

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

Gustavo Bhering Carvalho  
Mariana Marques da Costa e Souza

**PROCESSO CRIATIVO DO CURTA-METRAGEM  
*O QUE DIZEMOS NO ESCURO: DA IDEIA À MONTAGEM***

Juiz de Fora  
2025

**Gustavo Bhering Carvalho**  
**Mariana Marques da Costa e Souza**

**PROCESSO CRIATIVO DO CURTA-METRAGEM**  
***O QUE DIZEMOS NO ESCURO: DA IDEIA À MONTAGEM***

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

Orientador: Professor Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior

Juiz de Fora  
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Mariana Marques da Costa e.

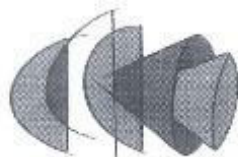
Processo criativo do curta-metragem O Que Dizemos No Escuro : da ideia à montagem. / Mariana Marques da Costa e Souza, Gustavo Bhering Carvalho -- 2025.

66 p. : il.

Orientador: Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2025.

1. Cinema. 2. Processo Criativo. 3. Direção. 4. Curta-metragem. I. Bhering Carvalho, Gustavo. II. Júnior, Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira, orient. III. Título.



Bacharelado em  
Cinema e Audiovisual



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

Aos 20 dias do mês de Agosto do ano de 2025, às 14 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 ART493 – TCC II, apresentada pelos alunos Gustavo Bhering Carvalho, matrícula 202197014 e Mariana Marques da Costa e Souza, matrícula 202197021, tendo como título “Processo criativo do curta-metragem O Que Dizemos no Escuro: da ideia à montagem”. Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Professor orientador, Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior, Doutor, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Professora examinadora, Alessandra Souza Melett Brum, Doutora, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Professor examinador, Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto, Doutor, Universidade Federal de Juiz de Fora.

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

☒ APROVADO ( ) REPROVADO. Com nota 100 (CEM)

Eu, Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior, Professor – Orientador, 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 LUIZ CARLOS GONÇALVES OLIVEIRA JÚNIOR - Orientador

PROFESSORA ALESSANDRA SOUZA MELLET BRUM - Examinadora

PROFESSOR CARLOS EDUARDO MENDES DE ARAÚJO COUTO - Examinador

## **AGRADECIMENTOS**

### **Mariana Marques da Costa e Souza**

Gostaria de agradecer profundamente à minha família que se mobilizou de tantas formas para me ajudar a produzir este curta-metragem. À minha mãe, pelos conselhos valiosos e pela ajuda com os almoços e lanches da equipe. Ao meu pai, pelo suporte constante. À minha irmã, por escutar minhas ideias, apoiar minhas decisões e confortar minhas dúvidas.

Agradeço também à minha avó Regina e ao meu avô Geraldo por cederem a casa para as gravações e por acolherem a equipe com tanto carinho. Ao tio Eder, tia Nara e tia Maria por gentilmente emprestarem a casa para as gravações e por presentear a equipe com empadinhas para o lanche.

Meus agradecimentos aos integrantes da equipe que aceitaram participar desse projeto de forma voluntária e, ainda assim, se dedicaram tanto. Foi um prazer imenso trabalhar ao lado de vocês! Ao nosso orientador, Luiz Carlos Júnior, pelo incentivo e auxílio durante o projeto.

Aos meus amigos Leonardo Almeida, Camila Corni, Camilly Coelho, Taíssa Leal, Ana Clara Krass, Gabriela Gitirana e Thiago Cesário, obrigada por todo apoio que vocês me dão. Levo vocês no coração.

Por fim, muito obrigada, Gustavo, por embarcar nesse projeto comigo. Foi difícil, desgastante, e nem sempre as respostas vieram com facilidade. Agradeço por concordar e discordar de mim, por compartilhar sua visão de mundo e por uni-la à minha para que pudéssemos construir algo juntos. No fim, este filme é reflexo dessa troca. É extremamente encantador trabalhar ao seu lado.

### **Gustavo Bhering**

Nosso filme existe pela participação de tantas pessoas diferentes, em pequenas e grandes proporções e a outros acontecimentos extraordinários que é até difícil colocar no papel quão importante foram.

Agradeço muito ao apoio de minha mãe e minha irmã por sempre me darem forças para seguir meus sonhos e por me criarem. Por ajudarem fazendo parte da figuração nos dias de filmagem das cenas de vôlei e por serem minhas consultoras, dando suas opiniões sobre versões do roteiro e do filme.

Devo também as minhas experiências de infância, aos meus grandes amigos e primos, Marcelo e Gabriel Bhering. Acredito que as nossas brincadeiras e viagens juntos ao sítio do nosso avô foram de grande importância para mim.

Aos meus avós por emprestarem o carro, que serviu constantemente como transporte para equipe e objetos de cena, e por sempre incentivarem meus estudos.

Também agradeço as coisas boas e ruins de minha vida, porque todas me transformaram em quem sou hoje. Agradeço muito a mim mesmo por seguir minha intuição, por ultrapassar a tristeza e continuar seguindo em frente. Não me arrependo nenhum pouco por ter escolhido o curso de cinema. Fiz muitos amigos e aprendi muito.

A Uffj tem imensa importância em nossa obra. Os equipamentos que usamos nas filmagens foram todos emprestados pelo curso de cinema e audiovisual sem custo algum. Além disso, pudemos usar o espaço da quadra de vôlei da faculdade de educação física para filmagem da segunda cena.

Também usamos o Ginásio Municipal Jornalista Antônio Carlos, que foi prontamente cedido pela secretaria de esporte e lazer de Juiz de Fora. Mas devo agradecimentos especiais ao Tadeu Henriques que trabalha organizando e cuidando do ginásio e foi super prestativo e gentil com a gente.

Esse filme é o resultado do amor e parceria entre a Mari e eu. Agradeço imensamente por todos esses anos que estamos juntos, por sempre respeitar e entender o meu lado, por me escutar e por me ensinar tantas coisas.

Você me dá forças para sempre continuar me esforçando. Você me ensina a ser mais forte, a pegar as rédeas, mas também a ser mais paciente e deixar a vida acontecer no seu tempo.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo documentar o processo criativo do curta-metragem “O Que Dizemos no Escuro”, realizado de forma independente, abordando as limitações técnicas decorrentes da produção. O memorial percorre todas as etapas de produção - pré-produção, gravação e pós-produção - relatando os desafios e as soluções encontradas em cada etapa. A proposta é refletir sobre as decisões criativas e as soluções encontradas diante das limitações de recursos disponíveis, contribuindo para o debate sobre a direção em produções independentes no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVES:** Produção independente, processo criativo, direção, curta-metragem.

## ABSTRACT

This work aims to document the creative process of the independently produced short film *O Que Dizemos no Escuro*, addressing the technical limitations inherent in such a production. The report covers all stages of filmmaking - pre-production, shooting, and post-production - highlighting the challenges faced and the solutions developed throughout the process. The proposal is to reflect on the creative decisions and strategies adopted in response to limited resources, contributing to the broader discussion on directing within the context of independent film production in Brazil.

**KEY-WORDS:** Independent production, creative process, film directing, short film.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 A IDEIA.....</b>	<b>9</b>
<b>3 ROTEIRO.....</b>	<b>10</b>
3.1 O Que Dizemos no Escuro - versão final.....	11
3.2 Sobre o roteiro.....	29
3.3 Madu - a protagonista.....	32
<b>4 PRODUÇÃO.....</b>	<b>33</b>
4.1 Equipe.....	33
4.2 Locações.....	34
4.3 Orçamento.....	35
4.4 Diárias de filmagem.....	36
<b>5 TRABALHO COM O ELENCO: ENSAIOS.....</b>	<b>36</b>
<b>6 CONSTRUÇÃO DA ESTÉTICA.....</b>	<b>39</b>
6.1 Arte.....	39
6.2 Fotografia.....	40
<b>7 DECUPAGEM.....</b>	<b>41</b>
7.1 Plano sequência.....	41
7.2 Posicionamento de Madu no quadro.....	44
7.3 Cena de vôlei.....	47
7.4 Afunilamento.....	47
7.5 Distorção.....	49
7.6 Passagem de tempo.....	51
<b>8 O ESCURO.....</b>	<b>51</b>
<b>9 GRAVAÇÕES.....</b>	<b>53</b>
9.1 Imprevistos.....	53
9.2 Soluções.....	54
9.3 Liberdade para a câmera.....	55
<b>10 SOM.....</b>	<b>55</b>
10.1 Vôlei.....	55
10.2 A cidade.....	56
10.3 O chiado.....	57
10.4 Cozinha.....	57



10.5 A festa.....	58
10.6 A crise.....	58
<b>11 MONTAGEM.....</b>	<b>60</b>
11.1 Subjetividade.....	60
11.2 Associação.....	61
11.3 Controle.....	62
<b>12 CONCLUSÃO.....</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>64</b>

## **ANEXOS**

ANEXO I - PROPOSTA DE ARTE.....	65
---------------------------------	----

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Planta baixa da sala inicialmente.....	38
Figura 2: Planta baixa da sala durante as gravações.....	38
Figura 3: Foto da arte da sala.....	39
Figura 4: Foto da arte da sala.....	39
Figura 5: Rótulo da garrafa feito pela Giovanna Concolato.....	40
Figura 6: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	44
Figura 7: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	45
Figura 8: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	45
Figura 9: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	45
Figura 10: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	45
Figura 11: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	46
Figura 12: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	46
Figura 13: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	46
Figura 14: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	46
Figura 15: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	48
Figura 16: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	48
Figura 17: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	48
Figura 18: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	49
Figura 19: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	50
Figura 20: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	50
Figura 21: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	50
Figura 22: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	50
Figura 23: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento) - cena do treino.....	51
Figura 24: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento) - cena do jogo.....	51
Figura 25: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	54
Figura 26: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento).....	54

## 1. INTRODUÇÃO

A realização de um curta-metragem envolve decisões técnicas e criativas a fim de construir uma ideia e gerar emoções no espectador. Este trabalho tem como objetivo apresentar um memorial descritivo e analítico do curta-metragem “O Que Dizemos no Escuro”, realizado como parte do Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual.

Durante o processo, desde a pré-produção até a finalização do curta, tivemos que tomar importantes decisões que impactaram diretamente no resultado final do filme. Trabalhamos juntos durante todo o processo e assumimos as funções de produtores executivos, roteiristas, diretores e montadores, tornando esse curta-metragem um projeto pessoal e autoral.

Com isso, esse memorial busca refletir sobre essas escolhas, documentar o processo criativo e analisar os resultados obtidos, tendo em vista embasamentos teóricos que guiaram nosso projeto.

A estrutura do trabalho percorre todo o processo de produção do filme, partindo desde a ideia para o curta-metragem até a sua montagem, abordando os assuntos a partir do ponto de vista da direção.

## 2. A IDEIA

Uma das etapas mais difíceis do projeto foi definir sobre o que seria o filme. Quando se tem uma grande quantidade de gêneros e de estilos para explorar, esta tarefa acaba ficando mais desafiadora. A princípio, pensamos em elaborar um roteiro que flertava com as histórias de detetives e que teria um *plot twist* chocante no final - como a escritora Agatha Christie fazia com maestria. Entretanto, essa ideia foi se perdendo à medida que começamos a nos aproximar de uma história mais cotidiana, trazendo como referência o “coming of age”. Esta não foi nossa escolha final, mas a partir deste ponto que o curta começou a surgir.

Juntamos, então, nossas referências. A primeira delas foi a série *The Bear* (2022-), que tinha estilo e tom semelhantes ao que buscávamos, principalmente em relação à montagem e ao ritmo. Queríamos uma história acelerada, ansiosa, com várias coisas acontecendo simultaneamente e encontramos isso nessa série. Outra referência foi o filme *Shiva Baby* (2020), que nos chamou atenção pela história

construída em torno das relações conflituosas entre os personagens, gerando tensão e caos. Após estabelecer essas duas referências principais, percebemos que elas tinham características comuns e conseguimos traçar melhor o que queríamos.

Assim, partimos do caos. Nosso objetivo era escrever um curta-metragem caótico. Com base no roteiro de *Shiva Baby*, fomos atrás do evento que moveria a história e não há nada mais caótico que uma festa brasileira. A partir disso, fomos construindo os personagens e suas relações, além de mapear as coisas que poderiam dar errado na festa até chegar no clímax: o fim inesperado da festa.

Desse modo, construímos uma premissa simples: Madu, a protagonista, faz uma festa de despedida para Augusto, seu amigo e paixão secreta, que está de mudança para o exterior, mas as coisas saem do controle.

Entretanto, durante a construção da história, optamos por extendê-la além da festa, para conseguirmos adicionar mais complexidade à nossa protagonista. Para isso, optamos por introduzir sua profissão. Já era um desejo nosso gravar um curta sobre esporte e no desenvolvimento de Madu, vimos que o ambiente de pressão do vôlei acrescentaria camadas mais profundas para o cenário caótico que buscávamos.

Assim, o foco deixou de ser apenas no romance de Madu e Augusto, para abranger camadas mais profundas dos medos e desejos íntimos da protagonista. Portanto, a história, que antes era fechada no evento festa, passou a ser a representação de um momento da vida de Madu. Ela começa e termina propondo uma continuidade na história.

Outras referências surgiram ao longo do caminho, sendo elas os filmes *Jóias Brutas* (2019), *Cidade de Deus* (2002), *Eraserhead* (1977), *Grand Prix* (1967) - uns com mais e outros com menos impacto, mas a ideia, os sentimentos, as sensações que queríamos estavam ali.

### 3. ROTEIRO

Começamos com o argumento e depois escrevemos a escaleta. Acreditamos que essa organização auxiliou muito a visualizar a história em geral. Aqui, já tínhamos definido qual seria o tema que moveria a história, o conflito de cada cena, os principais eventos e o encadeamento deles numa ordem de causa e efeito. A partir desse ponto, começamos a de fato escrever o roteiro.

### 3.1 O QUE DIZEMOS NO ESCURO - VERSÃO FINAL

1 INT. GINÁSIO - TREINO - DIA

1

Jogadoras de vôlei treinam na quadra.

