



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE

João Luiz dos Santos
Gabriel Pinheiro Mota Rocha

“À NOITE TODOS OS GATOS SÃO PARDOS”:
OS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DE UM FILME DE TERROR NEGRO PSICOLÓGICO

Brasília, DF.
Setembro de 2022.

João Luiz dos Santos
Gabriel Pinheiro Mota Rocha

“À NOITE TODOS OS GATOS SÃO PARDOS”:
OS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DE UM FILME DE TERROR NEGRO PSICOLÓGICO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Audiovisual e Publicidade da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Ma. Emília Silveira Silberstein

Brasília
Setembro de 2022

“À NOITE TODOS OS GATOS SÃO PARDOS”:
OS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DE UM FILME DE TERROR NEGRO PSICOLÓGICO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Audiovisual e Publicidade da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

Setembro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof^a. Ma. Emília Silveira Silberstein
Orientadora

Prof. Dr. Elton Bruno Pinheiro

Prof. Ma. Mariana Souto de Melo Silva

Prof. Dr. Maurício Gomes da Silva Fonteneles
Suplente

Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer primeiramente aos nossos familiares, Fernando, Evandro, Luciana, Cris, Dona Maria Estefânia, e Erika, a escolha de carregar junto de nós os pesos de nossas decisões foi imprescindível para chegar onde chegamos. Os irmãos, Luiz e Karol que mesmo de longe acompanharam o processo e foram importantes conselheiros. Pedro e Dani por terem sido um ponto de apoio na rotina de produção do filme. A tia Lucimar e a tia Soraya por abrirem o espaço das próprias casas para a gravação.

Aos nossos amigos, Aurélio, Felipe, João Guilherme, João Marcos, João de Sá, Lucas e Rafael. Pelo companheirismo, apoio e carinho de vocês, que nos proveu de coragem e conforto para enfrentar o desafio deste projeto.

À nossa equipe, Amanda Barros, Átila Fauzi, Isabella Brasil, Raphaella Donon, Guido Barbosa, João Marcos, Luiz Curado, Isabella Valenza, Paula Hong, Israel Sousa e demais integrantes de cada área, por acreditarem no projeto e torná-lo realidade. Também ao Messias e Adriana da AICON, ao Raul e João, do Espaço Girô, e ao Raphael, do Café DiPreto, ao Draco, por terem confiado em nosso potencial e investido neste projeto. E claro, a todos que contribuíram direta ou indiretamente para que o filme fosse feito.

À nossa orientadora, Prof^ª Emília. Seus ensinamentos foram de muita estima, iremos levá-los para toda a vida.

Aos nossos colegas de curso, Emanuelle, Analu, Babi Garcia, Babi Peçanha, Beatriz, Gabriel, Geovana, Peter, Isabella, Modesto, Victor. Somos gratos por termos vocês em nossa jornada, e temos certeza que todos se tornarão excelentes profissionais.

Por fim, ao cachorro Joey, pelas lambidas carinhosas durante a escrita deste projeto.

Resumo

Este é o memorial descritivo da produção do curta-metragem *À Noite Todos Os Gatos São Pardos*. O filme é do gênero terror negro psicológico, e busca refletir sobre temas como legado e família, dentro da negritude brasileira. Para completar o objetivo de fazer este filme, foi usado o embasamento teórico de autores que discutem a negritude, o cinema negro e o cinema negro de terror, bem como sobre o próprio gênero de terror. Também foi preciso pesquisar acerca de modelos de escrita de roteiro. Por fim, foram feitas reflexões acerca do processo de produção, como se deram os processos criativos e como eles foram adaptados durante a produção e montagem do produto final.

Palavras chave: Negritude, Terror Negro, Representatividade, Roteiro, Produção.

Abstract

*This is the descriptive memorial of the production of the short film *À Noite Todos Os Gatos São Pardos*. This film is from the black psychological horror genre, and seeks to reflect themes such as legacy and family, inside the brazilian blackness. To complete the objective of making this film, it used the theoretical foundation of authors that discuss blackness, black cinema and black horror; as well as the horror genre itself. It also required research of screenwriting models. Finally, it made reflections of the production process, how the creative processes took place and how they were adapted during the production and assembly of the final product.*

Keywords: *Blackness, Black Horror, Representativeness, Script, Production.*

Sumário

1. Introdução	8
2. Problema de Pesquisa	8
3. Justificativa	9
4. Objetivos	10
4.1. Objetivos Gerais	10
4.2. Objetivos Específicos	10
5. Definições sobre gêneros cinematográficos e Terror	10
6. Entendendo Conceitos do Filme Negro de Terror , Negritude e os Filmes Negros Brasileiros	14
7. Afro-Surrealismo	19
8. Reflexões acerca do Roteiro	23
9. Sobre a realização do Projeto	28
9.1. Pré-Produção	28
9.2. Realização	31
9.3. Pós-produção	34
10. Considerações Finais	35
11. Referências Bibliográficas	38
12. Apêndices	40

1. Introdução

A escrita deste memorial apresenta uma reflexão sobre o processo de realização do curta-metragem *À Noite Todos Os Gatos São Pardos*. Para tanto, buscamos compreender o cenário da produção de filmes brasileiros do gênero terror negro, com o objetivo de que a nossa obra fílmica dialogasse com os principais aspectos ou pré-requisitos vinculados a esse gênero.

Existe aqui toda a vontade e a pulsão de externalizar questões inerentes à negritude, bem como questões de família e conflitos geracionais que perpassam a negritude. Para sanar tais provocações, foi necessário um intenso trabalho de pesquisa acerca do tema, bem como um acesso às nossas próprias subjetividades para desenvolver a trama.

A história do filme e a história de Caleb nascem com a intenção de entender o que é ser um homem jovem negro em busca de sua própria voz. Seus anseios se tornam catárticos para a audiência por se mostrarem questões pertinentes para a juventude negra.

O memorial busca então levantar e, por vezes, sanar questões que permearam a realização desta obra cinematográfica. Aqui se encontram reflexões acerca de toda a natureza do projeto, sobre o que configura o gênero em que o filme se encaixa, sobre suas temáticas, sobre questões da negritude que aparecem na trama e sobre a própria realização da obra.

Buscamos entender melhor os nossos próprios processos criativos, tanto de escrita quanto de produção do filme. Repassar o que foi feito para compreender quais foram os processos metodológicos mais pertinentes para o produto final, bem como refletir acerca de seus temas.

Sendo assim, surgiu a necessidade de se entender melhor a configuração das famílias negras no Brasil, as representações de negros nos filmes de terror e também as representações da negritude no cinema nacional.

2. Problema de Pesquisa

Tendo em vista o panorama posto acima, a grande pergunta que circunda este trabalho é: Como produzir um filme negro de terror, que também seja afrobrasileiro e que traga questões sobre a negritude, em um contexto universitário e fora do centro da capital do país?

Posta essa pergunta, surgiram outros questionamentos que achamos contundentes serem discutidos no trabalho. Neste trabalho, buscamos entender também como as questões negras influenciam o enredo.

Considerando leituras sobre a produção afro-brasileira, a representatividade de pessoas negras nos filmes e sobre teses acerca das famílias negras do Brasil, buscamos suscitar perguntas como: O que faz de uma obra um filme negro? Como representar os dilemas geracionais de famílias negras em tela?

E, por fim, para além de se pensar sobre as temáticas do filme, também buscamos pensar sobre a própria natureza filmica deste curta. Aqui aparecem as seguintes perguntas: Como adaptar os modelos de roteiros clássicos de Hollywood para uma realidade brasileira, universitária, de baixo orçamento, realizado na periferia do Distrito Federal? O que configura o gênero de terror negro? Em quais características um filme produzido para falar sobre a negritude difere sobre os filmes feitos para a branquitude? E como traduzir as noções do manifesto afro-surrealista (conceito apresentado nos próximos capítulos) para um filme?

3. Justificativa

A justificativa deste produto, bem como desta memória, se dá exatamente na potência que o filme tem em discorrer sobre temas sociais, subvertendo um gênero tão querido pelas audiências.

O terror é um dos gêneros que, apesar de não ser criticamente aclamado como o drama, já mostrou diversas vezes ser motivo para sucesso de bilheteria. Filmes como *Halloween - A Noite de Terror* (1978), de John Carpenter, *O Exorcista* (1974), de William Friedkin, e *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, são clássicos amados e aclamados que permanecerão para sempre no panteão dos grandes filmes da história do cinema.

No entanto, nos últimos anos houve uma retomada do gênero em buscar firmar o seu lugar entre filmes com discursos relevantes. Tal movimento produziu mais clássicos instantâneos, como os sucessos independentes *Hereditário* (2018), de Ari Aster, e *A Bruxa* (2015), de Robert Eggers. Outras obras, e essas são as que mais nos interessam, tem a maior preocupação em serem obras que discutem temáticas sociais e raciais. Filmes como *Corra* (2017), de Jordan Peele e *A Lenda de Candyman* (2021), de Nia DaCosta, são dois dos exemplos mais robustos desse fenômeno.

Portanto, vimos que neste panorama fértil de novos filmes de terror havia uma oportunidade de crescer esse filme à produção brasileira.

Sendo assim, se tornou claro para nós que seria possível produzir um curta-metragem que fosse uma obra de terror negra, que mescla os sustos com as temáticas que perpassam a negritude.

4. Objetivos

4.1. Objetivos Gerais

- O objetivo principal é a realização de um filme negro, curta-metragem, do gênero de terror, que reflita sobre temas afro-brasileiros. Dentro disso, buscou-se refletir sobre a formação da família negra brasileira, questões de legado nela e sobre suas dinâmicas relacionais.

4.2. Objetivos Específicos

- Roteirizar o filme e produzir a decupagem e plano de arte do filme.
- Realizar os ensaios e gravações principais do trabalho, com auxílio criativo de todo o elenco e equipe. Fazer a captação de sons de foley e trilha sonora.
- Finalizar o trabalho com a montagem, edição e mixagem do som e da trilha e colorizar o filme em consonância com a proposta estética da arte e fotografia.

5. Definições sobre gêneros cinematográficos e Terror

Para começar a discutir o trabalho realizado, é necessário entender primeiramente o que ele é. O filme *À Noite Todos Os Gatos São Pardos* surgiu da inquietação em realizar uma obra de gênero negra e brasileira. Posteriormente, foi escolhido qual gênero cinematográfico nós iríamos trabalhar: o terror psicológico.

Mas antes mesmo de começar a falar sobre a concepção do roteiro, é necessário entender o que está sendo discutido aqui. Se faz necessário aprofundar os conceitos-chaves que estão na base desse projeto.

É preciso falar sobre o que é um gênero cinematográfico. Esta única palavra, gênero, que permeia qualquer obra audiovisual, pode parecer muito simples, mas é justamente isso que faz com que ela seja responsável por um grande debate teórico. Desde o trabalho de Aristóteles em *“Poética”*, que classificou todas as histórias contadas até então em três categorias, até os teóricos mais atuais, não há consenso do que é e quais são os gêneros.

Das muitas definições que se pode dar a tal conceito, aquela que seria de maior serventia para este trabalho, é a de que os gêneros cinematográficos dizem respeito ao

trabalho de classificação de uma determinada película, através de características da história semelhantes a outras obras. O autor Luís Nogueira (2010) coloca melhor a questão no seguinte trecho:

O que é então um gênero? Um gênero é uma categoria classificatória que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Desse modo, será possível, seguindo o raciocínio genérico, encontrar a gênese comum de um conjunto de obras, procurando nelas os sinais de uma partilha morfológica e ontológica – assim, através da ínfima comunhão de determinadas características por parte de um conjunto de obras, poderemos sempre proceder a genealogia mais remota das mesmas, o que haverá de permitir compreender melhor o seu processo criativo e efectuar a arqueologia das ideias fundamentais que veiculam ou das situações que retratam. (NOGUEIRA, 2010, p. 3 - 4).

Sendo assim, se entende que os gêneros cinematográficos são de suma importância para abrir o contato entre o autor ou autora com as demais pessoas que irão desfrutar da obra (produtores, exibidores, audiência, crítica especializada, entre outros exemplos). É através da classificação, feita através da identificação de uma série de tropos ou ícones, que se entende de fato o que é aquela película.

A princípio, o processo de se classificar um filme através do método comparativo pode parecer algo fácil. No entanto, é ainda mais difícil do que aparenta. Vale trazer aqui como exemplo o caso clássico do cinema *noir*, grupo de filmes dos anos 1940 e 1950, período pós-guerra, que é altamente contestado como gênero por diversos autores pela falta de consistência entre suas obras. Sobre o tema, vale trazer o trecho do pesquisador em história do cinema, e entusiasta do movimento, Fernando Mascarello. Em seu texto, ele mesmo admite essa lacuna, dizendo:

Entre as acusações mais recorrentes está a impossibilidade de encontrar a totalidade das características definidoras do *noir* num único filme. A essa se agrega outra, provavelmente mais grave: algumas das obras quintessenciais do cânone (assim como muitas outras mais periféricas) não exibem vários (os mais diversos) dos traços considerados fundamentais. (MASCARELLO, 2006, p. 183 - 184).

