



**Universidade de Brasília**  
**Faculdade de Comunicação**  
**Departamento de Audiovisual e Publicidade**

ANA LUIZA ALVES SILVA OLIVEIRA

**CURTA-METRAGEM**  
**“AURORA”**

BRASÍLIA-DF  
2019



**Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisual e Publicidade**

ANA LUIZA ALVES SILVA OLIVEIRA

**CURTA-METRAGEM  
“AURORA”**

Memória apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Rose May Carneiro

BRASÍLIA-DF  
2019

ANA LUIZA ALVES SILVA OLIVEIRA

**CURTA-METRAGEM  
“AURORA”**

Projeto Experimental aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_ para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Rose May Carneiro  
Orientadora

---

Profa. Dra. Denise de Moraes Cavalcante  
Examinadora

---

Profa. Me. Erika Bauer de Oliveira  
Examinadora

---

Prof. Dr. Mauro Giuntini Viana  
Suplente

## AGRADECIMENTOS

Às pessoas sem as quais esse projeto não seria possível: Nayara Barcellos, minha amiga e companheira de aventuras, que comprou essa ideia desde o princípio e ajudou a fazê-la tomar forma; Júlia Mundim, Nathalia Barcellos, Guilherme Leal e Nicole Borges, por abraçarem esse projeto com tanto carinho e dedicação.

Ao meu querido elenco: Emanuel Lavor, Paula Granato, Francisco Hakkert, Matheus Ortensi e Rafael Cabral por me ajudarem a contar essa história e torná-la ainda mais especial.

Ao meu namorado e parceiro de todas as horas, Guilherme Leal, que não hesitou em mergulhar nessa experiência e viveu todos os altos e baixos do processo comigo. Não seria o mesmo sem você.

À minha mãe e melhor amiga pelo apoio inabalável e amor incondicional.

À minha família pela paciência e carinho.

Aos meus amigos, por aguentarem minhas crises existenciais e sumiços repentinos: Mia, Manu, Michas e Tati, por todas as conversas e apoio; Yuu, por sempre segurar minha mão, mesmo à distância; Thay, por sempre segurar as pontas quando não consigo dar conta de tudo; Juli, por acreditar tanto no meu potencial; Lima, por topa aparecer no filme e pela conversa motivacional.

Ao pessoal da técnica, em especial Letícia e Raul, que foram sempre tão solícitos e pacientes.

À minha orientadora, Rose May Carneiro, que aceitou me guiar nesse processo e me ensinou tanto ao longo da jornada. Pela paciência, carinho e pelas palavras de apoio, sobretudo na reta final, quando parecia impossível concluir este trabalho.

Aos professores Denise Moraes, Erika Bauer e Mauro Giuntini, que acreditaram neste projeto e aceitaram o convite para compor a banca, mesmo tão em cima da hora.

Meu muito obrigada.

Para minha mãe.

*“[...] o mundo quebra a cada um deles e eles ficam mais fortes nos lugares quebrados.”*

Ernest Hemingway

## **RESUMO**

Memória do processo de realização do curta-metragem *Aurora*, produzido como trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual, da Universidade de Brasília. Encontram-se neste documento o registro de todo o processo de produção do filme, desde os seus estágios iniciais, as motivações que impulsionaram sua realização e a exposição de referências teóricas e estéticas utilizadas durante a concepção da obra, bem como minhas percepções a respeito do experimento e seu resultado final.

Palavras-chave: curta-metragem; ficção; cinema; Aurora.

## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO .....	9
2. OBJETIVOS .....	10
3. JUSTIFICATIVA .....	11
4. REFERENCIAL TEÓRICO .....	13
5. METODOLOGIA .....	15
5.1 Roteiro .....	15
5.2 Direção .....	17
5.3 Fotografia .....	18
5.4 Arte .....	19
5.5 Som .....	20
5.6 Edição e Montagem .....	21
6. MEMORIAL DE FILMAGEM .....	23
6.1 Roteiro e pré-produção .....	23
6.2 Produção .....	25
6.3 Pós-produção .....	26
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	28
8. REFERÊNCIAS .....	29
8.1 Bibliografia .....	29
8.2 Filmografia .....	29
APÊNDICE .....	31

## 1. APRESENTAÇÃO

Em sua definição básica, aurora é o período que antecede o nascer completo do Sol, o marco entre o fim da noite e o início de um novo dia. De maneira menos literal, no entanto, a palavra também está relacionada à ideia de recomeço e renovação; conceito reforçado tanto pela mitologia grega quanto pela romana, onde é personificada, respectivamente, pelas figuras de Eos e Aurora, deusas do amanhecer.

Seu extenso escopo de significados inspirou a criação de *Aurora*, curta-metragem idealizado durante o curso de Audiovisual da Universidade de Brasília (UnB) e produzido como trabalho de conclusão de curso no primeiro semestre de 2019.

*Aurora* é uma história sobre encontros ao acaso: seus protagonistas, Júlia e Rafael, se conhecem acidentalmente na Ponte JK e passam um dia juntos, período no qual os acontecimentos de tempo presente se desenvolvem. Em uma segunda linha temporal, são apresentados fatos e acontecimentos do passado dos protagonistas, que retornam para confrontá-los e alicerçam suas buscas particulares por um recomeço.

Neste trabalho, encontram-se registradas as etapas do processo de criação do curta-metragem, da ideia à execução, os desafios envolvidos na concretização do projeto e as conclusões depreendidas pela experiência.

## 2. OBJETIVOS

Como produto da experimentação cinematográfica, destaca-se a realização do curta-metragem como objetivo fundamental deste trabalho; isto é, conceber um produto audiovisual de alta qualidade e baixo orçamento, em mídia digital, com base em conhecimentos adquiridos ao longo do curso.

Por conseguinte, intenta-se explorar os temas propostos pelo roteiro, como a perda e o luto, a partir da união entre imagens e sons, em uma narrativa fragmentada que desafia os limites da lógica linear. Com isso, não se pretende explorar todas as nuances e possibilidades imagináveis contidas nas temáticas propostas, tampouco fornecer respostas definitivas para os conflitos dos personagens, mas permitir que o espectador chegue sozinho às suas próprias conclusões, sem apoiar-se em soluções prontas fornecidas ou indicadas pelo enredo (TARKOVSKI, 1998).

Para isto serão utilizadas referências bibliográficas que examinem os temas relacionados, bem como o papel das diferentes áreas da produção cinematográfica e os conceitos teóricos utilizados como base para a realização do curta-metragem. O mesmo será feito com referências cinematográficas utilizadas durante a concepção do projeto.

Ao final, será avaliado o sucesso do trabalho sob aspectos técnicos e práticos, nos quais estão inclusos o processo metodológico da produção, seus aspectos teóricos e a aplicação dos mesmos. Por fim, será feito um balanço da experiência e dos desafios encontrados ao transformar um roteiro em filme, em especial numa produção universitária de baixo orçamento.

### 3. JUSTIFICATIVA

Na psicologia, entende-se como trauma a vivência física ou emocional desagradável e profunda capaz de ocasionar sentimentos e/ou comportamentos desordenados, e que produz marcas emocionais duradouras em quem a experiencia — o que pode variar de indivíduo para indivíduo.

No curta-metragem, essa definição se manifesta a partir das experiências de Júlia e Rafael, seus personagens centrais. A narrativa centraliza questões como a perda e o luto, além de inserir em seu subtexto temas como o suicídio, relacionamentos e trabalhar com o conceito de resiliência.

De acordo com dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) publicados em 2012<sup>1</sup>, o suicídio é a segunda maior causa de mortes entre jovens de 15 a 29 anos no mundo, com cerca de 800 mil mortes por ano, perdendo apenas para acidentes automobilísticos; uma taxa que cresce exponencialmente entre pessoas do sexo masculino. Entre os principais gatilhos, destacam-se os conflitos familiares, perda de pessoas próximas, bullying, depressão, e a violência de gênero, no caso das mulheres, que aumentam a incidência de suicídios, em especial em países onde as disparidades de gênero, o machismo e a cultura do estupro surgem com mais força. Mais recentemente, e especificamente no Brasil, também é possível citar o contexto político, econômico e social do país, a ascensão do discurso de ódio, o cerceamento de direitos dos chamados grupos minoritários, sobretudo da comunidade negra, indígena e LGBTQ+, o desmanche das universidades públicas, etc.

Embora sejam dados alarmantes, o suicídio cresce à sombra de dois grandes elementos na discussão sobre mortalidade e violência: os acidentes de trânsito e os homicídios. Este fator, somado à ausência de uma cultura específica no Brasil de atenção ao problema e o tabu que envolve a divulgação de notícias, principalmente em virtude do chamado Efeito Werther<sup>2</sup> e ondas por imitação ou indução, tornam mais complexo o processo de conscientização e prevenção ao suicídio.