TÉCNICA ROMÃO (V.O.)  
Vocês gostam de perder?

JOGADORAS (V.O.)  
Não!

TÉCNICA ROMÃO (V.O.)  
Então preciso que se esforcem mais.

Jogadoras correm pela quadra e se aquecem.

TÉCNICA ROMÃO (V.O.) (CONT'D)  
Tem que melhorar, se empenhar mais.  
Prestem atenção no posicionamento, na  
defesa. Aqui não existe bola perdida.

Jogadora defende de machete. Vemos bolas voando de um lado para o outro da quadra.

TÉCNICA ROMÃO (V.O.) (CONT'D)  
Sei que não é fácil. Se fosse fácil  
qualquer um tava aqui.

Madu aparece sentada no chão da quadra bebendo água. Uma jogadora a ajuda a levantar.

TÉCNICA ROMÃO (V.O.) (CONT'D)  
Quero foco total de vocês.

Madu aparece saltando para bloquear a bola.

Treinadora está de pé falando.

TÉCNICA ROMÃO (CONT'D)  
Quem não conseguir acompanhar o  
ritmo, tá fora.

Jogadoras estão sentadas no chão em uma roda. Close em Madu.

TÉCNICA ROMÃO (O.S.) (CONT'D)  
É ganhar, ganhar ou ganhar.

2 INT. GINÁSIO - NOITE

2

O time de Madu enfrenta outro time no ginásio. A torcida vibra e a pressão do jogo é constante. Madu está ofegante, posicionada de frente para a rede esperando o saque da jogadora de seu time.

Placar: CASA 15 X FORA 20.

Jogadora da CASA está pronta para sacar. Ela bate a bola no chão no ritmo da batida do início.

Som da torcida começa a ficar mais alto: "Ace, ace, ace".

Jogadora lança bola para o alto para sacar.

Alguém recepciona, outra levanta e outra ataca.

Ficamos com Madu. Ela acompanha o ataque do outro time e salta para bloquear. Torce o pé.

### **TÍTULO NA TELA: O QUE DIZEMOS NO ESCURO**

INSERT: imagens da cidade.

3 INT. CASA DE MADU - SALA - DIA

3

CAIXA DE SOM CHIANDO. Madu está ao telefone andando de um lado para outro da sala.

MADU

Caramba. Mas é só mau contato. Deve ser... Não sei... Olha...

Madu aproxima o telefone da caixa de som.

MADU (CONT'D)

Tá bem. Vocês fazem algum desconto?  
Entendi... Vou dar uma olhada por aqui  
e depois retorno, obrigada.

DEPOIS

Madu está sentada no chão da sala vendo um tutorial no *youtube* de como arrumar a caixa de som. Uma caixa de ferramentas está ao seu lado.

YOUTUBER (V.O.)

...só que fica falhando o áudio. Aí eu  
liguei o pino aqui ... e o som saiu  
normal. Tanto daqui, quanto daqui.

YOUTUBER (V.O.) (CONT'D)  
Agora, esse botão vermelho aqui do lado...

Madu aperta o botão vermelho e um SOM ALTO AGUDO sai da caixa.

YOUTUBER (V.O.) (CONT'D)  
...não aperta, beleza?

YOUTUBER (V.O.) (CONT'D)	MADU
"Ah, mas Júnior, eu apertei e agora?".	(irritada)
	MERDA!

Madu aperta o botão de novo para desligar e a música fica completamente abafada e com chiado.

YOUTUBER (V.O.) (CONT'D)  
Deixa ligado...

YOUTUBER (V.O.) (CONT'D)	MADU
...porque agora você vai ter que comprar esse potenciômetro aqui...	(irritada)
	MERDA! MERDA!

CELULAR TOCA. O vídeo é interrompido quando recebe uma ligação de sua TÉCNICA. Madu hesita antes de atender essa estranha e inusitada ligação. Finalmente, a atleta atende colocando a chamada no viva-voz.

MADU  
(desconfiada)  
Alô?

TÉCNICA ROMÃO  
Madu, a gente tem que conversar!

Madu fica tensa.

MADU  
Eles me deram 3 semanas pra voltar.

TÉCNICA ROMÃO  
Eu sei, mas essa já é a terceira vez na temporada! Não lembro a última vez que você teve uma sequência de jogos.

MADU  
Eu sei. Eu tô fazendo tudo certo... Eu quero jogar!

TÉCNICA ROMÃO  
 Você não é mais jovem.

Madu dá umas batidinhas na caixa que ainda está chiando baixinho.

TÉCNICA ROMÃO  
 (suspira)  
 Não é nada pessoal, Madu, mas você tem que me ajudar pra eu te ajudar. Desse jeito não consigo te manter no time. Tô te falando isso pra não te pegar de surpresa.

MADU  
 Não é minha culpa.

TÉCNICA ROMÃO  
 Eu sei que não, mas é coisa do esporte. Acontece.

MADU  
 Você tá me tirando do time?

TÉCNICA ROMÃO  
 Não sei ainda, Madu. Só tô te avisando.

Técnica desliga o telefone. A caixa de som misteriosamente volta a funcionar.

4 INT. CASA DE MADU - COZINHA - DIA

4

Madu está fazendo bolo de cenoura e guacamole.

MONTAGEM

Corta cenoura e bate no liquidificador com água, óleo e açúcar. Mistura a massa com a farinha. Despeja na forma circular. Coloca o bolo dentro do fogão e aciona o TIMER (40 min). Corta abacate, tomate e cenoura. Mistura tudo. CAMPAINHA TOCA.

FIM MONTAGEM

MADU  
 Entra!

AUGUSTO (27) - roupa social despojada, bem posturado - entra na cozinha. Ele entrega uma nota de 5 reais para Madu.



MADU

Não acredito.

AUGUSTO

Sim...

MADU

Eu sabia! Quando que foi isso?

AUGUSTO

Agora no uber.

MADU

O que ele falou?

Augusto mostra o celular para Madu. Ela coloca a mão sobre a boca.

MADU

O que você vai falar?

AUGUSTO

(dá de ombros)

Quando eu tiver na Alemanha eu respondo.

Madu olha para a nota de 5 reais.

MADU

Você sabe que nossa aposta foi em Euro, né?

AUGUSTO

Para de roubar.

MADU

Eu não preciso roubar para ganhar.

AUGUSTO

Nunca mais faço aposta com você.

MADU

Tá te faltando espírito esportivo, Augusto.

AUGUSTO

E tá te faltando uma limpeza para tirar mau-olhado. O que foi dessa vez?

MADU

Torci.

AUGUSTO

Caramba, hein. Mas é aquilo que  
falam, todo mundo que cai volta mais  
forte.

MADU

Ninguém fala isso.

AUGUSTO

Você que nunca ouviu. Eu já ouvi. E é  
verdade, viu.

MADU

Então era para eu tá gigante.

AUGUSTO

Madu, vou te falar um negócio sério.  
Apesar de você ter me tirado 5 reais...

MADU

Euros.

AUGUSTO

Eu torço muito por você.

O clima fica mais sério.

AUGUSTO

Você já é gigante. Vai dar tudo  
certo.

Madu começa a ficar ansiosa.

MADU

Eu tô ferrada.

AUGUSTO

Relaxa. Respira.

Augusto abraça Madu.

MADU

(sussurrando)  
Seu coração tá disparado.

AUGUSTO

(sussurrando)  
Tô com medo.

MADU  
(sussurrando)  
De quê?

*De ir embora e te perder,* Augusto pensa. Ele suspira e abraça Madu mais forte.

AUGUSTO  
(sussurrando)  
De não saber falar Alemão direito.

O abraço se desfaz.

MADU  
Você vai se dar bem.

AUGUSTO  
Obrigado. Pela festa também.

MADU  
Ah, meu Deus! A gente tá atrasado,  
tenho que me arrumar ainda. Segura  
aqui.

Madu entrega o pote com Doritos para Augusto.

AUGUSTO  
Onde eu coloco?

MADU  
Na geladeira. Não. Na sala.

5 INT. CASA DE MADU - SALA - NOITE

5

A sala está arrumada para a festa. MÚSICA já toca e Madu arruma uns objetos para que eles fiquem dispostos de uma maneira bonita e prática.

A CAMPAINHA TOCA. Madu abre a porta. É o casal NINA - bagunceira - e ANA - amiga de todo mundo. Nina está tão apertada para ir ao banheiro que nem espera a porta terminar de abrir para entrar.

NINA  
Licença!

Ana carrega um SACO DE BISCOITO na mão e dá um abraço em Madu.

ANA  
Desculpa, ela tá quase mijando na  
roupa.

MADU

Relaxa, vocês são de casa.

Augusto entra na sala.

AUGUSTO

Que maravilha!

ANA

Tira o olho Augusto! É pra dividir.  
Onde deixo isso, Madu?

MADU

Deixa comigo.

Madu pega o biscoito com Ana e o coloca na mesa. Ana e Augusto caminham em direção ao sofá.

ANA

Tá conseguindo resolver tudo?

AUGUSTO

Acho que tô. É tanta coisa pra  
resolver que nem sei mais.

Ana para no meio do caminho e se vira para Augusto.

ANA

Você sabe que pode contar comigo, né?

AUGUSTO

Sei sim.

ANA

Me fala aí, como tá o andamento? Eles  
avisaram muito em cima?

AUGUSTO

No início da semana.

ANA

Nossa. E como você tá, amigo?

AUGUSTO

Bem.

ANA

E o coração?

Augusto dá um sorriso não muito confiante. Nina sai do banheiro e chega cutucando o ombro esquerdo de Augusto. Ele se vira para

o lado mas não vê ninguém, porque Nina já está passando pelo seu lado direito, em direção à Ana.

NINA

Vai deixar sua mulher trabalhando sozinha?

AUGUSTO

A sua mulher me pegou de conversa.

ANA

Era assunto importante.

Elas se sentam no sofá.

NINA

Aposto que sim.

AUGUSTO

Aceitam alguma coisa para comer?

ANA

Depois a gente pega. Obrigada!

NINA

Amor, o cheiro da cozinha tá tãaaao bom!

AUGUSTO

Vou pegar um suco pra vocês, então.

Augusto caminha até Madu.

AUGUSTO

Que cara é essa?

MADU

Tô preocupada com o Samuel. Ele é sempre tão pontual.

AUGUSTO

A Bia deve ter atrasado ele.

MADU

Ou ele se perdeu de novo.

AUGUSTO

Tomara que não.

MADU

Tá gostando da festa?

AUGUSTO

Tô amando os 5 minutos de festa até  
agora. Obrigado!

A porta está aberta e SAMUEL (35) - carismático - e BIA -  
radiante - entram com um cooler e duas sacolas de mercado.

BIA

Licença!

MADU

(para Augusto)

Vai lá.

Madu pega os copos com o Augusto e anda até as meninas no sofá.

AUGUSTO

Olha só! Tava falando de vocês agora!

SAMUEL

Espero que seja coisa boa.

AUGUSTO

É lógico! Acharam aqui direitinho?

BIA

A gente foi parar lá embaixo, demos a  
volta aqui tudo, passamos pela ponte,  
entramos numa rua sem saída e aí  
voltamos tudo e achamos aqui.

AUGUSTO

Então nada fora do normal.

Samuel sorri dando de ombros. Bia dá tchauzinho para as meninas  
que estão no sofá. Augusto pega o cooler.

AUGUSTO

Vou guardar aqui para vocês.

Augusto sai e coloca o cooler num canto da sala, enquanto isso,  
Madu chega para recepcionar os amigos.

MADU

Quem diria, o Samuel chegando  
atrasado. Vai chover.

Madu abraça os dois.

SAMUEL

Minha querida jogadora, o tempo que  
você demora para arrumar seus belos  
cabelos, eu demoro o dobro pra  
arrumar minha linda barba.

HUGO - melhor amigo de Augusto, extrovertido - entra na casa.

HUGO

Cadê ele?

NINA

Ah, não!

HUGO

(abraçado no Samuel)  
Alá, Samuel. Minha fã.  
(pisca para Nina)

SAMUEL

E quem não é, né, Hugo?

Hugo vê Augusto.

HUGO

Você! Vai se fuder! Você não vai.

Hugo e Augusto se abraçam.

AUGUSTO

Não tem como, cara.

NINA

(fala alto)  
RESPEITA NOSSO AMIGO INTERNACIONAL!

HUGO

Ih deixa de ser Vira-lata, Nina!  
(para Augusto)  
Você sabe que uma dessas coisas é  
inevitável, né?

AUGUSTO

O quê?

HUGO

Ou vou te sequestrar ou vou na sua  
mala.

AUGUSTO

Não tem terceira opção?

HUGO

Você pode ficar também.

AUGUSTO

(com o cooler)

Aí você me quebra. Vem, me ajuda a  
levar lá pra dentro.

Hugo pega as sacolas de mercado e segue Augusto para a cozinha. Madu fica parada perto da porta tomando seu tempo para se recompor após esse tumulto. Se aproxima da mesa, pega a guacamole e vai em direção aos sofás, onde tem uma mesinha de centro e coloca o petisco ali.

Ana, Samuel, Nina e Bia estão no sofá e conversam.

ANA

Tá sabendo da Cláudia?

BIA

Nem quero.

ANA

É sério, Bia. Conta pra ela, amor.

NINA

Minha filha, a Cláudia agora é  
Claudinha Maia, influencer.

BIA

(chocada)

Mentira!

ANA

E já fechou com um monte de marca.

BIA

Só tinha gente estranha nesse curso.

NINA

Mas tomara que eles estejam bem, bem  
longe de mim.

Enquanto isso, Samuel mostra um papel para Madu com o DESENHO que sua filha fez do Augusto.

SAMUEL

Olha.

Madu morre de amores quando vê o desenho.



SAMUEL (CONT'D)

Ela fez pro Augusto.

MADU

Ele já viu?

SAMUEL

Ainda não.

*Madu se perde olhando para o desenho na mesa enquanto a conversa vai cada vez mais ficando distante.*

Outras pessoas se esticam para ver o desenho.

NINA

Ownnn...

