

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE ARTES E DESIGN
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

MARIANA CRISTINA DIAS MARTINS

NÓ NO COURO: REFLEXÕES E PROCESSOS

JUIZ DE FORA
2019

MARIANA CRISTINA DIAS MARTINS

NÓ NO COURO: REFLEXÕES E PROCESSOS

Monografia apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof.Dr. Felipe Muanis.

JUIZ DE FORA
2019

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO
EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

Aos 4 dias do mês de dezembro do ano de 2019, às
18 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade
Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),
requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a)

Jariviana Cristina Dias Fartus, matrícula 201066053A
tendo como título

No no curso - reflexões e processos

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

FELIPE DE CASTRO MUANIS, DR, UFJF

orientador(a). (nome, titulação e instituição)

Professor(a)

CHRISTIAN HUGO PELEGRINI, DR, UFJF

examinador(a). (nome, titulação e instituição)

Professor(a)

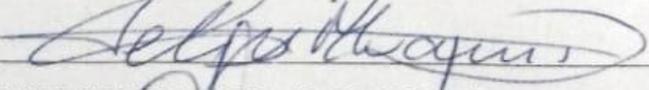
LUIS ALBERTO ROCHA MEND, DR, UFJF

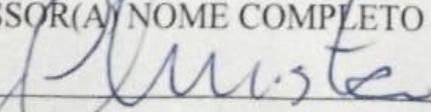
examinador(a). (nome, titulação e instituição)

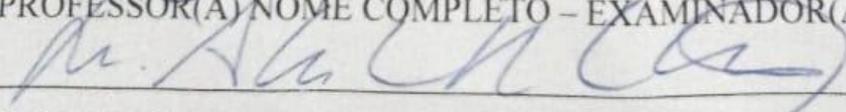
Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que
o trabalho foi considerado (APROVADO () REPROVADO).

Eu, FELIPE DE CASTRO MUANIS, Professor(a) –

Orientador(a), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais
membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no
SIGA UFJF o mais breve possível.


PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – ORIENTADOR(A)


PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)


PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

Aos meus pais, Irmão e Leo.

AGRADECIMENTOS

Pela impossibilidade de não começar agradecendo aos meus pais, gostaria de salientar a busca implacável e irremediável de ambos em me oferecer oportunidades que não puderam ter ou que sequer tiveram chance de considerar. Por sempre colocarem a minha liberdade e felicidade como meta em suas vidas, e por me inspirarem diariamente a tentar ser uma pessoa boa, sem esquecer de onde nossa família veio e por isso mesmo, reforçando que eu posso transitar e voar por qualquer lugar. Ao meu irmão também, por ser braço importante nessa história.

Agradeço à UFJF, por ser um espaço democrático de acesso ao saber e especificamente, ao Instituto de Artes e Design, por ter me mostrado mundos diversos e ter me permitido continuar como pessoa sensível. Ao curso de Cinema e Audiovisual, assim como ao Estúdio Almeida Fleming, que possibilitaram descoberta, aprendizado e troca.

Agradeço ao meu orientador, Professor Felipe Muanis, por ter tido tanta paciência e empatia com o projeto desenvolvido, além de uma postura acessível e amiga para com as inseguranças e medos que perpassam não só essa etapa de conclusão, mas a proposição de dialogar sobre o racismo em nossas vivências. Ao Professor Luís Alberto Rocha Melo pela sensibilidade e disposição em fazer das aulas, encontros de visibilidade para o que é periférico. À Professora Sandra Sato por ser uma ilha de amor e dedicação.

Ao meu companheiro, Leonardo, que em todos os momentos e em todas as situações, personifica a noção de casa, em abraços, conversas, apoio e presença.

Aos meus avós, que em um mundo de ignorância e falta de acesso, criaram narrativas e me mostraram que a sabedoria e a cultura, não carregam diploma.

Aos amigos que contribuíram com o desenvolvimento do curta-metragem proposto e que me ajudam diariamente a construir e a desconstruir universos.

À Ilka, minha psicanalista que mesmo ausente, virou um personagem, uma voz, que me ajuda a caminhar e entender meus passos.

Aos meus advogados, professores do Direito da UFJF que me defenderam judicialmente no processo de injúria racial, e seguem me orientando com todo carinho e garra.

E menos importante, ao Abraão Fernandes, que achou que ia me diminuir por minha cor e seguir ileso cuidando de crianças periféricas negras.

A ave sai do ovo. O ovo é o mundo. Quem quiser nascer precisa destruir um mundo.

Hermann Hesse

RESUMO

O curta-metragem *Nó no Couro* surge como exercício prático idealizado a partir de questões que tensionam a ideia de pureza, mas sobretudo, trata da abordagem documental através de recursos ficcionais. Para tal, sua apresentação teórica se debruça inicialmente na discussão do que entende-se por pureza no pensar cinematográfico, assim como a compreensão de pureza no campo das representações estéticas; discorre sobre como tais discursos tomam forma no curta-metragem para enfim, apresentar o diário de produção da obra realizada.

PALAVRAS-CHAVE: Processo criativo. Fronteiras. Representação.

ABSTRACT

The short film *Nó no Couro* emerges as a practical exercise idealized from questions that tension the idea of purity, but above all, deals with the documentary approach through fictional resources. To this end, his theoretical presentation focuses initially on the discussion of what is meant by purity in cinematic thinking, as well as the understanding of purity in the field of aesthetic representations; discusses how such discourses take shape in the short film to finally present the production diary of the work performed.

KEYWORDS: Creative process. Borders. Representation

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. INTERFERÊNCIAS FORMAIS	11
3. PUREZA ESTÉTICA?	17
4. PONTO DE PARTIDA	24
5. INFLUÊNCIAS	26
6. ROTEIRO	30
7. EQUIPE TÉCNICA	40
8. DEPARTAMENTOS	42
8.1. Direção.....	42
8.2. Produção	45
8.3. Fotografia.....	48
8.4. Arte.....	50
8.5. Som.....	55
8.6. Pós- produção.....	55
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56
10. REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	58

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** frame de “ A falta que nos move” (2011)
- Figura 2:** frame de “ A falta que nos move” (2011)
- Figura 3:** frame de “ A falta que nos move” (2011)
- Figura 4:** frame de “Também somos irmãos” (1949)
- Figura 5:** frame de “As aventuras amorosas de um padeiro” (1975)
- Figura 6:** prancha de produção “Nó no couro” (2019)
- Figura 7:** decupagem “Nó no couro” (2019)
- Figura 8:** decupagem “Nó no couro” (2019)
- Figura 9:** decupagem “Nó no couro” (2019)
- Figura 10:** decupagem “Nó no couro” (2019)
- Figura 11:** prancha de produção “Nó no couro” (2019)
- Figura 12:** prancha de produção “Nó no couro” (2019)
- Figura 13:** prancha de produção “Nó no couro” (2019)
- Figura 14:** prancha de produção “Nó no couro” (2019)
- Figura 15:** frame de “Twin Peaks: Fire walk with me” (1992)
- Figura 16:** frame de “Clímax” (2018)
- Figura 17:** frame de “Irreversível” (2002)
- Figura 18:** gráfico de cores “Nó no couro” (2019)
- Figura 19:** gráfico de cores “Nó no couro” (2019)
- Figura 20:** planta baixa “Nó no couro” (2019)
- Figura 21:** planta baixa “Nó no couro” (2019)

1. INTRODUÇÃO

A ideia de realizar um curta-metragem para objeto de conclusão de curso, apresenta-se como atividade substancial para encerramento de um ciclo profundamente permeado pela dinâmica do coletivo. O curso de cinema oferece aporte profissional para o conhecimento técnico, que é individual, mas que se sustenta na prática em uma vivência que se valida em grupo.

Opta-se por focar criativamente um território narrativo que além de possibilitar o trânsito de um testemunho, mescla estética e formalmente algumas discussões que surgem dentro da teoria apresentada ao estudante de cinema. Nesse sentido, o antagonismo entre a ficção e o documental aparece como elemento a ser superado através do paratexto onírico.

A temática onírica se apresenta como traço recorrente da minha trajetória individual. O contato com obras como *Também Somos Irmãos* (1949), dirigido por José Carlos Burle, roteirizado por Alinor Azevedo e produzido pela Atlântida; e *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), dirigido e roteirizado por Waldir Onofre, coprodução da Embrafilme e da Regina Filmes Ltda.; fizeram com que eu me interessasse em pensar a representação do negro no cinema brasileiro.

A experiência do filme vem da contação em primeira pessoa de um pesadelo que eu tive, no qual sua leitura se relaciona diretamente com as subjetivações do indivíduo negro em um cenário contemporâneo, onde as representações seguem embuídas por questões culturais, sociais e políticas. Isso toma corpo em uma passagem que se ancora em recursos ficcionais e sobretudo, depende de olhares para além do meu para construção.

A multiplicidade de perspectivas existe quase como elemento primordial para o diálogo, ou seja, a troca. Em uma sociedade permanentemente marcada e moldada pela globalização, os sentidos apresentam-se como signos esvaziados de si mesmo; ou seja, o hiperestímulo se dá com tamanha intensidade e permanência, que ocupamos um lugar menos estésico e cada vez mais anestésico. A compreensão semântica do próprio conceito de diálogo, parece não se correlacionar com a realidade; onde a luta por voz, por mais que historicamente se faça indispensável, não promove muitas ações. Quase como se a voz desse espaço ao ruído. Nesse cenário, acredito que mais importante do que a busca por um lugar de fala, deva ser o estabelecimento de lugares de escuta. *Nó no Couro* surge como um lugar de escuta.

2. INTERFERÊNCIAS FORMAIS

O debate que circunda o conceito de pureza dentro do cinema, parece acompanhar a cronologia do fazer cinematográfico e se firmar como diálogo que beira o permanente em todas as suas instâncias. Desde seu surgimento sincrético e oriundo da fotografia, o cinema carrega em si, ao mesmo tempo que respostas transitórias as suas possibilidades, tentativas de postulações fechadas e irrefutáveis para firmar uma identidade concisa.

Inicialmente, se desenvolveu quase que de forma intuitiva e investigativa em relação ao pensar representativo: os primeiros filmes, surgem como registro de movimento do cotidiano. Seja em *A saída dos operários da Fábrica Lumière* (1895) ou em *Chegada de um Trem à Estação de la Ciotat* (1895), o que se tem é o registro puro e livre do posto em frente a objetiva. Nesse aspecto, construindo quase que um material de arquivo acerca da maneira como as pessoas viviam, se vestiam, transitavam e se portavam.

É quando as experiências convergem para um caminho de experimentação de construção de uma narrativa que o cinema muito provavelmente, deixa de habitar a esfera de atividade explicitamente híbrida de várias outras, para buscar uma identidade própria, como aponta Flávia Cesarino Costa em *Primeiro Cinema, de História do Cinema Mundial* ((2011):

Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem. Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa. (COSTA, 2011.p-22).

A pureza almejada parece em muitos aspectos, se eximir e negar um princípio que por si só é múltiplo. Quase como se para o cinema ser alguma coisa, fosse preciso lapidar uma diferença autônoma a partir do espaço de negação das demais identidades que o construíram. E nesse aspecto, pela particularidade de sua composição química e objetiva, a montagem, para muitos teóricos, se instaura como ferramenta central de sua existência. As possibilidades vão se orquestrar em cima das especificidades do aparato

cinematográfico, e a montagem unida a captação da imagem em si, a partir de ferramentas como o próprio enquadramento, vão fazer com que o cinema desenvolva sua própria linguagem.

O cenário das vanguardas dos anos 20, como o expressionismo alemão, o impressionismo francês, o surrealismo e a própria escola soviética, vão experimentar suas subjetivações criativas em cima das ferramentas objetivas da atividade. A consolidação de uma indústria hollywoodiana, bem como de seus gêneros clássicos, dentro de suas intenções, também terá como centralidade a objetivação do subjetivo pela câmera.

Nesse ponto, uma nova bifurcação na linguagem cinematográfica se dispõe. A feitura que atua em prol da narrativa, se desenvolve aos moldes do que entende-se por ficcionalizante, na busca por uma concepção que se apresenta como janela da vida, sem espaço para qualquer elemento que assuma sua estrutura física. O cinema almeja representar o real sem evidenciar seus processos para tal, o que entende-se pelo conceito de transparência apontado por Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico* (2005), ainda que o referencial de realidade possa ser a própria realidade diegética fílmica. Essa ideia de transparência pode ser observada na premissa dos filmes que comungam dessa perspectiva, e é na ficção que tal aspecto se estrutura.

