UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

IMO

Bruna Schelb Corrêa

Juiz de Fora

Novembro de 2017

Bruna Schelb Corrêa

IMO

Monografia apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título do Grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.
Orientador: Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Juiz de Fora

2017

Bruna Schelb Correa

IMO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção ao título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

_____

Prof. Dr. Alessandra Souza Melett Brum

_____

Prof. Dr. Luis Alberto Rocha Melo

Às minhas irmãs.

AGRADECIMENTOS

À minha família, gostaria de agradecê-los pelas histórias. Por primeiro me dá-las, e por depois acreditar nas minhas. Minha mãe, mulher tão forte, colocou a alma em mim, para que eu então pudesse colocá-la em cada uma das personagens que vim a escrever. Meu pai, que me mostrou constante e firme para onde olhar. Meu avô, inventor do meu imaginário, que cedo me ensinou a seriedade de um causo, mas também a piada nas tragédias.

Ao meu melhor amigo e amado Luis, dedico a direção dos meus olhos que sempre irão querer olhar junto aos seus. Aos meus amigos, camaradas Renata, Paula, Felipe e Natália, que tanto já me deram a mão: um sonoro muito obrigada.

À equipe que me cercou de amor durante o processo de gravação e trocou "minha história" por "nossa história": Ana, Leonardo, Caio, João Gabriel, Isadora, Gabriel R., Michel e Pedro, muito obrigada. Às atrizes Helena, Giovanna e Karol, que fizeram nascer no mundo as mulheres que só existiam no papel.

Ao meu orientador, Sérgio, pela paciência e por não me deixar desviar deste caminho. A todos os professores que, de alguma forma, me guiaram até aqui, e àqueles que tornaram possível o Estúdio Almeida Fleming, sem o qual não seria possível esta realização.

Finalmente, agradeço a Gabriel e Rosa, por abrirem as portas de sua casa, onde agora mora o Imo e um pouco de cada um de nós que passou por lá.

“Um filme é construído como um quarto para se transformar em corredor.”

Maya Deren

RESUMO

Imo é um longa-metragem com duração de 66 minutos, que acompanha as ações cotidianas de três mulheres, Ragana, Sosiê e Carena. Dentro suas rotinas estas mulheres encaram suas lembranças, e, num contexto onírico e aparentemente absurdo assistimos a como suas memórias lidam com momentos passados de opressão.

Trata-se de uma ficção produzida no interior de Minas Gerais, que apesar de emprestar referências do movimento surrealista, originalmente europeu, busca ressaltar e valorizar suas origens e referências brasileiras.

O presente trabalho visa relatar e descrever todas as fases de produção do filme, desde sua concepção até as etapas de pós-produção.

PALAVRAS-CHAVE: Longa-metragem. Cinema Brasileiro. Independente. Surrealismo.

ABSTRACT

Imo is a sixty-six minute long feature film that follows the everyday actions of three women, Ragana, Sosiê and Carena. Whilst immerse in their day-to-day lives these women face their remembrances, and in a dreamlike, apparently absurd context we watch as to how their memories deal with past events of oppression.

It entails a fiction work, produced at the outback of Minas Gerais. In spite of the present surrealist influences, an european movement, the film intends to highlight and value its brazilian origins and references.

This work aims to describe and account for all the phases of production surrounding the film, since its conception through to the post production stages.

KEYWORDS: Feature film. Brazilian Cinema. Independent. Surrealism.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO 10
2 - PROCESSO DE CRIAÇÃO 12
2.1. - CONCEPÇÃO 13
2.2. - INFLUÊNCIAS 14
2.3. - REFERÊNCIAS ESTÉTICAS 19
2.4. - DO ROTEIRO 24
2.5. - PROPOSTA DE DIREÇÃO 25
3 - PRÉ-PRODUÇÃO 26
3.1. - EQUIPE E ELENCO 27
4 - DAS GRAVAÇÕES 28
4.2. RELATÓRIOS 29
5 - MONTAGEM E CONCEPÇÃO SONORA 31
6 - CONCLUSÃO 37
7 - APÊNDICES 37
7.1. ROTEIRO 37
7.2. ROTEIRO TÉCNICO 67
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO 76
REFERENCIAS DE OBRAS AUDIOVISUAIS 76

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: 1:20:22 de "Je, Tu, Il, Elle" (1974)……..…….…15

Figura 2: Still de “Imo” (2017)……..……...15

Figura 3: 5’54’’ de “Un chien andalou” (1924).....17

Figura 4: 11’21’’ de “Un chien andalou” (1924).....17

Figura 5: Still de “Imo” (2017)……..……...18

Figura 6: Still de “Imo” (2017)……..……...18

Figura 7: Still de “Imo” (2017).....18

Figura 8: A woman in the sun. Hopper, 1961……...21

Figura 9: Sun in an empty room. Hopper, 1963……21

Figura 10: Summer interior. Hopper, 1909……...22

Figura 11: Woman Combing Hair. Munch, 1892……..……22

Figura 12: Woman looking in the Mirror. Munch…….23

1. Introdução

O presente trabalho de conclusão de curso consiste na produção de um longa-metragem de ficção idealizado em 2016 e produzido no ano seguinte em um contexto independente. No que tange o roteiro, este traz consigo um caráter fantástico e onírico, numa tentativa de abarcar, através de imagens, as minúcias do cotidiano feminino, acompanhadas de opressões diárias, que dentro da história são apresentados em situações ditas absurdas – ações e cenas como traduções semióticas dos sentimentos.

O imaginário, aqui entendido como um campo abstrato pessoal, não linear ou lógico, busca revelar as emoções das personagens, assim como ambientes e situações que teriam vivenciado em momentos diversos. Estes elementos, por consequência, receberam na concepção da narrativa um protagonismo estrutural, visando gerar no espectador um autorreconhecimento ou estranhamento, imbuídos de associações geradas através do gestual e dos cenários construídos.

A influência Surrealista supracitada não se limita a repetir meras noções narrativas e estéticas do que deve ser um filme enquadrado neste "estilo". Está claro que um filme de fato surrealista é apenas aquele produzido contemporâneo à vanguarda dos anos 1920, porém há conceitos e uma espécie de sentimento que é aproveitado em "Imo" para que se construa a atmosfera onírica. A liberdade e a possibilidade de imaginar, de construir um conjunto de imagens que fala por si, é fruto do manifesto autorado por André Breton[1], que se mostra pertinente como guia criativo passado quase um século:

> "Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites." (BRETON, 1924. p.40)

O filme aqui apresentado, desta forma, se dispõe a seguir tais entendimentos e a crença de que a lógica pela lógica não vale a pena. Desde sua concepção o projeto se concede aos erros tanto quanto aos acertos, encontrando neles igual satisfação e oportunidade de crescimento.

[1] André Breton (França, 1896-1966). Médico, poeta e teórico do movimento surrealista.

Retomando a influência surrealista, há de se levar em conta que esta não era uma vanguarda uniforme e alinhada do ponto de vista técnico e ideológico, abrigando extremos contrários desde o comunismo de André Breton, à ostentação reacionária de Salvador Dalí[2] (Argan, 1992). Segundo o Manifesto de 1924, as "virtudes burguesas" pressionavam a consciência, deformando-a e transformando a razão em instrumento de vontade de poder. A partir do momento em que tal entendimento estivesse presente na obra, esta poderia ser considerada surrealista em essência, não sendo extremamente necessária uma congruência de estilo ou ideologia propriamente dita.

> "O que era importante para os surrealistas não era a obra de arte perfeita e autônoma, mas sim o processo através do qual foi criada e as ideias que transmitia. [...] O surrealismo via a si próprio como um movimento que abraçava muitos gêneros artísticos, uma 'fábrica de pensamentos' cujos produtos se baseavam na tentativa de abordar problemas sociais, artísticos ou literários" (Klingsöhr-Leroy, 2004, p.25).

Ainda que mais inerte e monótono quando comparado a uma obra marginal, a concepção de "Imo" também passa pelos ideais do cinema de Rogério Sganzerla[3], talvez por afeto ou pela vontade de ser livre dentro da estrutura geralmente engessada que é a prática cinematográfica tradicional. O cineasta e crítico que colocou como evidente a requisição de uma liberdade expressiva e o desuso de uma retórica convencional, no que diz respeito à prática cinematográfica brasileira afirmou que:

> "A construção rígida, própria dos filmes tradicionais, encaminha o filme a um desenlace preciso; como já disse, desenvolve uma consciência extra-temporal, reflete sobre o destino futuro e passado das personagens etc. Assim, pode-se perfeitamente 'prever o que vai acontecer' na estória. A valorização do presente [no cinema que rompe com o clássico] faz com que a cena não exista em função da estrutura e do desenlace, mas em função de si mesma. Cada cena reflete e revela o presente." (SGANZERLA, 2001)

É claro que a relação feita aqui é uma que, com todo respeito, não pretende se colocar perto do que foi a genialidade do diretor, porém seria injusto que este não fosse citado, visto

[2] Salvador Dalí (Espanha, 1904-1989). Pintor integrante do movimento surrealista e colaborador em diversas obras cinematográficas de sua época.
[3] Rogério Sganzerla (Brasil, 1946-2004). Cineasta brasileiro, nome integrante do Cinema Marginal.

que a inspiração aqui não se extrai exatamente se suas obras, mas talvez apenas de sua existência, pelas possibilidades vislumbradas em um cinema que não tem vergonha de si, que não tem vergonha de suas referências e de seus resultados.

O que é caro, enfim, é a liberdade de criação inerente ao movimento surrealista e ao cinema marginal, e não necessariamente seus ideais estéticos e narrativos. Destas relações e encontros emergiu a obra que lhes é apresentada.

2. Processo de criação

"Imo" é uma criação fruto de experiências íntimas e memórias pessoais. Ainda que ciente dessa característica, há o desejo de uma identificação para com o espectador feminino, entendendo que homens, em sua maioria alheios às situações de ser mulher, talvez não captem a intenção do filme.

Por se tratar de uma narrativa sem diálogos e que se demora em suas ações, com o agravante de que talvez dialogue com uma parcela do público e não com a outra, "Imo" carrega em si uma preocupação pontual com seu apelo visual e estético. Existiu desde o primeiro tratamento do roteiro um foco na descrição dos ambientes e dos objetos de cena, bem como uma tentativa de se criar uma atmosfera através do som, que viriam a compor a paisagem do filme como um todo. As direções de arte e fotografia, deste modo, passaram por um rigoroso rol de referências, que reuniu elementos das artes plásticas clássica, fotografia moderna e contemporânea e vídeo-clipes, bem como as referências cinematográficas das quais tratar-se-á adiante neste relatório.

No que diz respeito à escrita do roteiro de fato, à parte de planejamentos e suposições prévias, um fator facilitador determinante foi a divisão da narrativa em blocos. Chamados de "segmentos" enquanto no primeiro tratamento do roteiro, a narrativa ali desenvolvida ficou composta por três segmentos oníricos e três segmentos reais, abraçados pelas cenas de abertura e encerramento, que funcionavam como ambientação. Esta escolha inconsciente veio a servir em todos os setores da pré-produção do filme, facilitando o trabalho da arte na listagem de objetos, da fotografia na decupagem, das atrizes em suas leituras, e da própria diretora, por vezes embaralhada diante da própria história e daquilo que se propôs a produzir.

Sem muitos rodeios, é preciso admitir que, como deve ser comum a todos aqueles que dirigem os próprios roteiros, "Imo" não tomou os rumos esperados, mas talvez tenha ido para lugares melhores. É necessário que se admita também, que o processo como um todo foi um

caminho de invenções coletivas por parte da equipe porque apesar de cinema parecer fórmula ele também deve ser liberdade (ou assim entendemos, neste caso). Frisa-se, ainda, e com igual importância: “Imo” foi um filme feito a muitas mãos (e almas).

2.1. Concepção

Nosso espírito se dilata de acordo com o tamanho daquilo que contemplamos. Assim são as memórias, assim é a alma. Alma que nos guia dentro da realidade, nos sonhos e na vigília: elementos todos filhos do intransferível, do inalienável, daquilo que nos é inerente, o imo. Entre os alinhavos das lembranças reside a matéria que nos constrói o espírito, e por consequência, nossas ações, que se desdobram para criar novas reminiscências. Memória é lugar de voltar, ainda que doa.

A história aqui proposta é uma de deslizar no tempo para entender seus caminhos, de observar o que parece imóvel para reconhecer percursos, culminando numa investigação pessoal para elucidar o coletivo. Acompanhando a rotina de três mulheres, o filme intenta tratar de várias - pois sentimentos, ainda que não pareçam assim -, podem ser universais. Através de um estudo dos gestos cotidianos e suas frágeis relações com o absurdo, o filme busca convidar o espectador a se imergir na mente que lhe é alheia, porém, em muitos níveis similar: é proposto um encontro com a experiência humana.

Para tal investigação o filme contempla as histórias de três mulheres, que de forma não relacionada são transportadas a um mundo onírico regido por suas memórias. Em meio às suas ações cotidianas de acordar, arrumar a casa e se pentear, essas mulheres param para refletir diante da luz, catalisadora que as transporta para o ambiente em que suas memórias são exageradas de maneira lírica, porém sempre com um fio que as liga a realidade: a presença masculina. Através de metáforas visuais é aberta uma janela para o sentimento feminino dentro da sociedade, janela esta que há muito se encontra fechada por motivos de diversa sorte.

Assim como as ações rotineiras de cada uma das personagens poderia fazer parte do repertório de qualquer outra mulher, poderiam também as suas lembranças. Apesar de não se apresentarem como memórias críveis, mora em seus exageros o sentimento que reside na mulher em cada situação de opressão social que encara. Os ideais que cobram postura, subserviência e beleza (entre outros) são explorados nos segmentos oníricos sem que se percam nos elementos fantásticos - estes, pelo contrário, os fazem aflorar.

A intenção da narrativa que intercala a realidade com o devaneante é a de salientar que momentos absurdos residem naqueles que parecem normais, corriqueiros - basta que seja acessada uma memória boa ou ruim. As lembranças são esculpidas de acordo com as emoções: quando estas não são traduzíveis através de imagens do mundo terreno é necessário buscar as preciosas expressões do fantástico.

Existe, na narrativa, a tentativa de ressignificar antigos olhares a objetos presentes no cotidiano, lançando luz a demandas sociais que por vezes se encontram obscuras. Ao expor as rotinas que se naturalizam por serem costumeiras, nasce um enfrentamento às tradições que compõem a memória social coletiva, um bem comum de complexa penetração. É extremamente caro, aqui, que o reconhecimento da mulher como sujeito histórico, bem como sua relação com o meio social no qual está inserida, seja ele qual for.

Segundo Tânia Rivera (2008) o cinema é um domínio cultural privilegiado para que se reflita sobre o sujeito. A autora aponta na imagem cinematográfica o apelo exercido sobre o indivíduo, "convidando-nos a experimentar (e refletir sobre) [...] o efeito de sujeito, fulguração e báscula capaz de pôr-nos radicalmente em questão". É proposto em "Imo" tal encontro com o espectador, sem subestimá-lo, convidando-o para refletir em conjunto acerca do tema que lhe é mostrado, se aproveitando da linguagem específica do cinema.

2.2. Influências

Não houve a vontade de se adequar a um gênero, estética ou fórmula na concepção de "Imo", e talvez por isso ele não tenha provavelmente qualidade rítmica que possa ser analisada, ou uma unidade visual clara - a nãos ser que se diga o contrário: enquanto equipe, conhecemos o filme que foi feito, não o filme que foi visto.

Para os momentos da realidade, no que tange a rotina e solitude da mulher, foi buscada em Chantal Akerman[4] a atenção e a delicadeza de se tratar de um universo tão amplo, e tantas vezes negligenciado como narrativa pelo cinema comercial. Filmes como "*Je, tu, il, elle*" (1974) e "*Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*" (1975) foram de extrema importância no repertório de criação por sua força, e por não se privar de pedir ao público paciência para ver o que ali se desenrolaria, ainda que não parecesse que algo fosse se desenrolar.

[4] Chantal Akerman (Belgica, 1950-2015). Argumentista, diretora, atriz, produtora cinematográfica e diretora da fotografia.

Além dos elementos supracitados, o filme traz planos que são pequenas homenagens à diretora e sua obra:

Figura 1: 1:20:22 de "Je, Tu, Il, Elle" (1974).

Fonte: Youtube

Figura 2: Still de "IMO" (2017).

Ainda se tratando da diretora belga, o filme "*Hotel Monterey*" (1972) foi de influência específica na tentativa de que se observasse o espaço como um personagem: em todos os "segmentos" de "Imo", o espaço interage com as mulheres tanto quanto o contrário, os objetos e o próprio local são impreteríveis para que as ações descritas no roteiro se desdobrem.

Ainda analisando as sequências que fazem parte da "realidade" das mulheres, outra influência que se apresenta, esta agora mais técnica, pautada no visual, é a fotografia presente na obra do cineasta português Manoel de Oliveira[5]. O rigor da imagem e a fixidez da câmera, que se posiciona diante das ações e dos espaços como alguém que espera acontecer, sem se debruçar ou ir olhar mais perto, é um que condiciona o espectador a ser paciente e se sentar em silêncio com as imagens que lhe são mostradas, como velhas amigas. Tentou-se atingir esta atmosfera na fotografia de "Imo", com uma câmera que não se apressa nem se intromete, e, por isso, parece muito consciente de sua presença ali. Este não é um filme que se nega como filme, pelo contrário, assume sua característica de mostração, de um conjunto de imagens a ser olhado, e nada além disso.

As metáforas visuais fruto da psicanálise das quais o cinema surrealista anteriormente lançou mão foram reaproveitadas em "Imo". Dois signos recorrentes da vanguarda são ressignificados e homenageados enquanto referência: as mãos e os olhos. Observando as questões freudianas acerca do fetiche e da sexualidade, e suas relações com o surrealismo, pode-se constatar que tais imagens serviram à vanguarda como signo. As mãos humanas, em especial as masculinas, são elemento frequente para se tratar da temática da castração e dos recalques sociais. Em "Imo" a mão masculina entra como opressora, invasora, tentando impedir a mulher de diversas formas, também metafóricas.

