

**Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Curso Superior do Audiovisual**

**Relatório do Trabalho de Conclusão de Curso  
*Como respirar fora d'água***

**Proponentes: Giuliana Lanzoni; Júlia Fávero;  
Luiza Freire; Victoria Negreiros**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vânia Fernandes  
Debs**

**Maio de 2021**

# Índice

<b>Agradecimentos</b>	<b>3</b>
<b>Introdução</b>	<b>4</b>
Primeiros encontros	4
Argumento	6
<b>Roteiro e direção - 1</b>	<b>8</b>
Primeira ideia	8
Voltando para casa	8
Desenvolvimento	9
Pesquisa e conceitos	9
<i>Apneia: Título de trabalho, mas também conceito base</i>	13
Pré-produção	17
Produção	20
Montagem e finalização	22
Material bruto	22
Primeiros cortes	23
Expectativas futuras	25
<b>Roteiro e direção - 2</b>	<b>26</b>
Roteiro	26
Direção	29
Pré	33
Ensaios	35
Set	37
Pós	39
Conclusão	40
<b>Fotografia</b>	<b>42</b>
Pré-produção	42
Fotografando a pele preta	53
Gravação subaquática	55
2. Captação	56
Gravação Subaquática	63
3. Pós-produção	66
<b>Montagem e finalização</b>	<b>68</b>
Da pré produção	68
Das filmagens	70
Da pós-produção	71
Conclusão	79
<b>Conclusão geral</b>	<b>80</b>
<b>Seção de Anexos</b>	<b>82</b>
Roteiro	82

Referências	96
Filmes	96
Livros	99
Ficha técnica	101
Elenco	101
Equipe	101
Equipe técnica do CTR	103
Apoio	103

## **Agradecimentos**

Primeiramente, gostaríamos de agradecer à nossa orientadora, Vânia Debs, que apoiou o projeto desde a sua concepção. Ela nos deu a confiança necessária e nos indicou caminhos indispensáveis para chegarmos ao nosso objetivo.

Às nossas famílias, que nos deram os meios, o suporte e o carinho para completarmos o curso de Audiovisual.

Às nossas companheiras, Ana, Marjorie, Nina e Raquel, constantes fontes de inspiração e acolhimento nos momentos mais árduos de criação.

Aos nossos amigos, pelo incentivo e por acreditarem no potencial de *Como respirar fora d'água*.

Ao nosso produtor, Ricardo Sant'anna, que enfrentou todas as dificuldades do filme junto conosco, se colocando na linha de frente para que pudéssemos realizá-lo.

Às nossas cabeças de equipe, Ana Iajuc, Beatriz Hong, Júlia Sonehara e Mariana Suzuki, que acompanharam o projeto desde o início. À nossa equipe de fotografia aquática, Lucas Pupo, Thiago Guirado e Richard Reis, que nos possibilitou trazer uma nova dimensão ao universo pessoal de Janaína debaixo d'água. Também à nossa equipe geral, pois seria impossível fazermos um filme sozinhas: Aline Rabelo, Ana Martins, Beatriz Juska, Beatriz Sampaio, Clara Dias, Júlia Noá, Igor Bitran, Inês Cruz, Isabel Beitler, Isabella Gebara, Klaus Oti, Larissa Antonellini, Lira Kim, Leonardo Saad, Letícia Mota, Letícia Rocha, Lígia Agreste, Luísa Nico, Mariana Duarte, Maylon Romes, Natália Evangelista, Raquel Leal, Rodrigo Ferreira, Vinícius Cerqueira e Vitor Carvalho.

A Dárcio de Oliveira, Giovana Lima e Raphaella Rosa, que trouxeram vida a Júlio, Mariana e Janaína, além dos atores Daniel Melatti, Fernando Moreira, Oswaldo Eugênio, Paulo Ferreira, Taty Godoi, Rigo Oliveira e Rebecca Crompton Soares que compuseram nosso elenco.

A Bia Crespo, Delegado Mauro Marcelo de Lima e Silva, Natália Bussolini, Sargento Jefoné Bessa da Conceição e Vinícius Silva, que nos auxiliaram com a pesquisa e o desenvolvimento do projeto.

A Be Zilberman e família Fávero, por nos cederem nossas locações, e a Alexandre Cristófaro pela ilha de correção de cor.

A Almir Almas, Cecília Mello, Heitor Augusto e Joyce Prado que aceitaram participar do nosso último rito de passagem no curso.

Aos professores e funcionários do CTR - ECA - USP, pelos ensinamentos que vamos guardar daqui para a frente.

# Introdução

## 1. Primeiros encontros

Esse projeto se iniciou a partir do encontro de ideias e objetivos em comum enquanto espectadoras e produtoras de conteúdo. Nos unimos partindo das questões que permeiam nossa busca por identificação e representação enquanto mulheres lésbicas e bissexuais no âmbito cinematográfico. Uma das nossas primeiras conversas como grupo foi sobre o processo de descoberta sexual de cada uma, as narrativas individuais, e em seguida, quais narrativas audiovisuais foram importantes em nosso processo. Com o papel determinante do audiovisual no *zeitgeist*, era claro para nós que a escassez representativa de nossa comunidade no cinema ao longo do nosso amadurecimento nos afetou diretamente.

A crítica feminista tem analisado como o cinema comercial historicamente perpetua narrativas estruturalmente falocêntricas e brancas no imaginário do espectador, subjugando, por sua vez, representações femininas e racializadas. Anna Kaplan afirma que o que experienciamos constantemente no cinema são medos e fantasias do homem sobre a mulher, ao invés de perspectivas e inquietações femininas<sup>1</sup>. A predominância da perspectiva masculina na tela é fundamentada na predominância masculina na estrutura de produção industrial do cinema clássico e na rejeição da presença feminina no meio artístico de modo geral. Isso significa que por um grande período, toda a produção artística, e consequentemente cinematográfica, se concretizou e se propagou como forma e linguagem controladas pela perspectiva masculina branca somente.

Apesar das atuais produções demonstrarem avanços como múltiplos “novos” pontos de vista que questionam as antigas representações, o contexto da produção de conteúdo audiovisual LGBTQ+ é de escassez quanto à representatividade ou mesmo quantidade de narrativas. Dentre as narrativas lésbicas, muitas são contadas através de estereótipos e uma visão superficial do tema, o que por vezes resulta em representações equivocadas, implicando também um repertório identitário limitado.

Um exemplo muito debatido é o longa-metragem *Azul é a cor mais quente* (Abdellatif Kechiche, 2013) que retrata o processo de descoberta sexual da personagem Adele ao se apaixonar por Emma. Mesmo tendo sido vencedor de Cannes e muito aplaudido em diversos outros festivais, o filme teve duras críticas dentro do nicho LGBTQ+ quanto ao retrato exageradamente sexualizado da protagonista e da relação entre as duas personagens: a câmera que acompanha com muita proximidade a boca da personagem

---

<sup>1</sup> KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Trad. br. Helen Marcia P. Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 199518.

comendo ou lambendo objetos fálicos, câmeras posicionadas em enquadramentos que priorizam a bunda das duas atrizes, além da cena de sexo explícito com duração de 7 minutos que trouxe o envolvimento do diretor em situações abusivas no set.