Se a transparência é compreendida pela negação de sua estrutura compositória, muitas vezes na figura ficcional; o que se apresenta como documental, em seu início - menos interessado em negar sua própria estrutura e mais preocupado em registrar historicamente o real, se desenvolve por um viés de opacidade. Ainda que essa opacidade oriunde da organização de diversos dispositivos em prol de um discurso, não se preocupa em camuflar sua materialidade.

Em *Documentário Moderno*, Francisco Elinaldo Teixeira retoma o discurso de Edgar Morin em *O cinema e o homem imaginário: Ensaio de Antropologia* para de certa forma, mapear a posição histórica que o ficcional ocupou em relação ao documental, dentro da feitura e concepção cinematográfica. Se para Morin, a transição do cinematográfico de técnica para linguagem artística, se deu a partir do desenvolvimento narrativo; para Teixeira, a ideia de verdade não se aproximou de uma forma em detrimento da outra:

A partir de então, um amplo debate se estabeleceu, com uma fissura do campo do cinema em dois domínios, à época considerados inconciliáveis e ainda hoje cindidos para muitos: de um lado, um cinema de ficção, e do

outro, um cinema de realidade. Entretanto, algo permaneceu intocado e comum a ambos: sua relação com o ideal de verdade estabelecido. O ideal de verdade que orientava a narrativa ficcional, seus reclamos de veracidade, era o mesmo que afiançava o cinema documentário quando se expunha à prova da realidade, à “expressão de realidade”. (TEIXERA, 2011.p-255).

Se pensarmos que ficção e documentário se fixam como possibilidades de recorte de uma tentativa de representação da realidade, poderemos pensar em suas definições como ferramentas, escolhas de abordagens e não necessariamente como estabelecimentos fechados e antagônicos. E é dentro dessa lógica que *Nó no Couro* se insere, sobretudo na tentativa de buscar em cima do real, um depoimento, que se apresente híbrido em si, com ferramentas diversas de imagem e som.

Em *Filme documentário, leitura documentarizante*, Roger Odin nos apresenta questões que permeiam a fruição com o objeto fílmico a partir da leitura do espectador, de maneira a abordar o documentário e a ficção não como gêneros, mas como conjuntos de sistemas de linguagem cinematográfica. Para o autor, a ficção e o documentário possuem dispositivos de apresentação do posto em cena, e a essa particularidade, nossa compreensão e leitura são orientadas; mas sobretudo, recursos que são inerentes ao fazer cinematográfico, independente de sua escolha formal.

Nesse aspecto, Odin aponta para algumas prerrogativas que de certa forma, fazem com que a posição entre o documental e o ficcional não seja tão antagônica e nítida, visto que, a exemplo disso, a própria ficção carrega em si documentos da cultura de um tempo específico, seja na idumentária, na cenografia, no discurso. A referência ao real, não é especificidade do documentário. Para o autor, o que irá guiar a leitura do espectador, é o espaço para que o mesmo compreenda e construa um enunciador pressuposto real.

A compreensão do cinema como linguagem remete ao apontado por Christian Metz em *A significação no cinema*, onde o autor usará da metodologia científica presente na linguística para estabelecer parâmetros semiológicos na escrita cinematográfica. Entender a proposição de Metz, de certa forma pode servir como ponte para elucidação do que aponta Odin. Metz transitará entre diferentes perspectivas, como neorrealismo e o construtivismo, com o intuito de validar sua percepção do cinema como linguagem não pelas ferramentas estilísticas que compõem cada uma, mas pela própria feitura cinematográfica em si se fixar como fluxo de comunicação com o espectador, independentemente das escolhas formais.

O cinema é inconcebível sem um pouco de montagem, a qual se insere por sua vez num conjunto mais amplo de fenômenos de linguagem. A analogia pura e a quase fusão do significante com o significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma 'linguagem cinematográfica'. (METZ, 1980, p.59).

Talvez, para Odin, a compreensão e associação do que entendemos por ficção e por documentário através de dispositivos e ferramentas, leituras, tratem de certa forma, da maneira como Metz tratou as possibilidades formais: como possibilidades estilísticas que integram um mesmo universo, para além de antagonismos. Essa leitura, que remete a como o indivíduo traduzirá o apresentado, se constitui entre o que aceitamos e compreendemos como recursos ficcionais e recursos documentarizantes, em termos estilísticos.

Em *Introdução ao documentário*, Bill Nichols introduz seu diálogo partindo talvez da premissa que este trabalho se escora, ao tratar os dispositivos de linguagem cinematográfica de forma horizontal, mas respeitando suas individualidades:

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (NICHOLS, 2001, p.26).

O suporte cinematográfico, independente da sua abordagem, produz em si o ato de representar. Nichols discorrerá sobre isso mais adiante em seu texto, tratando de definir o fazer documental a partir da compreensão do que é reprodução e do que é representação. O documentário, ainda que carregue em si a transcrição de um discurso que se integra ao real, parte da absorção e revelação do olhar de seu realizador, em cena. *Nó no couro* busca amplificar tal prerrogativa, no momento em que traz para a diegese o discurso de quem realiza, fazendo da primeira pessoa, lugar construído por recursos audiovisuais diversos.

Para além de um discurso formalista e de opções estéticas, pensar nos limites e nas fronteiras entre os estabelecimentos cinematográficos - e na própria compreensão saudosista de que uma imagem em movimento para ser considerada cinema precisa estar inserida em um contexto consolidado por aspectos formais debatidos, circuito

merdacológico, cadeia de produção e indústria; parece ser uma perspectiva que é colocada à prova e tensionada ainda mais dentro de um recorte pautado pela globalização. Com serviços e aplicativos de *streaming*, *tablets*, *androids*, e várias outras ferramentas, a imagem deixou de ser fixa e estabelecida, tornando-se agora não mais subjugada ao seu respectivo e determinado espaço, mas o próprio espaço. Pensar esse espaço e sua composição, como sendo território cada vez mais híbrido, é pensar no que proporcionou a feitura cinematográfica, dado seu próprio contexto.

O cinema surge como estabelecimento, não apenas como atividade mas também como espaço físico, refletindo as características de seu tempo. Características sociais, políticas e ideológicas e sobretudo, tecnológicas. Esse contexto, que foge ao debate específico do situado dentro do que constitui o cinema, também é perpassado pelas implicações e avanços de como se fazer cinema, refletindo essa adaptação constante dentro da própria feitura.

O desenvolvimento tecnológico não é pauta exclusiva à globalização. O avanço proporcionou som, cor, mudança de suporte e assim se deu do analógico, ao magnético até chegar ao digital. Mas é com a globalização e a difusão de novas mídias, cada vez mais imagéticas e transitórias, que um novo cenário se constitui. E nesse cenário, é preciso aprender a lidar com as plurais formas imagéticas de estabelecer narrativas: seja na televisão, no videogame ou no YouTube.

Dentro desse debate, a noção de um cinema puro se apresenta como um cinema que, de maneira objetiva, se vale dos recursos para se identificar por tudo aquilo que não é. Negando, ou escondendo, em sua abordagem, o caráter híbrido e transitório que o fundou. Buscando recursos que materializem uma inventividade especificamente cinematográfica. Que não é literatura, não é música, televisão, quadrinhos ou mídia.

Como falar de pureza quando a própria história do documentário e da ficção, promoveram múltiplos recortes e abordagens na consolidação de narrativas? A forma de lidar com as associações e reflexões através da negação, ou seja, da compreensão do que não se é, acaba por consolidar espaços engessados que ao pensar em linguagem, se manifestam de maneira limitada.

O audiovisual se fragmenta em patamares, onde a “hegemonia da telona” – como diriam André Gaudreault e Philippe Marion em *O fim do cinema? uma mídia em crise na era digital* (2016), está no topo da pirâmide, e qualquer coisa de híbrido que cruze essa hegemonia para dialogar com outras plataformas de imagem e som, se rotula

como menor, como impura. O interesse por essas zonas de fronteiras, negação e hibridismo aparece com perspectiva central do trabalho realizado.

A busca pela pureza, em todos os aspectos e cenários, mais uma vez se apresenta como uma disputa de poder, de uma legitimidade de narrativa através de recursos estéticos e de linguagens.

E é nesse sentido, que o curta-metragem proposto pelo projeto, se insere na tentativa de criar uma narrativa: se valendo de diferentes suportes em sua composição - para além da imagem filmada, transitando entre o que esconde sua estrutura e o que a evidencia, tratando tanto os recursos ficcionais quanto os documentais como fonte de representação do real, se apropriando da aproximação entre narrativas possíveis em plataformas como o videogame e a própria internet e principalmente, se propondo a repensar o som como materialidade do discurso e não da imagem.

3. PUREZA ESTÉTICA?

Além do debate sobre as ideias e conceitos que dialogam com a noção de pureza e impureza dentro da atividade cinematográfica, é importante apontar outra discussão que também construiu ao longo da história a abstração sobre o que é padronizado e validado na produção cultural como referencial estético.

Para pensar acerca dos dispositivos que juntos consolidam percepções culturais que viabilizam a compreensão de um grupo social, é preciso retomar o diálogo com a construção da própria identidade cultural.

Se a compreensão de si mesmo parte da dinâmica que implica na visão do outro como molde – além da necessidade de existir, é preciso que de alguma maneira seja possível entender como as representações são construídas para que seja possível alcançar algum discurso.

A definição do que se entende por brasileiro, por carioca, baiano ou mineiro, por exemplo, acontece muito provavelmente pelos automatismos que transitam a existência individual em um espaço coletivo. Mas como isso começa? De onde vem à cristalização de ideias gerais sobre a subjetividade de determinado recorte de pessoas que vivem em um espaço geográfico comum e limitado? Para ajudar a pensar através desse ângulo, é interessante invocar a problemática abordada por Stuart Hall, sociólogo jamaicano. Para Hall, a compreensão de nação se fixa como um prisma ampliado do espectro político, se apresentando como um sistema de representação cultural, onde a própria cultura se valida dentro de um cenário em que a mudança se torna elemento central: a realidade humana.

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas nos nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte da nossa natureza essencial. (HALL, 2002, p.47).

Ao fazer essa afirmação, Hall tangenciará uma questão de peso fundamental no debate: a de que o homem não vive predeterminado pelo seu instinto, mas vive aprendendo a viver, adotando comportamentos, atitudes e identidades diferentes. Esse aprendizado sistemático é, para o autor, o que se entende por cultura e a reprodução desse conhecimento é a materialização da representação cultural.

O argumento que estarei considerando aqui é que, na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo com a “inglesidade” (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados- pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam de uma ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica [...]. (HALL, 2002, p. 48-49).

Se os aspectos identitários partem de princípios transitórios, de adaptação processual e mudança, como pensar na construção de identidade nacional brasileira de maneira fechada? Nesse ponto, é possível vislumbrar um eixo sensível dentro do entendimento da proposta: pensar o brasileiro, apegando-se ao viés da identidade nacional, é pensar de uma maneira plural. Não só pela perspectiva de Hall, mas levando também em consideração toda a multiplicidade histórica que de certa forma esboça a ideia de cultura no Brasil, por uma formação miscigenada onde não se sabe muito bem o que se é, mas sabe-se de alguma maneira do por que se é assim, através de uma estrutura que carrega em sua ideia de representação cultural, várias outras culturas.

Partindo-se do ponto que a cultura é o que caracteriza a existência social de um povo, é preciso caracterizar essa existência, sobretudo entender que essa atividade não é homogênea, racional, direta e objetiva, processual. Portanto, pensar na existência social de um povo é pensar carregando essa noção de continuidade, porque o povo segue existindo e buscando novas formas de existir.

Se discutir a identidade brasileira apresenta-se como um exercício que dialoga diretamente com o imaginário coletivo, como o é pensar na identidade do negro dentro desse recorte? Para Leda Maria Martins:

Assim, a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder definindo lugares, funções e falas. A sociedade ocidental tem-se prodigalizado na produção do enunciado sobre o negro, através dos quais se legitimam sistemas e regimes de exclusão, como o escravismo, o apartheid, a marginalização econômico-social. (MARTINS, 1995. p 35).

