



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

GREENDA LISLEY COSTA SARAIVA

CORPO ESTRANHO

FORTALEZA

2016

GRENDALISLEY COSTA SARAIVA

CORPO ESTRANHO

Memorial descritivo apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Diego Hoefel

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S246c Saraiva, Grenda Lisley Costa.
Corpo estranho / Grenda Lisley Costa Saraiva. – 2017.
50 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Me. Diego Hoefel.

1. Inadequação. 2. Espaço. 3. Corpo. I. Título.

CDD 791.4

GRENDALISLEY COSTA SARAIVA

CORPO ESTRANHO

Memorial descritivo apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Diego Hoefel

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Diego Hoefel de Vasconcellos (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dra. Daniela Duarte Dumaresq

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Às minhas mulheres: Graça e Gêrda.

AGRADECIMENTO

Ao Curso de Cinema e Audiovisual que foi território propício à criação, aos caminhos, à torção de mim mesma.

Ao Diego por todas as vezes que me quebrou e, logo em seguida, me ajudou a colar os pedaços.

À Dani por aquele texto da Júlia Kristeva, as resenhas do primeiro semestre que me ensinaram a destrinchar os filmes, as conversas nas mesas da cantina sobre representatividade feminina na Disney.

À Shirley, pelo “La ciénaga” naquela aula de Estéticas Sonoras, a identificação de signos, as conversas sinceras.

À Bia, pelo “Embracing”, pela complexificação dos pensamentos, pelas paredes e estantes de madeira.

À Michelle e ao Daniel por terem dado carne e um pouco de seus mundos interiores aos personagens.

À Clarinha pela sensibilidade, a conexão que conseguimos estabelecer por causa dos filmes, pelo trabalho, por termos criado corpos.

À Renata Rolim, que conseguiu me ler no roteiro e fez dele imagem.

A toda a equipe pelo trabalho, as sensibilidades emprestadas, as piadas internas, por estarmos juntos.

À Lohayne, pelo amarelo, as cartas, a viagem a São Paulo, a intensidade.

Ao Saulo, por ter moldado a ideia inicial comigo, pela parceria capricórnio-câncer desde sempre.

À Camilla, pelo encontro de duas fugas, os passeios de carro, os abraços apertados, por ter feito esse filme possível.

Ao Breno, por aquele cd do Have a Nice Life, pelo Monja e por Brenda Baplisley.

À Gêrda, por ter dado título a esse e a muitos outros trabalhos, pelas madrugadas de processos criativos, por todos os dias compartilhados.

À Luana, por ter me visto.

À minha mãe, por ter me ensinado a “endurecer sem perder a ternura jamais”.

“Na minha nova covardia, que é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro, não sei se terei coragem de simplesmente ir. É difícil perder-se.” (Clarice Lispector)

RESUMO

O presente memorial descritivo tenta abarcar o processo de feitura do curta-metragem “Corpo Estranho” - filme de ficção que busca falar sobre percepções do espaço através do corpo e sobre relações de pertencimento e de identidade que afetam esse corpo. O trabalho propõe um destrinchamento dos pensamentos e métodos que constroem a obra final, analisando as etapas de seu processo divididas em duas partes: sua concepção, desde o primeiro esboço de estrutura à elaboração dramatúrgica e consequente escrita do roteiro, que se apoiam no conceito da inadequação, do sentimento de não-pertencimento; e a forma como se filma esse desajuste, sendo trabalhada através das relações e tensões entre espaço-câmera, espaço-corpo e corpo-câmera.

Palavras-chave: Inadequação. Espaço. Corpo.

ABSTRACT

This descriptive memorial attempts to cover the process of making the short film "Foreing Body" - a fictional film that seeks to talk about perceptions of space through the body and about relations of belonging and identity that affect that body. The work proposes a analisis of the thoughts and methods that construct the final work analyzing the stages of its process divided in two parts: its conception, from the first outline of the structure to the dramatic elaboration and consequent writing of script, that are based on the inadequacy concept , of the non-belonging feeling; and the way this mismatch is filmed, being worked through the relations and tensions between space-camera, space-body and body-camera.

Keywords: Inadequacy. Space. Body.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Cena de <i>Nanayo</i> (2008), de Naomi Kawase.....	20
Figura 2 -	Cena de <i>Nada Pessoal</i> (2009), de Ursula Antoniak.....	21
Figura 3 -	Cena de <i>Casa Vazia</i> (2004), de Kim Ki Duk.....	22
Figura 4 -	Cena final – Janaína enrola-se com o lençol.....	24
Figura 5 -	Cena inicial – portão da boate.....	27

SUMÁRIO

1	SAÍDA DA FESTA.....	13
2	INADEQUAÇÃO	16
2.1	A estrangeira.....	17
2.2	O corpo-território	19
3	CORPO ESTRANHO	25
3.1	Casa	26
3.2	Corpo	31
4	FIM	37
	REFERÊNCIAS.....	38
	APÊNDICE A – PERFIS DE PERSONAGENS FEMININAS	
	DESLOCADAS.....	41
	APÊNDICE B – ROTEIRO	48

1 SAÍDA DA FESTA

Eu voltava do Ferro Velho, um bar que fica no início da Avenida da Universidade. Estava sozinha e à pé, algo que não costumo fazer; por medo da violência de Fortaleza. Passei por uma parada de ônibus e esse homem desceu de um deles e se pôs na minha frente. Andávamos no mesmo sentido, avenida acima. Percebi que estávamos quase sozinhos na rua, eu e ele. Lembrei na hora de uma conversa que tinha tido há alguns dias com a Camilla sobre situações como essa; ela me disse que quando descia de algum ônibus à noite e tinha que andar na rua sozinha, escolhia um homem em que ela sentisse confiança e o seguia para se proteger. Eu tinha medo dele também, mas assim, atrás dele, eu tinha o controle da situação. Não o ultrapassei, segui o ritmo dos seus passos para que ele não percebesse minha presença. Quando passamos por um grupo de pessoas, em uma parada de ônibus, mais próximo do cruzamento entre a Domingos Olímpio e a Avenida da Universidade, ultrapassei ele e retomei meu passo apressado, como se estivesse sendo agora perseguida. Entrei no meu prédio e fiquei no hall. Quando a porta do elevador estava fechando, ele entrou. Morávamos no mesmo prédio e eu não sabia. Ele desceu alguns andares antes de mim. A porta do elevador fechou e comecei a fabular sobre essa sequência de ações, já tendo transformado ela em cena na minha cabeça, hábito do qual tomei consciência ao começar a estudar cinema.

Tomei consciência porque percebi que foi algo que eu sempre fiz. Na verdade, provavelmente, foi o que me moveu a me fascinar por tudo o que viria a ser cinematográfico. Quando criança, sempre visitávamos a minha avó no fim-de-semana. A gente morava em Quixadá e ela no Piranji, um distrito que fica a meia hora de distância. Muitas tias minhas moravam lá na época e sempre que as via, pedia que elas me contassem histórias da sua infância/adolescência. Eu ouvia e transformava o relato em sequência de fatos, tentava traçar uma linha dramática, apesar de só saber agora o que é linha dramática, para que eu pudesse contar a história depois para a minha mãe e os amigos dela. Tinha que arrumar um jeito de reproduzir que fizesse a história ser o mais interessante possível, que fizesse com que eu não perdesse a atenção das pessoas. Na minha cabeça, ninguém sabia reproduzir aquelas histórias melhor do que eu porque eu as tornava instigantes pela maneira que as organizava, pelo modo como contava. Minhas tias diziam que eu escreveria um livro com suas memórias um dia.

Depois de conhecer os filmes de Naomi Kawase e Jonas Mekas, e compreender o seu desejo por ver o cotidiano e estar sempre com uma câmera na mão, já não espero mais

pelos relatos dos outros. Vejo ficção em toda parte. Qualquer acontecimento, gesto, palavra, pode virar cena, pode se tornar personagem, pode ser história. Fico montando linhas dramáticas à medida que a vida me vem, obsessivamente. Quando vejo cinema acontecendo diante dos meus olhos, realizo dois movimentos simultâneos: o primeiro, de me por fora da cena, como observadora; o segundo, de entrar numa espécie de transe, me tornar personagem de mim e me deixar agir tal qual seguisse o roteiro que me foi proposto, a direção que me foi dada.

O “Corpo Estranho” surge de algumas dessas obsessões. Por fabular, por virar personagem, de não esquecer uma imagem. Fiquei pensando que esse homem virava para mim, depois de abrir a porta do elevador, e me olharia. Em um corte, estaríamos transando no apartamento dele, filmado quase do mesmo jeito do *Monja* (Breno Baptista, 2011). Ela (a personagem, que agora já está independente de mim) acordaria no outro dia e não iria embora. Ficaria morando no apartamento do homem que havia encontrado. Passei dias com essa sequência sendo repetida na minha cabeça. Sabia que tinha que filmar aquilo. Juntei a isso um monte de outras imagens e desejos obsessivos: a sequência inicial, onde essa mulher sai de dentro de um portão expulsa pela música alta que vem lá de dentro, cambaleia e vomita no meio da rua; a Hanna¹ de *Girls* passando dois dias na casa de um cara que ela acabou de conhecer; de como eu queria filmar uma cena performática, que beirasse a vídeo-dança, e o fato de como tudo o que eu queria naquele momento era ser outra pessoa.

Reuni tudo isso em torno daquela que deve ser a minha maior obsessão: aquilo que não se adequa. Estou sempre buscando o desajustado, nos personagens dos filmes dos anos 80 que assistia na sessão da tarde, nos livros da Clarice Lispector, nas músicas que escutava na adolescência, no amigo que está longe da roda no meio da festa. Buscava a identificação. Ainda que não estivesse vivendo aquela história, que a música não tivesse sido feita para mim, a inadequação me unia ao/à autor/a, aos/às personagens. Estávamos juntos/as, em sintonia, falando e sentindo a mesma coisa. O desejo e a obsessão da vida se transmutam em cinema. Um não existe sem o outro. Um alimenta o outro.

¹ Hanna é uma das protagonistas a série americana *Girls*. No episódio que cito, (*One man's trash*, 2ª temporada, episódio 5, dir. Richard Sheperd, 2012) depois de uma confusão com um homem que mora vizinho ao café onde ela trabalha, ela vai esclarecer o mal-entendido com esse homem, eles acabam transando. No outro dia, o homem pede que ela não vá embora e eles passam o dia juntos, dentro dessa casa. No segundo dia, Hanna fica na casa, sozinha, como se fosse moradora dali. Ao fim do episódio, como se o sonho fosse acabando, Hanna vai embora, sai do esconderijo e volta para a realidade.

