



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**FILME QUE SE DÁ AO RESPEITO**

Arnon Segal Hochman

Rio de Janeiro/ RJ  
2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**FILME QUE SE DÁ AO RESPEITO**

Arnon Segal Hochman

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Fragozo

Rio de Janeiro/ RJ  
2019

HOCHMAN, Arnon Segal.

Filme Que Se Dá ao Respeito/ Arnon Segal Hochman – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2019.

131 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2019.

Orientação: Fernando Fragozo

1. Sobreposição de telas. 2. Opacidade. 3. Normatividade. I. FRAGOZO, Fernando (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Filme Que Se Dá ao Respeito

## FILME QUE SE DÁ AO RESPEITO

Arnon Segal Hochman

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

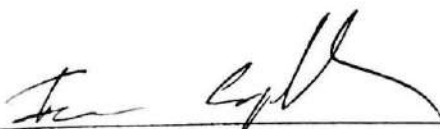
Aprovado por



Prof. Dr. Fernando Fragozo – orientador



Prof. Dr. Consuelo Lins



Prof. Dr. Ivan Capelet

Aprovada em: 02/12/2019

Grau: 10

Rio de Janeiro/ RJ  
2019

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço a todos os que cruzaram meu caminho.  
Aos dos maus encontros pelo aprendizado,  
aos dos bons pelo deleite – e pelo aprendizado.  
E a todos os que antes o pavimentaram.

Agradeço especialmente à equipe desse filme e a todos os que fizeram dele possível.

*O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar*

Michel Foucault

HOCHMAN, Arnon Segal. **Filme Que Se Dá ao Respeito**. Orientador: Fernando Fragozo. Rio de Janeiro, 2019. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, UFRJ. 131 f.

## RESUMO

O presente relatório trata do curta metragem “Filme Que Se Dá ao Respeito”, realizado como trabalho prático de conclusão de curso. O filme pretende trabalhar com a crítica à marginalização de determinados temas e à imposição de uma suposta moralidade dada através de mecanismos mais ou menos sutis da indústria audiovisual. Para isso, torna-se essa censura explícita na própria imagem fílmica, colocando-a em evidência através de dispositivos que direcionam o filme para uma maior opacidade, buscando o efeito de estranhamento. Ao mesmo tempo que uma ferramenta crítica ao audiovisual e à sociedade em que se insere, pretende-se que o filme se configure como pesquisa estética e de linguagem. O relatório analisa, portanto, o histórico da sobreposição de telas no cinema e a percepção estético política que norteia este trabalho.

**Palavras –chave:** Sobreposição de telas; Opacidade; Normatividade;

## ABSTRACT

The present paper is a report on the short film “Filme Que Se Dá ao Respeito”, made as final project for this course. The movie aims to construct a criticism to the marginalization of specific themes and the enforcement of a supposed morality in the film industry by means that can sometimes be subtle. To this end, this movie makes the censorship explicit on-screen, bringing emphasis to it by use of a *dispositif* (apparatus) that generates opacity, trying to create a brechtian distancing effect. It intends to be both a critical piece towards film industry and society, and a reserch in the aesthetics and language of film. This report examines, therefore, the history of screen superposition and the relation between aesthetics and politics that guide the project.

**keywords:** Screen superposition; Opacity; Normativity;

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2. REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>11</b>
2.1 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICO POLÍTICAS .....	11
2.3 TELAS DENTRO DE TELAS .....	18
2.4 A IMAGEM QUE NÃO SE VÊ .....	22
<b>3. O FILME QUE NÃO FILMEI.....</b>	<b>26</b>
3.1 TÍTULO .....	27
3.2 FILME-PERSONAGEM .....	28
3.3 CENSOR.....	30
3.4 CENSURA.....	32
3.5 SOM.....	50
3.6 IMAGEM E NARRATIVA.....	52
<b>4. RELATÓRIO.....</b>	<b>54</b>
4.1 IDEIA E ROTEIRO .....	55
4.2 TESTES DE IMAGEM .....	55
4.3 ORÇAMENTO .....	56
4.4 FORMAÇÃO DA EQUIPE.....	57
4.5 TESTES E ESCOLHA DE ELENCO .....	58
4.6 ENSAIOS.....	62
4.7 LOCAÇÕES .....	65
4.9 FILMAGEM .....	68
4.10 FOTOGRAFIA .....	70
4.11 SOM.....	71
4.12 CONTINUIDADE .....	72
4.13 ARTE .....	72
4.14 MONTAGEM.....	74



<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>74</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>75</b>
6.1 LIVROS E ARTIGOS .....	75
6.2 REFERÊNCIAS VISUAIS, AUDIOVISUAIS E VÍDEO-ENSAIOS .....	78
6.3 SITES, MATÉRIAS E ARTIGOS JORNALÍSTICOS .....	81
<b>7. APÊNDICES .....</b>	<b>87</b>
7.1 APÊNDICE I – ROTEIRO PARA O EDITAL ELIPSE .....	87
7.2 APÊNDICE II – ROTEIRO FINAL .....	97
7.3 APÊNDICE III – PLANILHA DE GASTOS .....	111
7.4 APÊNDICE IV – TEXTOS PARA TESTE DE ELENCO .....	114
7.5 APÊNDICE V – STORYBOARD.....	117

## 1. INTRODUÇÃO

Esse relatório trata do curta-metragem “Filme Que Se Dá ao Respeito”, apresentado como trabalho de conclusão de curso. O filme surge inicialmente de uma ideia relativa à linguagem, sendo a narrativa criada posteriormente, se adequando a ela e potencializando sua forma. Parte-se do pressuposto de que existe na indústria audiovisual, e na sociedade, um padrão de moral e de bons costumes, uma normatividade, bem traduzida no título do filme quando se refere àquilo “que se dá ao respeito”. Em resposta a isso, cria-se uma proposta simples: Um filme que se auto-censure, que atue de forma explícita na aplicação de tais modelos opressivos, através da sobreposição de telas. Assim, se algo foge a esse padrão imposto, o filme reage de forma a encobrir o desvio. A título de exemplo, um beijo lésbico dentro do filme conjura uma tela dentro da tela que cubra as bocas no ato em questão, substituindo-as por um beijo heterossexual. Uma roupa considerada inadequada por esse padrão de moralismo, da mesma forma, é substituída por uma roupa recatada ou o seio nu feminino pode ser substituído pelo aceitável equivalente masculino. A censura, feita desta forma, impede que o espectador naturalize o padrão imposto. O mecanismo se apresenta de forma brechtiana ao impedir a suspensão da descrença e explicitar como estranho o que em outras obras aconteceria de forma natural.

Há que se reforçar que esse suposto moralismo criticado é a ponta de um discurso que atravessa a sociedade como um todo e não somente a indústria audiovisual, de forma que a crítica metalinguística (do filme para seu próprio meio) se expande para englobar o problema em outros âmbitos.

Quando comecei a pensar nesse projeto, há quase três anos, escrevi na justificativa exigida para a matéria de Projeto I que “o conservadorismo, em sua mais recente emergência, tem realizado fortes ataques especialmente nos campos da educação e da cultura”. Citava algumas censuras então recentes principalmente de exposições e peças, algumas em forma de proibição<sup>1</sup>, outras

---

<sup>1</sup> ROCHA, P. Justiça cancela apresentação de peça que traz Jesus como mulher trans. **Estadão**, Online. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,justica-cancela-apresentacao-de-peca-que-traz-jesus-como-mulher-trans,70002001631>> Acesso em: 19/12/2017.

de cancelamento<sup>2,3</sup>, desleais ataques midiáticos<sup>4</sup>, corte de verbas<sup>5</sup> e outros<sup>6</sup>. É triste perceber o quanto esse quadro se agravou desde então. Ao longo dos últimos meses, não busquei ativamente por notícias sobre o assunto, mas as colecionava em uma pasta na medida em que apareciam para mim (principalmente no Facebook), juntando quase cinquenta reportagens que tratavam de alguma censura acontecida ou que mostravam uma inclinação governamental pela censura em termos gerais. Entendo que, apesar de não ser historiográfico ou de análise de mídia, este é um trabalho que precisa ser localizado historicamente. A censura a que o filme se refere é uma censura muitas vezes sutil, operada por meios difusos, tanto na sociedade quanto no audiovisual, mas também a censura em seu sentido mais óbvio e alarmante, da supressão da liberdade de expressão por parte do aparato estatal. Não se trata da memória da ditadura de 1964 (que infelizmente ainda precisa ser, com esforço, lembrada), mas a censura de um panorama cada vez mais presente. O filme, infelizmente, tem sua razão de ser cada vez mais justificada. A cena do beijo, citada anteriormente, ganha novos alvos sem precisar de qualquer adaptação quando o prefeito decide recolher arbitrariamente na Bienal uma revista em quadrinhos que retrata um beijo homossexual<sup>7</sup>. Se ela foi pensada em termos abstratos, como uma representação de uma indústria que através de diversos mecanismos exclui essas narrativas, a realidade traz formas mais diretas e sombrias da homofobia criticada.

---

<sup>2</sup> GOBBI, N. Artistas acusam prefeitura de censura a mostra de diversidade no Castelinho. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artistas-acusam-prefeitura-de-censura-mostra-de-diversidade-no-castelinho-21914722>> Acesso em: 19/12/2017

<sup>3</sup> SPERB, P. Veja imagens da exposição cancelada pelo Santander, no RS. **Veja**, Online. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/veja-imagens-da-exposicao-cancelada-pelo-santander-no-rs/>> Acesso em: 19/12/2017.

<sup>4</sup> METRÓPOLES. Interação de criança com homem nu em museu paulista gera polêmica. **Metrópoles**, Online. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/interacao-de-crianca-com-homem-nu-em-museu-paulista-gera-polemica>> Acesso em: 19/12/2017

<sup>5</sup> REIS, L. Prefeitura do Rio decide não pagar o Programa de Fomento às Artes 2016. **O Globo**, Cultura, Online. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/prefeitura-do-rio-decide-nao-pagar-programa-de-fomento-as-artes-2016-21531039>> Acesso em: 19/12/2017

<sup>6</sup> BRASIL24/7. Artista É Preso e Agredido por Ficar Nu em Apresentação no DF. **Brasil24/7**, Online. Disponível em: <<https://www.brasil247.com/pt/247/brasil247/306694/Artista-%C3%A9-presos-e-agredido-por-ficar-nu-em-apresenta%C3%A7%C3%A3o-no-DF.htm>> Acesso em: 19/12/2017

<sup>7</sup> GRELLET, F. Prefeito do Rio determina recolhimento de livro dos Vingadores com personagens homossexuais. **Estadão**, Online. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,prefeito-do-rio-determina-recolhimento-de-livro-dos-vingadores-com-personagens-homossexuais,70002998969>> Acesso em: 16/11/2019.

Trato um pouco mais da realidade que pretendo criticar na parte do trabalho dedicada à censura, mas sem pretensão de fazer um estudo extensivo sobre os atos de censura do nosso governo especificamente. A justificativa desse trabalho poderia ser resumida na crítica que ele faz a problemáticas atuais e relevantes. Espero, no entanto, que isso se mostre no decorrer do trabalho como um resumo, na melhor das hipóteses, incompleto. Acredito que a justificativa mais profunda esteja difusa por todo o texto, na crítica à censura seja dentro ou fora da indústria audiovisual, na exploração da linguagem como ato político e também no entendimento do audiovisual universitário como ato de resistência.

Apesar de ser um trabalho prático, gostaria de me aprofundar em algumas questões teóricas e, para isso, divido o trabalho em três partes. Seus aspectos, obviamente, não se manifestam de forma isolada e durante a escrita muitas das vezes uma discussão me pareceu melhor acomodada junto a outra de outro capítulo. Assim, em termos gerais, apresento primeiramente o meu referencial teórico, tanto estético político quanto em termos de pesquisa de linguagem, filmes que de alguma forma buscaram estratégias análogas ao longo da história do cinema e assentaram o terreno onde este filme se situa. A segunda parte, “O Filme que Não Filmei”, parte daí para discutir o filme em abstrato, sua concepção, narrativa, linguagem e estética. Finalmente, trato de escrever um relatório em sentido estrito, passando por todas as etapas do filme, suas questões e problemáticas.

## 2. REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICO POLÍTICAS

Augusto Boal diz que “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades humanas<sup>8</sup>, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política”<sup>9</sup>. Acredito que o teatrólogo não se incomodaria que eu adaptasse essa frase para o audiovisual (até porque sua estrutura faz com que seja uma dedução lógica a aplicação a qualquer outra atividade). Acredito no audiovisual como uma atividade eminentemente política. Mas sem perder isso de vista, não podemos

---

<sup>8</sup> “humanas” é uma tradução minha do original “*atividades do homem*”, que em português arcaico tinha esse significado.

<sup>9</sup> BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**: e outras poéticas políticas. 10ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 11.

esquecer que é também uma atividade estética. Gutierrez Alea, perguntado em entrevista sobre seus filmes nunca terem sido panfletários em plena revolução cubana, atenta para esta ideia. Fala sobre como o sentimento de responsabilidade de fazer com que cada metro de filme sempre se converta numa “rajada de metralhadora contra o inimigo” pode ser um peso. E segue:

Esse peso pode transformar o cineasta num simples executor de instruções e, portanto, roubar a eficácia do cinema como tal. Jamais pensei estar livre dessa responsabilidade – vivo numa sociedade com a qual quero manter uma relação produtiva. Ao mesmo tempo, não posso esquecer que o que faço é um produto muito particular. [...] O que faço é, fundamentalmente, um produto estético que cumpre uma função social.<sup>10</sup>

A entrevistadora, Silvia Oroz, questiona então a discrepância entre essa visão do cinema como “espetáculo” e a rechaça ao termo pelas teorias cinematográficas na América Latina da década de setenta, ao que Alea responde perfeitamente dizendo que essa visão era uma reação lógica ao cinema da época, cinema este que servia simplesmente de evasão.

essa reação, que é lógica e legítima, quando se estende a ponto de esquecermos que o cinema é, em primeira instância, objeto de desfrute, deixa de ter sentido. Os cineastas latino-americanos têm consciência dessa responsabilidade social, mas não devem esquecer que o público está, histórica e fundamentalmente condicionado, em sua maioria, pelo cinema norte-americano.

Assim, penso meu próprio filme em seus aspectos de obra estético política. É necessário, porém, expandir essa afirmação e revelar algumas das questões que ela traz. Partamos do que fala Ismail Xavier em “O Discurso Cinematográfico”<sup>11</sup>. Ele propõe que as estéticas cinematográficas são compostas em dois momentos básicos. Postula-se, primeiramente, a existência de determinadas propriedades da imagem/som no cinema. A partir disso, propõe-se uma organização da imagem/som tendo em vista a realização de determinado objetivo. Diz então que:

a conexão entre teoria “geral” e norma “particular” ganha nitidez na medida em que a norma, referida ao que o cinema “deve ser”, procura apoio numa teoria que, em primeiro lugar, garanta que o cinema “pode ser” o que se lhe pede e, em segundo lugar, afirme que “é mais próprio à sua natureza” ser o que se lhe pede.

Minha pesquisa parte de um aspecto específico da linguagem cinematográfica: a sobreposição de imagens. Assim, longe de querer de fato propor uma estética cinematográfica própria, acredito que a estrutura analítica de Xavier seja interessante para pensar este ponto. Traçarei nesse trabalho o que a sobreposição, enquanto parte da linguagem cinematográfica pode ser ou,

---

<sup>10</sup> OROZ, Silvia. **Gutierrez Alea**: Os Filmes que Não Filmei. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1985. p. 17-18.

<sup>11</sup> XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: A opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 14.

ao menos, o que já foi até agora. A partir disso, pretendo abrir uma possibilidade diferente de uso dessa propriedade.

É o fato de que ela possa ser algo diferente que me leva a crer que ela deva ser algo diferente. Isso porque acredito que a linguagem cinematográfica seja em si um espaço de disputa. Xavier diz que para Jean Paul Fargier existe o que este chama de “duplo ocultamento”, que define-se em duas etapas<sup>12</sup>: Primeiro “o cinema-espetáculo oculta as outras formas de produção cinematográfica. Dentro do projeto da ideologia dominante é preciso provocar a identificação do cinema com ‘espetáculo’ e, assim, reduzir o uso da técnica à sua modalidade mais inofensiva do ponto de vista político”. Em seguida, “oculta o trabalho de produção do filme. Reproduzindo os códigos da ideologia dominante e produzindo uma ideologia própria (a da ‘impressão de realidade’), tal cinema impede o conhecimento dele próprio como produto”. A quebra com a linguagem clássica, que esconde seus artifícios sob um véu de suposta naturalidade, não é dissociada do conteúdo crítico do filme. Pretendo que a técnica ao se fazer aparente também faça aparente o conteúdo subjacente. E só se faz aparente aquilo que foge do consolidado (ou o “errado”, aquilo que é ruim demais para enquadrar-se no consolidado).

Essa talvez seja a grande questão de “À bout de souffle”<sup>13</sup> de Godard, que incorpora à linguagem o que é visto até então como erro, por exemplo os *jump cuts*. É um filme que surge da necessidade de criação de uma identidade cinematográfica francesa pela primeira geração de cineastas pós-acordo de Blum-Byrnes e a consequente invasão do país pelo cinema estadunidense. “À bout de souffle” é um filme que deseja ser estadunidense com um protagonista que deseja ser Humphrey Bogart. A questão é que ambos falham miseravelmente (embora apenas o filme pareça ter alguma consciência disso)<sup>14</sup>. É a identidade formada pela negação, pela quebra e de certa forma por uma antropofagia. Enxergo semelhanças interessantes com o que pretendo, como descreverei melhor posteriormente no subcapítulo “Filme-Personagem”.

Ainda existe, certamente, a dominação colonialista estadunidense sobre o cinema. O cinema-espetáculo, no entanto, traz novas questões neste começo de milênio que ainda precisam ser entendidas em toda a sua complexidade, consolidando dinâmicas de consumo que mudam completamente a forma como nos relacionamos com ele. Martin Scorsese acaba de lançar um ataque aos filmes de super-herói que diz não serem cinema. Ele os descreve como

---

<sup>12</sup> XAVIER, Ismail. op. cit. p. 158.

<sup>13</sup> **À bout de souffle**. Direção de Jean-Luc Godard. Les Films Impéria, 1960.

<sup>14</sup> PUSCHAK, Evan. **Breathless: How World War II Changed Cinema**. Vídeo. Nerdwriter1 (canal). Youtube, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yV5Wf5VGVy8>> Acesso em: 21/11/2019.

feitos para satisfazer um conjunto específico de demandas, e são criados como variações de um número finito de temas. São sequências no nome, mas *remakes* no espírito, e tudo neles é oficialmente sancionado porque não pode ser de qualquer outra forma. Essa é a natureza das modernas franquias: feitas por pesquisa de mercado, com testes de audiência, avaliadas, modificadas, reavaliadas e remodificadas até estarem prontas para consumo<sup>15</sup>

O cinema leva a um nível cada vez mais problemático o filme enquanto mero produto. Scorsese acusa as franquias de ocuparem grande parte das salas de cinema, estrangulando a distribuição para outros tipos de filme. Rebate a ideia de que se trata de simples oferta e demanda dizendo ser “um problema do ovo e da galinha. Se às pessoas só é dado um tipo de coisa e eternamente vendido só um tipo de coisa, é claro que elas vão querer mais desse um tipo de coisa”. Estamos falando da limitação na distribuição sendo um problema para um dos diretores mais reconhecidos da indústria estadunidense. Para todos os outros, o problema tende a ser ainda pior. O espaço cinema, estrangulado, é o local para o qual as obras são feitas, segundo Scorsese. Se o *streaming* parece, no sentido oposto, abrir a possibilidade de distribuição para pequenos produtores, ele também traz suas próprias complicações. A TV trouxe questões como o *zapping*<sup>16</sup>, mas são os serviços de *streaming* que elevam isso à máxima potência disponibilizando um catálogo interminável de conteúdos a qualquer momento, indicados através de algoritmos criados para reter o espectador pelo maior tempo possível, nunca o tirando de sua zona de conforto. A relação com o audiovisual vem se tornando refém de uma necessidade de prazer imediato e contínuo. Não há espaço para pensar.

Assim, reitero minha visão de que a subversão da linguagem é uma necessidade política. Tornar o filme transparente, evidenciar sua linguagem enquanto linguagem e sua narrativa enquanto farsa, é apontar caminhos para a percepção de como a linguagem se constrói não só nele mesmo, mas em todo e qualquer filme. O não pensar é que é o perigo (afirmação que inevitavelmente remete à discussão que traçarei posteriormente sobre Hannah Arendt). Diz Jean-Claude Carrière:

basta estar alerta, ter uma lúcida compreensão da linguagem cinematográfica, para que todos os noticiários de tevê se transformem num interessante exercício de decodificação [...] Nossa habitual passividade pode dar lugar à observação, à curiosidade, a um olhar crítico. Uma atitude necessária, salutar e – sem dúvida, por essa mesma razão – permanentemente ameaçada. Mas quantas pessoas se esforçarão, ou estão suficientemente informadas, para abrir

---

<sup>15</sup> SCORSESE, M. Martin Scorsese: I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain. **The New York Times**, Online. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>> Acesso em: 21/11/2019.

<sup>16</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 23.

os olhos, para ver de forma diferente? Na maior parte do tempo, permanecemos indiferentes e apáticos diante da imagem que nos mostram e do som que nos fazem ouvir: apáticos e sem reação.<sup>17</sup>

E os mesmos telejornais são o exemplo trazido por Roberto Schwarz, que mostra a importância da constante pesquisa e reinvenção da linguagem. Analisando a atualidade de Brecht, ele observa que a sua prática de revelar a estrutura teatral, pôr em evidência o aparato técnico, outrora uma ferramenta crítica, hoje foi incorporada ao arsenal hegemônico da mídia.

como se observa na abertura de qualquer noticiário de TV, também o foco brechtiano na infra-estrutura material da ideologia – na inclusão didática dos bastidores na cena de primeiro plano – trocou de sentido, funcionando como apoio à autoridade do capital, e não como crítica. As câmaras e os operadores filmam outras câmaras e outros operadores, que filmam o estúdio, o logotipo gigante e os apresentadores. Aí está, para não ser ignorado, o aparato industrial-mercantil por trás das mentiras e das informações ineptas que ouviremos em seguida, de cuja seriedade o volume impressionante da tecnologia, do trabalho e do dinheiro envolvidos, que certamente merecem crédito, não permitem duvidar.<sup>18</sup>

Assim, não se trata somente de encontrar uma forma inovadora que seja contra-hegemônica por natureza, mas da necessidade constante de criar rupturas com aquilo que vai sendo incorporado ao sistema. As vanguardas que negam os museus são as mesmas que preenchem suas salas décadas depois. Os ousados *jump cuts* de Godard são parte da linguagem cinematográfica clássica de agora. Se algo de brechtiano ainda me parece útil para esta obra, se ainda opto por buscar um efeito de estranhamento, não é por acreditar que seja intrinsecamente uma linguagem cujos efeitos são os que busco, mas por acreditar que ela cumpre essa função neste momento.

Por fim, acredito ainda que a universidade pública seja por excelência um local dedicado à experimentação e à pesquisa cinematográfica. Não é à toa que o nosso governo tem promovido um ataque de iguais proporções à cultura e à educação. É um ato de resistência a produção universitária, coletiva e realizada com recursos limitados. Reconheço que esse filme dispôs de um orçamento que, para o cinema universitário não é sequer considerado tão baixo, mas ainda assim a limitação de meios existe. E sendo própria ao cinema universitário, deve ser incorporada e transformada em potência criativa.

---

<sup>17</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. op. cit. p. 51.

<sup>18</sup> SCHWARZ, Roberto. Altos E Baixos Da Atualidade De Brecht. In: \_\_\_\_\_. **Seqüências Brasileiras: Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



## 2.2 A CÂMERA INTENCIONADA

Na comparação histórica entre cinema e literatura, a câmera foi muitas vezes pensada, em determinados sentidos, como equivalente ao narrador. Na arte cinematográfica, afinal, é ela quem cumpre funções típicas deste, decidindo o que nos mostrar e de qual ponto de vista. É claro que a “decisão” não é feita pela câmera. Na verdade, a palavra “câmera” usada nesse sentido refere-se a algo mais amplo do que a câmera enquanto aparelho, mas a um conjunto de fatores que envolvem desde o seu posicionamento até as decisões de decupagem e montagem. De todo modo, personificamos essa agência na figura da câmera. Laura Mulvey, por exemplo, diz que “existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera [...], o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela”<sup>19</sup>. André Gautreault defende que a narração reside unicamente na montagem<sup>20</sup>, pois o mundo narrado é necessariamente o resultado de um “olhar intermediário” entre o que aconteceu no passado e o momento de recepção. Esse olhar “implica a existência de um ‘tempo de reflexão’ por parte da instância narrativa”. Kenneth Johnson se baseia na obra de Gautreault quando explica o conceito de *wandering camera* (cunhado por Seymour Chatman), que ocorre “quando a câmera, enquanto entidade narrativa se move por conta própria, sem sustentar a história pelo ponto de vista de um personagem”<sup>21</sup>. Johnson defende que, embora o plano não editado seja monstração (*monstration*) e não narração, nos termos de Gautreault, a *wandering camera* ao alardear sua presença gera um conflito na experiência temporal do espectador. Ela

se move no tempo-espço do discurso, mas não tem lugar lógico no tempo-espço da narrativa. O que testemunhamos com a *wandering camera* é uma mudança de ênfase da narrativa de algo entendido como já estando completo, para a narrativa no processo de estar sendo criada.

Os exemplos clássicos são o uso por Antonioni. Em “Professione: reporter”<sup>22</sup> o jipe do protagonista quebra em determinada cena, terminando em um plano em que a câmera

---

<sup>19</sup> MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail, org. **A Experiência do Cinema: Antologia**. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 369.

<sup>20</sup> GAUTREAU, André. Narration and Monstration in the Cinema. **Journal of Film and Video**, v. 39, n. 2. University of Illinois Press, 1987. Disponível em: <<https://sci-hub.tw/https://www.jstor.org/stable/20687768>> Acesso em: 10/11/2019.

<sup>21</sup> JOHNSON, Kenneth. The Point of View of the Wandering Camera. **Cinema Journal**. v. 32, no 2. University of Texas Press, 1993. Disponível em: <<https://sci-hub.tw/10.2307/1225604>> Acesso em: 10/11/2019.

<sup>22</sup> **Professione: reporter**. Direção de Michelangelo Antonioni. MGM, 1975.

deliberadamente deixa de mostrar o personagem para se perder no deserto. Em “Taxi Driver”<sup>23</sup>, de Scorsese, a câmera também deixa o personagem para focar em um corredor vazio, o que é interpretado por alguns críticos como um gesto de pena, vindo da própria câmera que desvia o olhar<sup>24</sup>.

É natural que personifiquemos essa instância narrativa, reconhecendo, ainda que de forma inconsciente, que existem decisões sendo feitas do que nos mostrar, decisões que tem uma motivação humana. São muitas as possibilidades criadas por essa concepção de câmera intencionada que foram e continuam sendo exploradas. Independentemente de terem sido pensadas pelos autores nestes termos, ou se somente posteriormente pelos seus críticos, o importante é que a “câmera” – ou alguma parte do complexo processo de produção da imagem – é percebida como um ente possuidor de alguma forma de agência.

Michele Guerra, chega a falar em “comportamento da câmera”<sup>25</sup> (*camera's behaviour*) ao analisar uma cena do filme “Notorious”<sup>26</sup>. Na obra de Hitchcock, um plano aparentemente subjetivo segue o caminho esperado da personagem e se curva sobre uma mesa como se planejasse pegar um molho de chaves. O contraplano revela então que a personagem não traçou esse caminho e que o comportamento da câmera era apenas uma projeção mental de suas intenções.

Outro exemplo de experimentação nesse sentido é o curta Fantasma<sup>27</sup>, de André Novais Oliveira. O filme usa nossa percepção da câmera para mudar nossas expectativas sobre a cena, sobretudo quanto ao momento da narração em relação ao que é narrado. Primeiramente vemos a imagem de uma rua enquanto dois homens conversam no que parece ser um *voice over* sem relação direta com a cena. A primeira mudança de expectativa acontece quando um deles fala “Que que é isso aí, bicho, que que você tá olhando aí [...] Cara, isso é uma câmera, bicho? Cara, que que você tá filmando aí?”. O caráter narrativo se explicita ao indicar que o presente da cena é ilusório pois é mediado por uma gravação. Ao transformar a câmera até então invisível numa

---

<sup>23</sup> **Taxi Driver**. Direção de Martin Scorsese. Columbia Pictures, 1976.

<sup>24</sup> MURPHY, S. Why Taxi Driver Still Endures. **Medium**, Online. Disponível em: <<https://medium.com/@bullmurph/why-taxi-driver-still-endures-af59754af9bc>> Acesso em: 10/11/2019.

<sup>25</sup> GUERRA, Michele. Modes of Action at the Movies, or Re-Thinking Film Style from the Embodied Perspective. In: KRAVANJA, Peter; COËGNARTS, Maarten, eds. **Embodied Cognition and Cinema**. Leuven University Press, 2015.

<sup>26</sup> **Notorious**. Direção de Alfred Hitchcock. RKO Radio Pictures, 1946.

<sup>27</sup> **Fantasma**. Direção de André Novais Oliveira. Filmes de Plástico, 2010. Disponível em: <<http://portacurtas.org.br/filme/?name=fantasma9646>> Acesso em: 18/11/2019.

câmera real, somos obrigados a revisitar toda a nossa experiência anterior e concluir que a câmera nunca foi invisível (talvez estendendo isso para a conclusão de que para toda imagem uma câmera deve existir). Em uma segunda virada, já no final do filme, a imagem retrocede e revemos uma cena, indicando que o momento apresentado como presente não é sequer o momento da filmagem, mas o da reprodução. Temos assim uma estranha reprodução da reprodução.

Essa visão sobre a câmera é ponto de partida crucial para este trabalho, que se baseia em uma intenção contínua do aparato cinematográfico. Defendo que, por se apresentar durante toda a duração do filme, essa intencionalidade transforme o conflito inicial descrito por Johnson em algo distinto. Se para Johnson existe na *wandering camera* uma mudança momentânea da ênfase da narrativa completa para a narrativa em criação, o dispositivo aqui pretende criar uma narrativa da criação que permeie todo o filme. O protagonista dessa nova camada narrativa é o próprio filme enquanto personagem.

### 2.3 TELAS DENTRO DE TELAS

As questões trazidas até aqui inevitavelmente permeiam a obra em toda a complexidade material do cinema. É notório, no entanto, que o filme realmente se caracteriza como pesquisa de linguagem principalmente em relação a um aspecto específico: a concorrência de telas. É nesse ponto da linguagem cinematográfica que o filme talvez tenha algo a oferecer de novo. Cabe, portanto, situá-lo dentro do que já existe e pensar em como se relaciona com estas possibilidades. Existem duas formas mais comuns de concorrência de imagens no cinema. A fusão e a tela dividida (*split screen*). São as únicas citadas por Jennifer Van Sijll em seu livro “Narrativa Cinematográfica”<sup>28</sup>, em que faz uma lista das cem convenções que julga mais importantes no cinema. O livro, logicamente não esgota as possibilidades da linguagem cinematográfica, mas estas duas formas são um bom ponto de partida, sobretudo a tela dividida que é a que mais se parece ao nosso dispositivo.

Em sentido estrito, a tela dividida é o uso de planos não sobrepostos que dividem espaço em uma tela. Podemos, no entanto, estender um pouco o conceito, considerando por exemplo a divisão entre duas ou mais telas, como no *Polyvision*, um formato de exibição em três telas,

---

<sup>28</sup> SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica**: Contando histórias com imagens em movimento. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

criado para o filme “Napoléon”<sup>29</sup> de Abel Gance. No filme de 1927, além de usar as três telas combinadas com a intenção de criar a grandiosidade panorâmica para algumas cenas, muitas vezes as telas laterais apresentavam planos diferentes da mesma ação, ações simultâneas e imagens que serviam como comentário à tela principal.

Uma das funções do efeito é a de mostrar duas ações simultâneas, tendo como exemplo clássico cenas com telefonemas em que vemos ambos os interlocutores. Esse uso tem sua primeira aparição provavelmente em “Suspense”<sup>30</sup> de Lois Weber e Phillips Smalley em 1913. Um uso bastante interessante do telefonema é o do filme “Indiscreet”<sup>31</sup>, de 1958, que joga com o fato de termos duas imagens diferentes, mas que na prática compõem uma só tela. O efeito é usado para burlar o Código Hays, então em vigor, que impedia a aparição de um homem e uma mulher deitados juntos. Partindo da convenção básica da ligação telefônica com tela dividida, o filme coloca os personagens, cada um em sua cama, compartilhando uma cama imagética criada através das duas metades. A interação chega a ser quase física através de uma coreografia que une ambos os planos. O mesmo tipo de uso aparece em “Down with Love”<sup>32</sup> de 2003, com objetivo humorístico na insinuação de atos sexuais. Uma particularidade interessante desta versão é a rotação constante da linha divisória entre os planos, sincronizada com a ação da câmera, gerando ora dois planos verticais, ora dois horizontais. O uso da tela dividida combinado com movimento de câmera também é levado a um lugar interessante em “The Rules of Attraction”<sup>33</sup>, que une perfeitamente duas telas distintas, transformando-as em um único plano através de um *traveling* para trás com rotação. A simultaneidade não é limitada a cenas telefônicas, podendo também ser usada para criar suspense como por exemplo na cena do envenenamento em “Kill Bill”<sup>34</sup> (que começa com um uso similar ao descrito anteriormente em “Notorious” e entra em uma sequência de telas divididas) ou escalar o conflito como nos planos de chegada da polícia em “Phone Booth”<sup>35</sup> (embora seja, tecnicamente, uma cena telefônica).

---

<sup>29</sup> **Napoléon**. Direção de Abel Gance. Ciné France, 1927.

<sup>30</sup> **Suspense**. Direção de Lois Weber e Phillips Smalley. Rex Motion Picture Company, 1913.

<sup>31</sup> **Indiscreet**. Direção de Stanley Donen. Warner Bros., 1958.

<sup>32</sup> **Down With Love**. Direção de Peyton Reed. Fox 2000 Pictures, 2003.

<sup>33</sup> **The Rules of Attraction**. Direção de Roger Avary. Kingsgate Films, 2002.

<sup>34</sup> **Kill Bill**: Vol. 1. Direção de Quentin Tarantino. Miramax, 2003.

<sup>35</sup> **Phone Booth**. Direção de Joel Schumacher. Fox 2000 Pictures, 2002.