Nesse ponto, é possível reforçar a perspectiva de que a identidade cultural, no que diz respeito a sua representação, também atuará de maneira conectada ao conjunto de hábitos e códigos sociais de um povo. No que se entende por imaginário negro, é

difícil desassociar o inconsciente coletivo da trajetória histórica do negro no país, principalmente por se firmar como um lugar onde as desigualdades, diferenças e particularidades foram minimizadas em discurso e tencionadas ao máximo em vivência. Isso se faz presente diariamente na cultura popular, como aponta Martins, na própria linguagem verbal, que se constitui também como forma de intensificar ideologicamente as disputas de poder, onde no caso, o lugar do negro dentro do imaginário coletivo é delimitado pela leitura do branco, ainda encharcada por uma história escravocrata:

No Brasil, a linguagem cotidiana oferece um dos melhores, ou piores, exemplos desta prática, por meio de um código específico que define a significância convencional e ideológica do signo negro. Através do uso sistemático de vocábulos, provérbios e expressões populares, cuja carga semântica está, simbólica e arbitrariamente, carregada de conotações pejorativas, o racismo brasileiro exercita-se numa linguagem violenta, que inscreve o preconceito como norma e marca seu objeto referencial como símbolo negativo, veiculando um saber e uma verdade internalizados na práxis social. (MARTINS, 1995. p 36).

A produção cultural se apresenta de maneira a alimentar as subjetividades mas também, atuando como termômetro do que as mesmas circundam. Para entendimento do já mencionado pela autora, é preciso retomar a visão apresentada por Robert Stam em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (1992) sobre dialogismo cultural, retomando o proposto por Bakhtin:

Os tesouros semânticos que Shakespeare incorporou em suas obras foram criados e coletados através dos séculos, ou mesmo milênios; estão ocultos na linguagem, e não só na linguagem literária, mas também nas camadas de linguagem que antes da época de Shakespeare ainda não tinham entrado na literatura: nos diversos gêneros e formas da comunicação verbal, nas formas de uma poderosa cultura nacional (basicamente formas carnalizadas) que se moldaram durante milhares de anos, nos gêneros do teatro-espetáculo (mistérios, farsas etc.), em enredos cujas origens remontam à antiguidade pré-histórica, e, por fim, nas próprias formas do pensamento. (BAKHTIN apud STAM, 1992, p.74).

Segundo o autor, o universo artístico e a sociedade têm no artista o papel de orquestrador de discursos disseminados, ou seja, mensagens de correntes culturais que permeiam a vivência coletiva dos indivíduos. Martins ainda reforça esse ponto de vista no momento em que discorre sobre como a linguagem verbal brasileira endossa práticas sociais racistas:

Na construção dos saberes e das verdades que legitimam e veiculam preconceitos raciais, étnicos, de gênero, entre outros, a linguagem verbal desempenha um papel ímpar. O uso do signo linguístico constitui uma das formas mais perversas de segregação e controle. O signo manifesta, assim, em sua significância, a sua marca ideológica porque, segundo Mikhail Bakhtin, “o domínio ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico”. (BAKHTIN apud MARTINS, 1995, p.35).

A abordagem faz recortes, estes se tratam de escolhas de discurso. Se discursos diferentes são possíveis de serem representados em um aspecto cultural, significa que existem diferentes visões de mundo, ideologias diversas. Disputar formas de representação coletiva é não só uma disputa de poder mas uma forma de refletir o poder vigente.

O lugar do negro na compreensão coletiva do brasileiro, nunca foi de destaque ou prestígio. Em *História da Vida Privada no Brasil 4*, Lilia Moritz Schwarcz discorre em *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade* sobre como o Brasil, historicamente corroborou para uma postura e crença embranquecedora. Por mais que a forma de representar a população brasileira tenha passado por diferentes aspectos em diferentes contextos políticos, de maneira a incorporar o indivíduo negro ou não; a perspectiva que o negro carrega pela representação do branco, tem como referencial de pureza estética o próprio branco, ou até mesmo, do que o branco significa. Quase como se o resultado da miscigenação, assim como o da mistura de cores, fosse o branco alvo. A ideia de miscigenação não veio do entendimento e especificidade que torna visível e válida as individualidades, mas por um viés que sempre colocou as tonalidade em oposição de classe e recursos de maneira passiva. Não existiu um *apartheid* declarado e institucionalmente defendido, mas talvez a herança de um olhar colonizador tenha moldado estabelecimentos que ainda repercutem tais perspectivas:

A situação aparece de forma estabilizada e naturalizada, como se as posições sociais desiguais fossem quase um desígnio da natureza, e atitudes racistas, minoritárias e excepcionais na ausência de uma política discriminatória oficial, estamos envolvidos no país de uma “boa consciência” que nega o preconceito ou o reconhece como mais brando. Afirma-se de modo genérico e sem questionamento uma certa harmonia racial e joga-se para o plano pessoal os possíveis conflitos. Essa é sem dúvida uma maneira problemática de lidar com o tema: ora ele se torna inexistente, ora aparece na roupa de alguém outro. É só dessa maneira que podemos explicar os resultados de uma pesquisa realizada em 1988, em São Paulo, na qual 97% dos entrevistados afirmaram não ter preconceito e 98% - dos mesmos

entrevistados – disseram conhecer outras pessoas que tinham, sim, preconceito.”. (SCHWARCZ, 1998, p.179-180).

Se, como apontado por Martins, o nosso próprio campo semântico é inundado de junturas e conexões que espelham a ineficiência histórica em lidar com a miscigenação e sobretudo com a existência do negro, de maneira a enxergar o negro de outra forma que não a visão branca; nas representações imagéticas tal realidade não é diferente.

Desde o século XIX, nas comédias pré e pós-abolição, a máscara do ridículo cola-se à personagem negra, que se torna símbolo ostensivo da comicidade construída pela maximização do grotesco. Ridiculariza-se seu registro verbal, pois é considerado incapaz de aprender o português padrão e de expressar-se adequadamente (...) Através do grotesco e da caricatura, o teatro criva o estatuto social do negro como um não-sujeito, abafando sua singularidade e erigindo-o em signo provocador de um efeito corrosivo o riso. (...) (MARTINS, 1995, p.42).

A forma de representar o negro no teatro, a relação do teatro com o cinema e a representação do negro no cinema, faz com que questione-se até que ponto tais estabelecimentos podem ser desconstruídos efetivamente.

O cinema surge da objetividade que o teatro nega em sua própria estrutura. Como Jean Claude Bernardet pontua em *O que é Cinema*, essa objetividade interpretativa da qual o cinema tenta se impor pode ser explicada pela sua dinâmica inicial:

Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere. Um poema, sabe-se que foi escrito por alguém, uma música, composta, tocada por alguém. Até uma paisagem ou um retrato, por mais “fiel” que seja ao modelo, há a mão do pintor que coloca seus gostos, sua preferência por certas cores, sua simpatia ou antipatia pela pessoa que ele pinta. Agora, o ‘olho mecânico’, como alguns chamaram o cinema, ele não. Ele não sofre a intervenção da mão do pintor ou da palavra do poeta. A mecânica elimina a intervenção e assegura a objetividade. Portanto, sem intervenção, sem deformações, o cinema coloca na tela pedaços de realidade, coloca na tela a própria realidade. (BERNARDET, 2006, p. 16).

Uma produção subjetiva ou objetiva vai resultar em materiais oriundos da percepção de quem o concebe: no caso, independente do frescor da modernidade, a figura negra seguia presa em representação, à associação do branco, que também

detinha os meios de produção. A concepção da representação se fixa como o reflexo idealizado da visão de mundo de quem representa. Edgar Morin, ao falar de forma ampliada sobre a consolidação de um esquema de estrelas no cinema, sobretudo hollywoodiano, em *As Estrelas: mito e sedução no cinema*, evidenciará a subjetividade apresentada como certeza através de tal visão de mundo:

A estrela de cinema é estrela de cinema porque foi possível transformar os atores em objetos manipulados pelos técnicos do filme, e porque foi possível dotar um rosto-mascara, muitas vezes já portador de todos os prestígios notáveis da beleza, de riquezas subjetivas. A estrela de cinema é estrela de cinema porque o sistema técnico do filme desenvolve e estimula uma projeção-identificação que culmina em divinização, precisa mente quando se fixa naquilo que o homem conhece de mais comovente no mundo: um rosto humano bonito. (MORIN, 1989, p. 94).

De fato, a padronização dos corpos em prol de uma estética homogênea se faz perceptível ao longo da história do cinema, principalmente em relação ao que não só se entende, mas essencialmente se vende. Nesse aspecto, em populações definidamente compostas pela mistura de grupos raciais e étnicos diversos, a composição do utópico “rosto humano bonito”, pela impossibilidade de ser absoluta e única, surge pela disputa de poder. O que simboliza o poder nesse tipo de sociedade? Quais suas feições? Como é sua cor? E o mais importante, como se apresenta o que não se enquadra nesse arquétipo? Qual o espaço do que não entende-se por belo?

Assim, estrelas femininas e masculinas são dotadas de características sobre as quais se desenvolvem naturalmente os processos de idealização e divinização. Mas essas características estão ausentes numa categoria particular de estrelas, e não a mais negligenciável: as estrelas cômicas. Os heróis que elas encarnam, feios, tímidos, tagarelas, ridículos, são o contrário dos heróis. (MORIN, 1989, p.144).

Se o conceito de brasilidade parte de uma premissa que centraliza a falta como tônica principal, a forma de ler a representação do negro ao longo do desenvolvimento de cinematografias locais também será ancorada pela incongruência do olhar do outro. Nesse ponto, chega-se ao ápice do problema destacado: quando a leitura parte do senso comum que não vê em um grupo racial, identificação, já se faz problemática. E quando o grupo racial representado só tem como opção de leitura uma percepção da própria existência moldada pelo outro, esse grupo racial não se enxerga e ao mesmo tempo, se

apaga: o negro que se vê representado a partir de uma construção que não o identifica em igualdade, vai mirar em tudo que é a negação de si mesmo.

A identidade negra é entendida, no contexto deste trabalho, como um processo construído historicamente em uma sociedade que padece de um racismo ambíguo e do mito da democracia racial. Como qualquer processo identitário, ela se constrói no contato com o outro, no contraste com o outro, na negociação, na troca, no conflito e no diálogo. (...) ser negro no Brasil é tornar-se negro. Assim, para entender o “tornar-se negro” num clima de discriminação é preciso considerar como essa identidade se constrói no plano simbólico. (GOMES, 2006, p. 2-3).

Tornar-se negro, em uma esfera que abarca todas as questões elencadas, trata-se de enxergar e tornar visível a própria pureza, deixando assim para trás, qualquer referencial de beleza, e estética que não o inclua como verdade vigente. É quando os parâmetros do negro se embasam na existência negra, e não na construção do não-negro.

Trazer isso para o cinema é buscar a inclusão de múltiplas verdades vigentes, de maneira a abandonar o caricato, o esteriótipo e tudo aquilo que reforça um lugar o qual o indivíduo negro é e foi subjugado. E para desenvolver o referido trabalho, duas obras já mencionadas foram importantes para esse lugar imaginário onde torna-se negro: são obras que se apresentam ao público e se constroem sob uma nova perspectiva. *Também Somos Irmãos* conta com a proximidade com o Teatro Experimental do Negro; *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, com a concepção e direção de um artista negro.

Também Somos Irmãos e *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* chamam a atenção justamente por apresentarem protagonistas negros que ultrapassam qualquer construção estereotipada. Os personagens apresentam subjetividades que, cada narrativa e contexto a seu modo, refletem certa falta de identificação com o comum. São indivíduos que agem de maneira a confrontar, cada qual a sua forma, o esperado: quando estudar e buscar conhecimento, é romper com o subjugado; quando a sensibilidade e a habilidade intelectual simbolizam ruptura e quando a visão sobre si mesmo reflete tal lugar subjugado que gera a passividade. Essa ruptura simboliza de forma significativa, novos espaços, para uma estética que - por negação, historicamente se vê limitada ao espaço do que não é belo, ou seja, caricatura rasa do que nasce condenado ao cômico.

4. PONTO DE PARTIDA

Nó no Couro surge da vontade de experimentar em cima dos pontos até então apresentados, em forma e conteúdo. Poder trabalhar poeticamente uma abordagem documental que através da experiência onírica se ancora em recursos ficcionais, se torna uma tentativa de trânsito por fronteiras formais. Representar o “eu”, à partir do testemunho em primeira pessoa, sendo pessoa negra, acaba por corroborar com uma representação que possa servir de espaço para repensar de forma complexa ao que, enquanto pessoa negra, se é subjugado.

O curta-metragem passou por 2 tratamentos de roteiro para se constituir da maneira como será apresentado.