Outra questão bastante significativa acerca do tema dos gêneros fílmicos, diz respeito a intersecção entre dois ou mais gêneros. Por muitas vezes, não é possível classificar uma película em único gênero. Sendo assim, como argumenta Nogueira, vários filmes são considerados gêneros híbridos, como por exemplo as comédias românticas, ou suspenses policiais. Concatenando com isso, Mascarello continua discorrendo sobre como o *noir* por si só não seria um gênero, mas sim uma amálgama de vários deles.

Um segundo argumento diz respeito ao estatuto do noir. Pelas mais variadas razões, o noir não seria um gênero. A principal dessas razões seria a de que o noir acolhe uma multiplicidade de gêneros: policiais, thrillers, filmes de espionagem, melodramas e até mesmo Westerns. (MASCARELLO, 2006, p. 184).

Os pontos supracitados demonstram como a questão dos gêneros audiovisuais é rica em debates e reflexões. Poderia se aprofundar muito mais nessa discussão, mas para o presente trabalho, as principais ideias já estão postas. O filme aqui apresentado é classificado então como um filme de gênero híbrido, ou até mesmo, um sub-gênero, o terror negro.

Cabe agora discorrer sobre e procurar entender o gênero em si. É necessário prosseguir falando sobre o terror.

Ao se falar sobre as características e tropos comuns ao terror, é comum sempre citar monstros, fantasmas, criaturas, violência, entre outros. No entanto, talvez uma das maneiras mais claras de se referir a este gênero é falando sobre o sentimento que ele busca evocar nos espectadores, o medo.

Apesar de ser bastante efetiva, tal definição se mostra simplória demais. Sobre o assunto, uma das maiores referências na epistemologia do horror e terror (ao qual ele se refere como horror artístico, diferenciando do sentimento de horror), o filósofo americano Noël Carroll, escreve o seguinte:

Os gêneros que recebem seu nome do próprio afeto que são destinados a provocar sugerem uma estratégia particularmente torturante para se fazer a sua análise. Como as obras de suspense, as obras de horror são concebidas para provocar certo tipo de afeto. Vou presumir que esse é um estado emocional cuja emoção chamo de horror artístico. Assim, pode-se esperar situar o gênero do horror, em parte, por meio de uma especificação do horror artístico, ou seja, da emoção que as obras desse tipo são destinadas a gerar. Os membros do gênero do horror serão identificados como narrativas e/ou imagens (no caso das belas-artes, do cinema etc.) que têm como base provocar o afeto de horror no público. Uma tal análise, evidentemente, não é a priori. É uma tentativa, na tradição da *Poética* de Aristóteles, de oferecer generalizações esclarecedoras acerca do corpo de obras que, no discurso cotidiano, aceitamos previamente como constituintes de uma família. (CARROLL, 1990, p. 30).

É válido aqui explicitar que Carroll entende o medo como uma reação fisiológica. Ou seja, ao assistir algo assustador na tela, o público pode ter reações físicas das mais diversas. Uma cena de aparição fantasmagórica pode deixar uma espectadora arrepiada, enquanto outro espectador pode até mesmo gritar ou desmaiar vendo a mesma cena.

Outra autora que discute o cinema de terror, principalmente sob a ótica da negritude, a Dra. Robin R. Means Coleman, também fala sobre essa questão em sua obra "*Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Horror*".

Assim sendo, o que, então, é o terror conceitualizado aqui? Eu tomo a discussão de Phillips acerca das definições em seu livro *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Nessa obra, ele argumenta que o terror, como um gênero, é marcado por aquilo que é reconhecível instantaneamente como aterrorizante; aquilo que corresponde a nossa compreensão e expectativa do que é aterrorizante; e por aquilo que é discutido e interpretado como sendo parte do terror. (COLEMAN, 2019, p. 51).

No entanto, é claro que tal visão sobre o gênero é extremamente reducionista. Diversas pessoas ao assistirem um filme de terror, podem não necessariamente sentir medo. Sendo assim, é necessário ampliar as possíveis definições. Robin continua então em seu texto dizendo:

Isabel Christina Pinedo, em *Recreational Terror: Women and the Pleasure of Horror Film Viewing*, sintetiza de forma hábil a variedade das considerações acerca do terror, definindo o gênero de acordo com cinco descritores: (1) o horror perturba o mundo corriqueiro; (2) infringe e viola, limites; (3) incomoda a validade da racionalidade; (4) resiste aos fechamentos narrativos; e (5) trabalha para evocar o medo. Na verdade, neste livro, eu acredito que seja mais proveitoso abordar o nosso entendimento dos filmes de terror por meio de um apanhado de considerações. Ao fazê-lo eu tento evitar as armadilhas e os limites de estabelecer categorias fixas, enquanto dou crédito à ambiguidade e abertura textual ou polissemia. (COLEMAN, 2019, p. 51).

Neste sentido, fica claro então que o terror, para além de um gênero que busca evocar um afeto de medo, temor, horror e pavor, é um gênero de subversão. O terror como gênero busca ir além das narrativas clássicas hollywoodianas que o público está acostumado. É um gênero cinematográfico que usa da violência, seja ela física ou mental, mas que se caracteriza pelo “contexto niilista em que a violência ocorre”. (COLEMAN, 2019, p. 52).

Não é do interesse do gênero, as bem conhecidas histórias de bem contra o mal, ou contos de romance, apesar de que elas também podem compor os roteiros e até mesmo serem o seu mote narrativo. O terror por muitas vezes busca subverter essas narrativas. Filmes como *Você é o Próximo* (2011) e *Homem nas Trevas* (2016), por exemplo, alteram as visões maniqueístas de herói e vilão que atravessam outros gêneros fílmicos. Já *Drácula de Bram Stoker* (1992) foi capaz de alinhar o próprio romance com o terror.

Para além do entendimento de que o terror é um gênero altamente versátil tematicamente e subversivo, com o potencial de causar desconforto para sua plateia, há um conceito ainda mais caro sobre o gênero para este projeto. Há uma noção amplamente difundida entre pensadores e pensadoras do meio acerca das possibilidades de alinhar comentário social ao terror. Segundo Coleman (2019, p.41), “o horror tem algo a dizer sobre

religião, ciência, estrangeiros, sexualidades, poder e controle, classe, papéis de gênero, origem do mal, sociedade ideal, democracia etc.”.

Seja em sua capacidade de criticar o consumismo desenfreado através de zumbis servindo de fachada para um comentário acerca da luta de classes e o corporativismo (COLEMAN, 2019, p. 39-40), como em *Terra dos Mortos* (2005), ou de fazer reflexões acerca do machismo e de relacionamentos abusivos como na releitura *O Homem Invisível* (2020), o terror é um campo extremamente fértil para se discorrer sobre temas que percorrem a sociedade.

É neste panteão de obras que *À Noite Todos os Gatos São Pardos* busca se estabelecer. O filme busca extrapolar as características mais comuns ao gênero, como os *jumpscares* ou a música carregada, para contar uma história que se cria através de uma reflexão acerca de questões sociais contemporâneas.

Mais que isso, é um filme de terror negro. Um filme sobre negritude. Sobre família, afetos e filhos e suas mães.

Em um dos capítulos seguintes, será aprofundada a questão do filme negro de terror, e como este filme é uma tentativa de trazer o contexto de produções como o clássico moderno *Corra!* (2017) e o cult *O Mistério de Candyman* (1992), para uma lógica afro-latina brasileira, situada nos bairros periféricos do Distrito Federal.

6. Entendendo Conceitos do Filme Negro de Terror , Negritude e os Filmes Negros Brasileiros

Um projeto que trata de negritude precisa antes de tudo entender as formas e efeitos do imaginário negro. Por se tratar de um enredo que representa o tensionamento das dinâmicas familiares num contexto de solidão, e por o protagonista ser um homem negro, inserido em uma família racializada, existem diversas problemáticas que precisam ser explicitadas.

O jovem negro brasileiro possui, do momento em que nasce, conceitos pré determinados impostos sobre ele. Fatores estes que afetam sua persona, ou seja, seu modo de se portar diante do mundo. As noções coletivas de que o negro é inferior em intelecto, emocional e socialmente (a branquitude), desprovido de moral, não civilizado, infantil e pré-lógico (ANDRÉ, p.89-90) são fatores que afetam sua persona, ou seja, seu modo de se portar diante do mundo.

Tais fatos tem efeitos duradouros sobre o corpo e a mente do homem negro, que precisa por todo o período de sua vida, aprender a navegar pelas correntezas da sociedade em

que está inserido e se provar de maneira constante indivíduo constituinte da própria sociedade. Fanon em *Peles negras, Máscaras Brancas*:

Enquanto o negro estiver em casa não precisará, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinas, confirmar seu ser diante de um outro. Claro, bem que existe o momento de “ser para-o-outro”, de que fala Hegel, mas qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada. Parece que este fato não reteve suficientemente a atenção daqueles que escreveram sobre a questão colonial. Há, na Weltanschauung de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica. Pode-se contestar, argumentando que o mesmo pode acontecer a qualquer indivíduo, mas, na verdade, está se mascarando um problema fundamental. A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. Alguns meterão na cabeça que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, p. 103-104)

As várias faces do racismo também tem efeitos nas constituições familiares da comunidade negra, uma parcela da sociedade que foi negada o direito de formação familiar por séculos, se vê obrigada a modificar novos e velhos costumes para que tivessem uma dinâmica familiar em meio aos perigos existentes, até o dia de hoje, para um indivíduo negro no Brasil. Tal necessidade de moldar uma família para a sobrevivência em sociedade foi mutável de geração para geração, este fator pode criar divergências no núcleo familiar,

E é justamente o choque de gerações entre uma juventude marcada pela história de seu povo e sua relação com o resgate da ancestralidade que este projeto planeja explorar ao abordar a família negra.

Como foi dito anteriormente, para além de ser um filme de terror, o curta-metragem aqui apresentado se trata principalmente de um filme negro de terror. Mas o que necessariamente configura tal tipo de obra?

Para a construção deste projeto, foi de suma importância a escrita da Doutora e PhD em filmes de terror negro, a Professora de Estudos de Comunicação Robin R. Means Coleman, em seu livro *Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror*.

Neste trabalho, a autora discorre sobre a representação de pessoas negras em filmes de terror durante boa parte da trajetória da produção estadunidense. Além disso, ela discorre sobre o que diferencia um filme de terror de um filme negro de terror.

Posto isso, Coleman explica que os filmes negros de terror se assemelham aos filmes de terror por se tratarem de obras que trazem as características comum ao gênero, como por

exemplo os monstros, o suspense e o susto, porém buscando pôr em foco questões raciais que dizem respeito à população negra. Nas palavras de Coleman:

Filmes negros de terror são constituídos por muitos dos mesmos indicadores dos filmes de terror, como a perturbação, monstruosidade e medo. Contudo, filmes negros de terror são filmes “raciais” na maioria das vezes. O que significa que possuem um foco narrativo adicional que chama a atenção para a identidade racial, nesse caso, a negritude — cultura negra, história, ideologias, experiências, políticas, linguagem, humor, estética, estilo, músicas e coisas do tipo. (COLEMAN, p.54).

Há no entanto uma grande distinção entre filmes de terror com personagens negras feita pela autora. Ela explica que embora existam filmes negros de terror, existem também filmes de terror com negros. A escritora define os filmes de terror com negros sendo aqueles que trazem personagens negras em uma história que, na realidade, trata da branquitude. Para explicar melhor, a autora usa o exemplo do filme *As Criaturas Atrás das Paredes* (1991), do diretor Wes Craven. Sobre o longa, ela diz que:

[...] Existem filmes de terror que voltam sua atenção para a negritude, mas falham em ser filmes negros. *As Criaturas Atrás das Paredes* (1991) é oferecido por um criador de imagens não negro (Wes Craven). O filme é notável por ter o personagem, “Fool”, uma criança negra ladra, como protagonista. Mas a produção também estrela um casal branco incestuoso, “Mãe” e “Pai”, que são os antagonistas grotescos. *As Criaturas Atrás das Paredes* exhibe Mãe e Pai como senhores do gueto em um bairro pobre predominantemente negro. Além do negros criminosos e negros pobres, o foco narrativo recai em cima de Mãe, Pai e de uma “filha” branca, Alice, que foi sequestrada e sujeitada a abusos. Assim sendo, *As Criaturas Atrás das Paredes* trata da branquitude com um elenco e uma equipe majoritariamente brancas, assim como seu impulso textual. Pelas minhas contas, trata-se de um esforço do tipo filme de terror com negros. (COLEMAN, p. 56-57)

Coleman explica ainda que existe uma potência inerente aos filmes de terror em funcionarem como comentário sociais. Segundo ela, tanto os filmes negros de terror quanto os filmes de terror com negros servem para se entender como a negritude é representada nas obras. Ela afirma que:

Juntos, filmes de terror “com negros” e “filmes negros” de terror, oferecem uma oportunidade extraordinária de se examinar como raça, identidades e relações raciais são construídas e representadas. Talvez o mais interessantes para os dois tipos seja quando e de que maneira esses filmes posicionam de forma variada os negros como a coisa que horroriza ou como a vítima que é horrorizada. A narrativa única do gênero de terror, assim como sua estética e suas qualidades comerciais, providencia a noção de que “o gênero mais do que nunca, se mostra útil para debater os dilemas da diferença”. Certamente, o terror sempre prestou atenção aos problemas sociais de forma provocativa. (COLEMAN, p. 57).