“Woodstock”<sup>36</sup> usa a técnica para contribuir com a sensação de efervescência e multiplicidade de acontecimentos durante o festival, mostrando que o efeito não é exclusividade da narrativa ficcional. O filme também usa a composição de telas para canções, permitindo mais de um ponto de vista sobre o mesmo acontecimento. “Jackie Brown”<sup>37</sup> tem um uso bastante elegante em que vemos as ações simultâneas de um personagem descobrindo que sua arma sumiu e da protagonista usando tal arma, embora elas não tenham necessariamente simultaneidade dentro da narrativa. Outro exemplo da técnica sendo usada como comentário através da comparação de cenas, dessa vez com efeito cômico, é em “Annie Hall”<sup>38</sup> quando vemos ambos os personagens comentando a mesma situação com seus terapeutas, mas divergindo em suas interpretações. Muitos outros motivos podem ser pensados para usar o efeito. “Hulk”<sup>39</sup> de Ang Lee, por exemplo, usa-o principalmente para remeter à estética dos quadrinhos em que é baseado, “(500) Days of Summer”<sup>40</sup> para apresentar expectativas e realidade contrapostas, “O Homem que Copiava”<sup>41</sup> para nos mostrar a percepção do personagem a partir de fragmentos de imagens vistas em um espelho ao longo do tempo.

Em 1973, o efeito chegou a ser usado por toda a extensão do filme “Wicked Wicked”<sup>42</sup>. Tratava-se de uma estratégia de *marketing* intitulada *Anamorphic Duovision*, que prometia em seu trailer “duas vezes mais ação” nessa que era “a mais nova e empolgante técnica narrativa da história do cinema”<sup>43</sup>. Embora o modelo, felizmente, não tenha vingado, outros filmes mais recentes também exploraram a tela dividida por toda a sua duração, como *Timecode*<sup>44</sup>, de 2000, que usa quatro telas todas em plano sequência. “The Tracey Fragments”<sup>45</sup> talvez seja o mais interessante desses experimentos, ao utilizar telas que mudam freneticamente,

---

<sup>36</sup> **Woodstock**. Direção de Michael Wadleigh. Wadleigh-Maurice Ltd., 1970.

<sup>37</sup> **Jackie Brown**. Direção de Quentin Tarantino. Miramax, 1997.

<sup>38</sup> **Annie Hall**. Direção de Woody Allen. Rollins-Joffe Productions, 1977.

<sup>39</sup> **Hulk**. Direção de Ang Lee. Universal Pictures, 2003.

<sup>40</sup> **(500) Days of Summer**. Direção de Marc Webb. Fox Searchlight Pictures, 2009.

<sup>41</sup> **O Homem que Copiava**. Direção de Jorge Furtado. Globo Filmes, 2003.

<sup>42</sup> **Wicked Wicked**. Direção de Richard L. Bare. United National Productions, 1973.

<sup>43</sup> **Trailer de Wicked Wicked**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TJanMshLbgM>> Acesso em: 17/11/2019.

<sup>44</sup> **Timecode**. Direção de Mike Figgis. Screen Gems, 2000.

<sup>45</sup> **The Tracey Fragments**. Direção de Bruce McDonald. Shadow Shows, 2007.

combinando memória, alucinação e realidade para retratar a instabilidade mental da protagonista.

Interessa-nos particularmente outros exemplos entre os primeiros usos. Em “The Life of an American Fireman”<sup>46</sup>, de 1903, a tela dividida é usada para mostrar a imaginação ou a memória do personagem em uma tela sobreposta circular. O mesmo formato é usado em “Santa Claus”<sup>47</sup> de 1898, em que a tela circular mostra, de dentro do quarto das crianças, o que acontece fora da casa com a chegada do papai Noel, sumindo quando o personagem aparece no próprio quarto. É interessante notar que essa escolha por um círculo foi sendo menos adotada ao longo do tempo. Até mesmo o retângulo sobrepondo-se à imagem é raro. A tela é dividida predominantemente com uma linha que liga uma margem à outra criando dois espaços. A linha fechada em si mesma, criando um espaço interno e outro externo (ou ainda um sobreposto ao outro) é bem menos comum. Ainda assim, não faltam exemplos, como a cena em que Amélie cozinha em “Le fabuleux destin d'Amélie Poulain”<sup>48</sup>.

A fusão, geralmente usada em transições, também é um caso de sobreposição de imagens. Assim, para que possamos ver ambas as imagens combinadas, adiciona-se a elas um grau de transparência. Várias das relações apresentadas até aqui são possíveis também para a fusão, como pensamento, imaginação, sonho, simultaneidade e comentário. Alguns outros efeitos se situam em algum lugar difícil de definir entre a tela dividida e a fusão. É o caso de algumas trucagens como as usadas por Méliès em muitos de seus filmes, mas por exemplo em “Un Homme de Têtes”<sup>49</sup>, Vertov no primeiro plano de “Chelovek s kino-apparatom”<sup>50</sup>, em que vemos um homem andar sobre uma câmera, e Nancy Meyers em “The Parent Trap”<sup>51</sup> ao combinar as imagens da mesma atriz para fazer personagens gêmeas. Ao usar esses efeitos para criar uma imagem em que não se percebem as sobreposições, se torna difícil definir exatamente o que significa falar sobre os limites de uma imagem e de outra. O mesmo vale para efeitos de estereoscopia, sobretudo o 3D que projeta de fato duas imagens, mas com a expectativa de que sejam percebidas como imagem unificada.

---

<sup>46</sup> **The Life of an American Fireman**. Direção de Edwin S. Porter e George S. Fleming. Edison Manufacturing Company, 1903.

<sup>47</sup> **Santa Claus**. Direção de George Albert Smith. George Albert Smith Films, 1898.

<sup>48</sup> **Le fabuleux destin d'Amélie Poulain**. Direção de Jean-Pierre Jeunet. Claudie Ossard Productions, 2001.

<sup>49</sup> **Un Homme de Têtes**. Direção de Georges Méliès. Star-Film, 1898.

<sup>50</sup> **Chelovek s kino-apparatom** (Um Homem com uma Câmera). Direção de Dziga Vertov. VUFKU, 1929.

<sup>51</sup> **The Parent Trap**. Direção de Nancy Meyers. Cinema Vehicle Services, 1998.

O importante para nós é notar que cada um à sua forma, todos os exemplos dados evitam a perda da imagem. As imagens não se sobrepõem (tela dividida) ou se sobrepõe com transparência de forma a não esconder nenhuma delas (fusão). É claro que em ambos os casos isso significa alguma perda da imagem, mas o seu efeito será sempre minimizado. Assim, por exemplo, no caso de haver uma sobreposição sem transparência, a imagem sobreposta será colocada em espaço negativo da outra imagem. É o caso ainda de imagens como a tela da tradução simultânea para Libras, ou mesmo das legendas e marcas d'água das emissoras de TV que são posicionadas em áreas periféricas da tela.

Isso não significa que não existam obras que quebrem estas convenções e usem sobreposições com perda significativa da imagem, pois provavelmente existem diversas. Durante a minha pesquisa, no entanto, poucos exemplos foram encontrados em que uma imagem é propositalmente coberta por outra (alguns dos quais apresentarei a seguir). Assim, o nosso dispositivo de censura propõe uma experiência que, se não nova, é ao menos pouco explorada.

#### 2.4 A IMAGEM QUE NÃO SE VÊ

Queremos trabalhar com aquilo que não é visto no cinema, mais especificamente com uma subcategoria que envolve a perda da imagem por sobreposição. Para discutir o que não é visto, primeiramente devemos fazer um recorte lógico, afinal, quase tudo “não é visto” em qualquer obra determinada. Em um filme de guerra qualquer, por exemplo, provavelmente não veremos naves espaciais, dinossauros, atores que não estão no elenco, a própria câmera, etc. Assim, é importante notar que o “não visto” que nos interessa deve indicar de alguma forma sua existência. Isso pode parecer óbvio, mas indica um caminho pelo qual podemos começar a investigar o assunto.

Ismail Xavier<sup>52</sup> fala sobre uma forma bastante elementar daquilo que é indicado mas não é visto: o espaço fora do campo de visão. Ele explica que o espaço não diretamente visado pela câmera poderia ser definido, por exemplo, por um elemento visível que estabeleça alguma relação com aquilo que está além dos limites do quadro. “A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço ‘fora da tela’. O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo”. Essa propriedade, segundo o autor, não é exclusividade do cinema, manifestando-se também em outros tipos de comunicação visual como a fotografia e a pintura. O cinema, porém, traz para ele uma nova

---

<sup>52</sup> XAVIER, Ismail. op. cit. p. 19-21.

forma de presença do espaço fora da tela: O movimento. “A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa”. Xavier mostra que essa relação é essencial para a própria história da linguagem cinematográfica, por exemplo na forma como o “teatro filmado” não define esse espaço, sendo caracterizado em parte exatamente por isso. Finalmente, para ele, “a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada”. Essa noção das bordas como ponto de tensão, me interessa especialmente no sentido de que a sobreposição usada neste projeto cria um espaço novo de bordas, bordas interiores, definidas pelo encontro entre as duas imagens.

A própria *mise-en-scène* tende a esconder alguns elementos, sendo impossível que todos os objetos de cena, partes do cenário, figurino e os próprios atores tenham sempre visibilidade completamente desimpedida até a câmera. Isso pode ser usado de forma brilhante como aponta o montador Vashi Nedomansky em seu blog<sup>53</sup> ao analisar uma cena do último episódio de *Breaking Bad*<sup>54</sup> em que uma coluna do cenário e movimentos inteligentes de câmera criam uma revelação extremamente impactante. De certa forma, o próprio fato de que o mundo é tridimensional e a tela do cinema bidimensional, implica a perda da visão de partes de cada elemento mostrado. Godard mostra a potência disso usando o posicionamento dos atores no começo de “*Vivre sa vie*”<sup>55</sup> para não mostrar seus rostos. Existem, porém, muitos modos ruins de utilizar essa propriedade de perda da imagem. Um motivo relativamente comum que cai nessa categoria é o uso para esconder a nudez. Suas formas são extremamente variadas, com exemplos notáveis usando espuma de banho, lençóis, cabelos longos jogados por cima dos seios, fumaça, sombras e *flare* da lente, e objetos do cenário em primeiro plano. Principalmente neste último caso, o uso quase sempre revela a composição fílmica enquanto tal, a ponto de quebrar a suspensão da descrença (embora existam exceções, como a ótima cena de perseguição no mercado realizada por Jackie Chan em “*Dak mo mai sing*”<sup>56</sup>). Carrière fala sobre o problema de quando um efeito chama atenção demais para si<sup>57</sup>:

---

<sup>53</sup> NEDOMANSKY, V. BREAKING BAD – Motivated Camera Movement. **VashiVisuals**, Online. Disponível em: <<https://vashivisuals.com/breaking-bad-motivated-camera-movement/>> Acesso em: 19/11/2019.

<sup>54</sup> Felina. Direção de Vince Gilligan. 2013. In.: **Breaking Bad**. Criado por Vince Gilligan. High Bridge Productions, 2008-2013.

<sup>55</sup> **Vivre sa vie**. Direção de Jean-Luc Godard. Les Films de la Pléiade, 1962.

<sup>56</sup> **Dak mo mai sing**. Direção de Teddy Chan. GH Pictures, 2001.

<sup>57</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. op. cit. p. 35-36.



No momento em que o efeito aparece, corremos o risco de ver técnica, unicamente técnica. Quando a câmera toma conta da tela, nos damos conta, imediatamente; percebemos de repente que estamos num cinema – e não no interior da história que viemos ver.

O autor reclama de alguns usos de efeitos desmedidos, chegando a dizer que são parte de uma lista de “indícios infalíveis para identificar um filme ruim”. Depois de atacar especificamente filmes de época por esse tipo de problema, ele pondera seu pensamento com exceções possíveis: “A não ser que se faça dessa interferência, dessa quebra de continuidade, a própria essência do filme. A não ser que a intromissão da câmera na Idade Média seja o verdadeiro tema. A não ser que o diretor decida ocultar num traje elegante um corpo que ele sabe estar doente. A não ser que...”. A paródia é um desses motivos intencionados que validam o uso, ajudando ainda a lançar alguma luz sobre esse tipo de clichê do cinema. Por exemplo, nos créditos de abertura de “Austin Powers: The Spy Who Shagged Me”<sup>58</sup>, a censura através de objetos em primeiro plano é feita de forma ainda mais exagerada para efeito cômico. Outra subversão interessante é em “A Clockwork Orange”<sup>59</sup>, em que o pênis de Alex é tapado de forma óbvia por uma tampa de caixa até que ela é retirada mostrando-o sem qualquer problema. Ao falar do ocultamento da imagem através de artifícios ruins da composição de cena, é importante reiterar que não se trata de um ataque à própria composição, sendo ela um aspecto essencial do cinema.

O que não é visto também pode ser trazido por efeito da imaginação do público. Novamente é Carrière quem apresenta um exemplo fantástico. Diz:

No fim de *O Bebê de Rosemary*, dirigido por Roman Polanski, diversos espectadores “viram” a criança monstruosa, o filho do demônio em seu berço. Alguns, me recordo, até mesmo o descreveram em detalhe. E, no entanto, a imagem não ocorre, nem mesmo de forma passageira, em lugar algum do filme. Polanski nunca a filmou. Os personagens se debruçam sobre o berço, olham para o bebê, falam sobre ele. Nossa percepção mais profunda, se estamos entre os que viram o jovem monstro, neste caso vai além do próprio filme: ela se abre, se vira pelo avesso e finalmente vê o invisível.<sup>60</sup>

Ele cita ainda um caso parecido em um filme de Buñuel, em que cogita que o motivador dessa criação de imagem tenha sido o som. Se como dito anteriormente, precisamos de um indício da existência do não visto, o som é um dos mais importantes. Isso foi importante durante nosso trabalho e tratarei de seu som de forma específica posteriormente.

Passei por três modalidades de imagens não vistas: O espaço fora da tela, a imagem escondida pela composição e a imagem imaginada. Tratemos finalmente do nosso caso de estudo, a

<sup>58</sup> **Austin Powers: The Spy Who Shagged Me**. Direção de Jay Roach. New Line Cinema, 1999.

<sup>59</sup> **A Clockwork Orange**. Direção de Stanley Kubrick. Warner Bros., 1971.

<sup>60</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. op. cit. p. 76.

imagem não vista pela sobreposição. Gostaria de ressaltar que a imagem oculta na composição poderia ser vista também como uma espécie de sobreposição (o que está em primeiro plano sobrepõe-se ao que está mais distante da câmera), mas me refiro especificamente à sobreposição de telas distintas, na forma tratada no subcapítulo anterior.

O primeiro tipo que encontrei é o da sobreposição de uma barra ou retângulo preto para censura. Ele se liga intimamente com nossa proposta, já que a nossa sobreposição de imagens também tem a função de censurar. Por outro lado, a censura aqui se faz pela ausência de imagem, o preto. Tomo este como o primeiro exemplo porque ele se baseia precisamente em um princípio de perda da imagem. Se a tela dividida e a fusão evitam a perda, a censura depende dela para fazer sentido. Acontece com ela algo semelhante ao que acontece com os truques de composição para esconder a nudez (que afinal de contas operam a mesma função). As censuras, ao mesmo tempo em que negam a imagem do que acontece, explicitam exatamente a existência do acontecido, chamam atenção para ele (e para a necessidade que alguém tem de escondê-lo). O filme “Borat”<sup>61</sup> nota este fato e o utiliza para efeito de comédia ao censurar a nudez dos atores com uma barra preta vertical sobreposta ao pênis. A barra balança, fazendo o movimento do pênis conforme eles correm. Ao mesmo tempo em que a barra tampa a imagem do órgão, ressalta a sua existência nua por trás. A existência da censura acaba por criar um foco de atenção no que é censurado.

O segundo tipo é a sobreposição visando a exploração de aspectos estéticos relativos à própria imagem. Essa definição é bastante ampla e acredito que até mesmo incorreta para muitos casos. Ao me deparar com esse tipo de uso, no entanto, tive dificuldade em conseguir especificar exatamente o que ligava cada um dos exemplos, talvez em parte pelos mesmos motivos que também dificultaram a localização da trucagem no subcapítulo anterior. Talvez seja exatamente porque são exemplos de experimentos, onde a linguagem é levada aos seus limites. O fato é que, mesmo sem uma definição totalmente satisfatória, optei por incluí-los e acredito que os exemplos sejam suficientes para o entendimento. É o caso de muitos clipes musicais como, por exemplo, “Billie Jean”<sup>62</sup> e “Que Estrago”<sup>63</sup>. Este usa de algumas imagens com funções bastante parecidas ao nosso trabalho. Em determinado momento, por exemplo, uma porta cobre uma vagina e dentro dessa porta vemos a imagem de duas bocas que é trocada então pela imagem

<sup>61</sup> **Borat**: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan. Direção de Larry Charles. Everyman Pictures, 2006.

<sup>62</sup> **Michael Jackson - Billie Jean**. Direção de Steve Barron. Quincy Jones Productions, 1983. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Zi\\_XLOBDo\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=Zi_XLOBDo_Y)> Acesso em: 20/11/2019.

<sup>63</sup> **Letrux - Que estrago**. Direção de Elisa Riemer e Letícia Novaes. letícia novaes (canal). Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=85Vd9FQSSC8>> Acesso em: 26/11/2017.

de uma planta carnívora que remete ao formato da vagina. O outro grande grupo de exemplos está na vídeo-arte. Trabalhos como a segunda parte de “Three Transitions”<sup>64</sup> de Peter Campus, em que o artista pinta o próprio rosto e através do uso de cromaqui revela outra imagem de seu rosto.

Finalmente, o terceiro tipo é a sobreposição deliberada usada como humor, zombando exatamente dessa necessidade de evitar a sobreposição. O exemplo que encontrei para isso foi no filme da Disney “Monsters, Inc.”<sup>65</sup>, em que o personagem Mike tem o seu rosto coberto por um grande logo da empresa quando aparece em um comercial na TV.

Acredito que muitas outras formas de sobreposição com perda de imagem existam e eu simplesmente não as tenha encontrado. O papel da pesquisa aqui foi estabelecer, ainda que de forma limitada, o que já foi feito e o que é possível para a linguagem cinematográfica nesse aspecto. Também é importante expandir a visão e ver o que outras artes já fizeram e que poderia ser incorporado (e de que forma) no cinema: “Le fils de l'homme”<sup>66</sup> de Magritte, por exemplo, se encaixa perfeitamente no que essa pesquisa busca ao sobrepor a imagem da maçã à imagem do rosto. Ainda que sabidamente incompleta, pois sempre será, a pesquisa deve dar espaço em algum momento à exploração. É necessário, tomar as palavras de Carrière, e deixar a pergunta se abrir: A não ser que...

### 3. O FILME QUE NÃO FILMEI

Tomo emprestado para este capítulo o subtítulo da série de Silvia Oroz, “Os Filmes que Não Filmei”, cujo livro sobre Gutierrez Alea<sup>67</sup> me acompanhou em parte deste trabalho. Oroz, na introdução, explica que, além do “NÃO drástico”, aquele que sepulta um filme em sua totalidade, existem várias qualidades de “NÃO”, obstáculos que impossibilitam filmar uma cena ou outra, ou filmá-las da forma como estavam concebidas. A transformação de um filme de seu ideal abstrato (ao qual nunca dedicamos tempo a imaginar defeitos) à sua forma real é sempre um processo doloroso de perdas. Isso não nega que alguns ganhos também existam, principalmente vindos da inteligência do coletivo, ideias trazidas pelos integrantes da equipe

---

<sup>64</sup> **Three Transitions.** Peter Campus, 1973.

<sup>65</sup> **Monsters, Inc..** Direção de Pete Docter, David Silverman e Lee Unkrich. Pixar Animation Studios, 2001.

<sup>66</sup> RENÉ MAGRITTE. **Le fils de l'homme.** 1964. Óleo sobre tela, 116 x 89 cm.

<sup>67</sup> OROZ, Silvia. op. cit.

ou atores e atrizes que elevam a obra. Também ganha o filme real pela polissemia que o próprio ruído gera. Por fim, ganha o filme real por existir. Nisso, lembra a premissa do maravilhoso curta de semelhante nome “Os Filmes que Não Fiz” de Gilberto Scarpa<sup>68</sup>, mockumentário em que um diretor fala de todos os seus filmes, dos quais nenhum jamais foi realizado. Apesar de tudo isso, filmar é um processo de desaparego. Portanto, antes de falar do filme realizado, tomo o mote de Oroz para falar do filme imaginado, daquilo que talvez não tenha conseguido traduzir em imagem e som, das cenas que não foram produzidas, das possibilidades não aproveitadas.

### 3.1 TÍTULO

A expressão titular “se dar ao respeito”, desloca de forma determinante a responsabilidade sobre o respeito àquele ou àquela que o recebe. Seria ingênuo negá-la ao ponto de dizer que no que tange ao respeito não existe qualquer expectativa ou participação de quem o recebe ou deixa de receber. A expressão, no entanto, vai além, justificando o desrespeito como uma reação devida, praticamente causal, a uma postura anterior da pessoa desrespeitada, além de geralmente estar associada a discursos preconceituosos e opressivos mais profundos. Não se trata de uma expressão nova, sendo possível encontrar exemplos na literatura desde pelo menos o final da década de 30 como no livro “Olhinhos de Gato” de Cecília Meireles (1939) em que uma das personagens diz que “essa negrada não se dá ao respeito”<sup>69</sup> e “Minas de San Francisco” de Fernando Namora (1946) em que a mãe da personagem Maria do Freixo a reprime de dançar dizendo “Tens de te dar ao respeito”<sup>70</sup>. Em pesquisa do Fórum Brasileiro de Segurança Pública

---

<sup>68</sup> **Os Filmes que Não Fiz**. Direção de Gilberto Scarpa. Abuzza Filmes, 2008. Disponível em: <<https://vimeo.com/91340551>> Acesso em: 28/10/2019

<sup>69</sup> MEIRELES, Cecília. **Olhinhos de Gato**. 5ª Edição. São Paulo: Editora Moderna, 1983. Página 97. Disponível em: <<http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/OlhinhosdeGato.pdf>> Acesso em: 29/10/2019.

<sup>70</sup> NAMORA, Fernando. **Minas de San Francisco**. Alfragide, Portugal: Ed. Caminho, 2018. Capítulo V. Disponível em <[https://books.google.com.br/books?id=vxRtDwAAQBAJ&pg=PT72&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=vxRtDwAAQBAJ&pg=PT72&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)> Acesso em: 29/10/2019.

de 2016<sup>71</sup>, com ampla repercussão midiática<sup>72</sup>, essa expressão se mostra naquela que é provavelmente sua forma mais chocante: 42% dos homens e 32% das mulheres entrevistadas concordaram com a afirmação “mulheres que se dão ao respeito não são estupradas”. Essa talvez demonstre a máxima força da expressão por três motivos: primeiro, por operar a inversão da responsabilidade não a um desrespeito qualquer, mas a um ato criminoso, culpabilizando a mulher vítima de estupro. Segundo, por não ser um exemplo isolado que representa a opinião de seu enunciador ou a fala de um personagem fictício, mas uma estatística que se aplica a mais de um terço das pessoas. Finalmente, por ser tão recente, numa época em que deveríamos esperar já ter superado esse tipo de pensamento retrógrado. O título pretende aludir exatamente a essa realidade, ao respeito que como regra não é devido, que se insere numa visão supostamente meritocrática, mas que é sistematicamente negado sempre aos mesmos grupos. A esse respeito invertido, um filme também invertido: um filme que se dê ao respeito, mas que torne o ato de fazê-lo visivelmente ridículo, desconfortável e até mesmo anti-fílmico.

### 3.2 FILME-PERSONAGEM

Geralmente não gosto do clichê de que um elemento qualquer de determinado filme (o cenário, a música, o figurino, etc.) é um personagem em si. Na maioria das vezes, esse tipo de comentário só quer dizer que esse elemento é importante ou foi bem trabalhado na opinião de quem o profere. Falta, portanto, a estes elementos qualquer aspecto definidor (dos vários que poderiam ser escolhidos) do que significa ser um personagem. Arriscando-me a cair no mesmo clichê, gostaria de propor que neste filme, o próprio filme é um personagem de si mesmo. Para esta afirmação, entendo como aspecto definidor a ação motivada por uma vontade. O filme-personagem executa a ação “censurar” dentro do filme-obra e isso revela características de sua vontade máxima: ser um filme que se dá ao respeito.

A personificação do filme trazia possibilidades a escolher como, por exemplo, se o filme-personagem cometeria erros ou não, demoraria a reagir a algo que julgasse censurável ou mudaria de ideia sobre a reação mais adequada, alterando a tela de censura. Traços desse tipo

---

<sup>71</sup> BUENO, Samira. et al. **Percepção sobre violência sexual e atendimento a mulheres vítimas nas instituições policiais**. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, Online. 2016. Disponível em: <[http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/01/FBSP\\_Policia\\_precisa\\_falar\\_estupro\\_2016.pdf](http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/01/FBSP_Policia_precisa_falar_estupro_2016.pdf)> Acesso em: 29/10/2019.

<sup>72</sup> ACAYABA, C. SOARES, W. Um em cada 3 brasileiros culpa mulher em casos de estupro, diz Datafolha. **G1**, Online. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/um-em-cada-3-brasileiros-culpa-vitima-em-casos-de-estupro-diz-datafolha.html>> Acesso em: 29/10/2019.

criam uma personalidade, ajudando a construir com o espectador a ideia de um ente fílmico. Em um primeiro momento, recusei a ideia de pensar no filme como personagem exatamente por temer que essas características transformassem o filme em seu próprio vilão. A proposta não é mostrar um filme maligno a ser combatido, mas falar sobre condições gerais de toda uma indústria e sociedade. Acredito ser importante notar que, em geral, as decisões questionáveis da indústria são feitas por pessoas que não têm intenções maldosas e que seria um erro enveredar por este caminho. O filme-personagem na sua forma final, desprovido de incerteza em suas ações, talvez não seja sequer percebido como personagem pela maioria das pessoas. Ainda assim, essa interpretação foi retomada por acrescentar camadas interessantes ao filme-obra. O filme-personagem não é incerto exatamente porque em determinado sentido, todo filme tem um tempo cíclico e não linear. As decisões de qual tela de censura seria mais adequada são supostamente tomadas durante a gravação dessas telas e, crucialmente, durante a montagem. A montagem permite o retorno a momento anterior do filme caso se mude de opinião. Assim, o produto final que recebemos esconde sua incerteza, seus modos de fazer e pensar. Se não é um todo coerente, ao menos é certo que as incoerências não são organizadas na ordem linear do tempo de filme. A ordem temporal linear de seu processo de produção não é a mesma ordem temporal cíclica de seu processo de reprodução, reiniciada a cada vez que o filme é exibido novamente.

Isso não significa, no entanto, que o filme-personagem tenha poder ilimitado sobre o filme-obra. Duas limitações bastante importantes existem em minha opinião. A primeira é a limitação sonora. O filme-personagem consegue censurar suas imagens, mas não os seus sons, questão de que trataremos mais tarde.

A segunda limitação são as condições de produção. Por ser o filme-obra um filme universitário, isso também se aplica ao filme-personagem. Sua agenda de produção demanda sacrifícios, seu aparato técnico é imperfeito, seu orçamento limitante, suas locações são as possíveis e nem sempre ideais. E isso se relaciona profundamente com algo que percebi conforme pensava mais nesse filme como personagem: Seu desejo inconsciente. De acordo com Robert McKee<sup>73</sup>, personagens podem ter (ainda que não necessariamente tenham) um desejo inconsciente. Caso exista, no entanto, McKee afirma que ele será “sempre mais poderoso e durável, enraizado no eu mais interno”<sup>74</sup> do personagem. Ser um filme que se dá ao respeito não se trata simplesmente de impor a moral (desejo consciente), mas de uma busca por se enquadrar. Uma das interpretações que julgo mais interessantes para esse filme é entendê-lo como um filme que

---

<sup>73</sup> MCKEE, Robert. **Story**: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro. Curitiba: Editora Arte&Letra, 2012. p. 138.

<sup>74</sup> MCKEE, Robert. Op. cit. p. 188.

gostaria de ser hollywoodiano, mas nunca será capaz. Em última instância, isso é o que há de mais humano nesse personagem. Independentemente de quem somos ou do que alcançamos, é humano estarmos sempre buscando ser alguém diferente, vestindo algum tipo de máscara. As limitações contribuem ainda mais para fazer o filme-personagem mais parecido conosco, sujeitos que tapam suas verdades atrás de telas, sempre buscando esconder suas próprias imperfeições.

### 3.3 CENSOR

Hannah Arendt, em seu livro “Eichmann em Jerusalém”<sup>75</sup>, cunha o termo “banalidade do mal”. Trata-se de uma resposta à contradição interna gerada em Arendt pela expectativa de monstrosidade do oficial nazista e sua percepção durante o julgamento de que isso não condizia com a realidade. Sua aluna e assistente de aula, a filósofa Elizabeth Minnich ressalta a importância de entender este conceito dentro do que Arendt chama de “irreflexão” (*thoughtlessness*). A banalidade é caracterizada pela desconexão com a realidade. Isso não se confunde para Minnich com insanidade, sendo a desconexão não um obstáculo, mas um reforço para a complexa maquinação que levou atos tão terríveis a tamanha escala. Ela afirma então que “uma das principais funções e efeitos das banalidades é precisamente este: nos proteger de estar em contato com realidades, como às vezes, ao invés de ver um magnífico pôr-do-sol sobre as montanhas, vemos uma foto de cartão postal”<sup>76</sup>. Incorre em perigo quem tenta atribuir ao outro a monstrosidade, alguém essencialmente diferente de nós. Perigo simetricamente tão grande entende a banalidade do mal como um sistema inescapável e que desresponsabilize todos os seus agentes. Se a banalidade do sistema é desconexão da realidade, se torna responsabilidade de todos parar e pensar. É essencial entender que a maioria das pessoas, mesmo aquelas de quem discordamos, mesmo aquelas que defendem políticas que resultam em danos sociais enormes, em geral acreditam com sinceridade que suas opiniões são benéficas à sociedade. À irreflexão soma-se o – ou talvez explique-se pelo – poder do grupo e da

---

<sup>75</sup> ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>76</sup> MINNICH, Elizabeth. **The evil of banality**: Arendt revisited. Arts & Humanities in Higher Education. Vol. 13. SAGE Publishing, 2014. p. 158-179. Disponível em: <<https://scihub.tw/https://doi.org/10.1177/1474022213513543>> Acesso em: 03/11/2019.

autoridade<sup>77</sup>, dos papéis sociais<sup>78</sup> e diversas outras questões. Uma pesquisa de 2013 conduzida por Dan Ariely, Shaha Ayal e Francesca Gino, mostra que as pessoas tendem a se permitir trapacear mais caso isso beneficie não só a si mesmos como também a outros<sup>79</sup>. A imoralidade se torna menos imoral tendo um suposto altruísmo envolvido. Uma perspectiva de bem-estar em relação a um grupo, pode então ajudar a explicar os ataques ao “outro”, aquele que não pertence. Segundo Ariely, um conjunto de regras que emerge convencionalmente dentro de um grupo pode se sobrepor às regras mais gerais da sociedade<sup>80</sup>.

Existem aqui duas relações importantes para o nosso trabalho. A primeira se refere a seu aspecto político. As telas de censura, exatamente por fugirem do padrão de linguagem do cinema comercial, são uma forma de luta pedagógica contra a irreflexão. É no suposto realismo do cinema, na suspensão da descrença, que se encontra seu potencial de desconectar o espectador da realidade.

A segunda é pensar no filme-personagem sem monstruosidade. Independentemente de a censura ser um ato de terríveis consequências, o censor é, na maioria das vezes um sujeito bem-intencionado. As boas intenções, claro, definidas dentro de sua própria perspectiva do que significa bom e reiterando-se que elas não o justificam nem o eximem de culpa. No gesto mais básico de censura, um pai ou mãe que tampe os olhos do filho ou filha para que não veja algo, acredita estar protegendo. O filme-personagem talvez opere exatamente a mesma lógica. A censura sistemática que pretendo criticar, seja estatal ou mercadológica, opera por meios mais complexos, mas é levada a cabo, em última instância por sujeitos que não se veem como vilões, pelo contrário. Esse posicionamento, obviamente, também tem importância política no momento de polarização em que estamos.

---

<sup>77</sup> MILGRAM, Stanley. **Os Perigos da Obediência**. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/832874/mod\\_resource/content/1/Os%20perigos%20da%20obediencia.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/832874/mod_resource/content/1/Os%20perigos%20da%20obediencia.pdf)> Acesso em: 06/11/2019.

<sup>78</sup> ZIMBARDO, P. et. al. Interpersonal Dynamics in a Simulated Prison. **International Journal of Criminology and Penology**, 1973. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/235356446\\_A\\_Study\\_of\\_Prisoners\\_and\\_Guards\\_in\\_a\\_Simulated\\_Prison](https://www.researchgate.net/publication/235356446_A_Study_of_Prisoners_and_Guards_in_a_Simulated_Prison)> Acesso em: 06/11/2019

<sup>79</sup> GINO, Francesca. et. al. **Self-Serving Altruism?: The Lure of Unethical Actions that Benefit Others**. HHS Author Manuscripts, PMC. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3835312/>> Acesso em: 06/11/2019.

<sup>80</sup> ARIELY, Dan. Murder's, Morality. **Dan Ariely**, blog, Online. Disponível em: <<http://danariely.com/2013/08/24/murders-morality/>>. Acesso em: 06/11/2019.



### 3.4 CENSURA

Em termos práticos então, o que deveria ser censurado no filme? Quais aspectos ele deveria encarar como inadequados? Muitas respostas seriam possíveis para essas perguntas, e cada uma delas geraria um filme diferente, mas devemos tratar essa definição em duas etapas. Primeiramente, devemos responder quais são as censuras que criticamos no audiovisual e na sociedade. Somente então podemos pensar em como o dispositivo de censura por sobreposição de telas funciona para este filme especificamente.

Para a primeira questão, os exemplos são tantos e tão diversos que não importa quais sejam selecionados, não darão conta de todo o panorama. Não pretendo, portanto com essa lista exaurir o assunto, mas traçar alguns dos fatores percebidos como ponto de partida para este filme. Começando pela indústria audiovisual, temos opressões externas e internas à narrativa. Externas são aquelas que falam dos modos de produção enquanto que por internas entendo todos os problemas de representação nos filmes feitos (e não na forma como foram feitos). Isso não significa dizer que estas sejam necessariamente falhas dos filmes em si, muitas vezes precisando ser entendidas dentro do sistema de produção. Assim, as fronteiras entre questões internas e externas são logicamente borradas pelo fato de que são decisões da forma de produção que fazem os filmes serem como são. Ao mesmo tempo, não tão óbvio é perceber que a linguagem cinematográfica ao se consolidar em formas opressoras exige práticas opressoras na sua produção.