A inadequação perpassa boa parte dos trabalhos que produzi no curso: seja uma personagem que não consegue ir embora de Fortaleza, mas não consegue dizê-lo (*Quem sabe um dia eu acordo meio você*, 2014), ou de um reencontro que nos tira do nosso lugar de conforto (*Mais uma história de amor sem título*, 2014), ou, ainda, uma carta de despedida que não pode ser falada (*Fortaleza, 30 de maio de 2014*, vídeo-carta, 2014). No “Corpo Estranho”, trato do assunto da maneira mais direta até agora. O arco da personagem, o roteiro, os enquadramentos, o figurino, tudo é construído tendo como base o não-pertencimento.

Mais uma vez tentei filmar aquela que não se encaixa. Mais uma vez, tento escrever sobre. O presente texto busca abarcar o processo de feitura do filme e o pensamento que o embasa, enquanto, num mesmo movimento, tenta responder: como filmar aquilo que não se adequa?

2 INADEQUAÇÃO

A primeira vez que apresentei a ideia de “Corpo Estranho” foi em uma aula da Beatriz Furtado. Era uma cadeira que chamava Projetos em cinema e audiovisual e tinha como objetivo o desenvolvimento de projetos de filmes. Para essa primeira apresentação, como metodologia, a Bia propôs que nós fizéssemos uma caixa de referências, onde juntaríamos filmes, imagens, músicas, textos que nos ajudassem a construir o universo do nosso projeto. Depois de apresentar a caixa e o esboço de roteiro, ela disse que achava que eu deveria fazer um inventário de personagens femininas que passavam por algum tipo de deslocamento². Procurá-las nos filmes que eu já tinha visto e estudar como eram filmadas, como se dava o deslocamento, qual era o tipo de deslocamento, etc.

O sentimento de deslocamento era algo de que eu sempre tratava, quase sem querer, em todos os filmes que tinha feito até ali. Naturalmente, criava personagens inadequadas, meio estranhas, inseguras consigo mesmas. Era algo que já estava tão arraigado no meu processo que eu não pensava na inadequação em si, em como filmá-la. Pensava sempre na realização de forma prática: como filmar essa cena? Qual a melhor forma de decupar isso? Que cores tem esse roteiro? Além disso, estava acostumada a um processo muito rápido. O roteiro era escrito em dois meses, no máximo, e logo era filmado. As questões que pensava ou tinha sobre eles eram quase sempre, de novo, de ordem prática, ou seja, já de como transformar a escrita em imagem. Nunca tinha feito um projeto de fato, com o devido embasamento teórico, justificativas estéticas, etc. Quando comecei a desenvolver o “Corpo Estranho”, fui pelo mesmo caminho e considerava o roteiro quase pronto. Por isso só enxergava um filme sobre casa e corpo, o que já era imagem. Já era realização. Daí, fiz uma caixa repleta de filmes em que as personagens interagem com casas ou filmes que dessem importância a um registro de atuação que se calcasse no corpo, no gesto, no estado de presença. Depois das palavras da Bia naquela aula, me desmontei.

Fiz meu inventário e vi que as personagens de quem eu mais lembrava, mais me identificava, os filmes que me inspiravam, falavam sempre disso. De uma forma ou de outra, estava ali uma situação de não-pertencimento como em *Encontros e desencontros* (*Lost in Translation*, Sofia Coppola, 2003), algo que tirava a personagem de si como em *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, Lucrécia Martel, 2008), uma personagem que vibrava numa

² O inventário encontra-se na sessão de apêndices deste memorial.

frequência completamente diferente da dos demais como em *Millenium Mambo* (*Qian Xi Man Po*, Hao Hsiao-Hsien, 2001), ou seja, várias estrangeiras.

2.1 A estrangeira

A primeira imagem que me vem à cabeça quando penso em estrangeiros é a do turista andando pela beira-mar, usando suas roupas esquisitas e muito vermelho de pegar sol. É aquele que difere de mim, eu que moro aqui há tempo suficiente para me dizer fortalezense. O estrangeiro é sempre o outro. Raramente nos colocamos no lugar do outro, sempre nos colocamos no lugar do nativo, daquele que nasceu e vive aqui, nessa terra.

“De fato, hoje, a noção de estrangeiro possui um significado jurídico: ela designa aquele que não tem cidadania no país que habita. Certamente, tal enquadramento acalma e permite resolver por leis as espinhosas paixões que a intrusão do outro suscita na homogeneidade de uma família ou um grupo. Isso também deixa passar em silêncio, sem absolutamente resolvê-los, os incômodos dessa condição singular, que consiste em se colocar como diferente no seio de um conjunto - por definição, formado pela exclusão de seus semelhantes” (KRISTEVA, 1998, p.47)

O turista, porém, quase não experimenta essa diferença a ponto dela se tornar um incômodo. Afinal, ele tem data para voltar a ser nativo, está só de passagem. Geralmente, ele está fascinado por tudo o que não lhe é familiar e não vai ter tempo o suficiente para que se sinta não pertencido. Pensemos então, por exemplo, em uma pessoa que foi morar fora de seu lugar de origem, que seja por um tempo determinado, como um estudante que saiu do Brasil para fazer intercâmbio pelo Ciências sem fronteiras, ou por um tempo maior, como um professor universitário que sai do Rio de Janeiro e vem para Fortaleza porque passou em um concurso.

Apesar de existirem várias condições em que se é estrangeiro, provavelmente, essa é a forma mais violenta delas, posto que o deslocamento é concreto. Você, de fato, se locomoveu pelo espaço, é um estranho numa terra desconhecida, um pouco como Meursault, o francês perdido na Argélia ensolarada d'O Estrangeiro. *Estar a mais* salta aos olhos pois você se veste diferente, fala diferente, se comporta diferente, se move diferente. Você abraça enquanto eles dão aperto de mão, você tem sotaque, você chega na hora e eles se atrasam, você veste mais roupas durante o inverno, você não entende as expressões que não estão no dicionário. A diferença é fascinante de início, tanto para você, quanto para eles, mas pode se tornar um incômodo depois. Não que isso vá estragar completamente a experiência. Não que

you não goste do novo lugar, das novas pessoas, do que vive agora. Porém, você nunca será dali. Suas raízes estão, realmente, longe. Esta não é a sua terra de origem, de onde você tem as mais antigas lembranças, onde você cresceu, onde tudo faz parte de você e você faz parte de tudo. Você nunca pertencerá completamente a esse novo lugar.

A inadequação, porém, não é um sentimento constante. Ela te toma de assalto. O incômodo é sempre um momento. Como uma faísca, um vislumbre, no meio de uma festa cheia de gente, e você entende que não encaixa ali, que você é o único de sua espécie e, portanto, está completamente sozinho. Amanhã, no entanto, depois de uma noite de sono, você volta para seu cotidiano e o incômodo desapareceu. Você tenta fazer parte da multidão novamente.

Não é preciso, porém, se deslocar no espaço para experimentar a estrangeiridade. Você pode nunca ter viajado, sempre estado ali, com os mesmos amigos, a mesma família, as mesmas paisagens e, de repente, algo inexplicável te tira do lugar. Tudo que lhe era familiar torna-se estranho. Além disso, você não só não se encaixa em relação ao que lhe é externo, mas também em você mesmo. Como se seu próprio corpo não fosse capaz de o conter. Você passa a estar sempre levemente fora do lugar. Regina Pzbybcien vai chamar essa condição de “estrangeiro de si” (PVZYBYCIEN, 2001, p. 8). Ele/a “vivencia um estranhamento existencial, no estado da alma, na percepção “ (*ibidem*)

Pzbybcien coloca, ainda, um outro tipo, como hipótese: a “estrangeirização que tem a ver com as relações de gênero. A história humana é androcêntrica” (PVZYBYCIEN, 2001, p.10). Às mulheres, portanto, foram reservadas as margens. Por muito tempo as mulheres:

“[...] ocupavam o espaço estreito da casa e sua função era gerar e nutrir. Paradoxalmente, neste caso, a casa é o lugar de exílio, o espaço estrangeiro, porque circunscritas nesse espaço, as mulheres ficavam fora da vida pública, fora das ruas. A linguagem revela a delimitação desses espaços: o homem público é o político, ao passo que a mulher pública é a prostituta.” (*Ibidem*)

Mesmo depois da revolução sexual, do movimento feminista, etc, isso permanece, reverbera. Por não sermos homens, somos sempre a exceção. Cineasta mulher, médica mulher, advogada mulher, personagem mulher. Mesmo com o substantivo no feminino, é

preciso reafirmar com a palavra depois. “Não importa quanto tempo passe/ Meu sexo sempre será um impasse”³.

O modo como experimentamos não só a vida em sociedade, mas a forma realmente de ser, é determinada por todos esses fatores que nos cerceiam. Enquanto os meninos vão estar no mundo “com a convicção de 'pertencer'” (KRISTEVA, 2001, p. 77), as meninas o farão, “com a impressão de estranheza.” (*Ibidem*) Não nos é permitido apenas ser, apenas fazer. Nossos modos e ações são medidos, vigiados, pelos homens, por outras mulheres, por nós mesmas. E, por continuarmos estrangeiras, diferentes, conservamos “[...] um sentimento de inferioridade, de exclusão ou, na melhor das hipóteses, de ironia: 'eu pertenço, mas não de verdade, desempenho o papel, faço de conta...'” (*Ibidem*)

Todas essas formas desembocam em um mesmo sentimento. São caminhos distintos que levam a um destino só. Depois de ser/se reconhecer estranho, pela forma que seja, não se pode voltar ao estado inicial. Não há casa para onde voltar. “O lugar do estrangeiro [...] é sempre um entre-lugar, entre o aqui e o acolá, entre o passado e o presente.” (PVZYBYCIEN, 2001, p.6) Sem lugar aqui e sem ponto de retorno, o que sobra ao estrangeiro, enquanto território, é ele mesmo, o próprio corpo.

A Janaína é feita desse desconforto e o filme todo é ela. Tento dar a ver o não-pertencimento através do seu corpo e de sua interação com os espaços. Como se os espaços fossem, de fato, um receptáculo que determina o encaixe: se eu posso realmente estar aqui nesse lugar, se posso me misturar a essas paredes, posso pertencer.

2.2 O corpo-território

Para escrever o roteiro, imaginei que este deveria ser um filme composto por ações aparentemente despropositadas a princípio, diluídas em um cotidiano no qual um acontecimento narrado em uma cena não esteja necessariamente ligado a outro acontecimento narrado em uma cena posterior, por meio de uma relação de causa-efeito. Nesse sentido, encenaríamos ações que, sob a perspectiva de uma narrativa clássica, que se estrutura através do estabelecimento de conflitos e suas consequentes resoluções, seriam entendidas como desnecessárias ou supérfluas; mas sob o enfoque que desejava aplicar, eram cenas onde poderia dar a perceber as sensações de alteridade, de estranhamento, onde poderia tornar

³Trecho da música *Falo*, da banda Carne Doce.

visível, através de seus gestos, a adaptação da personagem e do seu corpo aos novos contextos em que ela está inserida.