Somado a isso, a escolha de atrizes heterossexuais para representar a vivência de um romance lésbico agrega ao apagamento dessas experiências: essa foi a principal questão que nos uniu enquanto grupo e motivou nossos debates, principalmente nas primeiras reuniões. Tais discussões renderam muitos encontros e discussões, que inclusive extrapolam a nossa conclusão de curso, ao esbarrar também em questões pessoais que carregamos e em nossos processos formativos.

\*

Após as primeiras discussões temáticas, nossas reuniões se voltaram ao que gostaríamos de falar e representar enquanto cineastas. Também compartilhamos o que gostamos de assistir enquanto espectadoras. Procuramos referências em todas as histórias que nos fazem vibrar ou nos relacionar emocionalmente com cinema.

Um dos pontos em comum a essas narrativas era uma pluralidade de mulheres sáficas, que abrangiam diferentes origens e pontos de vista. Queríamos fugir da narrativa predominante no cinema LGBTQ+, buscando temas que não permeassem o descobrimento da sexualidade, da aceitação. Buscávamos uma história que não precisasse explicar esses processos, mas que tivesse como dado ao espectador a existência e vivência dessas personagens fora deste conflito. Também queríamos fugir do lugar comum das narrativas LGBTQ+ de terem um final trágico, sem sinal de prosperidade para as personagens.

O processo foi tomando forma ao ponto em que listamos formatos narrativos, personagens, linguagens e escolhas estéticas com os quais nos identificávamos. Relações familiares, formas de encontro e identificação, solidão e afetividade, como o indivíduo e seus vínculos se afetam pelas macroestruturas e microestruturas, como enxergar no outro nossas próprias contradições, o que fazer diante da percepção de que elas existem. Elementos como esses foram fundamentais para a definição de uma *logline*.

Todas essas discussões foram feitas em encontros entre as quatro, de modo que nesse processo inicial de elaboração, todas tivessem certo envolvimento como proponentes no filme. Sempre nos agradou a ideia da construção coletiva e da horizontalização das funções no processo criativo. No entanto, aos poucos fomos entendendo a necessidade de diferenciar momentos de decisão coletiva e os momentos de delimitar as funções de cada uma. Tínhamos agora a busca por articular em uma narrativa nossas ambições estéticas e temáticas.

## 2. Argumento

Em uma das muitas reuniões iniciais, discutimos algumas ideias de narrativa que tínhamos em mente diante dos temas levantados e Victoria trouxe um argumento que nos interessou pela complexidade das personagens e das relações: Janaína, uma menina negra e lésbica e seu pai, Júlio, também negro e policial militar. Nossa incidente incitante era uma abordagem policial truculenta sofrida por Janaína.

O tema familiar já tinha sido levantado como um dos nossos tópicos de interesse. Nos importava falar sobre como relações domésticas são carregadas de contradição, e como relações tão fundamentais (como de pai e filha) se transformam pelo afloramento de questões e detalhes antes adormecidos.

Nos interessava também como a tomada de consciência dessas contradições não implica uma resolução, pois muitas das vezes que entendemos as contradições ao nosso redor precisamos aceitá-las como um ato de sobrevivência. Porém, essa aceitação não é passiva, e assim como nosso sistema familiar determina como nos relacionamos com o mundo, nós também agimos sobre ele. Inevitavelmente, nossos processos individuais de descoberta sexual e entendimento da nossa individualidade em algum momento passaram e ainda passam por nossas relações familiares. A história de Janaína e Júlio nos permitia aprofundar essa discussão.

Com o personagem do pai policial militar nos interessava o fato de construir um personagem complexo, colocando as contradições existentes nessa realidade - um homem negro e policial, que segue as normas da instituição - sem cair em representações maniqueístas. A protagonista, Janaína, carregaria o arco do confronto familiar mas também do amadurecimento frente às contradições e imposições da vida enquanto jovem negra e lésbica. Os dois são corpos potencialmente em risco e, nesse sentido, o embate público (racismo estrutural, homofobia, machismo, segurança pública e violência policial) se transfere para o ambiente privado doméstico, na relação pai e filha.

O enquadro policial é o evento que une, através do choque, os dois mundos. Nossa história acompanharia os efeitos que um ato de violência pode produzir tanto na experiência individual quanto na coletiva. A abordagem violenta gera a antítese identitária de Janaína, sua revolta e insegurança, além do questionamento da própria imagem e sua relação com seu pai. Porém, o trauma é capaz de trazer também uma síntese e, através do conflito, há a possibilidade de união, afeto e aceitação mútua. A dificuldade é encontrar o caminho para este resultado.

Buscamos tratar das mudanças da autopercepção diante de um evento catalisador para entender as discrepâncias que assim se estabelecem: que instâncias da vida são afetadas ao assumirmos a nossa própria identidade e como um indivíduo se percebe diante

de tais contradições, as quais carrega consigo e reproduz de forma naturalizada. Tentamos entender como o processo de construção e desconstrução da individualidade se dá quando tomamos consciência do lugar que ocupamos na sociedade e como, a partir dele, as relações interpessoais são afetadas.

Traçamos então um conflito que se dá em três níveis: o nível interno, que acontece através do processo de autopercepção da protagonista em relação ao que sua aparência - racializada e fora dos padrões de feminino - influencia na sua vivência e nos seus planos; o nível pessoal, que trata como a relação que tem com seu pai é afetada a partir da agressão; e o nível social, marcado pela presença da instituição da Polícia Militar, seu racismo estrutural e a truculência tanto em seu ambiente doméstico quanto nas ruas.

No processo de escrita fizemos mais reuniões coletivas para discutir os principais eventos da história. Em seguida, Júlia e Vitória assumiram o desenvolvimento como roteiristas e diretoras. Porém, continuamos tomando nossas decisões em conjunto. Aproveitando a liberdade criativa que nosso Trabalho de Conclusão de Curso nos proporcionou, moldamos o projeto à vontade das quatro.

Entre janeiro de 2019 e abril de 2021, foram seis meses de desenvolvimento do projeto, quatro de pré-produção, duas semanas de filmagens com intervalos e mais um ano e cinco meses de pós-produção. Contamos com a participação de uma equipe dedicada que, assim como nós, acreditava no filme e deu o seu melhor para concretizá-lo. Também tivemos o auxílio orçamentário de nossas famílias e amigos através de uma rifa. Fomos, ainda, agraciadas com o prêmio Nascente 2019 da pró-reitoria de cultura e extensão da USP na categoria de audiovisual. Essa condecoração foi essencial para a viabilização financeira do projeto mas, ainda mais significativo, serviu como legitimação e incentivo ao nosso trabalho.

Nossos textos, apesar de terem sido compostos separadamente, são complementares, e buscam retratar as diferentes perspectivas sobre o mesmo processo.

# Roteiro e direção - 1

Por Victoria Negreiros

## Primeira ideia

### - Voltando para casa

Como produtos coletivos, filmes podem possuir incontáveis pontos de fecundação ao longo do seu desenvolvimento. Um personagem com potencial de protagonismo é o primeiro a surgir e seu conflito desencadeia o surgimento de outro personagem. Este último, por sua vez, pode ser um antagonista, e a interação entre ambos induz um evento que acarreta a primeira sequência do filme. Uma ideia leva à outra e assim segue-se durante todo o processo de realização, até que o filme alcance espectadores, e estes tragam novas interpretações ao que foi mostrado na tela. Uma ideia não é um filme, mas pode se transformar em um após muito trabalho e uma série de contribuições.