Talvez o que se possa tirar da discussão de Coleman, afinal, é que a branquitude vinha

excluindo a negritude de sua voz no cinema de terror. Por muitas das vezes, personagens negras foram apenas utilizadas para contarem histórias que dizem respeito a pessoas brancas. Por isso, o cinema negro de terror surge como um contraponto, uma resposta que diz respeito a inversão do protagonismo. Sendo assim, questões que dizem respeito à negritude são postas em foco, na grande tela. Coleman diz sobre isso o seguinte:

Diferentemente dos filmes protagonizados por brancos, onde os negros eram usados majoritariamente como alívio cômico, em filmes negros como esse, cada personagem em tela, o bom e o mau, o alto e o baixo, representavam um vasto mundo de peles mais pigmentadas que realmente existia na vida real, mas que raramente era visto na tela grande. (COLEMAN, p. 25)

Na tomada da decisão de abordar temáticas negras e brasileiras no projeto, se fez necessário pensar sobre representações ao longo da história do cinema nacional, em específico da comunidade negra. Durante grande parte do século XX, o cinema brasileiro priorizou as visões brancas e elitizadas sobre o que é ser brasileiro.

O negro brasileiro foi retratado de forma estereotipada. Assim como explicou Coleman sobre o cinema negro estadunidense, no Brasil o negro no cinema foi retratado pela visão branca do que é ser negro, enquanto indivíduos e coletivos negros que se propunham a usar a própria voz para falar das vivências negras eram marginalizados.

É com o objetivo de combater esse padrão e debater a imagem do negro no cinema brasileiro, que em 2000, Jefferson De, junto a outros cineastas negros brasileiros, leva ao 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, o manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*.

Após o anúncio do programa Dogma Feijoadá, um coletivo de cineastas negros que levariam à frente as ideias do manifesto, Noel dos Santos Carvalho e Petrônio Domingues, ambos integrantes do programa, publicam um artigo que discorre sobre porque esse coletivo viu a necessidade de um manifesto.

No artigo, eles explicam como a representação do negro caminhou durante os anos e onde inicia a ideia de melhor retratar pessoas negras, e como esse ideia cresce até se tornar o manifesto. Nos anos 60, o cinema novo de Glauber Rocha toma um caminho diferente na representação do povo brasileiro, suas escolhas de pautar problemas sociais e políticos reverbera também nas pautas negras, com o negro com metáfora para o povo, celebrando quilombolas, sambistas e afro-brasileiros.

Nos anos 70, o movimento negro cresce na reivindicação de políticas contra o racismo, e o cinema brasileiro negro, pelas mãos de Zózimo Bulbul, busca se associar a tais anseios do movimento negro. Após o fim do regime militar e a retomada de produções

cinematográficas, principalmente após a criação da Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, há uma crescente nas produções engajadas com temas políticos e sociais. Entretanto, não da forma que pessoas negras gostariam de ser retratadas. Noel dos Santos explica:

Uma das características do cinema da retomada é a diversidade na estética, na linguagem e no modo de realização dos filmes. As produções acenam para a multiplicidade de narrativas e pluralidade temática, dedicadas amiúde a explorar os diferentes nichos do mercado cinematográfico nacional. Pragmáticas ou de estilo pop, as novas produções apresentavam uma proposta de sétima arte comprometida, sobretudo, com o espetáculo e as regras do mercado, sem preocupação de investir no experimentalismo nem contestar o establishment. As mazelas e contradições da sociedade brasileira, por exemplo, lhes servem apenas de ornamento, não são discutidas. Tal abordagem levou a pesquisadora e crítica Ivana Bentes a argumentar que, no cinema da retomada, a “estética da fome” – uma alusão ao ideal de Glauber Rocha de produção de um cinema com baixo orçamento, porém engajado, tanto com as causas sociais e políticas, quanto com o processo de renovação da linguagem cinematográfica – foi substituída pela “cosmética da fome”, um discurso segundo o qual os filmes, ambientados em cenários de carências, visavam ao entretenimento e ao espetáculo agradável de se ver e não a uma reflexão contundente [...] Todavia, essa nova fase do cinema nacional – de euforia e novas perspectivas de produção, distribuição e exibição, inclusive no mercado internacional – não implicou uma mudança significativa nas tradicionais imagens e representações sobre o negro. (Bentes, 2001, 2007). (CARVALHO e DOMINGUES, p.2 - 3).

O negro em diáspora herda diversos elementos de seus ancestrais, e um deles é a luta. Jefferson De e seus companheiros fazem a escolha de dar continuidade às reivindicações que são feitas desde que o primeiro negro foi posto em tela. No início dos anos 2000, nasce o Cinema Feijoadado. Quando o manifesto levanta a discussão sobre o cinema negro ser feito e protagonizado por negros, ele o faz de maneira impositiva, nas palavras de Noel dos Santos e Petrônio Domingues; “sem incorrer nos discursos – panfletários e/ou de vitimização – típicos dos movimentos antirracistas” (CARVALHO e DOMINGUES, p.6). Com apresentação de diversas produções que demonstram a capacidade fílmica do afro-brasileiro, e exigências claras e sucintas. Na escrita de Carvalho e Domingues sobre as falas de Jefferson De:

Jefferson De tornou público o manifesto que pautava o Dogma Feijoadado – Gênese do Cinema Negro Brasileiro –, no qual preconizava sete exigências (ou mandamentos) fundamentais para a produção de um cinema negro: (1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (CARVALHO e DOMINGUES, p.4)

As reflexões que Jefferson De traz são bem específicas e elucidam o que falta para o profissional negro em frente e detrás da câmera. “No período da chanchada havia Grande Otelo, que só interpretava preto burro assexuado. Na minha infância, meu ídolo era o

Mussum, que fazia um negro bêbado que falava errado, isso é um absurdo.” (CARVALHO, DOMINGUES). Jefferson De tem a preocupação com a forma estereotipada com que o negro é representado, e principalmente, com como esses atores são submetidos a tais papéis pela falta de personagens negros que sejam complexos. Em suas falas, De também manifesta sua insatisfação com a falta de incentivo financeiro para produções racializadas. Carvalho e Domingues contam:

Jeferson De comentou também sobre a realidade da indústria brasileira de cinema negro comparada à dos Estados Unidos, tomando como exemplo o diretor Spike Lee. “Quando o Spike Lee precisou de dinheiro para fazer o Malcolm X, ele ligou para o Michael Jordan. Se eu ligar para o Vampeta [então jogador de futebol] pedindo dinheiro para complementar o meu curta, eu duvido que ele vá dar algum. (CARVALHO e DOMINGUES, p.4)

Fica claro que os desafios que os cineastas negros decidiram enfrentar eram grandes e em sua maioria de caráter simbólico. Entretanto, o questionamento de quem tem o direito da representação de si e do outro surte efeitos, e aqueles que sempre foram objetos de representação puderam tomar as rédeas da imagem de si.

O chamado “marginal” ocupa o centro da nossa atenção; não vira herói, mas pelo menos torna-se sujeito, sem direito a demagogia nem paternalismo da parte do diretor (Stam, 2008, pp. 503-504). Em termos de prognóstico, tendemos a ver cada vez mais filmes e vídeos não “sobre” o negro, mas do próprio negro. (CARVALHO e DOMINGUES, p.13)

Em meio a suas considerações sobre o cinema negro, Carvalho e Domingues deixam claro que “se trata de um conceito em construção” (CARVALHO e DOMINGUES, p. 12), mais especificamente, em disputa, de forma e estética, disputa social e política, e principalmente representativa. É com a intenção de ser um acréscimo ao direcionamento do cinema negro brasileiro que nasce *À Noite Todos os Gatos são Pardos*. Caminhar em meio aos seus pares e ser parte de uma luta simbólica e herdada.

7. Afro-Surrealismo

Antes de discorrer sobre o Afro-Surrealismo é necessário entender o que propõe o Surrealismo, que surge como um contraponto da onda Realista do final do século XIX, em busca de definir a arte como ferramenta da expressão humana em sua forma mais bruta e fiel (BRETON).

O Surrealismo como teoria começa a surgir com o manifesto de André Breton, escritor

francês do início do século XX. Entretanto, segundo o próprio Breton, o surrealismo como forma de expressão permeia a comunidade artística desde sempre, presente em obras de Shakespeare e Dante Alighieri. Não necessariamente como movimento determinado, mas como elemento narrativo e ferramenta criativa.

Breton explica:

bom número de poetas poderiam passar por surrealistas, a começar por Dante, e, em seus melhores dias, Shakespeare [...] Insisto, eles nem sempre são surrealistas, neste sentido que descubro neles um certo número de idéias preconcebidas, às quais, bem ingenuamente, eles se apegavam. Apegavam porque ainda não tinham ouvido a voz surrealista [...]." (BRETON, p. 10-11)

Breton, portanto, explica que o surrealismo sempre foi presente, mas era um fantasma permeando a criatividade, muitas vezes negado pelos artistas que buscavam se encaixar nos conceitos e pré-definições de seu tempo, fatores que Breton considera limitadores da capacidade criativa.

Em sua busca por definir o Surrealismo como maior forma de expressão humana, Breton critica a forma e conteúdo do movimento Realista. Pelas definições do próprio artista, um movimento que vive sob o império da lógica, descritivo e aprisionador. Impede assim, o público e o artista, de exercer total liberdade interpretativa sobre as obras que criam e consomem. A descrição, presente de maneira exagerada no Realismo, limita a subjetividade da arte, e, de acordo com o Manifesto Surrealista, a linguagem subjetiva é a mais próxima do âmago da vivência humana.

O Surrealismo é, em forma e conteúdo, lúdico. Breton define que para criar arte surrealista é imprescindível uma produção não perceptiva. A desatenção ao conteúdo considerado linear e compreensível é a única maneira de alcançar a “essência humana”, pois ela é, assim como a intenção surrealista, não linear. Segundo Breton:

Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se rereer. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente pedindo para ser exteriorizada. (BRETON, p. 12)

Portanto, é parte essencial do surrealismo o erro, a falta de atenção e o subconsciente.

Ainda sobre as críticas que o Surrealismo traz dos processos criativos do séc. XX, Breton questiona a separação de realidades, o onírico e o racional, e deixa a entender que ambos caminham juntos e são interdependentes. É dentro dessa problemática da falta de multiplicidade das produções artísticas que se chega ao manifesto Afro-Surrealista.

Sua proposta é a de que, por essência, a produção branca não atinge essa utopia

surrealista de Breton, pois suas produções saem apenas do imaginário, enquanto a produção racializada é resultado de sua realidade, transformada em expressão absurda e onírica.

Em síntese, a necessidade da produção europeia de se colocar, a força, em estado absurdo, é o cotidiano do indivíduo racializado.

É na busca de contemplar o espectro racial do movimento, que em Maio de 2009, D. Scott Miller, um escritor, artista visual e pesquisador, publicou o Manifesto Afro-Surrealista.

Sem demora, Miller abre o manifesto com a diferença entre o Surrealismo pensado por Breton e o Afro-Surrealismo. Sendo assim, Miller escreve que:

Leopold Senghor, poeta, primeiro presidente do Senegal e Surrealista Africano, fez a seguinte distinção: “O Surrealismo Europeu é empírico. O Surrealismo Africano é mítico e metafórico”. Jean-Paul Sartre disse que a arte de Senghor e o movimento do Surrealismo Africano (ou Negritude) “é revolucionário porque é surrealista, mas ele próprio é surrealista porque é negro”. (MILLER, 2009) ¹

A primeira referência ao prefixo "Afro" como linguagem artística vem da introdução do livro de Henry Dumas, *Ark of Bones and Others Stories*, uma escrita de Amiri Baraka. No texto, Amiri cunha o termo “Expressionismo Afro-Surreal” para descrever os trabalhos de Dumas. Ele descreve a capacidade do autor de criar um mundo completamente diferente, mas que se mantém conectado ao mundo real. Subjetivo e absurdo, mas relacionável com as questões sociais que afligem Dumas e seus pares.