A vontade de falar sobre a minha trajetória recente, perpassada por problematizações sociais e raciais, ocorreu de maneira progressiva. Em 2016, optei por me afastar de determinado círculo pessoal pela tomada de consciência do discurso racista o qual as mensagens que eu recebia dessa interação, se manifestavam. Em 2017, em uma discussão pela internet, passei por um episódio de injúria racial proferido por um, então, conselheiro tutelar da cidade. 2018 e 2019 foram dois anos de encontros judiciais, audiências, defesas e transtornos. Dentro desse cenário, em uma ocasião específica, lembro de ter um evento e querer de alguma forma repensar minha imagem. Qual foi a minha surpresa da reação das pessoas ao me verem de cabelo trançado. Psicologicamente, acho que a experiência de ter tido o pesadelo representado no curta-metragem possa ter sido ativada por esse gatilho. Para além de debates políticos e o contexto atual o qual se vive no Brasil, tudo isso ganha peso e de alguma forma me parece interligado.

Nó no Couro então, nada mais é do que uma forma de falar sobre os meus incômodos à partir da perspectiva de amigos e profissionais que, cada qual em seu departamento, ajudaram a fazer do meu lugar de fala, um espaço de troca e escuta:

Em nossa sociedade o personagem que alguém representa e o próprio indivíduo são, de certa forma, equiparados, e este indivíduo-personagem é geralmente considerado como algo alojado no corpo do possuidor, especialmente em suas partes superiores, sendo de certo modo um nódulo na psicologia da personagem. (...) Neste trabalho, a personalidade encenada foi considerada como uma espécie de imagem, geralmente digna de crédito, que o indivíduo no palco e como personagem efetivamente tenta induzir os outros a terem a seu respeito. Embora essa imagem seja acolhida com relação ao indivíduo, de modo que lhe é atribuída uma personalidade, este “eu” não se origina do seu possuidor mas da cena inteira de sua ação, sendo gerado por aquele atributo dos acontecimentos locais que os torna capazes de serem

interpretados pelos observadores. Uma cena corretamente representada conduz a plateia a atribuir uma personalidade ao personagem representado, mas esta atribuição - este eu - é um “produto” de uma cena que se verificou, e não uma “causa” dela. O “eu”, portanto, como personagem representado, não é uma coisa orgânica que tem localização definida, cujo destino fundamental é nascer, crescer e morrer; é um efeito dramático, que surge difusamente de uma cena apresentada, e a questão característica, o interesse primordial, estão em saber se será acreditado ou desacreditado . (GOFFMAN, 2002, p. 231).

5. INFLUÊNCIAS

Impossível tratar de um filme que tem como proposta o trânsito entre fronteiras estéticas e formais, além da minha perspectiva pessoal e vivência, sem mencionar o longa *A Falta Que Nos Move* (2011) de Cristiane Jatahy.

Lançado em 2009 e desenvolvido a partir da experiência teatral da peça com mesmo nome, o filme acontece com a chegada de 5 atores (Cristina Amadeo, Daniela Fortes, Kiko Mascarenhas, Marina Vianna e Pedro Brício) em uma casa, onde devem se organizar para receber uma visita no jantar de véspera de Natal. As chegadas dos mesmos em cena já estreia uma sensação de incerteza sobre os limites entre o real e o ficcional, os personagens partem da realidade dos atores, que usam seus próprios nomes e se movimentam de uma maneira extremamente desconectada com um posto em cena estético que se alinha ao quadro sem expor sua estrutura como linguagem cinematográfica e sim como imitação do real.

A fotografia reforça essa primeira evidência de que não se trata de um recorte convencional: são três câmeras simultâneas que registram a presença dos atores sem esconder a sua própria permanência ali. O roteiro geral dos cinco atores é muito pontual: há de se esperar um convidado para o jantar. Logo, tudo o que se desenvolve a partir dessa constatação é em torno do jantar: os cinco atores chegam, ocupam o espaço da casa de um jeito informal, se cumprimentam com uma personalidade que expande a temporalidade da história, organizam seus pertences, transitam pelos cômodos, bebem, cozinham, conversam e, sobretudo esperam.

A falta que nos move aparece como uma proposta interessante não para replicagem metodológica, mas de maneira a pensar os limites entre a ficção e o documental dentro da obra.



Figura 1 frame de “ A falta que nos move” (2011)



Figura 2 frame de “ A falta que nos move” (2011)



Figura 3 frame de “ A falta que nos move” (2011)

Em uma perspectiva que centraliza o negro como figura representada para além dos estereótipos e arquétipos recorrentes na produção audiovisual, duas obras - anteriormente mencionadas, aparecem como referencial no que diz respeito ao caminho que insere a vivência do negro de maneira a fazer com que ele tenha liberdade de construir uma representação que o humaniza: em seus anseios, frustrações, preferências, qualidades e defeitos; rompendo assim com o tradicionalmente apontado pela leitura do não negro.

Em *Também somos irmãos* (1949) de José Carlos Burle, temos a oportunidade de experimentar uma obra que mostra a complexidade do negro como indivíduo em um país racista como o Brasil. Entre a vontade de ser melhor e bem visto em uma sociedade que conota ao negro todo infortuito social, o filme mostra a trajetória de dois irmãos, Renato e Moleque Miro, que caminham de maneira antagônica ao consolidado e moldado pelo inconsciente coletivo: um personagem que sonha em ascender socialmente ao estudar direito e seu irmão, que além de se subjugar à malandragem e falta de ambição, o critica por achar que a sua busca por aceitação é na verdade, negação do que se é.

Apesar de ser de 1949, o filme se apresenta de uma forma muito atual, sobretudo quando se assiste sendo negro. Em uma sociedade como a nossa, permeada por incongruências semânticas, a dignidade do negro só é vislumbrada quando oriunda de ascensão social. E as esferas mais privilegiadas, são majoritariamente brancas. Podemos ver no personagem de Renato essa percepção, em sua formatura, quando mesmo com diploma, não se sente parte daquele grupo social.

O filme conta a história de como esses irmãos, que foram criados por uma família, assim como outras duas crianças brancas. A força da narrativa em pontuar e estruturar o racismo se dá desde os diferentes destinos de crianças igualmente adotadas (Renato e Moleque Miro, por serem negros, perdem rapidamente os poucos privilégios oferecidos pelo ambiente familiar), ao próprio desfecho dos personagens.

As aventuras amorosas de um padeiro (1975), de Waldir Onofre, por sua vez; insere o negro na narrativa como personificação de inteligência, beleza, cultura, erudição e sensibilidade. Em uma história que se centra em uma estudante recém-casada e suas aventuras extraconjugais com um padeiro e posteriormente, um artista negro.



Figura 4 frame de “Também somos irmãos” (1949)



Figura 5 frame de “As aventuras amorosas de um padeiro” (1975)

6. ROTEIRO

Em sua primeira versão, veio carregado de questões e problemáticas ampliadas que, para a minha subjetividade, faziam em algum ponto sentido de serem apresentadas. Além do testemunho e sua ficcionalização, elementos de fora da personalidade testemunhada – fatos jornalísticos embuídos do debate racial, foram incorporados a narrativa.

Título: Nó no couro

Storyline: Quando se vive com medo, as fronteiras entre os sonhos e o real se tornam invisíveis.

Resumo: Uma jovem negra resolve trançar o cabelo e em decorrência da dor em seu couro cabeludo e uma vivência permeada por questões identitárias, acaba tendo um pesadelo onde é brutalmente assassinada. Em consulta com sua psicanalista, conversa sobre o episódio e suas possíveis leituras. Ao final da sessão, trechos de vídeos reais são incorporados à narrativa, especificamente Pedro Henrique, de 19 anos, que foi morto por um segurança do hipermercado Extra na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro, por estrangulamento; Crispim Terral, 34 anos, expulso de uma agência da Caixa Econômica Federal e retirado à força pela Polícia Militar, em Salvador; mensagens de texto com conteúdo de injúria enviadas de Abraão Fernandes para Mariana Martins no Facebook.

Argumento breve: A proposta central do filme “Nó no couro” é reconstituir a trajetória recente de Mariana, 27 anos, nascida em Juiz de Fora, Minas Gerais; na figura de Talita. Nos últimos dois anos, protagoniza um duelo judicial com o então exonerado conselheiro tutelar da cidade, por injúria racial. Além desse caso, questões raciais permeiam sua vivência e interação com jovens do seu círculo social: acabou se afastando de algumas amigas por acreditar que as mesmas tenham se posicionado de forma preconceituosa e acabou tendo ciência de como essa prática era recorrente nas relações citadas; ela também precisou lidar com alguma tensão ao decidir trançar o próprio cabelo, quando algumas pessoas se questionaram se não seria um passo que a deixaria com cara de pobre, e principalmente pela dor que sentiu após o procedimento, a ponto de ter pesadelos consecutivos. Mariana fez psicanálise durante quase um ano e, por questões financeiras acabou abandonando o tratamento, mas incorporando ao seu olhar subjetivo a dinâmica que em consulta aprendeu a adotar: o filme surge como uma experiência onde Mariana desenha a partir da Talita, como seria contar um de seus

pesadelos para sua psicanalista. A conclusão da sessão com a inserção de imagens reais reforça a dimensão dos problemas em uma esfera coletiva, assustadora e atual.

CENA 1- INT/NOITE- BANHEIRO

TALITA (25) se maquia em frente ao espelho. Arruma uma posição melhor para as tranças e após joga-lo de um lado para o outro, sorri como se posasse para uma foto. Olha de novo para o reflexo, se aproxima do espelho e começa a aplicar repetidas vezes uma máscara nos cílios.

MATEUS (28) para escorado no portal do cômodo e sorri olhando para **TALITA** que segue pincelando repetidas vezes os cílios. Se aproxima e cheira o cangote de **TALITA**.

TALITA

Ahhhhh você podia ir comigo né amor?

MATHEUS

Cê sabe que eu preciso entregar esse artigo terça e nem comecei ainda e

TALITA

Eu sei, eu sei...mas ah...

MATHEUS

E eu não aguento 10 minutos com suas amigas ricas, magras e loiras né? Ainda mais no condomínio da Hellen.

TALITA

Você não vale nada. Mas tudo bem, só porque eu prezo pela sua vida acadêmica tá?

TALITA enfim se olha no espelho, sorri e guarda seus apetrechos em uma bolsinha. Apaga a luz do cômodo, abraça e beija **MATHEUS** e ambos saem de quadro.

TALITA pega a bolsa, confere o celular.

MATHEUS

*Ei, não deixa de me avisar quando tiver voltando não viu?
Vou tá acordado.*

TALITA

Eu sei, eu sei...te mando print do carro que for pedir na volta e te ligo ok?

CENA 2- INT/NOITE FESTA

TALITA entra em um galpão lotado de gente, em sua maioria branca. Imediatamente, três meninas se aproximam e sorrindo, cumprimentam, abraçam **TALITA** e começam a tocar suas tranças. A música está muito alta para ouvir o diálogo.

TALITA pega uma bebida e anda pelo local. Confere as notificações do celular logo após conferir as pessoas que estão bebendo, dançando e gesticulando no ambiente ensurdecador e com luzes pirotécnicas. Anda no meio dos demais convidados até encontrar sua amiga **HELLEN (25)**.

HELLEN

Nossa, amei o visual! Como é que se diz? Lacrou né?

TALITA

Se você for uma adolescente na internet, talvez. As amigas se abraçam e riem. Entre mais algumas cervejas, permanecem sentadas ali, por fora do miolo festivo.

HELLEN

Você nunca mais saiu com a gente. Ainda tá chateada né?

TALITA

Cara nem é isso. Ando muito ocupada, na real. Aquele assunto morreu.

HELLEN

Morreu nada, eu te conheço há mais de 10 anos amiga. Eu sei que você tá chateada com a Laura. E olha, até entendo um pouco seu lado, mas não acho que ela fez por mal. A gente é amiga desde o ensino médio, nos conhecemos melhor do que ninguém.

TALITA

Len é sério, eu não vou entrar nisso. Pelo menos não aqui. Tá tudo bem. Eu só acho que tem coisas que quando eu tento explicar, me queimo sozinha.

HELLEN

Então dá próxima vez, tenta. Porque tratar uma amiga sua, que frequenta sua casa, como se ela fosse racista... só porque ela disse que prefere seu cabelo liso e que não tem culpa de ser linda, magra e loira é...