Para mim, a ideia inicial que se concretizou no '*Como respirar fora d'água*' surgiu em um momento que se tornou muito especial desde que passei a viver em São Paulo: meus retornos para Salvador.

Especificamente nas férias de 2018-2019, quando já entendia melhor meu desejo por contar histórias e me especializar na escrita de roteiros, comecei a praticar exercícios de criatividade que me ajudassem a reunir ideias para futuros filmes. Pouco a pouco, tomei consciência de que as inquietações do dia-a-dia eram materiais legítimos e funcionavam como inspirações para nossas narrativas audiovisuais. No meu caso, tenho aspirações por desenvolver narrativas em torno do universo LGBTQIA+ e, a partir desses exercícios, tomei nota de inquietações que funcionaram como o primeiro esboço de uma ideia que viria a apresentar para Giuliana, Júlia e Luiza como estímulo para pensarmos em uma história para nosso TCC.

Motivada pela pressão do último ano da graduação e pelo desejo de recolher material para a escrita de roteiros, propus a mim mesma que fizesse esses exercícios nas férias e, a partir da experiência sempre contrastante da volta para casa, comecei a refletir sobre contradições existentes na trajetória de pessoas LGBTQIA+ que pudessem ser traduzidas em personagens. Nesse ponto, se tornava ainda mais intensa minha vontade de desenvolver histórias com personagens lésbicas que explorassem para além das narrativas clichê de *coming out*.

Dessa forma, observando minha própria família e acompanhando discussões raciais sobre segurança pública no país, me deparei refletindo sobre o lugar que os homens da minha família ocupavam ao servirem a essas instituições mantenedoras da ordem. Pai,

irmão, tio: homens negros que trabalham em instituições que reproduzem e calcificam violências contra a própria população negra. Naquele momento pensava no cotidiano de uma família negra no Brasil e como a vulnerabilidade cerca todos os membros da família de maneiras diferentes.

Foi a partir daí que registrei em meu caderno de ideias uma imagem-atmosfera que até então traduzia para mim não somente a vulnerabilidade de pessoas LGBTQIA+ negras no país, mas também como essa violência coexiste entre membros da sua família e como isso pode afetar a convivência familiar desses indivíduos. E foi essa imagem que apresentei às meninas como estímulo para um possível projeto de TCC que viria a ser apresentado na banca de PTO (Projeto Temático Orientado):

“Janaína pensa duas vezes sempre que coloca uma roupa mais masculina ao sair de casa ou resolve cortar o cabelo mais curto. Uma vez foi “confundida” por um policial na rua e não deseja que ninguém passe pela mesma situação. Júlio, pai de Janaína, é policial e também não está ileso de riscos. Não ousa sair de casa com o uniforme da polícia, com receio de sofrer alguma represália da vizinhança. Todo dia no seu trabalho significava um novo risco.

Janaína não cansa de pedir para que seu pai mude de profissão. Júlio não cansa de rezar para que a filha tome cuidado na rua, principalmente quando anda com Mariana, sua namorada. Ambos não ousam atravessar o breu do beco em frente à sua casa à partir das dez da noite, sozinhos ou acompanhados. “

O trecho escrito apresentava uma filha e um pai, ambos vulneráveis, cada um a partir de uma perspectiva: ela de uma pessoa lésbica e negra, ele de um policial militar negro.

Meses depois, lembrei de uma fala dita por meu pai no momento em que eu, ainda adolescente, ‘saí do armário’ para minha família: “Tudo bem, eu já sabia. Mas tome cuidado na rua”.

## **Desenvolvimento**

### **- Pesquisa e conceitos**

Após elencar ideias que poderíamos desenvolver no curta e decidir desenvolver o argumento do cruzamento entre Janaína, filha lésbica de Júlio, pai policial militar, tínhamos bastante trabalho e um caminho longo para percorrer até alcançar uma forma coesa para nosso curta-metragem. Dali para a frente, a partir de reuniões periódicas entre as

proponentes, nosso desafio era conseguir transformar um argumento individual — uma imagem, uma ideia — em uma história coletiva, com curva dramática, eventos, uniformidade e, principalmente, que fizesse jus aos personagens esféricos que desejávamos desenvolver.

A intersecção de temas e contradições que atravessavam os dois personagens se relacionava de forma muito direta com teorias sobre o desenvolvimento de personagens complexos (ou esféricos). São aqueles personagens que possuem conflitos estabelecidos nos seus três níveis relacionais — o interno, o pessoal e o extra-pessoal —, e que nós acessamos em teorias e manuais de roteiro como o *Manual de Roteiro*, de Syd Field e o *Story*, de Robert McKee. No entanto, apesar de termos algum suporte teórico para desenvolver esses níveis de conflito, os manuais se debruçavam sobre o tratamento desses personagens em longas metragens e narrativas estendidas e nós precisávamos desenvolver esses conflitos no espaço e tempo de um curta-metragem.

Daí em diante, o desenvolvimento do nosso curta virou um completo estudo de personagens. Particularmente, ao longo de todo o processo do ‘Como respirar fora d’água’, posso afirmar que minha maior dificuldade e desafio como diretora foi sintonizar diálogos entre universos muito distantes, e impermeáveis até para mim que experienciava ambos. Tanto eu quanto a equipe estávamos conscientes de que nossa proposta era partir de uma inquietação pessoal — meus questionamentos a partir da minha família, uma família negra de Salvador —, e realizar um filme em um contexto de produção universitária em que a grande maioria da equipe não conhecia de perto a experiência de ser negro no Brasil. Em muitos momentos, senti que tomava para mim uma grande carga de responsabilidade para tornar verossímil o universo do filme dentro do nosso ambiente de produção, mas para além de qualquer experiência pessoal, recorremos à pesquisa de personagens para tornar Janaína e Júlio concretos e verossímeis para toda a nossa equipe.

Conhecendo bem nossos personagens, principalmente a figura do pai, de quem era mais difícil acessar as motivações internas — visto nossa proximidade geracional e identitária da equipe com a filha, Janaína — poderíamos estabelecer melhor os conflitos no nosso roteiro e tornar o filme mais consistente.

Assim, realizamos uma série de pesquisas sobre as experiências que constroem as perspectivas de um policial militar: posições políticas, relação com a família, realização com o ofício, acordos e desavenças com a polícia militar, relação com a rua e com o perigo iminente... Mas o que nos deixou mais seguras para construir o personagem de Júlio foram as entrevistas que fizemos pessoalmente com policiais militares. Elas nos possibilitaram alcançar aspectos mais humanos da experiência dos homens que trabalham na polícia militar, de certa forma, o ponto principal que desejávamos enfatizar em Júlio. Entrevistamos policiais com cargos distintos, de mais de uma região do país e com formações familiares

também diferentes. Embora tivessem histórias tão diferentes entre si, era comum que os policiais entrevistados reproduzissem um discurso entre a proteção da família e a obediência à disciplina e desejo pela ordem.