Um exemplo dessas opressões e de sua relação externa e interna, é o teste de Bechdel – ou melhor dizendo, os seus resultados – que deve ser tratado como uma análise sintomática da indústria como um todo e não aplicado a cada obra individualmente. O teste pergunta se uma obra narrativa qualquer passa por três crivos: Ter pelo menos duas personagens mulheres com nomes; Elas conversarem entre si; O assunto não ser um homem. Apesar de ter critérios bastante leves, a quantidade de filmes que os cumpre é reveladoramente baixa<sup>81</sup>. No mesmo sentido se mostram outras pesquisas como, por exemplo, a análise de diálogo na indústria audiovisual realizada por Hanah Anderson e Matt Daniels<sup>82</sup>, que mostra que apenas em 22% dos filmes uma mulher é a protagonista (definida aqui como personagem com maior quantidade de diálogo). Além disso, a pesquisa mostra que em todos os gêneros cinematográficos a média de

---

<sup>81</sup> BECHDEL TEST MOVIE LIST, 2017. Disponível em: <<https://bechdeltest.com/statistics/>> Acesso em: 18/12/2017.

<sup>82</sup> ANDERSON, H.; DANIELS, M. Film Dialogue: from 2,000 screenplays, Broken Down by Gender and Age. **The Pudding**, Online. Disponível em: <<https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>> Acesso em: 18/12/2017.

diálogos é predominantemente masculina. As questões internas à narrativa se manifestam externamente, nesse caso, ao gerar menos oportunidades de trabalho e menores salários<sup>83</sup> para atrizes que para atores. No sentido inverso, as questões internas são criadas, ao menos em parte, pelas condições externas. Menos oportunidades de trabalho e menores salários dados a roteiristas mulheres<sup>84</sup> podem ajudar a entender de onde vêm os problemas na construção de narrativas femininas na indústria.

Definir a representação feminina em estatísticas é importante para tornar tangíveis problemas narrativos, mas muitas outras questões aderem à própria linguagem audiovisual e são mais difíceis de serem quantificadas dessa forma. Um bom exemplo é a *trope* conhecida como *Hollywood homely*. Ela acontece quando uma trama exige uma personagem (geralmente feminina) que seja considerada feia ou não-atraente. A indústria, no entanto, é avessa a atores e atrizes que não se enquadrem em padrões de beleza bastante específicos, por questões principalmente mercadológicas. Assim, as produções atuam sobre a própria linguagem cinematográfica, criando signos que são compreendidos como falta de beleza, embora a personagem em questão seja sempre, na prática, muito mais bonita pelos padrões de beleza impostos do que a média<sup>85</sup>. Isso não significa que esses padrões sejam inescapáveis a todo e qualquer filme. Entendo, no entanto, a questão como relativa à linguagem no sentido em que cria um pacto de significação com o público. A partir do momento em que isso se torna a representação majoritária, obras dissidentes serão a princípio vistas sob este filtro, essa expectativa do que significa ser belo ou ser feio dentro de um filme. Isso é satirizado perfeitamente em “Not Another Teen Movie”<sup>86</sup>, que recria uma cena típica dessa *trope* encontrada no filme “She’s All That”<sup>87</sup> em que um personagem é desafiado a transformar a garota mais feia da escola na rainha do baile de formatura. Na paródia, ele explicita os aspectos cinematográficos utilizados para demonstrar a falta de beleza: “Não, qualquer uma menos ela [...], caras, ela usa óculos e rabo de cavalo [...] de jeito nenhum ela será rainha do baile”. Este

---

<sup>83</sup> PANIAGUA, Maria Navarro; SANCHEZ, Sofia Izquierdo. **Hollywood pay**: the penalty for being an actress. Resumo expandido. Disponível em: <[https://www.sheffield.ac.uk/polopoly\\_fs/1.669934!/file/E1\\_2\\_Sanchez.pdf](https://www.sheffield.ac.uk/polopoly_fs/1.669934!/file/E1_2_Sanchez.pdf)> Acesso em: 08/11/2019.

<sup>84</sup> BIELBY, Denise D. Gender inequality in culture industries: Women and men writers in film and television. **Sociologie du travail**. Vol. 51, n. 2, 2009. p.237-252. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/sdt/16462>> Acesso em: 08/11/2019.

<sup>85</sup> TV TROPES. Hollywood Homely – TV Tropes. **TV Tropes**: the all-devouring pop-culture wiki. Disponível em: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HollywoodHomely>> Acesso em: 02/11/2019.

<sup>86</sup> **Not Another Teen Movie**. Direção de Joel Gallen. Columbia Pictures, 2001.

<sup>87</sup> **She’s All That**. Direção de Robert Iscove. Miramax, 1999.

tipo de representação é problemático principalmente na medida em que se integra à própria linguagem audiovisual, criando um ciclo autorreferencial. As narrativas criadas se cristalizam fazendo com que o padrão opressivo seja citado por ser padrão ao mesmo tempo em que a citação o fortalece como tal. O ciclo, por si, não é o problema, apenas a forma como a linguagem evolui. Carrière o descreve como “uma relação circular e oculta entre aqueles que fazem filmes e aqueles que assistem a filmes”<sup>88</sup>. O problema está na naturalização que ele pode criar quando atua sobre representações opressivas.

O audiovisual é ainda em grande parte um espaço de objetificação e dominação do corpo da mulher. Junto a essa sub-representação como sujeito nos filmes, a mulher é deslocada para o lugar de objeto. “A teoria feminista do cinema demonstrou que a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do outro, nunca a de sujeito da narrativa, e que sempre foram tratadas como objetos do voyeurismo masculino”<sup>89</sup>. Faz parte de inúmeras narrativas ainda o entendimento da mulher como objeto de desejo ou prêmio. Num momento em que o feminismo tem tido um impacto tão grande na sociedade, somos particularmente permissivos em relação ao machismo de nossos personagens favoritos. Talvez por considerarmos que eles são parte de filmes icônicos e atemporais, ou por acreditar na nossa capacidade de contextualizar os filmes a seu momento histórico. Talvez porque a linguagem audiovisual, definida majoritariamente por homens, tenha incorporado o machismo do século passado como signo de galanteio, apelo sexual e até mesmo amor. Jonathan McIntosh, em seu vídeo-ensaio “Predatory Romance in Harrison Ford Movies”<sup>90</sup> mostra como os papéis de Ford em “Blade Runner”<sup>91</sup> e nas franquias “Star Wars”<sup>92</sup> e “Indiana Jones”<sup>93</sup> passam mensagens tóxicas. Ford, modelo hollywoodiano de masculinidade dos anos 80 e 90, repetidamente pratica através de seus personagens um comportamento sexual predatório e agressivo, ignorando completamente a falta de consentimento das personagens com quem contracenam. O final das

---

<sup>88</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. op. cit. p. 19.

<sup>89</sup> GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>> Acesso em: 11/11/2019.

<sup>90</sup> MCINTOSH, Jonathan. **Predatory Romance in Harrison Ford Movies**. Vídeo. Pop Culture Detective (canal). Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wWoP8VpbpYI>> Acesso em: 10/11/2019.

<sup>91</sup> **Blade Runner**. Direção de Ridley Scott. Warner Bros., 1982.

<sup>92</sup> **The Empire Strikes Back**. Direção de Irvin Kershner. Lucasfilm, 1980.

<sup>93</sup> **Indiana Jones and the Temple of Doom**. Direção de Steven Spielberg. Paramount Pictures, 1984.

cenar traz uma mudança de atitude das personagens que antes o negavam e finalmente o aceitam, implicando que a negativa explícita era apenas parte do charme feminino, o que se reforça pela entrada de uma música romântica que indica que a cena deve ser entendida dessa forma. É lógico que o problema não está em Ford enquanto ator, mas é interessante notar que de acordo com Giselle Gubernikoff, “já em 1950, um levantamento apontou que 48% do público feminino e 36% do público masculino escolhiam seus filmes a partir do elenco. A estrela não só representava uma personagem, no sentido de interpretar, mas ela também personificava a melhor maneira que um indivíduo pode tomar diante dos problemas da vida”<sup>94</sup>. Ícone de uma era, ele é apenas um exemplo bem marcado de um padrão muito maior na cultura do estupro. Em outro vídeo-ensaio<sup>95</sup>, McIntosh trata da *trope* do rapto como romance, usada à exaustão, de romances e filmes de ação ao infantil “A Bela e a Fera”<sup>96</sup>. Ele diz: “Rapto como romance é uma *trope* abusiva. Todos os personagens masculinos que estivemos discutindo fazem o que organizações de prevenção de violência doméstica descrevem como comportamentos indicativos (*red flag behaviors*)”, comportamentos que se manifestam no uso de força física, ameaça de violência, silenciamento, manipulação e isolamento. Como o sequestro e o cárcere privado não são vistos como algo que o “mocinho” faria, os roteiristas devem procurar uma forma para que o personagem não perca a simpatia do público. Isso pode ser feito, por exemplo, dando ao sequestrador um momento de decência humana básica, algo como deixar sua vítima comer, beber, ir ao banheiro ou simplesmente não abusar sexualmente dela. No final, geralmente, tudo o que foi feito pelo sequestrador é perdoado através de alguma ação redentora. Mesmo em comédias românticas e filmes direcionados pelo marketing principalmente ao público feminino, entendemos como aceitáveis ou mesmo desejáveis atitudes que são claramente abusivas, dignas de filmes de terror. De fato, um estudo<sup>97</sup> de 2015 comparou a recepção de trechos de filmes de suspense e de comédias românticas, em ambos os casos tendo como narrativa um homem persistentemente perseguindo uma mulher por quem nutre sentimentos passionais. Os resultados indicam uma relação causal entre a representação midiática e as crenças sobre perseguição (*stalking*). Após verem os trechos dos filmes que retratavam a perseguição como romântica, as mulheres participantes se mostraram mais

---

<sup>94</sup> GUBERNIKOFF, Giselle. op. cit.

<sup>95</sup> MCINTOSH, Jonathan. **Abduction as Romance**. Vídeo. Pop Culture Detective (canal). Youtube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t8xL7w1POZO>> Acesso em: 10/11/2019.

<sup>96</sup> **Beauty and the Beast**. Direção de Gary Trousdale e Kirk Wise. Walt Disney Pictures, 1991.

<sup>97</sup> LIPPMAN, Julia R. I Did It Because I Never Stopped Loving You: The Effects of Media Portrayals of Persistent Pursuit on Beliefs About Stalking. **Communication Research**. v. 45. SAGE Publishing, 2018. Disponível em: <<https://sci-hub.tw/https://doi.org/10.1177/0093650215570653>> Acesso em: 10/11/2019.

propensas a concordar com “mitos” sobre a perseguição como, por exemplo, que ‘geralmente é cometida por um estranho’, ou que ‘muitas vítimas são na verdade pessoas que estavam se fazendo de difíceis, mas depois mudaram de opinião’. Os filmes em que a perseguição era encarada como assustadora tiveram o efeito oposto, fazendo as participantes discordarem das proposições incorretas.

O controle sobre o corpo feminino recai fortemente sobre sua sexualidade e prazer. Se, como mostrado, o corpo da mulher está cinematograficamente a serviço do homem, é certo que sua atitude deve sempre ser recatada e pura. Não existe espaço para o prazer feminino. A repressão à sexualidade feminina faz do seu próprio corpo um tabu, mais ainda a masturbação<sup>98</sup>, tanto dentro quanto fora das telas. Uma pesquisa da USP aponta que 40% das mulheres não se masturbam<sup>99</sup>. O recente ganhador de Sundance, “The Miseducation of Cameron Post”<sup>100</sup>, por exemplo, teve dificuldade de distribuição nos Estados Unidos, o que a diretora Desiree Akhavan atribui à protagonista ter um orgasmo em uma cena do filme. Em entrevista a diretora afirma que

os americanos têm muito medo da sexualidade feminina, [...] aqui, o orgasmo da mulher é tratado como se fosse pornografia, enquanto os homens podem receber até sexo oral nas telas sem o menor problema. O nosso prazer sexual representa autoridade, e esse país não se sente confortável com mulheres no poder.<sup>101</sup>

A definição de quais corpos são aceitos como padrão também reflete, e portanto reproduz, a gordofobia da sociedade. Personagens gordos são geralmente coadjuvantes, muitas das vezes servindo como alívio cômico, cujo humor provém muitas vezes especificamente do fato de serem gordos. Esse padrão é, de novo, particularmente mais opressivo às mulheres<sup>102</sup>. Em artigo

<sup>98</sup> CRAVO, A. Como a repressão à sexualidade feminina transformou a masturbação em tabu. **O Globo**, Celina, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/celina/como-repressao-sexualidade-feminina-transformou-masturbacao-em-tabu-23929175>> Acesso em: 29/10/2019.

<sup>99</sup> ABDO, Carmita. Pesquisa Mosaico 2.0. USP. APUD SOARES, A. 40% das mulheres não se masturbam, aponta nova pesquisa da USP. **Veja São Paulo**, Online. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/sexo-e-a-cidade/40-das-mulheres-nao-se-masturbam-aponta-nova-pesquisa-da-usp/#>> Acesso em: 29/10/2019.

<sup>100</sup> **The Miseducation of Cameron Post**. Direção de Desiree Akhavan. Beachside Films, 2018.

<sup>101</sup> RISTOW, F. 'EUA têm medo do orgasmo feminino', diz diretora de filme sobre 'cura gay'. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/celina/eua-tem-medo-do-orgasmo-feminino-diz-diretora-de-filme-sobre-cura-gay-23606424>> Acesso em: 11/11/2019.

<sup>102</sup> FOUTS, Gregory. BURGGRAF, Kimberley. Television Situation Comedies: Female Body Images and Verbal Reinforcements. **Sex Roles**, v. 40, p. 473, 1999. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1023/A:1018875711082>> Acesso em: 09/11/2019.

escrito em 2018 para a Vox<sup>103</sup> sobre a série “Insatiable”, Rebecca Jennings chama a atenção para algumas das principais formas da gordofobia na indústria. Em muitos casos, como no da série em questão, personagens magros têm um passado gordo que pode ser alvo de piadas “com o conhecimento de que o personagem presente está rindo também”, sendo o momento do emagrecimento a virada positiva máxima na vida da personagem. A crítica é que isso reforça a ideia de que o personagem só pode ser bem-sucedido em qualquer aspecto de sua vida caso emagreça. As narrativas em que personagens gordos tenham de fato um arco, não sendo simplesmente coadjuvantes ou ex-gordos, geralmente são reservadas à única trama possível da perda de peso. “Personagens gordos são definidos inteiramente pela sua gordura, e só podem se tornar multidimensionais uma vez que tenham perdido peso”, diz Jennings. Na reportagem, cita ainda um artigo escrito pela ativista Your Fat Friend<sup>104</sup> que diz:

Eu nunca vi uma vida gorda como a minha na tela. Não nunca vi pessoas gordas felizes e perdidamente apaixonadas, como eu já fui. Nunca vi parceiros magros lutando para aceitar sua própria atração por pessoas gordas. Não vi pessoas gordas sendo promovidas, demitidas, trabalhando duro, vencendo. Eu só vi pessoas gordas falhando. Todo o resto, eu aprendi, é reservado aos penitentes magros.

Por fim, assim como na *trope Hollywood homely*, o que é considerado “gordo” para o audiovisual é completamente deslocado de qualquer visão razoável para a vida fora das telas. Um exemplo claro disso é o filme “O Diário de Bridget Jones”<sup>105</sup>, em que seu peso é uma questão central da narrativa. Seu peso, no entanto, como indicado em artigo de Amanda Ross<sup>106</sup>, é bastante abaixo da média estadunidense<sup>107</sup> (ainda que a personagem seja britânica) e considerando um cálculo básico do índice de massa corporal (IMC), ironicamente no meio

---

<sup>103</sup> JENNINGS, R. Netflix’s Insatiable trailer caused a huge backlash. Critics say the show’s even worse. **Vox**, Online. Disponível em: <<https://www.vox.com/2018/7/25/17607476/insatiable-netflix-backlash>> Acesso em: 09/11/2019.

<sup>104</sup> YOUR FAT FRIEND. To the writers of “Insatiable”: From a fat high schooler who stayed fat. **Medium**, Online. Disponível em: <<https://medium.com/@thefatshadow/to-the-writers-of-insatiable-4c740cf0c5a5>> Acesso em: 09/11/2019.

<sup>105</sup> **Bridget Jones’s Diary**. Direção de Sharon Maguire. Miramax, 2001.

<sup>106</sup> ROSS, A. There’s one major problem with ‘Bridget Jones’s Diary’ that we all need to talk about. **Babe**, Online. Disponível em: <<https://babe.net/2017/02/11/theres-one-major-problem-bridget-joness-diary-need-talk-1823>> Acesso em: 09/11/2019.

<sup>107</sup> FRYAR, C. et. al. Mean Body Weight, Height, Waist Circumference, and Body Mass Index Among Adults: United States, 1999–2000 Through 2015–2016. **National Health Statistics Reports**. n. 122. NCHS, 2018. Disponível em: <<https://www.cdc.gov/nchs/data/nhsr/nhsr122-508.pdf>> Acesso em: 09/11/2019.

quase exato da zona considerada de peso normal pela OMS<sup>108</sup>. A questão interna se manifesta externamente na forma como a mídia trata o ganho de peso da atriz, Renée Zellweger para o papel. Zellweger sobre o assunto diz: “Bridget tem um peso normal e eu nunca entendi por que isso importa tanto. Nenhum ator homem sofreria tamanho escrutínio se fizesse a mesma coisa para um papel”<sup>109</sup>. A principal questão, no entanto, é o impacto na percepção social do que é estar acima do peso, tanto em termos de quem se enquadra nessa categoria quanto em termos dos significados dados a ela.

A indústria audiovisual também segue sub-representando personagens LGBT+<sup>110</sup>, mas o problema vai muito além de simplesmente existirem ou não nas telas. O documentário “The Celluloid Closet”<sup>111</sup> traça uma trajetória histórica de como essa representação foi problemática de diversas formas ao longo do tempo.

Outra *trope*<sup>112</sup>, *bury your gays*, é particularmente sintomática nesse sentido. Trata-se de existir uma probabilidade muito maior de morte em obras audiovisuais para personagens LGBT+<sup>113</sup>. É certo que nem toda morte é automaticamente um problema, principalmente em narrativas com muitas mortes como filmes de terror ou guerra, salvo casos em que mesmo nestes cenários as mortes de personagens gays sejam acintosamente diferentes das outras, seja por crueldade ou reforço de um clichê negativo. O problema, novamente, não é para cada filme que mata os personagens LGBT+, mas na análise sistemática da quantidade de vezes e da forma como isso

<sup>108</sup> Body Mass Index. **World Health Organization**, Regional Office for Europe, Online. Disponível em: <<http://www.euro.who.int/en/health-topics/disease-prevention/nutrition/a-healthy-lifestyle/body-mass-index-bmi>> Acesso em: 09/11/2019.

<sup>109</sup> British Vogue, edição de julho de 2016. APUD RICEVUTO, J. Renée Zellweger Has Never Understood Why Bridget Jones’s Weight Is Such a Big Deal. **Yahoo Lifestyle**, Online. Disponível em: <<https://www.yahoo.com/lifestyle/renee-zellweger-has-never-understood-why-bridget-205252095.html>> Acesso em: 09/11/2019.

<sup>110</sup> ANDERSON, T. Here is why Hollywood also has an LGBT diversity issue. **Los Angeles Times**, Online. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-glaad-studio-lgbt-20160502-snap-htmllstory.html>> Acesso em: 05/12/2017.

<sup>111</sup> **The Celluloid Closet**. Direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Channel Four Films, 1995.

<sup>112</sup> TV TROPES. Bury Your Gays – TV Tropes. **TV Tropes**: the all-devouring pop-culture wiki. Disponível em: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>> Acesso em: 15/12/2017.

<sup>113</sup> YOHANNES, A. 'Bury Your Gays': Why Are So Many Lesbian TV Characters Dying Off?. **NBC News**, Online. Disponível em: <<https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/bury-your-gays-why-are-so-many-queer-women-dying-n677386>> Acesso em: 05/12/2017.

acontece na indústria. Um grande problema, e que interessa particularmente a esse trabalho, é o uso dessas mortes como uma forma de censura aos relacionamentos homoafetivos em si. A morte é muitas vezes usada como um antídoto ao final feliz de um par romântico gay, matando pelo menos uma das pessoas envolvidas. Nesses casos, ainda que a história tenha representatividade LGBTQ+, ela se consuma na mensagem de que estes relacionamentos ainda não podem acontecer de forma estável e duradoura dentro do audiovisual. A *trope* foi alvo de críticas particularmente fortes sobre as séries televisivas das temporadas de 2015/16 e 2016/17. O relatório *Where We Are On TV* da GLAAD, que monitora a presença LGBTQ+ na mídia televisiva há duas décadas, em sua versão de 2017/18<sup>114</sup> comenta as temporadas dos anos anteriores criticando especificamente as mortes de personagens lésbicas e mulheres bissexuais e diz que “muitas vezes essas mortes estavam a serviço de outros personagens, heterossexuais e cisgênero, e de suas próprias narrativas, e passaram uma mensagem tóxica para a audiência”. No Brasil, a *trope* teve seu caso mais emblemático em 1998 na telenovela “Torre de Babel”<sup>115</sup> em que, supostamente por rejeição do público, o autor, Sílvio de Abreu, teria matado ambas as personagens de um casal lésbico. O autor desmente essa motivação no livro *Autores*<sup>116</sup>, dizendo que “o público, em geral, aceitou muito bem o relacionamento das duas. As pesquisas diziam que os telespectadores estavam plenamente satisfeitos com o que viam na tela”. Não foge da *trope*, no entanto, ao dizer que planejava matar somente uma das personagens e que a outra seria apoiada por uma amiga heterossexual, o que motivaria boatos. Seu objetivo era “mostrar o preconceito que uma pessoa que tem um amigo ou amiga homossexual também sofre”, o tipo de uso dos personagens LGBTQ+ a serviço de outros personagens criticado pelo relatório da GLAAD. Sílvia Pfeifer, uma das atrizes, em entrevista dada em 2014<sup>117</sup> diz: “Não entendo até hoje de onde veio a censura. No estúdio, já eram cortadas várias cenas e falas. Aí a história foi se esvaziando”.

---

<sup>114</sup> **Where We Are on TV 2017-2018**. GLAAD. Disponível em: <[https://glaad.org/files/WWAT/WWAT\\_GLAAD\\_2017-2018.pdf](https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf)> Acesso em: 09/11/2019.

<sup>115</sup> **Torre de Babel**. Direção de Denise Saraceni e Carlos Manga. Escrita por Sílvio de Abreu. Rede Globo, 1998.

<sup>116</sup> **Autores: Histórias da Teledramaturgia**. APUD. Redação. Famosa por matar casal de lésbicas, 'Torre de Babel' volta ao ar. **Guia Gay São Paulo**, Online. Disponível em: <<https://www.guiagaysaopaulo.com.br/noticias/famosa-por-matar-casal-de-lesbicas-torre-de-babel-volta-ao-ar>> Acesso em: 09/11/2019.

<sup>117</sup> ROSEMBACK, I. Jornal Agora. APUD. Redação. Não entendo até hoje de onde veio a censura, diz atriz sobre lésbica morta em novela da Globo. F5, **Folha**, Online. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/10/1535193-nao-entendo-ate-hoje-de-onde-veio-a-censura-diz-atriz-sobre-lesbica-morta-em-novela-da-globo.shtml>> Acesso em: 09/11/2019.



O próprio teste de Bechdel, já citado, e que acaba sendo um medidor da agência feminina nas narrativas, é criado inicialmente como uma proposta de representatividade lésbica. Os fatores avaliados, ou seja, mulheres relevantes na história conversando sobre algo que não sejam homens, é um pressuposto mínimo para que exista uma chance de um relacionamento lésbico acontecer a qualquer momento dentro da narrativa.

O panorama não melhora em nada para a indústria audiovisual em termos de representatividade étnico-racial. Assim como nas questões anteriores, temos o mesmo padrão de sub-representação e má representação. Tomando os prêmios de atuação do Oscar como recorte para uma análise de representatividade, uma matéria de Eugene Woo<sup>118</sup> consegue abordar diversos dos problemas tanto internos quanto externos à narrativa. Mesmo tomando somente os dados a partir dos anos 80, quando os prêmios para atores e atrizes que não sejam brancos ganham alguma consistência, ainda assim a sub-representação é alarmante. Comparados a uma população branca de aproximadamente 64% nos Estados Unidos, os prêmios para homens brancos foram de 84% e para mulheres de 89%. Para o mesmo período, a matéria analisa quantos dos já raros ganhadores se enquadram em algum dentre oito estereótipos raciais definidos, o que acontecia 55% das vezes. O Oscar não é em si um infalível padrão de comparação, mas é um recorte representativo de como a indústria (ou ao menos a parte mais rica e influente dela) trata a representatividade. Em 2016 a AMPAS, realizadora da premiação, foi criticada pelo segundo ano consecutivo sem nenhum ator ou atriz indicado a qualquer um dos quatro prêmios de atuação que não fosse branco<sup>119</sup>. Embora seja alarmante, não é um ponto fora da curva para uma premiação em que isso havia acontecido em 35 de suas 86 edições anteriores<sup>120</sup>. O número aumenta para 61 das 86 se contarmos também os anos em que apenas um entre os vinte indicados era de uma minoria étnico-racial. É certo que alguns avanços estão sendo realizados como a tentativa de aumentar a diversidade dos membros da academia até

---

<sup>118</sup> WOO, E. 6 Facts That Prove That The Oscars is More Racist Than You Think [INTERACTIVE]. **Vennage**, Online. Disponível em: <<https://venngage.com/blog/oscar-racism-interactive-infographic/>> Acesso em: 26/11/2017.

<sup>119</sup> HORN, J.; SPERLING, N.; SMITH, D. From the Archives: Unmasking Oscar: Academy voters are overwhelmingly white and male. **Los Angeles Times**, Online. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/la-et-unmasking-oscar-academy-project-20120219-story.html>> Acesso em: 10/11/2019.

<sup>120</sup> BERMAN, E. See the Entire History of the Oscars Diversity Problem in One Chart. **TIME Labs**, Online. Disponível em: <<http://labs.time.com/story/oscars-diversity/>> Acesso em: 26/11/2017.

2020<sup>121</sup>. Em relação a esta questão, Spike Lee, chama a fixação ocorrida então com os prêmios de distração (*misdirection*), ele diz:

Isso vai além dos prêmios da Academia. Isso vai até os *gatekeepers* [Stephanopoulos: Estúdios?] Sim. As pessoas que podem aprovar projetos [...] Nós não estamos na sala. Os executivos, quando eles têm essas reuniões trimestrais em que aprovam projetos, em que eles olham para os roteiros e veem quem está neles e decidem o que vamos fazer e o que não vamos fazer.<sup>122</sup>

Lee não está sozinho nesse entendimento. A matéria de Woo também cita o *Hollywood Diversity Report* de 2015<sup>123</sup>, produzido pela UCLA, que revela que então 94% dos *film studio heads* eram brancos (na sua versão de 2018 o relatório não volta a fazer esta análise específica). Outras matérias além do próprio relatório da UCLA mostram que a sub-representação, embora mais fácil de notar no elenco, atravessa toda a indústria<sup>124</sup>. A questão de financiamento é naturalizada ao ponto de ser entendida como uma desculpa plausível para o *whitewashing* (prática da indústria de escalar atores brancos para papéis histórica ou narrativamente de outras etnias). Em entrevista para a revista *Variety* sobre seu filme “Exodus: Gods and Kings”<sup>125</sup>, Ridley Scott responde às críticas sobre a prática da seguinte forma: “Eu não posso montar um filme desse orçamento, em que eu dependo de isenção fiscal na Espanha, e dizer que meu protagonista é Mohammad de tal de sei lá onde. [...] Eu não conseguiria o financiamento. Então essa questão nem é trazida.”<sup>126</sup>.

---

<sup>121</sup> POND, S. Oscars Diversity Push: Academy on Target to Double Non-White Members – But Not Women. **The Wrap**, Online. Disponível em: <<https://www.thewrap.com/oscars-diversity-push-academy-on-target-to-double-non-white-members-but-not-women/>> Acesso em: 10/11/2019

<sup>122</sup> Good Morning America, 20/01/2016. **ABC News** (canal). Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kUV1zLdV0GI>> Acesso em: 10/11/2019.

<sup>123</sup> HUNT, Darnell; RAMÓN, Ana-Christina. **2015 Hollywood Diversity Report: Flipping the Script**. Ralph J. Bunche Center for African American Studies at UCLA, 2015. Disponível em: <<https://irle.ucla.edu/wp-content/uploads/2017/11/2015-Hollywood-Diversity-Report-2-25-15.pdf>> Acesso em 10/11/2019.

<sup>124</sup> OPAM, K. The Oscars' whiteness problem runs deeper than the actors. **The Verge**, Online. Disponível em: <<https://www.theverge.com/2016/1/16/10775316/oscars-2016-whiteness-diversity-behind-the-scenes>> Acesso em: 26/11/2017.

<sup>125</sup> **Exodus: Gods and Kings**. Direção de Ridley Scott. Chernin Entertainment, 2014

<sup>126</sup> FOUNDAS, S. ‘Exodus: Gods and Kings’ Director Ridley Scott on Creating His Vision of Moses. **Variety**, Online. Disponível em: <<https://variety.com/2014/film/news/ridley-scott-exodus-gods-and-kings-christian-bale-1201363668/>> Acesso em: 10/11/2019.

A análise aqui é traçada em termos amplos, mas cada minoria traz suas próprias especificidades. A título de exemplo, o documentário “Reel Injun”<sup>127</sup> faz um traçado crítico histórico da representação dos povos originários norte-americanos dentro do cinema, mostrando que esses grupos minoritários lidam com papéis estereotípicos e clichês narrativos específicos. O mesmo vale para qualquer minoria social representada no cinema (latinos, asiáticos, negros, etc.).

Em resumo, para todas as questões analisadas, observamos opressões sociais que se refletem na linguagem cinematográfica, que as consolida através de *tropes* diversas. Assim, num ciclo vicioso, essas opressões permanecem não apenas por ainda existirem na sociedade, mas também por aderirem ao próprio padrão discursivo do cinema, o que por sua vez reforça sua existência fora das telas. Além disso, temos um padrão de exclusão do papel de sujeito, sub-representação de determinados grupos, replicação de estereótipos nocivos e uma censura que atua de forma mais ou menos sutil em todos os campos da produção cinematográfica, da própria linguagem ao *casting*, distribuição de recursos e outras questões orçamentárias e mercadológicas, até a própria demografia da indústria, especialmente das posições de poder. Essas são todas formas de censura que vão além do sentido mais usual da palavra. Este sentido, o da censura imposta pelo estado, também deve ser considerado. Além da proibição prévia, ela também pode assumir outras formas como desinvestimentos, suspensão arbitrária de editais<sup>128</sup>, cancelamento<sup>129</sup> e processos seletivos discriminatórios<sup>130</sup> em espaços governamentais, alteração estrutural<sup>131</sup> e aparelhamento dos órgãos reguladores e de incentivo, diminuição da participação da sociedade

---

<sup>127</sup> **Reel Injun**. Direção de Neil Diamond, Catherine Bainbridge e Jeremiah Hayes. Rezolution Pictures, 2009.

<sup>128</sup> NIKLAS, J. Governo Bolsonaro suspende edital com séries LGBT para TVs públicas. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/governo-bolsonaro-suspende-edital-com-series-lgbt-para-tvs-publicas-23891805?versao=amp>> Acesso em: 14/11/2019.

<sup>129</sup> CCBB cancela apresentação teatral e companhia denuncia censura. **Revista Fórum**, Online. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/cultura/ccbb-cancela-apresentacao-teatral-e-companhia-denuncia-censura/>> Acesso em: 14/11/2019.

<sup>130</sup> FIORATTI, G. Caixa Econômica cria sistema de censura prévia a projetos de seus centros culturais. **Folha de São Paulo**, Online. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/caixa-economica-cria-sistema-de-censura-previa-a-projetos-de-seus-centros-culturais.shtml>> Acesso em: 14/11/2019.

<sup>131</sup> SOUSA, A. Quais são as motivações de Bolsonaro ao puxar o cinema nacional para perto de si?. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quais-sao-as-motivacoes-de-bolsonaro-ao-puxar-cinema-nacional-para-perto-de-si-23817976>> Acesso em: 14/11/2019.

civil na definição de políticas públicas<sup>132</sup>, burocratização seletiva<sup>133</sup>, ataques por agentes do governo<sup>134</sup>, criminalização<sup>135</sup>, entre outros<sup>136</sup>.

Noto que a análise até agora foi bastante direcionada ao cinema estadunidense, particularmente hollywoodiano, mas a escolha é feita principalmente porque é exatamente este o cinema que tem maior penetração nos mercados mundiais e influência sobre a formação da linguagem cinematográfica, seja pela sua influência nos produtores de cinema de todo o mundo, seja pelo seu efeito na alfabetização do público na linguagem. Às vezes, quando uma situação é mais comum no cinema que em nossa prática cotidiana, chega mesmo a nos alfabetizar (ou desalfabetizar) para a vida. Cito o exemplo dado por Carrière:

Em alguns casos, o cinema realmente nos cega para o que somos, para nosso país e nossa cultura. Com certa frequência, na França, os suspeitos conduzidos às delegacias pedem para falar com um “*attorney*” [N.T. advogado]. Eles usam a palavra em inglês, comportando-se como se estivessem num filme. Ignorando a prática judiciária francesa, observam o procedimento legal americano. Uma realidade exclui a outra. E, também neste caso, o erro prevalece.<sup>137</sup>

Sendo certo que o cinema não é dissociado da sociedade como um todo, assim como suas opressões não o são, tratamos até aqui de como algumas censuras se manifestam nesse meio específico. Passemos então a outros tipos de censura – termo aqui entendido em um sentido mais amplo – que também nos interessam neste trabalho e que têm uma ligação menos direta com o audiovisual.

<sup>132</sup> SALOMÃO, L. Bolsonaro reduz pela metade número de membros da indústria no Conselho Superior do Cinema. **G1**, Online. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/bolsonaro-reduz-participacao-da-sociedade-civil-no-conselho-superior-do-cinema.ghtml>> Acesso em: 14/11/2019.

<sup>133</sup> URIBE, G. 'Até 31 de dezembro de 2026, eu assino', diz Bolsonaro sobre prêmio a Chico Buarque. **Folha de São Paulo**, Online. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/ate-31-de-dezembro-de-2026-eu-assino-diz-bolsonaro-sobre-premio-a-chico-buarque.shtml>> Acesso em: 14/11/2019.

<sup>134</sup> MENDES, A; MAIA, G. Bolsonaro: 'Não posso admitir filmes como Bruna Surfistinha com dinheiro público'. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-nao-possa-admitir-filmes-como-bruna-surfistinha-com-dinheiro-publico-23817326>> Acesso em: 14/11/2019.