---

<sup>1</sup> Dados disponíveis em:

<[https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2014/Mapa2014\\_JovensBrasil\\_Preliminar.pdf](https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2014/Mapa2014_JovensBrasil_Preliminar.pdf)>.

<sup>2</sup> Personagem do romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, publicado em 1774, no qual o personagem título se suicida com um tiro após um fracasso amoroso. A obra teria originado um surto de suicídios de jovens em diversos locais à época de sua publicação, que usavam o mesmo método utilizado pelo protagonista.

Ainda assim, a ausência de atenção não impede que o problema se infiltre no cotidiano de muitos brasileiros, inclusive na Universidade, onde a incidência de casos de suicídio entre estudantes é uma realidade, tornando o problema uma variável significativa na experiência universitária. Embora não tenha sido possível precisar números em relação aos casos de suicídio entre estudantes e ex-estudantes da Universidade de Brasília, somente nos dois últimos anos, dois casos chegaram ao conhecimento público: o de uma estudante de Ciências Sociais e uma ex-estudante da Faculdade de Comunicação<sup>3</sup>.

Experiências particulares e de terceiros também instigaram o desejo de trabalhar a temática a partir dos conhecimentos adquiridos ao longo do curso; não com a intenção de estabelecer percepções definitivas sobre os temas, mas com o intuito de criar uma história em que essas questões pudessem estar presentes e serem expressas de maneira subjetiva.

A criação artística, afinal, não está sujeita a leis absolutas e válidas para todas as épocas; uma vez que está ligada ao objetivo mais geral do conhecimento do mundo, ela tem um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem a sua atividade; e, mesmo que seja interminável o caminho que leva ao conhecimento, nenhum dos passos que aproximam o homem de uma compreensão plena do significado da sua existência pode ser desprezado como pequeno demais. (Tarkovski, 2009. p.9)

Ademais, há o interesse na própria experiência cinematográfica, em vivenciar os desafios da realização independente de baixo orçamento e sua logística, contribuindo para a produção acadêmica e estimulando novas experiências dentro da Universidade.

---

<sup>3</sup> Os nomes das vítimas e maiores detalhes sobre os casos foram omitidos propositalmente.

#### 4. REFERENCIAL TEÓRICO

Em *Tempos Líquidos*, Zygmunt Bauman afirma que, para compreender os medos, ansiedades e inseguranças da sociedade contemporânea é necessário observar as mudanças ocorridas nos últimos anos.

Recorrendo a Freud, ele argumenta que o sofrimento humano se origina em uma espécie de poder superior da natureza, capazes de evidenciar a fragilidade dos corpos, instituições e relações humanas. Entretanto, não os considera necessariamente como uma vulnerabilidade negativa, mas como uma consciência dicotômica, capaz de tanto energizar quanto deprimir.

O conhecimento dos limites, contudo, pode ser tão estimulante e energizante quanto deprimente e inabilitante: se não podemos eliminar todo sofrimento, podemos eliminar alguns e aliviar alguns outros — é algo que vale a pena tentar, e continuar sempre tentando. E assim tentamos o máximo que conseguimos, e nossas sucessivas tentativas consomem a maior parte de nossa energia e atenção, deixando pouco espaço para a reflexão pesada e para a preocupação de que outras melhorias, desejáveis sob outros aspectos, permanecerão definitivamente fora das fronteiras, transformando todas as tentativas de alcançá-las no desperdício de um tempo precioso. (Bauman, 2007. p. 62)

A insegurança moderna, portanto, não deriva de uma ausência de proteção de fato, mas pela falta de esclarecimento relativo a um contexto social que busca, incessantemente, pela própria segurança. Mesmo a liberdade de escolha, tida por si só como um elemento a ser almejado, traz consigo inúmeras incertezas. Para muitos, a perspectiva do fracasso é insustentável e, enfrentá-los, uma tarefa inalcançável.

Para a maior parte das pessoas, a liberdade de escolha continuará sendo um espectro impalpável e um sonho infundado, a menos que o medo da derrota seja mitigado por uma política de seguro lançada em nome da comunidade, na qual possam confiar e com a qual possam contar em caso de infortúnio. Enquanto continuar sendo um espectro, a dor da desesperança será superada pela humilhação do infortúnio; a capacidade de enfrentar os desafios da vida, diariamente testada, é afinal a própria oficina em que a autoconfiança é forjada ou fundida. (Bauman, 2007. p. 71)

As adversidades, no entanto, chegam sem aviso. Se elas são parte intrínseca à experiência humana, o que as tornam particularmente incômodas é, precisamente, a

incapacidade de tomar qualquer precaução diante de sua perspectiva. A irregularidade desses eventos, sua imprevisibilidade, evidencia a incapacidade humana de agir em vista de determinadas situações. Então, há a falta de esperança. E a falta de esperança significa medo.

Os conceitos propostos por Bauman conectam-se intimamente ao conceito de resiliência proposto pela psicologia. Embora possam (e sejam) analisados de maneira isolada, no caso do curta-metragem, ambas as propostas convergem na construção de um mesmo produto: a obra audiovisual

Para esse fim, é considerado o conceito psicológico que considera a resiliência como a capacidade humana de se recuperar de alguma adversidade. Mais do que meramente sobreviver a uma situação desfavorável, no entanto, ela resulta em fatores que alteram as funções do corpo humano. É “parte do entendimento e prevenção de dificuldades psicológicas e de desajustamentos sociais” (MORAES; RABINOVICH, 1996), podendo atuar como proteção em certos momentos e, em outros, como fator de risco.

## 5. METODOLOGIA

A produção do curta-metragem foi realizada em três etapas: pré-produção, produção e pós-produção.

Entende-se como pré-produção o período de organização anterior às filmagens. Incluímos nessa fase o tratamento do roteiro, a análise e definição de referências e conceitos estéticos, bem como a formação da equipe, a elaboração da análise técnica, testes de elenco, escolha de locações, definição de orçamento e cronograma de filmagens, aquisição de equipamentos, ensaios e provas de figurino.

A fase de produção, por sua vez, corresponde ao período em que ocorre a captação de imagens e sons.

Por fim, à pós-produção reserva-se os processos de edição e montagem, mixagem de som e escolha da trilha sonora, bem como a produção da arte gráfica e posterior divulgação do material.

### 5.1 Roteiro

Diferente da obra literária convencional, o roteiro é um produto literário à serviço de uma cadeia de criação coletiva (COMPARATO, 2009). Trata-se de uma obra desenvolvida não para a leitura individual, mas como guia na produção da obra audiovisual. Assim, o roteiro não é concebido para persistir; é uma obra efêmera, que sobrevive apenas o tempo necessário para se transformar em outra.

Para Jean-Claude Carrière, a função de roteirista está muito mais próxima do diretor do que do escritor. Isso acontece porque o roteiro é o primeiro passo de um processo visual; sua conclusão não finda um processo literário; pelo contrário, é o princípio da criação audiovisual, sua forma primeira, anterior às imagens e sons, e da qual depende todo o projeto.

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outro modo: com olhares e silêncios, movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem estabelecer mil relações entre si, que podem surpreender a inteligência ou atingir o inconsciente, que se superpõem, que se entrelaçam, que às vezes até se repelem, que fazem surgir coisas invisíveis (...). A “escrita” do roteiro (...) é pois uma escrita específica. Encontra-se no início de um longo processo de transformação, e todo processo depende dessa forma primeira. Escrita

de passagem, de transição, destinada a leitores rarefeitos e parcialmente atentos, dos quais é o guia indispensável, talvez seja, por todas essas razões, e pelo próprio fato de sua discricção, sua humildade e desaparecimento próximo, a mais difícil de todas as escritas conhecidas. (Carrière, 1996, p. 12 e 13)

O processo de escrita de um roteiro pode modificar-se de projeto para projeto, de escritor para escritor. De acordo com Doc Comparato, no entanto, existem seis etapas essenciais no desenvolvimento de um roteiro: ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática.

A ideia é a referência básica para as etapas subsequentes do processo; a partir dela são concretizadas percepções imagéticas que, mais tarde, serão transferidas para o papel. Desse modo, a capacidade de ver e sentir a cena são essenciais ao roteirista (COMPARATO, 2009). Este, por conseguinte, obtém suas ideias das mais diversas formas: ela pode originar-se a partir de experiências pessoais, de histórias narradas por terceiros, do contato com obras de outros artistas, a pedido de um produtor, etc.

Uma vez estruturada a ideia, é possível designar o conflito. Compreende-se como conflito o problema ou perturbação que desencadeia a ação na trama, ao passo que a busca por solução é o que a desenvolve. Assim, é possível afirmar que sem conflito não há ação e, conseqüentemente, não há desenvolvimento dramático.