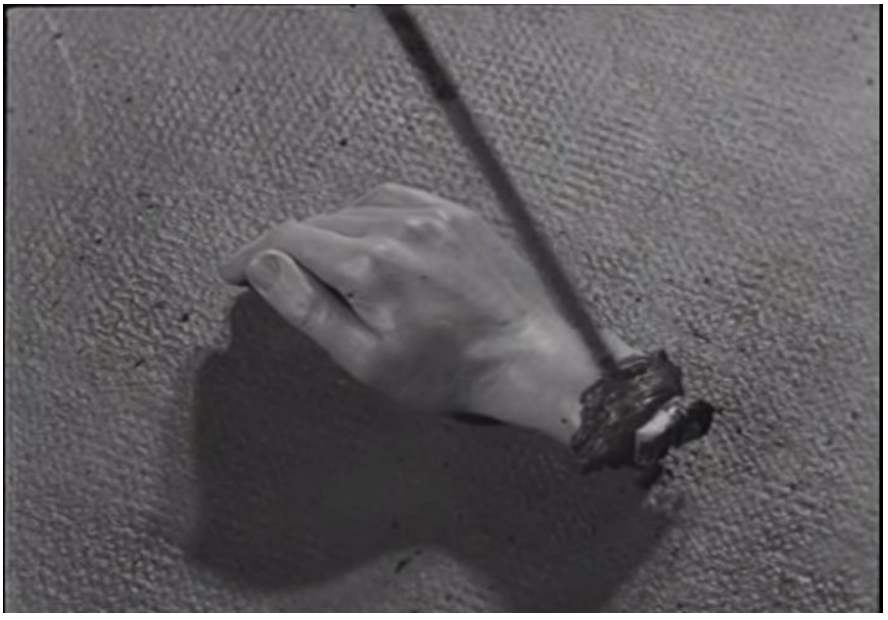

Figura 3: 5'54'' de "Un chien andalou" (1924).

Fonte: Youtube

[5] Manoel de Oliveira (Portugal, 1908-2015). Diretor e roteirista atuante desde 1927.

Figura 4: 11'21'' de "Un chien andalou" (1924).

Fonte: Youtube

No caso de "*Um cão andaluz*" as imagens de desmembramento e mutilação buscam transmitir, além do medo literal da castração, o impacto debilitante da sociedade burguesa e os recalques por ela impostos sobre os desejos naturais do ser humano. Censuras que, de certa forma, castram em muitos domínios da vida, além do sexual. A diferença principal entre "Imo" e a narrativa essencialmente surrealista é a de que aqui a mulher não perde, não cede. Esta história já nos foi contada mais vezes do que o suficiente. As mãos das mulheres, aqui, são mãos que agem de forma autônoma, realizando ações para si mesmas, desde as cenas de abertura, atravessando todo o filme. As masculinas, por sua vez, incomodam ou padecem.

Figura 5: Still de "Imo" (2017).

Figura 6: Still de "Imo" (2017).

Figura 7: Still de "Imo" (2017).

Sobre a presença da mulher neste meio que intercala realidade e sonho (tomando ambos, na verdade, a memória como um lugar, um espaço físico), existe na obra da russa Maya Deren[6] uma forte referência para a concepção desta interação das personagens com o seu ambiente. Sobre esta relação:

> "Seu ímpeto de re-contextualizar o corpo feminino em relação ao espaço e tempo ainda nos atinge como algo completamente novo e desafiador. Sua obra mais famosa, "*Meshes of the afternoon*" se desdobra, ao seu modo, em uma leitura da mulher trabalhando com e contra si mesma, se dividindo em múltiplas iterações de si. [...] o filme levanta a noção de que a paisagem onírica feminina é complexa

[6] Maya Deren (Rússia, 1917-1961). Diretora experimental, coreógrafa, teórica, poeta e fotógrafa.

> e ligada rijamente a ela, definindo quem ela é, e a guiando constantemente pelo mundo, como uma bússola" (GEMMILL, 2016).

O filme anteriormente citado, de 1943, marca o distanciamento da cineasta a qualquer forma regular de prática cinematográfica. Citando ainda Gemmill (2016), "sua rejeição da narrativa abriu caminho para que o público tivesse a experiência do drama psicológico de uma mulher, reestruturando as questões femininas através de uma reproposição das formas de arte majoritariamente masculinas". Guardadas as devidas proporções, "Imo" se propõe também a imergir o espectador na realidade do anseio feminino, carregando o observador, através de simbolismos, para o que se imagina, apenas, que é ser mulher. O absurdo aqui serve de forma didática, como uma linguagem que facilita o entendimento entre realidades tão distantes: aquilo que é inerente à mulher, e o resto do mundo.

A respeito da organização geral do filme se aproveitou das buscas do diretor canadense Guy Maddin[7]. Em sua trajetória no cinema contemporâneo Maddin revisita elementos narrativos como os do primeiro cinema e realiza experimentações estéticas, que aqui não se tentou reproduzir, mas apenas aludir. O longa-metragem de 2015, "*The forbidden room*" pode ser descrito, segundo Romney (2015) como um "filme-maleta, por seu impetuoso fluxo de episódios e fragmentos ligados de forma tênue." Segundo ele o filme "alarga e estreita círculos seguindo uma estrutura concêntrica de contos dentro de contos". Em "Imo", o som é o elemento que amarra as narrativas aparentemente separadas, que conecta cada segmento que parece independente, mas ao mesmo tempo pertence a aquele que o precede ou sucede.

Apesar de muitos caminhos e métodos interpretativos, é preciso que se aceite que alguns criadores não se cobram explicações ou floreios. O filme apenas existe enquanto produção cinematográfica, mas depois de assistido e entendido individualmente o filme vive, e renasce diversas vezes, a cada nova exibição. Em alguns casos, as interpretações, se mostram escusadas, como afirma Koller (2001): "A maneira mais eficaz de se apreciar um filme é permitir que as imagens seduzam, que se deixe assistir com os olhos e emoções, e não buscando uma explicação". Este talvez seja o caso aqui, mas nada impede de também não ser.

2.3. Referências estéticas

[7] Guy Maddin (Canadá, 1956). Diretor, roteirista e artista de instalação.

A estética pretendida enquanto planejamento jamais é a mesma da prática. Durante o processo de roteirizar a história é inevitável que se crie imagens mentais que simplesmente não estão à nossa disposição talvez por falta de recursos financeiros, talvez simplesmente por não existir. As locações para as filmagens ultrapassaram as expectativas do que se pressupunha possível, sendo assim, os cenários humildes e pouco mobiliados do primeiro tratamento do roteiro se transformaram em ambientes exuberantes inimagináveis.

É claro que "estética" não abarca somente o cenário, mas todos os elementos que compõem a imagem, sendo assim, o planejado para as cores e a atmosfera do filme como um todo foi dividido em dois blocos: a estética do onírico e a do real. Logicamente o resultado não foi uma unidade entre cada um destes fragmentos, mas existe entre eles alguma coerência que se sustenta por outros fatores além do visual.

Para os momentos de solidão das personagens, os blocos do "real", pretendeu-se criar um sentimento intimista, apoiado em arranjos de luz que parecessem emoldurar ou abraçar as mulheres. Empregando como referência as pinturas de Edward Hopper[8] e Edvard Munch[9], os direcionamentos de luz construiriam a narrativa tanto quanto os outros elementos cinematográficos presentes na obra, visando criar uma atmosfera a partir de memórias sensoriais.

Figura 8: A woman in the sun. Hopper, 1961.

Fonte: Whitney Museum of Art.

[8] Edward Hopper (Estados Unidos, 1882-1967). Pintor, artista gráfico e ilustrador enquadrado no realismo contemporâneo.

[9] Edvard Munch (Noruega, 1863-1944). Pintor precursor do expressionismo alemão.

Figura 9: Sun in an empty room. Hopper, 1963.

Fonte: The art institute of Chicago.

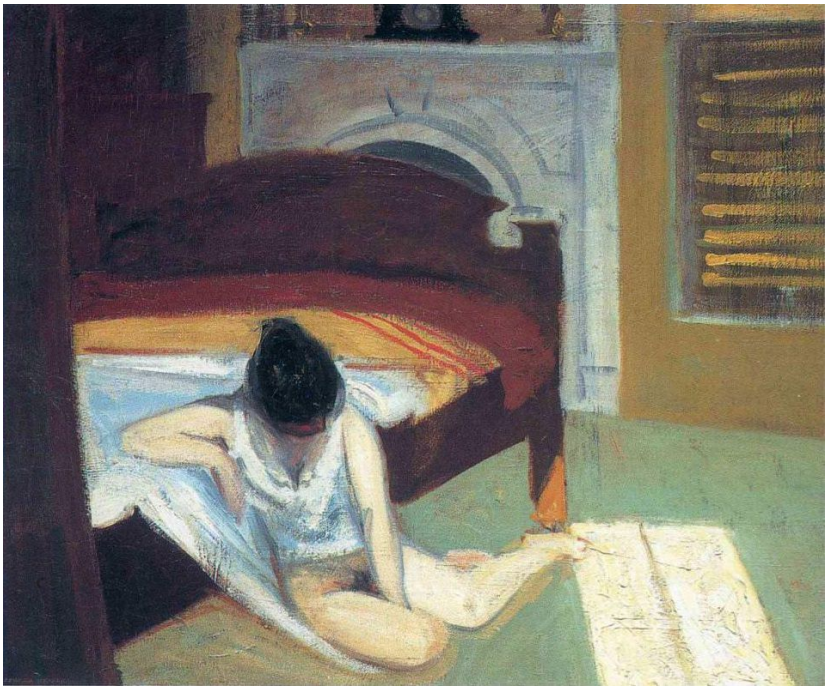

Figura 10: Summer interior. Hopper, 1909.

Fonte: Whitney Museum of Art.

Figura 11: Woman Combing Hair. Munch, 1892.

Fonte: KODE – the Art Museums of Bergen.

Figura 12: Woman looking in the Mirror. Munch, 1892.

Fonte: Wikiart.

Para os segmentos oníricos buscou-se não criar ou se ater a limites de referência. A arte teve total liberdade para criar parâmetros próprios a partir do que lhes era apresentado no roteiro, porém se seguiu o pensamento de que indicações demais podem frear a criatividade. Na intenção de se fazer entender uma espécie de sensação que deveria existir nestas cenas, foi trazida a obra de Gertrude Abercrombie[10], pintora norte-americana contemporânea ao surrealismo, apesar de uma produção artística um pouco mais tardia que a da vanguarda.

Junto com a apresentação do projeto onde constavam as imagens acima citadas, e o roteiro, cada membro da equipe e elenco recebeu a seguinte tabela, que indicou de forma didática alguns dos objetivos visuais do filme:

REFERÊNCIA

SENTIMENTO	VISUAL
The Forbidden Room (2015) - plantas, fotografia onírica - https://www.youtube.com/watch?v=pwKvz-wA3I0	Seances (2016) https://www.youtube.com/watch?v=B0OSGE0_JfU
Un chien andalou (1929) - metáforas visuais através de objetos e suas disposicoes - https://www.youtube.com/watch?v=054OIVlmjUM	Send me to the 'lectric chair (2009) - cenário - https://www.youtube.com/watch?v=UYZJ09dSSRQ
O estranho caso de angelica (2010) - pela atemporalidade dos objetos - https://www.youtube.com/watch?v=NdjT8DfV1eM	The Mirror (1975) - figurino, ambientes, cores - https://www.youtube.com/watch?v=9Yn9q25NWAw
O último mergulho (1992) - som: não hesita em experimentações - https://www.youtube.com/watch?v=uSAPXzgtr40	Women without smiles - figurino e cenario 0:38-0:56 - https://www.youtube.com/watch?v=QL7hguy3YdM
Victor Erice - fotografia/janelas - https://www.youtube.com/watch?v=iTuVd7Ygoiw	Shirley (2013) - figurinos e cabelos - https://www.youtube.com/watch?v=5boMTmbHClQ
Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles e Je, tu, il, elle - o estático e a rotina - https://www.youtube.com/watch?v=IwTmQeybYtQ	Sophia de Mello Breyner Andresen (1969) - roupas e móveis - https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo
Hotel Monterrey (1972) - fotografia não onírica - https://www.youtube.com/watch?v=YNjPbiHXwME&t=37s	Meshes of the afternoon (1943) - tudo menos essa música - https://www.youtube.com/watch?v=ihQurg4xGcI
La Chambre (1972) - tudo menos movimento de camera - https://www.youtube.com/watch?v=8AGakyb3eBU	Ritual in transfigured time - tudo - https://www.youtube.com/watch?v=0IG5K65gkTU
Visita ou memoria e confissoes (1993) - fotografia - https://www.youtube.com/watch?v=9iwCmMMaX70	Flammes (1978) - Tons - https://www.youtube.com/watch?v=OQJcCbieCVM

[10] Gertrude Abercrombie (Estados Unidos, 1909-1977). Pintora envolvida na *Jazz Scene* de Chicago.

Como anteriormente foi apontado, todas estas indicações fizeram parte da pré-produção e auxiliaram na concepção do roteiro, organização da arte e planejamento da fotografia. O resultado final, visto no filme, foi uma junção de todas estas guias, tendendo mais para algumas do que para outras, sem regras fixadas, mas quando houve a vontade de deliberadamente copiar algo, copiamos. Durante as filmagens nada escapou de mudanças em relação ao que havia sido planejado, todas elas, porém, foram bem aceitas e foi feito o possível para que tais mudanças fossem bem incorporadas à produção: desde revisões na decupagem até trocas no roteiro, criando ou abandonando planos *in loco.*

2.4. Do roteiro

Algumas decisões foram tomadas acerca do roteiro antes que este começasse a ser escrito. Duas delas: a ausência completa de diálogos ao lado de uma descrição minuciosa das ações; e considerável atenção aos ambientes e objetos envolvidos em cada cena, visto que estes desencadeiam as ações anteriormente citadas.

De forma prática a escolha de não dar falas as personagens se dá pelo fato de que dirigir não atores não é fácil e porque o que se tenta colocar em evidência em "Imo" são as ações corporais, as expressões e o corpo como portador da mensagem proposta. A justificativa poética, por sua vez, é mais agradável: a ausência de diálogos se explica pelo fato de que palavras não são necessárias quando se está diante de ações da alma. Em solidão, como estão as personagens, age-se sem qualquer recalque, e em memórias confia-se apenas nas imagens que nos aprazem (ou marcam). O filme, assim, se propõe a uma investigação dos recônditos secretos e extremamente pessoais que compõem o ser, aqui expresso em movimentos. As ações, que por sua vez se desenrolam de forma lenta, buscam imprimir na imagem a comoção do tempo real, através de um recorte aparentemente estático do mundo enquanto realidade.

A importância dos cenários como personagens, ainda, busca ressaltar o impacto do ambiente no indivíduo, e, através da fixidez da câmera, pretendeu-se acordar no espectador um estado agudo de atenção para uma rotina que, ao contrário das aparências, está extremamente carregada de sentido.

Como o caso aqui foi um no qual a diretora era também a roteirista, o roteiro foi concebido desde seu início no formato técnico, prevendo posicionamentos de câmera e movimentações do elenco, sem que se perdesse a qualidade literária. Muitas descrições longuíssimas foram feitas ao longo do roteiro, o que se mostrou muito útil para a equipe de

arte, que tinha suas demandas muito bem esclarecidas, porém completamente dispensável do ponto de vista da direção durante as gravações.

O roteiro passou por cinco tratamentos, num espaço de três meses, os dois primeiros para garantir uma sequência minimamente lógica das ações das personagens, e os três próximos para que se adequasse às limitações do elenco, da equipe (principalmente de arte) e locação. Foi feita, por último, a decupagem junto à fotografia, porém sem muitas alterações.

2.5. Proposta de direção

O processo de direção presente em todo o percurso de "Imo" é um que se pauta em aprendizado e experimentação. Ciente das dificuldades de se dirigir um longa-metragem pela primeira vez ocupando também uma posição de produção, é inevitável que hajam soluços que muito provavelmente ficarão evidentes aos olhos de espectadores mais experientes. Não foi fácil. Peço licença, portanto, para que a partir deste momento possa relatar a experiência em primeira pessoa.

Tanto a equipe quanto o elenco que compôs a produção do filme "Imo" era, em sua totalidade, uma que nunca havia tido a experiência de um longa-metragem. As escolhas feitas no que tange a produção e roteiro foram feitas para que se adequasse o processo a essa realidade. Nossa inexperiência se desdobrou de feliz forma, pois sem saber de exato os procedimentos técnicos e burocráticos que envolvem uma grande produção, a equipe não se privou de experimentos, e por consequência, de descobertas. Meu principal objetivo enquanto diretora foi o de atender a todos os setores com igual atenção, ouvindo seus palpites, que se mostraram sempre pertinentes e úteis.

Para com as atrizes, foi feita a escolha de não entregar-lhes descrições ou *background* que tratasse de suas personagens, com o objetivo de que estas trouxessem cargas pessoais às suas ações enquanto atuassem. Tudo que lhes era passado dizia respeito aos seus movimentos em quadro, porém seus gestos e expressões eram completamente espontâneos de acordo com o que cada uma delas encontrou de relevante nas leituras prévias do roteiro. Esta "técnica" de livre-atuação se mostrou muito proveitosa, impedindo que o resultado fosse forçado ou teatral, algo distante do que pedia o filme.

Não foram feitos também ensaios anteriores às filmagens, para que não surgissem movimentos viciados em frente à câmera. O que se fez foi marcações com as atrizes em horários próximos às filmagens de fato, o que facilitou para a equipe de fotografia e para a

direção em igual importância. Por trabalhar exclusivamente com não-atores, a ausência de diálogos também foi fator facilitador, não tendo se mostrado assim, neste caso, uma preparação de elenco intensa.

3. Pré-produção

Por se tratar de uma produção universitária num contexto político-econômico tal qual o que estamos inseridos, a produção de um longa-metragem foi penosa no âmbito financeiro. Apesar de muitas tentativas de captação mínima que fosse as respostas foram em sua totalidade negativas. Recorreu-se a economias pessoais e ajuda familiar, um privilégio reconhecido, o que não privou, no entanto e infelizmente, de que o orçamento permanecesse limitado.