<sup>135</sup> Deputado do PSL cria projeto de lei para criminalizar estilos musicais. **UOL**, Online. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/16/deputado-do-psl-cria-projeto-de-lei-para-criminalizar-estilos-musicais.htm>> Acesso em: 14/11/2019.

<sup>136</sup> AMADO, G. VÍDEO: EBC CENSUROU IMAGEM DE MARIELLE EM PROGRAMA DA TV BRASIL. **Época**, Online. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/guilherme-amado/video-ebc-censurou-imagem-de-marielle-em-programa-da-tv-brasil-24013650>> Acesso em: 14/11/2019.

<sup>137</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. op. cit. p. 58.

Ainda dentro da questão do corpo e da imagem da mulher, existem definições sobre o que é apropriado e o que não. Não apenas restrições arbitrárias, tratam-se de poderosas formas de controle. Isso se aplica a toda a vida feminina, às formas de andar, sentar, falar, comer, e em geral viver, impostas desde a infância. A divisão social dos papéis de gênero muitas vezes dita certas atitudes como aceitáveis para homens e não para mulheres, da permissividade com a traição à desresponsabilização na criação dos filhos e nas tarefas domésticas, só para citar alguns exemplos. Nos interessavam então algumas questões que acabam sendo uma forma de censura comportamental cotidiana. Um exemplo disso é a exigência da felicidade que não é uma particularidade feminina, mas se apresenta para as mulheres de uma forma especialmente perniciosa quando um homem (muitas vezes um estranho) se sente no direito de comentar (e comenta) que uma mulher deveria sorrir mais. Outra questão é a nudez que embora seja apresentada na mídia de forma até mesmo banalizada, sempre objetificando o corpo feminino, é tratada como reprovável fora dela. A questão da nudez na arte é exposta brilhantemente pelo grupo de arte-ativismo Guerrilla Girls, em um de seus pôsteres mais famosos. A obra de 1989, intitulada “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?”<sup>138</sup> (As mulheres precisam estar nuas para entrar no MET. Museu?), apresenta essa mesma frase acompanhada da estatística de que menos de 5% das artistas do acervo em exposição no museu eram mulheres enquanto 85% dos nus eram femininos. Em 2014, chamadas para uma exposição de curadoria do músico Pharrell Williams, fizeram a versão “Do women have to be naked to get into music videos?”<sup>139</sup> (As mulheres precisam estar nuas para entrar em clipes de música?), que completa a frase do título com “*while 99% of the GUYS are dressed!*” (enquanto 99% dos CARAS estão vestidos!). Se na arte e na mídia em geral a nudez feminina objetificadora não é um problema, no dia a dia os seios femininos foram arbitrariamente definidos como impróprios enquanto o seu equivalente masculino não é um problema. Mesmo a amamentação é muitas vezes constrangida em lugares públicos, sendo necessário que em março deste ano o Senado aprovasse em regime de urgência, projeto para penalizar a violação ao direito à amamentação<sup>140</sup>. Não é preciso mesmo chegar a qualquer tipo de nudez para que a repressão se

---

<sup>138</sup> GUERRILLA GIRLS. **Do women have to be naked to get into the Met. Museum?**. 1989. Impressão serigráfica sobre papel, 28 x 71 cm. Imagem disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>> Acesso em: 11/11/2019.

<sup>139</sup> GUERRILLA GIRLS. **Do women have to be naked to get into music videos?**. 2014. Impressão serigráfica sobre papel, 30,3 x 65,6 cm. Imagem disponível em: <<https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/26827/do-women-have-to-be-naked-to-get-into-music-videos>> Acesso em: 11/11/2019.

<sup>140</sup> Senado aprova multa para quem impedir amamentação em local público. **Senado Notícias**. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/03/12/senado-aprova-penalizacao-para-quem-impedir-amamentacao-em-local-publico>> Acesso em: 11/11/2019.

manifeste, bastando uma saia considerada curta, um decote grande demais ou ainda, no sentido inverso, uma roupa considerada pudica demais para autorizar o comentário alheio sobre o corpo da mulher. O comentário de controle vem muitas vezes de um membro da família, namorado ou marido. Uma questão que se tornou até certo ponto simbólica<sup>141</sup> na resistência a esse controle foi o batom vermelho, principalmente a partir da publicação do vídeo “NÃO TIRA O BATOM VERMELHO”<sup>142</sup>, postado no canal “Jout Jout Prazer” no início de 2015. No vídeo, a youtuber Julia Tolezano lista algumas perguntas que indicam sinais de um relacionamento abusivo, entre elas, “ele já mandou você tirar o batom vermelho porque você estava ‘com cara de puta com esse batom vermelho’? Ele já sacudiu um guardanapinho na tua cara, ‘tira esse batom!’?”, ao que se segue um som de buzina e a frase “relacionamento abusivo” na tela. Por fim, uma das formas mais cruéis que esse controle pode assumir é a de não haver sequer a necessidade de qualquer tipo de comentário. A censura prévia, seja pelo receio sobre o que as pessoas pensarão seja introjetando a própria repressão.

Didi-Huberman<sup>143</sup> fala sobre duas formas de cegueira e invisibilização da imagem contemporaneamente, uma por subexposição e outra por sobre-exposição. Por um lado, a censura atua no impedimento à circulação de determinadas imagens. Por outro lado, o excesso de imagens que as banaliza e nos anestesia. Ao comentar o autor em publicação no periódico de pós graduação em artes cênicas da Unirio, O Percevejo, Geo Britto dá como exemplo as inúmeras imagens de bombardeios que nos são mostradas e acabam se tornando “quase um video-game, como se não (sic) matasse ninguém ou, obviamente, somente o ‘inimigo’”<sup>144</sup>. Uma invisibilização por subexposição diz respeito ao assédio sexual, geralmente minimizado ou desqualificado quando é denunciado por uma vítima e, por outro lado, alardeado pela mídia com sanha punitivista em casos específicos que gerem revolta e comoção, como se esses casos fossem pontos fora da curva e não a expressão mais extrema da cultura do estupro. Nossas prioridades, muitas vezes, estão fora de lugar, e a mídia trata estas questões como produtos a serem vendidos. Nas palavras de Patch Adams em sua entrevista no programa Roda Viva,

---

<sup>141</sup> DALE, J. Batom vermelho vira ícone em campanhas feministas. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/ela/beleza/batom-vermelho-vira-icone-em-campanhas-feministas-18162077>> Acesso em: 11/11/2019.

<sup>142</sup> TOLEZANO, Julia. **NÃO TIRA O BATOM VERMELHO**. Vídeo. Jout Jout Prazer (canal). Youtube, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I-3ocjJTPHg>> Acesso em: 11/11/2019.

<sup>143</sup> DIDI-HUBERMAN, George. Cuando las imagines toman posición. S/ ed., 2008. APUD. BRITTO, Geraldo Lopes. Brecht e Boal: Imagens tomando posição. **O Percevejo**, Online. Vol. 05, n. 02, Julho-Agosto/2014. p. 151.

<sup>144</sup> BRITTO, Geraldo Lopes. op. cit.

escolhemos “torcer por multimilionários que jogam bola. [...] A TV poderia ser usada para impedir a violência contra as mulheres”<sup>145</sup>. Embora não se trate de uma sobre-exposição no sentido que propõe Didi-Huberman, traço também uma relação com como naturalizamos as pessoas em situação de rua e mendicância. Assim, quando vemos no audiovisual uma cidade geralmente “limpa” dessa existência, isso não nos é estranho, ainda que isso não condiga com a realidade que vemos quando andamos na cidade. Essa presença só existe em filmes quando é usada para representar uma zona da cidade desconfortável ou até mesmo assustadora para os personagens.

Traçadas algumas das censuras percebidas no audiovisual e na sociedade, podemos voltar nossa atenção a quais delas poderiam ser abordadas pelo nosso dispositivo de censura e de que forma isso se daria. Essa decisão foi de fato tomada nessa ordem, primeiro pela análise do que pretendíamos e somente então pela construção da narrativa.

Uma das primeiras decisões foi a de o filme ter uma protagonista mulher e lésbica (ou bissexual). O machismo é uma das questões que abre mais possibilidades dentro das censuras pensadas até agora e também nos interessava tratar da LGBTfobia. A imagem de um beijo lésbico sendo substituído por um beijo hétero foi uma das primeiras a me tomar como impactantes para este dispositivo. Outras imagens que traziam substituições óbvias eram uma saia curta sendo substituída por uma longa e a nudez do seio feminino pelo masculino. Embora não lembre de ter me inspirado conscientemente na criação da premissa, certamente já conhecia à época a imagem viral criada pela artista Micol Hebron<sup>146</sup> e geralmente associada à campanha Free the Nipple<sup>147</sup>. Na imagem, compartilhada em suas redes sociais, um mamilo masculino é circundado por uma linha pontilhada e acompanhado pelo seguinte texto: “Este é um mamilo masculino: Se você vai postar fotos de mulheres de *topless*, por favor use esse modelo de mamilo masculino aceitável para cobrir mamilos femininos inaceitáveis. (Simplesmente corte, redimensione e cole). Obrigado por ajudar a fazer do mundo um lugar mais seguro”. Pelo menos em um primeiro momento, essa obviedade das substituições, a correlação direta entre a imagem censurada e a sobreposta, era uma característica importante. Elas estabeleciam o dispositivo

---

<sup>145</sup> **Programa Roda Viva**, 2007. Transcrição disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/182/entrevistados/patch\\_adams\\_2007.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/182/entrevistados/patch_adams_2007.htm)> Acesso em: 25/11/2017.

<sup>146</sup> PITTMAN, T. Women Take On Body Censorship With Help From Male Nipples And Photoshop. **Huffington Post**, Online. Disponível em: <[https://www.huffpostbrasil.com/2015/07/07/women-fight-nipple-censorship-with-photoshop\\_n\\_7735738.html](https://www.huffpostbrasil.com/2015/07/07/women-fight-nipple-censorship-with-photoshop_n_7735738.html)> Acesso em: 13/11/2019.

<sup>147</sup> FREE THE NIPPLE. Disponível em: <<http://freethenipple.com/>> Acesso em: 18/12/2017.

como compreensível e, portanto, viável. A partir daí, poderia decidir se relações mais complexas eram interessantes e, se sim, até que ponto.

O dispositivo alcança possibilidades interessantes saindo da correspondência óbvia entre imagem censurada e censura. Em parte, porque nos coloca na posição do filme-personagem de pensar com que essas imagens “impróprias” poderiam ser tapadas. Quando surgiu a ideia de incorporar a aparição do seio feminino a uma cena de masturbação, não havia esse correspondente. Ao tapar o seio feminino com o masculino, a pergunta que se pretende gerar é “por que esse é permitido e aquele não?”, o mesmo vale para o beijo. Para a masturbação a pergunta é mais complexa. A masturbação masculina também seria reprovável em muitos filmes, ao menos de forma explícita, e não existe, portanto, um correspondente direto. A questão se aprofunda além dessa primeira camada, fala do prazer e, portanto, do poder feminino como aponta Akhavan. Independentemente da sobreposição escolhida, a censura em si, o ato de tapar a imagem, já carrega grande parte da informação necessária à compreensão (mesmo que fosse apenas um retângulo preto). A partir disso, a escolha da imagem que será sobreposta atua nessa multiplicidade de camadas, expandindo as interpretações. Uma imagem possível que surgiu primeiramente foi a de um beija-flor em uma flor. A relação da vagina com uma flor, seja pela forma ou pela função, não é nada original. A imagem permite tanto discursos de libertação, a visão do corpo feminino com naturalidade, quanto discursos repressivos que impõem ao corpo uma prescrição de pureza e delicadeza (a ser protegida e dominada). Por fim, me indicaram a série *Fruit Art Videos*<sup>148</sup> da artista visual Stephanie Sarley e tomei a decisão de fazer uma referência a esse trabalho. O primeiro ponto é que a imagem é impactante e ao mesmo tempo bonita. Também me interessou a criação de um paralelo visual, dado pelo formato da fruta e pela interação da mão com ela, seus sucos, sua carne. Em algum momento da produção uma das pessoas da equipe chegou a comentar que achava a masturbação da fruta mais explícita que se tivéssemos a imagem não censurada da masturbação. Além disso, mantínhamos a questão da natureza, que decidimos reforçar fazendo uma composição de folhas ao redor da fruta. Esse quadro também tem flores que trazem os significados já tratados.

Conforme as decisões eram feitas, foi importante definir que as censuras que tratamos anteriormente neste capítulo como próprias do audiovisual não teriam prioridade em relação às censuras sociais externas a ele. O importante seria a possibilidade do entendimento do espectador de que se trata de uma forma de censura e controle. Assim, surgiu a ideia de censuras como a da cena do sofá, do assédio, do batom e a do sorriso.

---

<sup>148</sup> SARLEY, Stephanie. **Fruit Art Videos**. 2015-[2019?]. Série de vídeos. Disponível em: <<https://stephaniesarley.com/fruitartvideos/>> Acesso em: 13/11/2019.



As censuras do sofá, falam de expectativas sobre o comportamento feminino e uma divisão social injusta do trabalho doméstico. Ela não está reprimindo algo reprovável em termos audiovisuais, mas fazendo um comentário sobre como a mulher deve se portar na vida para “se dar ao respeito”. É importante notar que essa censura, diferentemente do que falamos para a masturbação, não seria facilmente compreendida se a imagem sobreposta não fosse a dessas atividades específicas. Isso significa que o foco nessa cena é mais deslocado para a tela sobreposta. Não se trata só de uma proibição (“não faça”), mas de uma imposição (“faça”). A princípio essa cena incluiria a personagem ninando um bebê durante a última fala da TV que trata de uma imposição da maternidade. Isso se tornou inviável pela falta de um bebê (e a constatação de que bebês falsos em filmes sempre parecem muito falsos). Quando conversávamos sobre essa cena a atriz sugeriu que sua postura no sofá deveria ser “bem masculina, quase coçando o saco” e em nossa conversa a imagem de Homer Simpson surgiu como referência.

A cena do assédio traz outra relação entre as imagens, talvez ainda mais complexa. Assim como na cena da masturbação, não temos uma correspondência direta entre as imagens. Assim como na cena do sofá, a censura não é completamente entendida sem a imagem sobreposta. Aqui porém o filme-personagem não proíbe nem impõe comportamentos. A censura aqui se liga à ação de distrair, de desviar a atenção da imagem. Por isso, acredito que ela se direcione ao espectador do filme mais do que as anteriores. Ela é aberta à interpretação e a visão (ou não-visão) do público é compartilhada com figurantes. Dependendo de como entendamos o comportamento diegético dessa tela, as duas formas de invisibilização da imagem propostas por Didi-Huberman podem estar em vigor. Se os figurantes, assim como o público, veem um jogo de futebol, trata-se de subexposição. Se, ao contrário, veem o assédio, este atrai a atenção dos transeuntes com mera curiosidade, com interesse anedótico sobre o acontecido que será compartilhado depois. O assédio é visto como se fosse um jogo de futebol, trata-se então de sobre-exposição. Cabe dizer que essa é também a única censura em todo o filme que termina dentro do plano. Ela é desfeita quando a protagonista dá uma joelhada no saco de seu assediador, parando o assédio. Outra ambiguidade se forma. Se por um lado talvez tenhamos uma vitória sobre a censura (e sobre o assédio), por outro pode-se entender que os mesmos figurantes que não viam o assédio, veem a reação a ele. Tirada de contexto, sem o ato que a causou, a protagonista é vista como violenta e desregulada.

Em uma cena que chegou a fazer parte do roteiro, tínhamos a protagonista dando uma moeda para uma pessoa em situação de rua, sentada encostada em uma parede. Uma tela, no entanto, censuraria essa pessoa, substituindo-a por uma parede vazia. Como já tratado, essa questão tangencia o audiovisual, mas trata muito mais fortemente de uma invisibilização social. Essa cena não impulsionava a narrativa, mas me interessava em termos de linguagem. O mesmo acontecia para outra cena na rua, em que a protagonista encontrava uma menina e sua mãe. A menina, com um uniforme de futebol era censurada por uma roupa de balé. Sua mãe, carregando

uma bola debaixo do braço, tinha o objeto censurado por um par de sapatilhas. Flavia e a menina trocavam olhares. A ideia era que o filme também questionasse o futuro que essa censura condiciona, quantas gerações ainda seriam necessárias para mudá-la. As cenas de rua tinham ainda a vantagem de se encaixar em qualquer momento da narrativa, permitindo que usássemos elas para controlar o ritmo. Quando a cena da criança com a mãe foi descontinuada por dificuldade de produção, a primeira ficou deslocada do filme, sendo então a única cena que não agia diretamente sobre a protagonista, e por isso também foi retirada.

Outras censuras carregavam problemas que foram percebidos e discutidos com outras pessoas desde cedo no processo de roteirização. Uma das mais importantes era a questão da negritude. Tratar através da censura os estereótipos geralmente atribuídos a personagens negros exigiria do espectador um conhecimento prévio de sua problemática. Além disso, o dispositivo atua na mudança da visualidade imediata e não da narrativa. Para tratar de estereótipos narrativos, o dispositivo teria que ser revisto desde seus pressupostos mais básicos. Se a questão LGBT, por exemplo, poderia ter o beijo como um momento de expressão visual censurável, a negritude, por outro lado, não tinha nenhum signo momentâneo a ser coberto. Supondo que o filme-personagem censurasse a pele negra, ele teria que fazê-lo por toda a sua duração. Na prática, censurar o corpo negro significaria ter uma atriz negra atuando todas as suas cenas e uma atriz branca atuando todas as mesmas cenas, para que então a primeira fosse completamente apagada do resultado final da obra. Não era esse o tipo de relação que queríamos ter com nossas atrizes. Não menos importante, ao censurar o corpo negro ao longo de todo o filme, caímos na armadilha de ser exatamente parte daquilo que buscamos criticar. A sátira, ao replicar o objeto que a que destina sua crítica, acaba por ser, em algum nível, uma nova reprodução desse objeto. Em algum lugar desse espectro pode ela acabar sendo mais reprodução que crítica, sendo apenas uma nova forma para o objeto inicial de atravessar o discurso. Era certo para nós que censurar o corpo negro, assim, ao longo de todo o filme, era estar neste lugar em que a crítica se perde para a prática criticada. A princípio foi pensado que seria melhor, portanto, que não houvesse negros no elenco. A sua presença com a censura era um problema. A sua presença sem a censura, por outro lado, também poderia indicar uma invisibilização do racismo no audiovisual, uma naturalização. Essa questão foi revista depois, o que descrevo na parte desse trabalho dedicada ao elenco.

A proposta de uma censura gordofóbica, sobre um corpo fora dos padrões impostos, chegou a encontrar espaço na primeira versão do roteiro. Não se nega que ela traga alguns dos mesmos problemas da representação da negritude como, por exemplo, o apagamento completo da pessoa original no resultado final do filme. Em retrospectiva, acredito que a proposta parecia funcionar mais para um corpo gordo por se tratar de uma figuração. Minha impressão é de que negros são aceitos como figurantes sem grandes questões para o espectador. O audiovisual tem um histórico de prática do chamado tokenismo, ou seja, a busca de uma diversidade que é apenas superficial, sem o real interesse em criar condições que sejam, na prática, as menos opressivas.

A indústria não verá problemas em negros desde que não sejam muitos negros juntos (de preferência nem tenham qualquer família ou amigos negros) e que funcionem apenas como *token* da diversidade da cena, não tenham histórias progressas, não mudem durante o filme e permaneçam sem agência sobre a narrativa. Pessoas gordas, por outro lado, geralmente não apareceriam tanto nem mesmo como figurantes, a não ser que sua presença seja cômica pelo fato de serem gordos. Isso é apenas uma impressão e talvez fosse interessante que um estudo verificasse como todos os problemas discutidos até aqui também se manifestam em termos da figuração dos filmes. De todo modo, na versão final essa cena também foi retirada.

Por fim, voltemos a um último comentário sobre a condição diegética das censuras. A princípio, as censuras foram pensadas como um dispositivo apenas extra-diegético, mas como foi falado na cena do assédio, esse status não é inquestionável. Outra cena importante em que essa dupla possibilidade de interpretação é proposta é a primeira censura do filme, a da saia curta. Ela tem implicações interessantes porque é vista pela própria protagonista enquanto se olha no espelho. Ela olha sua saia e a rejeita (trocando para uma calça na próxima cena). Estaria rejeitando a saia curta ou a longa? Talvez a resposta seja que ela rejeita partes de ambas. A rejeição da saia curta se faz porque a censura introjetada impele a protagonista aplicar a si mesma os padrões opressivos. A rejeição à saia longa, por outro lado, é uma rejeição à censura em si. Uma censura que ainda que não seja vista é percebida, sentida de alguma forma. E é esse sentimento que move o arco dramático da personagem para que venha então a questionar o filme como um todo. Essa percepção não trata apenas da diegese, mas é a condição real de algumas dessas censuras. Nós mesmos não vemos as censuras que nos impõe em nosso dia a dia, muito menos na forma de telas flutuantes. Ainda assim elas podem ser de alguma forma sentidas por nós, como uma sensação de que algo não está certo.

### 3.5 SOM

Como dito anteriormente, o som é uma forma poderosa de indicar a imagem que não aparece. Assim, em determinado momento da escrita do roteiro, quando as censuras estavam sendo construídas e conectadas por uma narrativa, optei por estabelecer uma coerência na forma como o som funcionaria. Assim, ficou definido que o som seria sempre o da imagem censurada e não da imagem de censura. Isso significa dizer que o som é tratado como uma espécie de ancoragem, uma forma de localizar o espectador sobre aquilo que foi censurado. Isso foi particularmente importante na cena do assédio. A ação se desenvolve em grande parte depois da censura começar e é o som que nos permite acompanhá-la.

Essa decisão sobre o som, fez com que ele se tornasse narrativamente uma espécie de resistência contra a censura. A imagem é censurada, o som não. Se o filme-personagem não censura o som,

por exemplo, na cena do assédio, a conclusão lógica é de que ele não consegue (do contrário o faria). Assim, mais do que não censurado, o som é algo não-censurável para o filme-personagem.

Isso acabou sendo incorporado na narrativa na medida em que buscava marcar um certo antagonismo entre o filme-personagem e a protagonista. O que é limitante para ele deve aparecer como força para ela, que entende em algum nível o poder do som como resistência. Se a imagem é controlada, o som é bastante mais arredoio. Isso é verdade fisiologicamente, em como podemos fechar os olhos e não os ouvidos, desviar o olhar e não a audição. É ainda mais relevante quando pensamos na produção audiovisual. A imagem é controlada, limitada até certo ponto pela margem da tela. O ruído, existindo, é quase sempre invasivo.

Pouco a pouco a protagonista ganhou diversas relações de resistência através do som. Embora sejam formas que não se apresentam de forma isolada, podemos usar as definições da escuta de Michel Chion para esta análise<sup>149</sup>. A principal relação com o som entendido pela escuta causal é o grito que ela dá quase no final do filme. As relações semânticas são bastante mais diversas, tendo muitas de suas resistências a ver com a fala. O próprio ato de dizer determinadas coisas, como por exemplo a resposta ao vizinho, é uma resistência. O filme começa com essa resistência sendo explicitada de forma aberta através da narração: “Nosso primeiro ato de rebeldia é sonoro”. O discurso que trava diante do espelho também recai principalmente sobre a categoria semântica. É um ato de resistência exatamente por ser confuso, fugindo assim do sentido que o filme poderia esperar dela. O filme deseja avançar a história em uma narrativa limpa, deseja ter uma semântica lógica, o que é quebrado nessa cena tanto pela fala quanto pela dança. Também nessa cena, existe um questionamento que podemos entender como tratando da escuta reduzida: Se a personagem já mostrou acreditar que o som é libertador, aqui ela dá um passo atrás e se questiona se isso é sempre verdade. Isso acontece logo depois de ouvir o som da TV, um som tão enlatado quanto as imagens que ela critica. Essa percepção se faz pela semântica, pelo que está sendo dito na TV, pela presença do nome “Sally” que indica um produto estrangeiro, mas também (e talvez principalmente) por um aspecto que se relaciona com a textura desses sons televisivos. O exemplo mais claro disso está provavelmente nos trejeitos típicos da dublagem, principalmente das dublagens ruins feitas em um processo massificado para determinados tipos de produtos seriados. São características sonoras que fazem com que consigamos reconhecer estes sons independentemente da compreensão do que está sendo dito. O que defendo como escuta reduzida também tem um efeito causal, afinal a origem do som pode ser definida em diversos níveis: “O som de uma TV” ou “o som de uma TV passando um produto estrangeiro dublado de determinada forma” ou ainda “a voz de

---

<sup>149</sup> CHION, Michel: **A Áudio-Visão**. cap. 2. Tradução de Ivan Capeller. Acesso em arquivo digital.

determinado ator”. A escuta reduzida, no entanto, se destaca para mim pois é a partir dessas características do som em si que a protagonista se questiona sobre estar enganada. É a própria percepção do som enquanto matéria que põe em cheque sua neutralidade. Isso traça um paralelo com o que espero da imagem no filme, que se perceba enquanto imagem, opaca, para então questionar o status dado às imagens como um todo. Do ponto de vista dos espectadores, o som é ainda acusmático, o que ajuda a reforçar o aspecto sonoro da cena e assim a importância que ela tem para essa trajetória de análise do som por parte da personagem.

### 3.6 IMAGEM E NARRATIVA

Um dos temas centrais do filme é a ideia de imagem, em muitos dos sentidos que a palavra pode trazer. Isso parte do fato de que o dispositivo do filme é relacionado a imagens, mas penetra a narrativa e a própria vida da personagem.

A personagem começa o filme falando sobre as imagens como prisões, enquanto vemos um turbilhão de imagens na tela. Escolhemos a maioria dessas imagens de arquivos gratuitos online, procurando exatamente por imagens que trouxessem a essência das imagens comerciais mais clichês. Pessoas sorridentes apontando para telas de computador, olhando para cima pensativas ou segurando objetos em posições irrealistas. A família feliz do comercial de margarina. As comidas mais saborosas do cardápio que são “meramente ilustrativas”. Além disso, buscamos pelas imagens que são impostas como um ideal de vida, sucesso financeiro, carro, saúde, felicidade, e principalmente consumo. Queria adicionar ao turbilhão também imagens de marcas, mas decidi modificá-las ligeiramente, o que trouxe algumas vantagens. O mais importante é que isso traduz a ideia de que as marcas são empurradas para nós tão fortemente que mesmo modificadas são absolutamente reconhecíveis. Seu aparecimento rápido na tela faz com que talvez nem percebamos as mudanças e mostra o quanto nosso cérebro já está condicionado a reconhecê-las imediatamente. Não usar as marcas também me tranquiliza em relação a direitos autorais e modificá-las me permitiu brincar com elas, fazendo referências a obras artísticas.

A presença da TV, mídia impressa e do celular no filme também mostra como as imagens dominam nosso tempo e atenção. São imagens padronizadas, enlatadas. E mesmo quando a protagonista ressalta isso dizendo que acha que quanto mais lê mais parece que ela já leu tudo, ainda assim ela se insere na contradição, dizendo que às vezes só quer mesmo receber essas imagens sem precisar pensar sobre elas. Estar alerta e se exigir permanentemente uma postura não hipócrita sobre o consumo cultural é desgastante. As redes sociais também são imagens importantes, a narrativa da vida dos outros, com que nos comparamos e que esconde seus problemas. O *feed* das redes sociais alheias vende a impressão de vidas mais bem vividas que

as nossas. De nossa parte, contribuímos para isso pois queremos que os outros vejam nossas vidas felizes nas imagens que julgamos que são esperadas de nós: Relacionamento, família, trabalho, festa, viagem, etc.

A ideia de imagem também aparece em relação à decisão profissional da protagonista que se forma em arquitetura, que lida com desenho técnico, plantas e em seu resultado final com a formação da imagem urbana. Do lado oposto, ela deseja fazer quadrinhos, que são uma forma de comunicação visual. Quanto ao relacionamento, a imagem de casal construída ao longo do tempo é um dos motivos que ajuda a manter juntas pessoas que talvez não se amem mais. Talvez o medo da imagem que a sociedade faz de uma relação lésbica também seja um dos motivos de hesitação dela em assumir de quem verdadeiramente gosta.

Em uma interpretação mais profunda, acho que a narrativa se divide em dois grandes arcos. Um arco é a vida da protagonista de carne e osso, uma história até mesmo desinteressante em que ela encontra com o namorado e uma amiga e passa algum tempo em casa. O outro, da protagonista narradora, é o que envolve sua disputa com o filme-personagem. É uma espécie de arco espiritual. Em alguns momentos, ele poderia dar a impressão de ter acontecido depois do filme e descorporificado, sendo a narração uma forma da personagem revisitar a história do primeiro arco apresentando suas conclusões e aprendizados. Mais do que isso, vejo-o como um arco deslocado da ideia de temporalidade, que pode acontecer tanto depois quanto durante sem contradição. Isso também é o que permite a dupla análise que fizemos anteriormente sobre a diegese de algumas das censuras. Outro exemplo, as cenas da dança e do espelho são para mim partes desse arco, apesar de serem realizadas durante a história principal do filme pela personagem de carne e osso, e não só de voz. Como disse, acredito nessa cena como uma tentativa (ainda que inconsciente) de enfrentar o poder do filme. O que ela fala, embora tenha sentido metafórico na discussão das imagens, não tem sentido lógico na progressão narrativa do filme. Então a fala quebra o realismo porque não tem lógica, mas na verdade é extremamente realista porque na vida real nós nem sempre somos lógicos. Na vida real, talvez seja mais normal que nos filmes que alguém olhe para o espelho e invente personagens, faça caretas e fale coisas sem sentido.

A narrativa espiritual chega então ao monólogo final. O texto fala de imagens que não vemos, o que tem vários significados. É uma referência por exemplo a relacionamentos abusivos em que é comum que a pessoa não perceba que está. Assim, depois da cena do assédio, o monólogo dá também um fim ao relacionamento da protagonista. As imagens que não vemos também são aquelas que, como as marcas citadas antes, não precisam ser vistas porque já estão marcadas em nossa mente. É o bombardeio de imagens tão grande que faz com que já não observemos o quanto essas imagens são presentes em nossas vidas. Ou talvez sejam deliberadamente criadas para explorar nossa percepção subconsciente. Carrière fala dessas imagens da seguinte forma:

“Convivemos com imagens seguramente destinadas a não serem vistas. Olhadas, talvez, mas não vistas. [...] elas criam um véu entre nós e a realidade; escondem-nos o mundo”<sup>150</sup>.

No final, esses dois arcos se encontram. A protagonista se permite a revolta contra a imagem, ela não se preocupa mais com o que o vizinho pensará dela, ela mostra que é capaz de reagir. Ela também mostra ter consciência do que está acontecendo através do monólogo. É capaz de terminar seu relacionamento e começar um novo, e no mesmo gesto acaba metaforicamente indicando sua decisão profissional e mesmo uma postura de vida. Esses aspectos todos, indicariam um final positivo. Ela termina o filme falando que se sente livre e então, quando isso vai se consolidar no clímax, o momento do beijo, a censura novamente acontece. O arco espiritual, dessa forma, se encerra com um final negativo. Essa é exatamente a nossa relação com a opressão das imagens na realidade, ambígua. Ter um final catártico seria um desperdício para este filme.

#### 4. RELATÓRIO

Essa parte do relatório trata de relatar todo o processo de pré-produção, produção e pós-produção do filme até o presente momento. Tentei ser bastante detalhado, acreditando que a abertura do processo é também uma atitude política. É certo que o filme existe enquanto obra autônoma a esse texto, e apresenta-se como produto artístico acabado. Geralmente, obras são apresentadas assim, isoladas de seus processos de produção, escondendo seus erros. Enquanto espectadores, vemos as obras iludidos pelo produto final, tornando-nos meros consumidores, alienados dos meios de produção artísticos. Assim, mesmo que o relatório provavelmente não seja acessado por ninguém após a defesa, a sua existência é uma materialização documental desse processo.

Isso se relaciona com o filme que também trata exatamente dessas questões, tanto em seu dispositivo, aliado a uma ideia de transparência, como por sua própria narrativa e sua relação com as imagens que tratamos acima. Produtos artísticos escondem seus erros assim como a narrativa que fazemos para postar nas redes sociais também é tratada. É uma emissão seletiva que nos leva a comparar nossa vida repleta de sucessos e fracassos apenas com os sucessos que nos são apresentados.

Por fim, conto ainda que o relatório esteja a serviço da memória, um instrumento de aprendizado futuro através dos erros cometidos agora, se não para outros, ao menos para mim mesmo.

---

<sup>150</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. op. cit. p. 57.

#### 4.1 IDEIA E ROTEIRO

A ideia para este filme surgiu há alguns anos e sempre foi muito mais pautada no dispositivo da auto-censura que na narrativa em si. No final de 2017, buscando inscrevê-lo no edital Elipse, escrevi um roteiro às pressas (apêndice I). Nele, a narrativa trazia as situações necessárias à censura, mas não era muito mais elaborada. O roteiro foi praticamente todo reescrito (apêndice II) mas alguns aspectos do antigo permaneceram. Uma das primeiras mudanças foi a retirada do escritório, o que dificultava a produção, principalmente sem o dinheiro do edital. Também foram deixados de lado os planos em que uma mulher gorda era censurada por um corpo magro de que já falamos. No primeiro roteiro, as censuras aumentavam de intensidade e na forma que assumiam, chegando a ocupar a tela inteira de forma desordenada no final do filme. Em reunião com Aurélio Aragão, ele me chamou atenção para esse fenômeno que chamou de “curva ascendente de ruptura” e sugeriu que eu destacasse ainda mais ele, buscando pensar em censuras que saíssem cada vez mais do óbvio. Isso me fez enxergar que, ao contrário, as censuras não deveriam ser tratadas como uma opressão que aumenta até a ruptura, mas como algo que opera de forma constante e sutil. O som já havia sido pensado como uma ancoragem, mas não tinha destaque na narrativa, exceto talvez pela cena do assédio. Ao repensar o filme, transformando a narrativa para que dialogasse com a mensagem do dispositivo, o som foi desenvolvido tanto de forma explícita nas falas da protagonista quanto nas decisões sobre o som no filme em si.

Em reunião realizada em 30 de agosto com a produção e a assistência de direção, indiquei algumas cenas que poderiam não ser filmadas caso fosse necessário. Exceto pelas cenas com o vizinho, todas as outras cenas dessa lista foram consideradas, a princípio, como “caídas” a partir dessa reunião por sua complexidade de produção e nosso calendário apertado. Assim o roteiro passou a ter duas versões paralelas, a versão completa que seguia sendo atualizada (principalmente porque me permitia sonhar que fossem eventualmente realizadas essas cenas) e a versão “kai”, que foi de fato nossa versão de trabalho.