BIA

Ela é muito fofa, né?

ANA

Nem imaginava você como pai, Samuel.  
Agora é todo responsável.

NINA

Impressionante.

SAMUEL

Eu sempre fui, menina!

BIA

O tempo passa rápido. Ontem mesmo  
tava todo mundo estudando pra prova...

ANA

...e agora a gente tem que ficar  
batendo ponto e obedecendo o chefe.

BIA

Claudinha Maia dando de dez a zero na  
gente.

SAMUEL

Madu também. Jogar vôlei deve ser bom  
demais.

NINA

Nós trabalhando e ela só querendo  
saber de bola.

Todos riem.

MADU

Ei!!! Não chamo mais, hein!

SAMUEL

É brincadeira, amiga. A gente te ama.

Ana se levanta e puxa Nina para dançar.

ANA

Vem cá, amor.

Bia vai junto e tenta levar Samuel com ela, mas ele não quer.

BIA

Cê que tá perdendo.

Bia abraça Madu e a roda pelo braço enquanto ri de tudo isso. Samuel ainda de canto começa a sorrir para a cena. Bia pega ele pelas mãos o balançando.

Madu se afasta um pouco e vê Augusto parado na porta com um sorriso bobo no rosto. Eles trocam olhares.

MADU

(chamando com a mão)

Vem cá.

Augusto se aproxima dela, mas antes de alcançá-la, a música para. A caixa de som começa a chiar. Todo mundo para de dançar e algumas pessoas até reclamam.

BIA

Ah, não! Só porque o Samuel veio dançar!

NINA

Madu, faz alguma coisa!

Visivelmente incomodada, Madu vai para a caixa de som tentar arrumar.

MADU

Desculpa, gente.

A música para e volta. O chiado aumenta. Hugo volta da cozinha com um copo de cerveja.

HUGO

(alto para todo mundo)

OU! Vocês tão sentindo esse cheiro?

Madu se assusta: o bolo no forno.

6 INT. CASA DE MADU - COZINHA - NOITE

6

Madu abre o forno e o bolo está queimado.

MADU  
(sussurrando)  
Putá que pariu...

Coloca a mão na cabeça, desesperada.

7 INT. CASA DE MADU - SALA - NOITE

7

Madu está ajoelhada ao lado da caixa de som que está chiando. Sua ideia é ligar o ventilador na mesma tomada que está a caixa para afastar o cheiro de queimado.

ANA  
Mas queimou tudo?

BIA  
Gente, que perigo. Imagina se pega fogo.

SAMUEL  
Ainda bem que o Hugo viu.

NINA  
Pelo menos você fez alguma coisa útil, né Hugo.

HUGO  
Sem mim vocês tavam tudo torrados.

ANA  
Salvou a festa.

AUGUSTO  
(imaginação de Madu)  
Esperava mais de você

MADU  
Quê?

*INSERTS (começam em pouca quantidade e vão aumentando até o final da cena):*

- *Flashback dela cozinhando*
- *Desenho filha do Samuel*
- *Bolo queimado (fumaça)*

- *Trilho do trem*
- *Flashback vôlei*
- *Augusto e Madu*
- *Close amigos rindo*
- *Madu quebrando pé*
- *Fumaça*

Madu tira a caixa de som da tomada abruptamente e o chiado para. Ela liga o ventilador num T e quando vai encaixar o aparelho de som, não consegue. Ela fica forçando a tomada, então Augusto se aproxima.

AUGUSTO

Ih Madu, melhor não colocar tudo isso junto não.

MADU

E eu vou fazer o quê? Não tem mais tomada. Vai ficar com esse cheiro na casa toda?!

AUGUSTO

A gente arruma outro lugar pra colocar o ventilador... Deixa comigo.

No momento em que Augusto tenta pegar a tomada da mão de Madu, ela consegue encaixar. O som começa a CHIAR e o ventilador começa a girar.

MADU

Caralho!

AUGUSTO

Deixa comigo Madu. Não fica forçando sua perna...

Augusto agacha e coloca sua mão no ombro de Madu.

MADU

Para! Eu não preciso de você. Vai aproveitar a festa, por favor.

Augusto sai. Madu mexe na caixa. Não consegue arrumar. Respiração de Madu acelera. Ela magoou Augusto. A festa deu errado. O chiado aumenta e como uma sobrecarga elétrica, *várias imagens vão aparecendo na tela, inundando o espectador de informação até não suportar mais.*

ESTOURO ELÉTRICO. Todas as luzes se apagam. Silêncio.

Tudo permanece escuro. APENAS OUVIMOS OS SONS: Passos. Madu bate a porta. Sua respiração é rápida. Batidas na porta. Porta abrindo e fechando.

AUGUSTO  
(abraçando ela)  
Tá tudo bem. Vem cá.

A respiração de Madu se tranquiliza aos poucos. Seus olhos vão se acostumando com a escuridão e aos poucos conseguimos ver algumas coisas. Eles estão abraçados.

MADU  
Você vai embora.

AUGUSTO  
Eu vou voltar.

MADU  
Não esquece de mim, tá?

AUGUSTO  
Nem se eu quisesse.

9 INT. RUA - DIA

9

Se passaram 3 semanas. Augusto já se mudou para o exterior e Madu já recuperou da sua lesão. A atleta sai de casa e entra no carro. Ela está indo para seu primeiro jogo após a recuperação.

MONTAGEM

Madu dirige pela cidade. Pessoas praticam esporte nas praças. Correm pela rua. Empinam pipa. Andam de bicicleta, de skate. Um casal de idosos dançam na frente do bar. O carro de Madu serpenteia pelas ruas da cidade. O sol brilha no céu. Os cabelos de Madu voam com o vento.

FIM MONTAGEM

10 INT. GINÁSIO - CORREDOR - DIA

10

Madu está sozinha sentada no chão do corredor de parede vermelha, enfaixando seu tornozelo direito. Ao seu lado está a entrada da quadra.

A atleta está tensa. Seu futuro ainda é incerto e as dores das lesões antigas permanecem. Ela sente cada músculo de seu corpo doendo. A ansiedade toma conta de seu peito e aos poucos vai controlando seu corpo.

11 INT. GINÁSIO - NOITE (FLASHFORWARD)

11

Jogadoras estão em um círculo. A treinadora está no meio, falando com elas. Ouvimos o som da torcida gritando.

TÉCNICA ROMÃO

Tem coisas que fogem do nosso controle. A vida é assim. Mas estar aqui, agora, isso é uma escolha. Nós somos um time e hoje vamos jogar como um. Quero todo mundo correndo, lutando por cada bola. Ganhando ou perdendo, vamos dar nosso melhor e mostrar que nós merecemos estar aqui. Aqui é o nosso lugar, é a nossa casa!

JOGADORAS

Vamos! Pra cima!

12 INT. GINÁSIO - CORREDOR - DIA

12

Madu termina de enfaixar seu pé e se levanta. A técnica está à sua frente.

TÉCNICA ROMÃO

Não sei o que tá acontecendo, Madu, mas você se esforça. Eu vejo isso. Você se esforça muito, mas tem que se cobrar menos. Cabeça no lugar. Não vou abrir mão de uma jogadora como você. Mas preciso de você inteira. E isso, começa aqui (aponta para a cabeça).

MADU

Pode deixar.

Técnica caminha em direção à quadra e Madu fica refletindo. Ouvimos a bola de vôlei quicando no chão - como um coração batendo. O som da torcida fica mais alto.

FIM.

### 3.2 SOBRE O ROTEIRO

Na primeira cena, apresentamos o ambiente profissional onde a protagonista está inserida e, por ser jogadora de vôlei, há uma constante pressão para que Madu esteja sempre em alto nível. Não há espaço para cansaço ou incerteza. Aqui, também apresentamos a consequência para quem não seguir essas exigências: fica fora do time.

Achamos que seria interessante o ritmo da primeira cena ser acelerado, não só para representar o treino longo, repetitivo e cansativo, mas também para apresentar ao espectador o nosso curta-metragem: rápido, ritmado e caótico.

O ambiente de pressão ganha outro nível na cena do jogo (cena 2) com a torcida preenchendo o som do ginásio. É a hora de colocarem tudo o que treinaram em prática e ganharem o jogo. Madu está em quadra, tentando lidar com a tensão da partida. Seu esforço em brigar pelos pontos é perceptível, entretanto, há uma quebra entre a expectativa - conquistar o ponto - e a realidade - se lesionar. Madu torce o pé.

Então, há uma elipse na história.

A ideia em não mostrar a resolução logo em seguida é criar um momento de tensão e incitar a curiosidade nos espectadores: “o que aconteceu com a Madu?”, “ela está bem?”, “e agora?”. Com isso, buscamos conquistar a atenção do público, fazendo com que ele se interesse pela história e se importe com a personagem.

Aqui temos um salto temporal de alguns dias e a apresentação de um outro ambiente: a casa de Madu (cena 3), que contrasta com a quadra e o ginásio.

A ação já está em andamento quando a cena começa. Madu tem um objetivo claro: arrumar a caixa de som. Primeiro, ela tenta contratar um técnico para solucionar o problema, mas essa opção se torna inviável. Por isso, Madu tem que recorrer a uma alternativa que é mais difícil: ela mesma vai resolver o problema. Nesse momento, apresentamos que a protagonista é independente e acredita que consegue resolver os problemas sozinha - um traço da sua personalidade controladora.

Entretanto, as coisas começam a dar errado e, para piorar, a técnica liga para Madu e diz que o futuro da jogadora no time é incerto. Tudo isso eleva a pressão e tensão da cena e a protagonista começa a ficar mais ansiosa. Aqui, começamos a

desenhar o conflito interno que Madu vai enfrentar durante o curta-metragem: o medo do futuro.

No entanto, a cena recheada de notícias ruins, termina em um valor positivo, pois a caixa de som volta a funcionar e Madu é recompensada com um momento de alívio.

O ritmo cai, reflexo do alívio da cena anterior. Madu tem um momento de paz e desfruta de algo que ela gosta de fazer - cozinhar (cena 4).

Em seguida, apresentamos Augusto. De forma sutil, abordamos sobre sua ida para o exterior. Quando o assunto passa a ser a lesão de Madu, ela não fala tudo que sente ou pensa, mas no fundo, Augusto entende. Eles são próximos, eles se conhecem e isso é o suficiente para ele compreender a situação e confortar a atleta.

Augusto, por sua vez, já traduz seus sentimentos em palavras com mais facilidade ao dizer que está com medo. E Madu também está. O clima pesa, e algumas coisas ainda não estão prontas para serem ditas. Assim, deixamos claro que essa falta de clareza ao demonstrar os sentimentos que sentem é o conflito que há na relação dos dois.

O evento principal do curta - a festa de despedida - que até então estava implícito em algumas ações, fica mais claro ao longo da cena 5 e passamos a entender melhor o peso que esta festa tem para Madu, pois agora já conhecemos que ela e Augusto são próximos e gostam um do outro.

Madu quer que Augusto tenha a festa de despedida perfeita e inesquecível, pois esse é seu jeito de traduzir seus sentimentos, mas o futuro é inesperado e foge do controle da protagonista, por isso, ela volta a se sentir tensa e pressionada. A atleta precisa, novamente, dar seu melhor para que tudo saia conforme o planejado.

O caos começa quando os convidados da festa chegam na casa da protagonista. Madu vai perdendo o controle da situação e fica mais ansiosa. O ritmo volta a ser acelerado e as ações e falas vão se amontoando desordenadamente.

Nossa maior dificuldade nessa parte foi introduzir diversos personagens novos em pouco tempo. Eles tinham características particulares e relações específicas entre eles e tentamos traduzi-las por meio das ações, mas principalmente dos diálogos.

Quando Augusto e Hugo saem da sala e o restante dos convidados estão sentados no sofá, Madu retoma o controle da situação e se sente aliviada. Esse clima mais leve é intensificado quando os personagens começam a dançar na sala,



representando o momento em que Madu conquista sua vitória. Deu tudo certo e a festa está perfeita. Para completar, o Augusto chega e eles se olham, se comunicam, quase falam o que não disseram antes.

Então, novamente, há uma quebra entre a expectativa - ter um momento perfeito com Augusto - e a realidade - caixa de som para de funcionar. Essa virada da cena para um valor negativo intensifica todos os sentimentos que Madu tentou controlar: a ansiedade, a pressão, o medo...

O “fracasso” de madu é concretizado com o bolo queimado (cena 6). Aqui, temos o retorno de um elemento plantado no início do curta aparentemente banal, mas que, inserido nesse novo contexto, ganha um motivo e uma carga dramática que impulsiona a história.

Na cena 7, a fronteira entre a realidade e os pensamentos de Madu se torna abstrata e esses dois mundos passam a coexistir. Assim, o clímax vai se formando em meio ao caos mental da protagonista até culminar no estouro elétrico, metáfora para a sobrecarga da pressão que Madu sente.

No escuro e no silêncio (cena 8), Madu se vê obrigada a olhar para dentro e encarar seus sentimentos. Quando Augusto chega, ela finalmente cria coragem e traduz o que sente em palavras. Palavras que ameaçaram serem ditas no diálogo da cozinha, mas que foram guardadas pelo medo de enfrentar o futuro. Entretanto, agora não há mais saída, pois o tempo deles juntos está chegando ao fim.

Assim, quando Madu expressa a saudade que vai sentir com a separação dos dois, também é uma forma dela fazer as pazes com o futuro e acolher os sentimentos contraditórios decorrentes da incerteza de como será a relação dos dois quando estiverem afastados.

Há outra elipse na história e Madu dirige pela cidade (cena 9), já recuperada da lesão. A calma e contemplação da cena abre espaço para o espectador absorver tudo que aconteceu até agora.

Acreditamos que a história pedia uma resolução da relação plantada inicialmente entre a Técnica e a Madu. Apesar de termos decidido em ter o final aberto, terminar na cena do escuro seria, para nós, frustrar o espectador. Precisamos, então, pensar em alguma resolução para elas.

A fala motivacional da técnica com as jogadoras reforça que a vida é feita de escolhas e elas moldam o nosso futuro. Augusto escolheu ir embora. O que Madu vai escolher?