TALITA

Tá tudo bem. Só vamo deixar pra lá? Vamo dançar, vai. Supera.

Ambas se levantam e vão pro meio da pista. Dançam com os outros convidados, viram alguns drinks. O lugar da festa é amplo e o evento está lotado.

O telefone celular de TALITA toca enquanto ela se direciona ao banheiro, é uma chamada de vídeo com MATHEUS.

MATHEUS

Merda, cê tá aí ainda né?

TALITA

Oi? Que isso amor? Tô po. Tá tudo bem?

MATHEUS

Merda Talita! Olha isso!

VOZ- OFF JORNALISTA

As autoridades estão no local para isolamento e atendimento às vítimas. As informações que temos até o momento são a de que um homem branco fantasiado de pato atacou as estudantes com um machado e foi visto no bosque que circunda o parque do condomínio. A orientação é que as pessoas não saiam de casa até que as medidas cabíveis sejam tomadas para a segurança de...

MATHEUS filma a televisão com o aparelho, onde uma reportagem roda, de duas jovens negras que foram assassinadas próximo a festa. A polícia está tentando isolar o local e dispersar os presentes. A foto de um homem

fantasiado de pato é apresentada como possível autor dos crimes.

MATHEUS

Não sai daí sozinha, não fica sozinha. Vai agora pra casa da Hellen ou qualquer outra amiga perto, eu tô indo praí com o Lucas.

TALITA olha ao redor e se depara com uma correria generalizada, quando tenta buscar o rosto de sua amiga. De repente tudo fica meio lento e borrado.

CENA 3- EXT/NOITE FESTA LADO DE FORA

TALITA está deitada na grama, em meio a copos e pedaços de papel picado. Ela está desacordada e de lado. Abre os olhos, assustada, segurando o choro e escuta um barulho. Uma risada ao longe. Fica petrificada e com muito custo, tenta se virar. Ao seu lado, está um homem gargalhando, vestido de pato com um machado ensanguentado que toca a bochecha de **TALITA**.

CENA 4- INT/ DIA CONSULTÓRIO

SIMONE (40) está sentada na frente de **TALITA**, que ri de si mesma balançando a cabeça e olhando pros pés. A sala é ampla, com muitas plantas e uma decoração etnica e meio tribal. É tudo muito limpo, elegante e bem decorado.

SIMONE

Entendi. E como você lê esse sonho?

TALITA

Não sei direito. Eu acho que eu dependo mais do que eu queria, emocionalmente, do Matheus.

SIMONE

Engraçado isso. Mas não era a isso necessariamente que eu me referia...

TALITA

Eu sei que eu não fui muito assertiva com a Laura. Eu não precisava ter me afastado? Quer dizer, não ao menos sem ser mais didática sabe? Eu sinto que é sempre assim. A gente acaba se sentindo responsável de qualquer forma, inadequada e de novo fazendo a linha do que esperam da gente né? A taxativa...a extremista..

SIMONE

Mas essa a leitura mais rápida e óbvia. Lembra? Chegamos a mencionar essa questão.

TALITA

Eu sei, é como inconscientemente muitas vezes eu escolho me afetar e preciso conseguir me afastar disso. É que muitas vezes a memória afetiva dá espaço pra essa sensação.

SIMONE

Bom...na última vez você tava insegura por trançar o cabelo. Disse que parecia uma nova barreira e achava que já tinha superado essas questões estéticas quando parou de alisa-lo. E aí, o que você achou da experiência? Eu lembro que você reclamou que quando comentou no salão da sua mãe que queria fazer as tranças, alguém disse que ia ficar parecendo favelada. Como está isso?

TALITA

Ai, eu quase desisti Simone. Fiquei muito insegura mas resolvi insistir sabe? E eu amei o resultado, o Matheus, meus pais. Fiquei me sentindo meio Wakanda (sorri).

SIMONE

Hm...

TALITA

Só que ninguém me avisou que era tão dolorido, sabe?

SIMONE

É sim. Trabalhar a nossa imagem sempre carrega questões que ficam mais profundas na gente e

TALITA

Ah, mas eu tô falando de dor mesmo Simone. Parece que tá dando um nó no couro. Eu demorei 16 horas pra trancista acabar. E tô até hoje tomando remédio de dor de cabeça pra dormir.

SIMONE

Entendo. É né? Mas o que eu quero saber, se em relação a sua insegurança: valeu a pena?

TALITA

Valeu sim. EU acho que foi uma forma de poder mudar a opinião de algumas pessoas que ainda reproduzem visões racistas e elitistas o tempo todo.

SIMONE

Entendo. Necessário. Sobre a dor que ninguém contou, você não anda dormindo muito bem né? Isso pode ser uma boa resposta imediata pro seu sonho. Mas não esquece, apesar de parecer lógico e superficial a sua dor física te condicionar a ter pesadelos, eles dizem sobre coisas mais profundas. Nossos encontros são a prova disso e de como você disse precisa aprender a se aceitar. É um processo, mesmo com muita conversa, sempre teremos demanda. Mas preciso que você pense nisso e no que significa pra você.

CENA 5- INT/DIA PRÉDIO ELEVADOR

TALITA caminha elegantemente em um prédio de luxo. Aguarda com algumas pessoas brancas no hall do elevador. Há três mulheres mais velhas e brancas ao seu lado. Duas extramamente bem vestidas e uma simples. As três encaram **TALITA** de cima em baixo, e não tiram o olhar de suas tranças.

TALITA e as mulheres entram no elevador.

VOZ OFF TALITA

Eu sei, eu preciso entender o que significa me aceitar. Mas no fundo, o que eu vejo no espelho não muda como as pessoas escolhem me ver.

A porta se fecha e o elevador desce.

CENA 6 - PÓS

Sequência de trechos de vídeos do Youtube colados antes dos créditos finais.

- 1) Pedro Henrique, de 19 anos, que foi morto por um segurança do hipermercado Extra na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro, por estrangulamento;
- 2) Crispim Terral, 34 anos, expulso de uma agência da Caixa Econômica Federal e retirado à força pela Polícia Militar, em Salvador;
- 3) mensagens de texto com conteúdo de injúria enviadas de Abraão Fernandes para Mariana Martins no Facebook: "Olá Não nos tornamos exemplo de bostas, quem tem cor de bosta é você. O que mais você esconde nessa cabeça aí? Um monte de coisa né...menos um pente e um champô...vai se cuidar garota!".

CRÉDITOS FIM

Algumas questões importantes surgiram à partir da análise da primeira versão. Primeiramente, as imagens documentais não possuem liberação para direito de uso. Após orientação e também assessoria jurídica, a resposta veio de maneira criativa onde o artista Lucas Borges reproduziu algumas cenas desenhadas e animadas como *gifs*.

Ainda na orientação, alguns aspectos narrativos que se propunham a elucidar uma abordagem documental, passavam despercebidos pela ausência de dispositivos que indicassem a existência de uma pessoa e um testemunho. Após leituras e visitas à filmes que tratam de uma abordagem em primeira pessoa, como *Que bom te ver viva* ou *A memória que me contam*, de Lúcia Murat algumas alterações se fizeram necessárias.

Como assumir a personalidade da narrativa de maneira a destacar a presença de uma primeira pessoa, sobretudo a minha, foi um exercício exaustivo e psicanalítico. A solução veio no momento em que busquei me atentar ao "eu" existente. Nesse sentido, cortei tudo que era externo, e me apropriei da passagem ficcionalizada que representa o meu sonho para que em montagem, o viés documental do testemunho venha pela

concepção sonora, que se pretende alinhar a minha fala aos recursos sonoros que flertem com o onírico.

Para tal, o filme foi pensado em dois blocos de filmagem: 1) o sonho, onde o meu “eu”, representado por uma atriz, se arruma, sai para encontrar uma amiga em uma festa, e é brutalmente assassinada; e 2) eu conto o sonho e testemunho as minhas percepções conceituais sobre seus signos. As linhas de diálogo caem e dão lugar para novas proposições sonoras.

CENA 1- INT/NOITE- BANHEIRO

TALITA (25) se maquia em frente ao espelho. Arruma uma posição melhor para as tranças e após joga-lo de um lado para o outro, sorri como se posasse para uma foto. Olha de novo para o reflexo, se aproxima do espelho e começa a aplicar repetidas vezes uma máscara nos cílios.

MATEUS (28) para escorado no portal do cômodo e sorri olhando para **TALITA** que segue pincelando repetidas vezes os cílios. Se aproxima e cheira o cangote de **TALITA**.

CENA 2- INT/NOITE FESTA

TALITA entra em um galpão lotado de gente, em sua maioria branca. Imediatamente, três meninas se aproximam e sorrindo, cumprimentam, abraçam **TALITA** e começam a tocar suas tranças. A música está muito alta para ouvir o diálogo.

TALITA pega uma bebida e anda pelo local. Confere as notificações do celular logo após conferir as pessoas que estão bebendo, dançando e gesticulando no ambiente ensurdecedor e com luzes pirotécnicas.

Anda no meio dos demais convidados até encontrar sua amiga **HELLEN (25)**.

Ambas se levantam e vão pro meio da pista. Dançam com os outros convidados, viram alguns drinks. O lugar da festa é amplo e o evento está lotado.

O telefone celular de **TALITA** toca enquanto ela se aproxima da bolsa e percebe a ligação de **MATHEUS**. **TALITA** precisa ir embora, há um assassino a solta.

CENA 3- EXT/NOITE FESTA LADO DE FORA

TALITA está deitada na grama, em meio a copos e pedaços de papel picado. Ela está desacordada e de lado. Abre os olhos, assustada, segurando o choro e escuta um barulho.

Uma risada ao longe. Fica petrificada e com muito custo, tenta se virar. Ao seu lado, está um homem gargalhando, vestido de pato com um machado ensanguentado que toca a bochecha de **TALITA**.

CENA 4- INT/ESTÚDIO

Gravação do testemunho em primeira pessoa.

7. EQUIPE TÉCNICA

Minha vivência com o cinema em um sentido prático é baseada em duas áreas de atuação: roteiro e produção. Portanto, experimentar a direção em um projeto que precisou de um grupo de pessoas relativamente grande para atuação, foi um grande desafio. Fiz a produção de base toda na pré para que durante as diárias, a produção ficasse menos tensionada.

Para me sentir mais segura em set, me organizei e defini a equipe com alguns meses de antecedência, de maneira que todos puderam pensar suas funções criativas e oferecer caminhos dentro da minha proposta, da maneira mais viável e tranquila possível. A equipe foi composta em sua maioria por estudantes do curso de Cinema e Audiovisual.

As dificuldades surgiram na seleção de atores, por se tratar de um curta sem orçamento, demandou paciência e disposição para lidar com as adversidades e demandas de outras pessoas.

Minha única preocupação era em achar uma mulher negra que pudesse me representar dentro dos blocos narrativos construídos. Essa procura não foi fácil, e eu acabei optando por um caminho que ao mesmo tempo em que facilitou a logística, exigiu de mim maior entrega na preparação para as cenas: trabalhamos com não-atores. Tanto os protagonistas como a equipe de figuração para a cena da festa foi composta por amigos, que de alguma forma acompanharam a minha trajetória que recontamos coletivamente.

TABELA 1 – EQUIPE TÉCNICA

Assistente de Direção	Ariel Cristian
Direção de Arte	Júlia Gama Fernandes
Assistente de Arte	Ismael Honório
Direção de Fotografia	Verônica Fernandes
Assistente de Fotografia	Leonardo Venancio Coelho
2º Assistente de Fotografia	Eric Moreira
Som	Amanda Gardillari
Produção de set	Esther Assis
Assistente de Produção	Mariana Stolf
Maquiagem	Adhara Batalha

TABELA 2 - ELENCO

Talita	Grazi Macário
Matheus	Claudio Jr. Ponciano
Assassino	Pedro Biaso
Hellen	Dábila Gonçalves

TABELA 3 - FIGURAÇÃO

Luiza Sarruf	Camila Soares
Victor Marques	Victor Soares
Mariana Campello	Daniel Mac
Victória Diniz	Bianca Celestino
Isabela Martins	Ana Júlia Gardillari
Amanda Gardillari	Mariana de Oliveira Macedo
Bruno Lopardi	Thaís Melo

8. DEPARTAMENTOS

8.1. Direção

A direção do filme foi pensada e estruturada com o Ariel Cristian desde abril de 2019. Trabalhamos em dois filmes anteriormente, *Sexta-feira* e *Antonio das Almas*, ambos produzidos dentro do curso de Cinema e Audiovisual.