#### 4.2 TESTES DE IMAGEM

Em 2018, criamos na ECO um projeto chamado “Tarimba”, que infelizmente durou apenas três ou quatro encontros. A ideia era filmar mais e com menos apego ao resultado. Assim, ao invés de descobrir tudo o que tínhamos errado em nossos filmes após um semestre inteiro de realização, aprendíamos a cada semana um pouco, com gravações em que não nos importassem tanto os erros (em grande parte exatamente por termos dedicado a elas tão pouco tempo e energia). Foi um espaço de experimentação e principalmente de colocar em prática a ideia de “errar mais rápido”. Em um desses encontros fizemos alguns testes de sobreposição de imagens



para este filme. Ainda que fossem bastante cruas e não muito planejadas, as imagens me permitiram testar diversas questões. A primeira, de ordem técnica, foi como realizar a montagem desses planos. Em termos estéticos, esse momento foi importante para entender relações como o desencaixe da tela de censura com a tela censurada tanto em termos de posição quanto de ritmo, o tamanho da tela de censura e principalmente, o contraste entre as telas. A partir desses testes, cheguei à conclusão de que as telas não precisavam encaixar perfeitamente, mas que as censuras precisavam ser destacadas da tela principal. Uma decisão decorrente desses testes, por exemplo, é filmar as censuras com fundos e iluminação diferente da imagem censurada e também tratar as imagens separadamente na colorização. Essas imagens foram compartilhadas com a equipe e podem ser acessadas pelos links abaixo<sup>151</sup>.

Também foram realizados testes em todas as locações durante as visitas, tanto de som como de imagem.

#### 4.3 ORÇAMENTO

O orçamento disponível para o filme foi de dois mil e quinhentos reais (R\$2500,00), proveniente de recursos pessoais. É certo, porém, que este valor não contempla o custo real do filme que é um pouco superior. Não é contado neste valor, por exemplo, alguns dos custos de transporte da equipe ou parte dela para gravações, reuniões, testes de locação, ensaios, alimentação durante reuniões, ensaios e testes de locação, compras pequenas que acabamos realizando sem alocar no orçamento, desgaste do equipamento, etc.

Consideradas todas estas questões, até o processo de montagem havíamos utilizado mil seissentos e trinta reais e vinte e quatro centavos (R\$1630,24), sendo o resto do dinheiro para a pós-produção e inscrição em festivais.

Uma planilha detalhada dos gastos está em apêndice (apêndice III).

---

<sup>151</sup> Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=1RC9iTEI-ZFDPqFTP7VU8xhKII9nLBii1>>  
<<https://drive.google.com/open?id=1AOHQCVrmyDJdszdhw-yKS8HAbw1XRxcx>>  
<[https://drive.google.com/open?id=1GPVeR92fsRXa3O4cHCNQ0U\\_jPqPqWQaI](https://drive.google.com/open?id=1GPVeR92fsRXa3O4cHCNQ0U_jPqPqWQaI)>  
<[https://drive.google.com/open?id=1onOeHpcS9ZG48aQmWMOINZ4MEOMB\\_N3m](https://drive.google.com/open?id=1onOeHpcS9ZG48aQmWMOINZ4MEOMB_N3m)> Acesso em: 15/11/2019.

#### 4.4 FORMAÇÃO DA EQUIPE

Em minha experiência, filmes universitários acabam sempre criando organicamente uma espécie de produção executiva, pessoas que ficam responsáveis por questões que são de difícil atribuição a um cargo ou outro. São questões como formar a equipe, pensar no financiamento do filme e, uma vez pronto, inscrevê-lo em festivais. Desde a ideia inicial, passando pela inscrição no Elipse e todo o pensamento para que o filme se concretizasse como TCC, duas pessoas além de mim – ambas recém-formadas na ECO – sempre estiveram ligadas a ele. Amanda Hecht, assistente de direção, e Júlia Ribeiro, diretora de fotografia. Já havíamos atuado juntos em praticamente todos os trabalhos práticos da faculdade além de termos uma relação audiovisual fora de seu currículo. Juntos realizamos oficinas de audiovisual para os calouros por três semestres consecutivos, o já citado Tarimba, fizemos filmes institucionais, cobrimos um festival, participamos de outros e criamos um coletivo. Esse era o começo da produção executiva. Assim foi com a ajuda delas duas e mais tarde de João Amaral e Marina Moreira que a equipe foi sendo formada.

Tínhamos o desejo de trabalhar com o João e a Marina desde que eles participaram das oficinas que demos em 2017, a partir do que criamos um diálogo, principalmente com ele. Assim, eles assumiram o departamento de produção do filme. É importante dizer que tais oficinas surgiram como uma resposta à nossa percepção de que a faculdade propiciava pouca integração de trabalho entre os períodos (ao menos institucionalizada, exceto pela parceria entre as matérias de Produção e Direção do quinto e sexto período respectivamente). Acreditávamos que podíamos aprender com os erros e acertos dos alunos de outros períodos (principalmente os anteriores) e que tínhamos algo a ensinar sobre nossos próprios erros e acertos (principalmente erros) para os períodos seguintes. Dessa interação também se consolidou nossa participação no festival 72 Horas Rio de 2017, que acabou sendo algo como um set-escola com pessoas de diversos períodos. Assim, foi importante para nós trabalhar com pessoas com quem tivemos contato dentro dessas iniciativas. Várias dos membros da equipe também usaram esse filme como trabalho final para a matéria de Produção.

A formação da equipe continuou a entrada de pessoas que já tinham trabalhado com os dois produtores no filme “Emá Daiô”<sup>152</sup>, realizado para a matéria de Cinegrafia. No departamento de som, Gerente Luiz Henrique Diniz e Rafael Mendes e no departamento de arte, Lucas Studart. Bruno Hatzfeld, com quem tínhamos trabalhado em um curta-metragem que filmamos nas férias do começo do ano completou o departamento de fotografia.

---

<sup>152</sup> **Emá Daiô**. Direção de João Amaral. Produção independente, 2019.

Ao longo de mais ou menos duas semanas, buscamos para algumas funções pessoas que ou não nos responderam ou não puderam participar. A maior dificuldade que tivemos foi em relação ao departamento de continuidade. Chegamos a conseguir algumas pessoas que tinham interesse, mas não poderiam estar todos os dias de filmagem. Pelas próprias especificidades da função, achamos que isso não seria bom. Tentamos contato com pessoas da ECO, PUC e outros lugares, basicamente qualquer indicação que aparecesse para nós. Por fim, acabamos conseguindo uma continuísta que poderia todos os dias, mas que só conseguiu se juntar a nós às vésperas, tendo a primeira reunião dois dias antes do primeiro dia de filmagens.

Finalmente, sendo a temática do filme em boa parte voltada para censuras e questões que afetam as mulheres, tivemos a preocupação de que a montadora fosse mulher, trazendo a essa parte do processo uma visão feminina (principalmente considerando que o roteiro e direção foram feitas por mim, um homem). Assim, convidamos Isabella Wit, única pessoa da equipe de fora da ECO, que estagia junto com o João.

#### 4.5 TESTES E ESCOLHA DE ELENCO

Antes mesmo de começarem os testes foi trazida uma questão essencial pelo diretor de som do filme durante a primeira reunião com todos os envolvidos até aquele momento. Sendo o único negro na equipe, perguntou se tínhamos pensado sobre a participação de atrizes negras no filme. A parte da equipe que tinha trabalhado junta em Emá Daiô, em que fizeram questão, por uma visão política da representação negra, de ter uma atriz negra em um papel de poder, trouxe isso como uma decisão importante também para este filme. Essa era uma questão de que já tínhamos falado durante a construção do roteiro e que já descrevi anteriormente quando falava de censura. Levantada novamente a questão naquela reunião, debatemos as questões que envolviam a possível representação negra no filme e chegamos a algumas conclusões. A primeira era a confirmação de que não censuraríamos o corpo negro. A segunda era de que os homens do filme, papéis que trazem uma representação social ruim, não deveriam ser interpretados por negros. A terceira, que deveríamos divulgar o teste de elenco para atrizes negras. Finalmente, que deveríamos buscar conversar com mulheres negras, principalmente aquelas organizadas em coletivos negros, para embasar melhor nossa decisão nessa questão.

Decidimos, baseando-nos em nossa experiência de chamada de teste de elenco anterior, fazer um gif para divulgar nas redes sociais<sup>153</sup>. O arquivo em questão usa imagens da já citada série *Fruit Art Videos*<sup>154</sup>, e censuras que se relacionam com a temática geral do filme. Divulgamos em nossas páginas pessoais, nos grupos da ECO, grupos de atores e atrizes, grupos de escolas de artes cênicas e também individualmente para pessoas que sabíamos ter contatos em grupos relacionados. Além disso, alguns dos atores e atrizes, foram indicados diretamente por um contato e convidados a participar do teste. Dos atores convidados acabaram sendo selecionados a protagonista Flavia (Ingrid Manzini) e Bruno (Adam Lee).

Recebemos um total de sete contatos de atrizes por e-mail, dois por Facebook e quatro foram indicadas, comparecendo ao teste cinco no total. Dos homens, foram cinco contatos por e-mail e duas indicações, comparecendo ao teste quatro deles. Os testes aconteceram na casa da diretora de fotografia no sábado dia 14 e segunda-feira dia 16 de setembro. Era importante para nós a presença de uma mulher da equipe principalmente nos testes das atrizes, considerando que estar na casa de um desconhecido para um teste de elenco poderia gerar desconforto principalmente se todos os presentes além das atrizes fossem homens. Foram elaborados dois textos para o teste, um masculino e outro feminino, que servia para ambos os papéis (apêndice IV). O texto masculino foi retirado exatamente do texto do filme, enquanto que o feminino apresentava três partes diferentes que julgávamos exigir capacidades bastante distintas. Além disso, o diálogo do texto feminino foi modificado para trazer algumas falas cujo subtexto julgamos interessante para os testes. Os testes, com meia hora de duração, eram gravados para referência futura e para ver a relação dos atores e atrizes com a câmera. Além disso, independentemente de estarem próximos ou não ao que era desejado para o papel, pedia modificações em ritmo, intenção e fidelidade ao texto, com o intuito de verificar o quanto reagiam à minha direção.

Também passamos com todos os atores e atrizes pelas seguintes perguntas: Como ficaram sabendo do teste, formação e experiência, se já haviam participado de alguma produção audiovisual, disponibilidade para filmagem e ensaios, se estavam confortáveis com algumas cenas delicadas do filme (assédio, beijo hétero e lésbico e masturbação), altura, onde moravam, se tinham alergias ou restrições alimentares, se tinham tatuagens (não como fator impeditivo mas para a arte pensar se precisaria esconder com o figurino ou maquiagem dependendo do que fosse), se tinham mais alguma dúvida. Além disso, falamos um pouco sobre o projeto, reforçamos que era um filme universitário e que não haveria cachê, mas que pagaríamos

---

<sup>153</sup> Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/19zXvpe6EGXeGf8ZwOhqOTVga6hRF8daP/view>> Acesso em: 24/11/2019.

<sup>154</sup> SARLEY, Stephanie. op. cit.

transporte e alimentação, que a arte entraria em contato com eles pedindo fotos das roupas que tivessem e provavelmente algumas peças do figurino seriam deles e que entraríamos em contato até a quarta-feira com todos, selecionados ou não. Para as mulheres informamos ainda que estavam fazendo o teste para ambos os papéis e sobre como pretendíamos lidar com a cena da masturbação tentando criar um ambiente com o mínimo de desconforto possível para a atriz.

Terminados os testes, o papel masculino estava praticamente decidido, faltando só a decisão sobre as atrizes. A decisão final precisava ser ao mesmo tempo, considerando que os horários precisavam fazer sentido como um todo. As duas atrizes de que mais tínhamos gostado eram Ingrid Manzini e Mariana Oliveira. Mariana é uma atriz negra e por isso retomamos a questão da negritude no filme. Já tínhamos marcado conversas com conhecidas, atuantes em movimentos negros, mas não tínhamos ainda conseguido realizá-las. O prazo para essa decisão era curto porque dela dependiam a resposta aos atores e atrizes, ensaios, decisões do departamento de arte e produção.

Longe de radicalizar a noção de “lugar de fala”, entendemos que existem aspectos em que a vivência de determinada situação de opressão carrega consigo um ponto de vista único sobre a questão. Assim, essas conversas são importantes para qualquer um que esteja buscando representar personagens pertencentes a grupos oprimidos. Elas, no entanto, trazem suas limitações. As opiniões são obviamente diversas. Não existe para qualquer minoria um órgão representativo que fale por todos os seus membros sem divergências. E por isso mesmo a consulta não pode ser vista como uma tentativa de conseguir “autorização” (o que chegou a ser colocado para nós em uma das conversas). Em última instância, a decisão era nossa – ainda que quiséssemos buscar uma bagagem que nos permitisse fazê-la da melhor forma. Evitarei identificar as pessoas com quem conversamos, mas descreverei algumas das opiniões trazidas. Na mesma conversa que questionou a busca por autorização, nos foi dito que deveríamos saber o que estávamos fazendo, que era nosso dever alcançar essa empatia e que se não estávamos confiantes, seria melhor não termos ninguém negro no elenco. Outras opiniões viam a cena da masturbação como uma questão delicada, principalmente por tratar da sexualidade do corpo da mulher negra. Assim, seria preferível que a atriz negra participasse como Bianca. Em uma das conversas foi levantado o ponto de que a própria narrativa de Flavia não se parecia com a experiência geral das pessoas negras que estão se formando. Negros nesse momento de vida têm uma preocupação adicional para entrar no mercado de trabalho, sabendo que enfrentarão além de tudo o racismo. A questão de aquilo talvez não ser exatamente o que a pessoa gostaria de fazer, acaba ficando menos em destaque por isso. Tínhamos também algumas preocupações sobre a personagem da Bianca que poderia ser interpretada como responsável por terminar o relacionamento entre Flavia e Bruno, e se isso seria problemático. A nossa busca por minimizar os problemas da representação negra em nosso filme, embora fosse essencial, estava travando todo o resto da produção.

Conversando com outros amigos, brancos, sobre a questão, um conselho que cheguei a ouvir mais de uma vez foi de que era melhor não ter ninguém negro no elenco e não me expor, que isso era arriscado independentemente de quem fosse a personagem negra e que poderia ser prejudicial até em termos de carreira caso virasse uma polêmica. Consideramos que isso fosse uma opção por um racismo covarde. É verdade que é mais fácil criticarem um filme por uma representação ruim do que pela falta de representação, mas isso não torna menos racista o filme que se esconde dessa crítica não tendo negros. Assim, a possibilidade de não termos nenhuma atriz negra foi descartada. Confirmei com ambas as atrizes que tinham sido selecionadas, mas que ainda não tínhamos decidido os papéis.

Marquei uma conversa então com a Mariana. Sua opinião era extremamente importante para mim, por ser ela a única mulher negra envolvida no projeto e que, em última instância, assumiria em seu corpo (ou ao menos na imagem dele) os resultados dessa decisão. Ela não tinha sido procurada antes exatamente porque estava em um processo de seleção, o que acabaria enviesando sua opinião. Conversamos sobre isso e ela concordou que era parcial na questão e não se posicionou por um lado ou outro durante a conversa, mas acrescentou pontos relevantes para ambos. Lemos o texto juntos e conversamos sobre como poderíamos tratar melhor algumas questões de representação. Se ela fosse a protagonista, eu estava decidido a reescrever com ela alguns dos diálogos para trazer mais da vivência negra. Além disso, tinha tido a ideia de ampliar essa representatividade trazendo durante os créditos pequenos áudios documentais que gravaríamos com mulheres negras.

Pouco a pouco, a era levado a crer que a mesma linha argumentativa que tinha usado para não querer fazer um filme sem negros deveria valer para a decisão do papel. Impedir uma atriz negra de ser protagonista para evitar uma possível polêmica era se esquivar da possibilidade de culpa. Acreditava que a cena da masturbação não trazia uma visão sexualizada do corpo negro, pelo contrário, que tinha um posicionamento crítico. Além disso, seria nosso papel assumir a responsabilidade pelo que fazemos e buscar os meios para que a representação fosse a melhor possível, como as mudanças no texto. Tendo a chance de replicar o racismo de uma forma ou de outra, achava que era mais íntegro dar a cara a tapa e fazer o melhor possível. Liguei para alguns dos membros da equipe para conversar sobre isso e saber o que achavam, principalmente porque essa decisão afetaria não somente a mim. Todas as respostas foram positivas e concordavam com essa abordagem da questão, exceto uma. Essa pessoa disse que se sentiria insegura sobre fazer o filme com a atriz negra sendo a protagonista, que achava que a cena da masturbação seria um problema na própria gravação ao ser realizada com uma mulher negra nua e uma equipe majoritariamente branca e que se tomássemos essa decisão não se afastaria do projeto, mas que consideraria pedir para que seu nome não constasse nos créditos. Apesar de essa ser uma decisão política sobre o filme, não era como se ela tivesse uma resposta clara para todos nós. Já estávamos todos internamente divididos e essa opinião acabou pesando. Era

necessário ser pragmático tanto em termos de equipe quanto em termos de amizade. Julguei que também era necessário enquanto diretor garantir o conforto e a coesão da equipe.

Finalmente, em relação ao papel do vizinho, achamos que não cabia fazer um teste, e convidei um ator conhecido. No dia anterior à filmagem o ator desmarcou alegando ter esquecido que já tinha compromisso. Assim, acabamos tendo que dedicar uma nova diária de filmagem somente a essa cena e decidimos chamar o pai da assistente de direção que, recém-aposentado, tinha expressado interesse por começar a atuar. Essa escolha trouxe diversas vantagens, como o fato de ele diferenciar-se do *casting* típico de filmes universitários (que geralmente também é de jovens universitários), de ter nos ajudado imensamente com algumas questões de produção – principalmente no que tocou à locação –, a facilidade de deslocamento já que as filmagens eram no seu prédio e, não menos importante, a satisfação pessoal da AD de ver seu pai seguindo seus sonhos.

#### 4.6 ENSAIOS

Com cada um dos três atores principais, tive um ensaio sozinho, sem contar o encontro já citado com Mariana em que passamos e discutimos o texto sem ensaiar de fato. Além disso, tivemos mais dois ensaios, um com Ingrid e Adam (Flavia e Bruno) e outro com Ingrid e Mariana (Flavia e Bianca). Os ensaios, principalmente os individuais, foram momentos importantes de consolidação dos personagens, que eram discutidos e criados com grande participação dos atores. Assim dedico essa parte principalmente a falar das decisões e pensamentos que tivemos juntos sobre cada personagem.

Flavia está em um momento de transição em vários aspectos de sua vida, profissional, amorosa, mas também em termos de entendimento de si mesma. Ela é quem nos conduz pelos aspectos da imagem que já foram discutidos aqui. De certa forma, ela representa nossa própria relação com a imagem, uma de difícil libertação. Por mais que ela perceba a opressão das imagens, tem dificuldade de se libertar. Chega a falar isso expressamente na primeira conversa com Bianca. Ao longo dos ensaios construímos uma conexão mais profunda entre cada uma das manifestações dessa dicotomia. A forma mais interessante que ela se manifesta é na relação com os outros dois personagens. Bruno representa o apego à imagem, é uma estabilidade, ainda que seja uma estabilidade ruim. Ele tenta direcioná-la a uma ideia de segurança financeira em sua profissão, em evitar riscos. Ingrid sugeriu que a relação de sua personagem com ele tivesse uma percepção quase paternal em alguns momentos. Bianca por outro lado representa a incerteza, o desapego, tanto em termos amorosos quanto profissionais. Flavia ao longo do filme caminha nessa direção. Ela por exemplo começa trocando a saia que vê como imprópria, mas termina o filme sem o mesmo autopolicimento em relação ao que diz para o vizinho. Ela

percebe que Bianca traz questões filosóficas e profundas, até mesmo incômodas e, quando está com Bruno, tenta fazer exatamente isso. De certa forma, ela está no meio de um cabo de guerra entre a tradição e a mudança e é dessa tensão que sua jornada emerge.

Também foi parte da preparação com Ingrid passar algumas referências para a cena do espelho e da dança. O texto que ela dá para o espelho, é propositalmente confuso e fragmentado, criando uma resistência à intenção narrativa do filme-personagem (e à expectativa do espectador) que é sempre de avanço lógico. Embora tenha dado abertura para que ela criasse, dividi o texto em partes e trouxe referências bastante diferentes para elas. Conversamos sobre a primeira frase ser a única que faz sentido concreto narrativo (ligando-se à frase da narração no começo do filme). Apesar disso, como é falada junto ao resto do texto, ela se perde para também parecer sem sentido. A primeira parte inclui essa frase e tem como referência filmes policiais. Pedi que Ingrid encarasse o nome “Sally” quase como uma revelação, como se fosse um detetive que ouvisse esse nome pela primeira vez em um filme e, sem qualquer motivo para isso, soubesse que ele iria levar a algum lugar importante. A segunda parte trouxe como referência a atuação bem afetada do cinema hollywoodiano e suas musas dos anos 30 e 40. Passei para a atriz especificamente uma cena de Greta Garbo em “Grand Hotel”<sup>155</sup>. Finalmente para a parte que fala sobre não entrar em lojas de grife queria uma sedução comercial que fosse exatamente no sentido oposto ao que é verbalizado. Por isso pegamos referências do modelo clichê de infomerciais televisivos. Para a dança, também deixei bastante liberdade para que a atriz fizesse aquilo que achasse mais pertinente para a personagem, mas trouxe referências que me interessavam. As referências não são coreográficas tanto quanto são sobre o sentimento da dança. A dança representa uma pausa narrativa e por isso, assim como o texto, uma forma de resistência ao poder do filme. Uma das referências foi a dança em “Bande à part”<sup>156</sup>, que parece desconsiderar o local em que acontece e surgir do nada. Conversamos muito sobre essa dança passar a ideia de uma liberdade vinda da capacidade de não se importar os olhares alheios. Acaba sendo em última instância, no entanto, uma liberdade frágil e efêmera, que não chega a ser uma ameaça àquilo que ela pretende desestabilizar. Assim me interessavam danças particularmente bobas, mas que trouxessem felicidade no ato em si. Assim também nos

---

<sup>155</sup> **Grand Hotel**. Direção de Edmund Goulding. MGM, 1932.

<sup>156</sup> **Bande à part**. Direção de Jean-Luc Godard. Columbia Films, 1964.



baseamos na dança de “Napoleon Dynamite”<sup>157</sup> e nos vídeos “100 Days of Dance”<sup>158</sup> e “100 People of Dance”<sup>159</sup> do canal ProjectOneLife.

Nossa maior percepção sobre Bruno foi que ele é uma pessoa sem criatividade. Em termos do emprego, decidimos que ele provavelmente teria passado em um concurso público mais por sorte que por competência. Assim, ele que poderia muito bem não ter passado, se vê involuntariamente replicando a pressão social de estar empregado, lançando uma sombra sobre Flavia. Se no filme como um todo, eu busquei que a impressão que Bruno deixe no espectador seja ruim, nos ensaios com Adam trabalhamos exatamente no sentido inverso, buscando entender o personagem e defender seu ponto de vista, justificar até mesmo o injustificável. Trabalhamos sobre cada atitude dele como um gesto que, do seu ponto de vista, é protetivo. Ele quer proteger Flavia do insucesso profissional, quer protegê-la de ser infeliz, quer proteger o relacionamento dos dois que ele vê que está tendo problemas. É lógico que isso acontece na prática da pior forma possível pois ele entende que a falta de sexo é um problema para o relacionamento e demanda o contato físico à força. Não justificamos nenhuma atitude em sentido amplo, mas em termos de preparação do personagem considerando seu ponto de vista. Representando a resistência máxima à mudança, Bruno acaba sendo uma representação física do filme-personagem. É o mesmo gesto entendido como “protetivo” que faz com que a censura se justifique.

Bianca, por outro lado, é uma alma livre. Ela sabe o que quer da vida, ou ao menos parece saber, em oposição a Flavia. Ela é um pouco do que a protagonista gostaria de ser, trazendo ela para o rompimento com a norma e a tradição. Esse rompimento, porém, é difícil. E é ainda mais difícil porque também apresenta suas próprias imagens inalcançáveis. Bianca, também esconde sua fragilidade por trás de uma máscara de vaidade. Ela tem um certo prazer em ver que Flavia não entende tudo o que ela diz, que a garota tem uma certa inocência. Apesar disso, ela vive um conflito muito real por valorizar a amizade com Flavia, mas também querer um relacionamento amoroso com ela. Durante os ensaios, pensamos precisamente os pontos em cada cena em que isso era um pensamento para Bianca, quando decidia que o risco de falar valeria a pena, quando a atitude de Flavia a frustrava, etc.

---

<sup>157</sup> **Napoleon Dynamite**. Direção de Jared Hess. Fox Searchlight Pictures, 2004.

<sup>158</sup> BRAY, Matt. **100 Days of Dance**. Vídeo. ProjectOneLife (canal). Youtube, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6ycn5VmBUY>> Acesso em: 18/11/2019.

<sup>159</sup> BRAY, Matt. **100 People of Dance**. Vídeo. ProjectOneLife (canal). Youtube, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qrTi2aLx8dw>> Acesso em: 18/11/2019.

## 4.7 LOCAÇÕES

Algumas das cenas não exigiam uma locação específica, mas qualquer locação que fosse interessante visualmente e narrativamente. Essa abertura permitiria teoricamente que a produção tivesse mais flexibilidade para consegui-las. Assim, por exemplo, o primeiro encontro entre Flavia e Bianca que havia sido escrito se passando na casa de Bianca foi reescrito já no começo da pré-produção para ser uma externa em um gramado. Muitas das locações que nos pareciam simples e flexíveis se mostraram bastante complicadas de se conseguir. De todo modo, por conta desta flexibilidade, várias das locações que buscamos tinham pouco a ver entre si, mas cumpriam funções equivalentes. Em cada uma ganharíamos alguma coisa perderíamos outra.

Sempre que possível durante as visitas de locação fazíamos testes de imagem e som. Como foram muitas visitas, nem sempre conseguíamos a presença de todas as pessoas e equipamentos necessários para que elas ocorressem em condições ótimas. Algumas vezes isso significou ter que voltar a determinadas locações para mais visitas. Todos os testes eram compartilhados com a equipe e colocados em uma pasta específica para isso no drive do filme.

Para a casa de Flavia a produção selecionou diversos lugares. Compartilhamos fotos em nossa pasta e eliminamos algumas das possibilidades através desse processo, deixando-as como planos de contingência. O apartamento de um amigo do produtor, no Largo do Machado, se mostrou interessante para quase todas as cenas, exceto pela ausência de um sofá. Na visita a esse apartamento a diretora de fotografia não pôde estar presente o que se mostrou bastante prejudicial durante as filmagens do primeiro dia, fazendo com que tivéssemos que decidir na hora algumas mudanças de planos que se mostraram inviáveis como foram anteriormente concebidos. As cenas do sofá foram gravadas na casa do irmão do produtor, na Tijuca. Nesta locação também fizemos uma visita sem a diretora de foto, o que foi essencial para a produção poder definir que a locação seria essa, mas felizmente conseguimos voltar com ela depois e fazer testes inclusive montando uma sequência da cena da dança, o que facilitou bastante no dia de filmagem.

As cenas do elevador eram as últimas internas que precisávamos. Primeiramente elas seriam feitas no elevador da primeira casa que usamos, o que tinha sido confirmado com um dos porteiros antes. No dia anterior à filmagem, no entanto, descobrimos que aquele porteiro não estaria lá e que o porteiro do dia tinha avisado ao dono da casa que o síndico não tinha liberado o uso do elevador. A ordem do dia foi refeita e passamos essas cenas para a diária da segunda casa. A produção conseguiu então um elevador na Tijuca, mas só teríamos acesso a ele por duas horas. No dia anterior à diária, o ator que faria o vizinho avisou que não poderia mais participar porque lembrou que tinha um compromisso. Assim, a liberação desse elevador que já era frágil foi perdida. Chegamos a considerar se o filme ainda faria sentido sem essas cenas, mas no

estágio de produção em que estávamos, consideramos que sua perda seria muito prejudicial. Assim, enquanto buscávamos um elevador, acabamos tendo uma notícia de sorte. O prédio da assistente de direção estava em obras exatamente no elevador. O que até então era uma dificuldade para consegui-lo tornou-se uma oportunidade porque o elevador precisaria ficar parado pelos próximos dias. Assim, o seu pai (que também atuou como vizinho no filme) intercedeu para que ele ficasse parado no andar de sua casa. Conseguimos visitar a locação no dia anterior com o elevador já à disposição e fazer todos os testes necessários. Conseguimos colocar nesse dia o plano dela lavando louça, mas ainda assim foi um dia de gravação extra em relação ao que tínhamos programado, aumentando o número de diárias de quatro para cinco e atrasando nosso cronograma.

Para as três cenas com Bianca, precisávamos de um lugar que oferecesse alguma diversidade de cenários próximos, fazendo com que não parecesse tanto que haviam sido filmadas na mesma locação. Fizemos alguns testes no Rio2, na Barra da Tijuca, que se mostrou um pouco problemático para o som, principalmente pela proximidade com a rua. Também fizemos testes na Quinta da Boa Vista que apesar de ter paisagens maravilhosas também é cercada por trânsito intenso. Em algumas partes do parque nosso direcional sofreu interferência de uma estação de rádio, fenômeno que ainda não conseguimos explicar. Além disso, fizemos a visita em dia de semana e o lugar estaria consideravelmente mais cheio durante o fim de semana gerando ainda mais barulho e pessoas passando. Todos esses lugares, devido a seus problemas, eram catalogados como planos B, possibilidades para caso não conseguíssemos algo melhor. O Fundão acabou se mostrando como a melhor opção, apesar de termos receio sobre o local ficar muito vazio aos sábados. Isso seria uma desvantagem em termos de segurança, mas ao menos supostamente seria uma vantagem em termos de som (o que para ambos não se confirmou). Os testes se mostraram bastante promissores e achamos locais bonitos para todas as cenas que queríamos.

Para as cenas com Bruno, o namorado, a produção sugeriu primeiramente que fizéssemos na Barra. Em todas as imagens compartilhadas os prédios me pareceram residenciais demais, o que não fazia sentido com Bruno estando no seu horário de almoço. Tinha interesse em gravar no centro, com seus prédios comerciais espelhados, o que por sua vez era uma questão para a produção principalmente por motivo de segurança. O centro também tinha o problema do barulho, embora fôssemos filmar no domingo e falta de banheiros. Como a Barra também era uma possível locação para as cenas com a Bianca, fizemos alguns testes lá e encontramos lugares interessantes para todas as cenas do Bruno nos shoppings Downtown e Città America. Primeiramente achei os lugares muito artificiais (uma característica comum do bairro), mas fui convencido pela indicação do produtor de que a artificialidade deveria ser incorporada à estética do filme, mais uma representação das imagens impostas e artificiais que pretendemos criticar. A princípio ambos os shoppings responderam positivamente aos nossos e-mails, mas rapidamente mandaram novos e-mails não tão receptivos. Visitamos também o Edifício

Argentina, na praia de Botafogo num domingo de manhã. Outro lugar com algum problema de barulho pela proximidade de ruas movimentadas, mas com espaços interessantes e um grande prédio espelhado. A segunda cena com o namorado provavelmente seria filmada em outros lugares, mas eram locações que julgamos mais simples de se conseguir na Zona Sul. Conforme os e-mails dos shoppings mudavam de tom, nossos planos B viravam planos A e voltamos ao edifício em um dia de semana para pedir autorização para filmar no pátio externo (espaço que é completamente aberto ao público e vazio aos domingos). O administrador nos respondeu que isso nunca era permitido, mas que podíamos tentar mandar um e-mail. Tanto para o edifício Argentina quanto para os shoppings, cogitamos simplesmente fazer as filmagens sem as permissões, mas os problemas gerados pela possibilidade de sermos impedidos no meio de uma diária eram maiores que as vantagens.

No mesmo dia em que voltamos ao edifício Argentina, visitamos o CBAE da UFRJ. Foram extremamente solícitos conosco, nos acompanhando em uma visita pelo lugar e explicando como poderíamos reservar o espaço por e-mail. O CBAE tem cenários bonitos e funcionava bem para a segunda cena com o namorado, tanto para a conversa quanto para a cena do assédio. Para a primeira cena, não tínhamos o espaço externo a um prédio comercial como havia pensado originalmente, mas tínhamos um salão de conferências que embora não fosse muito comercial poderia servir. A ideia seria adaptar o roteiro para que eles estivessem dentro do trabalho de Bruno e não do lado de fora. Flavia perguntaria sobre o espaço e Bruno explicaria que era uma sala que quase sempre estava vazia ou qualquer coisa do tipo. Esse era o último dia de filmagens depois de vários problemas com locações e achamos mais importante conseguir um lugar que fosse bom em termos de produção ainda que não fosse o ideal para a narrativa. Além disso, o ator precisava estar na praia do Flamengo às 16h porque atua em uma peça e a proximidade do local nos permitia ter mais algum tempo de filmagem antes de liberá-lo. Ao mandar e-mail com requerimento do espaço, no entanto, também o CBAE fez diversas exigências como a presença de um professor durante todo o tempo em que estivéssemos lá e o pagamento para que um funcionário acompanhasse nossa diária.

Já tínhamos pensado no campus da praia vermelha, inclusive tendo feito um reconhecimento dos possíveis cenários depois de uma reunião no sujinho. O problema maior era que as filmagens aconteceriam num domingo. O atraso das filmagens por conta da situação com o elevador acabou nos fazendo passar a filmagem para um sábado, em que nos parecia mais provável conseguir entrar no campus. Fizemos pelo menos mais três visitas ao campus, para encontrar lugares possíveis para as cenas, fazer testes de imagem e som e fazer planos para caso chovesse (a previsão do tempo dizia que precisaríamos deles). Na última visita, fomos também tentar conseguir uma autorização da prefeitura e nos pediram para enviar um e-mail que foi respondido no dia anterior à filmagem informando que precisaríamos de um servidor docente ou técnico administrativo acompanhado a realização. Sabendo que nesse sábado outros eventos

aconteceriam no campus (especificamente uma aula de filosofia pela manhã e uma atividade na CPM à tarde), decidimos gravar mesmo assim.

#### 4.8 STORYBOARD

Após a decupagem, entre os dias 6 de setembro e 5 de outubro (um dia antes do primeiro dia de gravação) produzi um storyboard para o filme (apêndice V). O trabalho foi grande, mas esse documento foi essencial na comunicação com os diversos departamentos e ia sendo usado para as cenas que já estivessem desenhadas mesmo antes de estar completo. Optei por fazer os desenhos coloridos por limitações técnicas da minha capacidade de desenho (os desenhos em preto e branco se mostraram menos inteligíveis).