Esse final foi especialmente difícil de escrever. Queríamos que a Técnica e a Madu tivessem um encontro final, mas sem deixar claro quais seriam suas escolhas. Nessa versão do roteiro, escrevemos como imaginávamos que seria o diálogo das duas, mas ele acabou ficando extremamente expositivo e clichê. Até poucos dias antes das gravações, esse era nosso final, apesar de não estarmos satisfeitos com ele.

### **3.3 MADU - A PROTAGONISTA**

Nosso objetivo sempre foi a construção de uma protagonista ambígua e tridimensional que fizesse o público se engajar e se importar com a história. Contudo, foi desafiador desenvolvê-la em apenas 15 páginas de roteiro. Tivemos que abrir mão de algumas coisas, adaptar outras e sintetizar a maioria, mas a essência de Madu sempre esteve presente.

A principal característica de Madu que exploramos durante o curta é sua necessidade de controle, tanto no plano material - na organização e no planejamento - quanto no plano emocional. Por isso, ela deseja controlar suas emoções e evita quaisquer demonstrações de fragilidade. Entretanto, a realidade caótica onde está inserida entra em contraste com essas características, e o controle de Madu é ameaçado.

É esse conflito interno da protagonista que move a narrativa. Por fora, ela é forte, mas por dentro, os sentimentos são conflitantes, descontrolados e, também, são consequência de suas inseguranças - como o medo do futuro e o medo de ser deixada para trás (tanto no vôlei quanto na vida pessoal). O colapso elétrico é, portanto, uma metáfora para seu colapso emocional.

A revelação do verdadeiro personagem, em contraste ou contradição com a caracterização, é fundamental para toda boa história. A vida ensina este princípio fundamental: o que parece não é o que é. As pessoas não são o que parecem ser. Uma natureza escondida espera calada atrás de uma fachada de traços. (McKEE, 2006, p. 107).

Assim, a empatia do público com a protagonista surge através dessa vulnerabilidade. Madu não é perfeita, e isso a torna mais humana. Por isso, suas ações são contraditórias, o silêncio, a teimosia, o carinho por Augusto e a busca por provar seu valor são características que constroem essa personagem complexa.

Robert McKee afirma que “o verdadeiro personagem é revelado nas escolhas que um ser humano faz sob pressão - quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial do personagem” (2006, p. 106). Portanto, acontecimentos externos como a torção no pé, o bolo queimado, a queda de energia fazem com que Madu reaja revelando sua vulnerabilidade - algo que tentava esconder até então.

## 4. PRODUÇÃO

A produção teve início seis meses antes das gravações. Durante esse período, definimos a equipe, fizemos diversas reuniões, testes e visitas técnicas com o objetivo de viabilizar a execução do projeto.

### 4.1 EQUIPE

Nome	Função
Mariana Marques	Direção, Roteiro, Montagem, Finalização e Produção executiva
Gustavo Bhering	Direção, Roteiro, Montagem, Finalização, Produção Executiva e Edição de Som
Vinicius Sales	Direção de Produção
Analice Ferreira	1º Assistente de Produção
Dafhany Teixeira	2º Assistente de Produção
Beatriz Geraldo	Assistente de Direção
Raíssa Carbonaro	2ª Assistente de Direção
Mariana Motta	Direção de Arte
Giovanna Concolato	Assistente de Arte
Iasmim Millena	Figurino e Maquiagem
Ricardo Adham	Direção de Fotografia, Operação de Câmera e Colorista
Cecília Coury	Assistente de Câmera e Still
Samuel Athos	Gaffer e Assistente de Som

Heloisa Carvalho	Direção de Som
Mayra Furtado	Making Off
Rodrigo Oliveira	Still
Marcelo Bhering	Operador de drone
Caroline Gerhein	Atriz - Madu
André D'Angelis	Ator - Augusto
Lisandra Dantas	Atriz - Técnica Romão
Bárbara Fassheber de Moraes	Atriz - Bia
Giovanna Stehling	Atriz - Nina
Marina Gasparetto	Atriz - Ana
Rafael Coutinho	Ator - Samuel
Marcos Faustino	Ator - Hugo
Thiago Cesário Campos	Ator - Youtuber

## 4.2 LOCAÇÕES

Além de atender à proposta estética e artística do filme, nosso principal objetivo ao procurar as locações era encontrar uma que fosse acessível às nossas demandas de ensaios. Buscamos locais onde fosse possível realizar os testes prévios, especialmente o espaço da sala onde iria ocorrer o plano-sequência.

Desse modo, a solução encontrada foi gravar em casa de familiares (exceto as cenas de vôlei), que gentilmente cederam o espaço e permitiram a realização de visitas técnicas.

Ao todo, gravamos em quatro locações. A sala e a cozinha, apesar de serem ambas parte da casa de Madu, foram gravadas em locais diferentes e o ginásio que, a princípio seria em uma locação, foi dividido em duas: um ginásio para o treino e outro para o jogo.

Essa divisão dos ginásios se deu, em grande parte, por causa da fotografia. Para ambos, só havíamos conseguido o horário da manhã para gravar. Entretanto, o Ginásio Municipal Antônio Marcos, onde gravamos a cena do treino, tinha arquibancada cercado todos os cantos, fazendo com que ficasse difícil não mostrá-la nos enquadramentos. Isso era uma questão importante pois não tínhamos

figurantes para a torcida, então era preciso evitar ao máximo mostrar a arquibancada.

Já no ginásio da Faculdade de Educação Física e Desportos (FAEFID) da Universidade Federal de Juiz de Fora, só havia arquibancada nas laterais da quadra, possibilitando, assim, que a câmera ficasse livre para gravar o fundo sem que aparecesse a torcida. Além disso, nesse ginásio, nós contávamos com um controle maior da iluminação, pois não tinha tanta passagem da iluminação natural quanto havia no Ginásio Antônio Marcos.

#### **4.3 ORÇAMENTO**

É certo que possuir uma reserva financeira para a produção de um curta-metragem facilita significativamente o processo criativo. Por isso, essa foi uma das principais questões que levamos em consideração na pré-produção. Assim, desde os primeiros meses de produção, estipulamos a meta de ter um fundo financeiro a fim de viabilizar o projeto.

O período de pré-produção de seis meses foi fundamental para conseguirmos atingir esse objetivo.

Nos três meses iniciais, nos mobilizamos para vender rifas de cesta de Páscoa, alcançando uma venda total de, aproximadamente, 800 rifas. Em conjunto, para impulsionar a venda das rifas e a divulgação do projeto, criamos uma conta para mostrar os bastidores do curta no Instagram (@o.que.dizemos.no.escuro).

Assim, o planejamento nos permitiu investir em áreas fundamentais para a criação da estética do filme, como na arte, na fotografia, em ensaios com o elenco e em testes nas locações.

Além disso, essa reserva nos possibilitou custear as questões de logística, como o transporte e a alimentação da equipe nos dias de gravação. Isso foi essencial, tendo em vista que a locação da sala era numa região distante para a maioria.

Graças à UFJF e ao Curso de Cinema e Audiovisual, podemos utilizar os equipamentos de filmagem, som e edição sem custos, contribuindo significativamente para conseguirmos direcionar o dinheiro para outras áreas. Sem o acesso a eles, o projeto se tornaria praticamente inviável devido ao alto custo de aluguel dos equipamentos.

Na tabela a seguir, mostramos como foi direcionado os recursos que adquirimos, com valores aproximados.

Alimentação	R\$ 1.000,00
Transporte	R\$ 900,00
Gastos gerais de produção (impressão, cesta de Páscoa, talão de rifas, estacionamento, etc.)	R\$ 590,00
Arte	R\$ 790,00
Fotografia	R\$ 50,00
<b>TOTAL</b>	<b>R\$ 3.330,00</b>

#### 4.4 DIÁRIAS DE FILMAGEM

Tivemos ao todo cinco dias de gravação que foram realizados da seguinte forma:

1ª Diária: FAEFID

2ª Diária: Ginásio Antônio Marcos

3ª Diária: Sala - Gravação das cenas da festa

4ª Diária: Sala e Externa Rua

5ª Diária: Cozinha

Além dessas diárias, tivemos um outro dia de gravação com a Técnica para a filmagem da cena 1, já que a atriz não poderia estar presente na data reservada para o uso do ginásio.

#### 5. TRABALHO COM O ELENCO: ENSAIOS

Nosso objetivo com relação a atuação era alcançar uma encenação realista. Tínhamos um elenco relativamente grande para trabalhar em um curta-metragem - 9 atores - e a disponibilidade deles para ensaiar raramente coincidiam. Ao todo conseguimos ter apenas uma leitura de roteiro com todos presentes (atores, direção e assistente de direção). O restante dos ensaios foram feitos com o elenco incompleto. Entretanto, apesar disso, conseguimos ter resultados significativos.

Vale ressaltar que entre o teste de elenco até o dia de filmagem, nós mudamos o diálogo da Madu e do Augusto na cozinha cerca de quatro vezes. Essa cena foi realmente um desafio para nós. Nela, era preciso apresentar Augusto, mostrar que ele ia se mudar para outro país e que Madu estava preparando uma festa de despedida para ele. Entretanto, a parte mais desafiadora foi construir a relação dos dois e estabelecer como demonstrar seus sentimentos durante essa sequência.

Assim, na primeira versão do roteiro, o tom para essa cena era completamente melancólico e melodramático. Logo no teste de elenco, quando o roteiro começou a ganhar vida, percebemos que o tom e as falas não estavam funcionando. Desse modo, seguimos numa jornada, em conjunto com os atores, que alternava entre mudança do roteiro e leitura com o elenco até acharmos o tom ideal para essa cena.

Outra questão que recebeu bastante atenção foi o plano-sequência, já que era exigido uma movimentação orquestrada, além das falas no momento certo. Apesar de necessitar de ensaios para conseguirmos nos preparar para esse momento, não queríamos que a performance ficasse engessada em decorrência das repetições durante a preparação. Essa é uma questão que Sidney Lumet aborda: “Será que muita preparação mata a espontaneidade? De modo algum. Eu descobri que é exatamente ao contrário. Quando sabe o que está fazendo, a pessoa se sente muito mais livre para improvisar” (LUMET, 1998, p. 32).

Assim, percebemos que foram esses ensaios e até mesmo entre os *takes* no dia de gravação, que a atuação foi ganhando cada vez mais naturalidade. Deixamos os atores livres para criar desde que seguissem a ideia da cena.

Por exemplo, quando Bia e Samuel chegam na festa carregando o cooler, a Bárbara, atriz da Bia, tinha uma fala relativamente grande. Enquanto isso, o Rafael, ator do Samuel, ficava ao lado dela, sem ter uma participação muito ativa. Em certo momento, eles desenvolveram uma interação, em que Samuel ajuda Bia a lembrar que eles voltaram pela rotatória, desse modo, confirmando a história da personagem e adicionando mais dinamismo e naturalidade para a conversa.

Esse é um exemplo de vários que tivemos ao longo dos ensaios. Neles, nós conversamos sobre as características de cada personagem e, principalmente, estabelecemos relações entre eles: de onde eles se conheciam? Quem era mais

próximo de quem? Havia algum intruso no grupo de amizade deles? Qual a relação deles com Madu?

Como a maioria deles aparece por pouco tempo, o desenvolvimento desses personagens foi corrido e superficial no roteiro. Por isso, através dessas conversas, conseguimos encontrar particularidades da personalidade de cada um e relacioná-las com o grupo, criando dinâmicas interessantes e diferenciando cada personagem, tornando-o único para a história.

Além disso, conseguimos realizar um ensaio na locação alguns dias antes da filmagem. Ele foi fundamental principalmente para a arte e a cenografia. A princípio, distribuímos os sofás da sala de modo que um ficasse no meio da sala (Figura 1), para conseguirmos pegar planos em profundidade com ele - por exemplo, uma pessoa senta no sofá no primeiro plano do quadro e, ao fundo, outra ação acontece em frente à porta da casa.

Essa organização da cenografia foi feita antes de fazermos a decupagem. Entretanto, no ensaio, percebemos que não havíamos pensado em nenhum plano nesse estilo e, ao invés de favorecer a decupagem, a cenografia estava atrapalhando a movimentação da câmera, dos atores e do boom. Portanto, na noite anterior à gravação, mudamos a disposição dos sofás e o trabalho fluiu melhor (Figura 2).

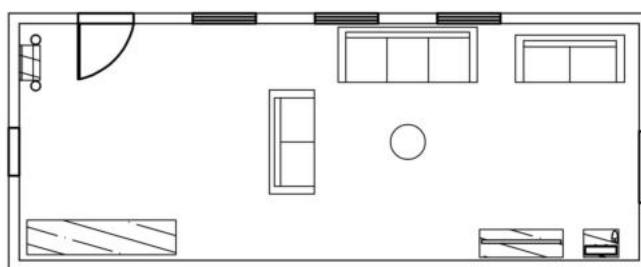


Figura 1: Planta baixa da sala inicialmente

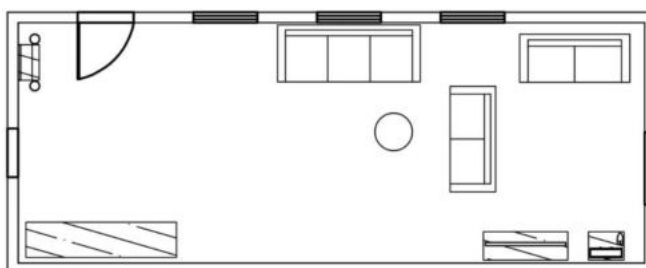


Figura 2: Planta baixa da sala durante as gravações



## 6. CONSTRUÇÃO DA ESTÉTICA

Em conjunto com a diretora de arte Mariana Motta e o diretor de fotografia Ricardo Adham, criamos a estética do curta.

### 6.1 ARTE

Em nossas reuniões com a diretora de arte, demonstramos o desejo de que nosso curta-metragem fosse colorido, entretanto, nosso receio era que o tom do filme ficasse mais inclinado para um tom leve, com alguns indicativos de comédia. Porém, após analisar a história e reler o roteiro, a diretora de arte nos trouxe uma proposta que nos agradou e que foi a que seguimos no filme.

