porém com a inclusão dos *inserts* ela funcionou. Como disse, as locações nos proporcionaram ganhos e perdas. Parte do trabalho era identificar a viabilidade da decupagem no local.

Para o plano da cozinha, em seguida, cheguei a criar uma planta da locação para facilitar o entendimento da cena. Uma vez que era uma tomada extensa e complexa. O desenho auxiliou bastante na organização do set e acelerou bastante o processo. Com a disposição dos cômodos, consegui incluir um plano extra da visão externa através da porta, servindo para alojar a tensão dentro daquele cômodo pequeno.

Em algumas cenas, utilizei da câmera móvel para tornar o fluxo das ações mais natural e evidenciar os momentos de atrito e desorientação. As irregularidades do movimento potencializaram a cena. Como o momento em que Isaura encontra sua mãe no banheiro tratando seus olhos.

Pensando na montagem, adicionei planos de transição entre um momento e outro. Se derem pelo visual ou pela ação. Por exemplo, no início, mostra-se Isaura colocando água no

frasco da rosa e corta para o mesmo vaso na penteadeira da personagem (Figuras 23 e 24). No caso da ação, falo da passagem do plano de Isaura caminhando para casa à a mãe executando a mesma ação no corredor. As tomadas da personagem andando em direção a câmera são, de fato, recorrentes. Percebo como um vício da direção.

Figura 23 - Quadro de “a mulher que diminuía” **Figura 24** - Quadro de “a mulher que diminuía”



Fonte: Própria autora (2019)

Outro elemento presente na decupagem é o uso dos espelhos. O que está relacionado ao processo de autoconhecimento de Isaura com seu corpo. Um exemplo interessante: quando Isaura sai do banho, olha-se no espelho embaçado e experimenta tocar-se. Ali ocorre uma interação com o seu reflexo, porém o ambiente nebuloso do banheiro evidencia o constrangimento com o ato. Nesse sentido, as cenas dos encontros entre André e Isaura são, também, concentrados na protagonista. É possível encontrar André, muitas vezes, posicionado de costas para a câmera.

Dou destaque para a cena de Isaura e André que antecede a perda da virgindade. A ideia para este plano era criar um ambiente de enclausuramento. Para isso, uma parede áspera preencheu um terço do quadro e o casal aparecia num espaço restrito, dando a impressão de que Isaura estava presa àquela posição. Tinha a intenção de gravar um superclose do diálogo, mostrando somente o rosto dos atores. No entanto, não tínhamos uma lente adequada e o plano exigia muito dos atores, então não funcionou.

Como comentado nos tópicos anteriores, a cena de Isaura na feira foi substituída. A mensagem da cena foi construída por meio da intercalação entre a tomada de decisão de Isaura e o reconhecimento da mãe sobre o fato. Os planos eram similares. A função da tomada da mãe se expressava através do som, mais do que pela fotografia. O foco da cena está no ruído de Isaura deixando a casa para encontrar-se com André. Há uma informação fundamental para a narrativa fora de campo.

A cena da perda da virgindade foi desenvolvida para que os atores não precisassem desempenhar a ação de forma literal. A ação é centrada no ponto de vista de Isaura. Planejei para que a cena começasse de fora pra dentro do galpão. O plano da cintura dos personagens foi pensado no set para aproveitar as texturas da locação: as paredes rugosas, o chão esfacelado e as janelas (Figura 25). O ato em si foi apresentado por meio de um plano próximo e zoom in de Isaura. A cena possui poucos cortes, obrigando o telespectador a vivenciar aquele momento junto à personagem. Intercalamos este enquadramento a um plano conjunto da área externa do galpão, explorando, mais uma vez, o artifício do extracampo. Na decupagem, eu inseri um plano detalhe de André esmagando amoras no chão ao ir embora para simbolizar a supressão da sexualidade de Isaura.

Figura 25 - Quadro de “a mulher que diminuía”



Fonte: Própria autora (2019)

A única vez que utilizamos do artifício da câmera subjetiva foi na cena em que a personagem caminhava para casa. Gravamos os olhares da comunidade em direção a ela. Nesse momento, os figurantes olhavam para a câmera e o movimento acompanhava os passos de Isaura. Tivemos a sorte de encontrar na locação alguns cachorros que serviram para anunciar a devastação da roseira.

Em seguida, temos a cena em que o pai de André conversa com o pai de Isaura para cancelar o casamento. Aqui, compus o quadro para que Isaura aparecesse distante e centralizada entre os dois homens, a fim de indicar que era ela o tema do diálogo, contudo Isaura não poderia intervir.

O momento em que Isaura entra e é abordada pela mãe funcionou muito bem no corredor da locação, intensificando a pressão sobre a personagem. Na gravação da cena do banho, tínhamos duas câmeras disponíveis, então optamos por fazer dois planos próximos. Realizamos duas tomadas da mesma ação. Na primeira, a atriz trouxe uma abordagem mais

delicada e na outra, demonstrava certo desespero. Na montagem, pudemos intercalar os planos e criar um conflito de emoções para a personagem.

Na discussão da família sobre a virgindade da filha foi separado em dois planos: um plano próximo do pai e um plano médio que abrangia a mãe e Isaura. O objetivo foi demarcar a separação entre o pai, alheio às imposições de gênero, e as mulheres da casa, apresentadas como semelhantes. Na montagem, senti falta de um plano próximo de Isaura falando com a mãe, porém não foi possível realizá-lo.

A cena final teve como referência a sequência que fecha o filme “Céu de Suely”. Na obra, a câmera enquadra a entrada da pequena cidade cearense e os acontecimentos se dão conforme o tempo real. O ônibus passa e Hermila deixa o lugar. No curta, enquadrámos a fachada da casa e seguimos a mesma lógica, o plano muda somente quando Isaura sai para a rua.

4.3.4.3 Iluminação

Para a iluminação, utilizei como referência o livro do diretor de fotografia Edgar Moura, 50 anos: luz, câmera e ação (2009). O autor costuma se referir aos homens como os fotógrafos e diretores dos filmes, enquanto as mulheres representam as belas atrizes ou as esposas leigas. Pode parecer contraditório que a obra possua um teor machista. É uma infelicidade, porque o livro me ensinou muito sobre cinematografia. O exemplo só comprova o quanto a área do cinema e, acima de tudo, da fotografia é masculinizada. Tenho nesse projeto a influência de diretoras e cinegrafistas extremamente talentosas, como as fotógrafas Heloísa Passos e Daniela Cajias. Minha equipe foi composta majoritariamente por mulheres. Juntas, carregamos fresnéis, seguramos equipamentos pesados por horas e lideramos o set.

A narrativa se ambienta, predominantemente, durante o dia. Para as externas, não utilizamos de iluminação artificial, nos aproveitamos da luz do sol e utilizamos o rebatedor para amenizar as sombras, posto que a luz solar pode ser muito dura. A desvantagem da luz natural está no fato dela ser difícil de controlar e passível de alterações conforme a hora do dia. Entretanto, ainda que pouco desenhada, o aspecto solar contribuiu para a estética realista. Por sorte, a iluminação não teve irregularidades proeminentes. As falhas foram corrigidas na fase de colorização. O resultado foi uma iluminação natural e verossímil. Infelizmente, não conseguimos utilizar a contraluz como eu havia idealizado, por conta da direção da luz. Tínhamos que priorizar o local da gravação em detrimento dos efeitos de luz.

No galpão, também usamos iluminação natural. A luz que invadia o lugar pelas janelas desencadeou uma aparência interessante. O ambiente interno não ficou superexposto e criou um efeito muito importante para a fotografia: o contraste. Em uma das oportunidades de aproveitar os acasos no set, ao gravarmos a tomada do sexo, uma sombra invadiu o rosto da Victória, escurecendo a cena aos poucos (Figura 26). O efeito foi impressionante.

Figura 26 - Quadro de “a mulher que diminuía”



Fonte: Própria autora (2019)

A produção contava com duas diárias internas: a primeira durante o dia e a seguinte no período da noite. Porém era preciso dar continuidade ao espaço temporal das cenas externas. Nesse sentido, tivemos que numa gravação forjar a noite e na outra forjar o dia. Mesmo no período da tarde, a casa tinha ambientes mais escuros. Para a diária noturna, fotografei os cômodos nesse horário para desenvolver um plano de iluminação que se aproximasse do real para quando tivéssemos que imitá-lo.

As cenas de Isaura se passavam à luz do dia, então usufruímos, como usual, da iluminação emitida pelas janelas da casa. Com exceção de uma cena do quarto cujo período era noturno. Para tal, interditamos a entrada de luz no cômodo e ligamos um abajur próximo ao rosto da atriz. Para que não ficasse escuro demais, abrimos uma fresta da janela para servir como iluminação do espaço. A temperatura de cor que vinha da janela denunciava a luz solar. Esse detalhe foi corrigido na colorização. Para essa cena, realizei testes no meu banheiro com um fresnel, durante a pré-produção. Na figura 27, os resultados da iluminação e abaixo, na figura 28, o teste prévio, para fins de comparação.