Ainda assim, não desejava algo completamente anarrativo, uma deriva completa. Queria uma cadência dramática onde o não-pertencimento fosse se tornando um incômodo cada vez maior ao longo do filme. Como acontece no *Nanayo* (*Nanayomachi*, 2008) da Naomi Kawase.



Figura 1

O filme segue Saiko, uma japonesa que vai para a Tailândia na tentativa de reencontrar um antigo amante, que terminou o relacionamento com ela para se tornar monge. Experimentamos o filme como Saiko vai experimentar sua busca: à deriva. No início do filme, não se sabe de onde ela veio, nem o que ela foi fazer na Tailândia. Muito menos o porquê de ela ir ficando nessa pousada que encontra por acaso. Ao longo da narrativa a existência do relacionamento e desse homem vai sendo revelada, assim como o desejo de Saiko de encontrá-lo, desejo que vai se transformar numa necessidade não mais do encontro, mas da despedida.

O roteiro do “Corpo Estranho” acabou se estruturando dessa maneira. Não existe um conflito a ser resolvido, mas a personagem tem um objetivo que vai sendo descoberto por ela ao passo que é revelado ao espectador. Se para a Saiko esse objetivo é se despedir do passado, para a Janaína é voltar a pertencer. O objetivo da Janaína, diferente do da Saiko, é completamente abstrato por ser uma questão dela com ela mesma que nunca é explicada

abertamente dentro do filme. Assim, ainda que eu tentasse construir uma tênue linha dramática, ela se desfaz pois só eu e a personagem temos acesso a esses porquês. A cadência dramática, então, se dá numa superposição de blocos de sensação que são constiuidos a partir dos estados que a personagem experimenta.

Janaína sai de uma festa, segue um homem aleatoriamente no meio da rua, eles transam, ela acorda na casa dele, sozinha. Ela passa então a experimentar esse lugar. Essa interação começa com a curiosidade e vai-se transformando na vontade de pertencer à casa. Penso no que significa habitar um lugar. Qual a diferença entre ser um visitante e um morador. Que cenas, que gestos podem construir e marcar essa diferença.



Figura 2

A realizadora polonesa Ursula Antoniak vai trazer uma discussão sobre isso no seu *Nada pessoal* (*Nothing Personal*, 2009), onde a personagem principal, You, como se auto intitula, se livra de todos os seus bens materiais e sai viajando sem rumo pelo interior da Irlanda. Por acaso, ela acha uma casa enquanto anda pelo campo onde sua barraca está montada. You entra na casa e a explora: arruma as xícaras, põe um cd no aparelho de som e se senta numa poltrona; fica nua e deita-se na cama. Logo depois, ela é contratada por Martin, o dono da casa e, tendo a relação com a casa mediada pela sua relação com Martin, volta a ser uma estranha àquele espaço, pois agora ele está ocupado, tem um dono. O modo como ela está na casa vai se modificando de acordo com a mudança do relacionamento dela com Martin. You vai ficando íntima da casa, tornando-se moradora e isso é filmado através de

pequenas ações que vão mudando no decorrer do filme: no começo, ela escuta música sentada num banco do lado de fora da casa em um Walkman, no fim do filme, ela escuta na sala, no aparelho de som da casa, os cd's de Martin. Ao final do filme, a casa é dela.



Figura 3

Já em *Casa vazia* (*Bin Jip*, 2004), de Kim Ki Duk, o habitar vem de uma maneira mais direta: seguimos um personagem sem-teto que invade casas que estão vazias e mora nelas por um curto espaço de tempo. Ele entra nas casas, escuta a secretária eletrônica, faz uma refeição, conserta algum objeto que esteja quebrado, tira fotos dele mesmo na casa e lava a roupa suja. Isso é o que ele faz independente da casa que entre, mas cada casa pertence a alguém: uma família, um fotógrafo, um lutador de boxe, etc. e isso influencia o modo como ele experiencia o espaço. Há pequenas mudanças de uma casa para outra, não só na decoração, mas também na encenação e na decupagem. Na primeira casa que ele entra, por exemplo, por ser um espaço pequeno, os enquadramentos são mais fechados e há movimentos de câmera no tripé que seguem sua exploração pelo espaço. Já na casa que o personagem encontra sua futura parceira de invasões, uma mansão, existe uma preferência por planos gerais. Em uma das últimas casas que eles invadem, um templo, temos planos frontais, fechados e baixos, o que lembra um pouco os filmes do cineasta japonês, Yasujiro Ozu.

Nesses dois filmes, os personagens são marcados pelos lugares e deixam marcas, propositais ou não, deles mesmos nas casas. Os protagonistas de *Casa vazia* e *Nada pessoal* são invasores ou seja, uma espécie de convidados, mas agem como moradores. Que gestos

concretizam essas marcas? Neles e deles. Que conjunto de ações diferencia morador de invasor?

Essas questões, e como elas são trabalhadas nesses filmes, me ajudaram a problematizar e tentar entender de que forma se poderia estruturar num roteiro um conjunto dessas ações que pudessem construir a intimidade entre Janaína e a casa. Cheguei a uma espécie de gradação: ela começa curiosa, vasculhando o guarda-roupas de Guilherme e vestindo uma roupa dele, conhecendo a casa. Passando por um momento em que ela explora o lugar concretamente, quando mede as paredes com o próprio corpo, tentando entender se ela poderia caber ali, naquela arquitetura; por fim, como dona da casa, íntima o suficiente, ela troca a colcha da cama, lava a que está suja e estende no varal. Ela iria, aos poucos, tornando-se moradora da casa, e a casa vai deixando ela ficar.

Logo depois de sentir que pode habitar a casa de Guilherme, enquanto estende roupas na varanda, Janaína vê a varanda de um apartamento que, como descobriremos depois, é o seu. Algo se quebra, se racha nesse momento e Janaína volta para sua própria casa. O retorno a casa, aqui, não representa o fracasso da viagem. É como “um gesto de construção de um lugar, de uma possibilidade de encontro.” (LOPES, 2006). Ainda que esse encontro seja um encontro de si. Apesar de não ter intenção de resolução, agora penso que o que proponho como fim do filme é quase isso, quase um final feliz. É o que muitos estrangeiros desejam, mesmo que secretamente: voltar. Chegar ao lar, ser envolvido pelo que é familiar e se sentir bem ali, sentir-se pertencido. Finalmente descansar.

Já no roteiro, como um último gesto, Janaína se livra do lençol que a envolve, se livra do que é familiar e olha para o teto. Ela nunca pertenceu e nunca vai pertencer. Não há como voltar para casa pois nem ela, nem a casa são as mesmas. Era o que tinha aprendido sobre a personagem e sobre mim. Não podia criar uma cena em que ela tomasse consciência do não-pertencimento porque fazia parte dela. Era o que fazia da Janaína a Janaína. Esse nome que ninguém que lia o roteiro gostava e, por isso, eu achava que cabia. Nada se encontra nela. Nada se encaixa.

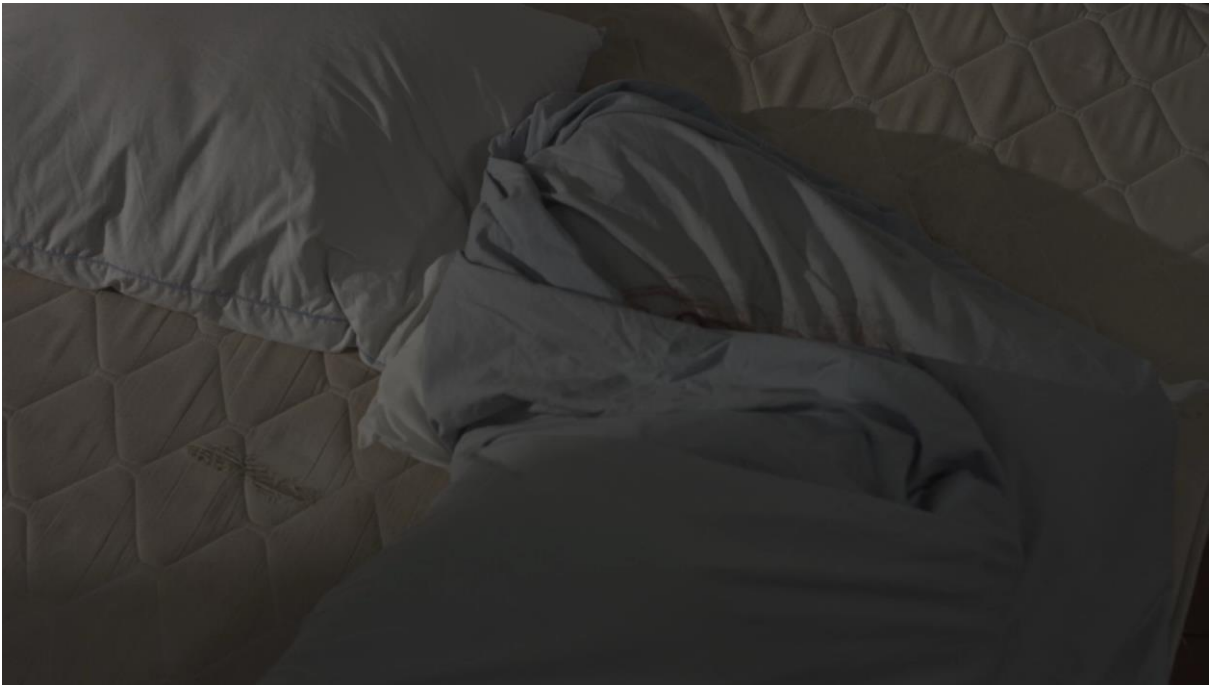


Figura 4

3 CORPO ESTRANHO

Assim como meus outros trabalhos, “Corpo Estranho” é para uma personagem. É sobre como a Janaína é desajustada. O que me importava era falar dela, ver essa pessoa, tentar decifrá-la. Filmar aquilo que se passa dentro da personagem, aquilo que se move dentro dela e como isso reverbera em seu corpo, alterando sua forma de se mexer, de tocar, de andar, em sua forma de estar realmente. Minha intenção aqui era encontrar uma maneira de filmar isso que não se vê e, de alguma forma, fazer sentir. Que a Janaína chegasse em alguém. Tirasse alguém do lugar.