(...) o conflito é substancial ao indivíduo, o espelho da sua vida na relação com os outros, com o mundo e com ele mesmo. (...) A ausência de antagonismo seria a tão famosa, talvez por sua inacessibilidade, paz. (...) Mas a paz não dura para sempre. Na verdade, é um ideal e, como tal, inalcançável, uma vez que continuamente surgem questões e disputas. Tudo, no conjunto, faz que duvidemos continuamente, nos debatendo entre ser ou não ser, estar ou não estar, querer ou não querer, poder ou não poder, fazer ou não fazer. (Comparato, 2009. p. 57)

O conflito pode ter origem em forças humanas, não humanas e internas (COMPARATO, 2009). As forças de origem humana compreendem o embate direto entre personagens ou grupos de personagens, enquanto as forças de origem não humanas derivam de manifestações da natureza ou obstáculos que escapam à interferência humana. Estabelece-se como força interna aquelas de origem psicológica, mantidas pelo personagem em relação a si próprio.

É possível que uma mesma obra audiovisual apresente mais de um tipo de conflito ou faça combinações e misturas entre eles ou, ainda, utilize todos os três. Entretanto, nesse caso,

é importante observar a incidência de um conflito matriz que predomina dentre os demais e é apresentado desde a storyline. Em seguida são desenvolvidos os personagens e o argumento da produção; este último essencial tanto no processo de escrita quanto como referência na análise de viabilidade do projeto.

Finalmente, são desenvolvidas as estruturas dramáticas do roteiro. Para tal, é necessário fragmentar a história em momentos e situações que transformar-se-ão em cenas, isto é, em um conjunto de planos sucessivos que constituem uma ação unitária (AUMONT, 2006).

A cena é a base, a unidade dramática do roteiro. Não exige mudança de localização nem salto no tempo. Seu princípio ou seu fim é determinado pela variação de integrantes no grupo de personagens (entradas ou saídas). Também os movimentos de câmera permitem a mudança de cena sempre que acompanhem uma personagem em seu deslocamento de um cenário para outro. A organização em sequência dessas unidades menores é o fundamento para a construção da estrutura. (Comparato, 2009. p. 148)

A manipulação das cenas é o que permite ao roteirista atingir o tempo e o ritmo dramático essenciais à produção audiovisual. Ao final do processo, são realizados novos tratamentos, momento em que o roteiro é aprimorado e alcança sua versão final.

## **5.2 Direção**

O cinema busca transmitir percepções de mundo. Como uma forma de arte, é seu objetivo explicar ao artista, e também a quem o cerca, a existência humana, qual o significado dela. E a maneira como o faz encontra-se especificada no próprio cinema, cujas possibilidades, objetivos e funções abrangem nuances muito particulares. É uma expressão única que encontra significados ainda inéditos a outras formas de arte existentes (TARKOVSKI, 2009). E, nesse sentido, ao diretor reserva-se a tarefa de arquitetar, a partir de suas próprias percepções, como determinada história deverá ser contada.

A direção do filme não começa quando o roteiro está sendo discutido com o escritor nem durante o trabalho com os atores ou com o compositor, mas no momento em que surge, diante do olhar interior da pessoa que faz o filme, conhecida como diretor, uma imagem do filme. (Tarkovski, 2009. p.68)

Um dos conceitos utilizados para isso é o de *mise-en-scène*. Originado no teatro, o termo foi incorporado pelo cinema, onde dá significado a tudo o que é mostrado em cena. Nesse sentido, valoriza a figura do diretor, que é responsável por planejar a colocação de todos os elementos no espaço cênico. Mais do que ilustrar as intenções do diretor, no entanto, a *mise-en-scène* intenta evidenciar a vida dos personagens, seu caráter psicológico etc. Assim, reduzi-la a ser uma ferramenta na elaboração de significados ou uma sequência de cenas é limitá-la quando sua principal função permanece na capacidade de surpreender o espectador por sua autenticidade, pela beleza e profundidade da imagem (TARKOVSKI, 1998) que cabe ao diretor concretizar.

Durante o processo, sua visão deve ser mantida e seguida pelas outras áreas da produção cinematográfica, mas, antes, é preciso que sua visão seja coerente e que sua experiência criativa pessoal torne-se parte do processo de transformação do roteiro em filme. Entre pilhas de páginas, conceitos e todas as escolhas referentes ao filme, predomina o diretor e ninguém mais, como o filtro do processo da criação (TARKOVSKI, 2009).

### **5.3 Fotografia**

Princípio básico do cinema, comumente lida como a arte de escrever com luz, a fotografia se estabelece como o setor essencial à captação das imagens que, mais tarde transformar-se-ão em filme. A partir dela, suas captações, suas imagens, é também sentido os primeiros sinais da vida da produção.

No curta-metragem, a fotografia foi pensada para que pudesse refletir os sentimentos autênticos dos personagens, muito mais do que apenas servir como ferramenta narrativa. De tal modo, a escolha de planos e enquadramentos responde ao experimento prático de buscar captar a verdade dos personagens e suas histórias. Há grande incidência de planos médios e *closes*, quase sempre frontais, além de ocasionais planos abertos, em especial em momentos de contemplação.

Ainda que grande parte das imagens tenham sido captadas com o uso apenas de luz natural, estabeleceu-se cores que seriam evidenciadas em momentos particulares. Nesse aspecto, os *flashbacks* possibilitaram uma maior licença poética, uma vez que deslocam-se da realidade do tempo presente.

## 5.4 Arte

A arte em si pode ser lida como um meio de assimilar o mundo, um instrumento para conhecê-lo e explicá-lo (TARKOVSKI, 2009). Na produção audiovisual, a direção de arte desempenha uma função similar: responsável por construir a estética narrativa da obra, ela não apenas concretiza a visão do diretor, mas, principalmente, possibilita o entendimento e imersão na obra a partir de cenários, figurinos e caracterização de personagens que definem a atmosfera e peculiaridades diegéticas.

Os elementos visuais acrescentam informações importantes para o entendimento da imagem, além de terem sua distribuição e concepção definidas de forma a viabilizar os enquadramentos. Cada elemento dos cenários e dos figurinos deve, neste caso, oferecer dados ao espectador de forma a direcionar a compreensão da diegese. (JACOB, 2006. p.50)

Ao contrário do teatro, no entanto, a direção de arte cinematográfica possui particularidades impostas pelos enquadramentos e/ou pelos movimentos de câmera, que intervêm no espaço tanto quanto cores, objetos e personagens. Assim, é necessário que ela seja pensada de maneira total, e não apenas como um quadro. Todo o universo visual captado pela câmera em uma obra audiovisual se relaciona com a arte do filme, que busca atender as demandas estéticas do filme.

A Direção de Arte contribui de forma intensa na criação desta imagem tornando possível a sua captação e mais do que isso, sendo responsável pela composição da imagem criada – seja pelos volumes, texturas, disposição de elementos, criação de linhas de fuga ou de olhar, criação de profundidade espacial ou não. O trabalho da Direção de Arte vai muito além de uma instância de viabilização de registro, constituindo uma criação visual com base conceitual e plástica eficazes. (JACOB, 2006. p.38)

A equipe de arte é comumente coordenada pelo diretor de arte, a quem cabe a responsabilidade de criar uma proposta estética junto ao diretor e ao diretor de fotografia, que é delineada a partir do roteiro e do perfil das personagens. O roteiro, por sua vez, serve como norte para todo o processo de concepção estética da obra audiovisual. A partir dele, são captadas referências de tempo e espaço, que auxiliam o desenvolvimento da proposta artística do filme (BUTRUCE, 2005).

O roteiro é também o que permite à direção artística atribuir significado aos elementos que compõe a estética da obra audiovisual. Cores, objetos e espaços funcionam como signos linguísticos que continuam a transmitir mensagens e construir analogias mesmo quando não há diálogos, sons ou mesmo personagens em cena.

No caso de *Aurora*, sempre foi evidente a necessidade de uma identidade visual que de fato transmitisse o espírito da história. Por sugestão da direção de arte, foi definida uma cartela de cores com tons de vermelho, amarelo, azul, verde e cinza, além de seus subtons, definidos com base nas diretrizes de cada cena e na trajetória particular de cada personagem. A mesma cartela foi utilizada como base para a fotografia e, posteriormente, como referência para a edição.

## **5.5 Som**

No cinema de ficção, o som é, como a fotografia e a arte, uma forma de dar significado à obra, ou seja, criar uma linguagem própria pensada especificamente para a obra em questão. Este, no entanto, não responsabiliza-se apenas pelas canções inseridas no projeto, mas também pelos efeitos sonoros e, ainda, pelos diálogos.