Figura 27 - Quadro de “a mulher que diminuía”



Fonte: Própria autora (2019)

Figura 28 - Teste de luz



Fonte: Própria autora (2019)

Descreverei a seguir como montamos a iluminação de cada uma das cenas da última diária. Para a cena 2, tínhamos dois cômodos em uso: a cozinha e a sala de jantar. Desenhei uma planta do local incluindo câmeras e personagens para identificar onde ficariam as luzes. A cena é uma continuação da abertura, ou seja, trata-se de um fim de tarde. Eu queria experimentar uma iluminação que saísse das janelas dos dois cômodos. Para isso, posicionamos dois pontos de luz em cada janela (Figuras 29 e 30).

Figura 29 - Iluminação da cozinha



Fonte: Própria autora (2019)

O resultado convenceu, porém foram necessários alguns ajustes na imagem, de uma câmera para outra. Nunca havia feito um trabalho como esse, realizei alguns testes na minha cozinha para saber se funcionava. No final das contas, as gravações superaram os testes.

Figura 30 -Resultados da iluminação da cozinha



Fonte: Própria autora (2019)

Foi definido que a cena 7, em que a mãe fere os olhos no banheiro, acontecesse à noite. Para tornar as fontes de luz diegéticas, inserimos um refletor no final do corredor da casa e outro no interior do box, direcionado de cima para baixo. Quando a luz se apresentava muito intensa, utilizávamos os difusores. No próximo plano, quando Isaura observa a mãe pela fresta da porta, mantivemos a luz do corredor e acendemos um abajur no criado-mudo ao lado da cama.

Outro destaque para a cena 9, também noturna, em que a mãe repreende Isaura no quarto. Aqui utilizamos duas luzes para a mãe: uma saindo de seu quarto e outra iluminando o corredor e a porta do quarto de Isaura. Para a protagonista, bastou o abajur da penteadeira.

As sequências 2 e 3 se ambientam à luz do dia. Nesse sentido, as demais internas deveriam manifestar este aspecto diurno. Na cena em que Isaura adentra a casa, utilizamos aqueles mesmos pontos de luz do corredor, um no início e outro no final. Além disso, um dos refletores estava dentro do box, servindo como uma iluminação natural que vai das janelas para o banheiro.

Tanto o diálogo entre os pais e Isaura quanto o diálogo final entre Isaura e a mãe foram gravados com os refletores direcionados para a janela (Figura 31). A única diferença é que no segundo momento a câmera estava de frente para a janela e antes não estava e, por isso, não nos denunciava tanto. A última cena possuía a aparência próxima a um fim de tarde e uma estética mais intimista. Quando necessário, utilizamos o rebatedor para preencher ou difundir a luz.

Figura 31 - Resultados na Sala de Jantar



Fonte: Própria autora (2019)

Foi, definitivamente, uma experiência transformadora. Imaginava que o ponto forte da iluminação seria nas cenas externas, mas o produto final me demonstrou o contrário. A equipe de fotografia realizou um trabalho impecável. Os resultados surpreenderam a todos.

4.3.5 Direção de Som

O som passou por muitas transformações em relação ao que havia idealizado na pré-produção e o resultado final. A ideia, no início, era desenvolver uma textura sonora crua, centrada somente nos sons diegéticos. Nesse sentido, a decupagem técnica dividiu-se, basicamente, em captação de diálogo e captação de ambiente. Não considerei a inserção de trilha até então. Somente na cena inicial, havia determinado que teríamos uma música não-diegética que transitaria para o diegético a partir do momento que um rádio aparecesse em cena. Depois, só retomariamos a trilha nos créditos finais. A música em questão não estava definida. As adições musicais ocorreriam na pós-produção. No planejamento de captação, havia cogitado realizar algumas transições sonoras para inserir na montagem, no entanto, durante as filmagens não nos sobrava tempo. As transições foram construídas, então, durante a edição também.

Foi a partir no início das filmagens que as mudanças começaram a surgir. No que diz respeito a captação, tínhamos em mãos bons equipamentos: um microfone *shotgun* com vara e um ZOOM. Quando estávamos em set, deixei que a equipe do som tomasse as decisões. O trabalho foi realizado em dupla: Lucas e Victor. Na primeira diária, tínhamos uma locação silenciosa e características sonoras singulares: o solo de terra e o canto dos pássaros formariam o ambiente sonoro do local. Tínhamos apenas duas problemáticas centrais: quando os atores davam as falas em um tom de voz muito baixo, muito vezes imperceptível na gravação, mas decisivo para a pós-produção e, o outro desafio: o vento. O que foi possível consertei no tratamento do áudio, porém parte dos ruídos ocasionados por efeitos externos tiveram de ser assumidos. Até porque algumas intervenções tornavam as cenas mais realistas.

O restante das diárias ocorreram dentro da cidade, sendo assim tínhamos que lidar com as intervenções urbanas: o barulho dos automóveis, carros de som, interações etc. Quando necessário, utilizamos a técnica de *foley*. Ou seja, captar o áudio separado do vídeo, criando um som idêntico ao real, seja repetindo a ação ou utilizando outros artifícios de reprodução. O método era utilizado, principalmente, em caminhadas onde o atrito do solo com o calçado ocasionava uma sonoridade específica ou quando havia uma interferência externa muito

evidente. Como havíamos gravado muitos *inserts*, optamos por colhermos películas sonoras do ambiente para compor o quadro.

Para a terceira diária, em que gravamos somente as cenas da Isaura, utilizou-se somente o ZOOM, porque captamos o som ambiente apenas. Os infortúnios da captação de áudio foram descobertos somente na edição.

A pós-produção ocupou-se de três funções: a inserção de trilha, tratamento do áudio e sonorização. No primeiro corte da edição, o áudio ainda estava sem alterações. Pude identificar cenas em que caberia a inserção de trilha. Pretendia manter a estética naturalista, porém percebi como a música aliada às cenas potencializaria a carga emocional da narrativa. A trilha sonora, então, alterou-se drasticamente. Cortei a música diegética do início e acrescentei canções em três momentos do filme: o momento de contemplação de Isaura com seu corpo; a transição entre a perda da virgindade de Isaura até a chegada em sua casa e, como dito anteriormente, na cena final a caminho dos créditos.

Para a sonorização, mesclei os áudios captados simultaneamente à câmera com o *foley* e ambiência. Não foi preciso adicionar nenhum efeito, a não ser as transições sonoras de uma cena para outra. Para tratar o áudio, utilizei o software Audition da Adobe. Nele há uma ferramenta de equivalência em que você notifica as fontes de ruído e ao aplicar o efeito, ele elimina toda a interferência da faixa que seja semelhante. Para um barulho de geladeira, por exemplo, é possível gravar um áudio desse som e ao colocá-lo equiparado com o restante das faixas, o ruído da geladeira é eliminado. Além disso, amplifiquei as faixas e elevei o volume do áudio para que as vozes ficassem mais evidentes.

Na pré-produção, eu já temia que o áudio fosse um problema para o curta. É uma parte trabalhosa e detalhista do produto e, de todas, era a que tinha menos experiência. Pode ser que o áudio não seja o mais limpo e mais natural, porém busquei levá-lo ao seu melhor potencial e, acima de tudo, não deixar que ele se tornasse um incômodo para quem assiste.

Quanto à trilha sonora, eu selecionei três músicas: Intimidade, Goela e Mora na Filosofia. As duas primeiras são do último álbum da Liniker e os Caramelows, Goela Abaixo. Tive a sorte de conseguir o contato do baterista da banda por meio de uma amiga próxima. Então entrei em contato diretamente com ele, o Péricles, e por tratar-se de uma curta universitário ele logo me autorizou e me incentivou a utilizar as músicas. Elas trouxeram uma força gigantesca para as cenas e não poderia pensar em uma escolha melhor. Sou extremamente grata ao grupo por isso.

Mora na Filosofia é interpretada por Caetano Veloso, no disco Transa. A composição é de Arnaldo Passos e Monsueto. Nesse caso, a liberação dos direitos autorais é mais complexa. Foi necessário entrar em contato com a Universal por conta da gravação do Caetano Veloso e, para conseguir a autorização dos compositores, conversei com a Editora Mangione pela parte do Monsueto e com a ADDAF (Associação Defensora dos Direitos Autorais) a despeito de Arnaldo Passos. Infelizmente, o custo para utilização das músicas resultava em \$1250 reais, sem contar a autorização da Universal. Mais do que o dobro do valor orçamentário do curta. Sendo assim, mantive a música para a primeira exibição e para a banca, porém no futuro, para enviar a festivais e demais eventos, não utilizarei a música. Ela será substituída pela versão instrumental de Goela.

4.3.6 Direção de Arte

O diretor Fábio Meira, do filme *As duas Irenes*, ao citar a arte do longa, discorre sobre seu papel na caracterização da história. Numa narrativa de poucos diálogos, a arte vem para falar pelos personagens¹⁸. O espaço cenográfico do curta tinha um papel narrativo importante pelo fato de indicar a presença de determinados valores e estilos de vida. Enquanto habitantes daquela comunidade, os personagens reproduzem comportamentos do coletivo. O modo de vestir e o ambiente em que habitam dizem muito sobre a subjetividade desses indivíduos.