A pré-produção do filme teve seu início em março de 2017, porém só deslanchou realmente seis meses depois. A primeira dificuldade foi a de encontrar uma locação, o que atrasou inteiramente o processo que seguiria após esta decisão. A intenção primeira era a de filmar em Cataguases, mas eventualmente ficou claro que a equipe, em sua maioria, não dispunha da possibilidade de passar tantos dias distante de suas obrigações locais em Juiz de Fora. Diante deste impasse deu-se início a uma busca de locação que funcionasse como solução para este problema: foi então que a "descoberta" da Fazenda Vale da Rosa em Matias Barbosa apareceu como a melhor resposta.

Por diversas razões, após tomada esta decisão, a equipe de produção até então atuante decidiu por abandonar sua função, causando um considerável retrocesso ao projeto que depois de tanto parecia tomar forma. Foi então que assumi, enquanto diretora, a posição de produtora executiva, rearranjando a equipe para que esta não ficasse defasada. Em seguida, com a equipe reestruturada e suas demandas esclarecidas, pusemo-nos a estudar os recursos disponíveis e como estes seriam empregados.

O orçamento total foi de R$1.150,00 após o somatório de todas as captações, e estes foram empregados de acordo com a tabela abaixo:

DEMANDA	VALOR
Transporte (equipe, equipamentos e objetos)	R$ 120,00
Alimentação	R$ 625,00
Objetos de arte e demais despesas	R$ 305,00

Muitos dos custos que se tem com uma produção regular foram inexistentes. Entre eles: a locação, os traslados diários entre Juiz de Fora e Matias Barbosa, a maioria dos objetos de arte e, principalmente os equipamentos e a equipe. Para a locação foi feito um acordo com o proprietário, que cedeu o espaço não só para as filmagens, mas também para estadia da equipe; os equipamentos foram de empréstimo da universidade e a equipe, composta por colegas do Instituto de Artes e da vida, que se dispuseram a trabalhar sem remuneração.

3.1. Equipe e elenco

A equipe contou, em sua maioria, com alunos do Instituto de Artes cursando o Bacharelado Interdisciplinar nos setores de fotografia e arte, e com alunos do curso de Cinema para as posições de direção, assistência de direção, produção de set e som.

Função	Nome
Direção	Bruna Schelb
Assitente de Direção	Felipe Monteiro
Produção	Renata Schettino
Produção de Set	Natália Reis
Produção	JG Marques
Fotografia	Luis Bocchino
Assistente de fot.	Leonardo Morais
Assistente de fot.	Caio Deziderio
Arte	Ana Luiza
Figurino	Isadora Martins
Maquiagem	Gabriel Reis
Som	Michel Sagaz
Assistente de Som	
Montador	Luis Bocchino
Efeitos especiais	Corélio

As exceções são os dois produtores, que entraram tardiamente para substituir as produtoras desistentes. O convívio diário estreitou as relações da equipe, que conviveu e trabalhou em conjunto com uma harmonia inesperada.

Quanto ao elenco principal, as atrizes que não passaram por treinamento prévio nenhum se mostraram muito competentes e compreensivas. Mesmo diante do desafio e da exposição da nudez, as filmagens ocorreram de forma leve e bem humorada, com suas devidas pausas e pequenos atrasos justificáveis. O elenco de apoio, por sua vez, causou pequenos problemas. Nos segmentos oníricos, onde havia a presença de personagens masculinos tivemos quatro atores que desistiram no dia das filmagens, tendo de ser substituídos por membros da equipe, o que causou desfalques que atrasaram e complicaram a produção de alguns planos. Pessoalmente notei que dirigir atores do sexo masculino foi extremamente complicado e penoso pois estes tinham perguntas e demandas completamente descabidas, e alguns comportamentos que geraram desconforto nas atrizes. Nada que não pudesse ser previsto e resolvido, no entanto.

4. Das gravações

As gravações, que a princípio estavam programadas para setembro foram adiadas em virtude da falta de organização prévia suficiente, e um mês depois puderam ser programadas para o período de 10 a 19 de outubro de 2017, num calendário que considerou as disponibilidades de locação, equipe e elenco. Ao primeiro dia ficou reservado a chegada e instalação da equipe em Matias Barbosa, e para o último a desprodução, totalizando em 8 diárias o tempo total de filmagens, como consta no calendário abaixo:

	11/10 (quarta) CENA 3-6	12/10 (quinta) CENA 7	13/10 (sexta) CENA 1-8	14/10 (sábado) CENA 9
manhã	CENOGRAFIA	1-7	1-12	CENOGRAFIA
tarde	1-11	DESCANSO	1-12	CENOGRAFIA
noite	CENOGRAFIA P/ CENA 7	8-28 CENOGRAFIA P/ CENA 8	CENOGRAFIA	1-53
	15/10 (domingo) CENA 9	**16/10 (segunda)**	**17/10 (terça) CENA 2-4**	**18/10 (quarta) CENA 5**
manhã	CENOGRAFIA		CENOGRAFIA	CENOGRAFIA
tarde	1-53	FOLGA	1-20	1-40
noite	1-53		1-20	1-40

Todo o planejamento acima foi seguido, de acordo com suas respectivas ordens do dia, sem que fossem necessários remanejamentos no calendário original. Uma única exceção, porém, foi para o dia 16 de outubro, no qual não aconteceu a folga planejada para a equipe como um todo. Ocorreu um problema chamado corrupção de dados com o cartão de memória que continha imagens do dia anterior, forçando a equipe que permaneceu na locação para o

dia livre a refazer o que havia sido perdido, acrescentando, assim, uma diária a mais que o previsto.

Devido às marcações e longas conversas com o elenco antes de se iniciar as gravações de cada plano, o resultado da maioria destes foi satisfatório com apenas um *take* (com segundas tomadas para se ter opções), sendo quatro o número máximo de tentativas necessárias para aqueles onde houve alguma complicação, raros os casos.

4.2. Relatórios

Para cada dia de filmagem, durante o café da manhã, reunia-se a equipe de direção, um membro da produção e a fotografia para que se planejasse a ordem do dia. Nas situações específicas onde gravamos pela manhã, a ordem do dia era feita na noite anterior. Este sistema se mostrou eficaz dados os planejamentos prévios de decupagem feitos no roteiro técnico, e se estabeleceu um pequeno "sistema" onde todas as demandas eram acertadas informalmente entre os membros da equipe. Tal cenário foi favorecido pelo fato de que a equipe estava instalada no próprio local das filmagens, facilitando a comunicação em tempo integral. Segue abaixo um exemplo do planejamento diário e do respectivo plano de filmagem:

Dia 14/10/2017 **Sexta-feira**			
HORA	**ATIVIDADE**	**EQUIPE**	**DESCRIÇÃO**
08:00	Café	Todos	Café
10:00	Visita Locação	Ass.Dir, Som, Foto, Arte	Pré-produção (Botequim)
10:00	Revisão Roteiro	Bruna	Pré-produção (Vale)
11:00	JF (Ida)	Renata JG Leo	Buscar atores
12:00	Almoço	Todos	Almoço
14:00	Pré	Ass.Dir, Foto, Arte (c/ Natalia)	Marcação, ensaio com Giovana e atores / Cenografia (Botequim)
15:00	JF (Volta)	Produção	Chegada dos atores para ensaio
17:00	Intervalo	Todos	Pausa antes das gravações
18:00	Fim	Todos	Pré-produção final (Botequim)
19:00	Gravação	Todos	Inicio das gravações
21:30	Jantar	Todos	Jantar
01:00	Desprodução	Todos	Fim das gravações

IMO

PLANO DE FILMAGEM/ DIÁRIA:4

CENA	PLANO	ENQUADRAMENTO	OBSERVAÇÃO	ELENCO	DESCRIÇÃO DA CENA
1	1	PD	GRAVAR NA SALA	SOSIÊ	SOSIÊ BORDANDO
1	2	PG	GRAVAR NA SALA	SOSIÊ	SOSIÊ BORDANDO
9	11	PD	PENSAR POSIÇÃO DA GOIABA NA MESA ONTEM	GOIABA CIGARRO	goiaba partida levemente amassada ao lado de um cigarro apagado na mesa
9	43	PD	LARANJA COM BROTO	LARANJA PODRE + BROTINHO	FRUTAS PODRES NA MESA AGORA TEM BROTOS
9	45	PD	FRUTAS ESMAGADAS SE RECONSTROEM	MORANGOS	MORANGOS ESMAGADOS AGORA FICAM BONS
9	46	PD	OBSERVAR POSIÇÃO DAS UVAS	MANEQUIM + UVAS	DEBAIXO DO CABELO DO MANEQUIM UM CACHO DE UVAS
9	48	PD		CABELO RENATA	CABELOS DA MANEQUIM AGORA SÃO DE UMA HUMANA
9	49	PD	TESTAR ANTES UMA MANEIRA	MÃO DA MANEQUIM	A MÃO DA MANEQUIM SE MOVE
9	50	PD	NÃO ESQUECER DO SOM DA TAÇA	RENATA+ SOSIÊ	OLHOS DA RENATA SOSIÊ PASSA A MÃO NA TESTA DE RENATA. TAÇA CAI FORA DE QUADRO (SOM) RENATA ASSUSTA
9	33	PM	MAQUIAGEM BARRIGA + MAÇÃ	SOSIÊ	CÂMERA NO CHÃO ESPERA A QUEDA DA MULHER. ELA CAI COM AS MÃOS NA BARRIGA E ALI FICA. UMA MAÇÃ CAI AO SEU LADO. ELA TIRA SUA MÃO DA BARRIGA E VÊ QUE ESTÁ SUJA DE SANGUE
9	35	PD	VER CONTINUIDADE DO LOCAL ONDE CAIU E POSIÇÃO	SOSIÊ	FERIDA DE SOSIÊ SANGRA, ELA COLOCA SEU DEDO DENTRO DO BURACO E O ESTICA E COLOCA A CABEÇA NA FRENTE DA CÂMERA
9	39	PD	FAZER SANGUE	SOSIÊ	BARRIGA DE SOSIÊ QUE ENCHE UMA TAÇA COM SANGUE QUE SAI DA SUA FERIDA
9	36	PD	VER LOCAL ONDE CAIU E POSIÇÃO	SOSIÊ	SOSIÊ SE LEVANTA E PASSA AS MÃOS EM SEUS CABELOS E SORRI
9	51	PD	CONFIRMAR LOCAL DA TAÇA CAÍDA	SOSIÊ	PENSAR ESSA CENA COM UM SOM QUE ASSUSTA RENATA
9	26	PD	BALANÇAR	SOSIÊ	OLHOS FIXOS DE SOSIÊ. SEU CORPO É POR VEZES BALANÇADO
9	10	PD	ESMAGAR + MORANGOS	SOSIÊ	parte da perna de Sosiê junto com morangos esmagados
9	12	PD		SOSIÊ	parte da sola e os dedos de um pé com caroços de romã ao lado
9	13	PD	CAROÇOS DE AMEIXA	SOSIÊ	mão com a palma para baixo e dois caroços de maçã e três de uva perto das unhas
9	14	PD	PLANO FECHADO VER CONTINUIDADE DAS FRUTAS	SOSIÊ	umbigo visto de lado
9	15	PD		SOSIÊ	maçã bem vermelha cortada ao meio entre os cabelos da mulher

5. Montagem e concepção sonora

Para que se acelerasse a montagem e esta pudesse ocorrer de acordo com o que foi idealizado pela direção foi feita uma decupagem do material bruto, tanto das imagens, quanto do som. A edição das imagens foi feita num período de dois dias e o resultado foi satisfatório. Por não haver muito material bruto devido à pouca quantidade de *takes* este trabalho foi bem organizado e veloz. Abaixo, a decupagem:

ARQUIVO	IN	OUT	TEMPO (segundos)	OBSERVAÇÃO
CENA 0				
C0P1T1	0:00	0:58	58	AUDIO: ambiência LAGO in 0:08
C0P2T1	0:09	1:01	54	
C0P5T1	0:12	0:32	20	
CENA 1				
C1P1T3	0:22	2:00	98	
C1P1T1	0:45	1:48	63	
CENA 2				
C1PEXTRA1T1	0:29	1:31	62	
C2P1T1	0:46	1:35	71	
CENA 3				
C3P1T1	0:11	1:01	50	
C3P2T3	0:27	0:50	23	
CENA 4				
C4P1T2	0:08	1:27	79	
C4P2T2	0:05	0:15	10	AUDIO: LÁPIS IN 0:18
C4P3T2	0:13	0:39	26	
C4P4T1	0:18	0:52	42	
C4P5T2	0:11	0:24	13	
C4P6T1	0:17	0:24	7	
C4P6EXT1	0:16	0:23	7	
C4P7T1	0:15	0:36	21	
C4P8T2	0:11	0:35	24	
C4P9T2	0:27	1:11	16	
C4P10T1	0:19	1:04	45	
C4P11T1	0:20	1:25	65	

C4P13T1 OU 2				ALONGAR DEPOIS DE ESCURO PARA ENTRAR O SOM DE PASSOS PELA SALA (AÇÕES CORTADAS EM P12 E P13 NO ORIGINAL)
C4P18T2	0:11	1:09	58	
C4P19T1	0:09	0:25	19	
C3P20T2	0:08	0:21	13	
CENA 5				
C5P1T1	0:17	0:22	5	
C5P2T2	0:10	0:41	31	
C5P3T1	0:09	0:34	25	
C5P4T1	0:12	0:22	10	
C5P5T1	0:11	0:25	14	
C5P6T1	0:18	0:31	19	
C5P7T1	0:12	0:23	11	
C5P8T1	0:12	0:23	11	
C5P9T2	0:13	0:33	20	
C5P10T1	0:21	0:30	9	O P2 TAMBÉM É BOM
C5P11T1	0:11	0:39	28	
C5P12T2	0:11	0:56	45	
C5P13T1	0:12	0:22	10	
C5P14T1	0:13	0:30	17	
C5P15T2	0:10	0:43	33	
C5P16T2 PT1	0:14	0:39	25	A CÂMERA DIVIDIU O ARQUIVO
C5P16T2 PT2	0:00	1:43	103	!!!
C5P17T1	0:13	0:43	33	
C5P18T1	0:14	0:36	22	
C5P19T1	0:28	0:55	33	
C5P20T1	0:14	0:55	41	
C5P21T1	0:17	0:28	11	AFTER: REMOVER ORELHA SAGAZ
C5P22T1	0:18	0:55	37	
C5P23T3	0:13	0:32	19	
C5P24T3	0:10	0:57	47	
C5P25T1	0:12	1:17	65	
C5P26T1	0:12	1:10	58	
C5P27T2	0:15	0:39	24	

C5P28T1	0:18	0:32	14	
C5P29T1	0:15	0:35	20	
C5P30T1	0:18	0:25	7	
C5P31T2	0:13	0:19	6	
C5P32T1	0:12	0:18	6	
C5P33T1	0:15	0:22	7	AFTER: BLUSA SAGAZ
C5P34T1	0:21	0:45	24	VAI DEPENDER DO SOM
C5P35T1	0:23	0:34	11	
C5P36T1	0:25	0:41	26	
C5P37T1	0:27	0:40	13	
C5P38T3	0:15	0:35	25	
C5P39T3	0:15	0:41	26	
CENA 6				
C6PEXTRAT1				AFTER: TIRAR MOVIMENTO DE CAMERA
C6P1T2	0:28	1:05	37	
C6P2T1 PT1	0:39	FIM		
C6P2T1 PT2	INÍCIO	0:12	12	
C6P3T1	0:30	1:16	46	AFTER: INTERPOLAÇÃO DE LUZ
C6P4T2	0:26	1:38	72	AUDIO: RUIDO JUNTO COM O FECHAR DOS OLHOS
C6P5T3	0:14	0:24	10	
C6P6T2	0:33	1:27	54	
C6P7T1	0:29	1:07	38	
C6P8T2	0:17	0:52	35	AFTER: INTERPOLAÇÃO DE LUZ
C6P9T2	0:23	0:46	23	
C6P10T1	0:29	1:37	68	AFTER: INTERPOLAÇÃO DE LUZ AUDIO: FADE IN SOM DA PÁ NO FINAL
CENA 7				
C7P1T2	0:25	1:17	52	AUDIO: PÁ CAVANDO + ÁGUA CORRENDO
C7P2T1	0:30	0:58	28	AFTER: TIRAR A MANGUEIRA
C7P3T1	0:16	0:49	33	
C7P4T2	0:22	0:43	21	
C7P5T1	0:16	0:43	27	
C7PEXTRA2T2	0:43	0:46	3	VALE A PENA?
C7P6T5	0:25	0:56	31	AUDIO: ÁGUA

C7P7T1	0:22	0:58	36	AFTER: INTERPOLAÇÃO LUZ ESCURECER AUDIO: OQ FAZER COM SOM DA ÁGUA?
C7PEXTRA1T1	0:11	0:23	12	AFTER: INTERPOLAÇÃO LUZ ESCURECER AUDIO: ÁGUA
C7P8T1	0:20	1:09	49	AUDIO: ÁGUA
C7P9T2	0:19	0:47	28	
C7P10T2	0:12	0:41	29	AUDIO: CARRINHO DE LONGE
C7P11T1	0:23	0:44	11	AUDIO: INSERIR SOM DESDE ANTES
C7P12T1	0:12	0:29	17	AUDIO: CARRINHO VINDO + ÁGUA NO CHÃO
C7P13T1	0:21	0:32	11	AUDIO: CARRINHO + ÁGUA AO LONGE
C7P14T1	0:24	0:33	9	AUDIO: ÁGUA NO CHÃO
C7P15T1	0:32	0:46	14	AUDIO: CARRINHO VINDO
C7P16T1	0:24	0:33	9	AUDIO: CARRINHO VINDO
C7P17T1	0:16	0:23	7	
C7P18T3	0:30	1:01	31	AUDIO: CARRINHO SÓ UM POUCO
C7P19T2	0:13	0:43	30	
C7P20T1	0:33	1:13	40	
C7P21T1	0:12	0:25	13	
C7P22T1	0:16	0:56	40	AUDIO: PÁ DO HOMEM CAVANDO IN 0:21
C7P23T1	0:17	0:35	18	AUDIO: SOM INTENSO DO MASTIGAR
C7P24T2	0:17	0:34	17	
C7P23T2	0:36	0:44	8	FICA RUIM? SE SIM, TIRAR
C7P27T2	0:12	0:40	28	
C7P28T1	0:20	0:45	25	
CENA 8				
C8P1T2	0:16	1:35	79	AUDIO: LENÇÓIS MOVIMENTANDO INTENSAMENTE
C8P2T1	0:17	0:36	19	AUDIO: PASSOS
C8P3T2	0:18	0:42	24	AUDIO: CANTAROLANDO E ANDANDO
C8P4T2	0:10	0:24	14	PROLONGAR A CENA PARA AUDIO DE XIXI (+25s)
C8P5T1	0:11	0:26	15	