Henry Dumas atinge o surrealismo ao expor abertas as feridas do passado e presente, e deixar para o seu público a decisão de achar nas suas palavras esperança ou esquecimento. Amiri diz que:

O poder de Dumas residia em sua habilidade em criar um mundo inteiramente diferente, organicamente conectado a este [...] A existência histórica da África e seus filhos dispersos, a tragédia e a transformação – estas formam a essência material e, portanto, espiritual de nós mesmos. Toda a nossa história recontada e predita. Contos modernos e antigos! A arte é a vida das pessoas, da sociedade e da natureza. O tema é sempre nossas vidas reais na sociedade atual, por mais incrivelmente complexas e dialéticas que sejam. [...] O de Dumas é um mundo em que os quebrados deslizam em busca do elemento de cura, ou são tragicamente alheios a ele. (BARAKA, p. 164).

Baraka também contempla de maneira intrínseca a criatividade racial. A capacidade da

¹ Disponível em: <<http://dscotmiller.blogspot.com/2009/05/afrosurreal.html>>. Acesso em: 10 de set. de 2022. Traduzido livremente do original: Dumas's power lay in his skill at creating an entirely different world organically connected to this one. [...] The historical existence of Africa and her scattered children, the tragedy and transformation-these form the material, hence spiritual, essence of ourselves. The whole of our story retold and foretold. Modern tales and old! Art is the life of people, society, and nature. The theme is always our real lives in actual society, as unbelievably complex and dialectical as they are. [...] Dumas's is a world in which the broken glide by in search of the healing element, or are tragically oblivious to it.

estética negra de ser plural, polirrítmica e ambígua. O frenesi da arte negra que reflete um mundo enquanto cria algo novo. Tudo que a utopia surrealista de Breton buscava.

Estética negra - forma e conteúdo - em sua atual vida contemporânea e vivida. MÚSICA (tambor-polirritmia, percussão-canção como riso ou lágrimas), pregador e congregação, chamada e resposta, o frenesi! A cor é a polirritmia, a luz refratada! Mas essa beleza e revelação sempre existiram em um mundo historicamente material. As máscaras africanas estão quebradas e em cubos. As coisas flutuam e voam. A escuridão define mais do que a luz. Mesmo no fluxo da trama, há excursões e ambiguidades em várias camadas. (BARAKA, p. 165).

Entretanto, Miller relaciona o prefixo "Afro" não só a estética negra, mas também a todo o espectro racial, a criação surreal contempla todo indivíduo ou coletivo capaz de olhar para o presente e torná-lo disruptivo. Assim, diz que:

O Afro-Surrealismo entende que todos os "outros" que criam de sua própria experiência vivida são surrealistas, segundo Frida Kahlo. O prefixo "Afro" é o mesmo que pode ser encontrado em "Afro-Asiático", o que significa uma linguagem comum entre pessoas pretas, marrons e asiáticas do mundo todo — o que outrora era chamado de "terceiro mundo", até que os outros dois entraram em colapso. (MILLER, 2009)²

Fica claro, tanto para Breton, quanto para Miller, que o Surrealismo, especificamente, o Afro-Surrealismo, sempre esteve presente nas produções, antes mesmo de ser conceituado. "Dumas o viu. Baraka o nomeou", diz D. Scott Miller.

"A estética negra surrealista está navegando pela cultura contemporânea numa canoa sem nenhum remo, adentrando a cidade para caçar pistas que levem à cura de sua doença antiga e incurável chamada 'civilização ocidental'", diz Miller (2009).³

Fica claro que o Afro-Surrealismo caminha lado a lado com o espírito revolucionário. Onde houver coletivos raciais, haverá revolução. E onde há revolução, existe a presença do Afro-Surrealismo. Os atores do movimento entram em ação para rasgar o tecido do visível e revelar o invisível, revelar a natureza humana da única forma possível, pelo surreal, desvendando o presente com o dedo na ferida aberta de um passado que descansa no fundo do oceano. Repleto de memória e linguagens. Transformação e tragédia.

O projeto *À Noite Todos os Gatos São Pardos* pretendeu caminhar sob a luz do Afro-Surrealismo. Com um olhar afro-brasileiro direcionado ao culto ao passado, por meio do

² Disponível em: <<http://dscotmiller.blogspot.com/2009/05/aforsurreal.html>>. Acesso em: 10 de set. de 2022. Traduzido livremente do original: Black Aesthetic-form and content-in its actual contemporary and lived life. MUSIC (drum-polyrhythm, percussive-song as laughter or tears), preacher and congregation, call and response, the frenzy! The color is the polyrhythm, refracted light! But this beauty and revelation have always existed in an historically material world . The African masks are shattered and cubed. Things float and fly. Darkness defines more than light. Even in the flow of plot, there are excursions and multi-layered ambiguities.

³ Disponível em: <<http://dscotmiller.blogspot.com/2009/05/aforsurreal.html>>. Acesso em: 10 de set. de 2022

conflito geracional, revisitou o passado e seus efeitos no presente. Por meio da dúvida da sanidade, a loucura causada pelo absurdo foi o motor da história que o projeto se propôs a contar.

Sem objetividade, apenas a observação da imagem de si, dentro do próprio olhar e do olhar do outro, com a distorção da realidade a favor do impacto emocional. A busca de entender espaços e vivências em um mundo absurdo que D. Scott Miller define como “pós-racial”. (MILLER, 2009).⁴

8. Reflexões acerca do Roteiro

À Noite Todos os Gatos São Pardos, é um filme que conta a história de Caleb, um jovem artista negro que, durante uma comemoração com sua família, começa a ser assombrado por uma entidade que só ele consegue ver, durante uma sequência temporal confusa. Partindo desta premissa, é necessário dizer como essa história foi escrita.

Como dito anteriormente, a construção do roteiro deste curta-metragem, se deu a partir da inquietação em realizar um filme de gênero brasileiro. A escolha do gênero terror veio pelo entendimento de que ele seria o caminho para que uma história mergulhada em comentários sociais acerca da negritude fosse contada através de uma série de alegorias.

Apesar de se tratar de uma obra que procura trazer brasilidade para o seu cerne, foi decidido desde o princípio que o guia principal para a escrita do roteiro seria o livro *Save the Cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need* (2005), do roteirista americano Blake Snyder.

Mesmo parecendo uma escolha contraditória, este manual serviu como uma excelente referência para montar uma história envolvente. Se tratando de uma coletânea de *beats* comuns à maioria dos filmes americanos que as massas estão acostumadas a consumir, a decisão possibilitou uma escrita que seguisse regras estabelecidas de enredo. Sendo assim, por mais que se trate de uma história única, é contada de maneira que a audiência já está acostumada. Há, no entanto, uma busca por subverter alguns destes conceitos, adaptando-os à realidade do Centro Oeste.

Snyder explica como funciona a escrita do roteiro do começo ao fim. Desde a concepção da *logline* até a versão final. Dentre as questões que ele levanta, há um ponto muito importante, que é a classificação dos tipos de histórias.

⁴ Disponível em: <<http://dscotmiller.blogspot.com/2009/05/aforsurreal.html>>. Acesso em: 10 de set. de 2022

Semelhante aos gêneros, Snyder tenta separar todos os tipos de histórias contadas em em 11 tipos diferentes. A narrativa de *À Noite Todos os Gatos São Pardos*, se encaixa no que ele considera, em tradução livre, como “Monstro na Casa” (traduzido livremente do original “*Monster in the House*”). (SNYDER, p. 25).

O autor diz que o título é bastante auto explicativo, são as histórias que protagonistas estão presos em um ambiente com algum tipo de ameaça. É uma categoria que o autor considera extremamente popular, por se tratar de algo que mexe com nossos instintos primais. É o tipo de filme que “poderia ser vendido para um homem das cavernas”. (SNYDER, 2005, p. 26)

Filmes que se encaixam nessa categoria são obras como *Jurassic Park* (1993), *O Exorcista* (1973) e *Alien - o 8º Passageiro* (1979). Snyder ainda explica que todos os filmes de assombração já criados entram nessa categoria. Logo, a obra aqui tratada também entra nesta mesma espécie. (SNYDER, 2005, p. 26 - 28)

Segundo Snyder, para escrever um bom roteiro, é primeiro importante ter personagens bem definidos. Portanto, uma das primeiras etapas na escrita do roteiro foi definir quais seriam as histórias de cada um. O autor divide a construção das personagens em perguntas que ele considera definitivas de cada um. São perguntas bastante gerais como: Quem é essa pessoa no filme? Pelo que ela está passando? O que vai mudar? E como? (SNYDER, p. 47 - 65)

Outro ponto bastante importante para a história, foi a definição do arco do protagonista. É ele que é responsável por carregar toda a construção da narrativa. Para isso, foi pensado que a personalidade e o conflito desse personagem seguiria outra estrutura já comum aos roteiros americanos, a dos arquétipos.

Os arquétipos são predefinições de personalidades que nascem das narrativas do Monomito, uma conceituação de modelo de história proposta por Joseph Campbell, comum a maioria dos mitos e contos de heróis da história, que são comuns à natureza humana. O principal utilizado aqui foi o arquétipo da Sombra. (VOGLER, p 48 - 51).

A Sombra é o arquétipo, que segundo o autor Christopher Vogler, diz respeito às questões internas sombrias de um indivíduo. As partes que são negadas para os outros e até para si. Comumente um arquétipo conflituoso, que tem em sua jornada diversos momentos de dúvida da própria consciência, repleto de negação das próprias convicções. É um personagem que pode tanto perder a própria personalidade para suas dúvidas, quanto entrar em harmonia com sua sombra e alcançar o equilíbrio. (VOGLER, p. 83-86).

No roteiro, o conceito da Sombra se manifesta de maneira afro-surreal quase que de maneira literal. O protagonista, Caleb, é assombrado exatamente por uma sombra de si mesmo, de forma alegórica, uma sombra de tudo que o aflinge como homem negro.

Tendo entendido as personagens que compõem o filme, o próximo passo é discorrer sobre a narrativa da história.

De acordo com Blake Snyder, é imprescindível para uma história bem amarrada que sejam definidos, antes do início do processo de escrita do roteiro, os seus *beats*, que são passos para dividir a história em partes que deixam mais claro o desenvolvimento da história. Em uma breve análise das diversas formas de escrita de um roteiro, seja no modelo de 3 atos de Syd Field, em *Manual do Roteiro*, ou a inclusão de pontos médios e histórias B de Viki King, em *How to Write a Movie in 21 Days*, Snyder expressa sua insatisfação pessoal com os vácuos que encontrava nesses modelos. Foi a partir dessa premissa que ele, se baseando nas outras fórmulas de roteiro, dividiu sua forma de escrita em 15 partes. (SNYDER, p. 70 - 72)

Os *beats*, em tradução livre, são divididos em 15. (1) Imagem de abertura; (2) Tema definido; (3) Set-up; (4) Catalisador; (5) Debate; (6) Transição para Dois; (7) História B; (8) Diversão e Jogos; (9) Ponto Médio; (10) O vilão se aproxima; (11) Está tudo perdido; (12) Noite escura da alma; (13) Transição para três; (14) Final; (15) Imagem Final.⁵

O primeiro *beat*, (1) “Imagem de abertura”, Blake define como a porta de entrada do roteiro. É nele que é apresentada a proposta do filme e o pontapé da personagem principal. Blake expressa sua preocupação com o despertar de interesse do público com o filme. A imagem de abertura possui um gêmeo, o último *beat*, (15) “Imagem final”, que deve ser um par com o primeiro *beat* e juntos mostrarem visualmente o antes e depois da personagem principal. (SNYDER, p. 72 - 73).

O segundo *beat*, (2) “Tema definido”, tem o papel de dizer a premissa do roteiro, ou seja, a problemática que vai mover o enredo. Conflitos familiares, dualidade entre bem e mal ou busca por um objetivo são alguns exemplos de temas que precisam ser definidos logo no início do filme, para permitir que o público saiba nos primeiros 5 minutos sobre o que é o filme. (SNYDER, p. 73 - 74).

(3) “Set-up”, é o final do bloco em que o escritor precisa ter ganhado a atenção de seu leitor. É o momento em que, não só os objetivos, mas também o que precisa mudar na personagem principal, está claro. Blake sugere que todas as personagens presentes na história

⁵ Do original: (1) *Opening Image*, (2) *Theme Stated*, (3) *Set-up*, (4) *Catalyst*, (5) *Debate*, (6) *Break into two*, (7) *B Story*, (8) *Fun and Games*, (9) *Midpoint*, (10) *Bad guys close in*, (11) *All is lost*, (12) *Dark night of the soul*, (13) *Break into three*, (14) *Finale* e (15) *Final Image*.

já estejam apresentadas, para que, dessa forma, seja possível seguir com o desenvolvimento do enredo e as mudanças de cada personagem. (SNYDER, p. 75 - 76).

Blake segue com os beats para um momento que é imprescindível em toda história, (4) “Catalisador”. É o beat que ele define como a “má notícia”. É o ponto do enredo em que a personagem principal é introduzida ao problema com o qual terá que lidar no filme. É o primeiro sinal de que as coisas precisam mudar e a personagem principal vai precisar agir. (SNYDER, p. 76 - 77).