Paralelamente à pesquisa e ao estudo dos personagens através de entrevistas, realizamos *brainstorms* a cada novo encontro entre as proponentes. Nos encontros, pensávamos em cenas que pudessem sintetizar dramaticamente as contradições existentes na relação entre Janaína e Júlio, principalmente cenas que ocorriam em ambiente doméstico. Esses *brainstorms* alimentavam um repositório de novas situações dramáticas que constituiu um banco para escrita do roteiro. A partir desse arquivo constantemente alimentado, exploramos várias possibilidades de ordenação de cenas e conflitos. Também foi nessa etapa que discutimos o formato de narrativa que gostaríamos de adotar: uma narrativa linear, com início, meio e fim, ou um formato mais híbrido, sem determinações oriundas da narrativa clássica? Optamos pelo desafio de seguir as convenções da narrativa clássica, refletindo um processo não somente do grupo, mas uma vontade coletiva de tornar narrativas sobre esses indivíduos mais acessíveis para o público e mais próximas de uma entrada no audiovisual de mercado.

Foi durante a disciplina de PTO (Projeto Temático Orientado), e suas constantes entregas, que amadurecemos nossas propostas temáticas e estéticas. Na disciplina, todos os futuros formandos desenvolvem um projeto de TCC (práticos e teóricos, sem exceção) e apresentam ao longo de um semestre as evoluções no planejamento dos projetos, organizadas em várias entregas. Aos alunos que planejam se formar realizando um curta metragem, é solicitado que definam uma equipe e mais tarde, ao final do semestre, que apresentem roteiro e proposta estética bem desenvolvidos. As apresentações dos grupos eram abertas para a turma e para os professores, todos livres para contribuir com comentários sobre os projetos uns dos outros.

Como nós já começamos a disciplina com uma equipe formada — convidamos nossos colegas e definimos a equipe antes mesmo do início semestre, inclusive com um produtor que acompanhou todo o processo de desenvolvimento do curta —, nossos esforços durante o curso da disciplina foram todos concentrados no desenvolvimento da história. Se iniciamos PTO com uma série de ideias e cenas soltas, elas foram se estabelecendo à medida que fomos respondendo às exigências do curso. Logo em um dos nossos primeiros encontros, uma das cenas principais surgiu: o incidente incitante do curta metragem. Precisávamos definir com rapidez um motor dramático para a história e a partir da proposição de um dos professores, chegamos à cena da abordagem policial de Janaína, que é onde os universos de Júlio e Janaína se tocam de forma violenta e inicia-se um processo de estranhamento entre os personagens. O enquadro é um incidente traumático

que desencadeia em Janaína sentimentos ambíguos em relação às atitudes de seu pai, confundidas com as atitudes da própria instituição polícia militar.

Para a construção de Janaína, tínhamos a necessidade de estabelecer um universo próprio da personagem, que contribuísse com a criação de uma protagonista marcante. Segundo critérios da narrativa clássica, essa protagonista deve possuir um universo estável anterior ao incidente incitante e que, após este evento, se desestabilize e possibilite ao personagem definir novas motivações, objetivos, e incômodos à sua jornada. Dessa forma, chegamos à decisão de que Janaína seria esportista, um arquétipo que nos auxiliou a estabelecer uma noção de cotidiano rígida e estável anterior ao evento propulsor do curta, mesmo que nós não dedicássemos o precioso tempo de um curta metragem para desenvolver essa rotina. No momento em que o espectador acompanha Janaína em seu treino de natação, ele já considera os preceitos implícitos da vida de um atleta. Também, da ideia de disciplina subentendida no cotidiano esportivo, aproveitamos os possíveis paralelos entre os regimentos do esporte e os militares, duas aplicações diferentes dos preceitos da disciplina na vida da personagem.

Com incidente incitante e o cotidiano de Janaína já definidos, foi possível partir para uma segunda fase do desenvolvimento do roteiro e articular a transformação nas trajetórias dos personagens a partir do momento em que as fronteiras entre o espaço da rua e o espaço doméstico se cruzam e afetam seu relacionamento. E foi a partir desses espaços que abraçamos um conceito que dali em diante delimitaria as questões formais do filme — o contraste entre as relações na rua, as no ambiente doméstico e ainda, as relações internas de cada personagem. É uma conexão que já estava presente na imagem inicial que apresentei para as outras proponentes (pai e filha vulneráveis no espaço de um beco), mas que não estava definido para nós como aspecto dramático.

Dessa forma, nos sentimos confortáveis para estruturar a narrativa da seguinte forma: “Ao voltar de um treino de natação noturno, Janaína sofre um enquadro policial violento. No momento, os policiais a confundem com um ‘bandido’. Ao se livrar da abordagem, ela liga para Júlio, seu pai e também policial militar, pedindo ajuda. Ao encontrar Janaína, Júlio a leva em segurança para casa, mas não atende ao pedido da filha para denunciar os outros policiais pela abordagem preconceituosa. A partir de então, Janaína passa a desconfiar das atitudes de seu pai, associando a imagem dele à imagem dos policiais corruptos que a agrediram e ao seu trauma recente. Janaína vê a imagem de Júlio cada vez mais distorcida, enquanto tem apoio da sua namorada Mariana para lidar com esse novo conflito. Janaína fica imersa nesses pensamentos e isso reflete na queda do seu rendimento na natação. Ao fim, vemos que Júlio tentou resolver a violência dos policiais de sua própria forma, sem retratar isso à filha. Em um diálogo, ele enfim a tranquiliza e

mostra que ainda é o Júlio de sempre. Só depois da conversa com o pai, Janaína segue com sua vida e continuar seus treinos como antes”.

Com a história definida, se tornou mais executável associar cada evento da história aos três níveis de conflito que desejávamos desenvolver nas personagens e aprimorar esses conceitos formalmente, de forma que criássemos uma identidade para o filme.

**- *Apneia*: Título de trabalho, mas também conceito base**

Com todos os eventos em mãos, e também parte do roteiro escrito, definimos um título de trabalho que representava a atmosfera geral do nosso curta: “*Apneia*”. Definida como a ausência ou interrupção momentânea da respiração, a apneia é um termo que definia bem a emoção que gostaríamos de transmitir com a trajetória de Janaína e Júlio: a sensação de se sentir sem ar, rondado por um sentimento de medo e desconfiança ainda que em um lugar à princípio seguro, seu ambiente familiar. A partir dessa imagem-sensação da apneia, conseguimos comunicar melhor tanto à equipe quanto entre nós mesmas, em quais elementos investiríamos para contar nossa história.

Com isso em mente, decidimos priorizar o ponto de vista de Janaína no tratamento. Mais uma vez partimos dos três níveis de conflitos dramáticos aos quais ela foi submetida, e lançamos mão de recursos para realçá-los. Estes recursos deveriam oferecer ao drama um caráter sensorial que aproximasse o espectador à tomada de consciência de Janaína após o evento traumático do enquadro. Para isso, elementos espaciais foram essenciais na atmosfera.

A piscina onde Janaína treina natação representa a serenidade e o isolamento necessários para a compreensão dos novos fatos, um lugar onde ela demonstra seus conflitos internos. Quando ela se encontra em apneia, os sons se tornam abafados e torna-se mais fácil ouvir seus próprios pensamentos, um isolamento propício para a reflexão. E é nesse momento de reflexão em deparará com luzes vermelhas semelhantes às da polícia, que representam o perigo latente ao qual ela foi submetida. Assim como a piscina, seu quarto é um lugar seguro onde ela vive sua individualidade e sua relação de conforto e intimidade com Mariana. Assim, as cenas que se passam dentro dele recebem um tratamento com elementos que lembram a sensação de estar debaixo d’água: atmosfera de luzes azuladas, inconstantes e desenhadas junto a elementos como o reflexo de água. Enquadramentos recortados, menor profundidade de campo e movimento fluidos e lentos também favoreceram essa dimensão sensitiva. Como referências de decupagem, trouxemos os filmes *Tomboy*, *La niña santa*, *Cafarnaum* e *Let the right one in*, que usam elementos que ressaltam a dimensão subjetiva da personagem.