C8P6T1	0:12	0:53	41	PROLONGAR UM POUCO PARA SOM DOS PASSOS
C8P7T2	0:14	0:24	10	
C8P9T1	0:15	0:37	22	
C8P10T1	0:20	1:03	43	AUDIO: FÓSFORO ACENDENDO
C8P11T2	0:19	1:21	62	
C8P12T1	0:29	0:55	26	AUDIO: AMBIENCIA BANQUETE IN 0:48
CENA 9				
C9P1T2	0:17	0:33	16	
C9P2T1	0:17	0:23	6	
C9P3T1	0:16	0:28	12	
C9P4T1	0:11	0:21	10	
C9P5T1	0:10	0:25	15	
C9P6T1	0:07	0:13	6	
C9P7T3	0:08	0:29	21	AUDIO: TAÇA CAINDO
C9P8T2	0:13	0:30	17	
C9P9T1	1:15	1:33	18	
C9P11T1	0:11	0:23	12	
C9P14T1	0:13	0:23	10	
C9P15T1	0:15	0:26	11	
C9P16T1	0:25	0:38	13	
C9P17T1	0:13	0:21	8	
C9P18T1	0:16	0:21	5	
C9P19T1	0:17	0:23	6	
C9P20T1	0:19	0:38	19	
C9P21T1	0:14	0:23	9	
C9P22T1	0:25	0:33	8	
C9P23T1	0:18	0:23	5	
C9P24T1	0:14	0:19	5	
C9P25T2 PT1	0:23	0:33	10	
C9P26T1	0:18	0:31	13	FLIPPAR HORIZONTAL
C9P27T4	0:11	0:28	17	
C9P28T1	0:15	0:29	14	
C9PEXTRA3T1	0:08	0:12	4	
C9PEXTRA1T1	0:09	0:13	4	

C9PEXTRA2T1	0:06	0:10	4	
C9P29T1	0:14	0:29	15	
C9P30T2	0:29	0:44	15	
C9P31T1	0:22	0:40	18	
C9P32T3	0:15	0:31	16	VER SE DA CERTO
C9P33T2	0:27	0:34	7	
C9P34T1	1:01	1:12	11	
C9P35T1	0:48	0:59	11	AFTER: ESCURECER MAQUIAGEM
C9P36T1	0:15	0:22	7	
C9P37T3	0:16	0:37	21	
C9P38T1	0:29	0:48	19	
C9P39T1	0:19	0:27	8	
C9PEXTRA5T1				
C9P42T1	0:22	0:41	19	INVERTIDO COM O 41
C9P41T2	0:16	0:30	14	
C9P43T1	0:35	0:41	6	
C9P45T1	0:24	0:31	7	
C9P46T1	0:27	0:33	6	
C9P47T2	0:16	1:18	62	
C9P48T1	0:16	0:32	16	
C9P49T1	0:26	0:40	14	
C9P50T1	0:11	0:23	12	
C9P52T3	0:22	0:45	23	
CENA 10				
C10P1T3	0:14	0:35	21	
CENA 11				
C11P1T	0:11	0:34	23	
CENA 12				
C12P1T	0:13	0:44	31	
CENA 13				
C13P1T	0:08	0:48	40	FLIPPAR HORIZONTAL
			TEMPO TOTAL	
			4102	SEGUNDOS

O som, por sua vez, era um elemento do filme que requeria bastante atenção, e nele se gastou a maior parte do tempo da pós-produção. Muitos erros foram cometidos durante a captação, o que comprometeu muito o resultado previsto. Devido a desorganização neste setor, muitos arquivos foram perdidos ou inutilizados, fazendo com que se fosse necessário recorrer a bancos de dados online para a resolução deste problema. Foi chamado nesta etapa um profissional da área que não fazia parte da equipe inicial, que corrigiu os erros e adequou a concepção sonora ao que ela realmente deveria ter sido.

Vale ressaltar, assim, que o corte final aqui apresentado é um que ainda merece retoques.

6. Conclusão

O processo de realizar um longa-metragem foi extenuante porém muito recompensador. Aprendi, desde a pré até a pós-produção que cada etapa deve ser tratada com igual importância, bem como todos os setores que englobam o fazer do filme como um todo. Acredito também que a equipe tenha aproveitado e crescido bastante diante de tal experiência.

Com todas as limitações do contexto independente notei também que é preciso muito mais dinheiro e apoio do que se imagina, mas uma equipe afinada e um roteiro bem planejado sustentam a produção com igual valor.

Para o filme, enquanto obra espero que sejam dele gerados debates e reflexões, afinal é também para isso, entre muitas coisas, que se faz cinema. Acredito, ainda, na força dos meus contemporâneos e amigos, que levaram este projeto adiante como se lhes pertencesse, para que possamos continuar juntos a escrever uma pequena parcela do cinema brasileiro de nossa geração com nossas referências, questões e olhares próprios.

7. Apêndices

7.1. Roteiro

I M O

Quinto tratamento

Outubro de 2017

Bruna Schelb Corrêa

CENA 1/INTERNA/DIA/QUALQUER LUGAR

Vemos apenas os olhos de SOSIE, acompanhando sua ação. Ela borda e corta as linhas com uma tesoura. O som deve evidenciar a ação sem que ela apareça em quadro.

CENA 2/INTERNA/DIA/QUALQUER LUGAR

Vemos apenas os olhos de RAGANA, acompanhando sua ação. Ela corta plantas com uma tesoura de jardinagem. O som deve evidenciar a ação sem que ela apareça em quadro.

CENA 3/INTERNA/DIA/QUALQUER LUGAR

Vemos apenas os olhos de CARENA, acompanhando sua ação. Ela corta as unhas dos pés com um trim. O som deve evidenciar a ação sem que ela apareça em quadro.

TELA PRETA

CENA 4/INTERIOR/DIA/SALA

4.1

Vemos apenas o contorno leve dos móveis de uma sala, todas as luzes de seu interior estão apagadas. Vindo de longe, ouvimos passos vindos do corredor, de fora do apartamento. Há um pássaro que pia ocasionalmente, precedendo e acompanhando as ações que se desenrolam. Nesta sala há uma samambaia pendurada perto da janela; um espelho redondo na parede oposta à planta; no chão, um tapete, que ocupa o centro do cômodo; uma pequena mesa com um telefone e um abajur; e um sofá de dois lugares. Há, ainda, pendurada na parede, uma gaiola de ferro comum com um pássaro dentro. A janela está fechada.

A câmera deverá estar posicionada de forma que não seja possível ver de frente para a porta, e sim de lado.

4.2.

Os passos se aproximam cada vez mais até que param em frente à porta e são substituídos pelo som da chave que abre a fechadura da porta. A maçaneta é girada de forma calma.

Vemos em um plano detalhe a maçaneta enquanto ouvimos os sons descritos.

4.3.

Uma luz marcada invade o ambiente, limitada pelas margens da porta, desenhando na sala uma figura geométrica de luz, enquanto o resto do cômodo permanece no escuro. Ragana

entra na sala e vemos apenas sua silhueta. Ao fechar a porta fica ali no escuro do cômodo e ouvimos seus passos calmos que atravessam a sala. Ela traz consigo uma sacola de papel que deixa no sofá. Apesar da ação não ser vista de forma clara podemos acompanhar seu vulto pelo quadro.

4.4.

Ragana acende a luz e finalmente a vemos. Está de costas para a câmera. Ela está parada bem no canto da sala, e o quadro deve evidenciar isto. Como se os móveis daquele ambiente a intimidassem, ou lhe causassem desconforto, a mulher olha para eles com os braços cruzados na frente de si, numa tentativa inconsciente de se proteger. Ragana encara longamente a configuração da sala sem se movimentar muito e após alguns segundos concentrada nesta ação, suspira. Caminha até sair de quadro. O pássaro pia.

Com a câmera estática, na posição em que se encontrava enquanto a mulher estava em quadro, observamos a sala vazia. O pássaro pula na gaiola.

4.5.

Em um plano subjetivo vemos com os olhos de Ragana, que olha para suas mãos, que empurram uma cadeira aparentemente pesada, de forma ruidosa. Aqui, acompanhamos o trajeto da mulher com o objeto até que ela pare. O ruído deve invadir fortemente a cena. Devemos ver a mulher retirando suas mãos da cadeira para então ficarmos ali com o objeto por alguns segundos.

As mãos de Ragana, apesar de muito femininas, não são bem cuidadas, parecem cansadas, calejadas.

4.6.

Em um plano aberto vemos Ragana, que volta para o quadro, e se posiciona, parada, ainda de costas para a câmera, ao lado da cadeira que ela anteriormente posicionou em frente à samambaia pendurada no teto. Ela olha a planta por alguns segundos até que sobe na cadeira e a retira dali. Suas ações são vagarosas e decididas. Ela desce da cadeira segurando a planta cuidadosamente. Coloca a planta na cadeira e a arrasta para um canto vazio da sala, ouvimos o pássaro pular na gaiola.

4.7.

Vemos os pés de Ragana, que abaixa seu corpo, fazendo assim com que suas mãos entrem em quadro também. Ela enrola o tapete e sai do plano levando-o. Ficamos ali alguns segundos para que se intensifique a ideia de que o ambiente está sendo esvaziado.

4.8.

Em um plano aberto vemos o tapete enrolado ao lado da cadeira com a samambaia e a mulher sentada no sofá ao lado da sacola de papel. Ela olha ao seu redor, balança um pouco os pés. O pássaro pia sem estar em quadro e ela leva seu olhar até ele.

4.9.

Ficamos agora em um plano médio onde vemos a gaiola do pássaro pelo espelho. Enquanto observamos o pássaro ouvimos um ruído altíssimo da mulher arrastando o sofá pelo cômodo.

4.10.

Ela posiciona a cadeira com a samambaia no sofá, assim como o tapete enrolado, cobrindo a sacola de papel que já estava lá.

4.11.

Vemos agora o sofá com os outros objetos e a mulher entra em quadro arrastando a mesinha com o telefone e o abajur que tem seus fios pelo chão. Há o ruído do móvel e do abajur tilintando na mesa. Ela pousa ali os objetos e pega o abajur, para então sair de quadro novamente. Ficamos ali com o sofá e ela volta com um lençol branco para jogar em cima do amontoado de objetos. Entre as ações ouvimos seus passos pelo ambiente e o pássaro pula na gaiola.

4.12.

Vemos este amontoado coberto pelo lençol de outro ângulo e ouvimos agora o barulho de um objeto grande de madeira sendo arrastado.

4.13.

A mulher, que não estava em quadro, volta para o quadro e remexe debaixo do lençol para pegar a sacola de papel. Ela guarda no bolso do casaco e sai de quadro novamente.

4.14.

Em um plano aberto vemos que Ragana posicionou uma escada grande de madeira no centro do cômodo.

4.15.

Acompanhamos seus pés que sobem a escada.

4.16.

Em um novo plano detalhe vemos sua mão, protegida por um lenço, desenroscar a lâmpada do bocal. Ela estava acesa quando a mulher foi tirá-la, então somos deixados no escuro.

4.17.

Agora, em um plano aberto como o primeiro, ouvimos no escuro, os ruídos leves dos pés da mulher descendo a escada enquanto temos a ausência de luz como a do primeiro plano. Fica bem escuro. Não vemos os movimentos de Ragana. Silêncio. Ouvimos em seguida o pássaro pular na gaiola.

4.18.

Ragana está sentada nua ao lado de seu casaco, no chão. Ao seu lado, o abajur ligado na tomada. Ela acende o abajur. Vemos, de fato, a cena descrita. Ela alcança seu casaco, no chão ao seu lado, para retirar de dentro dele a sacola de papel. Todas suas ações são vagarosas.Sua expressão é neutra. O pássaro pia.

4.19.

Ela pega de dentro da sacola um pequeno espelho de mão redondo e arruma com as mãos os cabelos antes de se olhar. Levanta o espelho até seu rosto e se olha longamente, ainda arrumando os cabelos, se examinando.

4.20.

Vemos o rosto da mulher, e entre a câmera e a atriz, a mão que segura o espelho. Com a outra mão a mulher levanta o abajur perto do espelho e seu rosto, o que faz com fique refletida a circunferência do espelho em seu rosto. Seus olhos clareiam da luz.

4.21.

Vemos o perfil iluminado da mulher, seu olhar estático. O pássaro pula na gaiola.

TELA PRETA (som do pássaro pulando na gaiola se transforma no som do lápis batendo na mesa).

CENA 5/INTERIOR/NOITE/ESCRITÓRIO

5.1.

Mão de Ragana bate um lápis branco na mesa como Britney em Baby One More Time.

Telefone toca, somente ouvimos.

5.2.

Ragana leva o lápis até a boca e morde.

Telefone segue tocando fora de quadro.

5.3.

Telefone.

5.4.

Ragana bate os pés no chão imitando o ritmo do telefone, o faz uma vez, espera o próximo toque e repete a ação. Ouvimos agora também o barulho dos seus sapatos batendo no chão.

5.5. a 5.8.

Sequência de planos detalhe. As ações são vagarosas, os cortes devem ser de forma tal. Mulher rega em torno de 4 plantas, uma a uma. Vemos primeiramente as plantas em detalhe e sua mão entra em quadro de diversos ângulos. São mãos calejadas porém femininas.

O telefone segue tocando.

5.9.

Em um plano aberto podemos finalmente ver a sala por completo. Há uma mesa de frente para a câmera. Nela estão o telefone, um lápis e um cinzeiro, com um cigarro que, queima sozinho. Há atrás da mesa uma coleção de plantas sem flores de folhas grandes, dispostas em bancos, pequenas mesas, e algumas penduradas no teto.

Ragana está ali e a vemos de lado. Em cada uma de suas mãos há um regador igual, e ela os usa para regar as últimas duas plantas, sem muito movimento. Ela completa a ação e pousa os regadores no chão, sem se preocupar muito.

O telefone ainda toca.

5.10.

Mão de Ragana retira o telefone do gancho.

5.11.

Enquanto tem o telefone no ouvido, segurado pelo ombro, Ragana leva o cigarro quase acabando à boca e traga.

5.12.

Ragana escreve algo num papel em plano médio.

5.13.

Ragana devolve o telefone ao gancho em plano médio.

5.14.

Com as duas mãos Ragana abre um mapa de papel sobre a mesa.

5.15.

Ragana segura um pequeno espelho enquanto sua outra mão passa batom, em plano detalhe. Uma terceira mão feminina entra em quadro para ajeitar o batom no entorno da boca. Uma quarta mão feminina ajeita o cabelo enquanto as outras três seguem em suas ações.

O telefone começa a tocar novamente. Alguém bate na porta.

5.16.

Vemos agora, Ragana colocar na mesa o espelho e o batom, que agora tem além do telefone, lápis e cinzeiro, tem o mapa aberto, e o bloco de papel.

Detrás da mulher há mais duas mãos, que parecem acopladas ao seu corpo. A terceira e a quarta mão organizam os objetos na mesa. (é apenas uma outra atriz atrás da mulher sentada).

O telefone segue tocando.

Surge uma tábua de madeira com umas 8 maçãs bem vermelhas, algumas descascadas, outras não, empilhadas e uma grande faca branca.

5.17.

Em um plano detalhe vemos as mãos calejadas de Ragana cortando as maçãs com habilidade.

O telefone toca.

5.18.

Num plano médio vemos uma das mãos Ragana de colocando café num copo de whisky (os objetos realmente aparecem do nada). O café está em um bule branco. Sai fumaça. Sua outra mão entra em quadro e coloca whisky no café ao mesmo tempo em que o café cai no copo.

O telefone segue tocando.

5.19.

Ragana atende o telefone. Alguém bate à porta.

5.20.

Plano aberto. Com uma mão Ragana segura o telefone no ouvido, com a outra desenha um coração de batom no bloco de papel. Primeiro o contorno. Coloca o telefone no gancho.

5.21.

Em um plano detalhe vemos Ragana colorir o contorno do coração com o batom no bloco de papel. Uma mão masculina bem cabeluda entra em quadro e pega o batom junto com a mulher e faz o colorido sair da linha. Ragana tenta espantar a mão como se espanta um mosquito.

5.22.

Plano aberto. Vemos Ragana, agora com quatro mãos femininas e duas mãos masculinas, que saem dela como saem as femininas a mais. Duas mãos femininas tentam organizar a mesa, enquanto as duas outras (as de Ragana) arrumam o cabelo calmamente. Uma das mãos de homem vai até o telefone para tirá-lo do gancho, enquanto a outra alcança o rosto de Ragana.

Uma das mãos femininas que organizava a mesa tira o telefone da mão masculina e coloca de volta no gancho, impaciente.

5.23.

Em um plano detalhe vemos a mão masculina no rosto da mulher, que borra um pouco o batom. Uma mão feminina entra em quadro e dá um tapa na mão masculina.

Alguém bate à porta.

5.24.

Em um plano aberto vemos a mulher tentando organizar a mesa com suas quatro mãos e as mãos masculinas em seu caminho, atrapalham. Onde as mãos femininas vão as masculinas seguem. A mulher tenta sempre afastar as mãos masculinas.