Depois que a personagem já foi introduzida ao seu conflito, agora é necessário que ela questione a necessidade de agir. É hora do beat (5) “Debate”. Como forma de humanizar a personagem e facilitar a identificação do público, Blake Snyder adiciona esse beat como a última chance que a personagem tem de fugir da história e dos problemas que ela traz. E após ter sua resposta, a personagem conclui o primeiro ato e segue para o resto da história. (SNYDER, p. 77 - 78).

Após o ponto sem retorno da personagem, Blake deixa claro que é necessário uma transição entre o ato um e dois. Ele define então o *beat* (6) “Transição para dois”, como a antítese do ato um. É onde o mundo da história vira de cabeça para baixo e nada será mais como era antes. Snyder pede que o escritor torne essa a cena mais impactante do filme, é o início da quebra de convicções da personagem. (SNYDER, p. 78 - 79).

Após o primeiro momento de impacto do roteiro, Blake define que é necessário um respiro, uma história relacionada ao enredo principal, mas que apresente outro lado da história, é o sétimo *beat* (7) “História B”. Comumente é neste beat que é introduzido o par romântico da personagem principal. É vital que a personagem tenha outras vivências para além da história A, não só como respiro da história principal, mas também como forma de identificação do público. (SNYDER, p. 79 - 80).

O *beat* (8) “Diversão e jogos”, mantém a intenção de dar um respiro do tema, mas dentro da história A. É onde os riscos e as problemáticas do filme são deixadas de lado, o escritor mantém o desenvolvimento do enredo, e exprime quem é o personagem e como ele vê o conflito pelo qual está passando. (SNYDER, p. 80 - 82).

O *beat* (9) “Ponto médio”, é a total mudança da dinâmica do filme. Ocorre na metade do roteiro, e é onde o mundo da personagem desmorona completamente. É o fim da diversão e jogos, e o momento em que vamos começar a descobrir qual o caminho que a personagem vai seguir. (SNYDER, p. 82 - 84).

Entretanto, a personagem ainda precisa lidar com o conflito. E com essa finalidade, o beat (10) “O vilão se aproxima”, tem um papel importante em colocar tudo que a personagem

conquistou até aquele momento em risco. O antagonista mostra que ainda é necessário iniciativa por parte das personagens para proteger o que foi conquistado, e implanta nas personagens dúvidas e conflitos internos, que as podem impedir de prosseguir para o mundo novo. Junto do *beat* dez, vem a sensação por parte da personagem e do público de que (11) “Tudo está perdido”. É a derrota temporária da personagem principal. O fundo do poço. (SNYDER, p. 85 - 89).

Tais dúvidas e conflitos despertam na personagem o sentimento de desistência, é o momento de expressar como a personagem se sentiu com a derrota. No *beat* (12) “Noite escura da alma”, Snyder diz que pode durar 5 segundos ou 5 minutos, mas deve mostrar os sentimentos de impotência. É o momento antes do herói descobrir a solução para tudo. A tempestade antes do sol. (SNYDER, p. 88 - 89).

Então, ao chegar no *beat* (13) “Transição para três”, finalmente a personagem encontra a solução para o conflito. É onde tudo que foi aprendido nos *beats* anteriores, (7) “História B” e (8) “Diversão e jogos”, pode ser aplicado para derrotar o antagonista e atingir a vitória. O autor divide os atos em tese, ato um, antítese, transição para dois, e síntese, ato três. É o último esforço do herói para atingir o mundo novo. (SNYDER, p. 89).

Com o fim de amarrar a história, sobra o *beat* (14) “Final”. É o triunfo do herói, onde ele aplica tudo que foi absorvido no decorrer do seu conflito e cria um universo com as mesmas personagens, mas perspectivas diferentes sobre si e o mundo ao redor. (SNYDER, p. 90).

Ao tomar como inspiração tais conceitos ao roteiro de *À Noite Todos os Gatos são Pardos*, foi antes de tudo, necessário algumas mudanças no seguimento dos *beats*, tendo em vista que Snyder define os *beats* para um longa-metragem, e a proposta do projeto foi a produção de um curta-metragem.

Portanto, foi tomada a decisão de encurtar o número de páginas definidas para alguns dos *beats* e realocar as posições. A exemplo disso, temos a divisão da história B, inserindo metade dela antes do “Debate”. A decisão veio da inquietação dos envolvidos na produção do roteiro com a introdução do personagem principal e seu antagonista.

Na proposta para “Imagem de abertura” e “Imagem final”, foi definido que elas seriam planos da família inteira na sala de jantar, no início sem o personagem principal e com ele incluso no final, representando visualmente o processo de aproximação e resolução familiar.

O tema é definido com a introdução de uma conversa familiar que apresenta a relação familiar e quais dinâmicas vão estar em jogo no decorrer do enredo. Para representar o momento “Catalisador” do roteiro, foi desenvolvida uma discussão familiar entre os

personagens que movem o enredo, a mãe e o filho. Tal discussão leva o protagonista da história ao beat “Debate”, onde é ofertada a decisão de ir embora e ele decide ficar.

Na “Transição para dois”, o personagem tem seu primeiro encontro com a assombração. Por se tratar de um filme que explora a dualidade do personagem com duas versões em tempos diferentes, a “História B” traz a vivência da versão do futuro do protagonista. Como forma de explorar melhor a relação familiar de Caleb com a irmã, o momento de “Diversão e jogos” é uma interação entre os dois em um momento descontraído da festa de aniversário.

O “Ponto médio” acontece no momento em que o protagonista entra em contato com sua outra versão. Logo em seguida do “Ponto médio”, é introduzido o beat seguinte, “O vilão se aproxima”, na discussão familiar do aniversário da avó.

Para os beats “Está tudo perdido” e “Noite escura da alma” são usados alguns segundos de dúvida do protagonista, que tem seu momento de decisão necessário para prosseguir ao beat “Transição para três”, onde o protagonista tem seu conflito final com o antagonista. Para o “Final”, o enredo fornece um diálogo entre a avó e Caleb, que o torna capaz de chegar às conclusões necessárias para a transformação de si e do mundo ao seu redor.

Vale dizer, portanto, que esta escolha de se utilizar os *beats* propostos por Snyder, enriqueceu bastante o roteiro final. Ela foi responsável por dar forma ao roteiro e nos deixar mais confiantes sobre a história contada.

9. Sobre a realização do Projeto

9.1. Pré-Produção

O processo de pré-produção do curta foi iniciado em maio de 2022. Para ser fiel ao processo de realização de um filme de terror negro, buscamos trazer o máximo de pessoas negras como cabeças de áreas⁶ que julgamos mais importantes para o que seria posto na tela. A primeira medida tomada após a montagem da equipe foi de colocar todos em sintonia com o que foi pensado para o filme.

Os diretores e diretoras de cada área do curta, como fotografia, sob responsabilidade da Amanda Barros, som e montagem, com o João Marcos e o Átila Fauzi, respectivamente,

⁶ O termo “cabeças de área” no cinema se refere às diretoras ou chefes de cada um dos departamentos da produção. Uma diretora de fotografia é a “cabeça” da área de foto, por exemplo.

foram inteirados das referências filmicas que tínhamos para o projeto. Filmes como *Pulse* (2001), de Kiyoshi Kurosawa e *O convite* (2015), de Karyn Kusama, foram assistidos, debatidos e dissecados pela equipe para que todos estivessem cientes do tom buscado para o produto.

O processo citado acima foi extremamente positivo para a formação estética do filme. Diversos planos do curta foram decupados buscando inspiração nas referências que havíamos assistido anteriormente. A exemplo do supracitado *O Convite*, que foi um grande modelo a ser seguido de jogo de cena para os planos em que o protagonista, interpretado por Valério Ribeiro, e a família, se reúnem na sala de jantar. Já o também citado clássico *cult* do terror japonês, por conta de seu recorte de luz e sua fotografia com grande contraste entre luz e sombra, serviu como modelo para montar as cenas mais aterrorizantes do produto, em que a assombração se mostra.

A fase de pré foi marcada pela montagem dos documentos principais de cada área. Nessa etapa foram criados o plano de arte, com a diretora de arte, Isabella Brasil, a decupagem e o plano de filmagens, em conjunto com os assistentes de direção, Raphaella Donon e Guido Barbosa.

Para o plano de arte, foi pensado em criar ambientes que recriassem uma casa de classe média brasileira, rica em elementos que por conta própria contassem a história da família em cada cômodo. Todos os objetos de cena e cenários foram pensados para representar uma família suburbana do Distrito Federal. Ao falar especificamente do quarto do personagem principal, foram pensados objetos de cena para compor o lugar onde um artista visual cria suas obras. Repleta de quadros e rascunhos que transmitisse o estado de confusão emocional do personagem. Buscando justamente nesse sentido criar um ambiente confuso e desconexo que representasse o absurdo afro-surreal da vida do protagonista.

Ainda sobre o plano de arte, as cores do filme ficaram definidas principalmente pelas cores quentes. Tons de vermelho, marrom, amarelo e vinho foram usados para compor as cenas do filme. Além disso, para complementar a paleta foram utilizados tons frios análogos às cores supracitadas. Cores como roxo, verde e azul ajudaram a compor principalmente cenas que evocam o sobrenatural.

A decupagem, em consonância com as referências, buscou imergir os personagens em um quadro que melhor retratasse a emoção que a cena pede. Com planos mais abertos para os momentos de desenvolvimento de enredo que gradualmente caminhassem para planos fechados com o crescimento da tensão.

O segundo ponto que foi bastante importante para a área da fotografia foi a realização do pré-light. Foi durante essa etapa que a diretora de fotografia, Amanda Barros, pôde fazer experimentações com a iluminação e entender as limitações e possibilidades das locações escolhidas. Se tratando de um filme de terror negro, buscamos fugir dos modelos clássicos de iluminação hollywoodianos que focam em iluminar peles brancas. Como filme de terror negro, o foco da iluminação foi então traduzir da melhor forma possível como peles negras podem ser representadas na tela.

Para o plano de filmagem, organizamos as gravações principais do curta em nove dias, sendo cinco meias diárias, de seis horas e quatro diárias cheias, de aproximadamente doze horas. Os dias foram colocados de forma intervalada, priorizando começar pelas cenas principais e as trazendo para as diárias cheias, de forma que fossem trabalhadas com mais calma e esmero.

Devido aos altos custos da produção de um filme, vimos ser necessário realizar um financiamento coletivo e diversas parcerias para custear o filme. Buscamos parcerias com artistas e empresários negros engajados. Foi durante essa etapa que conseguimos o apoio de artistas como Draco, um renomado designer negro do Rio de Janeiro, que nos ajudou a criar o pôster do filme, bem como artistas negros locais como Gab Dias, Elyas Nascimento e Douglas Brasil, que contribuíram com algumas peças para o filme.

Também conseguimos parcerias com o Café Di Preto, uma marca de café inteiramente produzido por pessoas negras, e da locadora AICON Ações Cinematográficas, que nos forneceu alguns dos equipamentos de iluminação do filme.

Outro ponto importante antes de começarem as gravações foi a escalação do elenco. Para que tal etapa fosse concluída de forma mais eficiente e satisfatória, concluímos que seria de extrema importância a presença de um diretor de elenco e integramos ao projeto o ator e produtor de elenco, Jude Silva. Tal papel, que não costuma fazer parte das produções universitárias, se provou de muita estima, tendo em vista que foi de extrema importância para que as atrizes e atores certos fossem encontrados.

Após a escolha do elenco principal, foram feitos alguns ensaios com o elenco. Com a ajuda do diretor de elenco, os atores obtiveram maior êxito em interiorizar a ideia dos personagens. Com algumas visitas à locação junto de todo o elenco, foi possível trabalhar as emoções de cada cena no local onde elas seriam gravadas, fator que ajudou na fluidez das conversas entre diretor e elenco em set e proporcionou para a assistência de direção melhores condições de manejar as ordens do dia.

A prova de figurino e teste de maquiagem se provaram benéficas para o momento das gravações, com cada figurino já designado e o tempo para maquiagem de cada ator definido era possível entender melhor a disposição de tempo na ordem do dia. Um desafio grande para a figurinista, Juliane Santos, e a maquiadora, Valentina Penner, foi a caracterização da assombração. Após a decisão de que a personagem seria responsabilidade do departamento de arte, ambas trabalharam para melhor encaixar o ator na proposta da personagem, dadas as condições de recurso e tempo do projeto.

Por fim, a última parte da pré-produção que foi marcante foi a produção de locação. Houve uma busca expressiva para encontrar a casa principal em que se passa a maior parte da história, e um bar que ornasse com a estética proposta pela diretora de arte e que conseguisse suprir as demandas técnicas da fotografia.

Acabamos escolhendo por uma casa na Vicente Pires, que teria espaço suficiente para preparar os cenários de cada set e também servir de base de produção, abrigando todos os equipamentos de fotografia e som, bem como as peças de figurino e demais objetos da arte. Para o bar, foi escolhido o Espaço Girô na Região Administrativa de Taguatinga. O espaço do bar acabou sendo o ideal por se tratar de um espaço cultural periférico muito famoso, com uma forte influência da cultura do *rap*, *trap* e *streetwear*, além de se encaixar perfeitamente na paleta de cores proposta pelo plano de arte.