Plano de Tomboy (Céline Sciamma, 2011)



Plano de La niña santa (Lucrecia Martel, 2004)



Plano de Cafarnaum (Nadine Labaki, 2018)



Plano de Let the right one in (Tomas Alfredson, 2008)



Plano de Tomboy (Céline Sciamma, 2011)

Por sua vez, as cenas que se passam no espaço da rua, que simboliza o desconforto tanto para Janaína quanto para Júlio, serão tratadas com linguagem mais descontínua, com ritmo mais acelerado e planos mais abertos, ressaltando o distanciamento emocional dos personagens em relação ao ambiente hostil da noite. Usamos as próximas duas cenas de *Chungking Express* e *Terrorizers*, como referências na construção do nosso ambiente externo.



Plano de Chungking Express (Wong Kar-wai, 1994)

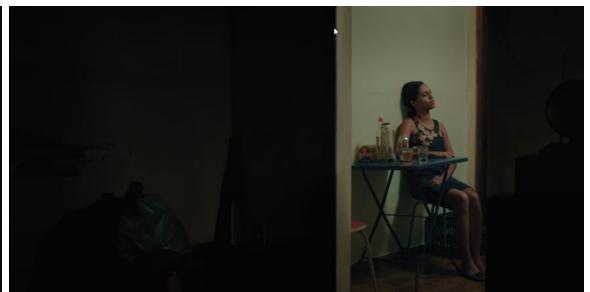


Plano de Terrorizers (Edward Yang, 1986)

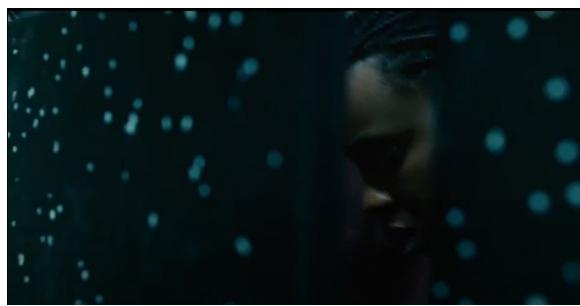
Em relação ao tratamento das cenas de Júlio, optamos por fazer uma progressão da linguagem ao longo da trajetória do personagem e sua filha Janaína. Nas primeiras cenas do filme, após a abordagem policial, quando Júlio e Janaína pouco interagem, reiteramos o estranhamento entre eles com o uso de planos com iluminação mais recortada, que não revelam integralmente o corpo e a expressão de Júlio. Os enquadramentos também reforçam essa escolha por não apresentá-lo inteiramente, fazendo então uma tradução do que o sentimento de dúvida de Janaína em relação ao pai e suas atitudes revela naquele momento. Júlio nesse ponto é tratado quase como uma silhueta, um vulto disforme na mente de Janaína. Mas, à medida que Janaína se aproxima mais do pai e dialoga com ele ao final do filme, a linguagem dos planos de interação entre os dois se aproxima dos planos próximos e sensoriais que usamos nas cenas em que Janaína está sozinha no seu quarto ou das cenas em que ela tem sua intimidade com Mariana. É como se o diálogo entre ela e Júlio trouxesse mais segurança para a relação deles.

Então, na cena final de Júlio, em que ele está sozinho no quarto de Janaína, espaço seguro da filha, vemos Júlio de corpo inteiro, imerso também pelo azul e pelas luzes que refletem como a água. Equilibramos o tratamento do universo do pai com o universo de sua filha, expressando a jornada de afastamento e separação entre eles.

Dos filmes a seguir, buscamos referências de enquadramentos e movimentos que ressaltassem o processo de estranhamento dos personagens. O uso de plano com molduras, que recriam as camadas de afastamento entre os personagens e enquadramento parcial do seus corpos foram recursos que nos atraíram.



Plano de 35 Doses de rum (Claire Denis, 2008)



Plano de Temporada (André Novais Oliveira, 2018)



Plano de Pariah (Dee Rees, 2011)

Plano de Pariah (Dee Rees, 2011)

Deste modo, criamos uma variação de tratamentos ao longo do curta que buscam enfatizar a sensação de perigo e a de estabilidade. Do ponto de vista da montagem, ela colabora com a fotografia e a direção para reproduzir justamente essas sensações. Alternamos planos estáticos com poucos cortes nos momentos de conforto e planos móveis mais fragmentados no universo da rua e nos momentos de retomada do trauma. Entendemos que é preciso que haja harmonia entre esses momentos, então o ritmo permanece pouco acelerado, reforçando o aspecto sensorial do curta e valorizando as tensões existentes.

Outra questão que não é o conflito principal do curta-metragem, mas é de extrema importância na narrativa do “*Como respirar fora d’água*” é a participação de Mariana, namorada de Janaína no curta-metragem. Embora em alguns momentos tenhamos sido questionadas por propor uma história em que a sexualidade de Janaína não fosse interrogada, mantivemos nossa proposta inicial de desenvolver temáticas que tocam a vivência lésbica, mas que não questionem a sua sexualidade ou sejam narrativas de *coming out*. Então, na trajetória de Janaína, estabelecemos sua relação com Mariana, no espaço íntimo do seu quarto, um ambiente seguro e onde elas atuam como cúmplices e abrigo uma da outra. É um retrato da vivência lésbica em colaboração.

Ainda, como tentativa para sanar as dúvidas que tínhamos em torno do roteiro e realização do curta, nos inscrevemos no laboratório de desenvolvimento do Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo e fomos selecionadas. O laboratório consistia em 3 dias de acompanhamento com profissionais atuantes no mercado audiovisual: um dia foi dedicado às áreas de direção e produção, um à produção e outro às estratégias de distribuição de curtas. Infelizmente, nossas maiores dúvidas residiam em torno do desenvolvimento do roteiro e, ao dedicarem proporcionalmente pouco tempo do laboratório às áreas de direção e roteiro, não fizemos nenhuma alteração significativa no projeto, apenas confirmamos que várias questões da narrativa até então poderiam funcionar.

## Pré-produção

Foi na pré-produção que começamos a mobilizar nossa equipe de planejamento. Foram fundamentais os trabalhos da assistente de direção (Júlia Sonehara) e do produtor do curta (Ricardo Sant'Anna) para conciliar o processo de desenvolvimento do roteiro do curta às nossas demandas e capacidade de produção. Foi o período em que nos concentramos em assegurar as locações, selecionar o elenco e manter a equipe técnica periodicamente em diálogo discutindo a estética do filme.

Para o *casting*, utilizamos a estratégia de divulgação da seleção em redes sociais, como Instagram, Facebook e Twitter, onde poderíamos contar com compartilhamentos de amigos do nosso círculo para alcançar um maior número de atores potenciais. Apesar da estratégia ter tido um bom alcance no nosso círculo, nossa expectativa quanto ao números de atores interessados se frustrou. Recebemos maior quantidade de mensagens de atrizes interessadas nas personagens de Janaína e Mariana, enquanto pouquíssimos atores se apresentaram para interpretar Júlio. Então, paralelamente às chamadas na internet, também fizemos convites individuais para atores recomendados por amigos e/ ou professores, que notavam alguma semelhança entre os profissionais e nossos personagens. Ao fim dos testes para seleção dos atores principais, em que testamos os atores em pares de cenas (Janaína/ Mariana e Janaína/Júlio), escolhemos dois atores que foram indicados (Dárcio de Oliveira como Júlio e Raphaella Rosa como Janaína) e uma atriz que se candidatou pelas redes (Giovana Lima como Mariana).