O telefone volta a tocar.

5.25.

Ragana tira os caroços de uma maçã com a faca branca. Mão masculina entra em quadro e coloca o dedo na frente da faca, onde estão os caroços.

5.26.

Vemos, em um plano médio, as quatro mãos femininas, que alternadas, se ajudam a vestir luvas, uma a uma. As luvas são de material delicadíssimo, como as usadas pelas meninas na primeira comunhão antigamente.

O telefone toca e alguém bate à porta, agora ao mesmo tempo, os sons se encontram.

5.27.

Plano médio. Calmamente, a mulher leva o copo de café com whisky até a boca. Depois de beber, outra mão feminina entra em quadro e arruma o batom borrado. Mão masculina entra e quadro e pega o braço da mulher. Outra mão feminina entra em quadro e retira a mão masculina.

5.28.

Vemos a mão masculina derrubar o copo de café com whisky que estava na mesa.

5.29.

Assistimos ao líquido se espalhar pelo mapa e pelo bloco de papel com um coração desenhado.

5.30.

Plano detalhe I: uma mão feminina pega o bule branco.

5.31.

Plano detalhe II: uma mão feminina pega a faca branca.

5.32.

Plano detalhe III: uma mão feminina pega o lápis branco.

5.33.

Plano detalhe IV: mão feminina que ficou livre pega uma das mãos masculinas. Há uma pequena batalha de forças, vencida pela mão masculina.

5.34.

Plantas.

Sons de todos os objetos caindo, bagunça.

5.35.

Câmera passeia pela mesa suja de café com whisky e alguns gotejos de sangue. Este sangue é vermelho claro, não é escuro como o das mulheres.

No meio da cena o telefone volta a tocar.

5.36.

Vemos os pés de Ragana debaixo da mesa como no plano 5.4. Ela novamente imita o ritmo do telefone tocando. Ao lado dos seus pés está a mão peluda masculina cortada, banhada em sangue. A mão deve se parecer com a mão cortada de Um cão Andaluz de Buñuel. A mulher imita o ritmo do telefone duas vezes.

5.37.

Em um plano aberto vemos a mulher tirar as luvas, uma a uma, e colocar na mesa com descaso e expressão neutra.

5.38.

Em um plano detalhe vemos Ragana guardar a mão masculina na caixa de madeira e fechá-la.

5.39.

Num plano aberto vemos agora a mesa totalmente organizada, com os objetos alinhados cuidadosamente. O telefone, o mapa dobrado, o bloco de papel e o lápis, o bule branco, o copo de whisky, a tábua com as maçãs, a faca, as quatro luvas. Ragana tem à sua frente a caixa de madeira pequena.

Alguém bate à porta.

Ragana se levanta, sai de quadro. Ouvimos a porta abrir. Ficamos ali.

TELA PRETA. SOM DE ÁGUA.

CENA 6/INTERIOR/DIA/BANHEIRO

6.1.

Vemos uma bacia de ferro cheia d'água em frente a uma janela pequena. O ambiente é iluminado apenas com a luz que vem de fora, a luz não está acesa. O reflexo da janela que está em frente a bacia faz refletir no teto a água. Ao lado da bacia há uma pia branca e um espelho com moldura de madeira ocupa a parede acima desta. Na pia há uma escova de cabelo. Em frente a bacia um tapete e finalmente, temos uma toalha branca dobrada sem muita minúcia numa pequena mesa do lado oposto do espelho. Há também uma planta no cômodo.

Em frente a bacia, sentada em um pequeno banco de madeira está CARENA, com o rosto molhado e seus pés na bacia. Ela parece imersa em pensamentos distantes como está imersa na água. De olhos fechados ela tem a cabeça apoiada na parede atrás de si. Ela tem os cabelos muito longos, que caem molhados sobre seu colo.

6.2.

Vemos os pés de Carena dentro da bacia. Há dentro da bacia, também, um pequeno pano branco. Ela retira e afunda um pé e depois o outro. Ela leva suas mãos até eles. Ela tem as unhas da mão pintadas de vermelho forte. Ela passa as mãos em seus pés. Retorna a posição em que estava no plano anterior.

6.3.

Vemos o rosto molhado de Carena novamente encostada. Ela sai de quadro para alcançar um pano molhado que estava dentro da bacia e retorna ao quadro para com este pequeno pano branco molhado, limpar, séria, seus olhos como quem estava chorando, porém é impossível saber se era o caso pois seu rosto está já molhado da água do banho.

A luz vinda da janela se intensifica por alguns segundos, para depois voltar à original, como acontece quando o sol fica encoberto por uma nuvem.

Lá fora, o som do vento balançando uma árvore invade timidamente o ambiente interno pela janela entreaberta.

A mulher segue encostada com os olhos fechados. Ouvimos o som do pano sendo jogado dentro da bacia. Suspira.

6.4.

Ouvimos passos vindos de outro ambiente, como alguém que caminha no andar acima de onde está a mulher. Em um plano aberto como o primeiro vemos todo o ambiente. A mulher fecha os olhos mais forte agora, como que para escapar do ruído externo, porém ainda calma, sem exageros. Se curva para ficar encolhida em si, tirando os pés da bacia sem sair do lugar. Olha para cima, para a janela, abaixa a cabeça. Curvada, coloca as mãos na bacia e brinca rapidamente (de forma calma) com a água, enquanto olha absorta a própria ação. Se levanta e fica parada em frente à bacia, pisando no tapete.

6.5.

Em um plano médio vemos Carena dos pés até os joelhos, a bacia de ferro atrás dela. Como se seu corpo chorasse, escorre por suas pernas bastante água, molhando o tapete. Ela fica parada ali por alguns segundos. Caminha calmamente para a direita, saindo de quadro, em direção a pia, deixando-nos com a imagem do tapete molhado. Ouvimos o som da água que ficou na bacia se movimentando fracamente.

6.6.

Vemos novamente o ambiente inteiro. A mulher, que ainda não se secou, molha o chão do banheiro. De frente para o espelho, vista por nós de lado, Carena abre a pia e molha suas mãos. O som da pia é alto e encobre o da água remanescente na banheira.

6.7.

Bem de perto, vemos o rosto da mulher, que esfrega vorazmente seus olhos fechados como quem quer limpar algo que não sai. Ela repete a ação de molhar suas mãos na pia e levar a água ao rosto por algumas vezes, porém ainda calma e sem exageros. Ela simplesmente quer se limpar. O som da água caindo na pia e nas mãos da mulher encobrem qualquer ruído externo.

6.8.

Som do vento nas árvores novamente. O espelho reflete apenas uma parte do ambiente. A mulher apenas passa por ele. Aqui, importam mais os sons.

O espelho é iluminado numa mudança de luz como a da cena 3. A luz volta a abaixar, passou outra nuvem. Em seu reflexo vemos o ambiente, sem a mulher, que permanece ali, só não está refletida devido ao ângulo. A mulher passa por ele e vai até a bacia, para jogar fora a água que ali havia, derramando-a no ralo. A água se agita aos poucos, ouvimos. A mulher vai até a toalha, pega e se enrola.

6.9

Ouvimos o som da água escoando pelo ralo. Vemos Carena novamente de lado como no plano 6.6., agora enrolada na toalha. Ela se olha no espelho mas ainda não vemos seus olhos, novamente devido ao ângulo.

6.10.

A água continua a escoar. Agora, através do reflexo, vemos a mulher que se encara. Ela tem olhos escuros e se olha como alguém que reconhece a imagem a sua frente (como se olha a paisagem de uma janela familiar). Ela passa uma das mãos nos cabelos, sem tirar os olhos de si. Ela pega uma escova e penteia longamente os cabelos, olhos fixos em seu reflexo. Não o faz com raiva nem pressa, é alguém que cumpre uma tarefa. Ouvimos o som da escova no cabelo da mulher. Ela termina a ação e devolve a escova para a pia. Ouvimos o som da escova bater na porcelana e a água permanece em movimento, de longe. Volta a se olhar e se estende nesta ação por alguns segundos.

6.11.

A luz da janela ilumina novamente o espelho e agora também a mulher. Seus olhos parecem clarear levemente e seu cabelo escuro também. Nada mágico, só o que faria o sol. A luz volta a abaixar e ela permanece ali, agora parecendo pensar em algo distante. Ela esfrega os olhos e incrivelmente - um exagero -, parecemos ouvir o som desta ação. Este deverá ser o som de uma pequena pá entrando na terra, junto ao som do movimento vagaroso da água da banheira. Estes sons se intesificam.

TELA PRETA (som dos olhos sendo esfregados se transformam no som da pá na terra)

CENA 7/EXTERNA/ENTARDECER/JARDIM DE INVERNO

7.1.

Ouvimos o som de uma pequena pá entrando na terra, este agora diegético, pois a mulher realmente o faz. O som da água na banheira se intensifica aos poucos e é misturado ao de uma torneira aberta, que enche um pequeno balde de ferro que está relativamente perto de Carena.

Vemos em um plano aberto a torneira, o jardim e Carena agachada de costas cavando. Seus cabelos longos a mostra. Ela veste um vestido que não condiz com a ocasião, parece ser muito caro e deixa suas costas totalmente a mostra. Por cima do vestido ela usa um avental branco com um grande bolso na frente. Nele, a mulher guarda um lenço grande e um par de óculos

escuros. Ela tem as unhas pintadas de vermelho e está descalça, porém ainda não vemos estes detalhes.

Assistimos a essa ação por algum tempo até que a mulher para e olha para o céu, como quem nota que logo anoitecerá. Ela volta a cavar.

7.2.

Vemos a torneira aberta e o balde. A água sai sem muita pressão, o balde demorará a se encher completamente.

7.3.

Em um subjetivo vemos Carena cavando pela última vez com a pá. Ela a coloca pá de lado e passa a usar as mãos para completar sua tarefa. Com muita delicadeza ela ajeita e afofa o buraco já cavado na terra úmida, sujando suas mãos e unhas. Cigarras começam a cantar e este som se junta com o da água caindo no balde de ferro.

7.4.

Vemos agora os olhos de Carena. Ela olha para baixo, está observando o buraco que cavou. Em seguida passa as mãos sujas de terra no rosto como quem se prepara para uma ação importante. Ela então enfia os dedos sujos de terra na parte interna de cada olho, se fazendo lacrimejar e abaixa a cabeça com as mãos se mexendo um pouco por ali.

7.5.

Vemos a mulher de costas ainda com as mãos nos olhos. Ela tira algo do lado esquerdo do seu rosto e deposita no buraco. Calmamente, faz o mesmo, agora do lado direito.

7.6.

Em um plano aproximado vemos Carena ainda de costas, porém mais de perto do que antes. Temos a imagem da sua cabeça de costas mostrando pouquíssimo de seu rosto e ao fundo a torneira aberta. As cigarras cantam, o vento bate um pouco nas árvores. Neste plano a mulher tem as seguintes ações: com as mãos sujas de terra e pintadas de esmalte vermelho pega de seu bolso os óculos e os coloca. Em seguida, pega o lenço, o dobra em um triângulo e amarra na cabeça. As ações de suas mãos não são vistas enquanto acontecem fora do plano previsto, teremos visível apenas o que ocorre em volta de seu rosto.

7.7.

Vemos o buraco preenchido com os olhos de Carena. As veias expostas como raízes e, para regar, o sangue. A água da torneira continua a cair no balde, ouvimos o som. Neste plano vemos o buraco e os olhos por um tempo, até que a mulher se levanta e seu pé entra em

quadro, ela está de pé ali ao lado do que plantou. Ela empurra com o pé a terra que circunda o buraco, para tampá-lo. Há um pouco de descaso nesta ação, atrelado a resignação. O pé sai de quadro, ficamos com a terra.

7.8.

Já anoiteceu. A luz é pouca, da lua. A água continua a cair no balde. Vemos Carena deitada na terra ao lado do buraco tapado. A sua volta outras plantas sadias e crescidas. Parecendo confortável e paciente na posição em que se encontra, ela apoia sua cabeça nas mãos cruzadas e "observa" suas sementes, como se as esperasse crescer, ou como uma mãe que olha o filho dormir. Passa ali um bom tempo, com as mãos sujas, sua roupa agora também. Ela tateia o chão, agora cega, para conferir se algo cresceu ali. Ela se levanta e sai de quadro. Ficamos ali por alguns segundos mais.

7.9.

Carena, de costas para o jardim, lava as mãos na torneira aberta. O som da água é alto. Ela lava a mão muito bem, vemos toda a terra sair.

7.10.

Vemos seu rosto de lado. Ela leva as mãos limpas até seus olhos, enfiando os dedos por debaixo dos óculos e as devolve para a torneira, sujas de um líquido escuro.

7.11.

Acompanhamos a roda de um carrinho de madeira que vem empurrado por um homem. Se vemos algo deste personagem são apenas seus pés, ao lado da roda. Ele usa umas botas de couro velhas e sujas. O som da água está baixo, como se ele estivesse ainda um pouco longe.

7.12.

Carena olha para seguir o barulho que invade seu espaço. Se levanta de onde estava abaixada, em frente a torneira e o balde. Procura mais um pouco, de forma breve. Volta tateando para a torneira e pega o balde. Retira o balde, deixando ainda a torneira aberta, e despeja todo seu conteúdo no jardim. O que está lá dentro é o líquido escuro de seus olhos misturado a água e a terra de suas mãos. Ela depois devolve o balde ao seu lugar original.

7.13.

Vemos agora as mãos do homem que seguram as duas barras do carrinho de mão que empurra. Ele segue andando. O som da água já está mais alto.

7.14.

De perto vemos um broto no lugar que Carena plantou seus olhos. Há nele uma pequena gota do líquido escuro.

7.15.

Vemos Carena sentada de frente para o jardim, ao lado da torneira e do balde. É possível ver agora o broto um pouco maior. Ela não sabe, não vê. Fica ali sentada desconfortável, sempre arrumando um pouco o lenço, o cabelo que escapa, o vestido etc. Ouvimos o barulho da roda se aproximar e um estalo de madeira.

Carena dá um pequeno salto de susto e se levanta correndo, tirando o avental. Sai de quadro. Ficamos ali.

7.16.

Vemos que a planta cresceu mais um pouco.

7.17.

Mão do homem ajeita chapéu na cabeça enquanto anda.

7.18.

Uma luz claramente falsa que fará as vezes da lua ilumina a planta que agora já é maior com botões de flor ainda fechados. Como um holofote para o palco do jardim, a planta ali faz fotossíntese com a luz da lua. As cigarras cantam, a água cai no balde de ferro. Não há ninguém ali.

A mulher volta, passa pela luz e a encobre em sua passagem, a luz é falsa. Ela se senta no chão, agora sem o avental e com os cabelos presos no alto, um pouco bagunçados. Com as duas mãos tampa seus dois olhos. Ela suspira e fica ali, mãos nos olhos.

7.19.

Vemos novamente as plantas, agora mais de perto. Os botões fechados, a luz falsa que as ilumina. De súbito, a iluminação é bloqueada por alguém que se põe parado em sua trajetória. É o homem que vinha com seu carrinho de madeira. Fora de quadro, ele se agacha em frente às flores e vemos sua mão entrar no plano. Ele acaricia brevemente as folhas da planta, como alguém que acaba de encontra algo precioso porém não muito raro. Em seguida, toca em um dos botões fechados e tenta forçá-lo a abrir. Obviamente o destrói. A mão masculina sai do quadro e ouvimos os passos do homem se afastando, junto ainda da água que cai no balde de ferro e as ocasionais cigarras.

7.20.

Vemos agora em um plano aberto o homem, a mulher o jardim. A mulher, ainda no mesmo lugar de antes levanta a cabeça para ouvir os barulhos que o homem faz, ainda tampando os olhos com as mãos. O homem, por sua vez, está de costas mexendo em seu carrinho de madeira. Ele guarda alguns matos no bolso de sua calça, que ficam ainda à vista, um tanto para dentro, um tanto para fora. Continua a remexer no conteúdo da caixa. A mulher se levanta cambaleando e vai até ele. Antes que ele se vire é findo o plano.

7.21.

Bem de perto vemos a mão masculina segurando uma quantidade considerável de flores murchas e velhas. A câmera deve começar pelos seus dedos e recuar suavemente até que seja possível ver o que traz ali. Ainda sem qualquer corte, a câmera deve se virar para colocar em quadro o rosto de Carena e flores, seguradas pelo homem. Ela tem os olhos fechados e sujos do líquido escuro, como se estivesse chorando aquilo. Ela leva as mãos até as flores e as pega. Segura os ramos murchos bem perto do rosto, de olhos fechados e os cheira aliviada, como se finalmente estivesse recebendo algo que quis por muito tempo. Ali mesmo ela coloca na boca uma das flores como quem prova algo. (Vemos um plano vazio. A mão do homem entra no canto do quadro segurando as flores. Vemos do outro canto do quadro a mão de Carena entrando em quadro e pegando as flores. Ela dá um passo a frente para entrar em quadro e colocar as flores na boca.)

7.22.

Mastiga longamente, séria, apreciando. De súbito começa a comer vorazmente todas as outras flores e ramos. É uma ação demorada. Ela faz bastante barulho ao comer. Ouvimos o som do homem remexendo em seu carrinho, de onde pega uma pequena pá que está entre outros objetos de jardinagem metálicos.

7.23.

A mão do homem está em quadro, segurando a pá e começa a cavar em volta da planta, sem muito cuidado ou cerimônia. O som da água no balde segue, o das cigarras também, assim como o da mulher que mastiga e agora, ainda, o som do homem cavando, todos sobrepostos.

7.24.

Em um plano aberto vemos o homem cavando o buraco e a mulher que come as flores sem se dar conta da ação masculina. Os sons ainda os mesmos.

7.25.

Em um plano médio vemos o homem agachado de costas cavando vorazmente, como se tivesse dificuldade em fazê-lo. Ele puxa uma das plantas com raiz e tudo e a joga ao seu lado, com descaso. Segue cavando e por cima da planta que já estava no chão joga outra igual.

7.26.