9.2. Realização

A realização do filme, como dito anteriormente, se deu no total de nove diárias, divididas entre meias diárias e diárias cheias. Durante esse processo foram gravadas todas as cenas do filme e também alguns dos sons de foleys que seriam utilizados na pós-produção do som.

Logo no começo das produções, percebemos que alguns dos processos feitos durante a pré-produção se provaram extremamente benéficos para o desenrolar dos sets. Ter passado pela etapa de pré-light nos poupou muito tempo de montagem de iluminação, e também serviu para que a equipe de foto pudesse estar bem entrosada e alinhada para quaisquer problemas que tivessem que ser resolvidos.

A iluminação, como já citado, buscou se utilizar do contraste entre a luz e a escuridão. Servindo como metáfora para o próprio arco do protagonista. Caleb é constantemente enquadrado dentro do próprio quadro, por recortes de luzes que procuram denotar seu estado emocional.

Ao ver sua versão antagonista, a audiência é apresentada ao que denominamos de Outro Caleb em ambientes mais escuros. Por ter se isolado de sua família, este Caleb de um tempo à frente, se encontra imerso nas sombras de seu próprio rancor, andando por um corredor extremamente escuro de sua casa, observando as memórias do passado que por muitas vezes lhe desagradam.

A escuridão é um elemento muito utilizado pela fotografia também nos momentos que a assombração, ao qual chamamos justamente de Sombra, faz suas aparições. Em uma das cenas, optamos por fazer um susto com jogo de cena e iluminação, usando os recortes de luz para esconder a assombração em um dos cantos da sala de jantar. A Sombra então sai do escuro e se revela por um instante ao protagonista, na luz.

O plano descrito acima, em particular, exemplifica bem os desafios de uma produção universitária independente. Foi bastante desafiador criá-lo nas condições que tínhamos, tanto de equipamentos, quanto de locação. Tivemos bastante dificuldade em ajustar as bandeiras que tínhamos juntamente aos fresnéis, que eram muito fortes para o ambiente, de forma que conseguíssemos criar o ambiente. Pela forma com que a luz estava posicionada, havia muito rebatimento da parede ao lado de onde a Sombra iria passar, o que tornou a busca por ser fiel ao referencial citado anteriormente, *Pulse* (2001), mais desafiadora.

Vale notar, que segundo as definições da teórica de Isabel Christina Pinedo, utilizadas por Coleman para se referir ao terror, as cenas aterrorizantes do filme, como a descrita acima, se caracterizam por perturbar o cotidiano e incomodar a validade da racionalidade, afinal, um simples corredor vira um forte elemento narrativo com fim de evocar o medo. (COLEMAN, p.51)

A fotografia enfrentou outros desafios durante a realização. As diferenças da dinâmica do departamento durante o pré-light e após a direção de arte realizar a montagem do cenário, pediram algumas alterações do que foi definido anteriormente. Para o caso citado anteriormente, foi necessário alinhar a área de foto com a arte, para que a parede causadora de problemas fosse falseada em uma parede escura com o uso de panos.

A foto se utilizou bastante da variação de cores para as cenas mais assustadoras do filme. Para algumas cenas em que o elemento do horror foi mais presente, foram utilizados artifícios como luzes de LED RGB, que nos possibilitaram experimentar com cores que evocam o sobrenatural, como tons de verde, azuis e roxos, bem como gelatinas de correção de cor, que juntamente aos fresnéis de luz que tínhamos, produziram diversas temperaturas de luz.

Houveram alguns planos que, por conta da nossa limitação de diárias e necessidade de aproveitamento de tempo, precisaram emular períodos diferentes do dia. Em uma das diárias se fez necessário fazer com que um cenário que estava sendo gravado à tarde fosse transformado em uma noturna. Para isso, foi preciso se utilizar bastante papel pardo, pano preto, bandeiras e rebatedores para evitar que a luz do sol invadisse o ambiente e atrapalhasse o esquema de luz interno.

No decorrer dos sets, por ser uma locação que funcionou tanto como base de operações quanto de set de filmagem, foi necessário que a direção de arte e cenografia estivessem em constante movimentação. Enquanto em um cômodo da casa eram retirados equipamentos, em outro era preparada a cenografia para as filmagens. Figurino e maquiagem, por conta da pré-produção, tiveram uma dinâmica de trabalho rápida e eficiente, de maneira que proporcionasse a outros departamentos mais tempo de preparo.

Falando sobre a arte, houve um grande esforço em adaptar os ambientes da locação nos cômodos que precisávamos. Apesar da casa não ter a arquitetura pensada na escrita do roteiro, conseguimos modificar ambientes como um quarto em uma sala, com o uso de paredes falsas e móveis. Foi um excelente trabalho da cenografia que se fez bastante proveitoso para o trabalho.

A produção de objetos, como dito anteriormente, teve um papel muito importante para demonstrar o arco do protagonista. Houve um enorme trabalho de curadoria para reunir peças de artistas locais que fossem bastante únicas e que refletissem os conflitos internos dele. Ainda houve a produção de diversas obras de arte inéditas exclusivas destes artistas para o curta. Um dos quadros inclusive serviu como a peça de arte principal do filme, que narra visualmente o conflito final entre Caleb e Outro Caleb.

Além disso, ocorreu também um extenso trabalho de caracterização das personagens do filme. Era necessário, por exemplo, que Caleb tivesse uma característica marcante de distinção do Outro Caleb. Para isso, foi realizado um trabalho de customização no casaco que ambos usam, para deixar bem demarcado qual era cada personagem. Um dos casacos foi rasgado, para demonstrar a passagem de tempo, que posteriormente é confirmada no decorrer da narrativa.

Por fim, sobre a caracterização das personagens, tivemos bastante esforço na área da maquiagem. Algumas das personagens exigiam um tempo maior de preparação nesta área. A personagem Guida por exemplo, precisou de uma maquiagem que desse um aspecto de mais velha, tendo em vista que a atriz que a interpretou era bem mais nova que a personagem. A Sombra também teve um grande trabalho nesse quesito. Foi feita uma maquiagem artística

com tinta preta, unhas postiças longas e até mesmo tinta branca na mão para dar um aspecto mais fantasmagórico para o ator que a interpreta. Finalmente, havia uma diferença de maquiagem entre Caleb e Outro Caleb. O protagonista tinha uma caracterização mais básica, usando somente base e pó, enquanto o antagonista precisava passar um aspecto mais sombrio e mais cansado. Para isso, foi feita uma sombra ao redor dos olhos, que dava olheiras para o personagem, e ressaltava seu estado mental mais afetado.

Para o som, foi previamente definido pelo diretor, João Marcos, que a paisagem sonora seria naturalista, com as condições que o set oferecesse. Foram captados não só os diálogos, mas também as movimentações dos atores e sons ambientes. A intenção foi diminuir o trabalho de gravações de foley na pós-produção. Ao entender o que o filme estava se propondo a entregar esteticamente, o diretor de som foi capaz de dar os primeiros passos para a criação da trilha sonora em conjunto com o músico responsável pela área, e esse esforço prévio teria resultados na pós-produção, momento definido para a gravação da trilha.

Outra área que foi extremamente importante para a realização deste curta foi a do Continuista, sob a responsabilidade de Luiz Curado. Por se tratar de uma narrativa não linear, que mescla momentos de um possível futuro com o presente, foi necessário que tivéssemos uma pessoa em set dedicada a manter a fidelidade ao roteiro, demarcando bem as transições entre os diferentes Calebs, de maneira a evitar a confusão do público.

9.3. Pós-produção

Após as filmagens principais, o curta-metragem entrou em fase de pós-produção. É nessa fase em que o filme é montado em uma só unidade de planos, cenas e atos. A finalização se deu principalmente em três etapas: a montagem, com Átila Fauzi, a montagem de som, com Victor Santos e a colorização, com Fernanda Coutinho, realizadas de maneira remota pela equipe de pós.

Durante a pré-produção e a realização das gravações principais, foram feitas diversas reuniões entre as pessoas da pós para discutir como seria o ritmo de trabalho da equipe, e como seriam aplicados os conceitos da direção de arte, som e fotografia ao corte final do curta.

A primeira etapa, necessária para que as áreas seguintes dessem continuidade aos trabalhos é a montagem. Foram então definidos três cortes do filme. O primeiro teria a visão do montador sobre o material bruto, tendo em vista a ideia inicial de cada departamento ter

liberdade criativa. Com o corte 0 apresentado, a direção forneceu apontamentos que uniformizasse o filme, deixando para o corte 2, final, apenas ajustes finos.

O processo de montagem do corte 0 foi pensado para dar bastante liberdade para o montador. Com as cenas em mãos, e o *log* dos takes⁷ realizados a cada dia de filmagens, foi possível acelerar bastante esse processo. No entanto, houve uma certa dificuldade do montador por uma decisão feita em set de gravar as cenas em *takes* corridos, fazendo todo o diálogo de cada cena.

Tal decisão, que foi bastante positiva para o elenco conseguir se imergir em suas personagens, acabou dificultando a versatilidade de cortes que o montador poderia propor para a direção, por não existir no material bruto sinalizações de corte. Sendo assim, o filme sofreu poucas alterações de intencionalidade do material bruto para a montagem final.

Vale notar que foram feitas também algumas poucas intervenções de efeitos visuais na pós. Foi necessário estabilizar digitalmente alguns *takes* pela falta de um gimbal ou de lentes com estabilização interna.

Após a montagem estabelecida, foi possível dar continuidade à trilha sonora, construída tendo como base a montagem. A construção da trilha foi estabelecida através de conversas entre o compositor, João Antunes, e o diretor desde o começo do projeto. No entanto, foi necessário que ele assistisse uma primeira versão da montagem para desenvolver melhor as melodias presentes em cada cena.

Em um primeiro momento, o montador se utilizou de algumas gravações teste feitas pelo compositor, e trilhas sonoras de uso livre para a montagem do filme. Seguindo, quando a trilha final se deu como finalizada, após as gravações e mixagem, foi feito um processo de remontagem das cenas com base nessas músicas.

Ainda baseado na montagem final, a montagem do som seguiu com os *foleys*, efeitos sonoros, produzidos após as gravações junto de falas do ator principal gravadas em estúdio. Os *foleys* foram gravados de acordo com a necessidade de cada cena. O som ainda precisou trabalhar para melhorar a qualidade de algumas gravações, que foram atrapalhadas pela falta de controle dos ruídos externos em set.

Por fim, a colorização pretende seguir as orientações da arte e da fotografia para construir o tom necessário para as propostas de cor feita no plano de arte e contraste de luz definidas no conceito fotográfico durante a pré-produção.

⁷ A função de *log* ou *logger* no cinema diz respeito à catalogagem dos arquivos de câmera e de som captados em set, para cada plano e cena.

A distribuição da pós-produção em três frentes, se provou muito eficiente, pois possibilitou que o produto final fosse exportado em pouco mais de três semanas.

10. Considerações Finais

Nosso intuito com este projeto e esta memória, como explicitado diversas vezes, foi de criar um curta metragem de terror negro que refletisse questões da negritude brasileira. Nosso impulso em realizar um filme de gênero, que nos levou a pesquisar sobre a própria natureza dos filmes de terror, bem como nossa preocupação em realizar um trabalho com cunho social forte, nos trouxe até aqui.

É certo que nosso produto não é uma obra definitiva do gênero. Como dito anteriormente, talvez seja razoável dizer que nenhum filme é definitivo em seu gênero. Cineastas do mundo inteiro buscam inspirações em diversas outras obras para compor as suas próprias, e é nesse sentido que se deu a execução deste curta aqui apresentado.

Em nossas leituras, entendemos que as questões sobre negritude e família são bastante complexas, podendo ser exploradas de diversas maneiras. Aqui, estamos falando sobre legado, maternidade e gerações. O desafio de falar sobre isso, seguindo os ensinamentos do *Dogma Feijoadá*, de Jefferson De, e *Horror Noire*, de Robin R. Means Coleman, transformou bastante a escrita deste curta desde a sua concepção.

Fomos desafiados a criar personagens complexas, tridimensionais, que para além dos seus arcos, tem o empenho de serem representações de transgressão para um cinema brasileiro mais inclusivo, que busca de forma honesta discutir a negritude, que por muitas vezes foi apagada das telas, de uma forma mais interessante e inovadora.

Nesse sentido, acreditamos ter sido assertivos em nosso objetivo. Caleb, Guida, Maria, Fernanda e Carlos, para além de uma família com problemas estruturais e também, sobrenaturais, são simplesmente uma família brasileira, que se reúnem para comemorar um aniversário ao som de um bom forró.

Em suma, as personagens, por mais que estejam inseridas em um contexto fantástico, também estão inseridas em um contexto familiar. Caleb tem a necessidade de resolver seu problema com a assombração, na mesma medida que tem que se resolver como um homem negro e como filho de uma mulher negra.