Para consolidar nossa escolha do trio de atores principais, alguns pontos foram considerados. Como nossa história trata de um drama entre familiares próximos, ao longo da preparação buscamos construir a intimidade entre os atores em cena. Então, na seleção do elenco, antecipamos nossa estratégia repetida nos ensaios, que consistia em trabalhar a improvisação de situações que desenvolviam tanto histórias pregressas dos personagens quanto situações similares aos eventos do roteiro. A sincronia da dupla era bem importante nesse contexto. Por exemplo, algumas atrizes nos agradaram bastante em desempenho individual, mas nos exercícios em dupla não apresentaram sincronia, fundamental para a dinâmica da nossa história. Esse foi um ponto que nos chamou atenção nos exercícios entre Raphaella e Giovanna. Em um primeiro momento, elas apresentaram abertura para construir uma intimidade que precisávamos para as duas namoradas.

Na seleção para o papel de Janaína, um ponto que também contribuiu muito para sua escolha foi o fato dela ter uma proximidade grande com a história da nossa protagonista. Também filha de policial militar e lésbica, Raphaella se mostrou confortável com a personagem, entendeu prontamente os conflitos colocados na nossa narrativa e além de tudo, nos trouxe mais segurança em relação à verossimilhança do nosso roteiro por

trazer questões parecidas vivenciadas na vida real. Desde o processo de seleção, Raphella trouxe contribuições para a personagem e parecia confortável para sugerir falas, tons e compor diálogos e situações mais naturais junto conosco, o que tornou nosso trabalho nos ensaios e na seleção mais prazeroso.

Se Raphaella tinha proximidade das experiências da nossa personagem, não poderíamos contar com o mesmo suporte da experiência pessoal no trabalho dos atores que fizeram teste para interpretar Júlio. Nenhum deles tinha proximidade com o tema nem parecia acessar rapidamente o tom que esperávamos em um teste para Júlio. Assim, então, se tornou claro para nós que o ator escolhido teria de embarcar também na pesquisa de personagem, assim como nós já estávamos realizando a partir de leituras, entrevistas e tudo o que mais nos desse acesso ao lado humano paterno de Júlio de não só ao estereótipo/ tipo social do policial militar. É um personagem que requer uma série de nuances e não poderia ser interpretado de uma perspectiva unilateral, como vimos nos testes, onde nos apresentaram propostas mais duras e militares de Júlio.

Os ensaios com os atores foram cercados de desafios. De um lado, eu e Júlia estudamos direção de atores e tentamos estabelecer um método em conjunto, visto que o fato de sermos duas diretoras com métodos diferentes não poderia atrapalhar a direção do elenco, e por outro lado, tínhamos atores que atendiam a direcionamentos e maneiras de atuação muito distintas. Enquanto Raphaella, que tinha menos experiência e nunca tinha atuado para vídeo, tinha uma grande facilidade com improvisação, notamos que Dárcio apresentava muito mais resistência a esse método, ficando mais focado e rígido ao método do trabalho com o *script*, o que não nos agradava muito naquele ponto do desenvolvimento. Era nosso desejo ter o texto do roteiro como base, mas ainda assim, ter liberdade para modificar sobretudo os diálogos no trabalho de preparação de elenco. Um grande desafio que encontramos ao longo dos nossos encontros era sincronizar a resposta dos dois atores.

Criar camadas em Júlio, e tirar qualquer sinal de caricatura que pudesse estar solidificado na concepção de Dárcio do comportamento de um pai policial militar foi o trabalho mais árduo do processo de ensaios. Com a ajuda de Raphaella, fizemos uma série de exercícios de aproximação, de dinâmicas entre pai e filha para construir tanto o lado disciplinado e rígido de Júlio quanto o lado casual e sensível que ele precisava ter quando largava a farda e interagia com sua filha. Contudo, tanto eu quanto Júlia sentimos dificuldades em acessar uma fórmula que dialogasse com Dárcio e tornasse o processo mais fácil para alcançar esse personagem. Em certo lugar questionamos também se Dárcio realmente depositava confiança no método de preparação que estávamos propondo. Enquanto conseguíamos direcionar Raphaella de uma maneira mais confortável, pois ela respondia acertadamente a todas as nossas orientações, apontar os caminhos para Dárcio parecia sempre mais difícil, acredito que uma situação também ocasionada por nossa falta

de experiência dirigindo atores. Ao fim, depois das muitas tentativas de alcançar um tom de naturalidade na relação entre Janaína e Júlio, acredito que gastamos mais tempo do que deveríamos nos exercícios de construção da relação entre eles, tempo que poderia ter sido usado para ensaiar mais arduamente as cenas do curta metragem.

Se no início do desenvolvimento, pensamos que o filme poderia ter o protagonismo quase dividido por Janaína e Júlio, ao longo dos ensaios e discussões percebemos que o potencial de Janaína em ser a protagonista única e exclusiva era incontornável. Naquele momento, percebemos que poderíamos usar o estranhamento que o próprio ator e nós tínhamos em relação ao personagem de Júlio a favor da nossa história. O filme era justamente sobre o processo de estranhamento de Janaína com seu próprio pai dentro de casa a partir do incidente com os policiais, sobre ela encarando seu pai com outros olhos, e a resposta dele ao olhar diferente da filha. Contudo, apesar de estarmos mais conscientes desse lugar da história, só materializamos essa constatação na fase da montagem, onde tivemos de dar ainda mais ênfase às cenas individuais de Janaína do que aos de Júlio.

Outras decisões importantes ocorreram paralelamente ao trabalho com o elenco. Enquanto iniciamos a preparação com os atores, Ricardo e sua equipe de produção e Júlia, assistente de direção, já preparavam e precisavam realizar as buscas pelas locações e fechamento de diárias.

Apesar de termos trabalhado em cima de muitas versões do roteiro, seu fechamento se deu mais por conta de prazos e pressão para encerrarmos essa etapa do que por confiança exata de que aquele era o máximo que poderíamos trabalhar. Fechamos a versão sobretudo pela necessidade de ter um roteiro pronto até certo prazo. Essa versão está disponível na SEÇÃO DE ANEXOS.

Assim, por mais que não estivéssemos seguras com o material que tínhamos preparado no roteiro, já era necessário fechar as cenas para abrir espaço para a equipe trabalhar. Tínhamos três locações principais que tínhamos de buscar: a casa de Janaína e Júlio (com cenas na cozinha, quartos e sala), um clube de natação e um beco.

A busca por uma piscina esportiva que permitisse gravações foi árdua. Mas após bastantes tentativas, nossa produção conseguiu a disponibilização de uma diária da piscina olímpica do COTP (Centro Olímpico de Treinamento e Pesquisa) através do São Paulo Film Commission da SPCine. Tivemos total liberdade dentro da locação durante essa diária, mas no entanto, a disponibilidade de uma diária fechada com uma série de imagens subaquáticas exigiu uma decupagem mais simples possível. Nas cenas da piscina que possuíam diálogos, aproveitamos posições de câmera e enquadramentos para pouparmos tempo e, assim, conseguirmos rodar todas as cenas. Essa demanda resultou em enquadramentos mais tradicionais nessas cenas.