Pela quase ausência de narrativa, tudo é imagem e movimento. O desencaixe, tinha de estar diluído em tudo, desde a construção das cenas que falam de um cotidiano de uma forma que beira ao insólito até os enquadramentos que às vezes não obedecem aos terços, tem vazios sutis e deixam que o corpo escape de seu campo de visão. O deslocamento tinha que ser a própria forma fílmica. A forma a que cheguei foi me apoiar na enigmática presença dessa mulher em contato com os espaços por onde ela passa, como ela interage com eles, o que ela fará em seguida, como ela se move, que gestos ela realiza, ela própria.

Procurava então um corpo. Um corpo que se movesse numa fluidez que quase chegasse a ser dança. Mas não a ponto de chegar a sê-la. Não a ponto de haver uma cena em que a personagem dança. Um corpo que não fosse marcado, que não tivesse gestos duros ou específicos demais. Um corpo que não hesitasse, que apesar de estar em ambientes estranhos, não hesitasse. Não hesitasse, mas não fosse incisivo. Ele passearia por esse lugar sem medo, com curiosidade, com uma fluidez que advém de sua presença apagada. Como uma fantasma.

Procurava uma casa que a fantasma pudesse assombrar. Que tivesse uma certa disposição de espaços propícia à relação com ela. Onde ela coubesse. Onde pudesse existir Guilherme. Onde os dois pudessem habitar.

Lembro que, logo depois de uma orientação com o Diego, ele disse que achava que o filme se faria na realização. Que eu tinha que encontrar essa mulher, essa casa e ver o que elas me davam. E foi assim. O roteiro foi um guia, um mapa para que pudéssemos olhar em certas direções, mas o filme, ele se faria naquilo que não se controla, no que eu não podia prever: as paredes brancas do apartamento do Yuri, o chão de madeira do apartamento da Bia, as costas do Daniel, o corpo esguio da Michelle.

3.1 Casa

Em 2014, fiz uma cadeira que chamava Encenação, que foi ministrada pelo Diego. A sala foi dividida em grupos e cada grupo tinha que fazer um filme, pensando três elementos que seria o que constitui a encenação em termos práticos: produção de locação, arte e preparação de elenco. O nosso filme foi o “Mais uma história de amor sem título”, um pequeno filme que falava sobre uma menina que está na polícia federal na fila para tirar o passaporte e reencontra o garoto por quem ela era apaixonada no ensino médio. Cada filme tinha sua dificuldade de produção ou concepção, a nossa era a locação. Filmar na Polícia Federal. Nas orientações, o Diego tentou dissuadir a gente dessa ideia e tentar adaptar, filmar em uma outra repartição pública ou mudar o local onde a história acontecia. Ele estava certo em tentar fazer a gente desistir dessa ideia. Nós não tínhamos dinheiro nenhum para fazer o filme, além disso era um “simples” trabalho de disciplina. Era produção demais para tanto. A gente chegou a pensar em desistir da ideia. Lembro que antes de uma das orientações, ficamos do lado de fora da sala, eu, Luly, Clara Bastos e Rebeca discutindo sobre isso antes de entrar. A Clara, que era a produtora do filme, olhou para mim e perguntou se eu via essa história sendo filmada em outro lugar. Eu titubeei, mas disse que não. Ela disse: “Então pronto, vamos conseguir a Polícia Federal!” Aí a gente foi.

Duas semanas depois que tinham começado as negociações com a Polícia Federal, encontrei com o Diego num intervalo no pátio do ICA. Ele diz para mim que tinha ido tirar o passaporte na semana anterior e entendeu o porquê de eu querer tanto filmar ali e que não tinha outro lugar para aquele filme ser feito. A Polícia Federal é uma repartição pública completamente diferente das outras. Eles têm uma organização que é inacessível para quem é de fora. Você entra lá e parece que entrou em uma outra dimensão, e sai sem saber direito o que aconteceu. Até hoje não sei explicar bem a energia do lugar.

O “Mais uma história” é o que é porque foi filmado nesse lugar específico. A partir daí, comecei a pensar nessa questão: em como os lugares não são apenas cenários, mas uma conjunção de suas estruturas físicas, a forma como eles foram/são ocupados, por pessoas, objetos e móveis, e, finalmente, as histórias que ali se passaram e deixaram suas marcas, visíveis ou não. Tânia Mara Gali Fonseca vai falar exatamente sobre isso, tendo como enfoque o espaço da casa:

“Nessa perspectiva, uma casa ultrapassa a possibilidade de ser lida como um cenário onde transcorre a vida de sujeitos plenos e cheios de si. Quando construímos uma casa como território existencial, ela pode vir a ser olhada como campo paradoxal onde se tecem sensibilidades a partir de diversos enfrentamentos de forças que ali circulam. Não basta considerar o objeto arquitetônico, uma vez que nele ressoam forças de um verdadeiro universo, pequeno-grande mundo urdido de fios de memória e da imaginação, fios feitos de afecções, tecidos e esgarçados no desenrolar-se de um complexo espaço-tempo de singularidades contraídas.” (FONSECA, 2005, p. 152)

A partir desses questionamentos, passo a tensionar a forma como penso o espaço nos filmes, abandonando quase que completamente a ideia de cenário enquanto fundo verde, onde coisas se desenrolam e passando a concebê-lo como tecido vivo, capaz de dizer tanto quanto os atores-agentes. Penso em como é possível perceber essa conjunção de fatores que os constituem e em como potencializá-las para que elas ganhem força enquanto imagem.

No “Mais uma história” essas questões me vieram como uma descoberta, uma primeira incursão no assunto, e minhas escolhas em cima dela foram, em sua maioria, intuitivas. No “Corpo Estranho”, assim como em outros roteiros posteriores a ele, isso se desenvolve e passa a ser parte da forma como eu concebo as imagens. Passei a descrever o espaço e a forma como a personagem se move por ele como modo de construção da dramaturgia. Aqui, com mais força, por causa da história e dos temas que o filme tenta abarcar.

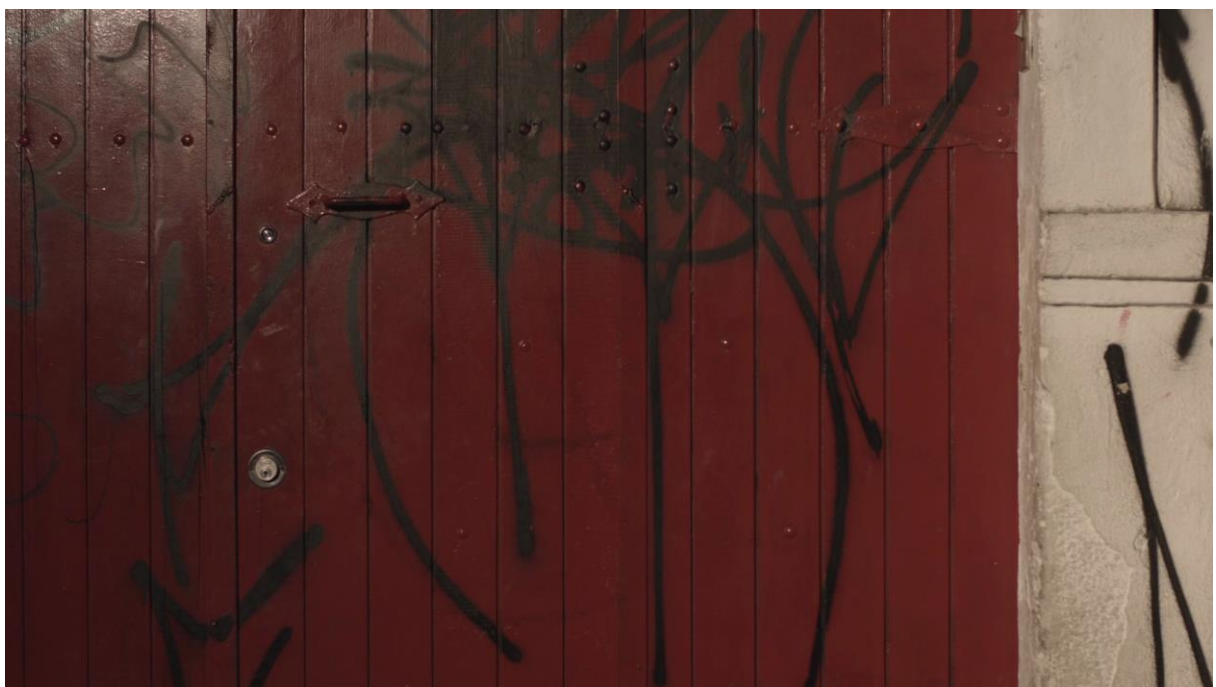


Figura 5

Assim, a primeira imagem que temos no filme é de um espaço livre de corpos. Não sabemos bem para onde esse portão leva. Sabemos que há uma música eletrônica que pode estar tocando lá dentro ou não. De repente, vemos uma mulher sair lá de dentro de sopetão, como que expulsa por esse lugar. Daí em diante a câmera passa a segui-la e vemos pessoas ao redor do portão, rapidamente, para depois ficarmos sozinhos, novamente, com ela e um pedaço de cidade.

Como dito antes, o roteiro se estrutura num movimento: da deriva à organização, do caos a uma espécie estranha de cosmos. Assim, também são os espaços que o compõem: das externas para as internas, da festa para a casa. Partimos da confusão: um pedaço de portão vermelho, todo pixado e envolto de paredes sujas. Uma música bate estaca, vozes de pessoas. Janaína sai de um lugar que seria um esconderijo no meio da cidade. Um lugar que não se sabe o que é, onde fica, um buraco. E de lá, ela volta para Fortaleza. A cidade, aos poucos, começa a se fazer.

Seguimos para um ponto de ônibus, já mais iluminado do que a festa, menos sujo imageticamente. Ao mesmo tempo, menos habitado, mais silencioso. Já é tarde da noite e, ao chegar mais perto de áreas residenciais, de casa, a vida é interiorana: as pessoas dormem, passam poucos carros, quase ninguém na rua. Mesmo que sua casa fique na Avenida da Universidade.

Depois de perseguir o homem desconhecido, entramos no condomínio. Tudo muito limpo, silencioso e bem iluminado. Chegamos em casa. A primeira imagem que se tem do apartamento é, assim como o portão, algo não localizável. Um canto de parede, um quase breu, onde o corpo de Guilherme pressiona o de Janaína contra o concreto.