Amigos há pelos menos quatro anos, temos uma dinâmica de trabalho parecida. Extremamente organizado, atuou como meu assistente e eu pude me dedicar à preparação de atores no estúdio.

Tivemos como principal orientação criativa, a própria percepção do onírico. Decidimos juntos optar por pensar a linha da som e a linha de imagem do filme como núcleos separados, que por vezes se encontram. Nesse sentido, retiramos das filmagens onde a ficionalização das cenas ocorrem, a captação de áudio. Isso foi decisivo para que a dinâmica em set fosse mais solta, e para que eu pudesse trabalhar com o elenco, em cima de impressões dos conceitos propostos.

Com a divisão do conteúdo em blocos, esses conceitos ficaram mais bem definidos:

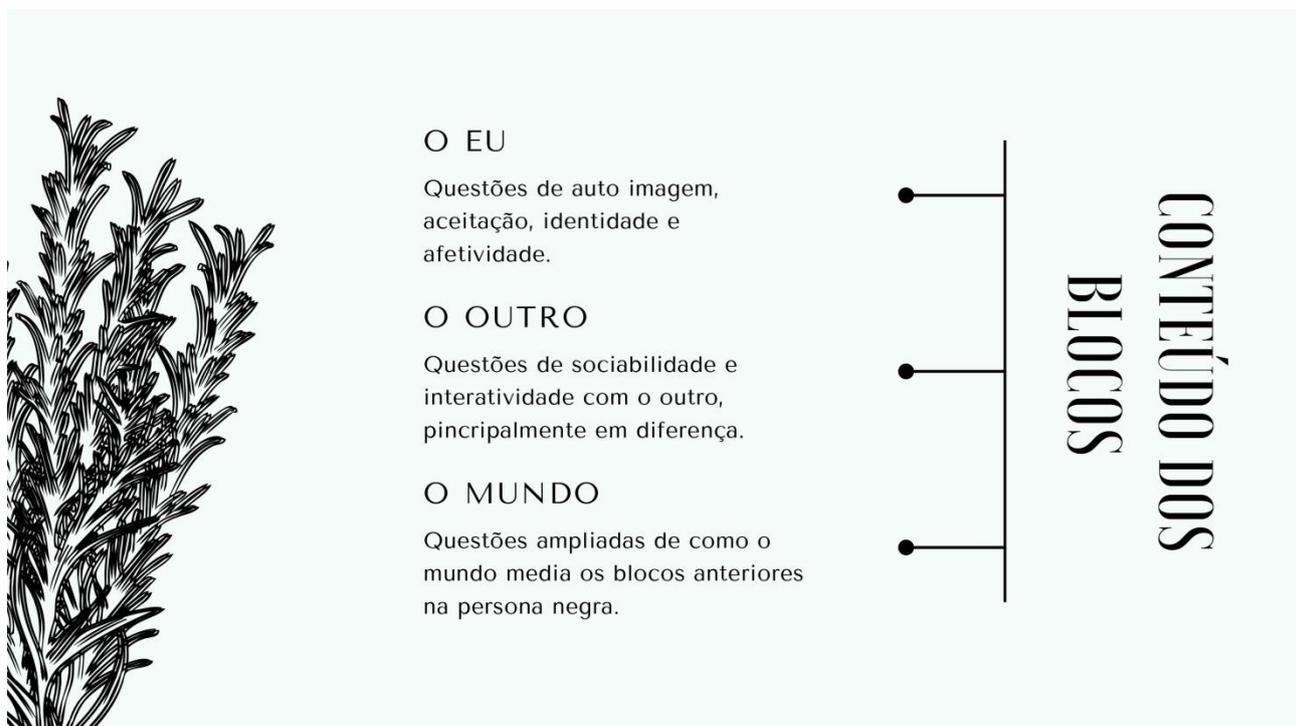


Figura 6 prancha de produção “Nó no couro” (2019)

Os blocos então passaram a corresponder às cenas: 1) O eu, cena 1 – interna, quarto, 2) O outro, cena 2 – interna festa 3) o mundo, cena 3 – externa bosque. A cena 4, correspondente à filmagem e captação de áudio do meu lugar de fala, entrou como uma diária a parte, com uma concepção que rompeu com o pressuposto ficcional.

Como produtora e sobretudo, produtora sem orçamento para lidar com a equipe, tendo a condessar ao máximo o que posso, para que a logística seja viável. Desde o primeiro momento, e em cima da minha orientação e preocupação, definimos que rodaríamos o filme em três diárias, uma para cada bloco. Para montarmos e testarmos cenário e iluminação, reservamos um dia a mais no estúdio para nos prepararmos.

Decupamos o roteiro e o formatamos levando em consideração a ordem do dia, em uma tarde:

CENA	PLANO	CÂMERA	LENTE	MOVIMENTO	MAQUINÁRIO	DESCRIÇÃO
1	2	Canon EOS 5D Mark III	50mm	Fixa	Trilho Circular/Shoulder	Quarto vazio. Detalhes.
1	1	Canon EOS 5D Mark III	24mm	Paralax	Trilho Circular	Quarto vazio.
1	3 (Mastershot)	Canon EOS 5D Mark III	24mm	Paralax	Trilho Circular	Talita se maquia em frente ao espelho. Coloca as maquiagens na caixa. Se olha no espelho. Pega duas bolsas e escolhe. Matheus entra no quarto e a abraça por trás dançando, girando-a. Ambos riem. Ele se afasta, encostando-se no batente e ela retoca a maquiagem. Talita pega a bolsa e se encaminha para a porta. Eles se acariciam. Ele a contempla.
1	5	Canon EOS 5D Mark III	50mm/100mm	Fixa/diagonal	Trilho/tripé	Detalhe dela maquiando-se.
1	4	Canon EOS 5D Mark III	50mm/100mm	Fixa/frontal	Trilho/tripé	Ele contemplando-a, acariciando.
3	1	Canon EOS 5D Mark III	50mm	Plongée absoluto/zoom out	Shoulder	Talita desacordada no bosque. Câmera se afasta. Machado no rosto.

DECUPAGEM / NÓ NO COURO – 24/10/2019 / DIREÇÃO: MARIANA MARTINS

Figura 7 decupagem “Nó no couro” (2019)

CENA	PLANO	CÂMERA	LENTE	MOVIMENTO	MAQUINÁRIO	DESCRIÇÃO
2	1	Canon EOS 5D Mark III	50mm	Fechado, acompanhando Talita.	Shoulder	Chegada de Talita e deslocamento da multidão
2	2 (Mastershot)	Canon EOS 5D Mark III	24mm/50mm	Fixa, frontal, plano aberto.	Shoulder	Pessoas interagindo em torno do <i>puff</i> . Alguns dançam, alguns tentam conversar, som alto e intenso. Talita aproxima-se do grupo em torno do <i>puff</i> , lentamente o grupo se dispersa do local. Ela senta-se no <i>puff</i> e encara a câmera. Depois de alguns segundos quando olhando ao redor, confere o celular (no mínimo 3 vezes) até que Helen se aproxima, senta ao lado da amiga, que a apoia o celular no <i>puff</i> .
2	4	Canon EOS 5D Mark III	50mm	Campo Helen, diagonal, close.	Shoulder	Diálogo.
2	5	Canon EOS 5D Mark III	50mm	Contra-campo Talita, diagonal, close.	Shoulder	Diálogo.
2	3	Canon EOS 5D Mark III	50mm	Frontal, plano médio.	Shoulder	Ellen conversando no balcão, percebe Talita sozinha e vai até ela.
2	6	Canon EOS 5D Mark III	50mm	Contra-campo do plano 2, plano médio.	Shoulder	Talita e Helen se levantam. Thalita deixa suas coisas no <i>puff</i> . As duas vão até o balcão. Foco no celular. Ligação de Mateus (mínimo 5 vezes).

Figura 8 decupagem “Nó no couro” (2019)

2	7	Canon EOS 5D Mark III	50mm	"Câmera livre"	Shoulder	Talita e Helen no balcão. Bebida servida por Helen. As amigas brindam e Helen puxa Talita para que ambas dancem no meio da galera. Fervo. (lembrar fotografia de anotar configurações, 60 fps, obturador, diafragma, etc).
2	8 (Mastershot)	Canon EOS 5D Mark III	24mm	Plano Fechado, dolly out, plano aberto.	Shoulder	Thalita volta par o <i>puff</i> e percebe as ligações no celular, e liga desesperada para Matheus. Ela conversa com Matheus de costas para a festa. Transição de luz (vermelho-azul). Ela vira-se assustada e olha para frente. Zoom out, ninguém está no quadro.
2	9	Canon EOS 5D Mark III	50mm	Detalhe.	Shoulder	Galera correndo. Luz azul, câmera lenta. Porta do estúdio
2	11	Canon EOS 5D Mark III	50mm	Detalhe.	Shoulder	Helen limpando a mão suja de sangue, com um pano.
2	10	Canon EOS 5D Mark III	24mm/50mm	Plano aberto, frontal, dolly out	Trilho	Assassino sob o corpo de uma vítima.

DECUPAGEM / NÓ NO COURO – 23/10/2019 / DIREÇÃO: MARIANA MARTINS

Figura 9 decupagem “Nó no couro” (2019)

CENA	PLANO	CÂMERA	LENTE	MOVIMENTO	MAQUINÁRIO	DESCRIÇÃO
4	1	Canon EOS 5D Mark III	100mm	Fixa, frontal, plano médio.	Tripé.	Mari falando.

DECUPAGEM / NÓ NO COURO – 25/10/2019 / DIREÇÃO: MARIANA MARTINS

Figura 10 decupagem “Nó no couro” (2019)

8.2. Produção

Para conseguir viabilizar a logística das diárias, que foram fechadas nas datas de 23, 24 e 25 de outubro; passei os meses de agosto e setembro em diálogo com empresas que poderiam oferecer ajuda para cobrir ao menos os gastos de alimentação.

Nesse ponto, tracei uma estratégia em que pudesse oferecer como contrapartida algum material dinâmico que dialogasse com as empresas. Conseguimos fechar contrato com o São Bartolomeu e o Las Docas, hamburguerias da cidade. Garantidos por contrato, a contrapartida oferecida foi a de exibição do filme nos dois estabelecimentos, em eventos independentes na semana da consciência negra, com mesa de conversa sobre a produção e o discurso do filme.

Foi muito importante esse trabalho de produção de base, pois nos garantiu a alimentação da equipe inteira, inclusive os figurantes, durante todas as diárias.

Além das empresas mencionadas, conseguimos o apoio do Salão Metamorfose, que apenas com a contrapartida de divulgação nas redes sociais de fotos com a logo, cobriu as bebidas das diárias (suco, açúcar e café), frutas e bolos.

Todos os apoiadores entram com a logo na cartela do filme.