Por sua vez, o grande desafio da locação para a casa de Janaína e Júlio foi combinar dois critérios: integrar os vários cômodos que precisávamos para constituir o lar da família (cozinha, quarto e sala) e, ao mesmo tempo, fazer jus à estrutura de uma casa de classe média-baixa de regiões mais periféricas da cidade de São Paulo. Essa foi uma das minhas maiores preocupações em relação a essa locação: se aproximar da estética da casa de uma família negra de classe média-baixa sem soar artificial. Por fim, com as dificuldades de encontrar todos esses objetivos em uma locação, tivemos de combinar cômodos de dois lugares diferentes: uma casa que conseguimos locar e o apartamento de Júlia. Como tínhamos transições de um cômodo para outro previstas no roteiro, essa se tornou mais uma escolha de locação que influenciou substancialmente nossa decupagem. Tivemos de criar truques para falsear transições de um cômodo para outro, e fazer com que a mudança não fosse percebida.

A última locação, o beco, foi a mais fácil de definir. Combinamos que procuraríamos um beco em torno da região da casa em que gravaríamos as cenas internas. Assim teríamos uma base fixa para abrigar a equipe e nos dar segurança na diária noturna. Assim foi feito: encontramos uma casa em uma região residencial rodeadas por ruas e becos por todos os lados. O beco estava garantido e sem muitas limitações, como as demais locações.

## Produção

Nas fases de desenvolvimento e pré-produção, eu e Júlia já detectamos que trabalhar com direção em dupla exigia bastante energia para que discutíssemos opiniões e desejos. E, com o set de filmagem cada vez mais próximo, nós deveríamos estar cada vez mais alinhadas.

A cada nova etapa de realização, eu e Júlia buscamos tempo para discutir dinâmicas que favorecessem o nosso trabalho: na fase de escrita de roteiro, todas as versões passavam por nossas quatro mãos múltiplas vezes, na fase dos ensaios, combinamos antes de cada novo dia os exercícios que iríamos praticar com os atores e os possíveis caminhos e respostas deles. Buscamos sempre estar sincronizadas e resolver os embates que apareciam com diálogos e, se necessário, abrímos as questões para Giuliana e Luiza, que traziam outros olhares e sempre participavam de decisões importantes para o projeto. Entretanto, quando pensamos no set de filmagem, é quase imperativo que não temos tempo para abrir discussões e as decisões têm de ser tomadas no calor do momento. Para nós, era imprescindível criar uma dinâmica anterior ao set que nos ajudasse a antecipar problemas e já apontar soluções rápidas a eles, sem que prejudicássemos o andamento das filmagens e a própria confiança da equipe por

discordâncias sobre alguma decisão. Quanto mais ensaiadas, melhor seria nosso desempenho como dupla.

Em relação à equipe e elenco também era necessário pensar em sincronia. Nas primeiras diárias, o tempo que gastávamos para repassar as ações e fechar os quadros era maior do que o necessário, deixando tanto atores quanto equipe desconfortáveis. Assim, ao final de algumas diárias, principalmente as primeiras, fizemos pequenas reuniões de feedback para tornar esse momento mais ágil nas diárias seguintes. E essas reuniões foram úteis, em alguns momentos conseguimos alcançar mais agilidade e organização no set e, em outros, onde tínhamos de lidar com imprevistos e dificuldades como locações pequenas e quentes demais, nem tanto.

Dois pontos que ressaltaram as diferenças entre o planejamento do filme na pré-produção e as necessidades específicas do set de filmagem foram a qualidade da atuação do elenco e as quão específicas deveriam ser nossas orientações a eles. Somente ao final do set pude conceber de fato a diferença dos métodos de direção de atores praticados nos ensaios e na hora da filmagem, para ter o melhor dos atores frente à câmera. A direção de set dá liberdade a direcionamentos muito mais diretos e a chamada “direção de resultado”, que contempla orientações simples sobre o que queremos que o ator mostre, sem tocar em suas motivações. Por muitos momentos, eu e Júlia tínhamos receios em conduzir os atores com base nesse tipo de direção, por ser considerada ineficaz (ou assim aprendemos em cursos de direção de atores), mas, de fato, a partir do momento em que já discutimos as motivações com os atores durante todos os ensaios, a direção de resultado para a câmera é totalmente coerente. Nos poucos momentos em que o fizemos no set, as cenas foram mais facilmente resolvidas e alcançaram efeitos mais satisfatórios. É uma outra lição para projetos futuros.

Por sua vez, em alguns momentos o desempenho dos atores nos impressionou, como as cenas entre Janaína e Mariana. Nos nossos ensaios, elas possuíam boa química e intimidade, mas tínhamos receio de que cenas com beijos e demonstrações de afeto não parecessem naturais o bastante na tela. Mas o contrário aconteceu, e logo após os primeiros takes elas se mostraram extremamente sincronizadas, e arrancaram comentários de surpresa da equipe. Por outro lado, ainda tivemos dificuldades com a atuação de Júlio, que estava muito rígido com o texto e pouco relaxado. Depois de algumas diárias, ao final do set, tentamos usar mais a direção de resultado com o ator e esse método funcionou melhor, mas como já tínhamos tentado outro método por muito tempo, uma parte das cenas com ele não obteve resultado tão satisfatório.

Ao fim, conseguimos seguir a decupagem planejada, e apesar de imprevistos como chuva em uma diária noturna, conseguimos acelerar nosso ritmo em algumas diárias e conseguimos retomar o tempo perdido.

## **Montagem e finalização**

Foi no período de montagem que nos deparamos com uma grande ruptura no nosso planejamento para o término do filme. Mesmo antes da eclosão da pandemia, nosso processo de discussão da montagem já havia sido iniciada remotamente, visto que logo depois das filmagens eu viajei para um intercâmbio em outro país. Entretanto, com a pandemia, todo o tempo da montagem teve de ser muito estendido. Sem acesso às estruturas da universidade, nós nos reunimos virtualmente a cada novo corte para registrar nossas impressões e propor mudanças à Luíza, que trabalhava isolada em casa. Somente na finalização do último corte conseguimos nos reunir pessoalmente para fazer ajustes finos e testes à moda antiga, com diretoras e montadora no mesmo espaço, lado a lado.

Ao mesmo tempo, fazer a montagem do filme parecia dialogar com uma série de acontecimentos e discussões de ordem mundial que davam propulsão à temática de violência policial à qual estávamos nos debruçando. Parecia que o filme tinha alguma urgência em ficar pronto, contribuindo com as discussões, mas, obviamente, isso não foi possível porque estávamos apenas no meio da nossa montagem. O principal caso ocorrido na época, e que impulsionou uma série de manifestações no mundo todo, mesmo na pandemia, foi o do assassinato de George Floyd. George foi um ex-segurança afroamericano que foi assassinado na cidade de Minneapolis, estrangulado por um policial branco durante uma abordagem violenta por supostamente usar uma nota falsificada em um supermercado. As últimas falas de George foram “I can't breath” e viraram um grito de guerra para as manifestações que estavam por vir. Infelizmente, era impossível não fazer referência à narrativa do nosso curta, que ainda chamava-se “Apneia” na época.