Proposta de arte escrita por Mariana Motta: “A proposta artística para o curta é trabalhar a paleta de cores e elementos visuais a partir das comidas preparadas por Madu, trazendo tons orgânicos, saturados e rebaixados, remetendo a suas emoções mais básicas, em uma analogia com o ato de comer.

Em contraposição às emoções viscerais, há uma segunda paleta a partir de referências da OP Art da artista Bridget Riley, que traz tons dessaturados, representando seu lado mais racional. As imagens escolhidas representam a ideia de movimento, presente tanto no esporte quanto no aspecto transitório da vida da personagem, e a ilusão de ótica, em alusão à sua dificuldade em visualizar um futuro em sua carreira. O que se vislumbra não necessariamente é a realidade.” ANEXO I (pág 65).

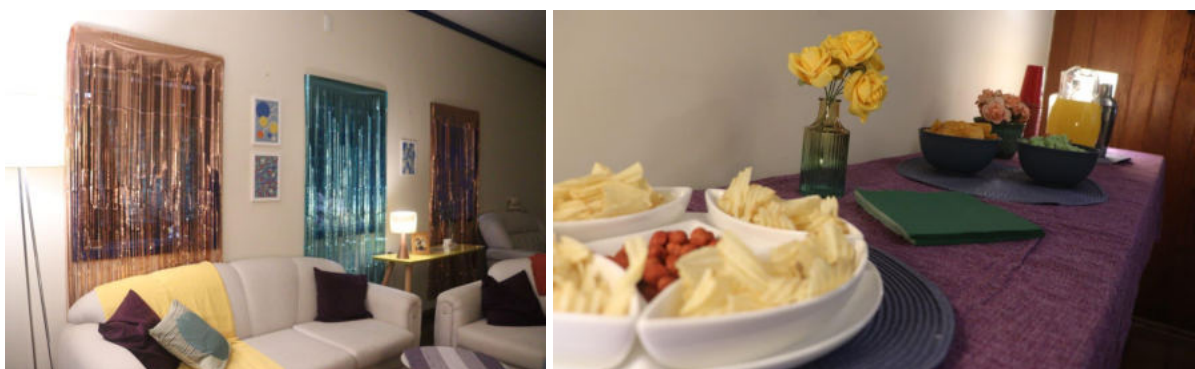


Figura 3 e 4: Foto da arte da sala

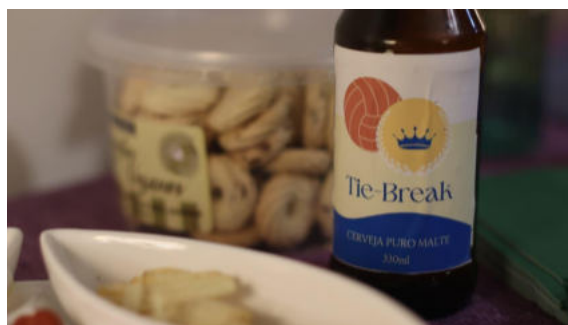


Figura 5: Rótulo da garrafa feito pela Giovanna Concolato

## 6.2 FOTOGRAFIA

As questões da fotografia foram um pouco mais complexas pois, além de ter em vista a estética, também precisávamos pensar na questão técnica. Com isso, a tecnologia exerceu um certo impacto nas decisões criativas e, por isso, tivemos que ir moldando a estética a partir dessas questões.

Assim, demos atenção a certos pontos como contraste, iluminação, grão, câmera tremendo e foco instável a fim de criarmos a estética.

Primeiramente, nosso desejo era que o curta tivesse bastante contraste de luz e sombra, especificamente para conversar com o escuro do título. Nas cenas diurnas utilizamos principalmente a luz natural que vinha da janela para iluminar lateralmente o rosto dos atores e criar esse contraste.

Entretanto, nos deparamos com um problema quando fomos gravar as cenas da festa na sala, já que precisaríamos criar uma estrutura de iluminação que funcionasse no plano sequência. Portanto, ficamos limitados em relação à utilização de leds ou spots, já que a câmera iria cobrir um ângulo aproximado de 180° onde não poderia estar nenhum equipamento à vista.

Assim, uma opção que tínhamos era posicionar um spot nos fundos da sala, iluminando-a por inteira de maneira difusa. Contudo, isso iria fazer com que não houvesse contraste e nossa estética seria rompida.

Desse modo, para a iluminação, optamos por priorizar a luz prática, distribuindo 4 abajures pela sala em pontos chave para iluminar o rosto dos atores, além de utilizar uma luz de teto da locação. Entretanto, as lâmpadas que tínhamos acesso causavam *flicker* na imagem e, por isso, o monitor da câmera exibia oscilação no histograma. As lâmpadas usadas no cinema são caras e, por causa disso, optamos por tentar diminuir o efeito, fazendo testes com diferentes lâmpadas

para ver qual dava menos interferência na câmera. O problema não acabou, mas pelo menos conseguimos deixá-lo menos perceptível.

Assim, procuramos as lâmpadas com número maior de Lumens para conseguirmos iluminar toda a sala, sem que houvesse perda de contraste na imagem. Todavia, a imagem permaneceu um pouco escura, imprimindo grão no resultado final.

Desse modo, o desenvolvimento da estética da fotografia do filme esteve diretamente relacionado às dificuldades técnicas encontradas. O grão da imagem, por exemplo, surgiu quando gravamos cenas mais escuras e com a exposição baixa. Embora o ideal seja colocá-lo na pós-produção, optamos por incorporá-lo à imagem, remetendo diretamente ao título do filme que faz referência ao escuro.

Além disso, percebemos que a imagem tremendo e o foco instável - decorrente da câmera na mão - contribuíam com a estética caótica que queríamos criar, principalmente no plano sequência. Assim, também incorporamos eles na linguagem do filme.

## **7. DECUPAGEM**

Com a decupagem, nós traduzimos visualmente o roteiro, escolhendo ângulos, enquadramentos e composições que acrescentariam significado à história, contribuindo para a construção da narrativa. É a partir dela que o roteiro começa a ganhar forma concreta.

A seguir, abordamos as principais escolhas de decupagem que acreditamos terem contribuído para impulsionar a narrativa.

### **7.1 PLANO SEQUÊNCIA**

Muito revisitado em diversas obras críticas do cinema, o plano-sequência é frequentemente alvo de debate. Teóricos como André Bazin, defensor do realismo cinematográfico, enaltece o plano-sequência por não fragmentar o tempo e o espaço da história, preservando, assim, parte da realidade. Segundo Bazin, “o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária” (BAZIN, 2018, p.99). Portanto, o resultado da montagem seria a criação de um tempo abstrato

onde as imagens são organizadas de maneira que o diretor consiga impor seu ponto de vista e sugerir associação de ideias.

Outros teóricos como Bordwell e Thompson (2021), trazem uma interpretação distinta. Ao contrário de Bazin, eles afirmam que mesmo gravado em um único plano, não é garantido que a imagem represente de fato o tempo real, já que temos formas de manipulá-la - por exemplo, acelerando a velocidade de um plano.

Todavia, é inegável que o plano-sequência possui convergências com a realidade, especialmente se analisarmos sob o ponto de vista técnico. Mesmo que recorra a artifícios de manipulação da imagem ou cortes invisíveis, sua realização exige uma orquestração complexa entre a equipe e os atores simultaneamente, o que aumenta o grau de dificuldade de sua execução.

Durante nossas reuniões de direção, optamos por encarar o desafio de gravar um plano-sequência e, desde então, passamos a estudar formas de torná-lo viável. Entretanto, além de impressionar o público, queríamos que o plano longo contribuísse com o desenvolvimento dos personagens e da narrativa, como defendem Bordwell e Thompson ao dizerem que o plano-sequência, assim como a montagem, deve ter um propósito narrativo e emocional na história.

Assim, trabalhamos o plano-sequência sob duas frentes: a técnica e a narrativa.

Primeiramente, analisamos as questões de gravação. Estávamos cientes das dificuldades técnicas quando tomamos a decisão de ter um plano-sequência no curta-metragem e sabíamos que, para produções de baixo orçamento, esses desafios tendem a se intensificar. Logo de início, percebemos algumas questões técnicas que mereciam atenção, como a iluminação da cena, o foco, a estabilização da imagem e a captação de som direto. Com isso, marcamos testes com os equipamentos na locação a fim de buscarmos soluções para minimizar cada um desses problemas.

Nesses testes, conseguimos visualizar como seriam as movimentações dos atores, do operador de câmera e do operador de boom, para certificar de que era possível colocar nossas ideias em prática. Para isso, decupamos o plano-sequência em enquadramentos que seriam interligados pelo movimento de câmera.

A partir disso, notamos que o quadro móvel possui um ritmo intrínseco, que foge ao controle da montagem. Assim, como queríamos construir uma cena mais acelerada e com diversas coisas acontecendo simultaneamente, tínhamos que

orquestrar a mise-en-scène para que não houvesse queda do ritmo durante o plano. Ou seja, queríamos que a todo momento alguma ação estivesse acontecendo no quadro. Assim, percebemos que a duração do plano-sequência importava.

Nesse ponto, entram as questões da narrativa. A primeira delas é: onde começar e onde terminar o plano-sequência?

O plano longo pode apresentar, em um corte individual de tempo, o complexo padrão de acontecimentos que se movem rumo a um objetivo, e essa capacidade mostra que a duração do plano pode ser tão importante para a imagem quanto são as qualidades fotográficas e o enquadramento. (BORDWELL; THOMPSON, 2021, p. 339).

Segundo Bordwell e Thompson, o plano-sequência pode apresentar certa autonomia em relação à obra ao estruturar-se com início, meio e fim, funcionando como uma unidade narrativa própria (BORDWELL; THOMPSON, 2021, p. 337). Nas nossas discussões, determinamos que o momento ideal para ter o plano longo seria na chegada dos convidados para a festa. Com isso, definimos seu início: o momento em que Madu abre a porta para receber as primeiras visitas.

Entretanto, a definição de onde terminava o plano foi mais complexa. De início, escolhemos a cena da dança para ser o fim, mas era uma escolha que não tinha fundamentação narrativa.

Partimos, então, para a protagonista. Como nosso objetivo era transmitir o estado emocional de Madu através da imagem, buscamos compreender a situação em que a atleta estava inserida e as implicações emocionais decorrentes desse contexto. Assim, à medida que os personagens vão chegando à casa de Madu, notamos que a protagonista vai, gradativamente, perdendo o controle sobre o ambiente onde reside. Essa perda de controle a incomoda, deixando-a quase que sufocada. É caótico, inesperado e imprevisível.

A partir disso, juntamos a técnica e a narrativa. O plano sequência, por si só, intensifica a imersão do público na história e causa uma sensação de tensão constante, por serem várias ações acontecendo de forma ininterrupta, resultando, assim, na sensação de sufocamento que queríamos alcançar.

Além disso, havia a perda de controle tanto da Madu, recebendo os convidados em sua casa, quanto da direção, ao abrir mão da montagem. Ao comentar sobre o plano-sequência, Walter Murch diz que “no finalzinho, algum efeito especial pode falhar, alguém pode esquecer uma fala ou o fusível de uma lâmpada pode queimar e a coisa toda tem de ser refeita” (MURCH, 2004, p.20).

Assim, ao condensarmos tudo em um único plano e, conseqüentemente, abirmos mão da montagem, também estaremos abrindo mão do controle sobre o produto final. Desse modo, trabalhamos, de certa forma, com o imprevisível.

Logo, nos aproximamos da nossa protagonista. A perda de controle dela está também na imagem. O foco se torna instável, a câmera treme, os atores improvisam em alguns momentos. Assim, ficamos mais próximos de entender os sentimentos de Madu, pois as ações e as falas são sobrepostas e não temos o alívio que o corte trás.

Ao entendermos isso, ficou mais claro o ponto onde o plano-sequência deveria terminar: quando todos os convidados já chegaram e se acomodaram, a tensão da cena cai e Madu retoma o controle da situação. Então, ela pega a guacamole que fez mais cedo e serve os convidados. Nesse momento, Madu e a direção - através da montagem - retomam o controle e é o fim do plano sequência.

## 7.2 POSICIONAMENTO DE MADU NO QUADRO

Enquanto fazíamos a decupagem, pensamos em formas de abordar os conflitos internos de Madu através da imagem. Uma escolha que percorreu todo o filme foi o posicionamento da Madu no quadro.

No início, os conflitos ainda não existiam: não havia a incerteza de Madu continuar no time de vôlei, nem a possibilidade de Augusto se mudar para o exterior. Nesse caso, a atleta estava em sua zona de conforto e sem nada a temer, portanto, enquadrada do lado esquerdo.



Figura 6: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

Jennifer Van Sijl aborda no livro *Narrativa Cinematográfica* o quadro e a direção da tela. Segundo ela, por sermos ocidentais, “o olhar se move confortavelmente da esquerda para a direita, já que isso imita a leitura. Como o olhar não está tão acostumado a se mover na direção contrária, isso é menos confortável”

(SIJLL, 2017, p. 21). Com isso, buscamos demonstrar o desconforto de Madu através do seu posicionamento no quadro no lado direito da tela.

Desse modo, considerando a cronologia linear - presente, passado, futuro - e a direção natural do olhar ocidental (da esquerda para a direita), ao enquadrar Madu do lado direito da tela sugerimos que ela está voltada para o passado e, portanto, estaria de costas para o futuro.

Coincidimos assim, com o conflito interno da personagem que tem medo do imprevisível e, por isso, evita lidar com o que está por vir, fugindo de seus sentimentos e de conversas decisivas com a Técnica e com Augusto.