Refletir sobre o som é pensar, inevitavelmente, em seu papel na diegese. Afinal, este compõe o universo sonoro, que existe dentro da cena e, por vezes, para além dela, criando uma atmosfera específica (BARBOSA, 2000).

Foram utilizados sons diegéticos e não diegéticos, isto é, sonoridades objetivas e subjetivas, tais como ambientação e efeitos de transição entre passado e presente e vice versa, respectivamente. Além disso, os sons apresentam funções específicas na narrativa. Há, por exemplo, a sobreposição de sons, quando o som de uma cena mantém-se mesmo após a transição para outra; e a antecipação, no qual o som antecipa a cena seguinte.

Todos os sons foram captados durante a fase de produção, em conjunto com a captação dos diálogos, ocorridas no mesmo momento.

## **5.6 Edição e montagem**

Há um ditado popular na indústria cinematográfica que diz que um filme é “escrito” três vezes: no roteiro, durante as filmagens e na edição; afirmativa esta que não deixa de ter

alguma verdade. De fato, a edição e a montagem são processos criativos, que exigem tanta imaginação quanto outras áreas relacionadas à produção audiovisual em que essa percepção torna-se mais óbvia, e lhes atribuem tanto significado quanto.

Existem duas grandes tendências de pensamento a respeito do papel da montagem no cinema. A primeira, desenvolvida pela Escola Norte-Americana, considera a montagem narrativa, ao passo que a Escola Soviética vai compreendê-la a partir de sua capacidade na produção de sentido.

Muito embora todos os filmes sejam montados, considera-se que a montagem propriamente dita só surgiu com a “libertação” da câmara do lugar do espectador. Desde o surgimento do cinema, em 1895, até cerca de 1903, os filmes eram gravados a partir de um único lugar, o do espectador, e a função do técnico de montagem consistia em dispor os planos uns a seguir aos outros por ordem cronológica da história narrada. (Canelas, 2010. p.1)

A partir do momento em que a câmera deixou de ser uma testemunha passiva, abandonou-se também a sua função como objeto responsável por captar o registro objetivo dos acontecimentos (MARTIN, 2005). A montagem, por sua vez, transforma a imagem cinematográfica, aquela que nasce durante as filmagens, a partir da junção de diferentes planos. Mais do que isso, porém, montar um filme corretamente significa entendê-lo antes dela e permitir que as cenas unam-se de maneira orgânica de encontro ao sentido próprio do filme, muito embora esta quase nunca seja uma tarefa fácil.

Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. Nem sempre é fácil perceber o padrão de relações, as articulações entre as tomadas, principalmente quando a cena não foi bem filmada; neste caso, será necessário não apenas colar as peças com lógica e naturalidade na moviola, mas procurar laboriosamente o princípio básico das articulações. Aos poucos, porém, manifestar-se-á, lentamente e com clareza cada vez maior, a unidade essencial contida no material. (Tarkovski, 2009. p. 136)

*Aurora*, em específico, busca na montagem a harmonia entre tempos passado e presente, reproduzidos a partir da interseção de *flashbacks*<sup>4</sup> na narrativa. Uma vez que a ordem dos planos pode ser modificados indefinidamente (AUMONT, J; MARIE, M., 2006),

---

<sup>4</sup> Define-se como *flashback* a volta repentina ao passado e figura narrativamente como uma maneira de se apresentar a história de ordem não-linear.

cabe, portanto, à montagem perceber o padrão de relações e articulações entre o material filmado.

Num curioso processo retroativo, uma estrutura que se auto-organiza adquire forma durante a montagem, graças às propriedades específicas conferidas ao material durante as filmagens. A natureza essencial do material filmado manifesta-se através do caráter da montagem. (Tarkovski, 2009. p. 136)

Assim, intenta-se criar uma narrativa coerente, embora não-linear, que sustente a narrativa ao mesmo tempo em que mantém seu ritmo, isto é, o tempo específico que flui do material bruto que compõe a obra audiovisual (TARKVOSKI, 2009).

## 6. MEMORIAL DE FILMAGEM

### 6.1 Roteiro e pré-produção

O processo de escrita do roteiro do curta-metragem teve início em meados de 2015, durante a disciplina de Argumento e Roteiro, no qual originou-se sua primeira versão. O material continuou a ser editado no período subsequente, sendo novamente editado em 2017, durante a Oficina de Argumento e Roteiro, também parte do quadro de disciplinas obrigatórias do curso de Audiovisual da Universidade de Brasília.

Muitos elementos foram alterados nesse período, sobretudo em 2017, quando o roteiro tornou-se mais longo e também mais complexo. Nesse momento, um dos grandes desafios foi manter a coerência da narrativa, que vai e volta no tempo, sem ultrapassar o limite de 20 minutos, estabelecido no decorrer da disciplina. Assim, foram necessários novos tratamentos, que continuaram a ser realizados até 2019, quando uma versão final foi estabelecida, dessa vez adequada também às limitações orçamentárias do projeto.

Entre as versões iniciais e o resultado final, destaca-se a manutenção das referências temáticas e estéticas. Obras como *Before Sunrise* (Estados Unidos, 1995), *Manchester by the Sea* (Estados Unidos, 2016), *Blue Jay* (Estados Unidos, 2016) e *Lost in Translation* (Estados Unidos, 2003) foram fundamentais em todo o processo de desenvolvimento do roteiro, e também para além dele, durante todas as etapas da criação do filme.

Como primeira, e também mais óbvia, referência, *Before Sunrise* foi o principal norte para a ideia que, tal qual o filme de Richard Linklater, se passa durante um dia e acompanha um casal que se conhece por acaso. Paleta de cores e figurinos também serviram de referência para a fotografia e para a direção de arte. *Manchester by the Sea*, por sua vez, foi o norte para a abordagem de temas como o luto e a perda. Além disso, o filme faz um paralelo com a água, elemento que cerca os personagens tanto quanto funciona como metáfora para a imprevisibilidade de suas vidas. Por ser um símbolo de Brasília, o Lago Paranoá sempre esteve presente no roteiro do curta-metragem, mas era preciso lhe atribuir um significado que também se relacionasse ao momento vivido por Júlia e Rafael — objetivo alcançado a partir da proposta do filme de Kenneth Lonergan. *Lost in Translation*, por sua vez, trata principalmente de relacionamentos e solidão, enquanto *Blue Jay*, além de também ser ambientado no período de um dia, aborda temas similares.

Outro aspecto importante é que, desde o princípio, *Aurora* não foi pensado para fornecer respostas definitivas. Pelo contrário, o objetivo do roteiro sempre construir uma história cujos acontecimentos gerassem um contexto, mas não fornecessem necessariamente conclusões exatas. Não é de suma importância saber o que Rafael foi fazer na Ponte JK, qual é a sua relação com o celular, o que exatamente aconteceu com Lucas, seu irmão, ou as razões que levaram Júlia ao mesmo local. O mesmo pode ser dito sobre o que acontece no final, quando os dois, por fim, decidem se jogar no Lago Paranoá — cena que, aliás, referencia o desfecho de outra obra icônica: *Thelma & Louise* (Estados Unidos, 1991), de Ridley Scott.

Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Ele só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele. Complexidades do pensamento e visões poéticas do mundo não têm de ser introduzidas à força na estrutura do que é manifestamente óbvio. A lógica comum da seqüência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema. Para a arte, trata-se de um método incomparavelmente mais pobre do que as possibilidades oferecidas pela ligação associativa, que possibilitam uma avaliação não só da sensibilidade, como também do intelecto. E é um erro que o cinema recorra tão pouco a esta última possibilidade, que tem tanto a oferecer. Ela possui uma força interior que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos, gerando tensão numa resposta direta à lógica narrativa do autor. (Tarkovski, 2009. p. 17-18)

Naturalmente, existem ideias implícitas no roteiro. Rafael vai para a Ponte porque pretende cometer suicídio. Todas as ligações que Rafael recebe são de seu pai, com quem ele não se dá bem; e por isso as recusa, mesmo que isso o angustie profundamente. Lucas morre em um acidente de carro, mas não há maiores detalhes sobre isso. E Júlia decide sair de Brasília após o fim abrupto de um relacionamento. Contudo, nenhuma dessas informações são dadas diretamente ao espectador, a quem permite-se refletir e chegar ao próprio entendimento da história, assim como das motivações dos personagens.

O mesmo pode ser dito sobre a revelação de que Lucas, irmão de Rafael, e o ex-namorado de Júlia são a mesma pessoa. A informação, contudo, não interfere na história propriamente dita, uma vez que os protagonistas jamais chegam a ter conhecimento dela.

Assim, cabe ao espectador conectar as informações apresentadas e tomá-las ou não como base para seu próprio entendimento do filme.