Vemos agora as plantas jogadas no chão. As raízes são cabelos, da mesma cor e textura que os de Carena. Ouvimos o som do homem remexendo a terra. Fora de quadro, ele tampa o buraco de onde tirou as flores. Finda esta ação vemos a mão masculina entrar em quadro para pegar as flores de raiz-cabelo. Ele as leva, ficamos com a terra por alguns segundos. Ouvimos seus passos se afastarem.

7.27.

Voltamos agora para a mulher que está prestes a terminar sua "refeição". Ela mastiga os últimos ramos murchos, ainda de olhos fechados e agora mais sujos. Ouvimos ao fundo os passos do homem que se afastam cada vez mais. Engolido o último ramo a mulher ajeita seu cabelo, passa as mãos um pouco sujas em seu vestido de festa, como quem se recompõe. Ela sorri satisfeita, de olhos fechados. Passa a mão no rosto, pensando estar se limpando, porém espalhando mais a sujeira pelo rosto, respira fundo e sai de quadro sorrindo.

7.28.

Plano aberto do jardim. A luz falsa da lua ilumina o lugar onde antes estavam as onze-horas e agora não há nada. O som da torneira pára, Carena a fechou fora de quadro. Ficam somente as cigarras. Não há ninguém ali.

CENA 8/INTERIOR/DIA/QUARTO DE DORMIR

8.1.

Em um quarto que parece manter toda a luz fora de si, é possível ver um pequeno feixe de luz insistente que derrama o sol para dentro do cômodo. A luz que entra, apesar de estar em tímida quantidade, parece ser densa (seria se o sol fosse um líquido).

A câmera, estática, deverá ser mantida assim sem que haja qualquer ação a não ser a do movimento do ar em frente a esse sol, que faz parecer que vemos poeira dançando naquela fatia de luz. O quarto está iluminado apesar da pouca luz, com uma cor parecida à cor de fim de tarde. Apesar da janela fechada, a luz que bate ali naquele cômodo é tão forte que acaba por iluminar seu interior, misturado às cores da janela.

De pé direito alto e paredes escuras, como se fossem de madeira, o cômodo é composto por cinco móveis e uma janela abraçada por uma cortina de pano fino que um dia já foi branca e agora é de cor de tempo, amarelada.

Do lado direito da janela está uma mesa pequena com alguns papéis e um cinzeiro com apenas um cigarro. Ao lado da mesa uma poltrona de um lugar, feita de veludo verde. Bem perto da janela está um espelho de corpo inteiro, como se tivesse sido colocado ali para iluminar o sujeito que nele se olha. Finalmente, a cama de solteiro, que se encontra ao lado de onde abre a porta está desfeita e até este momento vimos apenas um emaranhado de lençóis brancos que se movem em ritmo lento, como uma respiração compassada. Ao pé da cama há uma taça de vinho pela metade, quase acabada, como se tivesse sido deixada ali por ser vencida pelo sono. Na cabeceira está um quadro pequeno, uma imagem vulgar emoldurada de madeira barata, algo que destoa do resto da decoração do quarto.

Ao cabo de trinta segundos observando a poeira no feixe de luz podemos notar que o emaranhado de lençóis começa a se mexer com mais vitalidade, como se acordasse, porém é impossível ainda distinguir qualquer coisa sobre sua forma. Este quarto, que antes tinha apenas som de respiração (bem leve, não humana, algo como a respiração do tempo), agora é tomado pelo som que fazem os lençóis quando remexidos. De movimentos vagarosos em ritmo compassado, para movimentos de despertar, os lençóis brancos, que são muitos, parecem conter uma pessoa que desperta (ainda não revelada).

Do meio dos lençóis vem um suspiro que sai só pelo nariz. SOSIÊ acorda ali cansada. Da beira do lençol sai uma mão feminina sem esmaltes, mas de unhas longas e bem tratadas, que fica como que dependurada do abismo da cama, enquanto os pés se remexem vagarosamente no interior dos panos. A mão pendurada é levada ao que se assume ser o peito, como se procurasse o resto de seu corpo. Tateia pelos lençóis e se deixa parar ali. Saem dos panos agora um par de pés que se acariciam longamente. Sem que seja revelado o rosto que ali jaz, os pés direcionam seu corpo para o chão em movimento vagaroso. Antes que vejamos quem ali dorme ocorre um corte seco para outro ponto do quarto.

8.2.

Vemos de outro ângulo a poeira dançando. Permanecemos nesta imagem por algum tempo, enquanto ouvimos os passos da mulher pelo quarto. Passos calmos e lentos, de quem conhece bem o espaço em que está. Ouvimos o som da cama sendo feita. O lençol sendo jogado, a mão que passa pelo pano que cobre a cama, a mão que bate no travesseiro para devolver-lhe a

forma original. A poeira se agita pois passou ao seu lado Sosiê, que, no entanto, não entra em quadro. Esperamos por alguns segundos a poeira se acalmar.

8.3.

Vemos de lado o quadro que orna a cabeceira da cama, ligeiramente torto. Só é possível ver a madeira da moldura, a imagem não. O quadro deve ocupar dois terços do plano. A cidade parece ter acordado com a mulher. Ouvimos o som de carros passando como que a três andares de distância e um riso de homem, este mais perto - poderia ser seu vizinho debaixo. A mulher cantarola (o refrão de Je n'en connais pas la fin) devagar como quem pensa em algo longe. A princípio ouvimos sua voz mais ao longe, e esta se aproxima, fazendo entender que a mulher atravessou o quarto. Agora, ouvindo-a muito de perto, ainda sem vê-la, é possível presumir que está de frente para o quadro, ao lado da cama. Pára de cantarolar. Sua mão entra em quadro para alinhar a moldura na parede. Ficamos com o quadro mais alguns segundos.

8.4.

A câmera finalmente se movimentará. Acompanhará a mulher dos calcanhares andando até a poltrona com uma pressa que não condiz com seus movimentos vagarosos anteriores, mas ainda sem muita velocidade, como quem anda confiante de saber o que fará em seguida. Ouvimos o som da mulher fazendo xixi fora de quadro.

8.5.

Ela se senta na poltrona e vemos sua nuca.

8.6.

Vemos bem de perto o veludo do encosto da poltrona verde, só uma parte dela ocupa o quadro. Sosiê está sentada ali (ainda que não a vejamos). Está inclinada para frente, curvada, com os pés no chão. O rosto da mulher passa por onde estava a câmera, em um plano bem fechado, de modo a só mostrar seus olhos e um pedaço de seu nariz. Ela está de olhos fechados e agora repousa no encosto da cadeira que estava sendo mostrado anteriormente. Leva o dedo até o nariz e cutuca seu interior. Tira o dedo do nariz, fecha os olhos e suspira. Sosiê abre seus olhos e encara por alguns segundos o nada. Esfrega os olhos, tira uma remela e fica ali, olhos fixos em pensamento. Quanto à sua expressão, não remete a tristeza qualquer ou sentimento de exatidão alguma, parece apenas lembrar de algo que talvez já tivesse se perguntado antes, ou alguma rua pela qual passou na semana anterior. Ela arruma o cabelo com uma mão, ainda pensando.

8.7.

Vemos agora, de frente, a janela fechada e sua fresta de onde vaza o sol, com as cortinas entreabertas, que fazem um movimento fraquíssimo de dança desanimada. De costas nuas, a mulher entra em quadro e abre completamente as cortinas, num movimento rápido - abre primeiro um lado, depois o outro, ainda com o cigarro na mão. Aqui a vemos realmente pela primeira vez, os cabelos curtos com cachos amassados de quem usava na noite anterior um penteado, bagunçado por uma noite de sono não planejado.

8.8.

Vemos de perto as mãos da mulher, virando o trinco da janela, para abri-la. Ela o faz sem dificuldade.

8.9.

Onde estava a fresta, acompanhamos o abrir da janela, que desmancha a pequena entrada de luz para torná-la grande. Ficamos ali e ouvimos os passos da mulher atravessar o quarto.

8.10.

Vemos o quadro da cabeceira agora debaixo e iluminado, como se a mulher sentada na cama o olhasse daquele ângulo, sob aquela nova luz. Ouvimos um fósforo sendo riscado. Sobe uma fumaça de cigarro. Ouvimos outro carro passando na cidade que acontece abaixo.

8.11.

Depois de ouvirmos passar bem alto algum veículo provavelmente grande, fica possível notar uma música que toca baixinha como se viesse do rádio do vizinho (ou talvez da mente da mulher).

A luz que entra da janela cria uma espécie de margem quadrada que bate apenas nos pés da mulher nua, que está sentada com as pernas para fora da cama. De cabeça abaixada, fazendo com que alguns fios de seu cabelo bagunçado cubram seu rosto, ela cutuca seu umbigo, enquanto, com a outra mão segura o cigarro, agora já em seu último terço. A mão que segura o cigarro está atrás dela, apoiada na cama, ao lado de seu corpo. Ela parece ainda absorta no que pensava antes. Ela se levanta, cigarro na mão e pára como na pintura. Vemos agora seu corpo bastante iluminado pelo amarelo do sol. Ela fica ali parada com o cigarro ainda queimando, contemplando o sol que encosta em sua carne, aparentando estar ciente de que compunha, ali, uma obra de arte. Parece estar posando para ninguém, talvez gostasse de se sentir observada, ou se imaginar observada.

8.12.

Vemos Sosiê de perfil. Ela se vira vagarosamente para olhar além da câmera, que tem a luz ao seu lado. Seus olhos abertos atravessam a câmera (não olha para ela, mas para adiante dela, acima). O sol que bate em seus olhos os clareia, dando a eles a aparência de líquido.

Junto à música que toca longe começamos a ouvir o tilintar de talheres.

A música que tocava do rádio vizinho esmaece dando lugar ao tilintar de talheres e vozes masculinas que conversam animadamente.

Ela olha novamente para baixo e sai de quadro. Ficamos com a parede e os sons.

TELA PRETA

CENA 9/INTERIOR/NOITE/SALA DE JANTAR

9.1. a 9.4.

A câmera sai da parede anterior e agora se encontra em uma sala de jantar ampla, na qual ocorre um banquete. Passeia pelos convidados até se abrir completamente para ficar estática.

Neste passeio temos:

Sequência de planos detalhe: Dentre as coisas que nos são visíveis, notamos primeiro as várias mãos masculinas que interagem com os objetos de cena enquanto sentados à mesa.

Em plano detalhe o HOMEM 1 limpa suas mãos em um guardanapo de pano.

Em plano detalhe o HOMEM 2 pega da mesa uma uva.

Em plano detalhe o HOMEM 3 toca numa taça.

Em plano detalhe HOMEM 4 toca seu o rosto, enquanto a boca mastiga.

9.5.

O plano que agora se abriu e deverá ficar estático nos mostra que há ali uma mesa longa onde estão sentados sete homens de terno de tweed, de modelos diferentes. Acompanhados de um manequim feminino (sentado em uma das cadeiras porém sem destaque) coberto de joias e usando um vestido de festa, os homens se sentam à mesa como em um seance, cercando Sosiê, nua, deitada à mesa quase como ornamento ao banquete que ali se sucede. É impossível distinguir, na verdade, se a mulher nua é apenas ornamento ou parte da refeição. Vemos a mesa de frente, com as solas dos pés da mulher de frente para a câmera, como em escorso.

Na mesa do banquete só há frutas vermelhas para comer: maçãs, laranjas vermelhas, goiabas, romãs, cerejas, amoras. Essas frutas parecem sair todas da mulher, ou de algum lugar embaixo da Sosiê, que permanece imóvel, com os olhos fixos e vazios.

Neste plano aberto vemos os homens agitados, entornando um pouco de vinho, conversando e gargalhando. A mulher permanece estática e indiferente durante todo o decorrer das ações.

9.6.

Em plano médio HOMEM 5 ri com a boca cheia.

9.7.

Em plano médio vemos ações que se dividem entre dois homens, ambos em quadro. HOMEM 1 derruba sua taça de vinho no HOMEM 2, que olha para a mancha na calça do outro com um pouco de medo e desvia o olhar para o rosto do outro. HOMEM 1 leva a mão ao bolso da camisa, tira um lenço branco e coloca no colo do HOMEM 2 tentando limpar. HOMEM 2 reage, levantando a sobrancelha de forma negativa e se afasta do HOMEM 1 jogando o lenço na mesa, com ar envergonhado e uma indignação velada.

9.8.

Em plano detalhe vemos a mão do HOMEM 4 servindo vinho em uma taça e a enchendo até o máximo de seu limite. A mão do HOMEM 6 entra em quadro e a pega com muita delicadeza, na ponta dos dedos. Quando a taça é retirada de quadro ficamos com a mão sem esmaltes da mulher que estava atrás da taça, abrigando três cerejas, e até então fora de foco.

9.9.

Os homens permanecem em suas ações anteriores, bebendo e gargalhando, num clima de camaradagem masculina.

Na mesa do banquete vemos a mulher imóvel.

9.10. a 9.16.

PD - parte da perna de Sosiê junto com morangos esmagados

PD - goiaba partida levemente amassada ao lado de um cigarro apagado na mesa

PD - parte da sola e os dedos de um pé com caroços de romã ao lado

PD - mão com a palma para baixo e dois caroços de maçã e três de uva perto das unhas

PD - umbigo visto de lado

PD - maçã bem vermelha cortada ao meio entre os cabelos da mulher

PD - olhos fixos no nada vistos de lado, como se a câmera estivesse deitada ao lado mulher

9.17.

Em um plano médio vemos o HOMEM 6 e o HOMEM 3. Eles trocam, atravessando a mesa, e consequentemente a mulher, metades de uma toranja.

9.18.

Em plano detalhe os dedos do HOMEM 3 acariciam com carinho aparente a parte de dentro da toranja há pouco trocada.

9.19.

Em plano detalhe o HOMEM 5 aproxima a mão em direção ao corpo de Sosiê, forçando a entrada por debaixo de suas costelas.

9.20

Em um plano geral, enquanto os outros homens riem, comem, bebem e conversam temos ainda o HOMEM 1, que retira da mesa uma maçã cortada, a leva até sua camisa e a lustra. Após isso leva a meia maçã até sua boca e a morde com desdém. Sem qualquer mudança em sua expressão joga fora a maçã que não lhe satisfez e retorna à sua taça. HOMEM 2 fuma. HOMEM 6, este mais jovem que os outros, está sentado mexendo com algo na mesa, próximo a mão de Sosiê.

9.21.

Em um plano detalhe vemos a mão esquerda da mulher, que abriga as três cerejas anteriormente mencionadas. A mão do HOMEM 6 entra em quadro, como quem procura algo pequeno, para então pegar as cerejas ali.

9.22.

Em um plano médio vemos apenas o HOMEM 6, que guarda as cerejas no bolso do terno, como quem guarda um relógio de bolso. Finda a ação ele pega sua taça.

9.23.

PD - Virilha da MULHER com uma romã cortada ao meio. Mão do HOMEM 4 entra em quadro e pega a romã.

9.24.

PD - a mão do HOMEM 4, este o mais asqueroso em suas ações, segura a romã, enquanto a outra coloca com voracidade seus dedos dentro da fruta, remexendo em seu interior e a destruindo.

9.25.

PM - HOMEM 4 leva a mão até o nariz e cheira os dedos

9.26.

Voltamos à mulher para examinar seus olhos: tão vazios quanto os olhos do manequim ostensivo.

Em um plano detalhe, que captura o nariz, os olhos e a testa daquela ali deitada (um pouco de lado, não completamente de cima), podemos observar com minúcia os cílios de Sosiê, que pouco pisca e olha fixamente para um ponto, como quem quer ignorar a própria existência, mas o faz sem sucesso. Ao observarmos seus olhos, é possível notar que seu corpo, inerte, se mexe de quando em quando, balançado pelas fortes investidas daqueles homens que se alimentam do que ela guarda com seu corpo. Sua expressão é de uma indiferença que chegou-lhe por vias de resignação, e não pela falta de interesse ao que ali acontecia.

9.27.

O HOMEM 6, mais jovem da mesa, talvez por curiosidade, ou ganância, decide ir além do que lhe era oferecido e vai procurar dentro do corpo da mulher algo que não estava à mesa. Em um plano médio podemos ver parte da mulher deitada e o HOMEM 6, que bebe vinho e procura com os olhos algo que está próximo ao rosto da mulher. Ele se levanta da cadeira, inclina seu corpo levando seu rosto até o rosto da mulher, que permanece inerte apesar da aproximação que levava toda aquela invasão ao seu corpo a um novo nível. Ele a olha bem de perto, passa a mão no canto de sua boca (sem abri-la), com ar de um médico que examina um paciente, e por fim cheira sua orelha. A taça que segurava na outra mão, o homem coloca agora na mesa. Olha para o homem 3 e acena, chamando para que viesse olhar o que examinava até então.

9.28.

Em um plano médio de onde vemos debaixo do queixo de Sosiê, abaixo de seus ombros, vemos o HOMEM 3 se aproximar e afastar o cabelo da mulher para ter melhor visão do que seu amigo o chamara para ver. HOMEM 6 abre então a boca da mulher com suas duas mãos. Esta olha rapidamente na direção de cada um daqueles dois homens que a cercavam e em um movimento súbito e claramente impensado morde as mãos que o HOMEM 6 tinha em sua boca.

Neste momento, o som da voz dos homens e o tilintar dos talheres cessa completamente, para dar lugar ao silêncio completo.

9.29.

Em um plano médio o HOMEM 3 passa a mão no cabelo com um olhar mortificado e levemente preocupado, ainda olhando na direção da mulher deitada.

9.30.

Em um plano aberto podemos ver agora todos os homens, cada um com uma expressão de indignação. A festa está em silêncio, os homens atônitos e as frutas podres. Talvez não possa ser notado, mas a mulher, ainda deitada, agora tem nos olhos movimentos de medo, olhando desnorteada para cada um dos homens ali, sem sair de sua posição. Os homens se ajeitam na cadeira bufando, ajeitando seus paletós, colocando a mão nos bolsos, se entreolhando em confusão e cutucando quem está ao seu lado como quem diz: viu aí o que aconteceu? Há também, latente, um senso de vergonha em suas ações, como se aquela insolência feminina ferisse sua tão instituída masculinidade.