Em palestra realizada pela Semana de Rádio e TV da Unesp, a diretora de arte Lia Renha falou da concepção visual de uma obra cinematográfica como formadora da identidade do filme. A arte determina uma vivência específica para cada universo narrativo. Ao traçar os traços psicológicos dos personagens, é necessário romper com estereótipos e superar as fronteiras que o roteiro oferece. Uma boa caracterização pode impulsionar o trabalho do elenco, ao se ver tão imerso na história. Uma cenografia verossímil os dá segurança para interagir com o espaço de modo mais orgânico. O cenário prioriza aquilo que possui função narrativa. Não decoramos o espaço, o ressignificamos. Esteticamente, a direção de arte deve criar perspectiva, relevo e contraste no quadro. As cores, objetos e texturas entram para enriquecer a imagem e construir novos textos na trama¹⁹.

Para a concepção de arte do curta, desenvolvi uma paleta de cores e texturas geral e determinei algumas especificidades para os personagens (Figura 32). Os figurinos e cenários

18 MEIRA, Fábio. *As duas Irenes*. [Entrevista concedida a] Andreia Horta. **O país do Cinema**, temporada 3, episódio 73, dezembro de 2018. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/7221666/>>. Acesso em 01 de novembro de 2019.

19 Anotações pessoais.

nem sempre obedeceram aos mesmos critérios de cor, porque priorizamos texturizar os espaços e selecionar os tecidos e cortes antes do pigmento das roupas.

Figura 32 - Prancha de ‘cores e texturas’



Fonte: Própria autora (2019)

A paleta de cores remete aos tons da natureza. O verde prevalece no ambiente externo através da paisagem arborizada. É também a cor de referência da personagem da Mãe. O azul se apresenta no cenário e representa o pai, a figura de passividade. Para a Isaura, escolhi os tons de vermelho para remeter ao amor e ao desejo. Há também a presença de rosa nas vestimentas da protagonista. Juntos eles constituem as cores complementares. Para André, temos as variações do marrom cujo tom se aproxima porém não se iguala ao vermelho. O curta conta com a presença de texturas amadeiradas e notas de desgaste nos espaços cenográficos, como símbolo da degradação do lar familiar e da personagem. Os tecidos dos figurinos de Isaura possuem maleabilidade, leveza e sensibilidade ao toque. André, por outro lado, traja roupas de tecido cru e cores lisas. A mãe possui uma variação de estampas e tecidos que transformam-se durante a trama, variando entre texturas lisas ou viscosas. Para o pai, o tecido selecionado é macio e maleável para indicar a passividade e afago que ele transmite.

Realizei uma decupagem do roteiro a partir do ponto de vista da arte, para desenvolver a personalidade dos personagens, identificar as demandas da narrativa e os objetos de cena imprescindíveis. A partir daí, adaptava esses objetos e perfis às necessidades e características

da trama. Toda a caracterização dos personagens e cenários no set foi executada pela equipe da arte, Lara e Paula. Elas realizaram um trabalho impressionante.

4.3.6.1 Figurino e Maquiagem

Para Isaura, montamos um guarda-roupa de saias e vestidos à altura do joelho para demarcar certa discricção. As blusas com decote mais aberto indicavam a sexualização do seu corpo. Todas as vestes possuíam uma estética semelhante, criando uma unicidade para a personagem. Ela não utiliza muitos adereços e expressa pouca vaidade. Apesar da introspecção de Isaura, seu corpo acaba muito exposto. O vestido escolhido para a perda da virgindade remete a uma sensualidade buscada propositalmente pela personagem. O degradê entre o branco e rosa lembra algo desfazendo-se. É uma peça leve e de fácil intervenção. A calcinha que utiliza, por outro lado, é mais apertada ao corpo e com mais tecido, não cabe a ela usar uma peça íntima decotada e a forma como ela adere ao seu corpo chega a dificultar que André a tire.

A maquiagem foi, de modo geral, para correção. Optamos por um aspecto natural: uma pele corada e brilhosa marcada pelo sol e a juventude. Os cabelos eram deixados soltos ou, se presos, não tinham muito capricho. Para as cenas de Isaura com André, aplicamos mais brilho e umidade para indicar afobação. Na prática, foram usados liptint, batom vermelho e óleo de coco na pele da atriz para criar tal efeito. As feridas e arranhões que ela adquire no decorrer da história e, em especial, na perda da virgindade foram desenhadas pela arte. Os ferimentos foram preparados com corante vermelho e sangue falso.

A personagem da Mãe, por outro lado, tem uma aparência mais envelhecida e cansada. As tonalidades das vestes foram se apagando com o decorrer da história, porém mantinham o mesmo padrão de corte e comprimento tradicional. As estampas floridas harmonizavam com o ambiente da narrativa e remetiam ao materno. Os figurinos indicavam que a Mãe passava maior parte do tempo em casa e também demonstravam pouca vaidade na personagem. A maquiagem tinha a função de envelhecimento da atriz. Nesse sentido, diferente de Isaura, sua pele era mais seca e possuía marcas da idade e olheiras. Para isso, utilizamos de pó translúcido e cola líquida para criar as rugosidades no rosto e a opacidade da pele. As olheiras foram feitas com blush e sombras. A caracterização tinha que ser retocada a todo momento, porque a cola descascava. Mas a técnica funcionou bem. Para a cena em que ela lava o rosto com agressividade, a irritação ao redor dos olhos foi feita pela arte também. Os penteados

variaram entre o preso e o semi solto, amarrado com certo desleixo. Na Figura 33, apresento a prancha de referências das personagens femininas.

Figura 33 - Prancha das personagens femininas



Fonte: Própria autora (2019)

Tínhamos um guarda-roupa designado para cada personagem e um figurino para cada momento da história. Nas filmagens, as vestimentas se embaralharam e precisamos fazer algumas trocas, porém não chegamos a comprometer a continuidade. Por sorte, havia uma variedade de peças selecionadas.

Os figurinos do Pai e André possuem semelhanças no estilo. Os dois personagens têm como marca do vestuário o uso de camisas. Para o Pai, foi usado somente um traje: a camisa azul com a calça jeans. O intuito era passar a impressão de que aquele era um uniforme de trabalho e, por isso, era constante. Como a idade do ator era próxima à do personagem do Pai, utilizamos pouco da maquiagem de envelhecimento.

Ainda que similar ao Pai, o figurino de André era mais rejuvenescido, por conta da escolha das cores. A bermuda ajudava a criar um efeito jovial. A ideia era que ele usasse o shorts em todas as cenas, porém como não tinha zíper na peça, a cena do galpão foi gravada com uma calça na mesma tonalidade. No geral, em suas roupas predominavam os tons pastéis. Somente no momento da perda da virgindade apostamos num marrom mais destacado o qual contrastava com o vestido claro de Isaura. Não aplicamos muita maquiagem no ator, somente

umidificamos a pele, assim como Isaura, para transparecer calor e agitação. Na figura 34, a prancha de referências dos personagens masculinos.

Figura 34 - Prancha dos personagens masculinos



Fonte: Própria autora (2019)

4.3.6.2 Cenografia

A narrativa se ambienta em três núcleos: a vila, a casa e o galpão. O espaço cenográfico trata-se de um microrganismo privado das transformações de pensamento da contemporaneidade. É um lugar de simplicidade, vazio e silêncios. O aspecto isolado da vila indica um modo de vida específico daquela população cujo tempo não se define com clareza. A natureza prevalece sobre o urbano. A aridez serve para indicar a ausência de certas coisas. As casas são simples e muito semelhantes, o que reflete sobre os valores engessados dessa comunidade. É possível encontrar certo desgaste nas construções da vila, revelando a fragilidade das tradições. Ao mesmo tempo em que a terra, as árvores e as casas demonstram solidez.

A roseira, além de objeto de cuidado de Isaura, tem como símbolo o feminino e o sexo. Nesse sentido, adquire três aparições: no início, decorando a fachada da casa; é, então, devastada no ponto de virada e, por fim, está ausente.

O galpão é também um espaço esfacelado. Diferente das ruas da vila, o local tem cores pálidas e acinzentadas. A sujeira e deterioração demonstram abandono e, por isso, um lugar adequado para esconder-se e que, por outro lado, deixa marcas. As texturas cortantes ferem a personagem e tornam o momento ainda mais dolorido. A presença das amoras contrasta-se com o concreto e, quando destroçadas, remetem ao sangue. Na Figura 35, a prancha de referências da cenografia externa.

Figura 35 - Prancha de cenografia para ‘externas’



Fonte: Própria história (2019)

A casa se apresenta em três ambientes centrais: a cozinha, o quarto e o banheiro. Criei a concepção da cenografia pensando em espaços preenchidos, ricos em elementos de cena e marcados pela presença humana, de modo a reproduzir o realismo do curta. Entretanto, não havia recursos suficientes para investir em muitas camadas do cenário. Optei por encontrar uma casa que por si só coubesse ao universo narrativo e fosse capaz de produzir a mensagem que queria. Como não podíamos realizar muitas intervenções no espaço, por vezes, usamos planos próximos e produzimos somente aquele pequeno quadro.