Concomitante ao processo de escrita da versão final do roteiro, foi iniciada a fase de pré-produção do projeto, no qual a estrutura necessária para a produção foi organizada. Desde o início, foi um desafio conciliar o roteiro às limitações financeiras do projeto, uma vez que todos os gastos foram custeados por mim e pela diretora de arte, Nayara Barcellos, também responsável pelo roteiro.

Na ausência de patrocínio e/ou arrecadação prévia, foi necessário definir prioridades de gastos. Assim sendo, foi acordado que o cachê dos atores seria uma prioridade. Após a realização do teste de elenco, realizado em duas etapas para os protagonistas e uma única etapa para as crianças, foram selecionados os atores Emanuel Lavor no papel de Rafael e Paula Granato no papel de Júlia, além das crianças Matheus Ortensi e Rafael Cabral, respectivamente intérpretes dos irmãos Rafael e Lucas. Mais tarde, o ator Francisco Hakkert foi convidado para interpretar o irmão do protagonista, Lucas, e uma vez aceito o convite, também passou a integrar oficialmente o elenco do curta-metragem. Neste caso específico, não foram realizados novos testes: em partes porque não havia tempo, mas em especial porque os atores já haviam trabalhado juntos anteriormente, além de serem amigos de longa data, o que ajudou bastante em todo o processo posterior de produção.

Na tentativa de minimizar os custos da produção, também foi decidido que teríamos uma equipe reduzida, de apenas seis pessoas. Para isso, no entanto, foi necessário que cada pessoa desempenhasse mais de uma função no set e, em alguns casos, para além dele. A estratégia fez com que tivéssemos um gasto muito inferior ao esperado, sobretudo em custos referentes a transporte e alimentação, muito embora tenha incitado novos desafios ao processo. Gastos com itens para cenário e/ou figurino, por sua vez, foram quase nulos, uma vez que as peças e materiais utilizados faziam parte de acervo pessoal ou foram emprestados por terceiros. Os equipamentos de imagem e som foram fornecidos pela Faculdade de Comunicação, exceto a câmera e as baterias, custeadas com recursos próprios.

## **6.2 Produção**

A filmagens do curta-metragem foram realizadas no período de 24 de maio a 7 de junho, com intervalos de dois a três dias entre as diárias. Foram filmadas, em média, três

cenar por dia, cada uma composta por cinco a dez planos. A duração, por sua vez, era variável, já que algumas cenas provaram-se mais complexas do que outras e algumas, inclusive, precisaram ser repensadas durante o processo de produção.

Cenas como a do gira-gira e da banheira acabaram provando-se mais simples do que havíamos imaginado, enquanto o plano sequência previsto no roteiro, embora tenha sido realizado, provou-se uma proposta mais complexa do que era possível supor.

Enfrentamos problemas que já eram esperados. A redução da equipe impôs limitações que poderiam ser resolvidas com a adição de novos integrantes, mas que só ficaram claras durante a pós-produção. A ausência de uma bateria sobressalente nas primeiras diárias nos tornou dependentes de fontes de energia e, em último caso, da duração da bateria. Em cenas gravadas nas primeiras horas da manhã, o frio tornou-se um problema considerável. Além do mais, a maior quantidade de cenas externas em diferentes períodos do dia tornou especial o cuidado com horários com a luz — um pequeno atraso poderia fazer com que perdêssemos a luz de que precisávamos e, embora tenha sido possível simulá-la em alguns casos com o uso do painel de led e gelatinas, essa nem sempre era uma saída viável.

Mas houveram surpresas positivas. As crianças se mostraram muito tranquilas e entendiam com facilidade o que lhes era requisitado. Todos os atores abraçaram o projeto com muito carinho, se mostraram compreensivos e muito pacientes diante das adversidades e contribuíram criativamente para torná-lo mais rico. O mesmo pode ser dito pela equipe que, talvez por ser tão pequena, tornava o trabalho mais ágil e o entrosamento mais fácil e espontâneo.

### **6.3 Pós-produção**

Uma recomendação, nem sempre respeitada, é que o diretor de um filme não deve responsabilizar-se pela edição e/ou montagem da obra. Embora não tenha me responsabilizado inteiramente, acompanhei todo o processo que, de fato, me pareceu ainda mais desgastante que os demais.

Iniciamos o processo com a seleção das tomadas que seriam utilizadas no material final. Em seguida, foram realizados cortes e a montagem das primeiras cenas. Imediatamente tornou-se óbvio que o filme não se montaria com tanta facilidade. Para além da dificuldade em estabelecer um ritmo em uma narrativa tão fragmentada, muitos *takes* ficaram inutilizados

por falhas durante a fase de produção. Nesse sentido, destaca-se a ausência de um membro responsável exclusivamente pela continuidade; problema que, como dito anteriormente, só se tornou óbvio quando do início da pós-produção. Além disso, houveram cenas que não funcionaram como previsto no roteiro como o plano sequência citado anteriormente.

Entre idealizar uma obra audiovisual e o produto final existe um abismo e o primeiro corte, ainda sem mixagem de som e trilha sonora, tornou o fato evidente. Ainda tratava-se, em essência, da mesma história, dos mesmos personagens. Mas não era o filme que havíamos pensado; não havia ritmo, não havia sensações, apenas uma porção de imagens inexpressivas. E esse talvez tenha sido o momento mais difícil de todo o processo: ser confrontada pela realidade é, também, deixar, ainda que à força, de lado as expectativas. Foram necessários outros dois cortes para que o filme tomasse uma forma mais semelhante à idealizada, muito embora esta não fosse precisamente aquela idealizada inicialmente.

Se eu fizesse o filme ele provavelmente não ficaria exatamente como se encontra esboçado no meu caderno de anotações; não concordo com a opinião de René Clair, para quem, assim que se concebeu um filme, basta apenas filmá-lo. Nunca transponho um roteiro para a tela desse modo. Não que eu faça mudanças radicais na concepção original de um filme; o impulso de criar continua intacto e tem de se consumir na obra acabada. No entanto, durante o processo de filmagem, montagem e criação da trilha sonora, a ideia vai se cristalizando em formas cada vez mais precisas, e a estrutura das imagens do filme só vem a ser decidida no último minuto. (Tarkovski, 2009. p.109)

Em *Esculpir o Tempo*, Andrei Tarkovski argumenta que no processo de produção de uma obra, qualquer que seja, é preciso esforçar-se para dominar o material e só então concretizar a ideia que, não necessariamente, será a que inicialmente tomou-se como inspiração. Haja o que ouiver, o ponto é que sua concepção tornou-se essencial para que o filme ganhasse vida própria; digo, que lhe fosse permitido ter essa liberdade.

Certamente existem maneiras de estruturar a produção audiovisual de maneira puramente intelectual, no qual segue-se com precisão o roteiro e não são permitidos improvisos. Ocorre que mesmo no processo de produção couberam improvisos, cortes, novas possibilidades. Então, por que seria diferente com a edição? A filmagem é um processo vivo e, como tal, a criação artística exige uma capacidade direta do material, que é inconstante, e está sempre em mutação (TARKOVSKI, 2009). Ressalta-se, porém, que algumas etapas da edição, como a trilha sonora, a mixagem de som e a coloração foram prejudicados, não sendo

possível concluí-los em vista do prazo estipulado para entrega e apresentação do trabalho. Ainda assim, o resultado final obtido até então foi fiel à sua essência e coroou um processo longo, mas também imensamente gratificante.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar um curta-metragem de baixo orçamento, com uma equipe reduzida e em um curto período de tempo, há de se imaginar, não é uma tarefa fácil. Apesar de todo o planejamento, é difícil prever qual será o resultado final e ele dificilmente será igual ao idealizado inicialmente. E, no entanto, todo o processo não deixa de ser uma experiência extremamente enriquecedora, única e profundamente estimulante.

*Aurora* é um projeto que existe desde 2015 e poder finalmente concretizá-lo foi uma grata experiência. Que ele encerre meu período na graduação é apenas um dos muitos motivos que o tornam tão especial. Foram necessários muitos anos e muito trabalho para que ele finalmente ganhasse forma e se transformasse em um filme de verdade. Todo o processo de concebê-lo foi uma experiência visceral, às vezes desgastante, mas repleta de aprendizados e momentos realmente inesquecíveis. O cinema, com todos os seus truques, afinal, faz a própria mágica, e dirigir um filme foi não apenas vê-los apenas de perto, mas ter a oportunidade de fazê-los acontecer.

Muitos erros foram cometidos durante o processo e estes poderiam ter sido evitados com medidas simples, que só se tornaram evidentes tarde demais. De todo modo, foi uma maneira de entender melhor como funciona o processo de criação de um curta-metragem e encontrar formas mais eficientes e harmônicas de trabalhar.