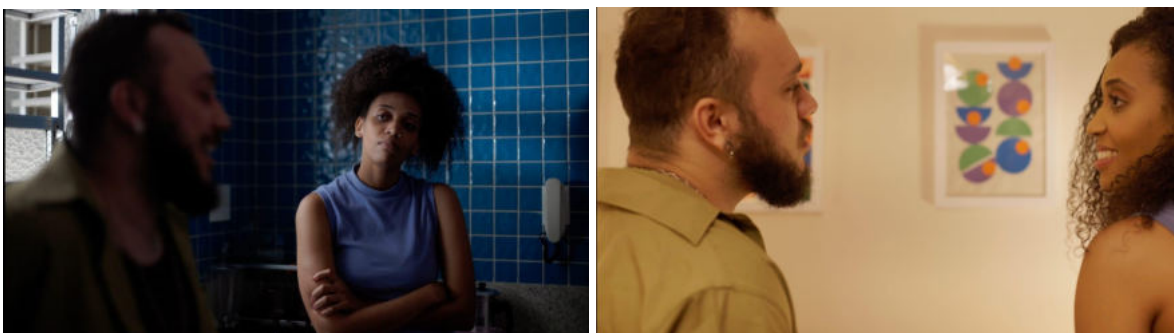


Figura 7 e 8: Frames do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

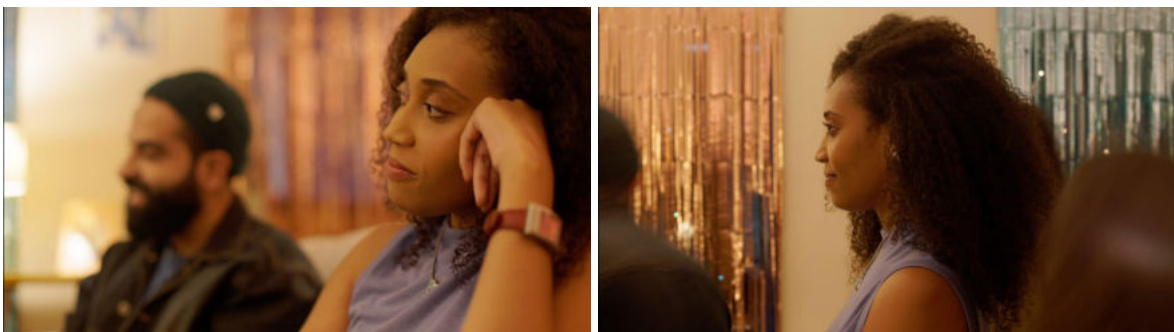


Figura 9 e 10: Frames do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

Assim, em diversos momentos do curta, ela está do lado direito do quadro, gerando um certo desconforto no espectador ao ver a protagonista numa posição visualmente incomum.

Entretanto, em outros momentos do curta, Madu é obrigada, em sua maioria por fatores externos, a encarar o futuro.

Na cena da protagonista tentando arrumar a caixa de som, por exemplo, ela precisa encarar o futuro - a festa - para se planejar e evitar quaisquer imprevistos. Além disso, com a ligação da técnica, ela é obrigada a pensar nas consequências da sua lesão para sua carreira no esporte.



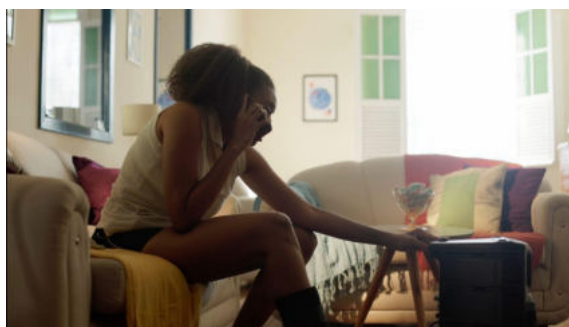


Figura 11: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

Outro caso é quando a luz da festa acaba, indicando que o tempo de Madu e Augusto também está no final. A atleta não tem mais o controle sobre a situação e não tem mais para onde fugir: ela precisa se despedir dele.

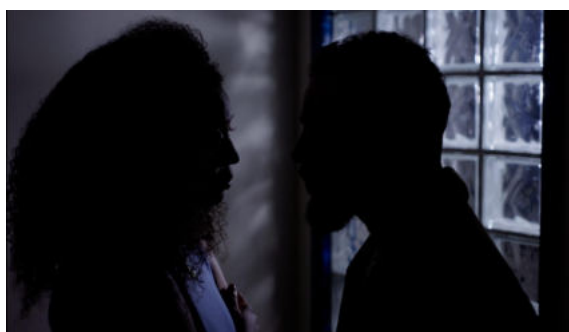


Figura 12: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

A partir disso, evidenciamos o amadurecimento de Madu, pois durante todo o curta ela fugiu do imprevisível e evitou encarar seus sentimentos. Apenas quando era forçada a lidar com uma situação imposta ou com um planejamento que ela se voltava, mesmo que relutante, para o futuro. No entanto, ao final do curta, vemos Madu escolhendo encarar algo que temia e, por fim, ter a conversa que definiria seu futuro no esporte.

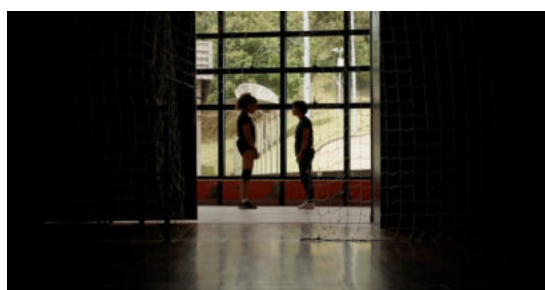
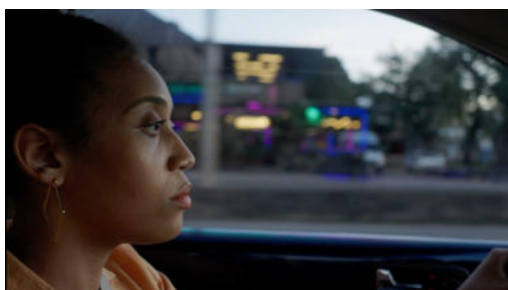


Figura 13 e 14: Frames do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

Essa virada na história, evidenciada pela imagem, ilustra a transformação interna que a protagonista teve ao longo do filme, enriquecendo a narrativa.



### **7.3 CENA DE VÔLEI**

Como abordado anteriormente, produções de baixo orçamento geralmente trabalham com algumas limitações. Além das questões técnicas, também tivemos restrições na decupagem. Um exemplo disso foi a cena do jogo de vôlei.

No roteiro, narramos um ponto de uma partida de vôlei. Nele, citamos o time de Madu e o time adversário, além da torcida. Entretanto, vimos que seria inviável conseguir figurantes o suficiente para compor essa cena.

Primeiramente, pensamos em gravar a partida de vôlei usando close-up e cortes rápidos, onde aparecia o time rival e a torcida. No entanto, eles estariam concentrados nos limites do quadro, permitindo a presença de espaços vazios que não seriam enquadrados. Porém, a dificuldade de produção da cena se manteve: precisávamos de dois uniformes de vôlei diferentes - um para o time de Madu e outro para o time rival - e, num cenário ideal, cerca de 20 figurantes.

Após pesquisas e discussões, entendemos que a pressão do jogo se dava principalmente na mente de Madu e, por isso, queríamos registrar a subjetividade da personagem, ou seja, sua percepção do jogo. Para isso, o espectador não podia perder Madu de foco, já que precisava compreendê-la.

Assim, percebemos que o destaque da cena era a protagonista. A câmera precisava ficar com ela o tempo inteiro, enquanto o som e a iluminação - que foram fundamentais para introduzir ao espectador o mundo interno de Madu - iriam traduzir, de forma sensorial, o jogo que foi desenvolvido no roteiro.

Desse modo, optamos por fazer um plano longo, com a câmera na mão (recurso que contribui para gerar tensão e fazer com que o espectador se sinta presente na cena) acompanhando a personagem desde o saque até o final do ponto, quando ela torce o pé.

### **7.4 AFUNILAMENTO**

Durante a cena 3, o roteiro gradativamente aumenta a tensão como consequência do estado emocional da protagonista que vai se desestabilizando à medida que não consegue arrumar uma solução para a caixa de som e, por isso, começa a ficar ansiosa.

Desse modo, Madu se sente sufocada pelos sentimentos de tensão e nosso objetivo era passar esse estado emocional para o espectador por meio da imagem. Assim, escolhemos enfatizar essa sensação aproximando a câmera cada vez mais

de Madu e, conseqüentemente, reduzindo o espaço negativo do quadro, tornando-o mais fechado.

A partir disso, começamos a cena com um enquadramento aberto, dando liberdade a personagem para se locomover dentro do quadro sem que saísse dele.



Figura 15: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

No momento seguinte, quando a tarefa começa a ficar mais desafiadora, Madu está sentada no chão e o enquadramento passa a ser mais fechado, de modo que ela tem que se encolher para caber no quadro. Quando a voz do celular diz que terá que comprar um componente da caixa, a câmera se aproxima mais - em um plongée - sendo um reflexo da ansiedade e preocupação da protagonista.

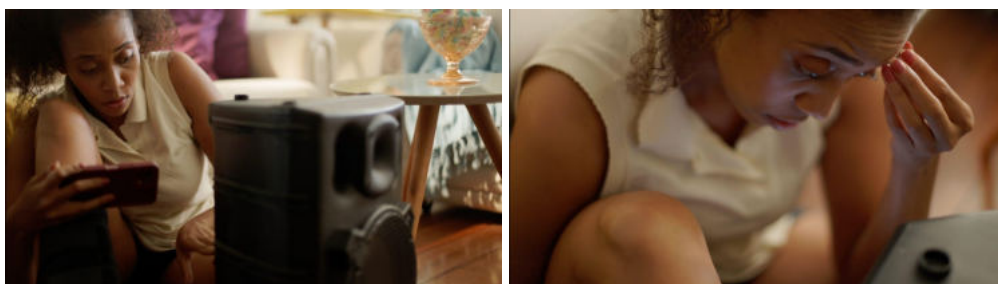


Figura 16 e 17: Frames do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

O momento mais tenso da cena ocorre quando Madu recebe a ligação da técnica. Aqui, fazemos um super close-up acompanhado de pouca profundidade de campo, o que faz com que a personagem fique encurralada, sem espaço para respirar. Para aumentar a tensão da cena, recorremos novamente à câmera na mão - artifício utilizado no jogo de vôlei, quando Madu torce o pé. Assim, ao mostrar a técnica conversando com a Madu sobre a lesão, repetimos a câmera na mão para remeter a tensão do jogo de vôlei.

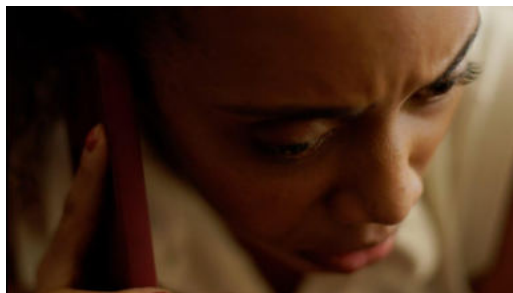


Figura 18: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

No final, Madu dá um tapa na caixa fazendo-a voltar a funcionar e, conseqüentemente, a câmera volta para sua posição inicial, demonstrando que a tensão da protagonista passou.

Com isso, construímos a cena com uma redução progressiva do enquadramento e, no momento em que o plano se abre novamente, resulta em uma sensação de alívio para o espectador e para Madu.

## 7.5 DISTORÇÃO

A história tem um ponto de virada quando a protagonista descobre que o bolo queimou. Nesse momento ocorre uma ruptura que divide o antes - tensão, mas controle aparente - e o depois - perda de controle e desestabilização. A partir desse ponto, o espectador começa a ter acesso aos pensamentos de Madu e a realidade se torna incerta.

Queríamos representar essa virada na história através da imagem e, para isso, utilizamos a distorção da lente.

Para que essa mudança ficasse mais perceptível, escolhemos padronizar a lente do curta para 50mm - que se aproxima ao olho humano e, portanto, de como enxergamos o mundo. Abrimos mão dessa padronização em raras exceções (apenas em alguns inserts), pois nosso objetivo era conseguir certa consistência na imagem para, na hora que fosse rompida, causar mais estranhamento no espectador.

Assim, depois que o bolo queima, alteramos para 17-40mm, uma lente grande angular que proporciona um campo de visão mais amplo, exagera as perspectivas e distorce a imagem. Além disso, para intensificar esse efeito, utilizamos bastante close-ups, especialmente quando Madu projeta seus medos nas falas de seus amigos.

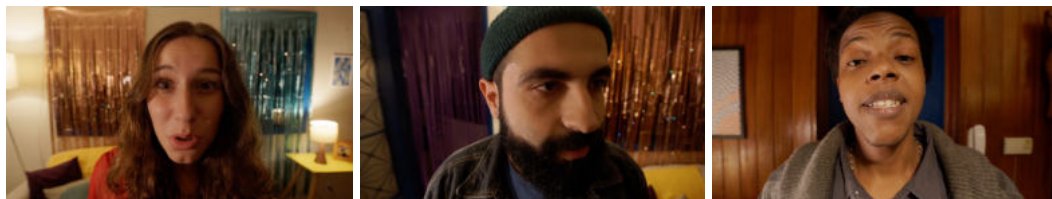


Figura 19, 20 e 21: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

Outro efeito que conseguimos com essa lente, foi aumentar a distância da Madu para os outros personagens, resultando em seu isolamento da festa e, de forma metafórica, da realidade à sua volta da qual ela não participa por estar imersa em seus pensamentos.

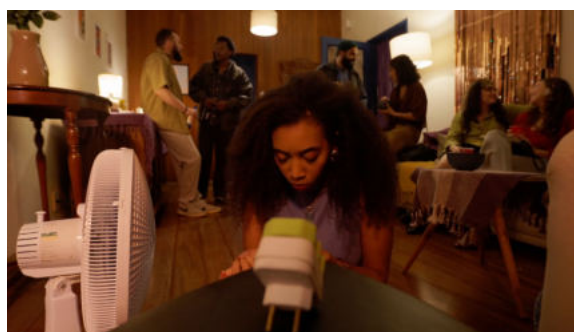


Figura 22: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

Desse modo, assumimos o ponto de vista da protagonista, onde o descontrole dos pensamentos e das emoções de Madu resulta numa distorção da realidade, com o mundo atingindo um certo grau de abstração. A partir do momento que a atleta deixa de estar imersa em seus pensamentos e volta à realidade, a distorção da imagem chega ao fim.