9.31.

Vemos do cocoruto da cabeça da mulher os homens ao fundo, discutindo.

Após um tempo em silêncio, a cena volta a ter murmúrios masculinos, estes agora como os de um grupo que delibera algo sério. Os homens conversam rapidamente entre si.

9.32.

Neste plano se levantam todos os homens (o HOMEM 3 já de pé). Os dois primeiros se erguem decididos, empurrando para trás suas cadeiras, e os próximos como quem os segue.

Eles arrastam as cadeiras do lado esquerdo (no qual não está o manequim) para fazer espaço ao pé da mesa. Dirigem-se todos ao lado oposto da mesa para juntos enfiarem as mãos debaixo da mulher deitada e rolar seu corpo para o chão.

9.33.

Sosiê cai com as mãos na barriga. Tem o olhar triste porém sem exageros. Fica ali deitada enquanto os homens arrastam suas cadeiras de volta para o lugar. Cai uma maçã mal cortada da mesa e pára ao seu lado. Retorna o tilintar e a conversa masculina. Sosiê tira a mão da barriga e a vê suja de um sangue escuro. Em sua barriga um pequeno corte que ela olha após analisar brevemente o sangue que lhe saiu e agora está nas mãos.

9.34.

Em um plano aberto vemos os homens ceando como no início da cena, exceto pelo fato de que agora temos o manequim feminino à mesa, onde estava antes Sosiê, agora caída ao chão. As frutas que antes eram frescas estão apodrecidas, com fungos e esmagadas, porém os homens não as deixam de comer. O clima de camaradagem masculina retorna, e alguns deles comem as frutas ruins, outros bebem enquanto conversam, um tenta acender um cigarro com a dificuldade cômica típica dos bêbados e assim por diante.

A mulher em quadro no canto da cena permanece no lugar onde estava, agora um pouco mais levantada e com olhos atentos examina longamente o corte até resolver colocar o dedo dentro dele. Ela coloca o indicador no pequeno buraco e começa a movimentá-lo como quem quer cavar. Ela o faz com uma curiosidade infantil, sem parecer sentir dor.

9.35.

A câmera agora está aproximada da barriga da mulher, de onde sai mais sangue do que antes (porém ainda não muito) e observamos seu dedo entrar por aquela pequena fenda, que agora tem o tamanho aproximado de uma moeda. Com o dedo no novo buraco de seu corpo, Sosiê decide que ele deve ser esticado, e o puxa de um lado com dois dedos para olhar lá dentro. Sua cabeça agora tampa o que a câmera antes olhava.

9.36.

Em um plano médio vemos Sosiê dos ombros pra cima. Ela olha para baixo deixando seus cabelos cair ao rosto. Ela se levanta com o olhar decidido porém ainda indiferente e passa as mãos em seus cabelos, como quem tenta se arrumar. Suas mãos têm seu sangue escuro, mas ela não se importa e suja um pouco seus fios curtos. Ao final desta ação dá um sorriso levíssimo sem maldade, como o de alguém que discretamente se descobre bonito ou lembrou-se de um segredo agradável.

9.37.

De pé, se dirige aos homens ceando e sorri para eles com um olhar malicioso de servidão. Eles parecem não se lembrar que era ela quem estava ali há alguns instantes. Uma de suas mãos cobre o corte em sua barriga, porém sua postura é impecável.

Discretamente, Sosiê passa a servir as taças de onde bebem os homens, porém, onde havia vinho, a mulher serve de costas o sangue de sua ferida. Pega uma taça da mesa e vira de costas segurando-a. Ela vira de volta e coloca a taça, agora cheia, em cima da mesa. Ela então caminha e sai de quadro.

9.38.

Vemos, então, em detalhe, sua mão, que retira delicadamente outra taça quase vazia da mesa, esta perto da mão do manequim. Ficamos ali por alguns segundos, a taça ausente. Esta é então retornada ao seu lugar original, agora cheia. Uma mão masculina entra em quadro e pega a taça.

9.39.

Vemos agora a ação de Sosiê de retirar seu sangue para encher uma taça. Ela aperta levemente seu corte com a taça posta embaixo da ferida, que despeja vagarosamente seu fluido no recipiente de vidro.

9.40.

Dando a volta na mesa Sosiê completa as taças, uma a uma. Os homens não agradecem porém passam a beber o líquido escuro que ela lhes serviu. Consomem satisfeitos o vinho-sangue e vemos seus dentes mais vermelhos que antes, como os de predadores contentes, agora mais embriagados e extasiados. O tilintar e os murmúrios se aceleram.

9.41.

Em um plano detalhe vemos a boca do HOMEM 2, que ri com os dentes sujos de sangue.

9.42.

Em um plano médio vemos HOMEM 4 e HOMEM 5 que conversam animadamente. O HOMEM 4 fala algo com o outro e limpa sua boca com um lenço antes de desatar a rir. O HOMEM 5 ri com ele e vemos seus dentes também vermelhos.

9.43.

As frutas que haviam apodrecido têm agora a brotos.

9.44.

Em volta do manequim vemos em detalhe uma folha nascer de volta a uma maçã.

9.45.

As frutas esmagadas magicamente se reconstruíram.

9.46.

Debaixo dos cabelos falsos do manequim vemos um cacho novo de uvas rosas.

9.47.

O plano fica aberto e nele temos a nossa frente uma sala de jantar quase pomar. Uma mesa farta com mais frutas que antes e algumas pequenas árvores frutíferas enfeitam o salão, circundando os homens sentados, ainda em suas ações anteriores. Eles não notam as mudanças, a festa segue como antes acontecia. Sosiê ferida, no fundo do quadro, arruma novamente seus cabelos com as mãos sujas, enquanto, de longe, olha distraidamente para o manequim.

9.48.

É preciso compartilhar os fluidos que vêm das dores.

Vemos então o manequim, que cercado de novas vidas, tornou-se também uma. Caídos do limite da mesa vemos seus cabelos, antes de um loiro falso e sintético da peruca, agora cabelos humanos com uma cor razoavelmente realista.

9.49.

Em seguida, em outro detalhe, a mão alva de plástico faz um movimento leve.

9. 50.

De frente vemos os olhos femininos que se piscam assustados, como os de quem acabou de chegar ao mundo. Pisca como se a pouca luz lhe incomodasse. De agora em diante o tilintar dos talheres e as vozes masculinas ainda existem, porém em menor volume que antes. Os olhos, agora pertencentes a uma mulher de carne e osso, se põem a chorar, o corpo ainda em seu lugar, imóvel. Chora uma lágrima escura, como o sangue da barriga de Sosiê. Essa lágrima se demora, é densa, e antes chegue longe entra em quadro a mão da primeira mulher, unhas sujas de seu sangue, para limpar cuidadosamente o rosto daquela que chorava à mesa.

Agora já faz silêncio. Fica o rosto da mulher ex-manequim ainda em quadro, agora um pouco borrado da lágrima há pouco limpada. Um barulho: uma taça cai sobre a mesa derramando seu conteúdo. A nova mulher se assusta levemente com o som.

9. 51.

Em plano detalhe vemos a taça que caiu e o líquido escuro ao seu redor. A mão de Sosiê entra em quadro para recolhê-la.

9. 52.

Vemos novamente a sala de jantar por completo e todos os homens estão mortos, com as bocas sujas de vermelho. Sosiê, ferida, passa vagarosamente por entre cada um deles, recolhendo as taças, numa ação que remete àquela na qual deu a volta na mesa servindo com seu sangue cada um dos convidados.

É possível entender que às vezes só nosso sangue é a solução para algum problema. Talvez a sua dor tenha a libertado (e libertou também a outra mulher que acabara de nascer).

TELA PRETA

CENA 10/EXTERNA/NOITE/QUINTAL

Plano detalhe. Vemos os pés de Carena entrando numa poça.

CENA 11/EXTERNA/NOITE/QUINTAL

Plano detalhe. Vemos os pés de Sosiê entrando numa poça.

CENA 12/EXTERNA/NOITE/QUINTAL

Plano detalhe. Vemos os pés de Ragana entrando numa poça.

CENA 13/EXTERNA/NOITE/QUINTAL

Plano aberto. Mato e poça. Sons de cigarra e água caindo.

7.2. Roteiro técnico

Cena	Plano	Enq.	CABEÇALHO	VIDEO
				PLANTAS COM LUZ BONITA PARA OS CRÉDITOS
		PD	INTERIOR/DIA/COZINHA	OLHOS DE SOSIÊ ENQUANTO ELA CORTA UM PEDAÇO DE CARNE
		PD	EXTERIOR/DIA/JARDIM	OLHOS DE RAGANA ENQUANTO ELA CORTA PLANTAS COM UMA TESOURA
		PD	INTERIOR/DIA/QUARTO	OLHOS DE CARENA ENQUANTO ELA CORTA AS UNHAS
		PG	INTERIOR/DIA/SALA	SALA VAZIA. CÂMERA AO LADO DA PORTA MOSTRA OS MÓVEIS DA SALA. A ILUMINAÇÃO ESTÁ EM CONTRA-LUZ. A MAÇANETA COMEÇA A SER GIRADA
		PD		MAÇANETA GIRA LENTAMENTE
		PG		(MESMO DE 4.1) RAGANA ATRAVESSA A SALA E DEIXA UMA SACOLA DE PAPEL NO SOFÁ
		PG		LUZ ACENDE. RAGANA ESTÁ NO CANTO DA SALA DE COSTAS PARA A CÂMERA. ELA ENCARA OS OBJETOS DA SALA E SAI DE QUADRO
		PM		RAGANA ARRASTA A CADEIRA OLHANDO PARA A MESMA
		PG		RAGANA SOBE NA CADEIRA, RETIRA A SAMAMBAIA, A COLOCA NA CADEIRA E EMPURRA A CADEIRA PARA UM CANTO DA SALA
		PD		PÉS DE RAGANA QUE SE ABAIXA E VEMOS TAMBÉM SUAS MÃOS. ELA ENROLA UM TAPETE ATÉ SAIR DE QUADRO
		PG		RAGANA SE SENTA NO SOFÁ, BALANÇA OS PÉS E OLHA PARA A GAIOLA FORA DE CAMPO
		PM		GAIOLA VISTA ATRAVÉS DO ESPELHO
	0	PG		RAGANA COLOCA A CADEIRA COM A PLANTA EM CIMA DO SOFÁ, FAZ O MESMO COM O TAPETE
	1	PG		RAGANA ARRASTA A MESA COM O ABAJUR ATÉ O CONJUNTO DE MÓVEIS. SAI DE QUADRO COM O ABAJUR
	2	PG		CONJUNTO DE MÓVEIS COBERTOS PELO LENÇOL.

	3	PM		RAGANA RETIRA A SACOLA DE PAPEL DEBAIXO DO LENÇOL E GUARDA EM SEU CASACO. SAI DO QUADRO
	4	PG		VEMOS QUE A PERSONAGEM COLOCOU UMA ESCADA NO MEIO DA SALA
	5	PD		PÉS DE RAGANA SOBEM A ESCADA
	6	PD		MÃOS DE RAGANA RETIRAM A LÂMPADA ACESA
	7	PG		(MESMO DE 4.1) RAGANA DESCE AS ESCADAS
	8	PM		EM CONTRALUZ. ELA SE SENTA AO LADO ABAJUR, O ACENDE. PEGA SEU CASACO E RETIRA A SACOLA DE PAPEL
	9	PD		RAGANA ARRUMA SEUS CABELOS OLHANDO PARA O ESPELHO
	0	PD (CONTRA)		AINDA ARRUMANDO SEU CABELO, COM A OUTRA MÃO PEGA O ABAJUR E APROXIMA DE SEU ROSTO
	0	PM		RAGANA DE PERFIL CONTINUA SE OLHANDO NO ESPELHO
		PD	INTERIOR/NOITE /ESCRITORIO	MÃOS DA RAGANA BALANÇAM UM LÁPIS
		PD		RAGANA MORDE O LÁPIS
		PD		TELEFONE EM CIMA DA MESA
		PD		RAGANA BATE OS PÉS NO CHÃO NO RITMO DO TELEFONE
		PD		RAGANA REGA UMA PLANTA, VEMOS OUTRAS AO FUNDO DESFOCADAS
		PD		RAGANA REGA OUTRA PLANTA
		PD		RAGANA REGA OUTRA PLANTA
		PD		RAGANA REGA OUTRA PLANTA
		PG		RAGANA REGA AS ÚLTIMAS DUAS PLANTAS. EM CADA UMA DE SUAS MÃOS ESTÁ UM REGADOR
	0	PD		RAGANA ATENDE O TELEFONE
	1	PM		RAGANA DE PERFIL APOIA O TELEFONE NO OMBRO E TRAGA O CIGARRO
	2	PM		RAGANA ESCREVE EM UM PAPEL
	3	PD		RAGANA COLOCA O TELEFONE DE VOLTA NO GANCHO
	4	PM (SUPERIOR)		RAGANA ABRE UM MAPA SOBRE A MESA

	5	PM		RAGANA SEGURA UM ESPELHO E PASSA O BATOM. UMA TERCEIRA MÃO ENTRA EM QUADRO AJEITA SUA BOCA E UMA QUARTA MÃO ENTRA EM QUADRO AJEITANDO SEU CABELO
	6	PG		RAGANA ESTÁ SENTADA, COM SEUS QUATRO BRAÇOS E COLOCA OS OBJETOS SOBRE A MESA. UMA TÁBUA COM MAÇÃS SURGE EM CIMA DA MESA
	7	PD		RAGANA CORTA MAÇÃS
	8	PD		RAGANA COLOCA CAFÉ EM UM COPO. SUA OUTRA MÃO COLOCA WHISKY NO MESMO COPO
	9	PM		RAGANA ATENDE O TELEFONE
	0	PD		RAGANA SEGURA O TELEFONE E COMEÇA A DESENHAR UM CORAÇÃO NO PAPEL COM UM BATOM
	1	PM		RAGANA DESENHA COM UM BATOM NO PAPEL. UMA MÃO MASCULINA ENTRA NO QUADRO E A ATRAPALHA. ELA TENTA ESPANTAR A MÃO
	2	PG		RAGANA AGORA ESTÁ SENTADA COM SEIS BRAÇOS. DOIS BRAÇOS FEMININOS ARRUMAM A MESA, OS SEUS ARRUMAM SEU CABELO, UMA MÃO MASCULINA TENTA ATENDER O TELEFONE MAS UMA MÃO DE RAGANA A IMPEDE
	3	PD		MÃO MASCULINA BORRA O BATOM NA BOCA DE RAGANA E SUA MÃO BATE NA PRIMEIRA
	4	PG		RAGANA TENTA ARRUMAR A MESA COM SUAS QUATRO MÃOS ENQUANTO AS DUAS MÃOS MASCULINAS A ATRAPALHAM
	5	PD		RAGANA TIRA AS SEMENTES DA MAÇÃ E A MÃO MASCULINA ATRAPALHA
	6	PM		AS QUATRO MÃOS VESTEM LUVAS COM A AJUDA DAS OUTRAS
	7	PD		PRIMEIRA MÃO FEMININA LEVA O COPO ATÉ A BOCA, ELA BEBE, SEGUNDA MÃO ARRUMA O BATOM, MÃO MASCULINA ENTRA EM QUADRO E PEGA A SEGUNDA MÃO. TERCEIRA MÃO FEMININA APARECE E RETIRA A MÃO MASCULINA
	8	PD		MÃO MASCULINA DERRUBA O COPO NA MESA
	9	PM (SUPERIOR)		LÍQUIDO SE ESPALHA PELO MAPA E PELO DESENHO DO CORAÇÃO SOBRE A MESA

	0	PD		MÃO FEMININA PEGA BULE BRANCO
	1	PD		MÃO FEMININA PEGA FACA BRANCA
	2	PD		MÃO FEMININA PEGA LÁPIS BRANCO
	3	PD		MÃO FEMININA PEGA MÃO MASCULINA, ELAS BATALHAM E A MASCULINA VENCE
	4	PM		PLANTAS
	5	PD		MESA SUJA PELO LÍQUIDO E UM POUCO DE SANGUE
	6	PD		PÉS DE RAGANA BATEM AO SOM DO TELEFONE E A MÃO MASCULINA ESTÁ CORTADA SANGRANDO
	7	PG		RAGANA TIRA AS LUVAS E AS COLOCA SOBRE A MESA
	8	PM		RAGANA GUARDA A MÃO MASCULINA EM UMA CAIXA DE MADEIRA
	9	PM (SUPERIOR)		MESA TODA ORGANIZADA. RAGANA SE LEVANTA E SAI DE QUADRO
		PG	INTERIOR/DIA/BANHEIRO	CARENNA ESTÁ SENTADA COM OS PÉS DENTRO DA BACIA E COM SUA CABEÇA APOIADA NA PAREDE. A LUZ QUE ENTRA PELA JANELA REFLETE DA BACIA NO SEU CORPO
		PD		CONTRA-PLONGÉE. OS PÉS DELA ESTÃO NA BACIA SE MOVIMENTANDO. DEPOIS DE UM TEMPO ELA LEVA SUAS MÃOS ATÉ ELES E RETORNA PARA A POSIÇÃO INICIAL
		PD		CARENNA ESTÁ RECOSTADA COM SUA CABEÇA NA PAREDE. ELA SAI DE QUADRO AO PEGAR O PANO MOLHADO E RETORNA LIMPANDO SEUS OLHOS. DEPOIS RECOSTA NOVAMENTE O PANO NA BACIA E FECHA OS OLHOS (O FOCO ACOMPANHA SEU MOVIMENTO)
		PG (MESMO QUE 6.1)		CARENNA FICA UM TEMPO RECOSTADA NA PAREDE AINDA SENTADA. SE CURVA ATÉ A BACIA E DEPOIS DISSO SE LEVANTA E PASSA PARA FRENTE DA BACIA
		PM		CARENNA DE PÉ, VEMOS DO JOELHO ATÉ SEUS PÉS A ÁGUA ESCORRENDO. DEPOIS DE FICAR PARADA ANDA ATÉ A PIA
		PG		CARENNA DE PERFIL ABRE A PIA