Com este projeto, também aprendi que ser diretora é estar sob constante pressão, estar sempre atenta a todas as áreas da produção e manter-se aberta a críticas e sugestões. Entendi que o desapego é um exercício constante e que equilibrar expectativas é uma prática necessária; que o set permanece como o meu espaço favorito e no qual me sinto mais confortável, mas que há muito mais para se explorar para além dele. Mais do que isso, porém, *Aurora* me trouxe o esclarecimento sobre a importância da produção universitária e do cinema independente. Finalizo esta etapa ainda mais determinada a continuar produzindo e, por consequência, aprendendo. Torço para que este trabalho possa instigar novas experiências e que a produção cinematográfica na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, nos anos que estão por vir, cresça cada vez mais.

## 8. REFERÊNCIAS

### 8.1 Bibliografia

AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 2ª Edição. São Paulo: Papirus, 2006.

BARBOSA, A. **O som em ficção cinematográfica**. Escola das Artes, Som e Imagem, v. 1, 2000.

BAUMAN, Z. **Tempos Líquidos**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BUTRUCE, D. **A Direção de Arte e a Imagem Cinematográfica: Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990**. Tese (pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CANELAS, C. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: Os contributos da escola norte-americana e da escola soviética**. Artigo – Instituto Politécnico da Guarda, 2010.

CARRIÈRE, J. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. 1ª Edição. São Paulo: JSN Editora, 1996.

COMPARATO, D. **Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática**. 1ª Edição. São Paulo: Summus, 2009.

HEMINGWAY, E. **Adeus às Armas**. 10ª Edição. Bertrand Brasil, 2013.

JACOB, E. **Um lugar para ser visto: a Direção de Arte e a construção da paisagem do cinema**. Tese (pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. 1ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MORAES, M. C. L. de; RABINOVICH, E. P. **Resiliência: Uma Discussão introdutória**. Rev. Bras. Cresc. Desenv. Hum., São Paulo, 1996.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

### 8.2 Filmografia

**BEFORE Sunrise**. Direção de Richard Linklater. Estados Unidos: 1995. 101 min.

**MANCHESTER by the Sea.** Direção de Kenneth Lonergan. Estados Unidos: 2016. 137 min.

**LOST in Translation.** Direção de Sofia Coppola. Estados Unidos: 2003. 102 min.

**BLUE Jay.** Direção de Alex Lehmann. Estados Unidos: 2016. 80 min.

**THELMA & Louise.** Direção de Ridley Scott. Estados Unidos: 1991. 130 min.

## **APÊNDICE A: ROTEIRO**

### **AURORA**

Um roteiro de Ana Luiza Alves e Nayara Barcellos

Brasília, maio de 2019

FADE IN

**1 EXT. PONTE JK - DIA**

Primeiras horas da manhã. Carros passam fazendo barulho. RAFAEL corre sozinho na ponte, ofegante. Após alguns instantes ele para bruscamente. Vira-se de frente para o Lago. Fecha os olhos, sentindo o sol e o vento no rosto.

INSERT:

**2 INT. BANHEIRO - NOITE**

Banheiro mal iluminado. Rafael está na banheira. Fecha os olhos, prende a respiração e submerge na água. Silêncio abafado. Rafael abre os olhos embaixo d'água.

CORTA PARA:

**3 EXT. PONTE JK - DIA**

Rafael abre os olhos no meio de uma pista. Um carro vem em sua direção. O veículo freia bruscamente. JULIA sai do carro batendo a porta com força.

JULIA

Que PORRA é essa?

Não há resposta. Rafael se apoia no carro, a cabeça baixa, ofegante.

JULIA

Tá tudo bem, cara?

Rafael respira com dificuldade. Ele não responde. Impaciente, Julia suspira. Abre a porta do carro.

RAFAEL

Não! -- Pera, pera, pera!

JULIA

Que foi?

RAFAEL

Foi mal, eu só...

INSERT:

**4 EXT. PONTE JK - DIA**

Rafael observa a água passar embaixo da ponte. Transtornado, segura com força na grade de segurança.

CORTA PARA:

**5 EXT. PONTE JK - DIA**

Um telefone começa a tocar. Rafael tira o aparelho do bolso.

JULIA  
Só vê se toma mais cuidado  
da próxima vez.

RAFAEL  
(pra si mesmo)  
Porra, porra, porra.

Rafael mexe no celular de maneira desajeitada. Ignora a ligação.

JULIA  
Bom, se é só isso...

RAFAEL  
Você pode me tirar daqui?

Pausa.

JULIA  
Como... eu nem te conheço,  
cara.

Rafael passa as mãos nos cabelos e suspira. Olha para o Lago, visivelmente perdido. Julia o avalia por alguns instantes. Por fim, diz:

JULIA  
Entra aí. E vê se não mexe  
em nada.

Os dois entram no carro.

JULIA  
(colocando o cinto de  
segurança)  
A propósito, meu nome é  
Julia.

O carro deixa o local.

CORTA PARA:

**6 INT. CARRO DE JULIA - DIA**

Julia estaciona o carro. Desliga o veículo. Segue-se um breve silêncio. Então, bruscamente, Julia tira a chave da ignição, desce do veículo e bate a porta. Enfia a cara pela janela aberta.

JULIA  
Já volto.

Alguns minutos transcorrem. Rafael continua dentro do carro, distraído. Julia retorna, entra no carro e joga algumas sacolas de compras no banco de trás. Coloca a chave novamente na ignição, mas não dá partida.

JULIA  
Quer que eu te deixe em  
algum lugar?

RAFAEL  
Não, acho que não.

Silêncio.

JULIA  
O que você foi fazer lá?

RAFAEL  
Eu... perdi uma pessoa.

INSERT:

#### **7 INT. QUARTO - NOITE**

Dois meninos estão embaixo de um lençol. O quarto está escuro. Os dois leem juntos uma HQ. Do lado de fora do quarto, vozes exaltadas discutem. O menino mais velho faz sinal para que o outro fique em silêncio.

LUCAS  
(sussurrando)  
Shhhhhh, vai ficar tudo bem.

Uma porta bate com força.

CORTA PARA:

#### **8 INT. CARRO DE JULIA - DIA**

JULIA (CONT)  
Sinto muito.

RAFAEL  
Eu também.

Silêncio. Após alguns instantes, Julia tira a chave da ignição bruscamente.

JULIA  
Vamos dar uma volta.

INSERT:

**9 INT. QUARTO - DIA**

Julia está deitada em uma cama de casal, os olhos fechados. Um rapaz está sentado ao seu lado, observando-a. Acaricia seus ombros, sua clavícula, mexe em seu cabelo, beija seu pescoço. Julia sorri. Ele sussurra em seu ouvido.

LUCAS  
Preciso ir embora.

Julia emite um grunhido de insatisfação, mas não abre os olhos.

JULIA  
É muito cedo.

LUCAS  
Eu sei.

Julia se espreguiça. Vira-se de frente para Lucas em seguida.

JULIA  
Volta mais tarde?

LUCAS  
Volto.

Lucas dá um beijo em Julia, que volta a dormir. Ele se demora por alguns instantes na cama. Depois vai embora, deixando-a sozinha.

CORTA PARA:

**10 EXT. RUA - DIA**

Julia e Rafael caminham juntos por uma rua residencial.

RAFAEL  
(continuando uma conversa já em andamento)  
... então se algum dia você estiver viajando de avião e as máscaras caírem, você só tem uns 15 minutos de oxigênio.

JULIA  
Como é que é?

Rafael sorri.

[SEQUÊNCIA] DUAS CRIANÇAS PASSAM CORRENDO. RAFAEL SEGUE-OS COM O OLHAR. AS CRIANÇAS SE AFASTAM, CORRENDO, CADA UMA SEGURANDO UM AVIÃO DE BRINQUEDO NO AR. FAZEM BARULHO E RIEM. CANSADOS, SE JOGAM NA GRAMA, OFEGANTES. [FIM DA SEQUÊNCIA]

O menino mais velho vira-se para o mais novo.

LUCAS

(ofegante)

Sabia que se as máscaras de um avião caírem, você só tem, tipo, uns 15 minutos pra respirar? E se você não colocar ela em uns 20 segundos, você apaga. É por isso que...

CORTA PARA:

**11 EXT. RUA - DIA**

RAFAEL

... você tem que colocar a máscara primeiro em você e só depois em outra pessoa. Se desmaiar, já era.

JULIA

Você já quis ser piloto ou alguma coisa assim?

RAFAEL

Alguma coisa assim.

Julia sorri em resposta. Os dois caminham em direção a um parquinho.

CORTA PARA:

**12 EXT. PARQUINHO - DIA**

RAFAEL

E você?