É interessante notar que, por ser produzido ao longo de um mês inteiro (praticamente todo o tempo de pré-produção), o storyboard mostra algumas das questões do filme conforme eram pensadas. Por exemplo, os planos P3 e P35 deveriam ter a mesma composição, mas entre o tempo de desenhar um e outro, decidimos a locação e fizemos uma visita técnica em que percebemos não ter um espaço com distância suficiente para o que havia sido decupado. Assim, o segundo mostra um contra-plongée que o primeiro não apresenta. Ironicamente, o plano acabou ficando diferente de ambas as versões no storyboard. Em outros casos, preferi manter a consistência do storyboard, como por exemplo com as personagens que se mantiveram iguais mesmo depois da seleção das atrizes. Nesse sentido, o storyboard também revela algo sobre a questão já discutida de seleção de elenco. Em última instância, quando decidi transformar os personagens escritos em desenhados, eles eram todos brancos. Um possível alerta para a inexistência de neutralidade.

O Storyboard foi digitalizado no dia 5 de outubro e codificado de acordo com o roteiro técnico e comentários foram adicionados sobre as mudanças necessárias. Além disso, coloquei em cada plano rótulos de cor que foram usados em um roteiro com análise de cobertura feito à mão.

#### 4.9 FILMAGEM

A filmagem foi programada inicialmente para quatro dias, mas tivemos que aumentar posteriormente para cinco. O primeiro dia de filmagens (06/10) foi no apartamento do Largo do Machado e tivemos alguns atrasos principalmente pelas mudanças de última hora com o impedimento de filmar as cenas do elevador, o que nos levou a adicionar alguns planos às pressas para esse dia. Além disso, tivemos dificuldades pela falta de alguns testes anteriormente, como já relatado. Acabamos o dia mais tarde do que tínhamos planejado.

Nesse dia filmamos o *traveling* zenital da cena da masturbação que foi realizado com um colchão no chão e prendendo a câmera a um cabo de vassoura com fita e apoiando-o em um encosto de cadeira. Além da diretora de fotografia operando o “braço”, outras duas pessoas apoiavam-no em outro cabo de vassoura para aumentar a estabilidade.

O segundo dia (12/10) seria o Fundão, mas a previsão do tempo indicava que iria chover e mudamos no começo da semana para o apartamento da Tijuca e o elevador. Novamente tivemos que improvisar a ordem do dia de última hora por conta do cancelamento do ator que gravaria a cena do elevador. Além disso, tínhamos que filmar alguns planos diurnos e outros noturnos, o que fazia com que nosso horário ficasse menos flexível. A maior dificuldade técnica desse dia foi fazer o plano da TV porque tínhamos estudado possibilidades para o efeito de luz, mas não tínhamos conseguido testar antes disso. A cena da dança também se mostrou complicada para conciliar atuação e som: A atriz pediu que tivesse uma música na hora para que ela pudesse dançar, o que praticamente impossibilitava a captação do som direto para seus movimentos. Acabamos optando por privilegiar a atuação. Gravamos ela dançando sem música para ter sons de passos e movimentos naquele ambiente, mas sem sincronia possível. O dia também acabou tarde, o que foi um problema principalmente porque neste fim de semana tínhamos dois dias de gravação seguidos.

No dia seguinte (13/10) fomos aos Fundão para nosso terceiro dia de filmagem. Acreditávamos que o lugar estaria vazio, mas estava acontecendo um concurso para a polícia civil no prédio de Letras, ao lado de onde começaríamos a filmar. A atriz chegou atrasada e quando íamos começar a filmar as primeiras pessoas começaram a sair da prova fazendo muito barulho. Assim, mudamos a ordem das cenas na hora e fomos gravar perto da Reitoria. Começamos as gravações muito atrasados o que nos obrigou a cortar diversos planos e escolher o posicionamento das atrizes (que tinha que ser feito na hora por conta da luz do sol) com menos cuidado do que gostaríamos. Apesar disso, as primeiras gravações correram razoavelmente bem, até que o som de aeromodelos começou a inviabilizar qualquer gravação. Tentamos adiantar uma cena em outro local, mas fomos surpreendidos por um carro com caixas de som tocando em volume máximo. Tentamos buscar lugares novos em que pudéssemos gravar as cenas, sabendo que isso traria perdas em relação aos lugares em que já tínhamos pensado os enquadramentos, mas tivemos pouco sucesso. Acabamos voltando para o prédio de Letras e conseguindo filmar o resto do que precisávamos lá, improvisando algumas mudanças. Um outro problema que tivemos lá foi descobrir que a grama estava irritando a pele das atrizes, o que foi resolvido colocando um tecido embaixo delas. Nos planejamos para fazer a última cena na *golden hour* e mesmo com todos os contratempos conseguimos, acabando a diária na hora planejada.

O quarto dia (20/10) foi a cena do elevador que conseguimos testar bem no dia anterior, fazendo com que fosse uma diária tranquila e sem grandes questões.

O último dia (26/10) tinha previsão de pancadas de chuva e, apesar disso, julgamos que adiar seria pior que gravar assim. Procuramos na internet e montamos uma proteção para a câmera usando sacos do tipo *ziplock*, além de usar um guarda-chuva preso ao tripé e estarmos alertas para correr para um local coberto a qualquer momento. Tínhamos também a ideia de que caso alguma cena fosse interrompida pela chuva, continuaríamos do ponto em que ela tinha parado com os personagens começando um novo plano correndo para debaixo de um local coberto e improvisando um diálogo que permitisse voltar ao assunto anterior. Ou seja, a chuva poderia ser um problema, mas estávamos dispostos a incorporá-la ao filme caso fosse necessário. Uma única pancada de chuva aconteceu e foi bem rápida. Voltamos pensando em soluções para o cenário estar molhado mas descobrimos que, para nossa sorte, o sol tinha secado tudo em poucos minutos e ele estava praticamente igual ao que tínhamos gravado antes, sem nenhuma grande questão de continuidade. Ainda assim a chuva foi uma questão que nos assombrou ao longo de todo o dia, fazendo com que corrêssemos com as cenas sempre que possível. Os principais problemas nesse dia para o som foram helicópteros, um ar condicionado (que é possível ver no fundo da primeira cena com o namorado) e vento (principalmente na cena do assédio).

#### 4.10 FOTOGRAFIA

Usamos para o filme uma câmera Canon T7i emprestada e lentes Canon 50mm 1.8, Canon 18-55mm 3.5-5.6, Canon 10-18mm 4.5-5.6 e Nikon 28mm 1.8 (retrô com adaptador). Para a iluminação utilizamos um refletor fresnel 1000w, dois refletores abertos 1000w, um deles em uma diária com lâmpada comum de 100w, um refletor soft com 4 lâmpadas fluorescentes, um refletor de LED e um bocal para lâmpada avulsa. Gelatinas CTB (*Color Temperature Blue*), rebatedor e difusor, espelho para *flare*, tripé, uma escada, um plástico marcado para ver o *aspect ratio*, sacos plásticos do tipo *ziplock* e guarda-chuva, um estabilizador feito com cano de PVC e uma grua improvisada com cabos de vassoura em um encosto de cadeira.

A decupagem foi pensada quase inteiramente junto com a diretora de fotografia. Os problemas na filmagem acabaram fazendo com que muitas de nossas decisões tivessem que ser reconsideradas às pressas para que fosse possível filmar. Assim, por exemplo, perdemos diversos planos nos encontros de Flavia e Bianca pela necessidade de apressar as filmagens e o movimento de câmera do P17 por conta da impossibilidade de realizá-lo na locação que conseguimos, entre outros. Assim, muitas das intenções planejadas nessa etapa foram perdidas no resultado final.

Decidimos usar um *aspect ratio* relativamente estreito. Nossa experiência anterior era a de que para exportação em DCP o Premiere tinha apenas duas opções sendo 2.39:1 a que parecia mais

com o que gostaríamos. Para conseguir ter uma visão dessa proporção no visor da câmera, usamos um plástico transparente com marcações feitas na proporção certa. Ao longo das gravações, comecei a ficar um pouco insatisfeito com essa decisão que dificultou bastante nosso trabalho. Essa insatisfação inicial me fez pesquisar um pouco mais sobre *aspect ratios* e chegar à conclusão mais embasada de que não tínhamos feito a melhor escolha. Tentávamos passar uma ideia de imagem mais cinematográfica e sentíamos que de alguma forma a tela mais estreita ajudava nisso. Em nossa experiência anterior, isso havia sido interessante, mas o que falhamos em perceber talvez foi que se tratava de um trabalho de ficção fantástica, gênero que tende a receber melhor esse tipo de composição. A “sensação de cinema” que desejávamos na verdade é uma sensação trazida por filmes épicos, grandes paisagens, batalhas, corridas, enfim, horizontalidade, o que ligou essa percepção ao longo do tempo a espaços mais imaginativos, um certo deslocamento da realidade para a entrada em uma história fabulosa. Nosso filme, por outro lado, tem a maioria de seus planos focado no aspecto humano, principalmente diálogos, o que geralmente combina mais com um quadro mais alto. O quadro mais alto também teria melhorado a relação entre a tela principal e suas telas de censura. Encontrei algum contentamento nessa decisão, porém, exatamente pelos motivos que nos levaram à escolha. Se nós mesmos buscávamos uma imagem que considerávamos à época mais cinematográfica, o próprio filme-personagem, em seu desejo eterno de ser um filme que não é, poderia ter enveredado pelo mesmo caminho. Além disso, entendo que cada filme é o melhor que pode fazer aquela equipe naquele momento, mas é também um processo de aprendizado constante para que os envolvidos evoluam. Cada filme é apenas um passo na jornada. Os erros, ainda que frustrem para cada obra específica, são o melhor que elas podem trazer para a jornada como um todo.

#### 4.11 SOM

Tínhamos a nossa disposição um microfone direcional NTG2 da Rode, com protetor de vento, duas lapelas com fio, uma Audio-technica ATR3350 (6m) e uma Boya B1-M1 (6m) e um gravador Zoom H6 e seu microfone omnidirecional MSH-6 MS, além da vara boom que pegamos na CPM.

As lapelas acabaram não sendo usadas, em alguns casos por questão de tempo (por exemplo na cena do assédio em que já estávamos prontos para gravar e com medo de que começasse a chover), mas principalmente pela ausência de outro gravador, fazendo com que tivéssemos que decidir entre elas ou o direcional.



Nossos maiores problemas com o som foram nas externas em que tivemos problemas diversos como pessoas falando e gritando, carros, alto falantes de carros, aeromodelos, helicópteros, condicionadores de ar e vento.

Com todos os atrasos, a mixagem (assim como a montagem) foi feita em caráter provisório, para vermos um primeiro corte e para apresentação para a banca.

#### 4.12 CONTINUIDADE

Às 20h da sexta-feira que precedeu o segundo e o terceiro dias de filmagem, a continuísta mandou uma mensagem dizendo que por questões pessoais (que não cabem aqui relatar) possivelmente não poderia estar presente nos dias seguintes. Não estava “desmarcando”, mas nos deixando “alertados” de que talvez precisássemos de outra pessoa. Pediu que buscássemos alguém que pudesse ficar de sobreaviso caso ela realmente não pudesse comparecer. Como já relatado na parte dedicada à equipe deste relatório, já tínhamos tido dificuldade anteriormente e seria ainda mais complicado conseguir alguém tão em cima da hora e ainda mais para talvez participar e talvez não. Optamos por não ter alguém para a função e dividir essa responsabilidade na medida do possível entre a equipe. Hecht, a assistente de direção, foi essencial nessa parte do processo, englobando muitas das funções de continuidade na medida de suas possibilidades. Essa conjuntura adversa fez com que os boletins de continuidade fossem feitos após o fim das filmagens, através dos próprios arquivos, criando uma etapa de pós-produção que poderia ter sido evitada e melhor realizada de outra forma.

#### 4.13 ARTE

Na primeira reunião que tive com o diretor de arte, Lucas Studart, ele me fez um interrogatório completo sobre as personagens, até as minúcias de como tinham se conhecido ou como eram os lugares que frequentavam. Isso foi importante porque algumas dessas questões não tinham sido sequer pensadas por mim. A arte, portanto, teve uma relação intensa com desenvolvimento dos personagens, inclusive levando a pequenas mudanças no próprio roteiro e influenciando os ensaios com o elenco. Deixei o processo bastante aberto para que ele trouxesse para o filme o

que achasse interessante, embora tenha também cortado muitas das ideias quando considerava entrarem em conflito com a narrativa ou com as decisões de outros departamentos.

Estabelecemos também que o filme não pretendia quebrar com o realismo, mas que poderia explorar seu limite. Isso condizia com nossa definição do filme-personagem que deseja ser um filme hollywoodiano. Assim, se o filme tivesse algum controle sobre si, não teria objetos de cena inexplicáveis ou figurinos inconcebíveis. Por outro lado, sua estética poderia ser excêntrica se isso se justificasse dentro da narrativa. A juventude em descoberta das personagens me remetia a narrativas como “Juno”<sup>160</sup> e “Ghost World”<sup>161</sup>, por exemplo. Chegamos a buscar algum objeto de cena marcante que pudesse tornar a cena do gramado mais interessante. Algo que as personagens pudessem levar para o local, absolutamente possível, mas definitivamente não usual como a poltrona no jardim de Juno ou a máscara de Enid. Acabamos não encontrando um objeto que nos satisfizesse nesse sentido, mas as próprias revistas em quadrinho espalhadas de forma exagerada cumpriram um pouco deste papel.

As censuras também eram um local de exploração interessante. Elas sim podiam quebrar o realismo, afinal de contas, já eram pela sua própria existência uma quebra da suspensão da descrença. Além disso, os testes que fizemos mostravam que eram mais interessantes quando eram destacadas dos planos censurados, por exemplo com fundos coloridos. Um bom exemplo desse não realismo vem na imagem em que ela lava louça. Nesse plano, temos um grande fundo azulejado remetendo a uma cozinha e os pratos. Não há qualquer tentativa de recriar de forma realista uma pia ou bancada e mesmo a forma como a atriz age é deslocada da realidade.

O fundo azulejado em si demandou um esforço considerável. Primeiro tentamos conseguir espaços em que tivéssemos paredes azulejadas do tamanho necessário e que permitissem distância o suficiente para fazer o plano tão aberto quanto desejávamos. Além disso, por ser um plano único, precisava ser perto de alguma locação que já fôssemos usar e que tivesse tempo livre. Acabamos optando por um adesivo que a arte montou nas proporções corretas.

A censura da masturbação foi a única para a qual tivemos um dia de testes. Compramos várias frutas (mamão, abacaxi, limão, romã e manga) e de fato testamos as possibilidades de cada uma. Achamos a romã linda, mas dura demais para a cena e acabamos incorporando-a para a composição da imagem.

Um dos poucos problemas que tivemos foi com a saia censurada que não pôde ser entregue pela pessoa que nos emprestaria. Assim, a saia disponível era a segunda opção da arte. Colocando a

---

<sup>160</sup> **Juno**. Direção de Jason Reitman. Fox Searchlight Pictures, 2007.

<sup>161</sup> **Ghost World**. Direção de Terry Zwigoff. United Artists, 2001.

saia na atriz percebemos que ela não era curta o suficiente para justificar a censura, além de estar apertada para ela. Sendo a única saia disponível, ela foi adaptada com alfinetes e fita adesiva para parecer mais curta, o que dificultou ainda mais ela ser colocada. O ato de colocar a saia se tornou longo e passou a chamar ainda mais atenção para o fato de a saia estar ajustada. Para resolver essa questão, o plano ganhou alguns jump cuts.

Quando fomos filmar a cena com o namorado, também percebemos estarem faltando os tênis que ela usava na cena anterior. Além do quase imperceptível erro de continuidade, tínhamos planejado que a atriz os tirasse durante a conversa e que tivéssemos inserts dos calçados, o que pode ser visto no storyboard. Esses inserts foram abandonados e evitamos mostrar o pé da atriz na cena depois que ela já tivesse sentada.

#### 4.14 MONTAGEM

Considerando que nosso calendário de produção já era extremamente corrido e que atrasamos ainda mais com a diária extra, tivemos muito pouco tempo para a montagem. Além disso, não podemos desconsiderar que essa etapa acontece no final de período, quando esse processo disputa prioridade nas agendas de todos os envolvidos. Assim, ela foi realizada principalmente para vermos um primeiro corte e para a apresentação para a banca, e terá seguimento ao longo dos próximos meses, considerando que ainda temos muitas questões a resolver.

### 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há exatamente três meses, no dia 22/08 estávamos tendo nossa primeira reunião para falar desse projeto, sem sequer ter uma equipe montada ou uma versão filmável do roteiro. O tempo é sempre terrivelmente curto para qualquer coisa a que seja destinado. Enquanto finalizo meu relatório, um primeiro corte do filme ainda está sendo concluído. A montagem nesse momento adiciona as censuras e ao mesmo tempo a mixagem é realizada com o corte sem censuras, ambas em caráter provisório. Ainda pretendemos compor músicas para a trilha sonora (as músicas que estão no filme também são provisórias), possivelmente dublar algumas cenas, especialmente a do assédio, regravar o monólogo final da atriz e talvez gravar trechos de áudio documentais para os créditos, que também não estão prontos. É possível que adicionemos ainda a eles uma versão simplificada, gravada com celular, da cena com a criança que tivemos que tirar. O plano do futebol ainda será substituído por algum outro por questão de direitos de imagem. Também é preciso rever algumas das cenas porque acredito que existam planos não utilizados que, com uma montagem cuidadosa, possam potencializar a atuação. Isso sem contar com apresentar o

filme para a equipe e algumas pessoas de confiança, ouvir suas críticas, repensar algumas decisões, colorizar e inscrever em festivais.

Acredito que mesmo faltando tanto, o filme já seja bem-sucedido em suas propostas. Ele é um trabalho coletivo dentro da universidade pública em um tempo de obscuridade. Um trabalho que se apoia em uma pesquisa teórica da linguagem cinematográfica e é em si uma pesquisa prática de linguagem, com que espero tê-la esticado minimamente para fora de sua zona de conforto. Só minimamente, afinal, “não podemos inventar toda uma nova linguagem escrita para cada livro”<sup>162</sup>. A linguagem nos guarda ainda tantas possibilidades quanto as que já foram utilizadas. Experimentar com alguns aspectos pouco utilizados dentro dela é realizador.

Além disso, já tinha dirigido um curta para uma matéria antes, mas foi durante as filmagens de agora que entendi de uma forma pessoal algumas das opções estético políticas das vanguardas cinematográficas. Filmar é a única forma de entender o que é filmar, de se reconectar a esse passado. Citando uma última vez Carrière, “o cinema continua fundamentalmente um ambiente realístico. [...] seu lendário poder (‘você pode mostrar tudo no cinema’) se tornou sua nova e estranha fraqueza: ‘você *tem* que mostrar tudo no cinema’”. Espero que esse filme leve o pensamento a novas formas de fazer exatamente o oposto e trabalhar aquilo que não é mostrado.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 6.1 LIVROS E ARTIGOS

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 24ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**: e outras poéticas políticas. 10ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OROZ, Silvia. **Gutierrez Alea**: Os Filmes que Não Filmei. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1985.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: A opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

---

<sup>162</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. op. cit. p. 19.

SCHWARZ, Roberto. Altos E Baixos Da Atualidade De Brecht. In:\_\_\_\_\_. **Seqüências Brasileiras: Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail, org. **A Experiência do Cinema: Antologia**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

GAUTREAU, André. Narration and Monstration in the Cinema. **Journal of Film and Video**, v. 39, n. 2. University of Illinois Press, 1987. Disponível em: <<https://sci-hub.tw/https://www.jstor.org/stable/20687768>> Acesso em: 10/11/2019.

JOHNSON, Kenneth. The Point of View of the Wandering Camera. **Cinema Journal**. v. 32, no 2. University of Texas Press, 1993. Disponível em: <<https://sci-hub.tw/10.2307/1225604>> Acesso em: 10/11/2019.

GUERRA, Michele. Modes of Action at the Movies, or Re-Thinking Film Style from the Embodied Perspective. In: KRAVANJA, Peter; COËGNARTS, Maarten, eds. **Embodied Cognition and Cinema**. Leuven University Press, 2015.

SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica: Contando histórias com imagens em movimento**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

MEIRELES, Cecília. **Olhinhos de Gato**. 5ª Edição. São Paulo: Editora Moderna, 1983. Página 97. Disponível em: <<http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/OlhinhosdeGato.pdf>> Acesso em: 29/10/2019.

NAMORA, Fernando. **Minas de San Francisco**. Alfragide, Portugal: Ed. Caminho, 2018. Capítulo V. Disponível em <[https://books.google.com.br/books?id=vxRtDwAAQBAJ&pg=PT72&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=vxRtDwAAQBAJ&pg=PT72&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)> Acesso em: 29/10/2019.

BUENO, Samira. et al. **Percepção sobre violência sexual e atendimento a mulheres vítimas nas instituições policiais**. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, Online. 2016. Disponível em: <[http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/01/FBSP\\_Policia\\_precisa\\_falar\\_estupro\\_2016.pdf](http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/01/FBSP_Policia_precisa_falar_estupro_2016.pdf)> Acesso em: 29/10/2019.

MCKEE, Robert. **Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro**. Curitiba: Editora Arte&Letra, 2012.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MINNICH, Elizabeth. **The evil of banality: Arendt revisited**. Arts & Humanities in Higher Education. Vol. 13. SAGE Publishing, 2014. p. 158-179. Disponível em: <<https://sci-hub.tw/https://doi.org/10.1177/1474022213513543>> Acesso em: 03/11/2019.

MILGRAM, Stanley. **Os Perigos da Obediência**. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/832874/mod\\_resource/content/1/Os%20perigos%20da%20obediencia.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/832874/mod_resource/content/1/Os%20perigos%20da%20obediencia.pdf)> Acesso em: 06/11/2019.

ZIMBARDO, P. et. al. Interpersonal Dynamics in a Simulated Prison. **International Journal of Criminology and Penology**, 1973. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/235356446\\_A\\_Study\\_of\\_Prisoners\\_and\\_Guards\\_in\\_a\\_Simulated\\_Prison](https://www.researchgate.net/publication/235356446_A_Study_of_Prisoners_and_Guards_in_a_Simulated_Prison)> Acesso em: 06/11/2019

GINO, Francesca. et. al. **Self-Serving Altruism?**: The Lure of Unethical Actions that Benefit Others. HHS Author Manuscripts, PMC. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3835312/>> Acesso em: 06/11/2019.

PANIAGUA, Maria Navarro; SANCHEZ, Sofia Izquierdo. **Hollywood pay**: the penalty for being an actress. Resumo expandido. Disponível em: <[https://www.sheffield.ac.uk/polopoly\\_fs/1.669934!/file/E1\\_2\\_Sanchez.pdf](https://www.sheffield.ac.uk/polopoly_fs/1.669934!/file/E1_2_Sanchez.pdf)> Acesso em: 08/11/2019.

BIELBY, Denise D. Gender inequality in culture industries: Women and men writers in film and television. **Sociologie du travail**. Vol. 51, n. 2, 2009. p.237-252. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/sdt/16462>> Acesso em: 08/11/2019.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>> Acesso em: 11/11/2019.

LIPPMAN, Julia R. I Did It Because I Never Stopped Loving You: The Effects of Media Portrayals of Persistent Pursuit on Beliefs About Stalking. **Communication Research**. v. 45. SAGE Publishing, 2018. Disponível em: <<https://scihub.tw/https://doi.org/10.1177/0093650215570653>> Acesso em: 10/11/2019.

ABDO, Carmita. Pesquisa Mosaico 2.0. USP. APUD SOARES, A. 40% das mulheres não se masturbam, aponta nova pesquisa da USP. **Veja São Paulo**, Online. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/sexo-e-a-cidade/40-das-mulheres-nao-se-masturbam-aponta-nova-pesquisa-da-usp/#>> Acesso em: 29/10/2019.

FOUTS, Gregory. BURGGRAF, Kimberley. Television Situation Comedies: Female Body Images and Verbal Reinforcements. **Sex Roles**, v. 40, p. 473, 1999. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1023/A:1018875711082>> Acesso em: 09/11/2019.

FRYAR, C. et. al. Mean Body Weight, Height, Waist Circumference, and Body Mass Index Among Adults: United States, 1999–2000 Through 2015–2016. **National Health Statistics**

**Reports.** n. 122. NCHS, 2018. Disponível em: <<https://www.cdc.gov/nchs/data/nhsr/nhsr122-508.pdf>> Acesso em: 09/11/2019.

**Where We Are on TV 2017-2018.** GLAAD. Disponível em: <[https://glaad.org/files/WWAT/WWAT\\_GLAAD\\_2017-2018.pdf](https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf)> Acesso em: 09/11/2019.

HUNT, Darnell; RAMÓN, Ana-Christina. **2015 Hollywood Diversity Report: Flipping the Script.** Ralph J. Bunche Center for African American Studies at UCLA, 2015. Disponível em: <<https://irle.ucla.edu/wp-content/uploads/2017/11/2015-Hollywood-Diversity-Report-2-25-15.pdf>> Acesso em 10/11/2019.

DIDI-HUBERMAN, George. Cuando las imagines toman posición. S/ ed., 2008. APUD. BRITTO, Geraldo Lopes. Brecht e Boal: Imagens tomando posição. **O Percevejo**, Online. Vol. 05, n. 02, Julho-Agosto/2014. p. 151.

CHION, Michel: **A Áudio-Visão.** cap. 2. Tradução de Ivan Capeller. Acesso em arquivo digital.

## 6.2 REFERÊNCIAS VISUAIS, AUDIOVISUAIS E VÍDEO-ENSAIOS

**À bout de souffle.** Direção de Jean-Luc Godard. Les Films Impéria, 1960.

PUSCHAK, Evan. **Breathless: How World War II Changed Cinema.** Vídeo. Nerdwriter1 (canal). Youtube, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yV5Wf5VGvy8>> Acesso em: 21/11/2019.

**Professione: reporter.** Direção de Michelangelo Antonioni. MGM, 1975.

**Taxi Driver.** Direção de Martin Scorsese. Columbia Pictures, 1976.

**Notorious.** Direção de Alfred Hitchcock. RKO Radio Pictures, 1946.

**Fantasma.** Direção de André Novais Oliveira. Filmes de Plástico, 2010. Disponível em: <<http://portacurtas.org.br/filme/?name=fantasma9646>> Acesso em: 18/11/2019.

**Napoléon.** Direção de Abel Gance. Ciné France, 1927.

**Suspense.** Direção de Lois Weber e Phillips Smalley. Rex Motion Picture Company, 1913.

**Indiscreet.** Direção de Stanley Donen. Warner Bros., 1958.

**Down With Love.** Direção de Peyton Reed. Fox 2000 Pictures, 2003.

**The Rules of Attraction.** Direção de Roger Avary. Kingsgate Films, 2002.

**Kill Bill: Vol. 1.** Direção de Quentin Tarantino. Miramax, 2003.

**Phone Booth.** Direção de Joel Schumacher. Fox 2000 Pictures, 2002.

**Woodstock.** Direção de Michael Wadleigh. Wadleigh-Maurice Ltd., 1970.

**Jackie Brown.** Direção de Quentin Tarantino. Miramax, 1997.

**Annie Hall.** Direção de Woody Allen. Rollins-Joffe Productions, 1977.

**Hulk.** Direção de Ang Lee. Universal Pictures, 2003.

**(500) Days of Summer.** Direção de Marc Webb. Fox Searchlight Pictures, 2009.

**O Homem que Copiava.** Direção de Jorge Furtado. Globo Filmes, 2003.

**Wicked Wicked.** Direção de Richard L. Bare. United National Productions, 1973.

**Trailer de Wicked Wicked.** Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=TJanMshLbgM>> Acesso em: 17/11/2019.

**Timecode.** Direção de Mike Figgis. Screen Gems, 2000.

**The Tracey Fragments.** Direção de Bruce McDonald. Shadow Shows, 2007.

**The Life of an American Fireman.** Direção de Edwin S. Porter e George S. Fleming. Edison Manufacturing Company, 1903.

**Santa Claus.** Direção de George Albert Smith. George Albert Smith Films, 1898.

**Le fabuleux destin d'Amélie Poulain.** Direção de Jean-Pierre Jeunet. Claudie Ossard Productions, 2001.

**Un Homme de Têtes.** Direção de Georges Méliès. Star-Film, 1898.

**Chelovek s kino-apparatom (Um Homem com uma Câmera).** Direção de Dziga Vertov. VUFKU, 1929.

**The Parent Trap.** Direção de Nancy Meyers. Cinema Vehicle Services, 1998.

Felina. Direção de Vince Gilligan. 2013. In.: **Breaking Bad.** Criado por Vince Gilligan. High Bridge Productions, 2008-2013.

**Vivre sa vie.** Direção de Jean-Luc Godard. Les Films de la Pléiade, 1962.

**Dak mo mai sing.** Direção de Teddy Chan. GH Pictures, 2001.

**Austin Powers: The Spy Who Shagged Me.** Direção de Jay Roach. New Line Cinema, 1999.

**A Clockwork Orange.** Direção de Stanley Kubrick. Warner Bros., 1971.

**Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan.** Direção de Larry Charles. Everyman Pictures, 2006.

**Michael Jackson - Billie Jean.** Direção de Steve Barron. Quincy Jones Productions, 1983. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Zi\\_XLOBDo\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=Zi_XLOBDo_Y)> Acesso em: 20/11/2019.



**Letrux - Que estrago.** Direção de Elisa Riemer e Letícia Novaes. letícia novaes (canal). Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=85Vd9FQSSC8>> Acesso em: 26/11/2017.

**Three Transitions.** Peter Campus, 1973.

**Monsters, Inc..** Direção de Pete Docter, David Silverman e Lee Unkrich. Pixar Animation Studios, 2001.

RENÉ MAGRITTE. **Le fils de l'homme.** 1964. Óleo sobre tela, 116 x 89 cm.

**Os Filmes que Não Fiz.** Direção de Gilberto Scarpa. Abuzza Filmes, 2008. Disponível em: <<https://vimeo.com/91340551>> Acesso em: 28/10/2019

**Not Another Teen Movie.** Direção de Joel Gallen. Columbia Pictures, 2001.

**She's All That.** Direção de Robert Iscove. Miramax, 1999.

MCINTOSH, Jonathan. **Predatory Romance in Harrison Ford Movies.** Vídeo. Pop Culture Detective (canal). Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wWoP8VpbbpYI>> Acesso em: 10/11/2019.

**Blade Runner.** Direção de Ridley Scott. Warner Bros., 1982.

**The Empire Strikes Back.** Direção de Irvin Kershner. Lucasfilm, 1980.

**Indiana Jones and the Temple of Doom.** Direção de Steven Spielberg. Paramount Pictures, 1984.

MCINTOSH, Jonathan. **Abduction as Romance.** Vídeo. Pop Culture Detective (canal). Youtube, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t8xL7w1POZ0>> Acesso em: 10/11/2019.

**Beauty and the Beast.** Direção de Gary Trousdale e Kirk Wise. Walt Disney Pictures, 1991.

**The Miseducation of Cameron Post.** Direção de Desiree Akhavan. Beachside Films, 2018.

**Bridget Jones's Diary.** Direção de Sharon Maguire. Miramax, 2001.

**The Celluloid Closet.** Direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Channel Four Films, 1995.

**Torre de Babel.** Direção de Denise Saraceni e Carlos Manga. Escrita por Sílvio de Abreu. Rede Globo, 1998.

**Exodus: Gods and Kings.** Direção de Ridley Scott. Chernin Entertainment, 2014

**Reel Injun.** Direção de Neil Diamond, Catherine Bainbridge e Jeremiah Hayes. Rezolution Pictures, 2009.

GUERRILLA GIRLS. **Do women have to be naked to get into the Met. Museum?.** 1989. Impressão serigráfica sobre papel, 28 x 71 cm. Imagem disponível em:

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>> Acesso em: 11/11/2019.

GUERRILLA GIRLS. **Do women have to be naked to get into music videos?**. 2014. Impressão serigráfica sobre papel, 30,3 x 65,6 cm. Imagem disponível em: <<https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/26827/do-women-have-to-be-naked-to-get-into-music-videos>> Acesso em: 11/11/2019.

TOLEZANO, Julia. **NÃO TIRA O BATOM VERMELHO**. Vídeo. Jout Jout Prazer (canal). Youtube, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I-3ocjJTPHg>> Acesso em: 11/11/2019.

SARLEY, Stephanie. **Fruit Art Videos**. 2015-[2019?]. Série de vídeos. Disponível em: <<https://stephaniesarley.com/fruitartvideos/>> Acesso em: 13/11/2019.

**Emá Daiô**. Direção de João Amaral. Produção independente, 2019.

**Grand Hotel**. Direção de Edmund Goulding. MGM, 1932.

**Bande à part**. Direção de Jean-Luc Godard. Columbia Films, 1964.

**Napoleon Dynamite**. Direção de Jared Hess. Fox Searchlight Pictures, 2004.

BRAY, Matt. **100 Days of Dance**. Vídeo. ProjectOneLife (canal). Youtube, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6yxn5VmBUYy>> Acesso em: 18/11/2019.

BRAY, Matt. **100 People of Dance**. Vídeo. ProjectOneLife (canal). Youtube, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qrTi2aLx8dw>> Acesso em: 18/11/2019.

**Juno**. Direção de Jason Reitman. Fox Searchlight Pictures, 2007.

**Ghost World**. Direção de Terry Zwigoff. United Artists, 2001.

### 6.3 SITES, MATÉRIAS E ARTIGOS JORNALÍSTICOS

ROCHA, P. Justiça cancela apresentação de peça que traz Jesus como mulher trans. **Estadão**, Online. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,justica-cancela-apresentacao-de-peca-que-traz-jesus-como-mulher-trans,70002001631>> Acesso em: 19/12/2017.

GOBBI, N. Artistas acusam prefeitura de censura a mostra de diversidade no Castelinho. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artistas-acusam-prefeitura-de-censura-mostra-de-diversidade-no-castelinho-21914722>> Acesso em: 19/12/2017

SPERB, P. Veja imagens da exposição cancelada pelo Santander, no RS. **Veja**, Online. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/veja-imagens-da-exposicao-cancelada-pelo-santander-no-rs/>> Acesso em: 19/12/2017.