Assim como a maioria dos espaços do filme, o apartamento aparece em pedaços. São paredes, encontros de parede, um pedaço de cozinha, a porta da varanda. Queria uma câmera que conseguisse ver esse corpo em contato com os espaços por onde passava, explorando-os, mas que, em vez de localizar personagem em relação a cenário, os aproximasse. Essa era uma tentativa de torção da noção que citei anteriormente de como filmar espaços e de como filmar corpos em espaços. Essa aproximação corpo-espaço dizia, também, da narrativa, dizia da personagem. A forma pela qual tento tornar visível o desejo de pertencimento da Janaína é precisamente nas tentativas dela de fazer parte dos lugares; tentativas essas que culminarão na cena em que ela mede as paredes com o próprio corpo,

onde ela, literalmente, testa se seu corpo cabe ali. Além disso, existia um desejo, que vem dessa busca pelo pertencimento também, de que corpo e espaço fosse se tornando uma coisa só. Não literalmente, nesse caso, mas numa tentativa de construção imagética em que os dois estivessem tão harmonizados que um não se destacasse em relação ao outro. Por esse motivo, por exemplo, a escolha das cores dos figurinos tem a ver com as cores dos lugares (falarei um pouco sobre isso adiante) e a existência de poucos enquadramentos abertos.

Ainda que existisse essa liberdade que advém dos enquadramentos mais fechados de recriar o espaço com a decupagem, havia certa estrutura das casas que o roteiro demandava. Como eles moram no mesmo prédio, precisávamos de dois apartamentos iguais. No prédio, tinha que ser possível que se você estivesse na varanda, conseguisse ver a varanda de algum vizinho. Além disso, a porta de entrada tinha que dar em frente à varanda e esta tinha que possuir uma porta de vidro.

Os apartamentos também tinham que falar dos personagens mais do que os próprios personagens. Então eles precisavam formar diferentes imagens que, por sua vez, evocassem diferentes afetos, apesar de terem a mesma arquitetura. O nosso plano inicial era redecorar os apartamentos que achássemos. Depois de pesquisas e visitas em vários apartamentos de amigos, nos deparamos com os apartamentos da Bia e do Yuri Firmeza, que também é professor do curso de Cinema. Eles não só tinham as plantas ideais, como, pela forma como haviam sido decorados e ocupados, formavam imagens muito próximas do que nós tínhamos concebido das casas dos personagens.

O Guilherme é um rapaz solteiro, mora sozinho, trabalha com T.I., fica o dia inteiro fora de casa e quando tem folga, sai para outros lugares. Além disso ele é um cara prático e muito organizado. Então a casa tinha que ser meio vazia, um ambiente meio asséptico, com poucos sinais da passagem de alguém. E ela seria toda funcional. Não haveria elementos de decoração, tudo o que há são coisas que ele usa no dia-a-dia: computadores, uma TV, um videogame, um sofá. A cozinha limpa, sem louça na pia, a geladeira quase vazia. Não há quadros, porta-retrato. Os ímãs na geladeira seriam de telefones de gás, água, pizzaria. A casa do Yuri já era quase a casa do Guilherme. As paredes eram brancas e estavam nuas, havia poucos móveis e pouca bagunça.

Já a Janaína trabalha com arquitetura, adora ficar em casa, gosta de receber os amigos. Gosta de cozinhar e de fazer objetos de decoração. A casa dela teria muita decoração, quadros, plantas, etc. Muitos móveis. Livros abertos no sofá, um soutien jogado num encosto

de cadeira. Além disso, tinha que ser uma casa aconchegante, um lugar para onde se pudesse voltar. E a casa da Bia era exatamente isso. Já do lado de fora, tinham quadros na parede e na porta. Os móveis de madeira gigantescos, vários sofás, muitos livros e um jardim na varanda. E muito receptiva. Parecia que a casa nos abraçava e queria que a gente ficasse mais um pouco.

As duas casas produziam essas diferentes imagens, o que nos demandava uma forma diferente de filmar para cada um. Nos meus processos anteriores, tanto quanto diretora, quanto como assistente de direção, estava habituada a chegar nas locações já com uma decupagem prévia bem detalhada do roteiro e lá a gente ia vendo se era possível ou não tal plano. Isso acabou, com o tempo, me dando uma sensação de frustração porque o mundo não me dava o que eu queria dele. Era como se estivéssemos em guerra, eu me impondo sobre ele, ele colocando paredes onde eu não queria que houvessem. Sempre tinha a sensação de que eu estava sendo cerceada por esses lugares que não eram ideais, que não eram o que eu imaginei. Decupar, para mim, estava se transformando numa forma de resolver problemas e não de criar.

No “Corpo Estranho”, como existia uma grande demanda do espaço, pelo contrário, tentei me deixar contaminar por eles. Quando fomos fazer as visitas de locação, já existia um estudo de câmera, principalmente quando pensamos nessas internas, por causa dos dois teasers e o ensaio fotográfico que fizemos antes do filme para a campanha de financiamento coletivo. Então, já havíamos experimentado algumas coisas, como o plano fixo frontal, a perda de contornos do corpo, a luz estourada; o corpo em movimento, a performance, a câmera que acompanha, com fluidez, esses movimentos, etc. Portanto, já havia ali um caminho a ser seguido. Porém, isso me serviu como uma estrutura para me preparar para o que esses lugares me dessem e não como um sistema que determinasse minha vontade perante eles.

Assim, alguns dos métodos de criação aos quais cheguei no processo do filme beiravam ao descontrole. Um descontrole que eu me auto-impus, nem que fosse por um momento. Lembro que no dia da visita de decupagem cheguei na casa da Bia sem ter a mínima ideia de como filmar aquele espaço. Daí eu entrei, coloquei uma playlist que escutávamos durante os ensaios com a Michelle e o Daniel, e fiquei na casa dela, só olhando, esperando que algo me viesse a mente, que aquele lugar me dissesse algo. Só então, depois de começar a sentir algo, peguei o roteiro, minhas anotações e comecei a planificar. A partir daí

tudo foi mais controlado. O filme foi todo decupado nessas visitas, fizemos um storyboard quase todo fotografado, com alguns detalhes de movimentação dos atores, etc.

Esse primeiro estado de descontrole foi fundamental para que o filme não se engessasse e, ao mesmo tempo, não fosse uma total deriva. Porque era nessa linha tênue que ele se construiria. Foi fundamental também para que eu me desligasse um pouco do meu processo sempre muito analítico e preciso, para que eu soubesse lidar melhor com o que o mundo me dava, para que eu não paralisasse.

3.2 Corpo

Poderia citar vários filmes e várias situações em que me deparei com a questão do corpo no cinema durante o Curso. Mesmo que volte para o começo, em 2012, ainda assim, não parece existir o exato instante em que isso começou a saltar aos meus olhos porque devem ter sido vários pequenos momentos de encantamento, como quando vi a cena de pegação do *Monja* durante a Calor Humano⁴, na minha semana de recepção, ou o plano final do *Mais um ano* (*Another year*, Mike Leigh, 2010), um close da Mary, no auge do seu desespero ao qual nós temos acesso, principalmente, pela atuação ou, ainda, quando vi a transformação, deteriorização interior do personagem se dar pelo corpo no *O fantasma* (João Pedro Rodrigues, 2000). Me interessava saber como inscrever as histórias também nos corpos. Como a virada de um filme poderia ser um gesto, um olhar. Como isso, que é quase imperceptível, podia deixar o espectador sem fôlego. Esses pequenos momentos de suspensão que eram quase abismos.

Brian Massumi em *A autonomia do Afeto*, vai chamar esses abismos de *intensidade* da imagem:

“A intensidade é (...) como um estado emocional, e esse estado é estático - temporal e narrativo. É um estado de suspense, potencialmente de ruptura. É como um dissipador temporal, um buraco no tempo, como nós o concebemos e o narrativizamos. Não é exatamente passividade, porque está cheio de movimento, movimento vibratório, ressonância. E também não atividade, porque o movimento não é do tipo que pode ser direcionado (...) para fins práticos (...).” (MASSUMI, 2002, p.26, tradução nossa)⁵

⁴ Mostra de filmes dos estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da UFC que integra a programação da semana de recepção dos calouros.

⁵ Original em inglês “Intensity is (...) as an emotional state, and that state is static - temporal and narrative noise. It is a state of suspense, potentially of disruption. It is like a temporal sink, a hole in

Segundo o autor, a *intensidade* é produzida a partir de uma relação que estabelecemos com as imagens que não é mediada por aquilo que elas narram ou significam de modo geral. Tem a ver com a forma como nosso corpo reage, imediatamente, diante das imagens, antes mesmo delas serem processadas e interpretadas pelo cérebro. Bom, aqui, falamos da imagem de corpos. Então, como seria capaz o corpo de provocar abismos?

Não podemos esquecer, no entanto, que o corpo filmado é um outro corpo. A relação corpo-câmera cria um novo corpo, que suscita diferentes afetos. Então, minha verdadeira questão seria a de como encontrar uma forma de registro de atuação que provocasse a *intensidade*. Como olhar para os corpos que vão se definindo perante mim. Como encontrar neles próprios, em sua atuação para a câmera e na forma como a câmera olha para eles, os abismos.

Assim, venho perseguindo essas formas em todos os filmes que fiz. No “Quem sabe um dia eu acordo meio você”, mesmo que intuitivamente, quis filmar a ausência daquele corpo que insistia em estar em frente à câmera; como a personagem podia vibrar numa frequência tão diferente de todo resto que parecesse que ela nem estava ali. No “Mais uma história de amor sem título”, tentei filmar a mudança no estado da personagem ao se deparar com a presença de um outro personagem; como o simples fato de aquele outro corpo estar ao meu lado, faz com que meu corpo mude todo. Já no “Corpo Estranho”, minha intenção era a de filmar a inadequada. Como ela não encaixava em parte alguma, como os lugares poderiam determinar seus estados, como o mundo poderia bater em sua pele e modificá-la. Eu queria demais. Levei o conceito quase ao limite. Uma crença cega no corpo, no gesto, no movimento.

Minha primeira atitude para compor o perfil de personagem da Janaína não foi criar uma história, um passado, saber do que ela gostava, qual era o seu signo, mas descobrir a forma como sua inadequação se dava, como era encenada, como era o movimento disso. Volto às minhas mulheres⁶ e chego a dois perfis distintos que se repetem com suas devidas variações: *se mexer* e *olhar*. Algumas só olham, como se estivesse alheias a situação, como a Charlotte de *Encontros e Desencontros*. Ela se movimenta pouco, sempre se coloca fora de cena, como uma observadora, longe daquilo que se move. Ela se coloca como uma peça

time, as we conceive of it and narrativize it. It is not exactly passivity, because it is filled with motion, vibratory motion, resonance. And it is not yet activity, because the motion is not of the kind that can be directed (...) towards practical ends.”