No quarto, montamos a penteadeira e concentramos ali todas as ações. Naquela área concentramos todo o perfil da personalidade de Isaura. A cômoda comportava poucos cosméticos, posto que a personagem não exercia tais cuidados. Uma caixinha posta na mesa

nos apresenta inocência. O abajur é delicado e transmite uma luz curta e intimista. A peça possui dois espelhos por onde Isaura passa a conhecer-se.

A cozinha comportava mais itens em cena, a fim de relevar o uso do espaço. Pratos no escorredor, café coado na pia, panelas no fogão. O rádio nos conta que as personagens passam ali parte do tempo do dia e, por isso, poderiam utilizar-se dele. É notável que a estética do cômodo remete mais à Isaura e a Mãe do que ao Pai. São elas quem dividem essa casa e ele, tampouco, sabe o que se passa ali. Não deixa sua marca no espaço. Conforme a história se desenvolve, o espaço torna-se mais oco. A Mãe vai perdendo os sentidos e, proporcionalmente, também a casa. Na Figura 36, a prancha de referências da cenografia interna.

Figura 36 - Prancha de cenografia para ‘internas’



Fonte: Própria autora (2019)

4.4 Produção

A produção foi das áreas com maior acúmulo de obrigações e, surpreendentemente, a mais gratificante. Me alegrou acompanhar as gravações correrem bem e sentir a equipe e o elenco em harmonia e, acima de tudo, se divertindo. Por muitas vezes, pensei que não daria

pra terminar. Que teríamos que desmarcar tudo e começar de novo. É um trabalho que exige paciência.

Acredito que a produção tem o compromisso de tornar o set o melhor que ele pode ser. Têm de pensar em tudo e até naquilo que não achou que deveria lembrar ou que mais ninguém lembrou. Uma batalha constante com as burocracias. A produção precisa solucionar todo e qualquer problema sem reclamações.

Meu único desejo é ter alcançado metade disso. Sou muito grata por realizar a produção e, ao final, ver minha equipe satisfeita.

4.4.1 Pré-produção

O período de Pré-produção do projeto foi extenso. Durou em torno de três meses. Como a produção dependia da concepção visual do curta, era necessário fazê-la enquanto se desenvolvia a direção-geral e direção de fotografia, arte e som. Concomitante a isso, a produção ocupava-se dos segmentos organizativos. Quando o projeto começou, ainda não tinha conhecimento da quantidade de diárias e locações, tão pouco das demandas das gravações. A produção trabalhava enquanto se preenchia as lacunas do processo. O plano era, antes de tudo, encontrar as locações e a partir daí conceituar as áreas do filme e iniciar o trabalho da direção. Porém a busca pelas locações demandou mais tempo do que o esperava. Na prática, todas as áreas trabalharam ao mesmo tempo, porque, de qualquer forma, estavam concentradas em mim.

Dentre as razões pelas quais a produção preencheu quase todo o cronograma, está a dificuldade que tive por conta do transporte. Dado que não havia um carro disponível para a pré-produção, eu dependia muito do aplicativo Uber o qual me custava no orçamento e de transporte público que me tirava tempo e dificultava a locomoção de materiais. Desse modo, cada visita a locação e cada garimpo da arte dependia de um planejamento prolongado. Aproveitei da ajuda de amigos e familiares nessas ocasiões. Outro fator determinante era que a partir do momento que mais pessoas se envolviam no projeto enquanto elenco e equipe, mais difícil era encontrar datas e horários em que todos estavam disponíveis. Os pormenores desse processo eu descrevo no tópico das Diárias.

Para tornar o processo o mais organizado possível, eu utilizei de dois cronogramas: o Cronograma Macro e o Cronograma Detalhado. O Cronograma Macro passou por duas versões: a anterior a produção e o formato final usado de fato no projeto. O Cronograma

Detalhado definia uma função para cada dia da produção. No geral, eu o organizava antes de iniciar as atividades. Salvo fases tumultuadas em que a ação ultrapassava o planejamento. As minúcias da produção eu demarcava em minha agenda pessoal. O Cronograma Macro e exemplo do Cronograma Detalhado encontram-se nos apêndices do Relatório, como Apêndice 2 e 3, respectivamente.

Para a comunicação interna da equipe, a produção utilizou de um grupo de Whatsapp atualizado a cada diária. Nele eram tratadas as informações mais importante, como ordem do dia, logística e imprevistos. A comunicação interna e externa era de responsabilidade da produção.

No quesito orçamento, eu havia proposto um valor aproximado de \$830 reais para o projeto. Ao final, gastou-se mais do que se imaginava em determinados setores e menos em outros. No total, o custeio do curta foi inferior ao planejado. Os gastos ficaram concentrados em infraestrutura, transporte e alimentação. O restante foi para a arte e emergências. A tabela de Orçamento encontra-se no Apêndice 5.

Antes das gravações, ficava a encargo da produção preparar e levar os alimentos, transportar os equipamentos e itens da arte, tal como notificar elenco e equipe sobre horários, transporte e demais comunicados. Era uma prioridade da produção tornar o ambiente de trabalho o menos exaustivo possível. Não economizou-se no requisito alimentação. Havia uma variedade de opções, oportunidades para comer e intervalos. O objetivo era tornar a produção “invisível”: se tudo corria bem, não sentiriam falta dela.

4.4.2 Locações

A procura pelas locações começou em julho. Só consegui fechar todas elas no mês das gravações. A princípio, precisávamos de quatro locações: as ruas da comunidade, a casa, a feira e o galpão. Então, comecei as pesquisas na cidade de Bauru.

A única locação que eu tinha certeza que funcionaria era o Museu Histórico de Bauru. Já havia realizado gravações no lugar e conseguia a burocracia da organização. Cheguei a fazer uma visita prévia para marcar a gravação e analisar o espaço. Cabia perfeitamente para a proposta do galpão. Até aquele momento, era a nossa única garantia.

O roteiro pedia por ruas e muros da comunidade onde Isaura e André iriam se encontrar e Isaura caminharia. Além disso, era preciso, para além da parte interna da casa, uma fachada

que apresentasse a casa de Isaura e uma casa vizinha, a de André. As especificidades do texto criou adversidades para a busca das locações externas.

Depois de procurar por ruas e fachadas pela cidade, me foi recomendado entrar em contato com o Instituto Lauro de Souza Lima. O local antes abrigava portadores de hanseníase e algumas famílias ainda vivem no local em uma pequena vila. Por tratar-se de uma habitação antiga, tem uma paisagem predominantemente rural com construções simples. A imagem do vilarejo adequa-se muito bem ao universo narrativo do curta. Então, através do e-mail, marquei uma visita para conhecermos o local. Afastado da cidade, demandou uma longa viagem até lá. Teríamos acesso apenas à parte externa. Nesse sentido, a visita foi importante para identificarmos o potencial do Instituto enquanto locação, porque requereria um serviço minucioso de produção. Os funcionários do local foram extremamente solícitos com o projeto e, por meio da visita, conseguimos uma casa vazia para usar de infraestrutura e atuar como a fachada que precisávamos. Antes da confirmação, ainda reiterei algumas das necessidades da produção e, enfim, tínhamos uma locação. A diária ficou marcada para um sábado, então os funcionários não estavam presentes. A carga de trabalho da produção era extensa e foi um grande desafio para mim.

Para a casa, a primeira visita que realizei foi na Pinacoteca ou Casa Ponce Paz. A área externa serviria perfeitamente para as gravações. Porém na parte interna funcionava o Museu. A fragmentação do espaço seria um grande obstáculo para nós. Então a opção foi descartada.

Passei a buscar por moradores de Bauru que pudessem oferecer a casa para as gravações. Como tratava-se de uma estética mais tradicional, muitas vezes essas casas eram ocupadas por pessoas idosas e não podíamos incomodar o cotidiano desses indivíduos. Durante as buscas, surgiram duas opções de casa. A primeira, chegamos a marcar uma visita, porém a casa precisou ser reformada e perdemos a locação. Com a segunda opção, consegui que Sarah, da equipe de fotografia, nos marcasse uma visita, já na semana da primeira diária. Quando fomos até lá contávamos que a locação coubesse totalmente à proposta. De fato, a estrutura da casa combinava com o curta. No entanto, era um imóvel pequeno e muito decorado. Percebemos que seria trabalhoso adaptá-la às circunstâncias e não queríamos intervir muito no local. Então decidi continuar a procura.

O prazo estava apertando, então continuei a contatar os bauruenses. Depois de concluída a primeira diária externa, consegui uma visita na casa de um conhecido. Agora tínhamos o desafio de encontrar uma casa que servisse como uma extensão da parte externa já captada. A

locação que encontramos era espaçosa e tinha uma aparência delicada que caberia ao curta. Algumas adaptações teriam de ser feitas, mas dentre as opções aquela era a melhor. Tivemos que confiar que a casa transmitiria a verossimilhança necessária. Foi aí que concluímos a busca pela moradia da família. Conseguimos marcar uma gravação lá na mesma semana.

Eu havia levantado algumas feiras da cidade que aconteciam no fim de semana para entrar em contato para a gravação. No entanto, a cena da feira foi substituída para diminuir a carga da produção, posto que o prazo para gravar estava acabando.