Recorremos novamente a esse recurso quando Madu dirige pela cidade. Durante essa sequência, alternamos entre as lentes 50mm e a 24mm, que é grande angular. Tomamos essa escolha pois, para Madu, este trajeto se torna um momento de reflexão e de reconciliação com o imprevisível, já que a conversa decisiva com a técnica se aproxima.

Portanto, nessa sequência, a protagonista amadureceu e compreendeu que nem sempre tem o controle sobre o que está por vir. Apesar de ter medo, ela reconhece a importância de tomar decisões que irão definir seu futuro, principalmente no esporte. Nesse contexto, a alternância de lentes, contribuí para a

ideia de que ela encontrou seu equilíbrio emocional apesar de ainda possuir sentimentos conflitantes.

## 7.6 PASSAGEM DE TEMPO

Entre o término da festa e a recuperação completa da lesão de Madu, houve uma passagem considerável de tempo e, para representá-la visualmente, pensamos em realizar um movimento com a câmera de 360° em torno de seu eixo, girando no sentido horário, para simular um relógio.

## 8. O ESCURO

Pensando sobre a força da subjetividade que chegamos na conclusão de que o escuro poderia contribuir para nossa linguagem, como meio de representar o íntimo de nossa protagonista em alguns momentos específicos do filme.

O primeiro momento em que vemos uma grande presença do escuro é na cena da partida de vôlei, em que Madu torce o tornozelo. Há uma mudança brusca da iluminação do treino para o jogo.



Figura 23: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento) - cena do treino

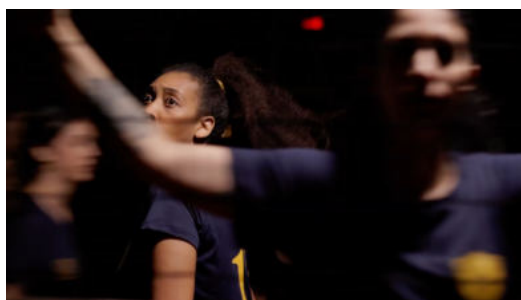


Figura 24: Frame do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento) - cena do jogo

Nesse instante estamos dentro da mente de Madu. Ela só mostra ao espectador o que quer. Assim, não vemos o momento exato da torção, apenas conseguimos identificar a queda e seus gritos em meio aos da torcida. Como foi uma

experiência traumática, reprime as imagens da queda e projeta o grito dos torcedores em um som de trem, como se fosse atropelada por todo aquele coral, que parecem indiferentes ao seu sofrimento.

No segundo momento, essa linguagem é usada para criar um espaço íntimo entre Madu e Augusto, após o apagão da festa (cena 8). Ela quer fugir do olhar do espectador, pois esse é o único jeito que ela se sente confortável para dizer seus sentimentos. Também simboliza a relação amorosa dos dois amigos, pois nunca se sabe realmente em que patamar está esse amor, se é romântico ou não.

O terceiro momento ocorre na última cena do filme, quando a protagonista e a treinadora conversam e, apesar de permanecerem distantes da câmera, conseguimos ver suas silhuetas. Assim, por meio do escuro, Madu foge do julgamento do público, pois quem decide sobre o futuro de sua vida e de sua carreira é apenas ela.

Outra intenção em limitar a visão do espectador, foi aumentar a percepção nos detalhes sonoros. No jogo de vôlei queríamos trazer o público mais perto da sensação de estar nessa poluição sonora que é um ginásio com um grande público. Já na cena de Augusto e Madu sozinhos no quarto, afluíramos a intimidade dos dois personagens, dando um enorme foco na voz e nos toques. Por fim, na parte final do filme, quando estamos distantes da protagonista e da técnica, o som também fica distante. Como diz Michel Chion em *Ponto de Escuta*:

Ao que parece, a questão do ponto de escuta não é tratada assim tão acuradamente, e temos amiúde a encerrá-la no postulado de uma correspondência “realista” entre a distância com o sujeito filmado e a distância com o som emitido por esse sujeito. Assim, acreditamos fazer do par de olho/orelha um conjunto solidário. (CHION, 1992, p.52).

Desse modo, no final, optamos por não colocar o espectador no lugar de Madu - onde participaria da conversa como se compartilhasse do mesmo ouvido que ela - para demonstrar que a decisão foge do controle do público. Assim, criamos uma semelhança entre a protagonista e o espectador que, como ela, quer ter domínio do filme.

Assim, ao longo do curta, privamos em vários momentos a parte visual e no final, a sonora, causando um sentimento de frustração por não ter uma conclusão esperada para o romance entre Madu e Augusto, que poderia ser com um final feliz para o romance dos dois, algum diálogo que demonstrasse explicitamente o que sentem um pelo outro ou uma conclusão sobre sua carreira no vôlei. Assim como a

personagem se sente frustrada por não conseguir ter sucesso em sua vida profissional e romântica.

## **9. GRAVAÇÕES**

A gravação é a etapa que os diretores precisam tomar decisões importantes, geralmente em um curto espaço de tempo. Para isso, compreender a história e os personagens é fundamental.

Durante as gravações do curta-metragem, conseguimos ter uma visão mais clara do filme, pois tudo que foi idealizado durante a pré-produção foi, finalmente, colocado em prática. Assim, as locações se transformaram em cenários, os atores assumiram os papéis dos personagens e a câmera tornou a decupagem real.

A seguir, vamos comentar sobre algumas questões da gravação do curta-metragem que influenciaram diretamente no produto final.

### **9.1 IMPREVISTOS**

No set de filmagem, imprevistos acontecem. No caso do nosso filme, a cena que mais sofreu alteração em relação ao planejamento foi a da cozinha. Havíamos decupado o diálogo da Madu com o Augusto em três planos: um plano conjunto, um primeiro plano da Madu e um contraplano do Augusto. Entretanto, durante a gravação, nos deparamos com alguns problemas.

O primeiro deles foi o plano conjunto, em que os dois atores ficavam um de frente para o outro. Para não romper com a estética, utilizamos a lente 50mm, no entanto, o espaço da cozinha era pequeno e os atores ficaram mais próximos da câmera do que gostaríamos. Além disso, não gostamos de como ficou o quadro, já que ele só enquadrava a janela e, com isso, excluía o azul da parede. O mesmo aconteceu com os planos individuais dos personagens.

Então, organizamos a cena para enquadrar os dois atores, mas em profundidade. Assim, Augusto ficou de lado para a câmera enquanto Madu se posicionou de frente. Nesse momento, decidimos manter só esse plano, por causa do atraso na ordem do dia.

Entretanto, percebemos que os atores estavam conseguindo repetir os *takes* com certa facilidade e aproveitamos esse momento para gravar o plano de Augusto, que havíamos planejado na decupagem. Assim, mesmo sem termos gostado

esteticamente, percebemos que seria importante registrar sua reação. Os atores acertaram de primeira e ficamos só com esse *take*. Inicialmente, não era nossa pretensão utilizar esse plano, mas ele acabou se tornando fundamental na montagem.



Figura 25 e 26: Frames do curta O Que Dizemos no Escuro (sem tratamento)

## 9.2 SOLUÇÕES

Além de imprevistos, o set também é o espaço onde conseguimos visualizar melhor a história e encontrar soluções para alguns problemas. Um exemplo é a cena final do filme.

Como abordado anteriormente, o final como estava no roteiro não nos agradava. No entanto, quando fomos ao ginásio, conseguimos compreender melhor a organização do espaço, o que nos inspirou a ter outra ideia para a conclusão do filme.

A quadra estava vazia e escura, enquanto, ao fundo, uma fonte de luz natural entrava pela porta, iluminando a entrada. Acharmos a imagem poética, principalmente pela possibilidade de, novamente, remetemos ao escuro. Desse modo, pensamos em posicionar a câmera dentro da quadra, mas distante das personagens, de modo que o diálogo das duas ficasse inaudível. Assim, traduzimos por meio da imagem o que, a princípio, havíamos tentando expressar por escrito.

Vale ressaltar que grande parte da decisão foi influenciada pela possibilidade de ter um quadro dentro do quadro, ou seja, ter a porta como elemento que enquadra as personagens.

Em seu livro, Sijll analisa a importância dramática do elemento retangular nos filmes e cita que ele pode ser usado para separar dois mundos. Neste caso, segundo ela, o elemento retangular pode se assemelhar a um portal: “ele simboliza o conflito do personagem e ajuda a exteriorizar suas escolhas” (SIJLL, 2017, p. 62).



Percebemos que, desde o princípio, queríamos mostrar o futuro de Madu dividido em dois: o que ela permanece como atleta e o que ela muda de profissão. Portanto, esse enquadramento a coloca no centro da tomada de decisão.

Assim, deixamos claro que há somente duas opções para Madu: continuar no vôlei e, portanto, entrar na quadra, ou abandonar o esporte, virar as costas e ir embora. Contudo, antes de apresentarmos a decisão final de Madu, o filme termina.

### **9.3 LIBERDADE PARA A CÂMERA**

Lumet comenta que o diretor exerce um controle muito pequeno durante a gravação de um filme, especialmente sobre a operação de câmera (LUMET, 1998, p. 112). No nosso caso, isso se intensifica, pois trabalhamos apenas com o monitor da câmera, tornando difícil acompanhar com exatidão o que está sendo gravado.

Tendo isso em vista, buscamos desde o princípio do trabalho, realizar reuniões com o diretor de fotografia. Desse modo, ele estava sempre ciente do tom, da estética e da abordagem do curta, pois sentimos que era extremamente necessário que ele tivesse liberdade criativa, principalmente devido ao grande número de *inserts* que tínhamos a intenção de gravar.

Para isso, separamos em todas as diárias um tempo para que o diretor de fotografia pudesse procurar imagens que ficassem visualmente interessantes, a fim de conseguirmos a quantidade ideal de *inserts* para a montagem.

Essa autonomia se mostrou muito importante em diversos outros momentos. Na cena 5, por exemplo, durante a dança, instruímos os atores a se soltarem e colocamos uma música ao fundo. A câmera em todo o momento ficou livre e as decisões de movimento e enquadramento foram tomadas pelo diretor de fotografia, que ainda coordenou diversas vezes os personagens, já que ele tinha acesso à imagem captada.

O diálogo e a confiança na equipe foram importantes não só para a fotografia, mas para o trabalho em geral. Com isso, podemos focar nos atores no set, pois sabíamos que o restante estava em ordem.

## **10. SOM**

### **10.1 VÔLEI**

Para criar um ambiente realmente imersivo durante o jogo de vôlei, precisávamos captar o som de uma partida com uma grande torcida, que só foi possível devido nossa longa pré-produção. Então, nos programamos antecipadamente para ir aos jogos de vôlei profissional de Juiz de Fora.

Feito isso, houve a necessidade de criar uma narrativa com os sons da torcida, misturando vários momentos em que não tinham uma música - que eram raros no ginásio - para representar a tensão do ambiente, outros em que a torcida estava eufórica, torcendo pelo ace (pontuação em que a jogadora saca e acerta diretamente na quadra adversária) e outros de exaltação com uma pontuação.

Ao imaginar a segunda cena, pensamos que, para representar melhor a queda de Madu, os torcedores deveriam corresponder negativamente ao tombo. Porém, pela protagonista se sentir reprimida e ansiosa naquele ambiente, faz mais sentido que a reação da torcida seja o completo oposto. Uma justificativa real para essa comemoração seria que o time da personagem está jogando fora de casa, então os gritos se dão devido ao ponto marcado pela equipe adversária.

Para criar uma composição sonora mais realista é preciso cobrir tudo que seja minimamente importante dentro e fora de quadro. Por isso, mesmo com um ambiente caótico, completamente tomado pela presença dos torcedores, tomamos cuidado em adicionar, na pós, os sons da bola batendo no chão, do saque e de todos os outros toques que o outro time teria feito na realidade do filme. Assim, seguem uma sequência de três toques, como na regra do vôlei - recepção, passe e ataque - até quando a bola bate no chão marcando o ponto.

Após o pulo da protagonista, a tela fica escura e há a ligação com a próxima cena, em que os sons do público se misturam ao som de um trem. Madu se sentiu atropelada por essa multidão que parecia tão indiferente à sua dor. Para essa associação apenas precisamos mixar o barulho da torcida, para ficar no mesmo volume que o apito da locomotiva.

## **10.2 A CIDADE**

Fazer o áudio de cortes rápidos, tem suas dificuldades que pedem uma atenção especial. Muitas vezes, precisamos aumentar ou diminuir o tempo da ambiência e de alguns detalhes específicos, deixando em durações diferentes da montagem para que, mesmo curto, ainda fosse possível distinguir os sons. Além

disso, precisamos criar um ritmo com esses áudios ordinários, usando principalmente sirenes, buzinas e veículos para isso.

Ao final da montagem, fizemos novamente a mescla do trem, mas agora, com o som do chiado da caixa de som. Como o barulho do trem não estava com a presença que nós queríamos, usamos um áudio de pedregulhos rolando para dar a impressão que conseguimos sentir o chão tremendo.

### 10.3 O CHIADO

Desde quando estávamos escrevendo o roteiro, pensamos em usar esse artifício da caixa de som com defeito, para aumentar a tensão presente no enredo. Usamos *Eraserhead* (1977) como referência, já que usam o aquecedor do apartamento do protagonista como meio para estimular a sensação de incômodo do público a fim de amplificar o terror do filme.

Na cena 3, que é a primeira vez em que a caixa aparece, está bem mais controlado do que na cena 7, quando a protagonista tem a crise de ansiedade. Isso ocorre porque no começo, o som é diegético, já na parte em que está tudo dando errado na festa, a caixa nem está ligada. O chiado que ouvimos então, só existe na mente de Madu.