⁶ Refiro-me ao inventário feito no começo da pesquisa de perfis de mulheres que passavam por algum deslocamento.

removível, como a diferente perante o grupo. Outras, não param, como a Vicky de *Millennium Mambo*: sentimos sua inadequação através de sua inquietude e não no isolamento. A personagem está sempre no centro da ação. Ela não consegue parar durante todo o filme; sempre está executando alguma ação, por mais simples que seja, como acender um cigarro ou colocar gelo numa bebida. O desejo de Vicky de se mover está nela toda, sem parar, sempre em frente, não há descanso, ela nunca permanece.

De início, para mim, a Janaína tinha que orbitar entre esses dois extremos. Apesar de haver mais de uma cena onde o olhar dela é o mais importante (como quando ela encara as costas do Guilherme no elevador), ela nunca está fora de cena, como uma observadora. Ela é, o tempo inteiro, agente. Portanto, estaria mais próxima da Vicky do que da Charlotte.

Mesmo depois de traçar os perfis dos personagens, eu não queria apenas o mundo interior dos atores, queria o físico. Me interessava como esses mundos chegavam a superfície, como eles se corporificavam. Além disso, existia uma certa arquitetura dos corpos que me interessava para esses personagens, para esse filme. A Janaína, para mim, era muito magra, esguia, alta e desengonçada, e tinha 40 anos. A idade era importante porque eu queria uma pele que tivesse marcas de tempo, não necessariamente rugas; queria um corpo que já viveu muito, que tem experiência colada na pele. Já o Guilherme teria as costas enormes, mas não seria musculoso, tonificado, muito menos gordo. Queria que a massa fosse distribuída, que seu corpo fosse um corpo comum.

Bom, depois de saber de todos esses quereres e tendo os perfis de personagem em mãos, a Clara Monteiro, preparadora de elenco do filme, fez alguns convites para atores e atrizes que ela achava que se encaixavam nisso. Então a gente conversava com eles por alguns minutos tendo como foco a relação que eles tinham com a própria casa e com a cidade. Depois, fazia-se um exercício: para os homens, a gente colocava para tocar *Little black submarines* do The Black Keys e pedia que eles traçassem um percurso na sala de ensaio e seguissem esse percurso para que a gente pudesse ver a forma como eles andavam. Para as mulheres, pedíamos que elas medissem com o próprio corpo uma das paredes da sala enquanto tocava *Maniac* do Michael Sembello, presente na trilha sonora de *Flashdance*. Enquanto eu esperava por um homem centrado, metódico, que quase não fica em casa, o Daniel me vem com essa energia que transborda, que ele mal consegue controlar, que faz com que ele não consiga ficar parado por um segundo enquanto a gente conversa, expansivo e sorridente. Enquanto eu queria uma mulher de 40 anos, que tem gestos fluídos, é séria, quase cinza, a Michelle, com seus trinta e poucos anos já tendo vivido muito mais que a maioria das

mulheres da sua idade, bate na parede, tenta entrar no concreto, tem uma secura no jeito de se movimentar, não termina os movimentos que começa, é inapreensível. Fui arrebatada.

Não quero dizer com isso que eu realmente esperava achar esses corpos tais quais eu tinha construído na minha cabeça, muito menos que tudo sobre o que eu tinha pensado e pesquisado foi jogado fora em favor daquilo que os dois me apresentaram naqueles testes. Aquilo era o próprio Daniel e a própria Michelle. Por mais que fosse um “teste”, eram eles próprios performando. Também não posso dizer que eles foram “além” daquilo que eu tinha imaginado, porque essa medição de valor só não faz sentido, como não existe. O ponto é que havia algo ali neles mesmos que eram esses personagens. Um detalhe, um gesto. Alguma coisa que fazia com que nosso encontro fosse possível, que pudesse haver uma conexão ali, apesar de eu não conhecer previamente nenhum dos dois. E é isso que eu espero quando faço teste de elenco: que haja uma faísca. Que eu consiga encontrar esse algo, essa conexão, que façamos “trocas telepáticas”(BRESSION, 2005, p.18), só assim é possível que criemos juntos.

O roteiro dava muitas indicações de movimento e de gesto, mas ao mesmo tempo dava muita margem à criação, aos cacos. Além disso, existia uma vontade de organicidade, um desejo desse corpo que não se repete, dos movimentos não marcados. Assim, a Clara sugeriu que a gente não mostrasse o roteiro para a Michelle e para o Daniel e que tentássemos chegar nesses corpos (o modo como andava, como ficava parado, como executava os movimentos, como olhava, etc) e nos estados que esses corpos experimentavam no filme cena a cena. Então fizemos uma espécie de *roteiro de sensações*, que não obedecia necessariamente à divisão de cenas, e tentávamos entender como essas sensações eram experimentadas, como elas reverberavam no corpo e como chegar nisso no ensaio. Nós queríamos com isso criar uma memória corporal. Que os atores conseguissem acessar aquilo, que seria ao meu ver o próprio personagem, muito rapidamente porque estava marcado na pele deles, eles já haviam experienciado algo parecido. Como quando você sente um cheiro e lembra exatamente de uma pessoa ou de um momento. Essa memória que não depende do intelecto.

Isso fez com que esses ensaios fossem o extremo da subjetividade e o extremo da objetividade ao mesmo tempo porque as sensações, os estados, se traduzem em corpos. O primeiro ensaio, por exemplo, consistia em toda a primeira sequência do filme até a primeira virada (da festa ao elevador). Então a Clara fez um exercício que fez com que a Michelle passasse por todas as fases de uma festa (tédio, euforia, cansaço) para que ela chegasse ao

primeiro estado que é a saída da festa: bêbada, confusa e enjoada. Ao chegar nessas sensações, chegamos ao seguinte corpo: um corpo que mal consegue ficar em pé, um corpo que tropeça, que tem um andar desengonçado, um olhar que vagueia e não para em canto nenhum. Depois de a Michelle quase vomitar na sala de ensaio, no fluxo, sem sair do exercício, a Clara propõe da Michelle traçar o caminho para a própria casa. No filme, há uma elipse entre ela estar bêbada na primeira cena e começar a andar para casa, já na cena três. Lá, ela curou a bebedeira à medida que andava. E isso quer dizer que ela passa a andar mais ereta, ainda um pouco devagar por causa do cansaço da festa e da bebida, respirar mais calmamente e ter um olhar mais objetivo.

Assim, esses ensaios foram como uma tentativa de mapearmos esses corpos e entender as geografias e os códigos que os compunham para, então, modelá-los. É importante pensar aqui como vários outros elementos, fora da sala de ensaio, foram importantes para essa construção. O figurino, por exemplo, cumpriu uma dupla função: de imagem e de ergonomia. É sabido que grande parte da composição de personagem passa pelo figurino e caracterização porque é naquele momento, montado, que o/a ator/atriz passa a assumir realmente a outra persona. Aqui, isso se complexifica porque aquilo que são os personagens, são os próprios corpos. Então o figurino não podia só ser visual, ele tinha que causar sensações nos atores que condissessem com os estados dos corpos que eles precisavam chegar.

O conceito de caracterização da Janaína era o desencontro: sua roupa não encaixava bem com a maquiagem, não conversava com o figurino do Guilherme e não combinava com as paredes brancas do apartamento dele. Então ela veste uma roupa meio brega, meio fora de moda, com cores quentes, o que se choca com os tons pastéis dos outros ambientes e, ao mesmo tempo, converge com o seu apartamento no final do filme. Isso tudo para causar um sutil desconforto imagético. Assim, também o figurino foi feito para não vestir bem: um colant (que além de ser apertado, faz com que não se respire direito), saia curta (que limita os movimentos), sapato de salto (difícil de andar, muda sua postura completamente). Esse desconforto ajuda na composição do corpo cansado, que mal consegue ficar em pé e que tem gestos secos e apressados. Em contraposição a isso, vestir uma camisa masculina de botão sem mais nada por baixo é muito confortável. Isso resulta num corpo relaxado, de gestos mais suaves e fluídos, que é precisamente o corpo da Janaína na maior parte do tempo em que está na casa do Guilherme.

O que resultou de todo esse processo foi a possibilidade de criação de um modo de olhar para esses corpos. De forma tal que para seguir os movimentos fluídos, não era preciso uma steadycam, para ver a personagem andando pelo espaço, não se fazia necessário um plano geral. Assim, a câmera não está longe, como observadora distante, mas não chega perto o suficiente. Ela vai até onde essa mulher nos permite. Um meio-termo que fala do desconforto, do desencaixe. De tudo isso que explode dentro dela e não consegue chegar a superfície. De tudo isso que não se pode dizer, que é impossível de se dizer.

4 FIM

“Eu não comecei a produzir filmes em homenagem a algum diretor ou algum filme. Os homens são únicos desde o nascimento. Por conta disso, às vezes sentem solidão no coração. Porém, na realidade, todos nós temos a experiência de ligação com alguém (ao menos a própria mãe). No final, as vidas são ligadas, conectadas. No início da minha carreira, eu produzia filmes para matar essa solidão...” (KAWASE)

Escutei alguém falar sobre essa entrevista da Kawase logo quando comecei o curso. Na minha cabeça, ela dizia que fazia filmes “para que eles chegassem a alguém”. Não sei se foi interpretação minha, se não achei a entrevista em que ela falava exatamente isso, mas isso ficou na minha cabeça. Gostava de pensar nisso porque é a relação que eu estabelecia com os filmes que assistia, essa sensação de que você está conectado de alguma forma, de que existe a possibilidade de estar junto.

Hoje, penso que o cinema me permite criar um modo de estar no mundo e, assim, tentar chegar ao outro, criar essas conexões. Para alguém que sente um monte de coisa e não sabe muito bem como falar sobre elas, filmar me parece ser uma forma de lidar com esses sensíveis e de me colocar diante das pessoas. É uma forma mesmo de existir.

O filme e o presente texto foram tentativas de falar, entrar em embate, entender, me reconciliar com alguns desses sensíveis. É a partir daqui que surge o interesse de pesquisar mais a fundo sobre a inadequação e a problemática do estrangeiro, tanto na feitura de outros filmes, como em uma possível pesquisa acadêmica. É com isso que tomo consciência de mim mesma como realizadora; de como aliar intuição com método, de como criar formas cinematográficas. É a partir disso que entendo sobre minha própria inadequação e de como ela pode ser potência de criação e de vida.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Macloys; JÔ, Salma. Falo In: DOCE, Carne. **Princesa**. São Paulo: Red Bull Estúdio, 2016 Disponível em: <play.spotify.com/album/3krb3LsOogMryKOllCsYAL> Acesso em: 26 Nov. 2016.