4.4.3 *Produção das áreas*

4.4.3.1 *Arte*

A produção de arte foi realizada na base de garimpo e empréstimo. Para os figurinos, ia até a Vila Vicentina semanalmente para coletar peças para Isaura, Mãe e Pai. O figurino de André demandou apenas uma camisa. O restante, o próprio ator emprestou. Por meio do garimpo, consegui criar um padrão de vestimenta para os personagens. Para a Mãe, foram comprados vestidos com corte semelhante. Para o Pai, foi usado apenas uma camisa, para servir como um uniforme de trabalho. O mesmo se aplica ao Pai de André. Com os figurinos de Isaura, o processo foi mais prolongado. Angariei saias e blusas e, conforme ia selecionando as vestimentas, fazia as combinações. O traje dos figurantes seguiu a mesma lógica. Aproveitei, principalmente, de peças que compradas que não se adequaram a Isaura para vestir as figurantes. Infelizmente, tivemos que descartar algumas roupas. Priorizei construir um acervo próprio do que optar pelo empréstimo. Quando feito, era dentro da própria equipe. As vestimentas compradas estão sendo revendidas para recuperação de orçamento.

A cenografia foi constituída por itens da minha casa e por objetos que peguei com a minha avó. As meninas da arte, Lara e Paula, também doaram alguns itens para a produção. Como tínhamos muitas cenas externas e uma locação interna decorada, tentamos nos aproveitar do que o próprio lugar oferecia enquanto cenário. A mim, ficou encarregado, em especial, a coleta dos objetos de cena. Como a roseira, a penteadeira, o varal, dentre outros. Como o orçamento era baixo, concentrei os gastos somente no imprescindível. Se o espaço cenográfico deixou a desejar, optávamos pela saída dos planos próximos.

4.4.3.2 Técnica

No quesito técnico, tive o privilégio de obter equipamentos de captação de som e iluminação por meio do meu tio cujo inventário vinha de sua produtora. Os equipamentos de vídeo tiveram de ser todos emprestados, posto que eu não os possuía. A produção técnica foi feita dias antes da gravação. A decupagem exigia certa sofisticação dos equipamentos. Por sorte, não foi necessário locar nada. O aluguel sobrecarregaria o orçamento. Grande parte dos materiais foi mantida com a equipe, porque as diárias foram gravadas consecutivamente. Com muitas produções ocorrendo em paralelo, era difícil vencer a lista de pendências. Porém nunca nos faltou nada. Conforme ocorreram as gravações, analisamos as demandas e complementamos o inventário.

4.4.4 Produção de Set

A produção geral foi executada por mim. A minha dinâmica de trabalho era através de planilhas. O celular e e-mail foram meus aliados nos pedidos e negociações. Nesse período, contei com a ajuda de Felipe e amigas da república no trânsito entre locações, empréstimo de materiais e compras. A organização da produção era feita por diária. Eu elenquei as providências de cada gravação e, durante um mês, ia vencendo as obrigações. O trabalho da produção foi encerrado somente uma semana após o final das gravações. Durante esse período, a produção esteve ativa cem por cento do tempo. Um fragmento da planilha de produção está incluída no Apêndice 4 do Relatório.

No set, eu precisava dirigir o curta antes de produzi-lo. Para que a produção não fosse negligenciada, todos os membros da equipe trabalhavam um pouco. O grande diferencial, no entanto, foi a presença das assistentes de produção, sobretudo, a Luísa. Chamei-as para auxiliar no transporte e na organização do set. O trabalho da assistência foi essencial para manter a gravação em ordem. Eu levava os materiais da produção e a assistência ficava encarregada do funcionamento do set. Discorro abaixo das principais adversidades e saldos de cada diária.

4.4.4.1 Diária #1: Instituto Lauro de Souza Lima (21/09/2019)

A maior carga de trabalho e equipe ficou concentrada na primeira diária. Foi a jornada mais longa dentre as quatro. Por tratar-se de uma locação distante e com pouca infraestrutura,

coube a produção providenciar um ambiente agradável para o pessoal. Tínhamos uma casa vazia que teria de adequar-se para servir café da manhã e almoço para todos. Foi uma experiência interessante cozinhar para 20 pessoas e aquecer tudo num pequeno fogão elétrico.

Como se verá, a primeira diária foi desafiadora em diversos aspectos. Encontrar os meios de locomoção foi esgotante. Orcei vans, Ubers, carros. Pedi a todos que conhecia para nos auxiliarem com o transporte até, por fim, angariar quase todas as vagas necessária. Ainda foi preciso um Uber, no valor de 18 reais, somente ida.

Era uma data em que muitos equipamentos já estariam locados para outros projetos. Então tive de encontrar alternativas. A cada dia, um novo obstáculo a ser vencido. A quantidade de imprevistos fortaleceu o trabalho da produção, visto que não existia mais espaço para erros no set.

Foram necessários quatro carros para transporte, incluindo uma caminhonete para locomoção de materiais. A parte interna da casa funcionou, de fato, como um local de armazenamento de equipamentos e acomodação da equipe, incluindo alimentação e área para descanso. Além de toda a área externa da locação: um ambiente extenso e agradável para tornar o dia de trabalho mais leve.

Por conta do volume de cenas, eu estive ausente como produção. A ajuda das assistentes foi um ponto chave. É também por esse motivo que procurei cuidar dos mínimos detalhes previamente, para que não houvesse problemas durante o dia. O prazo era curto demais para contratempos. Foi mais a diária mais difícil do curta, mas também a de mais qualidade. Chegamos a marcar a gravação na casa no dia seguinte à do Instituto, porém a essa altura ainda não tínhamos uma locação definida, sem contar o tamanho desgaste da equipe.

4.4.4.2 Diária #2: Museu Histórico de Bauru (28/09/2019)

Até o primeiro de gravação, nós tínhamos duas datas definidas com certeza. A diária no Instituto e a diária no Museu Histórico. Como não havíamos realizado nenhuma reserva oficial, no dia anterior à gravação eu decidi pesquisar se o Museu realmente estaria aberto em fins de semana. Me surpreendo ao descobrir que não. Daí que transformamos a nossa primeira certeza, num grande imprevisto. Tive de adiar uma hora da gravação para conferir na mesma manhã da diária se o local estaria aberto para uso. De fato, a sede estava fechada. Por sorte, o prédio que seria utilizado estava com acesso aberto e conseguimos entrar. Foi um instante de muito apreensão para mim, posto que sem aquela data, não teríamos tempo de concluir as

gravações. Tanto era imprevisível a possibilidade de gravarmos que, por pouco, não ficamos trancados no local.

No mais, era uma diária rápida, de apenas duas cenas. A equipe estava reduzida e tínhamos somente dois atores. Com alguns minutos de atraso, finalmente, conseguimos realizar as filmagens. O desafio se deu, sobretudo, na direção. A produção, nesse dia somente eu, trabalhou, principalmente, com o transporte e acomodação da equipe.

As próximas diárias foram marcadas as pressas na semana anterior e acabaram por acontecer na sequência desta. Foram três diárias seguidas para o término das filmagens. Tratava-se de uma preocupação gigante que conseguíssemos marcar essas gravações. O tempo estava encurtando e a cada tentativa, a disponibilidade do elenco só ficava mais próxima da entrega do projeto. Com muito custo, embarcamos no desafio de gravar as três diárias consecutivas. A opção encontrada pela produção foi cortar as cenas na feira e fragmentar as filmagens na casa em duas: as cenas de Isaura sozinha e as cenas de Isaura com a família. Tornou-se impossível gravar todas as cenas da casa num só dia. Na Figura 37, um registro do trabalho da produção na segunda diária.

Figura 37 - Produção da segunda diária



Fonte: Própria autora (2019)

4.4.4.3 Diária #3: Casa (29/09/2019)

Na primeira diária na casa, a produção aproveitou para levar os itens do cenário e todo carregamento de equipamentos para servir aos dois dias de gravação. A iluminação artificial

seria utilizada a partir de agora. Para isso, utilizamos, mais uma vez, a caminhonete. Como era uma diária diurna, optei por empregar as mudanças necessárias no roteiro para as cenas de Isaura se ambientarem durante o dia.

Tive a ajuda de Bianca com a produção neste dia. Foi uma gravação sem imprevistos. A maior questão estava em locomover todos os objetos de cena e decoração para o local das filmagens. Com a equipe reduzida, também operei a câmera neste dia. Durante a gravação, a produção teve o trabalho de realizar uma cena de banho (Figura 38) e providenciar um banheiro encorpado de vapor.

Figura 38 - Gravação da cena do banho



Fonte: Própria autora (2019)

A recepção de David, o dono da casa, nos ajudou muito com a produção. Sempre que tínhamos um problema, pudemos contar com a sua ajuda. Aproveitei que a gravação tinha poucas complicações, para desenvolver uma espécie de *storyboard* para o dia seguinte, fotografando os cômodos conforme seriam feitas os planos.

4.4.4.4 Diária #4: Casa (30/09/2019)

A última diária foi a única noturna. Tínhamos a tarefa de montar os cenários, iluminar o quadro e vencer as cenas dentro de um período de seis horas. Nesse dia, pedi a equipe que chegasse uma hora antes para testarmos a iluminação e prepararmos os cenários.