JULIA

E eu o quê?

RAFAEL

Sei lá, conta alguma coisa.

INSERT:

**13 EXT. BEIRA LAGO - DIA**

Som abafado de risadas. Julia corre, pula e gira sozinha com os braços para o alto. Por cima do ombro, olha brevemente para alguém que está atrás dela. Sorri.

CORTA PARA:

**14 EXT. PARQUINHO - DIA**

JULIA (CONT)

Tipo...?

Julia se senta em um gira-gira. Rafael senta de frente para ela. Começam a girar de leve.

RAFAEL

Não sei, qualquer coisa.

JULIA

Qualquer coisa é muita  
coisa.

Rafael sorri. Os dois giram mais rápido. Julia fecha os olhos.

INSERT:

**15 INT. QUARTO - DIA**

Julia está sentada sozinha em uma cama de casal. Abraça as próprias pernas e olha em direção à janela. Sua maquiagem está borrada.

CORTA PARA:

**16 INT. QUARTO - DIA**

Julia anda de um lado para o outro no quarto.

CORTA PARA:

**17 INT. QUARTO - DIA**

Julia grita sozinha no quarto. Joga o celular na parede.

CORTA PARA:

**18 INT. QUARTO - DIA**

Julia chora sentada na cama, o rosto escondido atrás dos joelhos.

CORTA PARA:

**19 INT. QUARTO - DIA**

Julia fuma sentada na cama, sozinha.

CORTA PARA:

**20 INT. QUARTO - DIA**

Julia está deitada na cama, os olhos fechados. Abre-os de repente.

CORTA PARA:

**21 EXT. PARQUINHO - DIA**

Julia abre os olhos. Para o brinquedo.

JULIA  
(levantando-se)  
Acho que vou vomitar.

Julia sai apressada e se senta em um brinquedo próximo. Coloca a cabeça entre as pernas e respira fundo. Rafael se aproxima, hesitante.

RAFAEL  
Aconteceu alguma...

Julia levanta uma das mãos, interrompendo Rafael. Ele fica em silêncio. Julia tosse, mas não vomita. O celular de Rafael toca novamente.

RAFAEL  
Porra.

Ele ignora a ligação.

JULIA  
Sempre esqueço que passo mal  
nessa merda.

RAFAEL  
Tem certeza que é só isso?

JULIA  
É, é só isso. Não esquenta.  
Vamos sair daqui.

Julia se levanta. Ela e Rafael caminham para a entrada do parquinho. Rafael para e olha pra trás. Julia continua seguindo em frente. Rafael e o irmão, crianças, brincam onde Julia estivera sentada instantes antes.

JULIA  
Você vem?

Julia está parada na entrada do parquinho. Rafael se vira para olhá-la. Julia gesticula para que ele se apresse. Rafael olha novamente para trás, mas o brinquedo está vazio. Ele corre até Julia e os dois vão embora.

CORTA PARA:

**22 EXT. PARQUE - DIA**

Julia está sentada na grama, apoiada sobre os braços, próxima ao lago do Parque. Tem os olhos fechados; sente o calor do sol no rosto. Rafael está ao seu lado; come alguma coisa (a definir\*).

RAFAEL

O que você faz?

JULIA

Escrevo, na maior parte do tempo.

RAFAEL

Ficção?

JULIA

Raramente.

RAFAEL

Jornalismo?

Breve pausa.

JULIA

Tem essa coisa né. As pessoas sempre acham que escritor é só quem escreve ficção.

RAFAEL

Eu não disse isso.

JULIA

Eu sei que não. Desculpa, é uma coisa minha. Mas não, eu não sou jornalista.

Rafael oferece o que está comendo para Julia, que aceita. Ele passa o pacote.

JULIA (CONT)

Eu escrevo uns artigos de vez em quando. Nada muito formal, mas é o que paga as contas. E faço outras coisas de vez em quando.

RAFAEL

Tipo...?

JULIA  
O tipo de coisa que não dá  
dinheiro.

Os dois riem. Segue-se uma pausa; os dois comem em silêncio.

JULIA  
E você, faz o quê?

RAFAEL  
Trabalho com meu pai... ou  
trabalhava, sei lá.

JULIA  
Como assim?

RAFAEL  
Acho que era meio óbvio. Meu  
pai já tinha o escritório,  
então eu meio que só...

JULIA  
Não, não. Por que você acha  
que não trabalha mais lá?

RAFAEL  
Ah, isso. Não sei. A gente  
nunca se deu muito bem...  
e aí tudo aconteceu e...  
sei lá, acho que não faz  
mais sentido.

Julia assente e volta a comer em silêncio. Rafael a observa. Percebendo o olhar do rapaz, Julia se manifesta:

JULIA  
Que foi?

RAFAEL  
Nada, nada. É só que... esse  
silêncio. Eu odeio esse  
silêncio.

Julia encara Rafael por alguns instantes.

JULIA  
Eu odeio azeitona. E pepino.  
Eu odeio pepino. E também  
sorvete de flocos. Odeio  
roupas que só ficam bonitas  
no cabide porque são

desconfortáveis demais pra  
usar. Odeio quando conto uma  
história e ninguém presta  
atenção ou então quando me  
chamam de querida. Odeio ter  
que levantar de madrugada  
pra fazer xixi e nunca  
conseguir dormir de novo.  
Odeio quando perguntam se eu  
pretendo arrumar um emprego  
de verdade, como se o que eu  
fizesse fosse de mentira.  
Odeio quando alguém  
desaparece da minha vida do  
nada, como se eu não  
merecesse nenhuma  
satisfação. Eu odeio essa  
merda toda e mesmo assim,  
MESMO ASSIM, continuo  
enfiada nela até o pescoço.

Silêncio. Rafael observa Julia por alguns instantes. Por fim, o rapaz se levanta e estende uma das mãos. Julia o encara por alguns instantes, segurando sua mão em seguida.

CORTA PARA:

**23 EXT. ESTACIONAMENTO - FIM DO DIA**

Julia e Rafael caminham sozinhos por um estacionamento. De repente, Julia para de caminhar. Ao perceber que ela não está mais ao seu lado, Rafael interrompe sua caminhada e olha para trás.

RAFAEL  
Que foi?

JULIA  
Tá ouvindo essa música?

Julia começa a dançar. Rafael olha para os lados antes de arriscar timidamente alguns passos. Juntos, os dois dançam no estacionamento, cada vez mais animados. Rodopiam e riem alto. Julia fecha os olhos. Rafael desaparece.

INSERT:

**24 INT. FESTA - NOITE**

Lucas e Julia dançam juntos. Várias pessoas dançam em volta dos dois. Luzes coloridas iluminam o ambiente.

CORTA PARA:

**25 EXT. RUA - NOITE**

Julia anda apressada, visivelmente irritada. Ao fundo, Lucas chama seu nome. Ela não responde nem se vira para trás.

CORTA PARA:

**26 EXT. ESTACIONAMENTO - NOITE**

Julia abre os olhos e para de dançar bruscamente. Está escuro. Rafael não está mais lá. Julia sai correndo.

CORTA PARA:

**27 EXT. ESTACIONAMENTO - NOITE**

Rafael está sentado ao lado do carro de Julia, as costas apoiadas na lateral do veículo.

JULIA

Da próxima vez você podia  
pelo menos avisar que vai me  
deixar dançando sozinha no  
meio do nada.

Rafael sutilmente balança o celular para Julia. Ela senta ao lado dele.

JULIA

Não precisa responder se não  
quiser, mas por que você não  
atende de uma vez?

RAFAEL

É complicado...

INSERT:

**28 EXT. QUADRA - DIA**

Rafael e o irmão jogam basquete. Rafael joga a bola na direção do irmão.

CORTA PARA:

**29 INT. GARAGEM - NOITE**

Rafael empurra o irmão. Os dois discutem, exaltados.

CORTA PARA:

**30 EXT/INT. CARRO - NOITE**

Rafael chora dentro de um carro.

CORTA PARA:

31 EXT. ESTACIONAMENTO - NOITE

JULIA

Você sabe que não vai parar,  
né?

Pausa. Rafael não responde. Julia continua.

JULIA (CONT)

É sempre complicado.

RAFAEL

Eu não... eu não sei se  
você... é só que... meu  
irmão... as coisas eram mais  
fáceis, sabe? Era como se  
ele... mantivesse tudo no  
lugar.

Isso não faz o menor  
sentido.

JULIA

Faz total sentido.

RAFAEL

Quando ele... -- merda.

Rafael coloca a cabeça nos joelhos. Fica nessa posição por alguns instantes e então se vira para olhar Julia.

RAFAEL

Por que você não me deixou  
lá?

JULIA

Não sei. Pareceu... certo,  
eu acho.