BRAGANÇA, Felipe. O real como um milagre - seis perguntas para Naomi Kawase – 2007. Tradução das respostas do japonês por Nilce Naomi Fukumitsu e Momoko Watanabe. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/kawase.htm>> Acesso em: 26 Nov. 2016.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Tradução de Evaldo Mocarzel e Brigitte Riberolle. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. **O feminino e o sagrado**. Tradução de Rachel Gutierrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FONSECA, Tânia Mara Galli. *A alma paradoxal da casa*. In: **Verve. Revista semestral autogestionária do Nu-Sol**, n. 8, ed. agosto ano 2005. São Paulo: Verve, 2005. Pags: 149-129. Disponível em: <www.revistas.pucsp.br> Acesso em: 2 Jun. 2015.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1964.

LOPES, Denilson. A volta da casa na literatura brasileira contemporânea - 2006 Disponível em: <www.geminaliteratura.com.br/> Acesso em: 2 Jun. 2015.

MASSUMI, Brian. *The autonomy of the affect*. In: **Parables of the virtual: Movement, Affect, Sensation**. United States of America: Duke University Press, 2002. Pags: 23-46

PRZYBYCIEN, R. M. A condição de estrangeiro. In: II Encontro Memorial do Instituto de Ciências Humanas e Sociais: Nossas Letras na História da Educação, 2009, Mariana, MG. Anais do II Encontro Memorial do Instituto de Ciências Humanas e Sociais: Nossas Letras na História da Educação. Ouro Preto: Ed. da Universidade Federal de Ouro Preto, 2009. p. 1-12.

VIEIRA JR, Erly. *Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo*. In: **Revista Contracampo**, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Pags: 109-130.

A mulher sem cabeça. Direção: Lucrecia Martel. Argentina, 2008. (87min) Cor. Título original: La mujer sin cabeza.

A viagem do balão vermelho. Direção: Hou Hsiao-hsien Taiwan/França, 2007. (113 min) Cor. Título original: Le voyage du ballon rouge.

Amores expressos. Direção: Wong Kar-Wai. Hong Kong, 1994. (98min) Cor. Título original: Chong Qing Sen Lin.

Blind. Direção: Eskil Vogt. Noruega/Holanda, 2014. (96min) Cor.

Casa vazia. Direção: Kim ki duk. Coreia do Sul/Japão, 2004. (88min) Cor. Título original: Bin-jip.

Cisne negro. Direção: Darren Aronofsky. EUA, 2010. (108min) Cor. Título original: Black Swan.

Cópia fiel. Direção: Abbas Kiarostami. Bélgica/França/Irã/Itália, 2010. (106min) Cor. Título original: Copie conforme.

Encontros e desencontros. Direção: Sofia Coppola EUA/Japão, 2003. (101min) Cor. Título original: Lost in translation.

O buraco. Direção: Tsai Ming-liang. Taiwan, 1998. (95min) Cor. Título original: Dong.

O fantasma. Direção: João Pedro Rodrigues. Portugal, 2000. (90min) Cor.

O futuro. Direção: Miranda July. Alemanha/EUA, 2011. (91min) Cor. Título original: The future.

Girls (série de Tv) – temporada 2 / episódio 5. Direção: Lena Dunham. EUA, 2013. (20min) Cor.

Jovens adultos. Direção: Jason Reitman. EUA, 2011. (93min) Cor. Título original: Young Adult.

Millennium Mambo. Direção: Hou Hsiao-hsien. Hong Kong, 2001. (119min) Cor. Título original: Qian Xi man po.

Monja. Direção: Breno Baptista. Brasil, 2011. (15min) Cor.

Nada pessoal. Direção: Urszula Antoniak. Holanda, 2009. (88min) Cor. Título original: Nothing personal.

Nanayo. Direção: Naomi Kawase. Japão/Tailândia, 2008. (90min) Cor. Título original: Nanayomichi.

Odete. Direção: João Pedro Rodrigues. Portugal, 2005. (98min) Cor.

Rebeldes do deus neon. Direção: Tsai Ming Liang. Taiwan, 1992. (106min) Cor. Título original: Qing Shao Nian Nuo Zha.

Prazeres desconhecidos. Direção: Jia Khang-Ke. China, 2002. (113min) Cor. Título original: Ao no inazuma.

Um ano mais. Direção: Mike Leigh. Reino Unido/Irlanda do Norte, 2010. (129min) Cor. Título original: Another year.

Toda forma de amor. Direção: Mike Mills. EUA, 2010. (105min) Cor. Título original: The beginners.

Tomboy. Direção: Céline Sciamma. França, 2011. (82min) Cor.

APÊNDICE A – PERFIS DE PERSONAGENS FEMININAS DESLOCADAS



"Lost in Translation"
Sofia Coppola

personagem: Charlotte

Ela olha. Ela olha a janela, a cidade como um todo, do seu ponto único de vista. Ela olha os monges rezando, Bob bebendo sozinho no bar, o marido se arrumando pra sair; a atriz dançando estranho, as mulheres fazendo amor, etc.

Ela olha, mas não participa de nada.

mesmo quando ela está lá, a presença dela é fugaz. Não se sabe do que ela gosta, e porque dela estar perdida, quem ela é, porque ela não sabe quem é.

Olhar, não saber o que fazer, características mulheres, sempre concusos.

Ela julga o que ~~o~~ a voz ~~se~~ se sente "de fora".

Não é só o ambiente ou as pessoas, é, antes de tudo, ela mesma.

Ela não se suporta.



Millennium Movie
How

personagem: Vicky

O único nome de personagem escrito à mão na
acidental. Não tem um Konji que corresponde.
Ela está só.

Ela não para durante todo o filme.

Vicky está sempre em movimento. Mesmo
em meio aos amigos, ela não parece estar
ali.

Na casa do amigo, ela não para por cores,
sempre "folta" algo; o cigarro light, a salsa
picante. A salsa "mais" picante.

Ela já começa o filme andando de costas
para câmera num túnel.

Ela não se importa, mas isso não é um
problema. Vicky vaga durante todo o filme.
"Eu te trato bem e você continua insatisfeita"
diz Hao - Hao em certo momento. Não é só
por ele ser doente, mas por Vicky estar sempre
insatisfeita.

Ela quase não sorri durante todo o filme.

Ela só anda.

A incompletude dela é algo que se sente, uma
atmosfera.



"A mulher sem cabeça"

Vero

Vero é a inadaptação.

~~Após uma sequência de acidentes que atropela~~
Após atropelar um cachorro, ela passa por uma experiência de atropelamento e o resto do filme todo fala disso. Ela age como quem não se encaixa. Muitos primeiros planos de alguém que está desorientada do que a cerca. Não reconhece a própria casa. Ela não vê coisas, nas janelas, olha a vista, tentando "lembrar".

Ela abraça o antigo amante como se quisesse se encaixar nele, para pertencer, estar em algum lugar. A tia não a reconhece. Diz que ela está diferente.

Vero tenta o colê na tentativa de "voltar".

No fim, descobre que o hotel em que se hospedou no início do filme, não consta que ela esteja ali.

~~Como se ela nunca tivesse "ido".~~

Algo mudou e ela não encontra o ~~comida~~ comido de volta.



Black Swan

Nina

Nina quer ser perfeita. Perfeita através do ballet. Tão grande é esse desejo que ~~ela~~ ela transfigura-se e também para isso.

Ela não é o suficiente para o diretor do espetáculo, mas sua mãe, para si mesma.

Aqui, o não-lugar se transforma e loucura. Detonora o psicológico da personagem. Detonora a ~~realidade~~ realidade dela, que vai se transformando, se desfazendo pela obsessão.

Os espelhos, o suor, a violência, a ferida nos corpos.

Nina não tem amigos, não sabe lidar com a própria sexualidade, mal tem relacionamentos.

Todos eles são atravessados pelo ballet, incluindo o da própria mãe. Nina se sabe, durante todo o filme, qual é realmente o lugar de Nina naquilo tudo. Mesmo quando ela é escolhida para ser a primeira bailarina, não se sente isso.

Só se sente fragilidade. Talvez causada pela pressão, pela loucura. Ou isso é só a manifestação da fragilidade. Ela cria um mundo para não quebrar, mas no fim, acaba sucumbindo. "It was perfect"



~~Oliver~~
~~"Beginners"~~
~~three mills~~

'Beginners'

personagem: Anna

Anna aparece. Ela se encontra por Oliver por ele estar triste no meio de uma festa. Ela resolve ir "falar" com ele. Ela tem a atitude, mas depois, quando Oliver começa a ficar íntimo, ela foge. Atriz que está de passagem pela cidade, ela é a personificação, ainda que clichê, de que não fica. Sua casa é vaga e ela vive em hotéis. Tem dificuldade de aprofundar relações. Apesar de aparecer em metade do filme, eu não, na parte que conta a história de Oliver por reconhecer, pouco se sabe sobre ela, mas não sei se não dizer ou por não ser envolvido e não por ela só deixar a superfície ser atingida. Ela tem crises de choro sem motivos e sem solução. Fica com insônia quando Oliver "chega muito perto". Anna resolve ir embora porque não consegue estar em um lugar só, não consegue deixar sozinho a vida com alguém. Ela só conhece o fugidivo, a passagem, como ela própria o é.



Tombey
Celine Sciamma

personagem: ~~essa~~ Loure
Loure não sei por que, ao se mudar para
o bairro novo, um condomínio de apartamentos
iguais, se apresenta a Loure como Mikil.
A partir daí, ela se transfigura em Mikil, vai-se
transformando num garoto. Em casa, ela é
a menina, para os colegas de brincadeira, menino.
Durante o filme, pequenas ações dela vão sendo
feitas com o intuito de provar que ela é
um menino, para manter seu disfarce, parece
fazer seu lugar como Mikil no grupo.
~~É~~ Ela quer ser aceita.
É um péris de massa de modelar, joga
futebol em camisa, usa calção e camiseta,
beija Loure.
Ao mesmo tempo, em casa, ela tem seu lugar.
ao lado de sua irmã menor. É amada pelos
pais, é a heroína da irmã. Ainda assim,
não acredita em si mesma o suficiente para
ser aceita como garoto.
Um é a forma que ela encontra de se reinventar?
de se de novo?
Não há indícios de uma coisa ou outra no filme,
de um passado que a leve a isso. Só se sabe que, de
alguma forma, ela quer "fazer parte" de algo.