Postas as questões temáticas do filme, entendemos que é bastante difícil realizar um filme deste escopo num contexto universitário. Por diversas vezes nos vimos presos a um orçamento enxuto, um número de diárias bastante reduzidas e as limitações que os sets e

equipamentos nos empunham. Essas problemáticas impossibilitaram que o filme se desse da forma com que foi imaginado. Mas também, nenhum filme é feito de tal forma. Como melhor diria Bresson:

Meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas e os objetos reais que eu utilizo, são mortos na película mas que, colocados numa certa ordem e projetados sobre uma tela, se reanimam como flores na água. (BRESSION, p. 24)

Todavia, o projeto caminhou em seu cerne, com a intenção de ser uma oportunidade para produtores audiovisuais que estão em início de carreira e buscando espaço no mercado nacional de cinema, indivíduos que estavam dispostos a exercerem ao máximo sua criatividade e experiências pessoais, elementos que são muitas vezes limitados para os que ainda estão no início de uma carreira na área.

Talvez, se *À Noite Todos Os Gatos São Pardos* tivesse sido uma obra em longa metragem, realizada em um contexto de grande orçamento de estúdio, pudéssemos ter tido mais controle criativo sobre o que seria o produto final.

Mas o que mais importa aqui é, justamente, o começo de um movimento de tomada dos espaços cinematográficos para discussões mais intensas acerca da negritude e a abertura de espaços para quem chega agora no audiovisual regional e nacional. Esperamos que com as exposições deste filme, bem como sua projeção em festivais, possamos inspirar mais pessoas a criar filmes. Principalmente os que falam do Brasil para além da branquitude carioca e paulista. E que conversem com audiências mais diversas e demonstrem a potencialidade de histórias por muito tempo marginalizadas.

11. Referências Bibliográficas

ANDRÉ, Maria da Consolação. *Psicossociologia e negritude: breve reflexão sobre o "ser negro" no Brasil*. Bol. - Acad. Paul. Psicol. [online]. 2007, vol.27, n.2.

BARAKA, Amiri. *Henry Dumas: Afro-Surreal Expressionist*. 1988.

BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Editora Iluminuras Ltda, 2008.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2004.

CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1990.

CARVALHO, Noel dos Santos e DOMINGUES, Petrônio. *DOGMA FEIJOADA: A invenção do Cinema Negro Brasileiro*. Revista Brasileira de Ciências Sociais [online]. 2018, v. 33, n. 96.

COLEMAN, Robin R. *Horror Noir: A representação negra no cinema de terror*. São Paulo: Darkside Books, 2019.

DE, Jefferson. *Dogma Feijoada O Cinema Negro Brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Papyrus, 2020.

MILLER, D. Scott. *Black is the new black: A 21st Century Manifesto*. 2009. Disponível em: <<http://dscotmiller.blogspot.com/2009/05/aforsurreal.html>>. Acesso em: 10 de set. de 2022.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema: Gêneros Cinematográficos*. Livros LabCom, 2010.

SNYDER, Blake. *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. 2005.

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: estruturas míticas para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.

12. Apêndices

À noite todos os gatos são pardos
João Luiz e Gabriel Pinheiro
5º Tratamento

FADE IN:

1.INT. CASA: SALA DE JANTAR - NOITE

Na MESA DE JANTAR de uma CASA grande, simples e cheia de pessoas e cômodos, uma família senta à uma mesa com 5 lugares. FERNANDA, mulher negra de 26 anos, de altura mediana e cabelos crespos escovados por cima dos ombros. Filha mais velha da família. O pai, CARLOS, um homem negro de 45 anos, também não muito alto, careca e sempre com roupas confortáveis, se senta ao lado de Fernanda. Em frente a Carlos, GUIDA, uma mulher negra de 44 anos, alta para a média brasileira, de expressão séria e cabelos soltos. Na ponta, MARIA, mulher negra de 62 anos, mãe de Guida, com rugas da idade, imponente e confortante perante a família. No espaço ao lado de Guida, uma cadeira vazia.

2.INT. BAR - NOITE

CALEB, um jovem negro de 20 anos, alto e de cabelo volumoso, vestido com um CASACO antigo, está sentado na MESA DE UM BAR da periferia da cidade. Um lugar cheio, quase sem espaço para caminhar. Ele espera a volta dos amigos com os olhos perdidos no mar de CADEIRAS. Os amigos voltam todos juntos e conversam sobre a próxima exposição de Caleb.

AMIGO 1

(Animado)

Na próxima exposição do Caleb eu vou fingir que sou segurança, para ninguém tocar na arte. Vai ter que me pagar cachê, viu?

Caleb fica envolvido na conversa e dá risadas. Repentinamente, tem sua atenção puxada para uma das PORTAS DE VIDRO do bar. Pessoas caminham, obstruindo sua visão, mas ele vê claramente, um reflexo turvo olha para ele, com a expressão sem vida, que não condiz com a que ele tem no momento.

AMIGO 2

(Em tom de zombaria)

Qual foi, Caleb? Tá brisando?

Caleb vira o olhar para o amigo e dá um sorriso, balança a cabeça em negação. Ele tenta evitar, mas sente seu olhar atraído para o espelho. Caleb olha. E é observado.

Corta para o TÍTULO.

3.EXT. CASA: PORTÃO - NOITE

Caleb caminha a passos demorados até o PORTÃO de sua casa. Abre o primeiro portão e entra.

4.INT. CASA: HALL DE ENTRADA - NOITE

Caleb fecha a PORTA DA CASA e retira o CASACO, deixando no chão. Anda alguns passos até o corredor. Ele para no início do corredor e procura algo escuro que se estende pelo cômodo, *a câmera se prolonga no vazio do corredor*. Ele volta a andar enquanto suspira baixo e esfrega a mão contra o braço.

5.INT. CASA: QUARTO - NOITE

Caleb entra no quarto para pegar o CASACO RASGADO e encara por alguns segundos as costas de um QUADRO apoiado em um CAVALETE. Ele se retira do quarto e vai até a mesa de jantar. Joga nela o casaco rasgado.

6.INT. CASA: SALA DE JANTAR - NOITE

Caleb senta na mesa, com seu PRATO DE COMIDA, ele contempla o escuro do cômodo. Come algumas colheres e desiste, soltando o GARFO no prato e levantando lentamente.

7.INT. CASA - NOITE

Caleb caminha pela casa e para em um RETRATO da família, no aniversário da avó. Ele desvia o olhar quando percebe que está olhando a algum tempo. Ao se virar para a sala de jantar, vê que agora está iluminada.

8.INT. CASA: SALA DE JANTAR - NOITE

O som de PRATOS E TALHERES vem de algum lugar distante. Caleb escuta risadas. Na mesa estão Guida, Maria, Carlos e Fernanda. Todos conversam e as únicas a virar os olhos para a chegada de Caleb são Fernanda e Maria.

GUIDA

(sem tirar os olhos da comida)
Quando começam suas aulas?

FERNANDA

(animada)

Eu devo ir em algumas semanas.
Inclusive, eu já tenho que
procurar um apartamento.

Caleb vai até a avó e dá um beijo em sua cabeça. Maria responde com um piscar de olhos. Guida direciona o olhar para Caleb e volta a conversar com Fernanda.

GUIDA

(Com seriedade)

Sem a gente por perto eu acho
melhor você morar com alguém.
Uma república, talvez.

FERNANDA

(Balançando a cabeça)

Sem chances, mãe. Eu não tô
afim de ter que aturar alguém
na mesma casa que eu.

Caleb senta e começa a pôr COMIDA no próprio prato. Guida olha para Fernanda.

GUIDA

Fernanda, você não vai pra lá
ter uma vidinha de luxo. Tem
nem o dinheiro para pagar um
lugar sozinha, menina.

FERNANDA

(Rindo)

Eu teria... se meus pais me
dessem uma ajudinha.

Carlos ri. Guida ri com ele.

CARLOS

(Debochando)

Não tenho. República e ponto!

CALEB

(para Fernanda)

Tu vai se mudar?

FERNANDA

Sim.

GUIDA

(desapontada)

Sua irmã passou no doutorado,
Caleb.

CALEB

Parabéns.

Fernanda solta um grunhido.

CARLOS

Lembra de quando o Caleb era
bem pequeno e disse que ia se
mudar? Até arrumou mala!

FERNANDA

(Rindo)

Nossa, esse menino me fez rir
tanto! A vovó que precisou ir
atrás dele porque minha mãe era
capaz de deixar ir.

MARIA

(Rindo)

Ele não passou nem da esquina.

GUIDA

(Indo de uma gargalhada para seriedade)

Claro que não ia deixar! Mas é,
Caleb dando trabalho desde
sempre.

Caleb olha para a mãe com a cabeça baixa.

GUIDA (CONT'D)

Inclusive, amanhã à noite
alguém precisa buscar os
remédios da sua vó.

Guida olha para Fernanda, que faz uma expressão negativa.

GUIDA

Caleb?

CALEB

Amanhã eu não posso.

GUIDA

Por quê? Vai sair pra beber com
seus amigos de novo?

CALEB

Não, tenho que trabalhar.

GUIDA

Que trabalho o quê, Caleb!
Esses seus desenhos você pode
fazer a qualquer hora. Pode
arrumar outra desculpa.

CARLOS

(Com a voz suave)

Guida, não faz isso.

Caleb larga os TALHERES sobre o prato. Causando um barulho
alto e estridente.

GUIDA (CONT'D)

Você, Caleb, não aparece nem
pra comemoração de um passo
importante na vida da sua irmã
e quer vir com desculpa quando
preciso de você, conveniente
né?

MARIA

Já chega, Guida. Eu posso ir
buscar os remédios, preciso dar
uma caminhada.

Guida levanta em uma explosão de raiva.

GUIDA

Você é muito mole com esses
seus netos, ele vai e pronto!...

Ela vai para a cozinha. Caleb só observa. Silêncio na sala de
jantar.

GUIDA (CONT'D)

(da cozinha)

E pega esse seu casaco no chão,
eu já falei mil vezes para não
deixar ali!

Caleb não se move.

CARLOS

Caleb!

Caleb levanta, explosivo.

9.INT. CASA: HALL DE ENTRADA - NOITE

Caleb apanha o casaco no chão. Olha para a maçaneta da porta e
leva a mão até ela. Abre uma fresta da porta e para. Observa
sua mão por um tempo, com uma expressão indecisa, e fecha a
porta novamente. Quando olha para o lado, o ambiente está
completamente escuro. Algo atrai sua atenção.

10.INT. CASA: CORREDOR - NOITE

Caleb anda devagar em direção ao corredor escuro, anda com
cautela, desconfiado. Quando ele chega até o final do
corredor, na outra ponta, de onde ele veio, uma sombra sai do
escuro. Anda em direção a Caleb, em câmera lenta. Caleb fica
paralisado, catatônico. A sombra se aproxima até poucos metros
de Caleb, que acorda de seu transe e corre em direção ao
quintal.

11.EXT. QUINTAL - NOITE

Caleb tropeça para fora da casa em desespero. No iluminado quintal, a família conversa enquanto monta uma FESTA DE ANIVERSÁRIO. São os 63 anos da avó.

CALEB

O que é isso?

FERNANDA

Aniversário da vovó?

Fernanda, animada, ergue as velas de bolo formando o número "63" .

CALEB

Mas... e o jantar? O doutorado?

FERNANDA

Que doutorado?

Caleb continua confuso.

FERNANDA (CONT'D)

Inclusive, conseguiu espaço naquela exposição que tava tentando?

Caleb não estava mais dando atenção à irmã.

12.INT. CASA: CORREDOR - NOITE

Caleb anda de volta para a casa e olha ao redor. Confuso. Entra em um cômodo. *A câmera caminha para trás no corredor, as luzes diminuem gradualmente.* Do cômodo em que entrou, Caleb sai, mas com os cabelos volumosos e bagunçados, com uma roupa preta larga, caminha quase arrastado de um cômodo a outro. A luz que vem do quintal desaparece lentamente. Caleb caminha até um dos quartos no escuro completo.

13.INT. CASA: QUARTO - NOITE

Caleb senta em uma cadeira de frente para um QUADRO que mal começou a pintar. Pega um PINCEL e leva até o quadro. A mão para antes de atingir o tecido.

CORTA PARA:

14.EXT. RUA/SONHO - NOITE

Caleb está de pé em uma rua deserta. Alguns metros à frente está uma sombra indo em direção a ele. Caleb escuta um "corra" e obedece. A sombra se vira para a fonte do barulho e vai em direção a ele.

CORTA PARA:

15.INT. CASA: BANHEIRO - NOITE

Caleb acorda de um transe. Acende a luz do banheiro e fecha a PORTA. Pega a ESCOVA DE DENTE. Seu olhar, por um instante, vai de encontro ao ESPELHO, e ele contempla o próprio reflexo por alguns instantes. O CELULAR vibra, ele checa a mensagem.

Fernanda: "Você precisa ligar pra mamãe. Não espera ser tarde demais."