Aqui também contei com o auxílio de Luísa. O seu trabalho foi extremamente útil e ágil. Como utilizamos vários cômodos do imóvel, Luísa se movimentava junto com a equipe técnica, desmontando e montando os locais onde ocorreriam as tomadas. Nos últimos planos, a produção já havia organizado grande parte da locação para acelerar o desfecho da diária.

4.5 Edição

Eu diria que a edição não finalizou o curta, mas o transformou. O processo de montagem me mostrou aspectos do filme que não pude enxergar durante as filmagens e, por isso, algumas mudanças de perspectiva ocorreram. Uma delas, já documentadas aqui, foi em relação à trilha. Não somente, na edição, vi a necessidade de inverter a ordem de algumas cenas para aprimorar a dinâmica e dar mais sentido aos fatos. Percebi que a relação de Isaura e André não se devolia de modo linear, então alterei certas cenas e pude observar grande melhora. Planos foram cortados porque já não convenciam mais como nas gravações. Os *inserts*, contudo, foram mais úteis do que imaginei para unir os planos com mais fluidez. Encontrei poucos problemas no material bruto, nenhum impossível de solucionar. A montagem deu identidade ao curta, apenas depois de pronto pude perceber seu ritmo. A história discorre de forma cadenciada e a sensação temporal se aproxima do real. É possível notar uma mudança de ritmo do início ao final. Os fatos se dão a cada passo de modo mais prolongado. Os quadros da própria *timeline* de edição expandem-se.

Foi interessante como, na edição, a relação de Isaura e a Mãe adquiriu tanta riqueza quanto com a de André. A maneira como elas se perseguem e se observam dentro da casa fica evidente na montagem e causa até certo desconforto.

Todo tratamento da imagem foi realizado no Adobe Premiere. Foi feita a correção dos quadros em que a iluminação sofreu evidentes irregularidades, de um corte para outro. Planos muito escuros ou muito claros também foram tratados. A colorização serviu para potencializar os tons quentes e valorizar o contraste de luz e sombra do filme. Buscou-se diferentes estéticas até chegar em uma que melhor se qualificasse. Não quis que a imagem ficasse muito marcada pelas modificações. Não possuía muita experiência, portanto, não me arrisquei.

Felipe me ajudou muito nessa etapa, me proporcionando um olhar externo e crítico. Quando estamos imersos na produção, é mais difícil identificar as falhas de ritmo e coerência do produto. Durante essa fase, apresentei algumas cenas para amigos que pudessem me apresentar um outro ponto de vista. O meu orientador Arlindo também foi importante nesse

processo de identificar os pontos positivos e negativos do resultado da montagem. Realizei cerca de dois tratamentos até chegar em uma terceira versão final (colorizada e sonorizada).

Tive muito medo de iniciar a montagem e me decepcionar com o produto. Editei as sequências separadamente, primeiro. Somente depois de prontas, pude vê-las numa unicidade. Sempre encontramos falhas, em sua maioria, irreversíveis. Porém, na medida do que era possível, estou satisfeita com o resultado.

4.6 Direitos autorais da obra

Quando decidira realizar uma adaptação da obra de Valter Hugo Mãe, não passou pela minha cabeça que eu, obrigatoriamente, teria que colher uma autorização pelo uso da obra. Ao tornar-me ciente disso, tomei a decisão de dar andamento ao projeto e, no decorrer da realização, providenciar a autorização do autor a todo custo.

Durante a pré-produção, elaborei um pedido de uso da obra e o enviei pelo e-mail, Facebook e Instagram do autor. Sem sucesso, continuei produzindo o curta. Em setembro, tive o privilégio de comparecer a um evento em São Paulo que contava com a presença do escritor. Aproveitei a oportunidade para falar sobre o projeto, porém ele não me deu nenhuma resposta definitiva, apenas me disse para contatá-lo por e-mail. No dia, deixei com ele uma carta com o mesmo conteúdo dos e-mails. Desde então, tentei retomar o contato, porém não obtive retorno. Tive de prosseguir com a produção, de todo modo.

Agora, com o produto finalizado, pretendo ainda adquirir sua autorização. Enquanto não houver um respaldo oficial do autor, acredito que não poderei enviar o curta a eventos de exibição.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma das citações mais célebres de Simone de Beauvoir, ela afirma: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p.9). Digna de múltiplas interpretações, sua fala representa o processo de socialização das mulheres na civilização patriarcal. Este projeto procurou demonstrar, por meio da produção de um curta-metragem de adaptação, o quanto a experiência sexual feminina promove marcas à forma como a mulher se relacionará com si mesma e com o outro. Mas que, acima de tudo, o corpo não nos define nem a biologia nos limita.

Quando falo dos efeitos da iniciação sexual, não digo que são irreparáveis. Aos poucos, porém nunca por completo, as mulheres se libertam das amarras do patriarcado para buscar aquilo que desejam ser. Enquanto mulher e, sobretudo, enquanto sujeito.

Este projeto me ensinou muito sobre ser mulher e sobre ser capaz. O aprendizado que vivenciei durante todo o processo foram insubstituíveis e superam os limites da minha graduação. Quando decidi realizar este trabalho sozinha, tive medo de ser prepotente. Acredito que sempre podemos aprender mais. Por isso, posso dizer que adquiri muito conhecimento buscando por conta própria, porém sou extremamente grata à minha equipe e amigos por me ensinarem tanto durante esse período.

A construção da narrativa foi capaz de ressignificar a relação da personagem com seu corpo e desenvolver sua percepção acerca da sexualidade. Tudo graças aos artifícios sonoros, visuais e representativos selecionados para o curta. Creio que o curta-metragem foi capaz de transcrever aquilo que foi discutido neste relatório. A primeira exibição do curta ocorrerá após a apresentação do trabalho e espero poder incitar no público as reflexões discorridas aqui, como é o objetivo do projeto.

Apesar de ser um trabalho voltado para o público feminino, vejo que poderiam estar presentes mais estudos e produtos realizados por mulheres. Os passos são curtos, mas a vontade é sempre de transformação. Enquanto houverem as ferramentas e oportunidades, eu gostaria de desenvolver um audiovisual crítico e transformador. Enquanto puder fazer do meu trabalho um instrumento de resistência e conscientização, continuarei tentando. Esse projeto foi uma dessas tentativas.

Um poema de Hilda Hilst sobre o desejo dá início a este trabalho. Finalizo o projeto através dos versos de Conceição Evaristo sobre a experiência da mulher no mundo:

*Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo
Conceição Evaristo*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANYON, Jean. Interseções de gênero e classe: acomodação e resistência de mulheres e meninas às ideologias de papéis sexuais. **Cadernos de pesquisa**, São Paulo, n. 73, p. 13-25, 1990.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: A experiência vivida**. 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

_. **O segundo sexo: Fatos e mitos**. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BORGES, Ana Luiza Vilela. Relações de gênero e iniciação sexual de mulheres adolescentes. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, v. 41, n. 4, p. 597-604, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 15-44, 2012.

CAVALCANTE, Camilo. O cinema dos oprimidos de Camilo Cavalcante. [Entrevista concedida a] João Carlos Sampaio. **Revista de Cinema**, julho de 2013. Disponível em: <<http://revistadecinema.com.br/2013/07/o-cinema-dos-oprimidos-de-camilo-cavalcanti/>>. Acesso em 01 de novembro de 2019.

_. **História da Eternidade – Making of do filme de Camilo Cavalcante**. Paulista Filmes, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zwmJXuCFaA>>. Acesso em 1 de novembro de 2019.

FILHO, Kleber Mendonça; DORNELLES, Juliano. Como Bacurau foi feito? | Entrevista com Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. **Canal Bruno Albuquerque**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bLFTZKEDTFw>>. Acesso em 1 de novembro de 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: A vontade de saber**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

IKEDA, Marcelo. O novíssimo cinema brasileiro: Sinais de uma renovação. **Cinemas d'Amérique latine [Online]**, ed. 20, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cinelatino/597>>. Acesso em 01 de novembro de 2019.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MÃE, valter hugo. **o filho de mil homens**. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_. **autobiografia – valter hugo mãe**. Disponível em: <<https://www.valterhugomae.com/>>. Acesso em 1 de novembro de 2019.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Curitiba: Arte & Letra, p.53-67, 2006.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos: luz, câmera e ação**. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MUYLAERT, Anna. Encontros de Cinema. **Canal Itaú Cultural**, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AkLNaqT4nE8>>. Acesso em 01 de novembro de 2019.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

RIBEIRO, Walmeri Kellen. **A procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2005.

SAFFIOTI, Heleieth. Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. **Lutas sociais**, n. 2, p. 59-79, 1997.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – Roteiro

SEQUÊNCIA 1 – INTRODUÇÃO

CENA 1 – RUA – EXT/DIA

ISAURA cuida do jardim da fachada. Sente o sol em seus ombros e olha ao redor, a vila e seu povoado. Pega uma rosa do jardim. Vai para casa com a flor nas mãos. Avista seus pais conversando com os vizinhos. Ao se aproximar, escuta elogios direcionados a ela para impressionar o filho dos vizinhos, o jovem espletado prometido a Isaura.