A ~~indagação~~

A busca pela adequação, porém, não tem motivações
anteriores. Vê-se pelo corpo, pelo rosto da personagem.
Vemos que ela busca por isso com todos os forças,
que isso é o que ela quer.



young adults

personagem: Mrs. T

Mrs. T é uma escritora de romances juvenis fracassada. Vive numa cidade "grande", mas que também não é grande coisa. Ela retorna para a cidade onde nasceu e se caiona em busca de reconquistar seu amor de juventude. Ela busca a inadequação. Ela acha, tem certeza, que está acima de todos da cidade. Que por ser idêntica a ela, ser uma escritora "de sucesso", ela pode tudo. Mrs. T é uma farsa. Tem relacionamentos profundos, sem dinheiro, uma carreira expulsa (ela escreve os livros, mas outra pessoa assina como autora), e que, no fim, é percebida no meio do filme. ^{Quem está ali?} ~~Quem está ali?~~ Ela veste-se com roupas largas, amarra os cabelos, não usa maquiagem, bebe coca-cola na garrafa de 3 litros e ameta, bebe até não se aguentar em pé, está sempre de mau humor, na frente dos outros, transveste-se de mulher gentil e sempre bem animada, bem-sucedida, encantadora. Mãe que só se sustenta em seus próprios canos. Sua personalidade escapa nos comentários

parcênticos, mas pequenos indícios.

Ela não tenta se adequar.

Foi isso quando do chá de leite no fim do filme, usa os roupas dos rapazes, leva presentes para filha da ~~ela~~ seu esc, se porta como os pessoas dali, mas dá um escândalo no fim da festa quando seu desejo não se concretiza. Ela anula todos os passos que foram ali. Desdenha deles.

Vai embora como chegou; sem nada, sem lugar.

APÊNDICE B – ROTEIRO

Corpo Estranho (10º tratamento)

Grenda Lisley

grendalisley@gmail.com

1 RUA 1 EXT. NOITE

Uma porta de ferro. O som da música abafado. JANAÍNA sai por essa porta para a rua. Cambaleante, ela vai andando na rua estreita, esbarra em algumas pessoas que estão perto da porta. Se encosta em uma parede, se abaixa um pouco e começa a vomitar. ELA se contorce toda. Se levanta, encosta as costas na parede. Limpa a boca com as costas da mão. Assoa o nariz.

JANAÍNA olha de soslaio para um lado da rua, depois pro outro.

ELA se desencosta da parede. Dá alguns passos para um dos lados da rua, para. Volta.

Continua andando meio cambaleante.

ELA passa próximo a alguns moto-táxi.

MOTO-TÁXI
Pra onde moça?

JANAÍNA
Vou pra casa.

MOTO-TÁXI
(oferecendo o capacete)
E onde é?

JANAÍNA para, por alguns segundos. ELA olha para o moto-táxi como se não entendesse o que ele falou. ELA continua andando rua acima.

2 AVENIDA EXT. NOITE

JANAÍNA sai na avenida. ELA fica um tempo parada só olhando. A rua, os carros, os ônibus passando, as poucas pessoas.

ELA atravessa a rua e fica encostada num ponto de ônibus.

Um HOMEM passa a sua frente. ELA desencosta e começa a andar atrás DELE. ELE está usando uma mochila para notebook, camisa social, calça jeans e sapatênis. ELE anda num ritmo regular. JANAÍNA assume o mesmo ritmo que ELE, e mantém certa distância. Eles estão quase sozinhos na rua.

Eles chegam na calçada de um prédio. ELE se aproxima da entrada do prédio abre o portão de fora e entra. ELA aproveita o portão aberto e entra também.

2.

3 PRÉDIO INT. NOITE

O HOMEM espera o elevador e mexe no celular. JANAÍNA chega e fica um pouco atrás DELE.

GUILHERME
(olha pra ela, faz um sinal
com a cabeça)
Boa noite.

JANAÍNA
Boa noite.

O elevador chega. ELE abre a porta, espera ela passar, entra logo em seguida e fecha a porta.

4 ELEVADOR INT. NOITE

ELE fica mais a frente, mais próximo à porta. Aperta o botão de seu andar.

ELA estica o braço e aperta o botão de um andar 3 andares acima do dele. ELE olha pra ELA por cima do ombro.

Eles não falam nada. ELA fica muito próxima dele, olhando para sua nuca. ELE olha pra frente.

O elevador para no andar dele. ELE abre a porta do elevador, sai e, ainda com a porta aberta, fica de frente pra ela e a encara.

5 SALA DE ESTAR APARTAMENTO 503 INT. NOITE

Os dois se beijam encostados num canto de parede. ELA está encostada na parede. ELE pressiona seu corpo contra o dela.

6 QUARTO APARTAMENTO 503 INT. DIA

JANAÍNA acorda. ELA está sozinha na cama. ELA olha para fora de quadro. Fica um tempo olhando. Enfia o rosto no travesseiro cheirando-o. JANAÍNA senta-se com dificuldade. Fica na ponta da cama por um tempo. Apanha sua calcinha no chão.

ELA vai até a porta do quarto e olha pra fora, pro corredor.

Abre o guarda-roupa. Passa os dedos na ponta das mangas das camisas sociais.

ELA abre as gavetas, olha o que tem dentro e fecha novamente.

(CONTINUA)

CONTINUANDO:

3.

Pega um frasco de perfume e cheira a tampa.

Fecha o guarda-roupa.

JANAÍNA pega uma camisa DELE que está jogada em uma cadeira. Cheira embaixo das mangas. Veste.

7 COZINHA APARTAMENTO 503 INT. DIA

JANAÍNA abre a geladeira: uma caixa de leite pela metade, alguns pedaços de queijo e presunto, um pacote de biscoitos, 3 maçãs. ELA pega o leite e cheira. Pega um presunto e começa a comer enquanto fecha a geladeira.

ELA abre e fecha as portas do armário. Pega uma panela.

JANAÍNA enche a panela com água e põe no fogo.

ELA olha os papéis na geladeira: listas de compra, a conta de luz, um folheto de pizzaria. ELA lê, pra si mesma, na conta: GUILHERME CORRÊA.

8 COZINHA/SALA DE ESTAR/QUARTO APARTAMENTO 503 INT. DIA

JANAÍNA está sentada à mesa terminando de comer um sanduíche de presunto. Há uma xícara de café na mesa.

ELA olha para a sala à sua frente. Há poucos móveis, como no resto do apartamento. Um sofá, um hack com TV.

ELA termina de comer.

Lavanta-se e vai até o sofá

ELA senta-se no sofá. Encosta e desencosta do encosto. Deita-se. Se mexe até achar uma posição mais ou menos confortável. Fica parada, como se fizesse pose.

JANAÍNA senta-se novamente.

ELA se agacha perto do hack e mexe nos poucos DVD's, que ficam embaixo da TV.

ELA levanta e fica no meio da sala, parada. ELA olha em volta de si, pra sala.

JANAÍNA vai até a porta da varanda, que está fechada, encosta todo o corpo nela, a bochecha toca o vidro da porta. Olha para o lado esquerdo, pra fora. Apoia os braços na parte de vidro. Estica um dos braços e recolhe. Vai até o meio da porta e estica os dois braços, tentando alcançar os

(CONTINUA)

CONTINUANDO:

4.

limites da porta. Ela pressiona o corpo contra a porta, como se tentasse sentir.

ELA vai até o encontro da porta da varanda com a outra parede, estica os braços pra cima e pressiona o próprio corpo contra esse espaço, vendo se seu corpo encaixa ali.

ELA começa a andar, pé-ante-pé, até o portal do corredor, mexendo os lábios, como que contando.

Ao chegar no portal do corredor, ela encosta o corpo nos caixilhos do portal e estica os braços pra cima. Ela fica bem no meio do portal e pressiona os braços contra os dois lados do portal.

ELA entra no quarto de GUILHERME.

Ao chegar na porta, ELA encosta o corpo na parede, abre os braços e mede as paredes com eles. JANAÍNA pressiona o corpo de tal forma contra as paredes como se quisesse se fundir a elas.

9 SALA APARTAMENTO 503 INT. DIA

JANAÍNA organiza a mesa de trabalho de GUILHERME de outro jeito.

10 ÁREA DE SERVIÇO APARTAMENTO 503 INT. DIA

JANAÍNA deixa a xícara na pia e entra na área de serviço.

Abre um armário e tira alguns pregadores de roupa de uma vasilha. Prende os pregadores na barra da camisa que veste. Apanha um balde no chão e sai.

11 VARANDA APARTAMENTO 503 INT. DIA

JANAÍNA estende o LENÇOL COM ELÁSTICO que cobria a cama de GUILHERME antes e SUA PRÓPRIA ROUPA no varal.

ELA olha para o lado esquerdo, pra fora do apartamento de GUILHERME, consegue ver a torre de varandas de um dos lados do próprio prédio. ELA percorre a torre com o olhar, vê a janela de seu apartamento, 1 andar abaixo.

Há um lençol (cor a definir) pendurado no varal. O vento bate no lençol e faz ele balançar violentamente.

JANAÍNA fica desconsertada. ELA olha para dentro do apartamento de GUILHERME.

5.

12 QUARTO APARTAMENTO 503 INT. DIA

A cama de GUILHERME está ligeiramente fora do lugar. O colchão está nu. Há um conjunto de roupa de colcha e lençol com elástico dobrados na ponta. Um rodo encostado na parede junto de um desinfetante.

JANAÍNA vasculha o quarto procurando seus pertences: pulseiras, brincos, carteira e chaves. ELA está ofegante.

Vai achando os acessórios e os vestindo. Pega o celular, as chaves, suas sandálias, tira as roupas, ainda molhadas, do varal e sai.

13 ESCADAS INT. DIA

JANAÍNA desce as escadas quase correndo. Chega ao hall do andar, vai até o seu apartamento. Pega as chaves e abre a porta.

14 SALA APARTAMENTO 403 INT. DIA

JANAÍNA entra no apartamento, cambaleante, ofegante.

ELA começa a respirar mais devagar. Fica um tempo olhando para a sala a sua frente. A sala tem um sofá e há alguns livros em cima dele. Um soutien jogado em um dos encostos. Um tapete. Estante com TV. Quadros nas paredes. Um pequeno móvel com um aparelho de som.

JANAÍNA vai até a varanda, solta as roupas no chão, coloca o que está carregando em cima do sofá. Arranca o lençol do varal.

15 QUARTO APARTAMENTO 403 INT. DIA

O colchão está nu.

ELA coloca o lençol que tirou do varal em cima da cama. Tira a blusa de GUILHERME. Deita-se na cama. Enrola-se toda com o lençol. ELA se cobre toda, e vai-se se enroscando em si mesma, quase ficando em posição fetal. Sua respiração vai diminuindo. ELA desenrola só a parte de cima, cabeça e peito, num rompante. De costas encostadas na cama, as pernas ainda de lado, os braços abertos segurando as bordas da colcha. Repira forte de novo, olhando para o teto.