Caleb escuta algo na cozinha que tira sua atenção da mensagem. Espera por mais algum barulho e quando escuta passos, abre a porta. Pela fresta, é possível ver uma figura parada em frente ao banheiro.

CORTA PARA:

16.EXT. QUINTAL - NOITE

Fernanda está arrumando uma mesa com bebidas. Caleb chega e mistura um DRINK. Estende o braço como se oferecesse a bebida para Fernanda, quando ela vai pegar o copo, ele retira rapidamente.

CALEB

Não, não, não. É meu, vai pegar o seu.

Os dois riem.

CALEB

Tem alguma coisa meio estranha acontecendo, irmã.

FERNANDA

Como assim?

CALEB

Não sei, estou confuso. Hoje é aniversário da avó, mas agora há pouco você tinha terminado o doutorado.

FERNANDA

Caleb, já me mudei há quase 8 meses...

Caleb fica pensativo novamente. Fernanda olha com preocupação para Caleb. Maria e Carlos dançam um FORRÓ lento no meio do quintal enquanto Guida bate palma e ri. Caleb e Fernanda observam os dois por um tempo. Fernanda coloca o braço por cima do ombro do irmão e nota o CASACO.

FERNANDA

(rindo)

Você ainda usa esse casaco velho que a mãe te deu?

CALEB

(rindo)

É automático.

Caleb fica reflexivo e volta sua atenção para os pais dançando. Uma voz parecida com a sua vem da direção de Fernanda.

CALEB

(distorcido)

Sinto falta dela.

Caleb se assusta.

CALEB (CONT' D)

(assustado)
O que você disse?

FERNANDA
(desconfiada)
Não falei nada. Tava calada.

Caleb procura alguma fonte da voz ao seu redor e não vê nada.
Fernanda cutuca Caleb, trazendo ele de volta à realidade.

FERNANDA
Me ajuda a pegar os docinhos.

Caleb recupera o fôlego.

CALEB
Aham.

17.INT. CASA: CORREDOR - NOITE

Fernanda e Caleb andam até a cozinha.

FERNANDA
Os exames da mamãe saem amanhã.
Vou buscar e trazer só à noite.
Então, tenta evitar confusão na
casa, porque ela já está
bastante ansiosa.

CALEB
Nunca sou eu que começo.

FERNANDA
Ah claro, Caleb. Nada é culpa
sua. Eu não estou mais aqui,
mas eu sei o que tá
acontecendo.

18.INT. CASA: COZINHA - NOITE

Eles chegam à cozinha e Fernanda começa a reunir os DOCES e
colocar nos braços de Caleb.

CALEB

Não sei mais o que fazer.

Fernanda se afasta, indo para a GELADEIRA e a *câmera continua em Caleb.*

FERNANDA

Caleb, você parece um banana. É essa sua indiferença. Você nunca contou para ela da sua exposição. Ela descobriu sozinha, quando já tinha acabado. Você tá encontrando seu lugar no mundo, como homem negro, mas precisa se encontrar como homem negro dentro da sua família também. Você tem um papel aqui. A gente precisa de você aqui.

Eles terminam de pegar os doces e voltam para o corredor.

19.INT. CASA: CORREDOR - NOITE

O corredor está completamente escuro. Fernanda segue na frente e Caleb atrás com os doces. Só é possível ver a luz da festa no quintal.

FERNANDA

Às vezes eu acho que você só desistiu mesmo.

Um barulho do banheiro tira a atenção de Caleb antes que ele possa responder. Ele para na porta do banheiro, a porta abre lentamente, a luz de dentro ligada. Caleb vê OUTRO CALEB dentro do banheiro, olhando de volta. Ambos ficam parados. Outro Caleb se aproxima um pouco. O momento é interrompido por um cutucão de Fernanda no Caleb fora do banheiro. Ele se assusta e deixa os doces caírem.

FERNANDA

O que você tá fazendo, seu idiota?!

Quando Caleb olha novamente para o banheiro, a luz está desligada. Ele acende rapidamente, o cômodo está vazio. Ele se vira para Fernanda.

CALEB

Você não viu?

FERNANDA

Viu o quê?! Seu maluco, me ajuda a catar esses docinhos.

Os dois pegam os docinhos do chão e seguem para o quintal. Caleb olha para trás.

CALEB

Fernanda, tem alguma coisa muito estranha acontecendo.

FERNANDA

Caleb, hoje não!. É o dia da vovó e a mamãe já está com muito na cabeça para ter que lidar com você. Se controla.

20.EXT. QUINTAL - NOITE

Fernanda deixa Caleb para trás e anda até a família.

FERNANDA

Gente, vamos cantar os parabéns?

Fernanda abraça a avó e ajuda ela a se levantar, enquanto isso, todos se reúnem ao redor da mesa onde está o BOLO. Caleb chega até a família, mas fica um passo para trás. Guida está com a mãe do outro lado da mesa e acende as VELAS de 64 ANOS. Todos cantam "parabéns pra você". Quando a música termina, Guida abraça a mãe.

CARLOS

Discurso, dona Maria!

Todos, exceto Caleb, se juntam ao coro.

MARIA

Não, meus filhos, deixa isso
quieto.

Os que pediam discurso continuam insistindo que Maria fale
algo.

MARIA

Hoje vamos sem discurso, mas
muito obrigado.

A família faz sons de desaprovação e Caleb dá alguns passos à
frente.

CALEB

Ela não quer falar, gente.

A família continua insistindo. Caleb hiperventila.

CALEB

Deixa ela, porra!

Guida se aproxima de Caleb e Maria levanta a mão levemente,
como se pedisse que ela não dissesse nada. O rosto de Guida se
enche de raiva.

GUIDA

Com quem você acha que está
falando, garoto?! O negrão que
se paga na rua, mas que
desrespeita a família em cada
oportunidade. Isso é ridículo!
Eu fiz de tudo para você e sua
irmã, Caleb, pra vocês
crescerem diferentes de mim! Me
fala onde foi que eu errei? O
que eu te fiz, Caleb?

Caleb abre a boca para falar, mas hesita e abaixa a cabeça.

GUIDA

Fala! Porque você não fala?!

MARIA

Guida! Não coloque os pesos dessa família em um garoto.

GUIDA

Que garoto, mãe? Caleb é um homem! E age como um moleque, incapaz de entender o que é ter tido tudo.

TUDO!

Guida sente um mal estar e dá uns passos para trás.

CARLOS

Vamos lá pra dentro ter essa conversa.

GUIDA

Eu estou no meu limite, Carlos!

Carlos coloca a mão no ombro de Guida e começa a caminhar para dentro da casa e é o primeiro a entrar. Guida segue ele, mas vários passos atrás. Caleb continua parado onde está. Ele ergue a cabeça tentando olhar para algo que não seja nenhuma das pessoas que estão ali. Seus olhos se encontram com os de Fernanda. Ele lembra do que ela falou antes e decide ir para dentro da casa. Ele se vira e vai a passos largos com a mãe à vista.

CALEB

Mãe.

Guida não olha para trás e continua andando.

21.INT. CASA: CORREDOR - NOITE

Os dois estão a alguns passos de diferença e entram no corredor escuro da casa. Com a pressa, Caleb prende o casaco no portal, que rasga com o puxão, ele olha o casaco e puxa, rasgando completamente. O casaco fica pendurado e ele se vira para a mãe, que já está no final do corredor.

CALEB

Mãe!

Guida para ao lado da porta de um dos quartos. Olha para trás. Os dois a alguns passos de distância.

CALEB

Eu nunca vou ser suficiente!
Você quer que eu fale?? A
verdade, mãe, é que eu não
aguento mais, eu não tenho seu
apoio assim como você não teve
da minha vó.

GUIDA

Eu não sou como minha mãe! Você
não teria aguentado metade no
meu lugar, Caleb. O mundo foi
meu inimigo, o mundo é nosso
inimigo! E eu tentei tornar
pelo menos a sua casa um lugar
seguro!

CALEB

A minha casa é o lugar que eu
me sinto mais só
(sozinho; abandonado; rejeitado)!
A culpa é minha?

GUIDA

Eu... Eu não sei filho... Eu nunca
mais te vi sorrir, Caleb, e
isso é desesperador. Talvez a
culpa seja minha. Mas eu não
sei mais quem você é...

CALEB

E se eu não conseguir ser tudo
que você quer?

GUIDA

Não é o que eu quero, é o que
você precisa. Você é um homem
negro! E precisa ser melhor do

que eu, do que o seu pai, do
que a sua avó, se você não for
melhor o mundo vai te engolir.

CALEB

Mas eu ainda vou ter vocês? Eu
ainda vou ter você, mãe?

GUIDA

Porque você achava que não?
Claro que vai, filho, sempre. A
gente vai se resolver, vai
ficar tudo bem.

Antes que ela termine a frase, o corredor fica escuro e Guida
some. A baixa iluminação do lugar se extingue completamente.
As luzes começam a piscar e de onde Guida estava, está em pé
Outro Caleb, olhando diretamente para Caleb.

CALEB

Mãe! Mãe! Que porra foi essa!
Você! Cadê minha mãe?

A luz se apaga novamente. Não é possível enxergar nada.

22.INT. CASA: QUARTO - NOITE

Caleb tenta se orientar no escuro. Chega até seu quarto, mas
não consegue ver nada.

CALEB

Mãe, pelo amor de Deus. Mãe.

A luz retorna e no meio do quarto está um QUADRO que o Outro
Caleb havia desenhado, com a cena do sonho que ele teve, mas no
desenho, tem dois Calebes com a sombra entre eles. Caleb
observa o quadro em total confusão. Do escuro atrás dele, sai o
Outro Caleb.

CALEB

Quem é você? Cadê a minha mãe?

O outro Caleb baixa o quadro rasgado, mas não solta. Ele se
vira para Caleb, apenas alguns metros de distância.

OUTRO CALEB

(Inerte)

Ver o passado como se fosse um filme. Uma sensação tão... estranha. Mas agora eu entendi. Você é tudo que eu odeio em mim.

CALEB

Não sei o que você quer. Só me devolve minha mãe.

OUTRO CALEB

Você teve uma vida inteira para ir atrás dela. Você... Eu... escolhi nunca fazer nada. Tudo que você disse ali para ela, nunca foi dito. Eu nunca consegui falar isso pra ela.

CALEB

CADÊ A MINHA MÃE?

Outro Caleb agarra o quadro e o rasga com toda sua força.

OUTRO CALEB

ELA TÁ MORTA.

MORTA!

Outro Caleb vai para cima dele. Os dois tentam ter domínio um sobre o outro. Outro Caleb consegue segurar Caleb no chão.

OUTRO CALEB

Ela morreu achando que você odiava ela.

CALEB

Não... não! Não!

Caleb tenta empurrar Outro Caleb. Outro Caleb pega um pedaço quebrado do quadro e perfura a pele de Caleb. Tudo fica escuro novamente. Só é possível ouvir a respiração ofegante de Caleb.

23.INT. CASA: SALA - NOITE

Caleb chega ofegante até a sala, com a mão segurando sua ferida. Olha ao seu redor. Tudo está escuro, exceto um canto com uma poltrona, onde Maria costura uma roupa branca. A MÁQUINA faz barulho de costura e chama a atenção de Caleb. Ele se arrasta até a avó.

CALEB

Vó, o que tá acontecendo? Cadê todo mundo? A minha mãe, vó, onde ela tá?

Maria para a máquina de costura. Olha para Caleb ajoelhado ao seu lado e leva a mão até seu rosto, limpando o suor e as lágrimas. Ela olha para ele com olhar materno e acolhedor.

MARIA

Meu filho, lembra, Exu matou um pássaro ontem.

Ela direciona o olhar para Outro Caleb, que está em pé no escuro, sem tirar a mão do rosto do neto.

MARIA (CONT'D)

Com a pedra que só jogou hoje.

Maria volta o olhar para Caleb, que não tira os olhos da avó.

MARIA (CONT'D)

Agora vai, que eu tenho que costurar.

Caleb olha para onde Outro Caleb estava. Ele se dirige decidido ao quarto e fecha a porta.

24.INT. SALA - AMANHECER

O sol começa a nascer e a porta continua fechada. É possível escutar passos dentro do quarto. A porta abre lentamente, e Outro Caleb sai segurando seu CASACO RASGADO. Ele anda até a mesa de jantar.

25.INT. CASA: SALA DE JANTAR - NOITE

Outro Caleb coloca o CASACO pendurado na CADEIRA e se senta. O cômodo completamente vazio. Ele estica uma das mãos, como se tentasse alcançar algo que não está ali. Outra mão vai até a dele e a segura. É a mão de Guida, que está sentada na cadeira ao lado. Ele muda a aparência para a de Caleb.

O ambiente se torna iluminado. Toda a família está sentada à mesa. Guida continua segurando a mão de Caleb e sorri para ele. Ele olha fixamente para ela. E sorri também, um sorriso pesado. Sua mão aperta um pouco mais a de Guida, com medo de que ela vá embora.

CARLOS

Vamos comer que eu estou com fome.

FIM