### 10.4 COZINHA

Madu, na cena 3, dá um tapa no aparelho de som que volta a funcionar por enquanto. Para dar uma ideia dessa falha do som, a música volta picotada, parando, voltando o chiado até que funciona perfeitamente. Quando as músicas apresentam um espaço físico, representado por onde o aparelho de som está, trabalhamos com o efeito chamado *reverb*, que simula a reverberação do áudio em diferentes ambientes.

Podemos perceber essa mudança notável quando há a passagem da sala da personagem, para os cortes rápidos na cozinha, na cena 4, onde prepara os alimentos. O uso dessa mudança de efeito cria por si só um ritmo, favorecendo a passagem de um local ou de um momento para outro, ajudando a transição das elipses.

Um fator importante nesses inserts junto com a música, é a mixagem, para deixar as texturas dos alimentos sendo cortados e manuseados ainda ter uma presença na composição sonora.

A música é interrompida pela campainha que toca. A campainha, a porta abrindo e fechando e os passos de Augusto foram todos feitos na pós, assim é preciso inseri-los no ambiente. A mixagem, para diminuir o volume, deixando condizente com a distância e o gradual aumento do volume dos passos à medida em que Augusto se aproxima, junto com o efeito *reverb*, são suficientes para criar essa sensação de realidade.

### 10.5 A FESTA

Fazer um plano sequência com muitos diálogos, que se sobrepõem e que acontecem de diversas distâncias, é um desafio enorme. Exigiu muito planejamento, mas acima de tudo, coragem, porque só na pós que íamos ter certeza se conseguimos captar o que os outros personagens falam a uma distância maior. Nossas principais preocupações eram nas partes em que Hugo fala ao longe: “Ô de casa” e quando Nina diz: “Ah, não” e “Respeita nosso amigo internacional”, porém ficamos muito contente com o resultado. Só precisamos fazer alguns ajustes de volume e já funcionou muito bem.

Nossa outra grande preocupação na festa era que fosse natural. Por isso demos indicações aos atores, que estavam fora de quadro, que deveriam ficar a todo momento conversando para preencher o espaço sonoro.

Algo que nós tivemos uma certa dificuldade em chegar no ponto em que ficamos satisfeitos, foi da passagem dos diálogos do sofá até a dança, na cena 5. No final das contas decidimos usar a mesma música, que vai aumentando até tomar conta da cena. Acreditamos que a participação da música durante a conversa e nos movimentos das mãos, ajudou a dar uma justificativa para a dança, já que o público começa a se envolver nesse clima.

### 10.6 A CRISE

Ao final da cena 5, quando o som começa a falhar até a caixa parar de funcionar, decidimos cortar a música, misturando com barulhos de estática, assim cria um ritmo junto com a montagem rápida.

Na cena 6, Madu vai para a cozinha, escutamos ela abrindo a porta do forno, tirando o bolo e colocando ele em cima do fogão. Em vez de colocar um som ambiente urbano como os usados em trechos anteriores, escolhemos preencher o espaço com uma ambiência que remetesse à tristeza de Madu. Nesse instante, a

personagem não se sente tensa ou ansiosa, mas sim derrotada. Então fazia mais sentido usar o som semelhante à uma caverna vazia, onde o sopro do vento ecoa. Esse silêncio ajuda muito a evidenciar o ambiente caótico da cena seguinte, trazendo a diferença entre a cozinha para a poluição sonora da sala.

Já na cena 7, o chiado parece diferente, evidenciando que agora estamos projetando o que a personagem sente em seu íntimo. Selecionamos um som constante que parece um chiado, mas na verdade é uma água fervente, apenas por ser mais grave e marcante.

Quando havia inserts da caixa de som, do liquidificador e das falas dos outros personagens, inserimos novos chiados. Após a fala de Bia, os burburinhos da festa parecem ter um eco e logo depois em que Samuel fala, já ficam abafados, assim como os chiados. Nossa intenção em ir mudando o áudio dessa forma era dar a sensação que Madu está se sentindo sufocada, quase como se estivesse se afogando.

Hugo diz: “Se não fosse por mim vocês tavam tudo torrado”. Assim, fizemos cortes remetendo ao fogo e fumaça e também inserimos sons correspondentes a isso. Tanto na voz de Hugo e de Augusto usamos efeitos de modulação para aproximar um pouco dos chiados.

Depois da risada de Augusto ele já está do lado de Madu dizendo algo que não conseguimos entender. A voz dele está abafada e há um som de água no fundo, para dar a sensação de que estamos dentro da protagonista. Ela manda Augusto sair, que, para se aproximar aos chiados e falhas no som, modulamos sua voz.

Assim que liga a caixa de som e o ventilador, o ruído começa a aumentar até que há o estouro. Criando essa crescente do curto circuito até o seu ápice, separamos os ruídos em três camadas, assim começamos apenas com uma, e aos poucos introduzimos as outras.

No escuro, na cena 8, durante as gravações, precisamos só nos atentar para gravar a atriz que interpretou a Madu, andando até o quarto e fechando a porta, fazendo assim, a ligação entre as duas cenas sem dar o efeito de uma elipse.

Já na cena 12 em que a técnica e Madu conversam, fizemos a captação próximo das atrizes, para que, na pós, ainda pudéssemos ter a opção de deixar explícito ou não o que estão dizendo. Só precisamos usar o efeito *reverb* novamente para abafar as vozes e deixar elas aparentemente distantes. Também adicionamos o suspiro de Madu que já tínhamos gravado em outra diária.

## 11. MONTAGEM

A montagem é uma das últimas etapas de produção de um filme. Com ela, selecionamos os *takes* e os juntamos a fim de formar a história. É a partir dessa junção que construímos ideias - como associação, contraste, elipse - e selecionamos o que o público irá ver. Segundo Murch, “cortar é mais que um método conveniente de tornar contínua a descontinuidade. É, em si, pela força de sua paradoxal subitaneidade, uma influência positiva na criação de um filme” (MURCH, 2004, p.21).

Neste texto, o autor também aborda sobre a importância do editor enxergar o filme de forma objetiva, sem ser influenciado pela dificuldade de um plano ou a beleza de outro. “O editor, no entanto, deve tentar ver apenas o que está na tela, assim como o público o fará. Este é o único jeito de desvincular as imagens do contexto de sua criação” (MURCH, 2004).

Desse modo, buscamos nos distanciar dos acontecimentos da gravação e ter em vista somente a história que estávamos montando. Assim, para atingirmos o ritmo ou a emoção que queríamos, tivemos que abrir mão de alguns planos. O caso mais radical foi na cena 5, na transição da conversa dos amigos na festa para a cena da dança, em que excluímos toda a parte final do diálogo, para que a passagem entre as sequências ficasse fluida e natural.

A seguir, vamos abordar os principais pontos do processo de montagem do curta-metragem.

### 11.1 SUBJETIVIDADE

Tivemos como principal referência para a montagem a série *The Bear*, que utiliza a edição para impulsionar a narrativa, especialmente para retratar o contexto de tensão da cozinha de um restaurante (a partir do uso de cortes rápidos) e para alcançar a subjetividade e os pensamentos dos personagens.

A série aborda o estresse e a ansiedade decorrentes do ambiente de trabalho e, em diversos momentos, rompe com a fluidez narrativa e com a montagem clássica, fragmentando a diegese com cortes abruptos que apresentam imagens aparentemente aleatórias, mas que possuem o papel de ilustrar o pensamento de algum personagem.

A partir dessa referência, construímos a sequência da cena 7, em que Madu passa por uma crise de ansiedade. Na cena, ela está sentada no chão tentando consertar novamente a caixa de som. Essa imagem funciona como uma base sobre a qual inserimos, através de cortes rápidos, outras imagens que representam o fluxo de consciência de Madu.

Contudo, a seleção dos planos não foi aleatória. Em meios às falas dos personagens na festa, inserimos inserts que seguiram uma lógica narrativa e subjetiva: primeiro, detalhes da caixa de som - o primeiro pensamento de Madu, pois ela está tentando consertá-la; em seguida, cenas da protagonista cozinhando, pois, além da caixa de som estragada, Madu também queimou o bolo; por fim, planos da festa, representando as consequências de seus erros.

Entretanto, essa lógica de raciocínio se perde em meio à ansiedade da protagonista, que é inundada de pensamentos. Com isso, a montagem também passa a representar esses eventos de forma misturada, caótica e bagunçada. Assim, aceleramos o ritmo, diminuindo o tempo entre os inserts, até que Madu gradativamente vai desaparecendo da tela, restando apenas os pensamentos confusos e desordenados. Então, há a queda de energia e a tela fica preta.

## **11.2 ASSOCIAÇÃO**

Buscamos, ao longo do processo de montagem, criar associações de imagens que expressassem alguma ideia que gostaríamos de passar. Mesmo que os planos sozinhos não possuam um sentido claro, a junção deles pode construir uma nova narrativa.

Um exemplo é na segunda cena, após a lesão de Madu, onde a primeira imagem que surge é a de um trem em movimento. A justaposição dos planos cria uma relação metafórica entre a queda da protagonista e a força bruta do trem, reforçando a violência do tombo de Madu. Além disso, também pode demonstrar o estado emocional da personagem: ela se sente derrotada, como se fosse atropelada por uma situação que não consegue controlar.

Outro exemplo ocorre na cena 5. Durante a festa, após os diálogos no sofá, mostramos as mãos da protagonista enquanto mexe no anel, realçando seu desconforto e ansiedade diante da situação. Em seguida, cortamos para a mão de Ana acariciando a de Nina. Com isso, construímos um novo significado e, através do contraste das imagens, representamos a solidão de Madu.

### 11.3 CONTROLE

Durante toda a produção do curta, demos atenção especial ao plano sequência. Entretanto, notamos também a importância de analisá-lo sob o ponto de vista da montagem. Apesar de não termos liberdade para modificá-lo na pós-produção, ele faz parte da narrativa do filme e é influenciado pela edição.

Assim, pensamos em intensificar o contraste entre falta de controle (representada pelo plano-sequência) e controle (representado pela montagem). Essa ideia veio desde a decupagem, quando, na cena 5, escolhemos dividir a sequência onde os cinco amigos conversam na festa em diversos close-ups e planos detalhes. Desse modo, conseguimos ter bastante material para montar.

Com isso, tivemos essa sequência registrada sob a perspectiva de cada personagem, capturando os momentos de falas e de reações. Além disso, havia também diversos planos detalhes, principalmente das mãos.

Como resultado, conseguimos ter liberdade de montar a cena como se fosse um quebra-cabeças, moldando o ritmo, reorganizando as falas e escolhendo quais personagens iriam aparecer em determinados momentos. Consequentemente, o contraste entre o plano longo e esses planos curtos em continuidade se intensificou.

## 12. CONCLUSÃO

O filme se transformou ao longo do projeto. A ideia inicial foi moldada, alterada e adaptada às condições de filmagem e influenciada pelas mentes criativas que compuseram a equipe. Portanto, ele é o resultado da construção de cada integrante e de cada pessoa que, de alguma forma, nos apoiou no processo.

Como afirma Lumet (1998, p. 49):

Num certo sentido, um filme está sempre sendo reescrito. As diversas contribuições do diretor e dos atores, a música, o som, a câmera, a decoração, a montagem são tão fortes que o filme está sempre mudando. Todos estes fatores adicionam digressões, aumentam ou diminuem a clareza, mudam o espírito ou alteram o equilíbrio da história.

*O Que Dizemos no Escuro* surgiu a partir do desejo de gravar uma partida de algum esporte, uma cena de alguém preparando uma comida, uma festa, um plano sequência e uma dança. Abraçamos nossas ideias, fazendo o trabalho em um escopo bem maior do que imaginamos de início.

Precisamos nos adaptar, nos reinventar e, em alguns momentos, aceitar que nem sempre temos o controle sobre as situações. A produção de um filme é, por



natureza, imprevisível. Contudo, a organização e o conhecimento profundo da história que queríamos contar nos possibilitou alcançarmos o resultado que havíamos desejado.

Durante o processo, buscamos formas de refletir a subjetividade de Madu, uma personagem ambígua e complexa, através da linguagem cinematográfica. Nossa proposta é, a partir do filme, gerar no público a reflexão, a dúvida e a incerteza - sentimentos intensificados com a escolha de mantermos o final do filme em aberto e não mostrar a decisão tomada por Madu.

Acreditamos que é nesse exercício de empatia e meditação que está o maior valor do cinema.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora Unicamp, 2021.

CHION, Michel. "Le point d'écoute" In \_\_\_. *Le son au cinéma*. Paris: Edition de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1992, p. 51-57. Traduzido do francês por Luiz Carlos Oliveira Jr.

LUMET, Sidney. *Fazendo filmes*. Tradução de Luiz Orlando Lemos. São Paulo: Ediouro, 1998.

McKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Tradução de Juliana Lins. 1. ed. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2004.

SIJLL, Jennifer van. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. Tradução de Fernando Santos. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

## ANEXO I - PROPOSTA DE ARTE

# O QUE DIZEMOS NO ESCURO

MARIANA MOTTA - DIRETORA DE ARTE

### Tipografia

Aa Bb Cc 123  
TAN Pearl

Aa Bb Cc 123  
Muli Extra Light

### Colors



#1a58b1



#631b40



#b59b26



#e5852e



#d43917

### Moodboard



# O QUE DIZEMOS NO ESCURO

MARIANA MOTTA - DIRETORA DE ARTE

MOODBOARD

## Proposta

A proposta artística para o curta é trabalhar a paleta de cores e elementos visuais a partir das comidas preparadas por Madu, trazendo tons orgânicos, saturados e rebalçados, remetendo a suas emoções mais básicas, em uma analogia com o ato de comer.

Em contraposição às emoções viscerais, há uma segunda paleta a partir de referências da OP Art da artista Bridget Riley, que traz tons dessaturados, representando seu lado mais racional. As imagens escolhidas representam a ideia de movimento, presente tanto no esporte quanto no aspecto transitório da vida da personagem, e a ilusão de ótica, em alusão à sua dificuldade em visualizar um futuro em sua carreira. O que se vislumbra não necessariamente é a realidade.

## Colors



#3f88ac

#8293ac

#db7b6a

#eeb06b

#fac518

## Moodboard