Modelo de proposta utilizado:

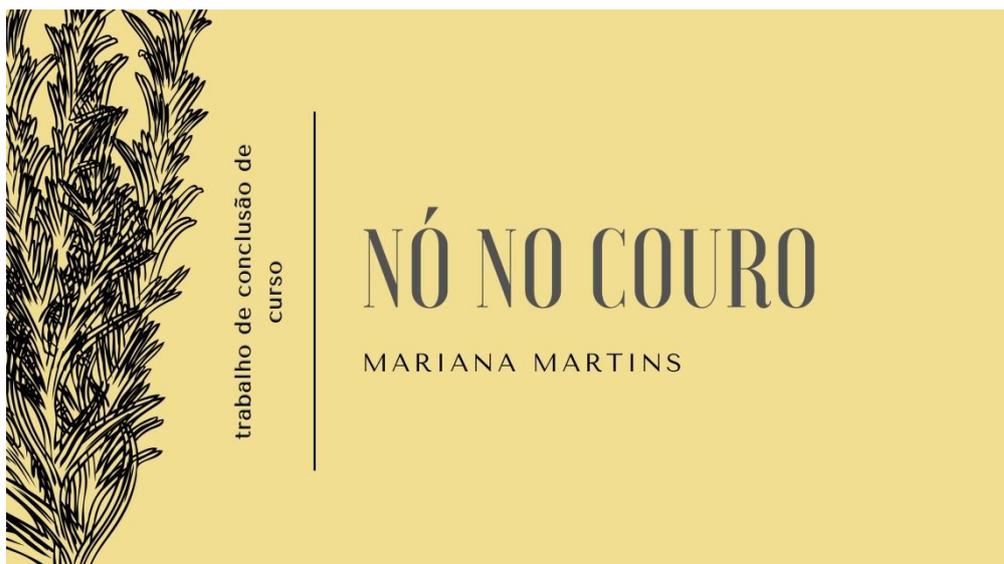


Figura 11 prancha de produção “Nó no couro” (2019)

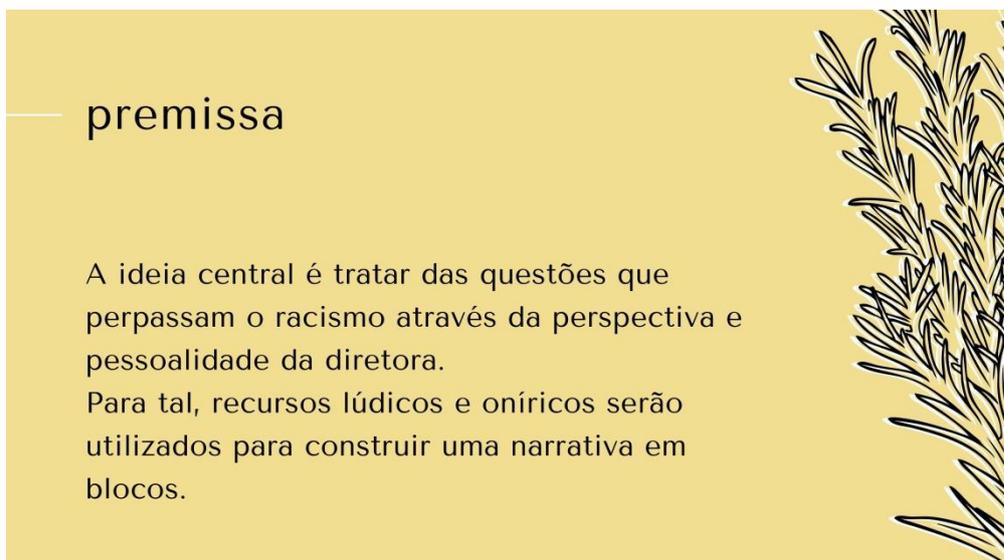


Figura 12 prancha de produção “Nó no couro” (2019)

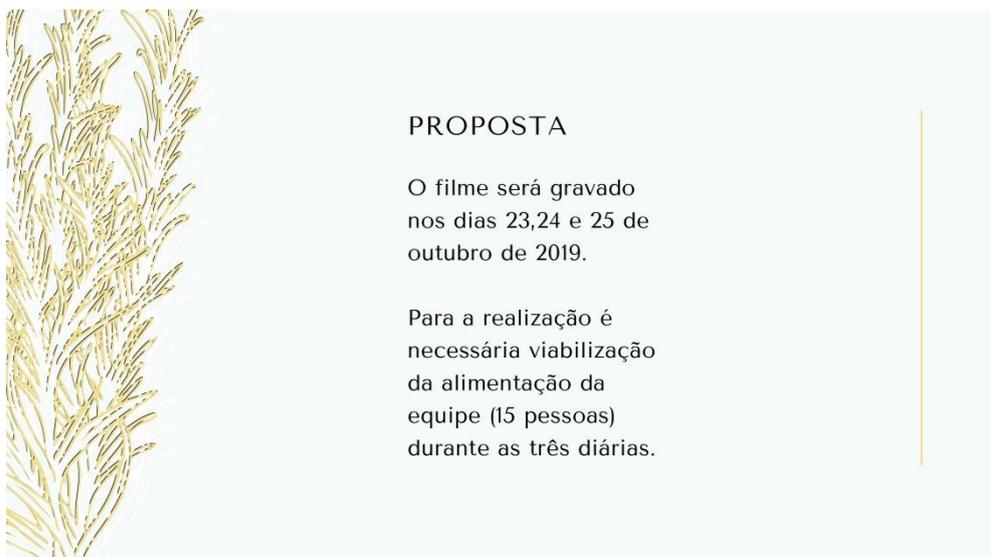


Figura 13 prancha de produção “Nó no couro” (2019)

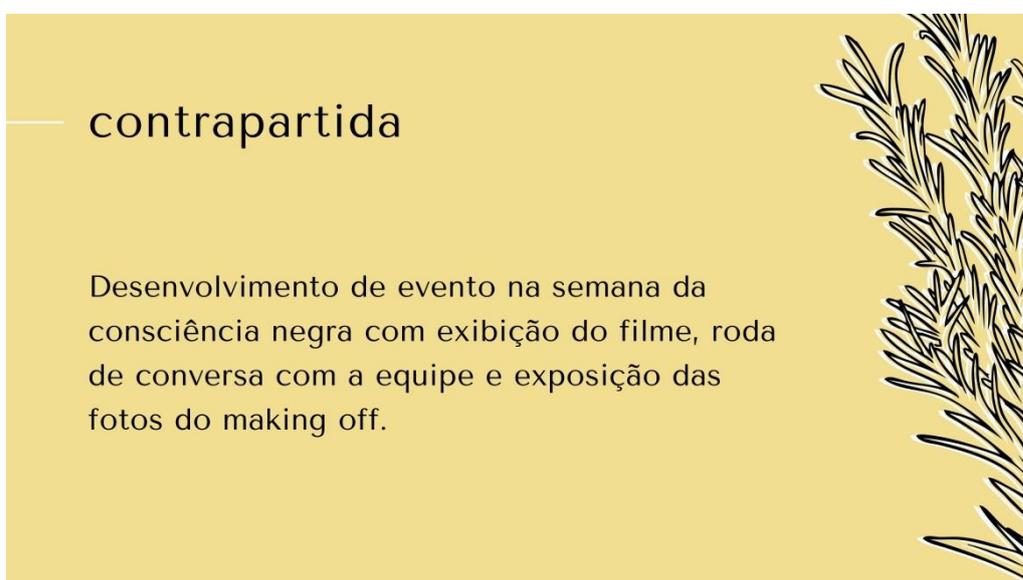


Figura 14 prancha de produção “Nó no couro” (2019)

Dessa forma, não tivemos nenhum gasto de produção, a não ser com uma pequena lista de compras da arte.

Obtivemos:

23 de outubro	15 lanches do São Bartolomeu + 15 lanches do Las Docas 4 sucos 2 refrigerantes
---------------	--

	1 bolo 1 penca de banana 15 maçãs 2 caixas de morango
24 de outubro	15 lanches do São Bartolomeu + 15 lanches do Las Docas 4 sucos 1 bolo Melancia abacaxi
25 de outubro	15 lanches do São Bartolomeu 3 sucos 1 bolo

A diária do dia 25, reduzimos ao máximo a equipe, de maneira que estiveram presentes comigo: assistente de direção, diretora de fotografia, técnica de som e assistente de produção. Foi a única diária que terminou antes das 18 horas.

Com o horário mais flexível do último dia, a economia com a logística e o envolvimento e dedicação da equipe, decidimos fazer uma contraternização com os lanches da última diária onde uma dinâmica de grupo em cima da experiência no set foi proposta. Foi muito importante ouvir de cada departamento as percepções do processo.

Optamos por tentar reduzir ao máximo o lixo gerado em set. Para isso, disponibilizei e doei ao estúdio, afim de contribuir com as produções futuras, 40 copos de acrílico que sobraram de um evento realizado pelos meus pais.

Nossas diárias foram organizadas em cima da disponibilidade do elenco e das particularidade e demandas cenográficas. Nesse sentido, no dia 23 gravamos a festa, no dia 24 o quarto e no dia 25, o depoimento.

8.3. Fotografia

A principal ideia era fazer com que a fotografia pudesse refletir as ambiências e atmosferas de cada cena. O que pudemos fazer com a câmera na mão, fizemos,

principalmente para conseguir criar uma ideia de trânsito e ruído na montagem, para ajudar a criar o tom onírico proposto.

Existe uma desconexão proposital com a fotografia do testemunho, onde a câmera é parada e a iluminação, mais crua.

Foi importante separar as ambiências por blocos porque assim pudemos pensar nos sentimentos de cada arco e traduzi-los em cores.

A primeira cena, no quarto, a equipe de fotografia utilizou uma luz mais aconchegante e laranja, em contraste com uma luz azul que ilumina o corredor ao lado. A segunda, na festa, queríamos uma sensação sufocante. A equipe utilizou uma luz vermelha e dura. As cenas que dialogam com o mundo, onde o assassino aparece, optou-se pelo azul. Algumas referências de enquadramento e iluminação:



Figura 15 frame de “Twin Peaks: Fire walk with me” (1992)

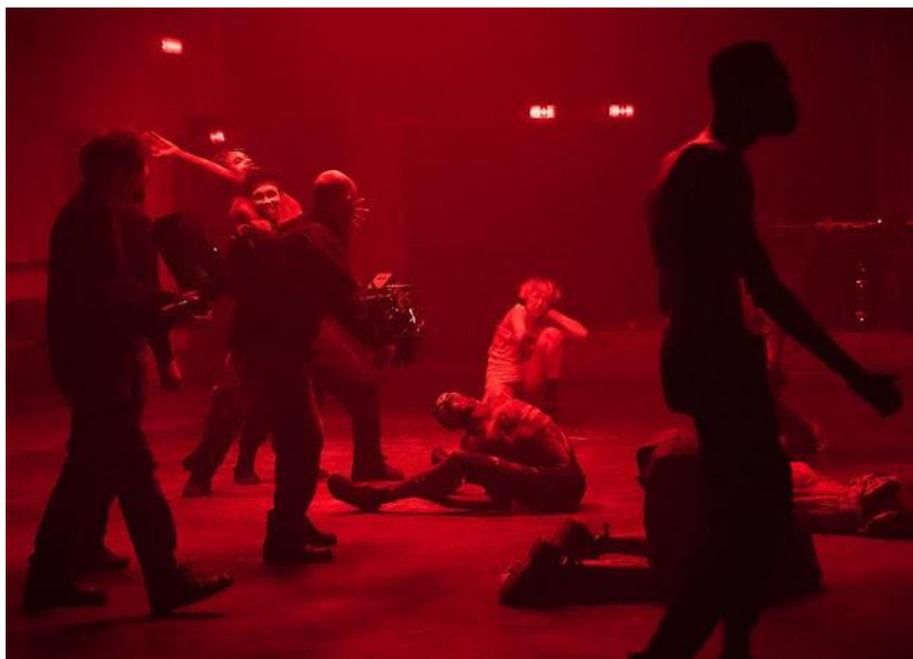


Figura 16 frame de “Clímax” (2018)

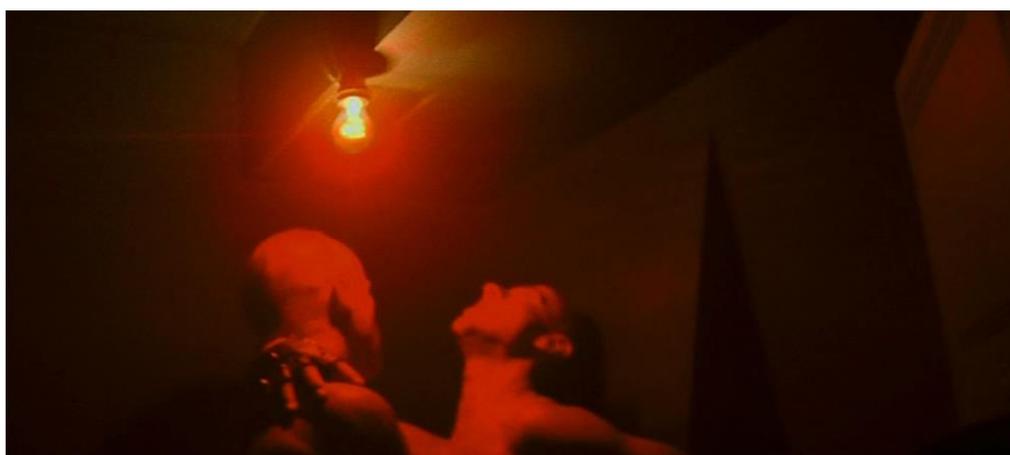


Figura 17 frame de “Irreversível” (2002)

8.4. Arte

Assim como em relação ao trabalho da fotografia, conversei bastante com a equipe de arte com o intuito de deixar que eles construíssem um espaço onde as minhas ideias funcionavam como um ponto de partida, e não o fim.

Ainda pensando nos blocos, e suas respectivas iluminações, a arte trabalhou em cima das proposições cromáticas.