METRÓPOLES. Interação de criança com homem nu em museu paulista gera polêmica. **Metrópoles**, Online. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/interacao-de-crianca-com-homem-nu-em-museu-paulista-gera-polemica>> Acesso em: 19/12/2017

REIS, L. Prefeitura do Rio decide não pagar o Programa de Fomento às Artes 2016. **O Globo**, Cultura, Online. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/prefeitura-do-rio-decide-nao-pagar-programa-de-fomento-as-artes-2016-21531039>> Acesso em: 19/12/2017

BRASIL24/7. Artista É Preso e Agredido por Ficar Nu em Apresentação no DF. **Brasil24/7**, Online. Disponível em: <<https://www.brasil247.com/pt/247/brasil247/306694/Artista-%C3%A9-presos-e-agredido-por-ficar-nu-em-apresenta%C3%A7%C3%A3o-no-DF.htm>> Acesso em: 19/12/2017

GRELLET, F. Prefeito do Rio determina recolhimento de livro dos Vingadores com personagens homossexuais. **Estadão**, Online. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,prefeito-do-rio-determina-recolhimento-de-livro-dos-vingadores-com-personagens-homossexuais,70002998969>> Acesso em: 16/11/2019.

SCORSESE, M. Martin Scorsese: I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain. **The New York Times**, Online. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>> Acesso em: 21/11/2019.

MURPHY, S. Why Taxi Driver Still Endures. **Medium**, Online. Disponível em: <<https://medium.com/@bullmurph/why-taxi-driver-still-endures-af59754af9bc>> Acesso em: 10/11/2019.

NEDOMANSKY, V. BREAKING BAD – Motivated Camera Movement. **VashiVisuals**, Online. Disponível em: <<https://vashivisuals.com/breaking-bad-motivated-camera-movement/>> Acesso em: 19/11/2019.

ACAYABA, C. SOARES, W. Um em cada 3 brasileiros culpa mulher em casos de estupro, diz Datafolha. **G1**, Online. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/um-em-cada-3-brasileiros-culpa-vitima-em-casos-de-estupro-diz-datafolha.html>> Acesso em: 29/10/2019.

ARIELY, Dan. Murder's, Morality. **Dan Ariely**, blog, Online. Disponível em: <<http://danariely.com/2013/08/24/murders-morality/>>. Acesso em: 06/11/2019.

BECHDEL TEST MOVIE LIST, 2017. Disponível em: <<https://bechdeltest.com/statistics/>> Acesso em: 18/12/2017.

ANDERSON, H.; DANIELS, M. Film Dialogue: from 2,000 screenplays, Broken Down by Gender and Age. **The Pudding**, Online. Disponível em: <<https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>> Acesso em: 18/12/2017.

TV TROPES. Hollywood Homely – TV Tropes. **TV Tropes**: the all-devouring pop-culture wiki. Disponível em: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HollywoodHomely>> Acesso em: 02/11/2019.

CRAVO, A. Como a repressão à sexualidade feminina transformou a masturbação em tabu. **O Globo**, Celina, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/celina/como-repressao-sexualidade-feminina-transformou-masturbacao-em-tabu-23929175>> Acesso em: 29/10/2019.

RISTOW, F. 'EUA têm medo do orgasmo feminino', diz diretora de filme sobre 'cura gay'. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/celina/eua-tem-medo-do-orgasmo-feminino-diz-diretora-de-filme-sobre-cura-gay-23606424>> Acesso em: 11/11/2019.

JENNINGS, R. Netflix's Insatiable trailer caused a huge backlash. Critics say the show's even worse. **Vox**, Online. Disponível em: <<https://www.vox.com/2018/7/25/17607476/insatiable-netflix-backlash>> Acesso em: 09/11/2019.

YOUR FAT FRIEND. To the writers of "Insatiable": From a fat high schooler who stayed fat. **Medium**, Online. Disponível em: <<https://medium.com/@thefatshadow/to-the-writers-of-insatiable-4c740cf0c5a5>> Acesso em: 09/11/2019.

ROSS, A. There's one major problem with 'Bridget Jones's Diary' that we all need to talk about. **Babe**, Online. Disponível em: <<https://babe.net/2017/02/11/theres-one-major-problem-bridget-jones-diary-need-talk-1823>> Acesso em: 09/11/2019.

Body Mass Index. **World Health Organization**, Regional Office for Europe, Online. Disponível em: <<http://www.euro.who.int/en/health-topics/disease-prevention/nutrition/a-healthy-lifestyle/body-mass-index-bmi>> Acesso em: 09/11/2019.

British Vogue, edição de julho de 2016. APUD RICEVUTO, J. Renée Zellweger Has Never Understood Why Bridget Jones's Weight Is Such a Big Deal. **Yahoo Lifestyle**, Online. Disponível em: <<https://www.yahoo.com/lifestyle/renee-zellweger-has-never-understood-why-bridget-205252095.html>> Acesso em: 09/11/2019.

ANDERSON, T. Here is why Hollywood also has an LGBT diversity issue. **Los Angeles Times**, Online. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-glaad-studio-lgbt-20160502-snap-htlmlstory.html>> Acesso em: 05/12/2017.

TV TROPES. Bury Your Gays – TV Tropes. **TV Tropes**: the all-devouring pop-culture wiki. Disponível em: <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>> Acesso em: 15/12/2017.

YOHANNES, A. 'Bury Your Gays': Why Are So Many Lesbian TV Characters Dying Off?. **NBC News**, Online. Disponível em: <<https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/bury-your-gays-why-are-so-many-queer-women-dying-n677386>> Acesso em: 05/12/2017.

Autores: Histórias da Teledramaturgia. APUD. Redação. Famosa por matar casal de lésbicas, 'Torre de Babel' volta ao ar. **Guia Gay São Paulo**, Online. Disponível em: <<https://www.guiagaysaopaulo.com.br/noticias//famosa-por-matar-casal-de-lesbicas-torre-de-babel-volta-ao-ar>> Acesso em: 09/11/2019.

ROSEMBACK, I. Jornal Agora. APUD. Redação. Não entendo até hoje de onde veio a censura, diz atriz sobre lésbica morta em novela da Globo. F5, **Folha**, Online. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/10/1535193-nao-entendo-ate-hoje-de-onde-veio-a-censura-diz-atriz-sobre-lesbica-morta-em-novela-da-globo.shtml>> Acesso em: 09/11/2019.

WOO, E. 6 Facts That Prove That The Oscars is More Racist Than You Think [INTERACTIVE]. **Venngage**, Online. Disponível em: <<https://venngage.com/blog/oscar-racism-interactive-infographic/>> Acesso em: 26/11/2017.

HORN, J.; SPERLING, N.; SMITH, D. From the Archives: Unmasking Oscar: Academy voters are overwhelmingly white and male. **Los Angeles Times**, Online. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/la-et-unmasking-oscar-academy-project-20120219-story.html>> Acesso em: 10/11/2019.

BERMAN, E. See the Entire History of the Oscars Diversity Problem in One Chart. **TIME Labs**, Online. Disponível em: <<http://labs.time.com/story/oscars-diversity/>> Acesso em: 26/11/2017.

POND, S. Oscars Diversity Push: Academy on Target to Double Non-White Members – But Not Women. **The Wrap**, Online. Disponível em: <<https://www.thewrap.com/oscars-diversity-push-academy-on-target-to-double-non-white-members-but-not-women/>> Acesso em: 10/11/2019

**Good Morning America**, 20/01/2016. ABC News (canal). Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kUV1zLdV0GI>> Acesso em: 10/11/2019.

OPAM, K. The Oscars' whiteness problem runs deeper than the actors. **The Verge**, Online. Disponível em: <<https://www.theverge.com/2016/1/16/10775316/oscars-2016-whiteness-diversity-behind-the-scenes>> Acesso em: 26/11/2017.

FOUNDAS, S. 'Exodus: Gods and Kings' Director Ridley Scott on Creating His Vision of Moses. **Variety**, Online. Disponível em: <<https://variety.com/2014/film/news/ridley-scott-exodus-gods-and-kings-christian-bale-1201363668/>> Acesso em: 10/11/2019.

NIKLAS, J. Governo Bolsonaro suspende edital com séries LGBT para TVs públicas. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/governo-bolsonaro-suspende-edital-com-series-lgbt-para-tvs-publicas-23891805?versao=amp>> Acesso em: 14/11/2019.

CCBB cancela apresentação teatral e companhia denuncia censura. **Revista Fórum**, Online. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/cultura/ccbb-cancela-apresentacao-teatral-e-companhia-denuncia-censura/>> Acesso em: 14/11/2019.

FIORATTI, G. Caixa Econômica cria sistema de censura prévia a projetos de seus centros culturais. **Folha de São Paulo**, Online. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/caixa-economica-cria-sistema-de-censura-previa-a-projetos-de-seus-centros-culturais.shtml>> Acesso em: 14/11/2019.

SOUSA, A. Quais são as motivações de Bolsonaro ao puxar o cinema nacional para perto de si?. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/quais-sao-as-motivacoes-de-bolsonaro-ao-puxar-cinema-nacional-para-perto-de-si-23817976>> Acesso em: 14/11/2019.

SALOMÃO, L. Bolsonaro reduz pela metade número de membros da indústria no Conselho Superior do Cinema. **G1**, Online. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/bolsonaro-reduz-participacao-da-sociedade-civil-no-conselho-superior-do-cinema.ghtml>> Acesso em: 14/11/2019.

URIBE, G. 'Até 31 de dezembro de 2026, eu assino', diz Bolsonaro sobre prêmio a Chico Buarque. **Folha de São Paulo**, Online. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/ate-31-de-dezembro-de-2026-eu-assino-diz-bolsonaro-sobre-premio-a-chico-buarque.shtml>> Acesso em: 14/11/2019.

MENDES, A; MAIA, G. Bolsonaro: 'Não posso admitir filmes como Bruna Surfistinha com dinheiro público'. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-nao-posso-admitir-filmes-como-bruna-surfistinha-com-dinheiro-publico-23817326>> Acesso em: 14/11/2019.

Deputado do PSL cria projeto de lei para criminalizar estilos musicais. **UOL**, Online. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/16/deputado-do-psl-cria-projeto-de-lei-para-criminalizar-estilos-musicais.htm>> Acesso em: 14/11/2019.

AMADO, G. VÍDEO: EBC CENSUROU IMAGEM DE MARIELLE EM PROGRAMA DA TV BRASIL. **Época**, Online. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/guilherme->

amado/video-ebc-censurou-imagem-de-marielle-em-programa-da-tv-brasil-24013650>

Acesso em: 14/11/2019.

Senado aprova multa para quem impedir amamentação em local público. **Senado Notícias**.

Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/03/12/senado-aprova-penalizacao-para-quem-impedir-amamentacao-em-local-publico>> Acesso em: 11/11/2019.

DALE, J. Batom vermelho vira ícone em campanhas feministas. **O Globo**, Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/ela/beleza/batom-vermelho-vira-icone-em-campanhas-feministas-18162077>> Acesso em: 11/11/2019.

**Programa Roda Viva**, 2007. Transcrição disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/182/entrevistados/patch\\_adams\\_2007.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/182/entrevistados/patch_adams_2007.htm)> Acesso em: 25/11/2017.

PITTMAN, T. Women Take On Body Censorship With Help From Male Nipples And Photoshop. **Huffington Post**, Online. Disponível em: <[https://www.huffpostbrasil.com/2015/07/07/women-fight-nipple-censorship-with-photoshop\\_n\\_7735738.html](https://www.huffpostbrasil.com/2015/07/07/women-fight-nipple-censorship-with-photoshop_n_7735738.html)> Acesso em: 13/11/2019.

FREE THE NIPPLE. Disponível em: <<http://freethenipple.com/>> Acesso em: 18/12/2017.

## 7. APÊNDICES

### 7.1 APÊNDICE I – ROTEIRO PARA O EDITAL ELIPSE



## DISPOSITIVO (COMENTÁRIO PRELIMINAR)

Para evitar explicações repetitivas ao longo do roteiro e por se tratar de um filme com algum nível de experimentação de linguagem, cabe um comentário antes do início de fato do texto: Este é um filme que se auto-censura toda vez que algo foge de um determinado padrão conservador de "moral e bons costumes". Auto-censurar-se significa sobrepor novas telas menores com imagens consideradas "adequadas" por esses padrões quando aparecerem outras imagens que sejam "inadequadas". Para esse procedimento, será utilizado ao longo do roteiro o subtítulo "auto-censura".

## CARTELA DE TÍTULO

Letras grandes e fundo preto.

Filme que Se Dá ao Respeito.

## INT. CASA DE FLAVIA - DIA

FLAVIA, uma jovem adulta, está se arrumando. Escolhe uma saia curta na gaveta e levanta a peça no ar para avaliar.

O telefone começa a tocar e Flavia se atrapalha, tropeçando em uma toalha que está no chão. Cai na cama puxando a saia.

FLAVIA

Já vai!

Termina de colocar a saia.

## AUTO-CENSURA

Assim que levanta uma nova tela aparece à sua frente em que a saia é substituída por uma saia comprida.

FLAVIA (O.S.)

Oi. Oi. Eu já saí de casa. Estou a caminho.

## INT. CORREDOR DO PRÉDIO - DIA

Flavia para em frente ao elevador e aperta o botão. Um vizinho se aproxima e aperta o botão.

VIZINHO

Bom dia.

Flavia aperta o botão duas vezes.

(CONTINUED)

CONTINUED:

FLAVIA

Bom dia.

Ela olha o relógio e sai.

ESCADAS

Flavia desce as escadas correndo por vários andares.

EXT. RUA - DIA

Flavia anda apressada.

Para no sinal. Ao seu lado, uma menina de aproximadamente 10 anos e sua mãe.

AUTO-CENSURA

Vemos que a menina está de chuteiras, mas a maior parte de seu corpo está tapada por uma roupa de bailarina. A mãe tem o braço na posição de quem carrega uma bola de futebol, mas a imagem é de sapatilhas de balé.

Flavia olha para a menina e sorri.

Flavia chega a um edifício comercial.

INT. SALA DE REUNIÕES - DIA

Flavia está sentada em uma mesa, do lado oposto seu CHEFE.

FLAVIA

Eu não estou entendendo... Isso foi uma reclamação?

LUANA, uma colega de trabalho, abre a porta e percebe que está interrompendo um momento delicado.

LUANA

Eu preciso falar com... Eh...  
Desculpa... Eu falo depois.

Luana sai fechando a porta. O Chefe olha pra porta verificando se está fechada.

CHEFE

Não exatamente uma reclamação, não.  
Err... Você poderia sorrir mais,  
sim? Ser mais... simpática.

PRIMEIRO PLANO DO ROSTO DE FLAVIA

(CONTINUED)

CONTINUED:

Os olhos de Flavia estão sérios.

AUTO-CENSURA

A imagem de sua boca sorri exageradamente.

CHEFE

Muito bem. Muito bem. De volta ao trabalho.

INT. RECEPÇÃO - DIA

Flavia está acabando de dar uma informação a alguém, apontando para um papel.

FLAVIA

E depois de preencher você pode levar diretamente no terceiro piso. Tem caneta ali.

AUTO-CENSURA

Assim que termina de falar, o sorriso falso retoma o lugar em seu rosto.

Luana aparece e entrega uma pasta para Flavia. Silenciosamente pede desculpas, fazendo sinais exagerados com as mãos.

Telefone toca.

FLAVIA

Ribeiro & Martins, Recepção. Fla...  
Oi.

(falando mais baixo)

Oi, linda. Claro, posso sim.

Entra uma mulher gorda na sala da recepção.

AUTO-CENSURA

Seu tronco é substituído pelo tronco de uma mulher com um "corpo padrão".

A expressão de Flavia se fecha ao ouvir algo no telefone. A boca continua a sorrir.

FLAVIA

Tudo bem. Não. Não tem problema. Não, eu também tava cansada hoje. Podemos... Hm... Podemos remarcar pra amanhã?

EXT. RUA - ENTARDECER

Saindo do trabalho Flavia parece exausta. Ela olha para um canto da calçada encostado à parede do prédio.

AUTO-CENSURA

Na altura em que poderia haver uma pessoa sentada, uma tela mantém a parede do prédio vazia.

Flavia se aproxima e pega a carteira. Abre e olha por alguns segundos. Procura em outro bolso. Se desculpa na direção da parede vazia.

MONTAGEM

Outras paredes em outros lugares são mostradas, todas têm o mesmo tipo de auto-censura.

INT. CASA DE FLAVIA - NOITE

Flavia deixa a bolsa sobre a mesa e se joga no sofá. Ela grita.

JUMP CUT

Flavia está sentada no sofá olhando a TV.

AUTO-CENSURA

O terço central de seu corpo é substituído pela imagem de seu tronco lavando louças.

TV (NARRADOR)

Essa semana, um dos participantes será eliminado da competição. Você pode ligar para...

A luz da TV muda indicando a mudança de canal. A tela de censura também muda, agora o tronco usa uma vassoura.

TV (APRESENTADOR)

E a atriz, compositora e ídolo teen Jeni Jeni acaba de lançar seu terceiro álbum, e nos dá uma entrevista exclusiva de sua casa em Miami.

Mais uma mudança da TV. O tronco agora é de uma mulher com um bebê de colo.

CONTINUED:

TV (VOZ DE DUBLADORA)  
 ... o seu relógio biológico. Sally,  
 você não pode esperar pelo homem  
 perfeito para sempre.

Mudança de canal. Estática. O som se mescla ao som de um  
 chuveiro.

INT. BANHEIRO DA CASA DE FLAVIA

Chuveiro desligando.

Flavia de cabelos molhados se olha no espelho.

Abre, observa e passa um batom vermelho forte enquanto  
 ensaia um discurso empostando a voz como se fosse uma diva  
 do cinema.

FLAVIA  
 Às vezes eu me pergunto o que é que  
 você vê em mim... Viu... Viu em  
 mim.

AUTO-CENSURA

Assim que o batom vermelho completa o contorno de toda a  
 boca, a imagem da boca de Flavia com um batom menos vivo  
 sobrepõem-se à boca maquiada de vermelho.

FLAVIA (CONTINUA)  
 Eu sou tão sortuda por ter  
 encontrado você.

INT. QUARTO DE FLAVIA - NOITE

Flavia está deitada na cama com o celular na mão. Coloca o  
 celular na cabeceira e tira a blusa de malha.

A câmera percorre seu corpo em um traveling começando na  
 cabeça em direção aos pés. Quando chega ao seu peito, ela  
 está tirando o sutiã.

AUTO-CENSURA

Peitoral masculino nu ao invés dos seus seios.

A câmera passa pela barriga e chega ao quadril. Ela está  
 tirando a calcinha.

AUTO-CENSURA

Sobrepõe-se à sua vagina a imagem de uma flor.

CONTINUED:

A mão de Flavia percorre sua barriga e quando passa pela margem do que seria a tela censurada, um beija-flor aparece na imagem, rondando a flor.

Flavia geme até o orgasmo.

Primeiro plano no rosto de Flavia.

MATCH CUT PARA

INT. RECEPÇÃO - DIA

Flavia está entediada, segura a cabeça com uma das mãos. Tela de sorriso sobre a boca.

A mesma mulher gorda entra com o mesmo procedimento de auto-censura.

Luana, entra pela porta e se debruça na mesa da recepção.

LUANA  
(animada)  
Eu estou indo.

FLAVIA  
Tudo bem.

LUANA  
Você não vai me perguntar onde?

FLAVIA  
Onde?

LUANA  
Encontrar o Re-na-to.

FLAVIA  
(animando-se)  
Ele te chamou pra sair? Que ótimo.  
Eu hoje também devo encont...

Luana vai embora.

FLAVIA (CONTINUA)  
(lentamente)  
...rar a Bianca.

EXT. RUA - DIA

Luana anda com Renato. Eles conversam e riem.

Renato coloca a mão na bunda dela. Ela tira.

Ele segura com mais força, aproxima o rosto do ouvido dela para falar algo.

Ela resiste.

LUANA

Não, Renato. Eu não quero. Para. E daí que você pagou o almoç... Sai! Me larga.

AUTO-CENSURA

Os dois são tapados por uma tela passando um jogo de futebol.

A câmera faz um traveling se afastando, revelando várias pessoas que observam a cena.

LUANA (CONTINUA / O.S.)

Não, não vou falar baixo coisa nenhuma. Você tá me machucando.

Ouvimos um gemido. A tela com o jogo some e Renato está com o corpo encolhido segurando a região genital e cara de dor.

Luana sai.

INT. RECEPÇÃO - DIA

Flavia continua entediada.

Ela olha o relógio que marca 14h10min.

O chefe passa e ela se endireita, a tela de sorriso some para revelar um sorriso forçado no próprio rosto de Flavia. O chefe sai por uma porta e a tela volta.

O chefe volta com um molho de chaves.

CHEFE

Muito bem, muito bem. Duas da tarde. Mais um dia, hein, Flavia. Até segunda.

Ela levanta animada.

EXT. PARQUE - DIA

Flavia e BIANCA estão juntas.

FLAVIA  
... aquele velho idiota.

BIANCA  
Não pode ser tão ruim assim.

FLAVIA  
Não é. Mas é ruim.  
(pausa)  
O que eu faria se não fosse você,  
hein? Ultimamente é a única coisa  
que me alegra.

BIANCA  
Deve ter outras coisas.

FLAVIA  
Você nunca é pessimista com nada?

BIANCA  
Não.

FLAVIA  
Às vezes eu me pergunto o que é que  
você vê em mim.

Elas se beijam.

AUTO-CENSURA

O beijo das duas é tapado pela imagem de um beijo entre um  
homem e uma mulher.

BIANCA  
Eu vejo tanta coisa em você.

INT. INESPECÍFICO

Primeiro plano do rosto de Flavia. Ela olha diretamente para  
a câmera.

FLAVIA  
Às vezes eu me pergunto o que é que  
você vê em mim.

A frase se repete muitas vezes. Enquanto isso o rosto de  
Flavia vai sendo substituído por outras partes de rostos.  
Seus olhos são substituídos pelos olhos de outras pessoas,



CONTINUED:

nariz, orelhas, testa. A última coisa que fica é a boca. Mesmo as partes que já foram sobrepostas podem ser ainda mais vezes. A boca é substituída por outras bocas falando a mesma frase. As imagens começam a não formar mais um rosto, partes começam a aparecer em locais desencaixados. Outras partes de corpos aparecem, pernas, braços, troncos.

A tela fica preta.

FLAVIA (V.O.)  
Eu vejo tanta coisa em você.



2.

4 INT. CORREDOR DO PRÉDIO - DIA 4

Flavia, de calça, para em frente ao elevador e aperta o botão. Um vizinho se aproxima e aperta o botão.

VIZINHO

Bom dia.

Flavia aperta o botão duas vezes.

FLAVIA

Bom dia.

5 EXT. GRAMADO - DIA 5

Flavia e BIANCA com uma pilha de quadrinhos. Flavia lê e Bianca desenha.

FLAVIA

Eu tou começando a achar que quanto mais eu leio mais parece que eu já li tudo isso.

BIANCA

Você tá dizendo que já conhece todas as palavras? Todas as letras? Que bom, né? Tá alfabetizada. Esse é o problema das falas, é só uma nova ordem pra coisas que você já conhece.

FLAVIA

Idiota. O que eu tou falando é que é tudo igual. A história é sempre a mesma.

BIANCA

E é por isso que eu tou te apresentando quadrinhos alternativos.

FLAVIA

Sim, mas esses são meio chatos.

BIANCA

Não generaliza. Você não gostou de Corto Maltese, ok. Também não tenho como ver isso numa bola de cristal, é gosto. Tem que dar uma chance pra sair da sua zona de conforto.

(CONTINUED)

CONTINUED:

3.

FLAVIA

Corto Maltese é aquele velho, do marinheiro?

BIANCA

É...

FLAVIA

Não consegui nem acabar de ler.

BIANCA

Se você quer fazer quadrinhos vai ter que ler alguns dos clássicos. Às vezes é chato, mas tem que sempre ser legal?

FLAVIA

Tá. Eu sei que essas coisas que eu gosto mesmo são bobas, que eu tou só aceitando sem pensar tudo o que tão me enfiando goela abaixo, sabe? Mas às vezes eu só quero gostar de coisas bobas e não pensar mesmo.

BIANCA

É uma decisão. Mas também assim, quanto mais você ler coisas diferentes, mais vai ficando mais fácil, você vai entendendo melhor o jeito das coisas.

FLAVIA

E no fim você já viu tudo e fica tudo igual.

BIANCA

É, fica. Aí você muda.

FLAVIA

Pra uma nova coisa que vai ficar igual, pra você mudar...

BIANCA

Pior que é.

FLAVIA

E a nossa?

BIANCA

Não. A nossa vai ser diferente de tudo o que o mundo já viu.

4.

6 EXT. RUA - DIA 6

Flavia anda apressada.

Para no sinal. Ao seu lado, uma menina de aproximadamente 10 anos e sua mãe.

AUTO-CENSURA

Vemos que a menina está de chuteiras, mas a maior parte de seu corpo está tapada por uma roupa de bailarina. A mãe tem o braço na posição de quem carrega uma bola de futebol, mas a imagem é de sapatilhas de balé.

Flavia olha para a menina e sorri.

7 EXT. PRAÇA - DIA 7

Flavia chega e se junta a BRUNO, seu namorado, que está sentado esperando.

BRUNO

Você tá...

FLAVIA

Atrasada, eu sei. Desculpa.

BRUNO

Eu ia falar maravilhosa, mas sim, você também tá atrasada.

FLAVIA

Três minutos.

BRUNO

É que eu tenho meia hora de almoço, eu comi um sanduíche enquanto trabalhava pra passar essa meia hora com você... Três minutos é muita coisa. E ultimamente a gente não tem conseguido se ver muito... Eu tou com tanta coisa...

FLAVIA

Eu sei. Desculpa. Vamos não gastar o resto dessa meia hora falando disso?

BRUNO

Tá certo.

Silêncio.

(CONTINUED)

CONTINUED:

5.

FLAVIA  
Aquele escritório respondeu.

BRUNO  
(feliz)  
Te chamaram?

FLAVIA  
Não. Mas pelo menos eles  
responderam.

Silêncio.

BRUNO  
Eu te amo.

FLAVIA  
Eu também.

Eles se beijam.

DEPOIS

FLAVIA  
O tempo é uma coisa absurda.  
Olhando pra trás, parece que eu não  
tou fazendo nada da minha vida.  
Alcançando nada. Então eu devo ter  
muito tempo livre, né? Eu consigo  
ir à academia? Não. Não tenho  
horário. Se eu acordo cedo eu tenho  
sono, se eu acordo tarde, eu almoço  
já são duas da tarde, quando eu vou  
ver já é hora de dormir, aí eu não  
tenho sono.

BRUNO  
Você devia procurar alguma coisa  
pra fazer. Algum curso, alguma  
coisa pelo menos pra dizer que tem,  
colocar no currículo, sei lá.

FLAVIA  
Eu falo que vou dormir antes de  
meia noite, eu abro o Instagram pra  
dar só uma olhadinha, pronto, são  
três da manhã. E aí já é uma semana  
e depois a outra.

BRUNO  
Será que seu pai não conhece algum  
arquiteto que possa te indicar pra  
algum lugar?

(CONTINUED)

CONTINUED:

6.

DEPOIS

FLAVIA

Se você tivesse um poder qual seria?

BRUNO

Voar.

FLAVIA

Por quê?

BRUNO

Auto-explicativo.

FLAVIA

As coisas não são auto-explicativas. A gente é que força a nossa explicação sobre elas.

BRUNO

Voar é a escolha de mais de metade das pessoas pra essa pergunta. E todo mundo sabe o porquê.

JUNTOS

Se você...

FLAVIA

(ri)  
Vai, você.

BRUNO

Se você tivesse cem milhões de reais, o que você faria?

FLAVIA

Eu acho que ficaria mais tranquila com não saber o que eu quero.

BRUNO

É. Eu também.

FLAVIA

Eu não queria achar que essa é a grande meta da minha vida.

Silêncio.

FLAVIA

Você dorme lá em casa hoje?

(CONTINUED)

CONTINUED:

7.

BRUNO  
Essa semana não vai dar.

8 EXT. RUA - DIA 8

Flavia caminha e olha para um canto da calçada encostado a uma parede.

**AUTO-CENSURA**

Na altura em que poderia haver uma pessoa sentada, uma tela mantém a parede do prédio vazia.

Flavia se aproxima e pega a carteira. Abre e olha por alguns segundos. Procura em outro bolso. Se desculpa na direção da parede vazia.

9 INT. CASA DE FLAVIA - NOITE 9

Flavia chega em casa e se joga no sofá.

JUMP CUT

Flavia está sentada no sofá olhando a TV.

**AUTO-CENSURA**

O terço central de seu corpo é substituído pela imagem de seu tronco lavando louças.

TV (NARRADOR)  
Essa semana, um dos participantes será eliminado da competição. Você pode ligar para...

A luz da TV muda indicando a mudança de canal. A tela de censura também muda, agora o tronco usa uma vassoura.

TV (APRESENTADOR)  
E a atriz, compositora e ídolo teen Jeni Jeni acaba de lançar seu terceiro álbum, e nos dá uma entrevista exclusiva de sua casa em Miami.

Mais uma mudança da TV. O tronco agora é de uma mulher com um bebê de colo.

TV (VOZ DE DUBLADORA)  
... o seu relógio biológico. Sally, você não pode esperar pelo homem perfeito para sempre.



8.

Mudança de canal. Estática. O som se mescla ao som de um chuveiro.

10 INT. BANHEIRO DA CASA DE FLAVIA - NOITE 10  
Chuveiro desligando.

11 INT. SALA DA CASA DE FLAVIA - NOITE 11  
Flavia dança.  
Flavia de cabelos molhados se olha no espelho.  
Abre, observa e passa um batom vermelho forte enquanto ensaia um discurso empostando a voz como se fosse uma diva do cinema.

FLAVIA

Sally, é possível que o som também seja uma prisão? Não, não escute as vozes, Sally, elas estão só na sua cabeça. Fuja! Isso... Fuja para bem longe. Mas tome cuidado, no caminho existem lojas de grife, você não deve entrar nas lojas de grife. Entendeu?

**AUTO-CENSURA**

Assim que o batom vermelho completa o contorno de toda a boca, a imagem da boca de Flavia com um batom menos vivo sobrepõem-se à boca maquiada de vermelho.

12 EXT. RUA - DIA 12  
Flavia e Bianca caminham juntas.

FLAVIA

Ah, sei lá... É errado eu pensar isso?

BIANCA

É, um pouco.

(ri)

Não. Ah, Fla... Toda relação tem momentos e momentos. Ninguém vai pensar a mesma coisa do outro todos os dias...

(CONTINUED)

CONTINUED:

9.

FLAVIA

Tá, mas...

BIANCA

Ah. Fica tranquila.

FLAVIA

Brigada, amiga.

BIANCA

Vamos ao que interessa... Você leu Fun Home?

FLAVIA

Li... E gostei.

BIANCA

Eu tinha certeza! Não tem como não gostar da Bechdel.

FLAVIA

Eu não sei se entendi tudo também...

BIANCA

Ah, isso ninguém... Agora eu tenho que pensar na próxima. Acho que vou te dar Mayara e Anabelle pra ler.

FLAVIA

Tá. Eu tou animada.

Bianca faz um sinal como quem agradece aos céus.

Flavia ri.

DEPOIS

BIANCA

Eu gosto de você.

FLAVIA

Tá. Por quê isso?

BIANCA

Não. Eu gosto gosto de você.

Silêncio.

FLAVIA

Cara... O que que você quer que eu diga? Você sabe que eu namoro.

(CONTINUED)

CONTINUED:

10.

BIANCA

É, mas não gosta dele.

FLAVIA

Não é verdade. Eu gosto dele. Isso é pelo que eu disse hoje? Porque se for...

BIANCA

Não, isso é porque eu convivo com você e sei.

FLAVIA

Eu gosto dele.

BIANCA

Tá. Desculpa ter dito isso.

FLAVIA

Tá. Tudo bem.

13 INT. QUARTO DE FLAVIA - NOITE

13

Flavia está na cama com o celular na mão. Coloca o celular na cabeceira e tira a blusa.

A câmera percorre seu corpo em um traveling começando na cabeça em direção aos pés. Quando chega ao seu peito, ela está tirando o sutiã.

AUTO-CENSURA

Peitoral masculino nu ao invés dos seus seios.

A câmera passa pela barriga e chega ao quadril. Ela está tirando a calcinha.

AUTO-CENSURA

Sobrepõe-se à sua vagina a imagem de uma fruta. A mão de Flavia percorre sua barriga e quando passa pela margem do que seria a tela censurada, uma mão aparece na imagem, fazendo movimentos masturbatórios como nos vídeos de Stephanie Sarley.

Flavia geme.

Primeiro plano do rosto de Flavia.

MATCH CUT PARA

11.

14 EXT. RUA - DIA

14

O rosto de Flavia descontente. Conversa com Bruno.

BRUNO

Só tou dizendo que tem tempo já que a gente não transa.

FLAVIA

Você não tá dizendo, quando você disse eu concordei. O que você tá fazendo agora é insistindo.

BRUNO

Tá. Vamos falar de outra coisa então. Me conta uma novidade.

FLAVIA

Não tem nada, você sabe tudo o que eu faço.

BRUNO

Como foi com a Bianca?

FLAVIA

A Bianca? Ah... Normal. A gente pensou numa super heroína. Nada demais.

BRUNO

Super heroína? Qual o poder dela?

FLAVIA

Saber o que quer da vida, o poder de conseguir um estágio que pague bem. Ah, é só uma ideia ainda. Ela consegue olhar pro próprio corpo e se sentir satis...

Ele olha no celular. Flavia para de falar e encara. Ele larga o celular e volta sem perceber.

BRUNO

Legal. É importante pensar bem nisso. Ela também não tem nenhuma experiência com isso... Quer dizer... Não que não tenha que... Tem que pensar no futuro, é isso.

DEPOIS

Bruno coloca a mão na bunda dela. Ela tira rindo e depois fecha o rosto.

(CONTINUA)

CONTINUED:

12.

Ele a segura com mais força, aproxima o rosto do ouvido dela para falar algo. Ela resiste.

FLAVIA

Não, Bruno. Eu já disse. Para.  
Não... Mas agora eu não quero.

AUTO-CENSURA

Os dois são tapados por uma tela passando um jogo de futebol.

A câmera faz um traveling se afastando, revelando várias pessoas que observam a cena.

FLAVIA (O.S.)

E daí que eu s... Sai! Me larga.  
Não, não vou falar baixo coisa nenhuma. Você tá me machucando.

Ouvimos um gemido. A tela com o jogo some e Bruno está com o corpo encolhido segurando a região genital e cara de dor.

Flavia sai.

15 EXT. RUA - DIA 15

Flavia está sentada em um canto, encostada em uma parede. Depois de algum tempo ela solta um grito.

16 INT. ELEVADOR - DIA 16

Flavia está no elevador. Logo antes de fechar a porta, o mesmo vizinho de antes entra.

VIZINHO

Você devia sorrir mais. É tão mais bonito quando uma mulher está sorrindo.

FLAVIA

E você devia calar a sua boca.

AUTO-CENSURA

Enquanto diz isso, a boca de Flavia é tapada por outra boca que diz "Obrigada" e sorri.