PAI

Os meninos tao crescendo. Precisam casar logo.

MÃE

E uma menina bonita, educada. Vive me ajudando la em casa.

O ANDRÉ avista Isaura chegar e sorri. Ao vê-lo, ISAURA pressiona a flor nas mãos e se arranha. Ela ignora, sorri sutilmente e entra em casa.

CENA 2 – COZINHA – INT/DIA

Na cozinha, a MÃE mostra os primeiros sinais de que está perdendo a vista. Coca os olhos. Coloca as mãos em frente o rosto. Ela caminha para a pia.

MÃE

Arruma a mesa pra gente, Isaura, já vamos... (interrompe)

Ela trompa com a cadeira e derruba algo. Revolta-se.

MÃE (CONT'D)

Não aguento mais isso.

ISAURA

Fica calma, mãe. Vai passar.

A MÃE bufa e vai para os interiores da casa.

PAI

Deixa ela em paz. É melhor.

ISAURA consente. Coloca a rosa num vaso com água.

CENA 3 – QUARTO – INT/FIM DE TARDE

ISAURA está em seu quarto. Olha-se no espelho. Penteia os cabelos. Olha para a porta fechada. Observa seu corpo e se retrai. Vai deitar.

CENA 4 – BECO – EXT/DIA

ISAURA está com ANDRÉ encostada num dos muros da vila, um pouco escondidos. Ele tenta tocá-la, beijar seu pescoço, apalpar suas pernas, mas ela o afasta.

ISAURA
Melhor não, André.

Ele se afasta um pouco de Isaura. Observa-a.

ANDRÉ
Você é tao bonita. Isaura. Lindo esse nome.

Ela sorri, desconfortável. Contrai o corpo. Depois o olha. Ele chega mais perto, beija sua bochecha. Ela parece gostar, mas não tem certeza do que sente.

CENA 4 – FACHADA DA CASA – EXT/DIA

ISAURA chega em casa. No quintal, sua mãe respira fundo. Tenta sentir o odor da filha. A menina está esbaforida e ela percebe. Olha-a com reprovação. A MÃE anda encostada na parede para chegar ate a porta da casa. ISAURA se aproxima pra ajudar.

MÃE
Não precisa.

CENA 5 – BANHEIRO – INT/DIA

ISAURA vai para o banheiro e se lava, com força. Se machuca com as unhas. Olha-se no espelho e sai.

CENA 6 – FACHADA – EXT/DIA

ISAURA cuida das flores no jardim. Rega as rosas.

CENA 6 – QUINTAL – EXT/DIA

ISAURA pendura as roupas no seu quintal e avista ANDRÉ se aproximando e a sinalizando para se encontrarem. Ela desvia o olhar e ele vai ate ela.

ISAURA
Oi.

ANDRÉ
Não quer sair um pouco?

ISAURA
Acho melhor eu ficar aqui hoje.

ANDRÉ
Ah. Tudo bem...

Ele coloca os cabelos de Isaura atrás da orelha, sorri e volta pra casa.

CENA 7 – BANHEIRO – INT/NOITE

A MÃE está no banheiro e tenta lavar os olhos com sabonete para recuperar a vista de antes. Há alhos, cebolas picadas na pia. ISAURA a flagra e tenta impedi-la.

ISAURA

Mãe! Larga isso!

ISAURA tira o perfume da sua mãe e a retira do banheiro. Percebe que a mãe esta enlouquecendo.

CENA 8 – RUA – EXT/NOITE

Tarde da noite, ISAURA sai de casa para encontrá-lo, segura de que é desejada por ele. Ao se encontrarem, ele a coloca contra a parede e encaixa seu corpo entre suas pernas. Ele é um pouco mais bruto que da última vez. Ela raspa as pernas na parede e se machuca. Isso faz com que ela o afaste.

ANDRÉ

Ta tudo bem, Isaura. Ninguém vai perceber. A gente vai casar, não vai? (se exalta) Que diferença faz?

ANDRÉ (CONT'D)

Ai me desculpa. E que eu gosto muito de você.

Ela sorri, mas não cede. Decide ir para casa.

ISAURA

Tenho que ir. A gente se encontra outro dia. Tudo bem?

Ele consente com a cabeça. ISAURA vai pra casa.

CENA 9 – QUARTO – INT/NOITE

A MÃE se aproxima bem de Isaura. Percebe que a barra do vestido está sujo. Nota-se que a mãe tem mais dificuldade para enxergar. Esta desajeitada com os movimentos.

MÃE

Isaura. Não seja burra...

CENA 9 – BANHEIRO / INT/NOITE

ISAURA sai do banho. No espelho, desce suas mãos para a virilha, descansa sua mão lá por alguns segundos. Sai do banheiro, apressada.

SEQUÊNCIA 2 – CLÍMAX

CENA 1 – FEIRA – EXT/DIA

ISAURA está fazendo compras na feira. Frutas, flores, legumes. Para numa quitanda e seleciona as frutas.

VENDEDORA

Vai casar né menina? Parabéns.

VENDEDORA (CONT'D)

Moco bonito.

ISAURA
Obrigada. (sorri)

Atrás da banca, está sentado um homem que a observa com atenção. Ela paga, agradece e sai.

CENA 2 – COZINHA – INT/DIA

ISAURA esta guardando as compras em casa. A MÃE está na sala/quarto observando o nada, letárgica. Isaura sai de casa.

CENA 3 – GALPÃO – INT/DIA

ISAURA encontra o rapaz num galpão sujo e escuro. Ele insiste para que façam sexo.

ANDRÉ
Isaura, preciso saber que você gosta de mim também.

ISAURA
Eu..gosto. Sim, eu gosto.

Ele sorri. Abre suas calças e levanta o vestido de Isaura. Isaura tenta dizer algo. Ela não sabe como reagir. Ele adentra entre suas pernas e ela se sente estranha. Existe um contraste entre as sensações dele e de Isaura. A cada empurrão, ela se machuca um pouco por conta das impurezas do lugar. Ele termina, fecha as calças. Olha-a, acaricia seu rosto. Sai ofegante e satisfeito. Isaura arruma seu vestido. Observa-o saindo. Senta-se no chão. Toca seus machucados, com uma expressão de dor.

CENA 4 – RUA – EXT/FIM DE TARDE

ISAURA caminha para a sua casa. E observada pela população com um olhar de estranhamento. Vê uma jovem na fachada de uma casa. Um jovem caminhando pela cidade olhando as moças que passam.

CENA 5 – FACHADA DA CASA – EXT/FIM DE TARDE

Um cachorro da vizinhança destrói o jardim de rosas de Isaura, enquanto ela não esta.

CENA 6 – FACHADA DA CASA – EXT/NOITE

Chegando a fachada de sua casa, ISAURA avista o PAI conversando com os vizinhos. Ele está com a face incrédula.

PAI DO RAPAZ
Olha, o menino não ta pronto.
PAI
Eles se gostam. Se dão bem. Por que isso?

PAI DO RAPAZ
Essa idade...eles são assim. Não tem o que fazer. Ele quer se divertir um pouco.

PAI

Isaura vai ficar arrasada.

PAI DO RAPAZ

Isso passa.

Ele entra e o PAI volta para casa, embrutecido. ISAURA percebe o jardim devastado. Se ajoelha e tenta juntar toda a sujeira no canteiro. Entra em casa, frustrada. A MÃE observa seu rosto úmido e sua pele suja. Isaura se apressa até o quarto e sua mãe a segue, com dificuldade.

MÃE

Você sabe, Isaura? Se foi? Olha se foi.

A MÃE gesticula com os dedos. Ela precisa garantir que a virgindade esta intacta. A mãe insiste.

MÃE (CONT'D)

Você precisa ver se foi. Se sangra.

Ela afasta a mãe e corre para o banheiro.

CENA 7 – BANHEIRO – INT/NOITE

ISAURA toma um banho demorado. Lava suas pernas, seus braços e seu rosto. Limpa as feridas. Hesita em tocar em sua virilha. Tenta colocar os dedos, percebe que há um pouco de sangue. Assusta-se. Prossegue com o banho.

CENA 8 – CORREDOR – INT/NOITE

Saindo do banheiro, ela avista os pais conversando na cozinha.

PAI

Você acha que perdeu?

MÃE

Não perde assim.

PAI

Mas se sangrou...

A MÃE encosta as mãos no rosto, aparenta preocupação.
ISAURA aparece, envergonhada.

PAI (CONT'D)

Sangra, filha?

ISAURA

Não.

MÃE

Não foi fundo.

PAI
Acho que não. Não foi fundo.

MÃE
Vá se trocar, minha filha.

ISAURA consente. Antes de sair, a MÃE diz baixinho.

MÃE (CONT'D)
Não foi. E você vai fingir que nada aconteceu.

SEQUÊNCIA 3 – DESFECHO
CENA 1 – COZINHA – INT/DIA

Denotar passagem de tempo. ISAURA está na janela de sua casa. O rosto cansado, o corpo magro, as roupas sem servir. Avista ANDRÉ flertando com as mocas do bairro. Ele a percebe, com desdem. Ela sai da janela. Sua mãe está sentada à mesa. Letárgica. Ela senta-se à mesa. Ficam em silêncio. A mãe sussurra:

MÃE
Tenho medo, filha. Tenho medo.