RAFAEL

Obrigado.

Julia sorri em resposta. Uma breve pausa se segue.

JULIA

Sabe, tem esse cara... a  
gente... Eu sei que não é a  
mesma coisa... lógico que  
não é a mesma coisa. Eu

só... eu só queria que você  
soubesse que não é a única  
pessoa em queda livre.

INSERT:

**32 EXT. BEIRA DO LAGO - FIM DO DIA**

Julia está sentada. Passa os dedos pela grama. Lucas está deitado no seu colo.

CORTA PARA:

**33 EXT. BEIRA DO LAGO - NOITE**

Julia e Rafael caminham e conversam descontraidamente.

CORTA PARA:

**34 EXT. BEIRA DO LAGO - NOITE**

Rafael e Julia estão sentados (lugar a definir\*).

RAFAEL

Posso fazer uma pergunta?

JULIA

Manda.

RAFAEL

Pra onde você estava indo?

Julia não responde.

RAFAEL (CONT)

Não precisa responder se não  
quiser. Eu nem devia te  
perguntar essas coisas... é  
só que... é que eu vi todas  
aquelas coisas no seu carro  
e...

JULIA

Não tem problema. Qualquer  
lugar, acho. E lugar nenhum.

Silêncio.

JULIA (CONT)

Eu comecei a me sentir  
meio... sufocada aqui.

INSERT:

**35 EXT. BEIRA LAGO - FIM DO DIA**

Julia e Lucas estão deitados na grama, as cabeças unidas, os olhos fechados.

CORTA PARA:

**36 EXT. BEIRA DO LAGO - NOITE**

RAFAEL

E aí você resolveu ir embora.

JULIA

Não é ir embora. Não em definitivo. Eu só...

RAFAEL

Resolveu dar uma de Kerouac.

JULIA

É, mais ou menos.

Silêncio.

JULIA

Como foi que...

INSERT:

**37 INT. CARRO - NOITE**

Rafael corre em direção a um carro. Entra no veículo e fecha a porta com força. Dentro dele, Rafael chora, bate no volante, grita. Seu desespero é perceptível.

CORTA PARA:

**38 EXT. BEIRA DO LAGO - NOITE**

RAFAEL

Um acidente.

Julia fica em silêncio. Rafael prossegue:

RAFAEL (CONT)

Ele me ligou... antes. Eu não queria falar com ninguém, eu não queria...

Pausa. Rafael olha pra baixo, esfrega os olhos, suspira. Julia permanece em silêncio.

RAFAEL (CONT)

Minha mãe me ligou do hospital. Eu não... Quando ele...

Pausa.

RAFAEL (CONT)

Eu nunca vou saber o que aconteceu naquele dia. Ou o que ele queria falar comigo ou se o que aconteceu foi realmente um acidente. E eu só consigo... eu só consigo pensar que eu não estava lá.

-- Eu não estava lá.

Silêncio.

JULIA

Rafael?

Rafael olha para Julia.

JULIA

Eu entendo.

Rafael passa as mãos no cabelo. Ri com deboche.

RAFAEL

Ninguém entende essa merda.

Você pode achar que sim.

Todo mundo acha que sim. Mas você não sabe o que é isso.

Você pode arrumar um

namorado novo a hora que

quiser. Eu nunca vou ter a merda do meu irmão de novo.

JULIA

Quem você...

Julia se interrompe e ri da mesma maneira debochada que Rafael havia feito antes. Fita Rafael com frieza.

JULIA

Você não sabe de merda nenhuma.

Julia se levanta e vai embora. Rafael, sozinho na calçada, abaixa a cabeça e suspira.

**39 INT. CARRO DE JULIA - NOITE**

Julia está dentro do carro, sentada no banco do motorista. Todos os vidros estão fechados e ela veste um casaco de moletom. Rafael bate na janela ao lado do passageiro. Julia se estica para abri-la.

RAFAEL

Posso entrar?

Julia abre a porta do carro e volta para sua posição inicial, dessa vez de braços cruzados. Rafael entra no carro e fecha a porta. Os dois ficam em silêncio por alguns instantes.

RAFAEL

Foi mal.

JULIA

Tudo bem.

Silêncio.

RAFAEL

Eu sinto TANTA RAIVA a porra  
do tempo TODO.

Rafael passa as mãos no cabelo, visivelmente abalado. Julia o observa por alguns instantes, em silêncio. Então começa a gritar. Após uma breve confusão, Rafael também começa a gritar. Dentro do carro, Rafael e Julia gritam, gritam, gritam.

**40 EXT. BEIRA LAGO - INÍCIO DO DIA**

Rafael e Julia estão sentados no capô do carro, as costas apoiadas no vidro. O dia começa a nascer.

RAFAEL

Você tem medo?

JULIA

Às vezes.

Silêncio.

JULIA

É normal, eu acho.

RAFAEL

O quê, ter medo?

JULIA

É.

RAFAEL  
É, acho que sim.

Silêncio.

JULIA  
Você...

RAFAEL  
O tempo todo.

Silêncio.

JULIA  
Rafael?

RAFAEL  
Hum?

Julia estende uma das mãos para Rafael, que entrelaça seus dedos aos dela.  
Julia sorri.

**41 EXT. BEIRA LAGO - DIA**

Rafael e Julia correm por um píer, em direção ao Lago. Estão de mãos dadas.  
Saltam em direção à água.

FADE OUT

FIM

## APÊNDICE B: CRONOGRAMA

	Nov 2018	Dez 2018	Jan 2019	Fev 2019	Mar 2019	Abril 2019	Mai 2019	Jun 2019	Jul 2019
<b>Revisão Bibliográfica</b>									
<b>Pré-produção</b>									
<b>Produção</b>									
<b>Pós-produção</b>									
<b>Escrita final da memória</b>									
<b>Apresentação do trabalho</b>									

### APÊNDICE C: TABELA DE GASTOS

<b>Equipe</b>			
<b>Membro</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Valor unit.</b>	<b>Valor total</b>
Diretor	1	--	--
Assistente de Direção	1	--	--
Roteirista	2	--	--
Dir. de Produção	1	--	--
Dir. de Fotografia	2	--	--
Dir. de Arte	1	--	--
Assis. de Arte	1	--	--
Dir. de Som	1	--	--
Logger	1	--	--
Editor	1	--	--
Fotógrafo Still	1	--	--
			<b>Subtotal: R\$ 0,00</b>

<b>Elenco</b>			
<b>Função</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Valor unit.</b>	<b>Valor total</b>
Protagonista	2	R\$ 350,00	R\$ 700,00
Coadjuvante	1	R\$ 200,00	R\$ 200,00
Crianças	2	R\$ 100,00	R\$ 200,00
Figurantes	6	--	--
			<b>Subtotal: R\$ 1100,00</b>

<b>Equipamentos</b>			
<b>Nome</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Valor unit.</b>	<b>Valor total</b>

Gravador H4N	1	--	--
Cabos XLR	2	--	--
Fone de ouvido	1	--	--
Microfone boom	1	--	--
Canon Rebel T6	1	R\$ 1650,00	R\$ 1650,00
Tripé de câmera	1	--	--
Estabilizador de câmera	1	R\$ 160,00	R\$ 160,00
Bateria extra para câmera	1	R\$ 169,02	R\$ 169,02
Lente 50mm	1	--	--
Lente 28-135mm	1	--	--
Painel de led	2	--	--
Rebatedor	1	--	--
Gelatina	4	--	--
Cartão de memória 64Gb	1	R\$ 69,13	R\$ 69,13
Difusor	2	--	--
			<b>Subtotal: R\$2048,15</b>

<b>Direção de Arte</b>			
<b>Item</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Valor unit.</b>	<b>Valor total</b>
Gelatina	10	R\$ 1,00	R\$ 10,00
Lâmpada	1	R\$ 30,00	R\$ 30,00
Bocal	2	R\$ 5,00	R\$ 10,00
Pó compacto	1	R\$ 30,00	R\$ 30,00
Grade de fotos	1	R\$ 50,00	R\$ 50,00
Pilhas	16	R\$ 2,00	R\$ 32,00
Impressão	--	--	R\$ 36,00
			<b>Subtotal: R\$ 198,00</b>

<b>Produção</b>			
<b>Item</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Valor unit.</b>	<b>Valor total</b>
Alimentação	10	R\$ 35,00	R\$ 350,00
Gasolina	70	R\$ 4,49	R\$ 314,30
Farmácia	--	--	R\$ 53,20
Água	6	R\$ 2,19	R\$ 13,14
Fita crepe	4	R\$ 3,50	R\$ 14,00
Impressão	--	--	R\$ 30,00
			<b>Subtotal: R\$ 774,64</b>

**TOTAL: R\$ 4120,64**