Os olhos de Flavia estão sérios e irritados.

AUTO-CENSURA

A imagem de sua boca segue sorrindo exageradamente.

13.

17       TELA PRETA

17

FLAVIA (V.O.)

No fim das contas, as imagens mais nocivas são aquelas que não vemos. Aquelas que não conseguimos capturar, que escorregam sorrateiramente pelo canto dos olhos. Aquelas que naturalizamos, que parasitam a nossa retina de tal modo a não parecer que ainda estão lá. São imagens que talvez nem possam mais ser chamadas de imagens. Imagens que só vemos quando fechamos os nossos olhos. Não é a toa que tanta gente tem medo do escuro.

18       EXT. RUA - DIA

18

Flavia e Bianca se encontram.

FLAVIA

Você tava certa.

BIANCA

Sobre o quê?

FLAVIA

Sobre essas merdas que a vida empurra pra gente. Sobre a gente só ficar presa nessas relações se a gente quiser.

BIANCA

Sobre ele...

FLAVIA

Sobre ele... Sobre você...

Bianca sorri.

FLAVIA

Sobre mim na verdade. Eu tou me sentindo tão livre.

BIANCA

Que bom. Livre é bom.

Elas se beijam.

**AUTO-CENSURA**

14.

O beijo das duas é tapado pela imagem de um beijo entre um homem e uma mulher.

19 CRÉDITOS

19

### 7.3 APÊNDICE III – PLANILHA DE GASTOS



Item	Descrição	Justificativa	Fornecedor	Nota	Data	Valor
<b>1. DESPESAS DE ARTE</b>						
1	Rasteirinha marrom	Figurino da personagem Bianca	D&D Fashion	Nota	02/10/2019	R\$ 10,00
2	Brunco e pó fixador	Figurino e maquiagem de personagens	Makibeiza Comerc de cosméticos LTDA	Sem nota (cartão da loja com valor da compra)	02/10/2019	R\$ 14,90
3	Canudo de papel	Item de cenografia	Bink festas	24604	02/10/2019	R\$ 2,40
4	Escova de dente	Objeto de cena	Ponto Chic	30997	02/10/2019	R\$ 1,50
5	Necessaire termica	Item de cenografia	Casa Comercio de Artigos para Presente	27969	02/10/2019	R\$ 14,99
6	Porta retrato vermelho	Item de cenografia	Jorge W Bedran e Cia LTDA ME	30693	02/10/2019	R\$ 5,30
7	Copos lilás para escova de dente	Item de cenografia	Loja Simões	26396	02/10/2019	R\$ 2,50
8	Copo plastico 500 ml	Item de cenografia	Sacomix Embalagens Eirelli EPP	37127	02/10/2019	R\$ 9,70
9	Fita Crepe e 2 rolos de contact azulijo (0,45x2 m)	Item de cenografia	Caçula	Print de fatura	11/10/2019	R\$ 43,22
11	5 folhas de papel kraft ouro e 2m de contact azulijo	Item de cenografia	Polygrafica bezar	6211	19/10/2019	R\$ 32,77
12	Papel verde para porta retrato	Item de cenografia	Polygrafica bezar	32591	19/10/2019	R\$ 36,50
				30932	05/10/2019	R\$ 1,90
<b>Subtotal</b>						
<b>2. DESPESAS DE ALIMENTAÇÃO</b>						
Item	Descrição	Justificativa	Fornecedor	Nota	Data	Valor
1	Copos de plastico 300ml	Uso comum no set	Aidan	77212	02/10/2019	R\$ 5,99
2	Marmitas, garfos e facas descartáveis	Uso comum no set	Vila Niza Armazinhos Eirelli	34512	02/10/2019	R\$ 38,70
3	Itens para fazer sanduiches (pão, queijo, presunto, salame)	Alimentar equipe e elenco	Mundial	148825	25/10/2019	R\$ 48,95
4	Pizzas e sucos	Alimentar equipe e elenco	Mundial	157892	19/10/2019	R\$ 55,97
5	Itens para lanche (pão, pamonha, biscoito, suco, banana, água, café, torrada, queijo)	Alimentar equipe e elenco	Assai	155960	05/10/2019	R\$ 53,65
6	Itens para fazer estrogonefe, sanduiches para almoço de 13/10 e lanche	Alimentar equipe e elenco	Assai	189335	09/10/2019	R\$ 172,00
7	Pastas de ervas finas e azeitona para sanduiche	Alimentar equipe e elenco	Mundial	189258	10/10/2019	R\$ 25,96
8	Água e coador de café	Alimentar equipe e elenco	Cia brasileira de distribuição	240854	06/10/2019	R\$ 9,19
9	Itens para fazer macarrão e lanche (massa, molho, manjerico, biscoito, manteiga, pão)	Alimentar equipe e elenco	Assai	201791	03/10/2019	R\$ 35,79
10	Itens para fazer macarrão e lanche (biscoito, queijo, presunto, suco)	Alimentar equipe e elenco	Mundial	165112	03/10/2019	R\$ 38,19
11	1 garrafa de água	Alimentar equipe e elenco	Drogaria pessoa	68877	26/10/2019	R\$ 4,00
12						
13						
14						
<b>Subtotal</b>						
<b>3. DESPESAS DE TRANSPORTES</b>						
Item	Descrição	Justificativa	Fornecedor	Nota	Data	Valor
1	Trajeito de volta Adam (quinta diária)	Transporte elenco	Uber	Reclho por e-mail	26/10/2019	R\$ 8,71
2	Trajeito de ida Mariana e Adam (quinta diária)	Transporte de elenco e itens de produção	Uber	Reclho por e-mail	26/10/2019	R\$ 67,19
3	Trajeito de volta João (quinta diária)	Transporte de itens de produção	Uber	Reclho por e-mail	26/10/2019	R\$ 44,70
4	Trajeito de tia João (quinta diária)	Transporte de itens de produção	Uber	Reclho por e-mail	26/10/2019	R\$ 42,01
5	Trajeito de ida Ingrid (quarta diária)	Transporte de elenco	Uber	Reclho por e-mail	20/10/2019	R\$ 21,27
6	Trajeito de volta Mariana (quarta diária)	Transporte de itens de produção	Uber	Reclho por e-mail	20/10/2019	R\$ 46,86
7	Trajeito de volta Lucas (quarta diária)	Transporte arte e itens de produção	Uber	Reclho por e-mail	20/10/2019	R\$ 18,95
8	Trajeito de volta Ingrid (quarta diária)	Transporte de elenco	Uber	Reclho por e-mail	20/10/2019	R\$ 26,48
9	Trajeito de ida Mariana e Lucas (quarta diária)	Transporte de itens de arte	Uber	Reclho por e-mail	20/10/2019	R\$ 55,19
10	Trajeito de ida Lucas (terceira diária)	Transporte de itens de arte	Uber	Reclho por e-mail	13/10/2019	R\$ 27,57
11	Trajeito de ida Mariana (terceira diária)	Transporte de itens de produção	Uber	Reclho por e-mail	13/10/2019	R\$ 86,56
12	Trajeito de ida Mariana (terceira diária)	Transporte de elenco	Uber	Reclho por e-mail	13/10/2019	R\$ 65,30
13	Trajeito de volta Mariana (terceira diária)	Transporte de elenco	Uber	Reclho por e-mail	13/10/2019	R\$ 47,07
14	Trajeito de ida Lucas (segunda diária)	Transporte de itens de arte	Uber	Reclho por e-mail	12/10/2019	R\$ 25,55
15	Trajeito de volta Gerente e Mariana (segunda diária)	Transporte de itens de som, foto e produção	Uber	Reclho por e-mail	12/10/2019	R\$ 66,41
16	Trajeito de ida Gerente (segunda diária)	Transporte de itens de som e foto	Uber	Reclho por e-mail	12/10/2019	R\$ 15,16
17	Trajeito de volta João (segunda diária)	Transporte de itens de produção, foto e som	Uber	Reclho por e-mail	12/10/2019	R\$ 34,15

18	Traje de Via João (segunda diária)	Transporte de itens de produção, foto e som		Uber	Recibo por e-mail	12/10/2019	R\$	29,23
19	Traje de ida Marina (segunda diária)	Transporte de itens de produção		Uber	Recibo por e-mail	12/10/2019	R\$	31,46
20	Traje de volta Cerenne e Mariana (primeira diária)	Transporte de itens de som, foto e produção		Uber	Recibo por e-mail	06/10/2019	R\$	67,71
21	Traje de ida Lucas (primeira diária)	Transporte de itens de arte		Uber	Recibo por e-mail	06/10/2019	R\$	21,61
22	Transporte de volta Ingrid (primeira diária)	Transporte de elenco		Uber	Recibo por e-mail	06/10/2019	R\$	47,13
23								
24								
25								
26								
27								
<b>Subtotal</b>								<b>R\$ 896,27</b>
<b>2. DESPESAS DE FOTOGRAFIA</b>								
<b>Item</b>	<b>Descrição</b>	<b>Justificativa</b>		<b>Fornecedor</b>	<b>Nota</b>	<b>Data</b>	<b>R\$</b>	<b>Valor</b>
1	Tipos de papéis diversos para fotografia	Elaboração da iluminação de cena		Caçula	41389	11/10/2019	R\$	16,80
2								
3								
4								
5								
6								
7								
8								
9								
<b>Subtotal</b>								<b>R\$ 16,80</b>
<b>2. DESPESAS OUTRAS</b>								
<b>Item</b>	<b>Descrição</b>	<b>Justificativa</b>		<b>Fornecedor</b>	<b>Nota</b>	<b>Data</b>	<b>R\$</b>	<b>Valor</b>
1	Dinheiro dado ao amigo do João para fazer segurança no fundão	Transporte do segurança		Amigo do João	Sem recibo	13/10/2019	R\$	50,00
2	Repelente	Segurança e bem estar de equipe e elenco		Drogaria pessoa	68875	26/10/2019	R\$	19,90
<b>Subtotal</b>								<b>R\$ 69,90</b>
<b>TOTAL GERAL</b>								<b>R\$ 1.647,04</b>

R\$ 1.630,24

#### 7.4 APÊNDICE IV – TEXTOS PARA TESTE DE ELENCO

Os três trechos a seguir serão usados no teste de elenco para os dois papéis femininos. É preferível que se decore o diálogo se possível, mas não é necessário decorar os trechos 2 e 3.

## 1- DIÁLOGO

**ANA**

Você tava certa.

**BÁRBARA**

Sobre o quê?

**ANA**

O que você disse sobre o amor.

**BÁRBARA**

Eu estou sempre certa.

**ANA**

Idiota. Eu tou falando sério. Tou falando sobre...

**BÁRBARA**

Sobre ele.

**ANA**

Sobre ele... Sobre você...  
Sobre mim na verdade. Eu tou me  
sentindo tão livre.

**BÁRBARA**

Que bom. Livre é bom.

## 2- ANA FALANDO COM O ESPELHO

Sally, é possível que o som também seja uma prisão? Não, não escute as vozes, Sally, elas estão só na sua cabeça. Fuja! Isso... Fuja para bem longe. Mas tome cuidado, no caminho existem lojas de grife, você não deve entrar nas lojas de grife. Entendeu?

## 3- NARRAÇÃO

No fim das contas, as imagens mais nocivas são aquelas que não vemos. Aquelas que não conseguimos capturar, que escorregam sorrateiramente pelo canto dos olhos. Aquelas que naturalizamos, que parasitam a nossa retina de tal modo a não parecer que ainda estão lá. São imagens que talvez nem possam mais ser chamadas de imagens. Imagens que só vemos quando fechamos os nossos olhos. Não é à toa que tanta gente tem medo do escuro.

O trecho a seguir será usado no teste de elenco para o papel masculino. É preferível que se decore a parte em **negrito** do texto se possível.

BRUNO  
Você tá...

FLAVIA  
Atrasada, eu sei. Desculpa.

BRUNO  
Eu ia falar maravilhosa, mas sim,  
você também tá atrasada.

FLAVIA  
Três minutos.

**BRUNO**  
**É que eu tenho meia hora de almoço,**  
**eu comi um sanduíche enquanto**  
**trabalhava pra passar essa meia**  
**hora com você... Três minutos é**  
**muita coisa. E ultimamente a gente**  
**não tem conseguido se ver muito...**  
**Eu tou com tanta coisa...**

FLAVIA  
Eu sei. Desculpa. Vamos não gastar  
o resto dessa meia hora falando  
disso?

BRUNO  
Tá certo.

Silêncio.

FLAVIA  
Aquele escritório respondeu.

BRUNO  
(feliz)  
Te chamaram?


FLAVIA  
Não. Mas pelo menos eles  
responderam.

Silêncio.

BRUNO  
Eu te amo.


## 7.5 APÊNDICE V – STORYBOARD

TELA SÓLIDA



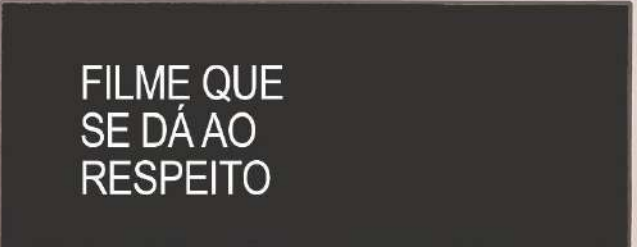
M1

TELA COM TEXTO



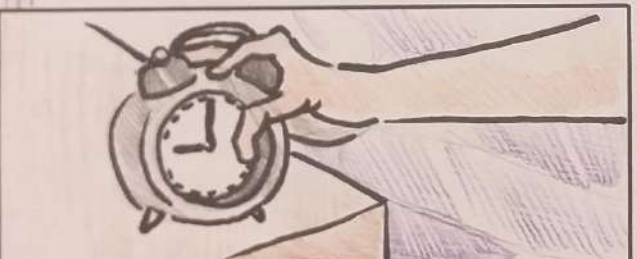
M2

TELA




M3

7/8



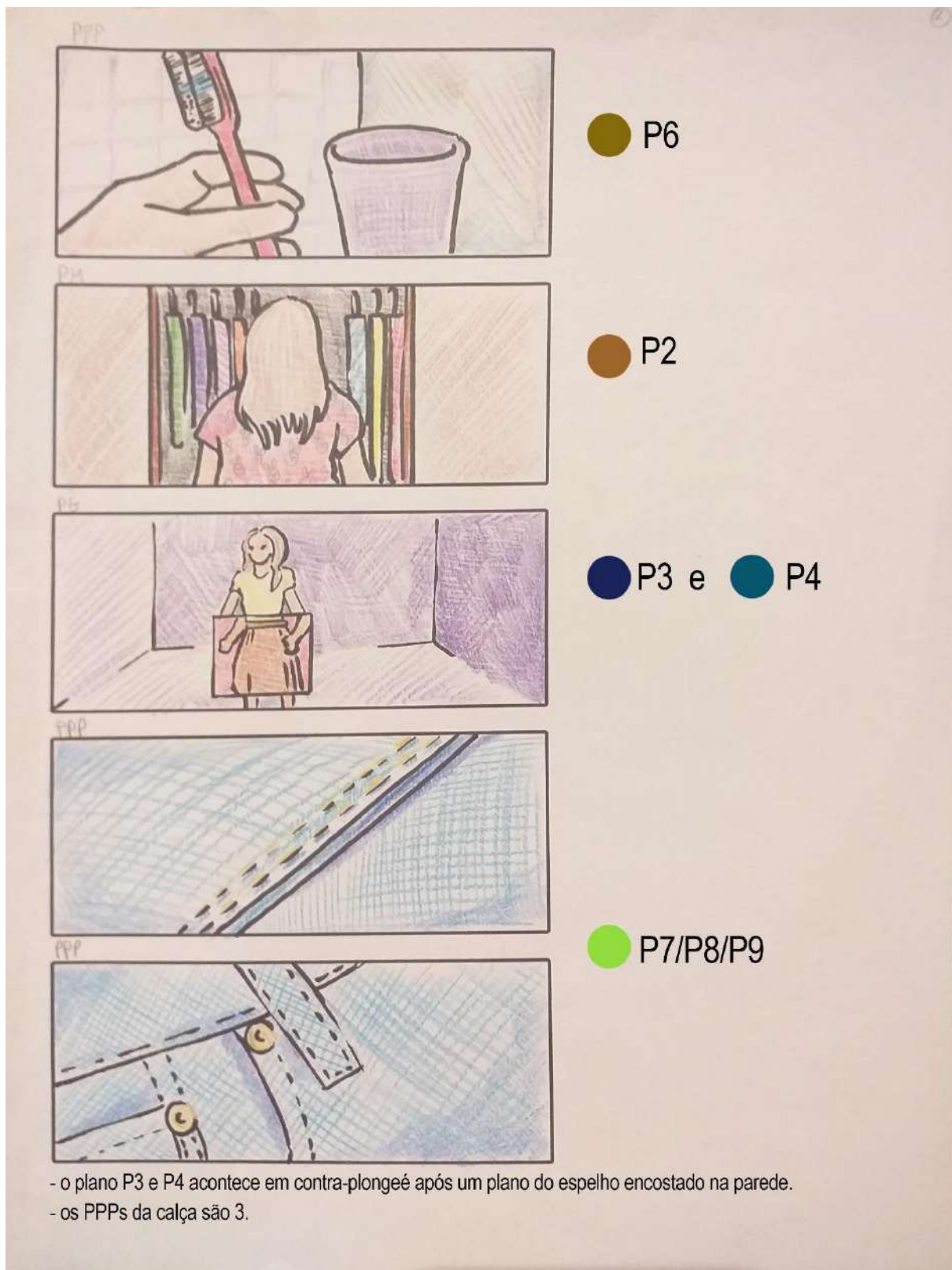
P1

7/8



P5 e P5A

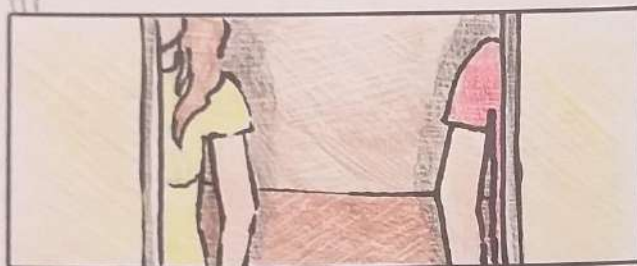
- o plano do despertador foi substituído por regar plantas (P1)  
 - ao plano da chaleira foi acrescentado ela passando o café (P5)







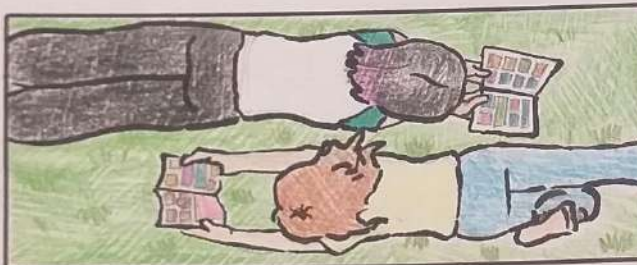
● P10



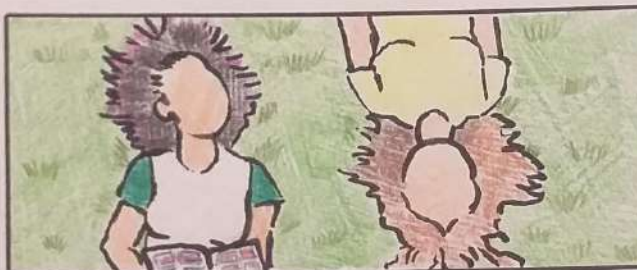
● P11/11B



● P12



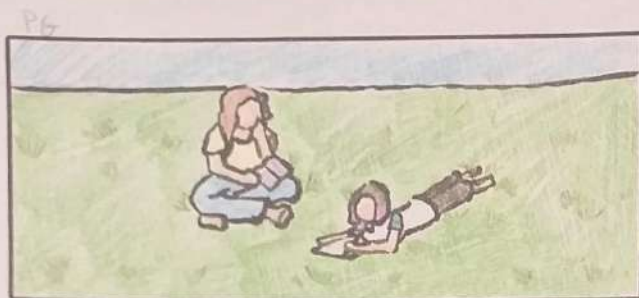
● P13



● P14

- P10 é um PM pela possibilidade da locação

- P11 será filmado com duas opções, uma de dentro e outra de fora do elevador (pois a porta não é assim)



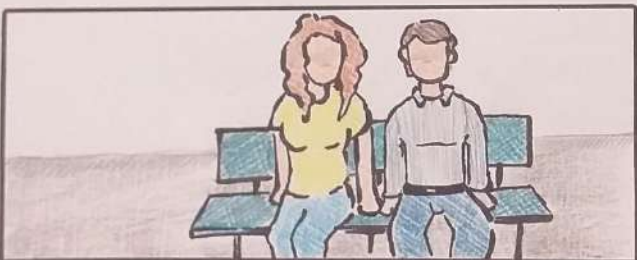
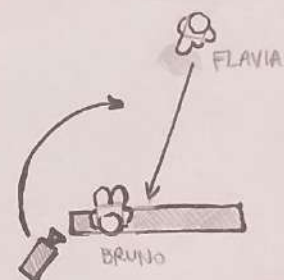
● P15



● P16



● P17

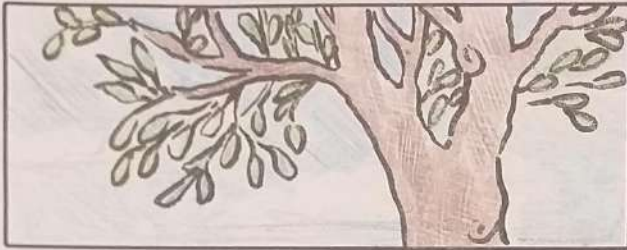


● P17 (pós movimento)

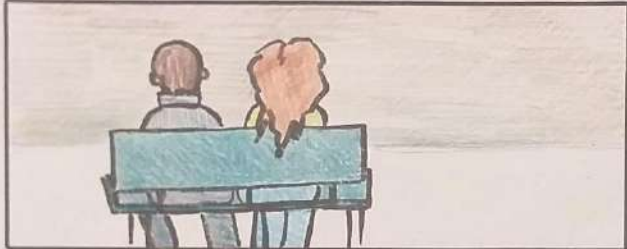


● P19

- O plano 17 é seguido pelo 18 na próxima página e então pelos inserts que serão três (embora só dois estejam desenhados no Storyboard)



● P20/21



● P18



● P22



● P23



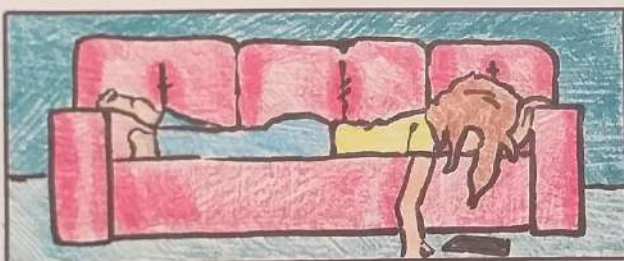
● P26



● P24



● P25



● P27



● P28



● 28 e ● P29

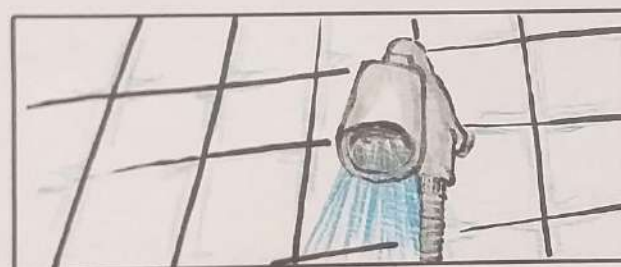
- jump cut entre os planos P27 e P28 (porém com mudança de luz para que a luz da TV possa aparecer quando ela for ligada.



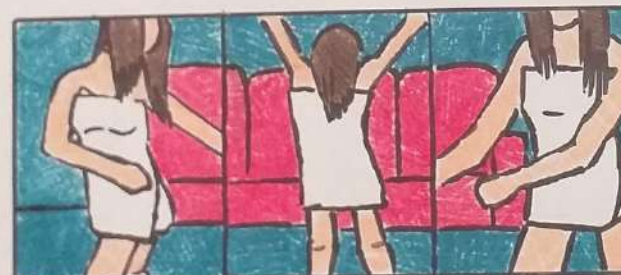
● P28 e ● P30



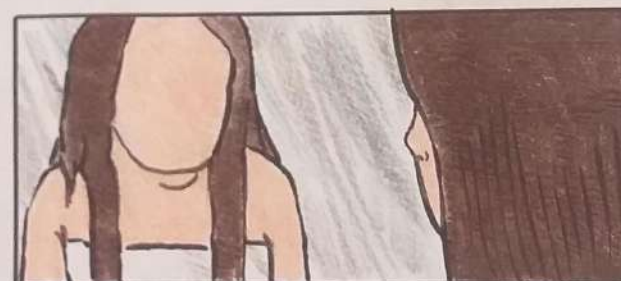
● P28 e ● P31/31B



● P32



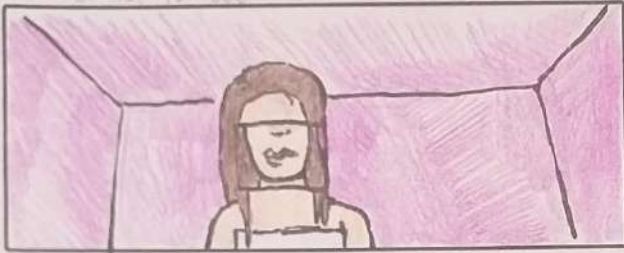
● P33



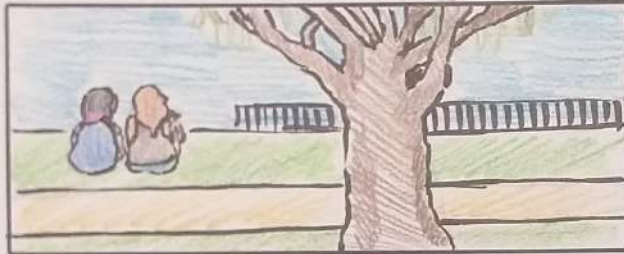
● P34 e ● P34B

- a cena do sofá segue por mais uma mudança de canal para estática
- o plano 31 possivelmente será feito com Flavia passando roupa (31B)
- o espelho é o mesmo espelho em contra-plongée. A cena termina com uma censura entrando (34B)

PP CONTRA-PLANO



● P35 e ● P36



● P37

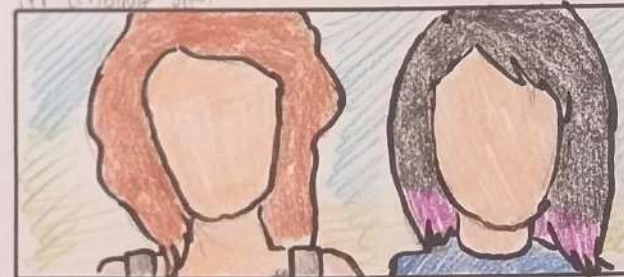


● P38



● P38

PPP LEADING SHOT

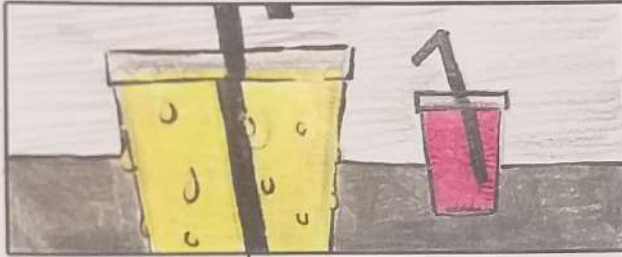


● P39

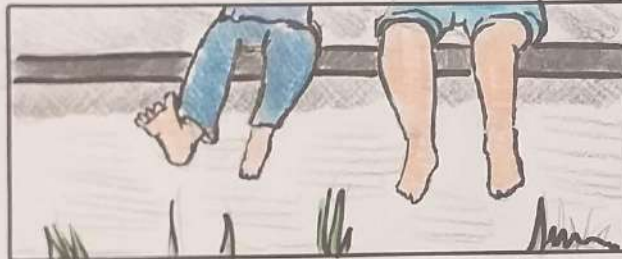
- o plano 39 é um leading shot



P40



P42



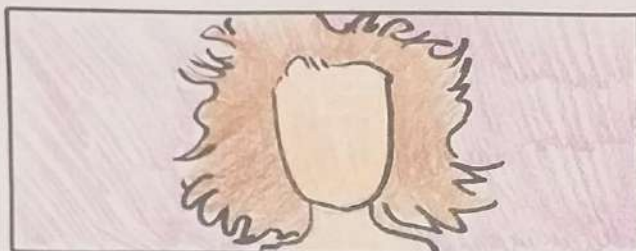
P41



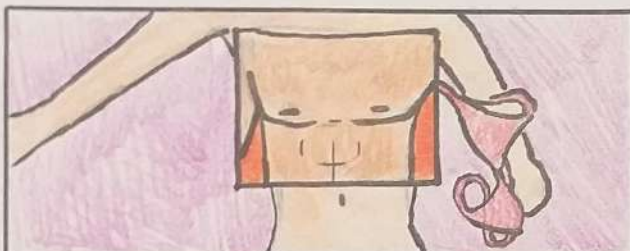
P43



P44



● P45



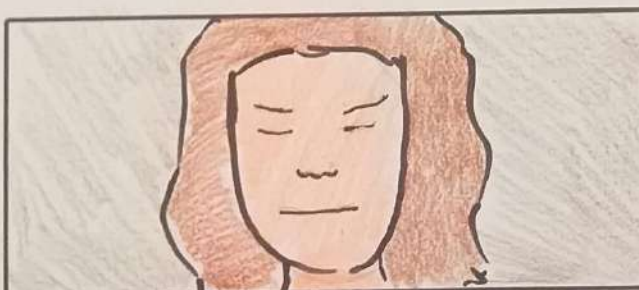
● P45 e ● P47



● P45 e ● P48



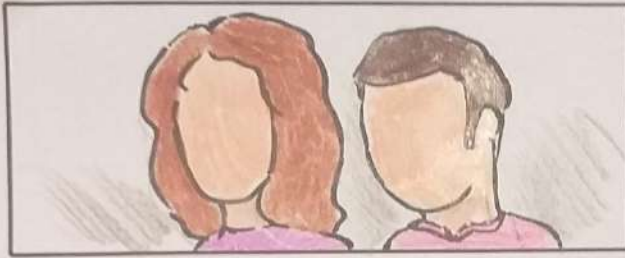
● P46



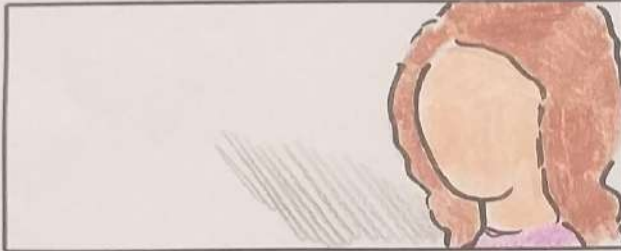
● P49

- 46 e 49 são um match cut
- 45 faz um traveling da cabeça aos pés da atriz

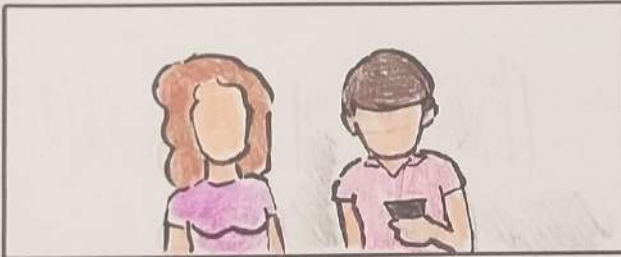




● P50



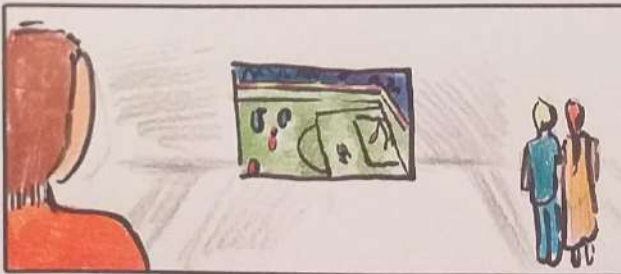
● P50



● P50



● P51



● P51 e ● P52

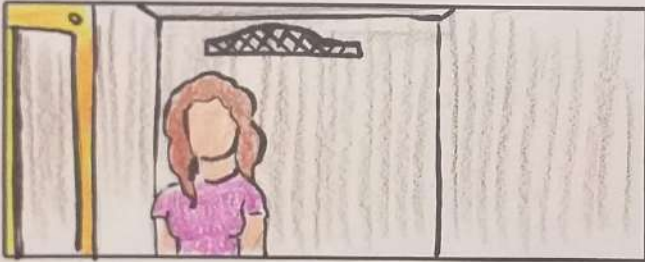
- O plano 51 faz um traveling para trás revelando as pessoas



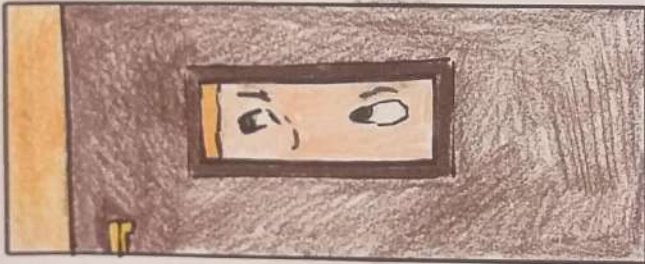
● P53



● P54



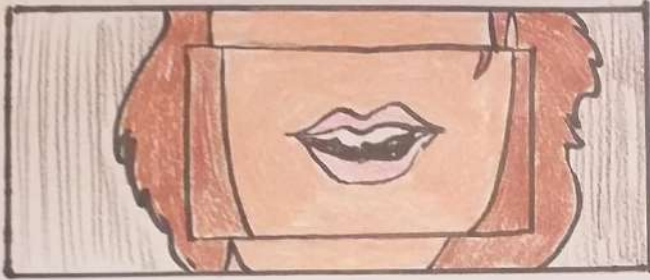
● P55



● P56



● P57



● P58 e ● P60



● P59 e ● P61



● M4



● P62



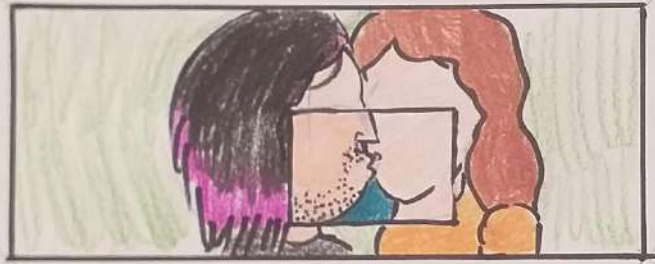
● P63



● P64



● P64



● P64 e ● P65