CENA 2 – RUA – EXT/DIA

ISAURA vai pro quintal. Olha seus braços, vê seus machucados cicatrizando. Recolhe as roupas do varal e adentra a casa. Deixa lá as peças de roupa e sai pelo vilarejo.

APÊNDICE 2 – Cronograma Macro da Produção

CRONOGRAMA MACRO

2019	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
MAIO				S	D						S	D						S	D						S	D					
JUNHO	S	D						S	D						S	D						S	D						S	D	
JULHO						S	D						S	D						S	D						S	D			
AGOSTO			S	D						S	D					S	D							S	D						S
SETEMBRO	D					S	D						S	D							S	D						S	D		
OUTUBRO					S	D						S	D						S	D						S	D				

Legenda

- Preparação
- Filmagem/Ensaios
- Pós-produção
- Projeto e Equipe
- Produção geral
- Casting

O diagrama de Gantt representa o cronograma de uma produção audiovisual de 20 dias. A linha de tempo é dividida em 20 dias, com atividades coloridas e legendas explicativas. As atividades são:

- Preparação** (1 dia, cor marrom)
- Filmagem/Ensaios** (5 dias, cor roxo)
- Pós-produção** (5 dias, cor amarelo)
- Projeto e Equipe** (5 dias, cor azul claro)
- Produção geral** (5 dias, cor vermelho)
- Casting** (5 dias, cor verde)

APÊNDICE 3 – Fragmento do Cronograma Detalhado

JULHO				
4		Concepção visual: Fotografia e Arte (Referências)	Pepê	ok
5		Concepção visual: decupagem dos props	Pepê	ok
8		Descrição dos personagens e função das cenas	Pepê	ok
9		Descrição dos personagens e função das cenas	Pepê	ok
10		Concepção visual: decupagem	Pepê	ok
11		Concepção visual: decupagem	Pepê	ok
12		Concepção visual: decupagem	Pepê	ok
15		Organização: figurinos e props	Pepê	ok
16		Organização: figurinos e props	Pepê	ok
17		Contato das locações + Casting	Pepê	ok
18		Decupagem da iluminação+Reunião Arte	Pepê e Cell	ok
19		Decupagem da iluminação	Pepê	ok
22		Estudos da bibliografia	Pepê	ok
23		Estudos da bibliografia	Pepê	ok
24		Estudos de Iluminação (Edgar Moura)	Pepê	ok
25		Compras na Vila Vicentina	Pepê	ok
26		Estudos de Iluminação (Edgar Moura)	Pepê	ok
27		Objetos de Cena	Pepê	ok
28		Visita da Rua Célia	Pepê	ok
29		Contato com VHM	Pepê	ok
30		Visita a Casa Ponce Paz _ Org. dos ensaios	Pepê	ok
31		Concepção visual: Arte e fotografia	Pepê	ok

APÊNDICE 4 – Fragmento da Planinha de Organização da Produção

[illegible]

APÊNDICE 5 – Orçamento Planejado x Orçamento Real

Orçamento Planejado							
	Descrição dos Itens	qtde unid/s	unidade	qtde item	Valor unitário	Sub-Total	Total
1	PREPARAÇÃO E PESQUISA						1.95
	Pré-projeto					1.95	
	Impressão	13	Folhas	1	0.15	1.95	1.95
2	PRÉ-PRODUÇÃO						187.50
	Transporte (Bauru)					30.00	
	Combustível	1	Verba	1		30.00	
	Ajuda de Custo	1	Verba	1		0.00	
	Recalcular para Uber						
	Despesas de Arte					150.00	
	Figurino	1	Verba	1		90.00	
	Cenografia	1	Verba	1		60.00	
	Locações					0.00	
	Despesas de Produção					7.50	
	Divulgação Casting	5	Folhas	1	0.15	7.50	
	Ensaios	2	Diárias	1	5.00	10.00	
3	FILMAGEM						652.00
	Elenco Principal					12.00	
	Roteiro	5	Cópias	1	2.40	12.00	
	Despesas de Arte					80.00	
	Objetos de Cena	1	verba	1		50.00	
	Figurino					30.00	
	Maquiagem	1	verba	1		0.00	
	Locações					0.00	
		1	Verba	1	0.00	0.00	
	Equipamentos					200.00	
	Equipamentos de Câmera e Elétrica	10	Diaria			0.00	
	Lâmpadas					0.00	
	Gelatina					0.00	
	Armazenamento de midia	1	Verba			0.00	
	Pilhas	1	Verba			0.00	
	Alimentação					300.00	
	Alimentação	10	Diária	1	30.00	300.00	
	Almoço	1	Verba	1		0.00	
	Cafê da manhã	1	Verba	1		0.00	
	Manutenção	1	Verba	1		0.00	
	Transporte					100.00	
	Combustível	1	Verba	1		100.00	
	Carreto Para objetos de Cena	2	Unidade	1		0.00	
	Despesas de Produção					70.00	
	Verba de produção	1	Verba	1		50.00	
	Impressão					20.00	
4	Pós-Produção						0.00

	Música original					0.00	
	Composição/Produção de trilha		Verba			0.00	
	TOTAL GERAL						843.40

Orçamento Real

	Descrição dos Itens	qtde unid/s	unidade	qtde item	Valor unitário	Sub-Total	Total
1	PREPARAÇÃO E PESQUISA						3,20
	Pré-projeto					0.00	
	Impressão	16	Folhas	1	0,20	3,20	3,20
2	PRÉ-PRODUÇÃO						104,50
	Transporte (Bauru)					\$26,50	
	Combustível	1	Verba	1			
	Uber	1	Verba	1		\$26,50	
	Despesas de Arte					65,00	
	Figurino	1	Verba	1		50,00	
	Maquiagem	1	Verba	1		15,00	
	Despesas de Produção					13,00	
	Divulgação Casting	5	Folhas	1	0,20	1,00	
	Ensaio	2	Diárias	1	6.00	12,00	
3	FILMAGEM						380,00
	Elenco Principal					12.00	
	Roteiro	5	Cópias	1	2.40	12.00	
	Despesas de Arte					25,00	
	Objetos de Cena	1	verba	1		25,00	
	Figurino					0.00	
	Maquiagem	1	verba			0.00	
	Locações					0.00	
		1	Verba		0.00	0.00	
	Equipamentos					0.00	
	Equipamentos de Câmera e Elétrica	4	Diaria			0.00	
	Lâmpadas					0.00	
	Gelatina					0.00	
	Armazenamento de mídia	1	Verba				
	Pilhas	1	Verba			0.00	
	Produção					157,00	
	Alimentação/Infra	1	Verba	1		157,00	
	Transporte					134,00	
	Combustível	1	Verba			94,00	
	Uber	1	Unidade			40,00	
						0.00	
	Despesas de Produção						
	Verba de produção	1	Verba	1			

	Impressão						
4	Pós-Produção						0.00
	Música original					0.00	
	TOTAL GERAL						487.70

APÊNDICE 6 – Relação de atores por cena

sequência	cena	cenário	espaço/ tempo	locação	elenco
	1	1 fachada/casa	ext/dia	instituto	Vitória, Fabrício, Ana, Pai de André, Fernando
	1	2 cozinha/casa	int/dia	instituto	Ana, Fabrício, Vitória
	1	3 quarto/casa	int/fim de tarde	casa	Vitória
	1	4 rua	ext/dia	instituto	Vitória, Fernando
	1	4.1 fachada/casa	ext/fim de tarde	instituto	Vitória, Ana
	1	5 banheiro/casa	int/fim de tarde	casa	Vitória
	1	6 fachada/casa	ext/dia	instituto	Vitória
	1	6.1 quintal/casa	ext/dia	instituto	Vitória, Fernando
	1	7 banheiro/casa	int/noite	casa	Ana, Vitória
	1	8 rua	ext/noite	instituto	Vitória, Fernando
	1	9 quarto/corredor	int/noite	casa	Ana, Vitória
	1	9.1 banheiro/casa	int/noite	casa	Vitória
	2	1 feira	ext/dia	feira usc	Vitória, figurante feirante, figurante homem
	2	2 quintal/casa	ext/dia	instituto	Vitória, Ana
	2	3 galpão	int/dia	estação	Vitória, Fernando
	2	4 rua	ext/fim de tarde	instituto	Vitória, figurante mulher, figurante homem
	2	5 fachada/casa	ext/fim de tarde	instituto	Man
	2	6 fachada/casa	ext/noite	instituto	Pai de André, Fabrício, Vitória, Ana
	2	6.1 corredor/casa	int/noite	casa	Vitória, Ana
	2	7 banheiro/casa	int/noite	casa	Vitória
	2	8 cozinha/casa	int/noite	casa	Vitória, Ana, Fabrício
	3	1 fachada/cozinha	ext e int/dia	instituto	Ana, Vitória, Fernando, figurante mulher
	3	2 fachada/casa	ext/dia	instituto	Ana, Vitória