		PD		CARENNA ESFREGA SEU ROSTO ALGUMAS VEZES COM AS MÃOS CHEIAS DE ÁGUA
		PM (REFLEXO)		CARENNA PASSA PELO ESPELHO, DEPOIS VAI ATÉ A BACIA ONDE NÃO A VEMOS JOGAR FORA A ÁGUA DA BACIA
		PG		CARENNA DE PERFIL ESTÁ ENROLADA NA TOALHA
	0	PM (REFLEXO)		CARENNA SE OLHA NO ESPELHO, PENTEIA SEUS CABELOS, DEVOLVE A ESCOVA PARA A PIA. VOLTA A SE OLHAR NO ESPELHO
	1	PD		O ROSTO DE CARENNA É ILUMINADO PELO SOL
		PG	EXTERIOR/ENTARDECER/JARDIM	CARENNA ESTÁ CAVANDO PRÓXIMA A UMA TORNEIRA ABERTA EM UM JARDIM. DEPOIS DE UM TEMPO OLHA PARA O CÉU E ENTÃO VOLTA A CAVAR
		PD		TORNEIRA ABERTA COM POUCA PRESSÃO ENCHE UM BALDE DE ÁGUA AOS POUCOS
		SUB JETIVA		CARENNA CAVA PELA ÚLTIMA VEZ E COLOCA A PÁ DE LADO. PASSA A USAR SUAS MÃOS PARA TERMINAR DE CAVAR
		PD		OLHOS DE CARENNA VOLTADOS PARA BAIXO, PASSA AS MÃOS SUJAS NO ROSTO, DEPOIS ENFIA SEUS DEDOS NOS OLHOS
		PG (CONTRAPLANO)		CARENNA DE COSTAS COM AS MÃOS DOS OLHOS COLOCA OS OLHOS NO BUCACO. PRIMEIRO O ESQUERDO E DEPOIS DO DIREITO
		PM		PERFIL DE CARENNA. ELA COLOCA O ÓCULOS, PEGA O LENÇO E O COLOCA EM SEU CABELO
		PD		BURACO COM OS OLHOS, CARENNA JOGA TERRA NO BURACO COM SEUS PÉS
		PG	EXTERIOR/NOITE/JARDIM	CARENNA DEITADA DE BRUÇOS AO LADO DO BALDE OBSERVA O LUGAR DO BURACO. TATEIA O CHÃO, SE LEVANTA E SAI DE QUADRO
		PD		CARENNA LAVA SUAS MÃOS TIRANDO TODA A TERRA
	0	PD		ROSTO DE CARENNA, LEVA AS MÃOS LIMPAS PARA BAIXO DOS ÓCULOS. SUAS MÃOS SE SUJAM E ELA AS LEVA DE VOLTA PARA A TORNEIRA
	1	PM		PÉS DE HOMEM EMPURRANDO UM CARRINHO COM FLORES

	2	PG		CARENNA OLHA PARA FORA DO QUADRO, SE LEVANTA. PROCURA O BALDE, O ACHA. DEPOIS DISSO DESPEJA O LÍQUIDO NO LUGAR ONDE FICAVA O BURACO. DEPOIS COLOCA O BALDE DE VOLTA NO LUGAR
	3	PD		MÃOS DO HOMEM SEGURA O CARRINHO E ANDA COM ELE
	4	PD		BROTO NO LOCAL QUE HAVIA O BURACO
	5	PM		CARENNA SENTADA AO LADO DO BROTO E DO BALDE, ARRUMA SEUS TRAJES. ELA SE ASSUSTA, SE LEVANTA E SAI DE QUADRO
	6	PD		BROTO CRESCEU MAIS UM POUCO
	7	PD		HOMEM ARRUMANDO O CHAPÉU ENQUANTO ANDA
	8	PG		BROTO CRESCIDO COM BOTÕES SOB UMA FALSA LUZ DA LUA. CARENNA PASSA PELA LUZ E SE SENTA, TAPANDO OS OLHOS E SUSPIRA
	9	PD		O BROTO AGORA É UMA PLANTA CRESCIDA. O HOMEM ENTRA EM QUADRO, TAPA A LUZ FALSA, SE AGACHA E VEMOS SUA MÃO ENTRA EM QUADRO, QUE AO TOCAR A PLANTA DESTRÓI UM DOS BOTÕES
	0	PG		O HOMEM, E CARENNA NO JARDIM. CARENNA AGACHADA, O HOMEM GUARDA ALGUNS MATOS QUE ESTÃO NO CARRINHO EM SEU BOLSO. CARENNA SE LEVANTA E VAI CAMBALEANTE ATÉ ELE
	1	PM		O HOMEM SEGURA FLORES MURCHAS EM SUAS MÃOS. CARENNA LEVA SUAS MÃOS ATÉ AS FLORES E DEPOIS AS LEVA ATÉ SUA BOCA
	2	PM		DEPOIS DE PROVAR A PRIMEIRA FLOR, CARENNA PASSA A COMER TODAS AS FLORES VORAZMENTE
	3	PD		O HOMEM COMEÇA A CAVAR COM UMA PÁ EM VOLTA DA FLOR
	4	PG		O HOMEM CONTINUA CAVANDO O BURACO ENQUANTO A MULHER CONTINUA COMENDO
	5	PM		HOMEM DE COSTAS ESTÁ AGACHADO CAVANDO, ARRANCA AS PLANTAS E AS JOGA PARA FORA DO QUADRO

	6	PD		PLANTAS NO CHÃO. A MÃO DO HOMEM ENTRA EM QUADRO E RETIRA A FLOR DE UMA DAS PLANTAS
	7	PM		CARENNA TERMINA DE COMER, AJEITA SEU CABELO, LIMPA SUAS MÃOS NO VESTIDO, SORRI, RESPIRA FUNDO E SAI DO QUADRO
	8	PG		JARDIM COM A LUZ FALSA ILUMINANDO O MESMO LOCAL. NÃO VEMOS A TORNEIRA
		PG	INTERIOR/DIA/QUARTO DE DORMIR	UM FEIXE DE LUZ ENTRA NO QUARTO COM POEIRA QUE FLUTUA NO AR MOSTRANDO SEU VOLUME. SOSIÊ ESTÁ DEITADA IMÓVEL. PRIMEIRO COLOCA SUA MÃO PARA FORA DO LENÇOL, DEPOIS A LEVA ATÉ O PEITO. SEUS PÉS SE MEXEM UM POUCO
		PM		A POEIRA É AGITADA PELO MOVIMENTO DE SOSIÊ QUE NÃO ENTRA EM QUADRO
		PD		QUADRO QUE FICA NA CABECEIRA DA CAMA, A MÃO DE SOSIÊ ENTRA EM QUADRO PARA AJEITAR O QUADRO
		PD		SOSIÊ CAMINHA ATÉ SAIR DE QUADRO, VEMOS APENAS SEUS PÉS E PANTURRILHAS
		PD		A CÂMERA ATRÁS DA POLTRONA FOCA NA NUCA DE SOSIÊ NO MOMENTO EM QUE ELA SE SENTA
		PD		SOSIÊ ESTÁ SENTADA INCLINADA PARA FRENTE, FORA DO QUADRO. ELA SE ENCOSTA NA POLTRONA ENTRANDO EM QUADRO. COLOCA O DEDO NO NARIZ E DEPOIS SUSPIRA. ESFREGA SEUS OLHOS E DEPOIS ARRUMA SEU CABELO.
		PM		SOSIÊ ESTÁ DE PÉ DE COSTAS, ABRE AS CORTINAS
		PD		ELA GIRA O TRINCO DA JANELA
		PG		COM O ABRIR DA JANELA A FRESTA AUMENTA
	0	SUBJETIVA		SENTADA NA CAMA, OLHA PARA O QUADRO DA CABECEIRA ILUMINADO, ELA ACENDE UM CIGARRO COM UM FÓSFORO
	1	PG		SOZIÊ ESTÁ SENTADA NA BEIRADA DA CAMA COM A CABEÇA ABAIXADA FUMANDO. CUTUCA SEU UMBIGO COM UMA DAS MÃOS. ELA SE LEVANTA E PARA DIANTE DA LUZ QUE ENTRA PELA JANELA
	2	PD		SOZIÊ ESTÁ DE PERFIL E A PERSONAGEM SE VIRA ATÉ FICAR DE FRENTE COM A LUZ, MOSTRANDO SEUS OLHOS ILUMINADOS PELO SOL. DEPOIS DE UM TEMPO OLHA PARA BAIXO E SAI DE QUADRO

		PD	INTERIOR/NOITE/SALA DE JANTAR	HOMEM 1 LIMPA SUAS MÃOS EM UM GUARDANAPO
		PD		HOMEM 2 PEGA UMA UVA DA MESA
		PD		HOMEM 3 TOCA UMA TAÇA
		PD		HOMEM 4 UMA MÃO TOCA O ROSTO ENQUANTO MASTIGA
		PG		SALA DE JANTAR MOSTRA OS HOMENS E UM MANEQUIM SENTADOS AO REDOR DA MESA ONDE SOSIÊ ESTÁ DEITADA COM AS SOLAS DOS PÉS VIRADAS PARA A CÂMERA
		PM		HOMEM 5 RI COM A BOCA CHEIA
		PM		HOMEM 2 E HOMEM 1 EM QUADRO. O 1 DERRUBA VINHO NO 2. 1 TENTA LIMPAR O 2 COM UM LENÇO QUE O REJEITA
		PD		HOMEM 4 ENCHE A TAÇA DO VINHO. A MÃO DO HOMEM 6 RETIRA A TAÇA, REVELANDO A MÃO DE SOSIÊ EM QUADRO
		PG		SALA DE JANTAR MOSTRA OS HOMENS E SOSIÊ
	0	PD		parte da perna de Sosiê junto com morangos esmagados
	1	PD		goiaba partida levemente amassada ao lado de um cigarro apagado na mesa
	2	PD		parte da sola e os dedos de um pé com caroços de romã ao lado
	3	PD		mão com a palma para baixo e dois caroços de maçã e três de uva perto das unhas
	4	PD		umbigo visto de lado
	5	PD		maçã bem vermelha cortada ao meio entre os cabelos da mulher
	6	PD		olhos fixos no nada vistos de lado, como se a câmera estivesse deitada ao lado mulher
	7	PM		HOMEM 6 DA AO HOMEM 3 METADE DE UMA TORANJA POR CIMA DA MESA
	8	PD		HOMEM 3 ACARICIA A TORANJA
	9	PD		HOMEM 5 FORÇA A MÃO POR BAIXO DA COSTELA DE SOSIÊ

	0	PG		HOMEM 1 RETIRA MAÇÃ DAS COSTAS DE SOSIÊ E LUSTRA EM SUA CAMISA. A MORDE E A JOGA FORA. HOMEM 2 FUMA. HOMEM 7 SENTADO MEXENDO EM ALGO PRÓXIMO A MÃO DE SOSIÊ
	1	PD		MÃO ESQUERDA DE SOSIÊ COM CEREJAS, MÃO DO HOMEM 7 ENTRA E RETIRA AS CEREJAS
	2	PM		HOMEM 7 GUARDA AS CEREJAS NO BOLSO DO TERNO E DEPOIS PEGA SUA TAÇA NOVAMENTE
	3	PD		ENTRE AS PERNAS DE SOSIÊ TEM UMA ROMÃ QUE A MÃO DO HOMEM 4 ENTRA EM CENA A PEGA
	4	PD		HOMEM 4 MEXE NA ROMÃ
	5	PD		HOMEM 4 CHEIRA SEUS DEDOS
	6	PD		OLHOS FIXOS DE SOSIÊ. SEU CORPO É POR VEZES BALANÇADO
	7	PM		HOMEM 7 BEBE VINHO E DE PÉ OLHA PARA O ROSTO DE SUSIÊ. ELE SE LEVANTA E LEVA SEU ROSTO PARA PRÓXIMO DO ROSTO DELA, TOCA SUA BOCA E CHEIRA SUA ORELHA. ELE DEIXA A TAÇA NA MESA, OLHA PARA O HOMEM 3 E O CHAMA
	8	PM		HOMEM 3 AFASTA O CABELO DE SOSIÊ. HOMEM 7 ABRE SUA BOCA COM AS DUAS MÃOS. ELA MORDE AS MÃOS DO 7
	9	PD		HOMEM 3 PASSA A MÃO EM SEU CABELO OLHANDO PARA SOSIÊ
	0	PG		TODOS OS HOMENS, ELES ESTÃO INDIGNADOS. SOSIÊ AINDA DEITADA
	1	PM		A CÂMERA ATRÁS DA CABEÇA DELA MOSTRA OS HOMENS DISCUTINDO
	2	PG		TODOS OS HOMENS SE LEVANTAM. AFASTAM SUAS CADEIRAS. ENFIAM SUAS MÃOS EMBAIXO DE SOSIÊ E A ROLAM PARA O CHÃO
	3	PM		CÂMERA NO CHÃO ESPERA A QUEDA DA MULHER. ELA CAI COM AS MÃOS NA BARRIGA E ALI FICA. UMA MAÇÃ CAI AO SEU LADO. ELA TIRA SUA MÃO DA BARRIGA E VÊ QUE ESTÁ SUJA DE SANGUE
	4	PG		SALA DE JANTAR COM OS HOMENS JANTANDO, O MANEQUIM NO LUGAR DA MULHER E SOSIÊ AO CHÃO

	5	PD		FERIDA DE SOSIÊ SANGRA, ELA COLOCA SEU DEDO DENTRO DO BURACO E O ESTICA E COLOCA A CABEÇA NA FRENTE DA CÂMERA
	6	PM		SOSIÊ SE LEVANTA E PASSA AS MÃOS EM SEUS CABELOS E SORRI
	7	PM		SOSIÊ SE APROXIMA DA MESA, OS HOMENS A OLHAM. ELA PEGA UMA TAÇA DA MESA, VIRA DE COSTAS, VOLTA COM A TAÇA CHEIA E A COLOCA EM CIMA DA MESA. CAMINHA PARA FORA DO QUADRO
	8	PD		ELA RETIRA OUTRA TAÇA DA MESA, DEPOIS A RETORNA CHEIA DE SANGUE. UMA MÃO MASCULINA PEGA A TAÇA
	9	PD		BARRIGA DE SOSIÊ QUE ENCHE UMA TAÇA COM SANGUE QUE SAI DA SUA FERIDA
	0	PG		ELA DA A VOLTA NA MESA COMPLETANDO O RESTANTE DAS TAÇAS DOS OUTROS HOMENS QUE BEBEM O LÍQUIDO
	1	PD		HOMEM 2 RI COM OS DENTES SUJOS DE SANGUE
	2	PM		HOMENS 4 E 5 CONVERSAM ANIMADOS
	3	PD		FRUTAS PODRES NA MESA AGORA TEM BROTOS
	4	PD		MAÇÃ PERTO DO MANEQUIM BROTA UMA FOLHA
	5	PD		FRUTAS ESMAGADAS SE RECONSTROEM
	6	PD		DEBAIXO DO CABELO DO MANEQUIM UM CACHO DE UVAS
	7	PG		SALA DE JANTAR CHEIA DE PLANTAS, HOMENS CONTINUAM SUAS AÇÕES. SUSIÊ NO FUNDO DO QUADRO ARRUMA SEUS CABELOS ENQUANTO OLHA PARA O MANEQUIM
	8	PD		CABELOS DA MANEQUIM AGORA SÃO DE UMA HUMANA
	9	PD		A MÃO DA MANEQUIM SE MOVE
	0	PD		OLHOS DA MANEQUIM, QUE AGORA É UMA MULHER, CHORA UMA LÁGRIMA ESCURA
	1	PD		MÃO DE SOSIÊ LIMPA A LÁGRIMA DA MULHER MANEQUIM. DEPOIS DE UM TEMPO ELA SE ASSUSTA COM O SOM DE UMA TAÇA QUEBRANDO
	2	PD		TAÇA CAÍDA NO CHÃO COM O SANGUE. MÃO DE SOSIÊ PEGA A TAÇA DO CHÃO

	3	PG		SALA DE JANTAR COM TODOS OS HOMENS MORTOS. SOSIÊ PASSA RECOLHENDO AS TAÇAS
0		PD	EXTERIOR/NOITE/ QUINTAL	PÉS DE CARENNA ENTRANDO NUMA POÇA
1		PD	EXTERIOR/NOITE/ QUINTAL	PÉS DE SOSIÊ ENTRANDO NUMA POÇA
2		PD	EXTERIOR/NOITE/ QUINTAL	PÉS DE RAGANA ENTRANDO NUMA POÇA
3		PG	EXTERIOR/NOITE/ QUINTAL	PLANO ABERTO DA POÇA REVELANDO QUE NENHUMA DELAS ESTÁ LÁ

Referências bibliográficas

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1985.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. São Paulo. Ed. Cosac Naify. 2009.

CANUTO, Roberta. **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de janeiro. Ed. Beco do Azougue. 2007.

GEMMIL, Allie. **Female Becomingness Through Maya Deren's Lens in 'Meshes of the Afternoon'**. Disponível em: <http://www.btchflcks.com/2016/03/female-becomingness-through-maya-derens-lens-in-meshes-in-the-afternoon.html#.WhIOWbynEx8>. Acesso em: 13 nov. 2017.

KOLLER, Michael. **Review. Senses of Cinema.** Ed. Volume 12. 2001.

KLINGSOR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo.** Ed. Taschen. 2004

O´BRIEN, Geoffrey. **The Infernal, Ecstatic Desire Machine of Guy Maddin**.

Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/guy-maddin-the-forbidden-room/>. Acesso em: 10 nov. 2017.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar. 2008.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro. Ed. Azougue Editorial. 2001.

Referências de obras audiovisuais

Hotel Monterey. Dir. Chantal Akerman, França e Bélgica: 1972

Je, tu, il, elle. Dir. Chantal Akerman, França e Bélgica: 1974

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Dir. Chantal Akerman, França e Bélgica: 1975

Un chien andalou. Dir. Luis Buñuel, França: 1924

The Forbidden Room. Dir. Guy Maddin, Evan Johnson, Canadá. 2015