Uma indicação importante e subjetiva sobre a disposição de cores nos personagens foi a necessidade de fazer com que a protagonista se apresentasse da forma mais discreta possível, quase como quem não quer chamar atenção.

Em relação aos cenários, nossa ideia era utilizar ao máximo o que já temos disponível no próprio estúdio, e isso foi um exercício interessante.

O único objeto que tivemos de confeccionar foi a máscara do assassino, e a equipe comprou o material em uma lista que totalizou 12 reais. Compramos também pulseiras de neon, uma caixa de 30 reais.

A paleta que a arte se ancorou para criar os ambientes, assim como suas respectivas disposições seguem:

GRÁFICO DE CORES *NÓ NO COURO*



1º ATO

CORES PRINCIPAIS



CORES COMPLEMENTARES



Figura 18 gráfico de cores “Nó no couro” (2019)

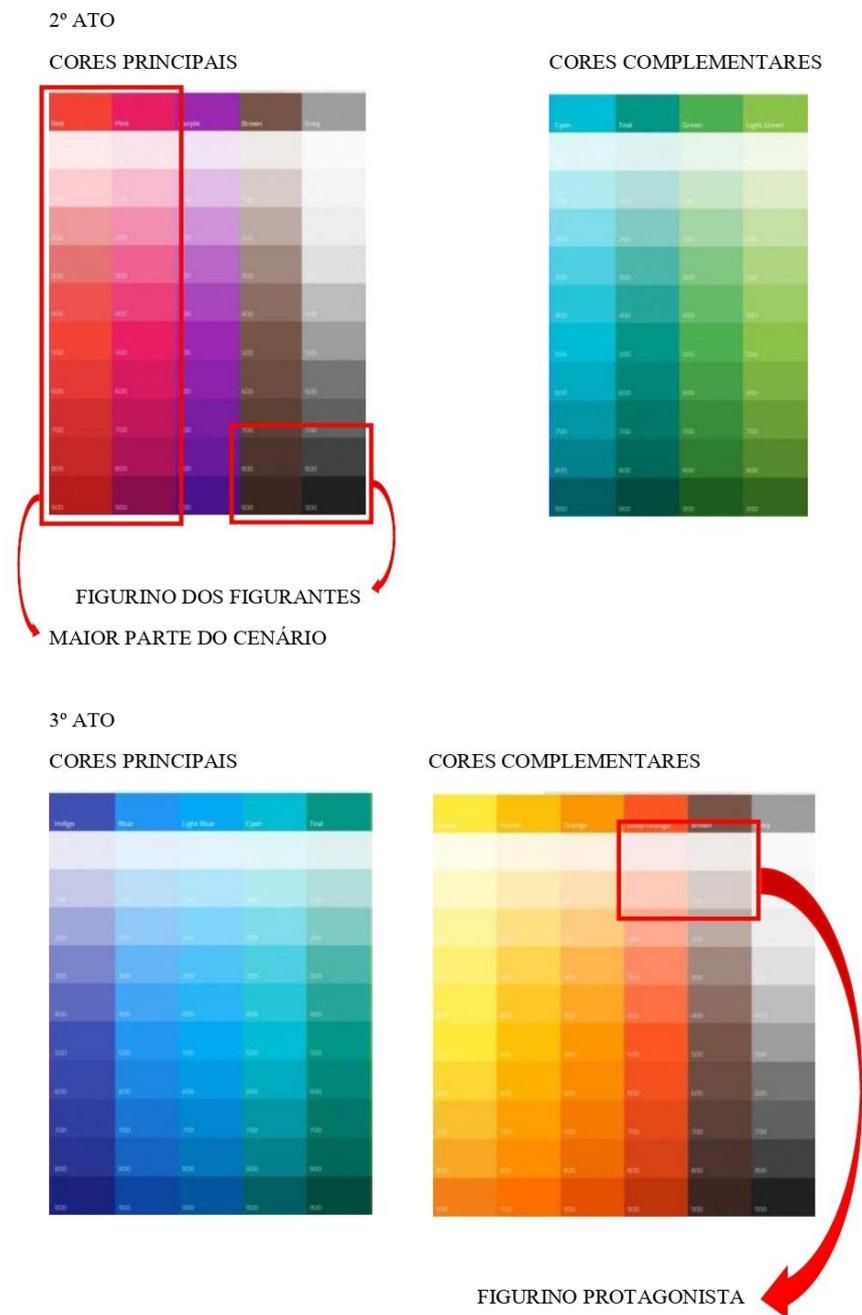


Figura 19 gráfico de cores “Nó no couro” (2019)

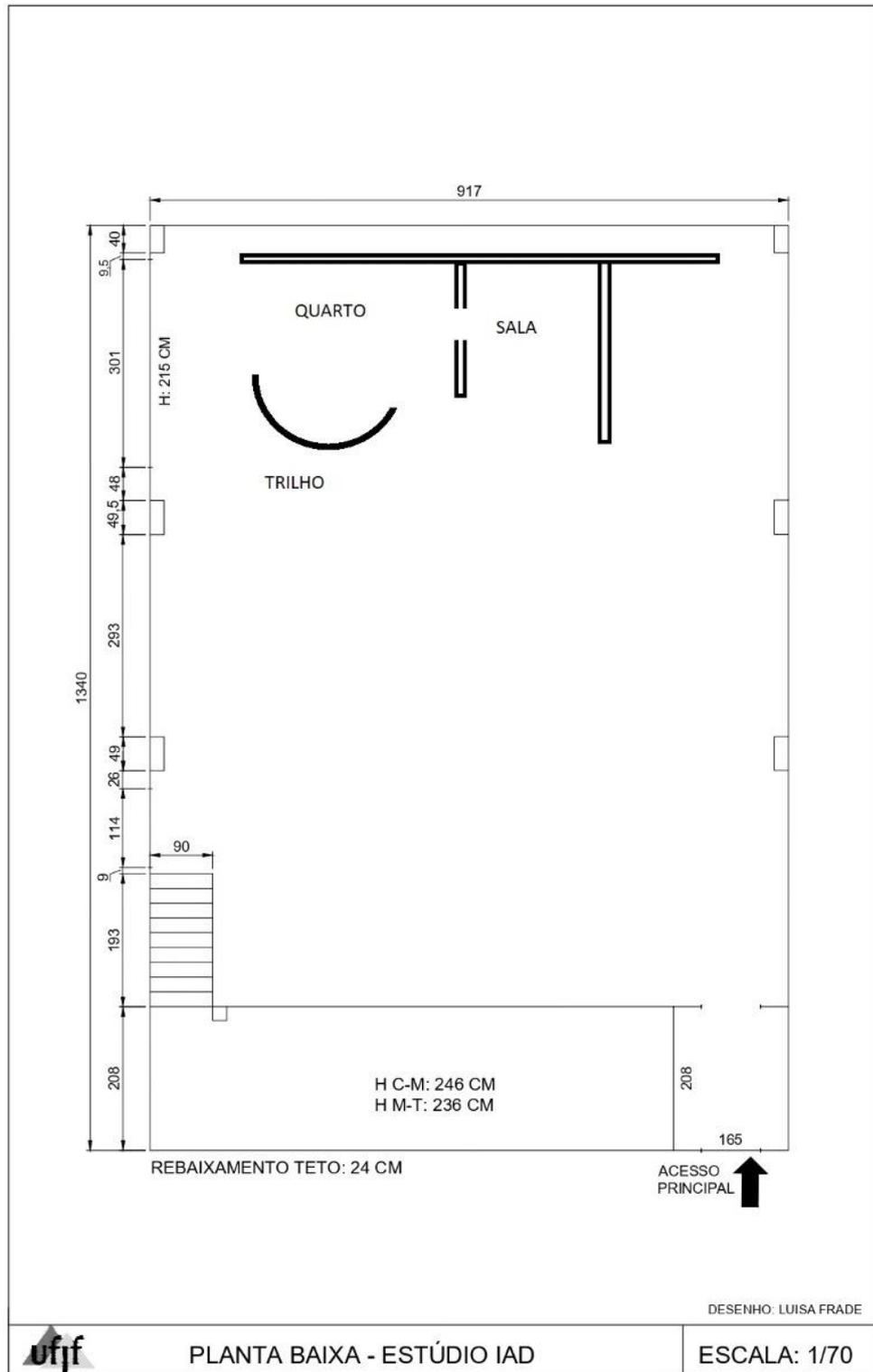


Figura 21 planta baixa “Nó no couro” (2019)

8.5. Som

A concepção sonora do filme, foi pensada de maneira a fazer com que as imagens ficcionais dos blocos, cubram o meu depoimento. Para além disso, produzimos alguns sons que pretendemos distorcer na montagem, dando à algumas passagens um desconforto que o posto em cena pede: como é o caso do insert que resolvemos fazer do personagem do namorado ligando para avisar da movimentação do assassino.

Ao gravarmos o meu depoimento, sugeri que gravássemos uma conversa sobre as questões raciais apontadas, pela perspectiva da equipe presente. Esse material, inesperado, se mostrou imanesamente rico e poderá abrir possibilidades para a inserção de outras ferramentas imagéticas na narrativa.

O DJ e não-ator que representou o Matheus, está desenvolvendo um setlist que traduz, em ruídos e sons, as sensações de cada bloco. Isso nos leva à montagem.

8.6. Pós-produção

A montagem do filme e o tratamento de cor estão sendo realizados pelo Ariel, por mim e pela Verônica, assistente de direção e diretora de fotografia, respectivamente.

Estamos construindo o filme com uma tensão muito marcada em relação a transição do bloco do outro para o bloco do mundo, onde o assassinato acontece e por sonora, eu revelo que o que se vê é a representação de um pesadelo.

Para cobrir o depoimento dos componentes da equipe, vamos utilizar alguns desenhos confeccionados exclusivamente para o filme, pelo artista Lucas Borges; algumas imagens de arquivo da minha infância e trechos e passagens de arquivo que dialoguem com as mídias de redes sociais. A interferência do setlist mencionado vai nos ajudar a dar uma textura mais delineada aos ambientes.

A sequência proposta é que iniciemos o filme com o áudio da equipe e as imagens diversas, apresentemos a cartela com o título, desenvolvemos os blocos ficcionais narrados pelo depoimento até seu ápice, que é o assassinato; nesse ponto, revelamos imageticamente a minha posição em cena, como quem conduz o relato, encerramos com um insert gravado da personagem Hellen lavando as mãos. A ideia é poder apresentar junto à essa defesa o filme finalizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. O que é Cinema. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed.1980.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema In: MASCARELLO, Fernando (org.). História Mundial do Cinema. Campinas, Papyrus Editora. 2011, p.22.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. O fim do cinema? uma mídia em crise na era digital. Campinas: Papyrus Editora, 2016

GOFFMAN, E. A Representação do eu na vida cotidiana. Trad. Maria Cecília Santos Raposo. 10ª. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte. São Paulo:USP, 2002 (tese: doutorado).

HALL, Stuart. As culturas nacionais como culturas imaginadas. In: A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.47-65.

HESSE, Hermann. Demian. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTINS, Leda Maria. Capítulo "O negro na cena imaginária do branco". In: A cena em sombras. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 33-49.

METZ, Christian. Linguagem e cinema. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Morin, Edgar. 1970. O Cinema Ou o Homem Imaginário: ensaio de antropologia. Lisboa: Moraes Editores.

MORIN, Edgar. As estrelas: mito e sedução no cinema Tradução [da 3. ed. Francesa] Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Nichols, Bill. 2005 Introdução ao Documentário. Campinas: Papyrus.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. Significação – revista de cultura audiovisual, ano 39, no. 37, 2012, p. 10-30.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. História da vida privada no Brasil : contrastes da intimidade contemporânea. [S.l: s.n.], 1998.

STAM, Robert. Dialogismo cultural e textual. In: Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 72-78

TEIXERA, Francisco elinaldo. Documentário Moderno In: MASCARELLO, Fernando (org.). História Mundial do Cinema. Campinas, Papirus Editora. 2011, p.253-287.

XAVIER, Ismail. O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A falta que nos move. Dir. Christiane Jatahy. BRA, 2011.

Também somos irmãos. Dir. Sean Baker. BRA, 1949.

As aventuras amorosas de um padreiro. Dir. Waldir Onofre. BRA, 1975.

Twin Peaks: fire walk with me. Dir. David Lynch. EUA/FR, 1992.

Clímax. Dir. Gaspar Noé. FR, 2018

Irreversível. Dir. Gaspar Noé. FR, 2002.