### **- Material bruto**

Assistimos a todo o material bruto gravado durante as diárias, e após essas sessões de estudo do material que tínhamos, observamos que poderíamos ter aproveitado melhor os takes de algumas sequências. Algumas cenas exigiam momentos de respiro e silêncio na montagem, até como correção de problemas na atuação. Sequências com muitas falas, como a conversa entre Janaína e Júlio no carro ou a briga entre eles dois na cozinha poderiam ter sido muito mais bem resolvidas e ganhado mais possibilidades de montagem se nós simplesmente tivéssemos gravado um take em silêncio. Aproveitar pequenas oportunidades de gravar alguns segundos a mais é algo precioso no set e ao menos que você já tenha passado por uma situação parecida, em que foi necessário ter mais expressão dos atores sem nenhuma ação ou fala, acredito que ninguém vai te lembrar de

fazer isso. Eu sentia a liberdade para dar as famosas ‘roubadinhas’ sobretudo em sets de documentários e filmes que assumem o improviso como *modus operandi*, mas após notar que também é possível e necessário em ficções com sets tradicionais, minha visão sobre amplitude sobre o papel da direção no set aumentou. É uma nota para os próximos trabalhos que virão.

#### **- Primeiros cortes**

Nos primeiros cortes, mantivemos a proposta inicial do curta metragem, seguindo à risca o que havíamos previsto no roteiro. Alguns problemas estruturais do roteiro se mantiveram, já que não solucionamos a tempo das gravações, e também os problemas de atuação se tornaram mais evidentes. Apesar de Janaína ter sobressaído cada vez mais nos nossos ensaios e de Júlio ter se desenvolvido menos como personagem concreto, havíamos permanecido com um roteiro que dava muita abertura à perspectiva de Júlio. À essa altura, abraçamos momentos que apresentavam como Júlio lidava com a violência contra a filha, e paralelamente o efeito do trauma sobre Janaína no seu dia-a-dia esportivo e dentro de casa. Mas abraçar essas duas perspectivas não estava funcionando. Perdíamos a emoção que poderíamos ter no curta, ao passo que problemas de atuação e tom, principalmente do personagem de Júlio, sobressaiam na tela. O filme ainda estava bruto, intrincado.

Então, nos cortes intermediários, fomos nos dando conta que teríamos de abrir mão de algo para investir no ritmo, emoção, ponto de vista e narrativa do filme. E à medida que nós, como equipe, começamos a nos sentir desgastados, foi muito importante dividir o filme e nossas dúvidas com outras pessoas que não participaram da equipe e não tinha consciência dos dilemas pelos quais estávamos passando. Enviamos o corte que tínhamos a vários amigos e outras pessoas de confiança que foram muito generosas em dividir suas impressões do filme conosco. Foram pessoas tanto da área do audiovisual quanto de outras áreas, que assistiram o filme em suas casas, realizando um tipo de teste de audiência particular. Pedimos que elas opinassem sobre tópicos como verossimilhança, coerência interna e compreensão de diálogos. Recebemos muitos feedbacks e ao reunir todas as opiniões, pudemos detectar onde poderíamos melhorar o filme e torná-lo mais integrado e com uma história mais efetiva. Foi o passo final que precisávamos para pegar de vez um bonde para o corte final.

Foi depois de escutar esses feedbacks que chegamos à decisão final de abrir mão da perspectiva de Júlio e dar mais ênfase à Janaína e a seu processo psicológico, que foi nossa ênfase quando pensamos em um tratamento para o filme, por exemplo. Assim como Júlio sempre foi um personagem de materialização mais difícil, poderíamos aproveitar a

representação distorcida dele na nossa atuação para ressaltar a mudança que Janaína passou a ter ao olhar o pai diferentemente.

A partir do momento em que assumimos que o filme iria se encarregar da atitude de Janaína, nos sentimos mais à vontade para subverter um pouco a estrutura do nosso roteiro e suprimir cenas e momentos que davam mais abertura à perspectiva de Júlio, mas que tiveram execução prejudicada, ou que não cabiam mais no filme. Isso aconteceu com dois momentos-chave: a cena em que Júlio ia prestar contas com os policiais que violentaram Janaína e um momento da conversa final entre Janaína e Júlio onde ele contava uma história para justificar seu machucado.

Ao retirar alguns movimentos de Júlio previstos no roteiro, já era esperado que teríamos de lidar com os prós e contras causados por essa modificação. Ganhamos mais ênfase na personagem de Janaína, melhor resolvida frente às câmeras, ao passo que perdemos definição no final do curta metragem, visto que as cenas que subtraímos elucidavam as atitudes tomadas por Júlio frente à violência sofrida pela filha. Dessa forma, assumimos o personagem de Júlio com todas as distorções que ele tem, com base no argumento da maior dedicação ao ponto de vista de Janaína e estranhamento da figura de seu pai após sofrer o trauma. Por sua vez, investimos ainda em uma maior quantidade de planos fechados de Janaína, que enfatizam sua subjetividade, e abrimos mão de alguns planos mais abertos que existiam nos primeiros cortes.

Para que nossa decisão de investir mais nos efeitos psicológicos de Janaína se fortalecesse, uma das estratégias de linguagem em que buscamos investir mais foi no uso do som, visto que a edição de som foi feita paralelamente com a montagem. Em acordo com nossa técnica de som, Bia Hong, buscamos dar ao curta um desenho que ressaltasse a trajetória subjetiva de Janaína. A partir disso, sons de água, efeitos metálicos e frequências foram adicionadas, e assim tal aspecto linguístico pode ajudar o espectador a associar a narrativa com efeitos psicológicos da protagonista.

Talvez seja perceptível que ao longo do texto eu tenha tratado muito pouco das cenas com Janaína e Mariana, sua namorada. Apesar de Mariana ser uma personagem fundamental no curta-metragem, no desenvolvimento do roteiro e nos ensaios enfrentamos mais facilidade em estabelecer e alcançar o tom do casal. Já que optamos por não desenvolver um conflito entre elas duas, pontuando o lugar de conforto e segurança que um parceiro pode representar dentro de uma relação LGBTQIA+, as suas cenas foram as menos modificadas e melhor resolvidas durante toda a escrita do roteiro e montagem.

Uma cena que também se tornou objeto de questionamento após as contribuições de amigos foi a cena do enquadro. Desde nossas primeiras discussões sobre o tratamento do filme, optamos por nos distanciar da retratação completa da cena do incidente incitante para não contribuir com o aumento da produção do que debates atuais nomeiam de

“imagens de fetichização da violência de corpos negros”, e que se tornaram pontos de importante discussão em um momento em que imagens como as de George Floyd e outras vítimas da violência racial se avolumavam na mídia. Se nos cortes iniciais e tratamento inicialmente pensado, nós optamos por evitar retratar a violência do enquadro usando blacks e lacunas na cena, na prática, essa iniciativa não funcionou. A violência ainda estava abertamente visível. Então, optamos por não retratar a cena do enquadro até o fim, e encerrá-la antes que a violência se consolidasse de fato. Assim, podemos trabalhar o imaginário da violência existente na imaginação do próprio espectador e ainda, estimular a narrativa do trauma, não enfatizando nossa produção de imagens na violência em si (que nunca será retratada como realmente acontece), mas sim no efeito psicológico que ela causa nos sujeitos.

É importante pontuar que até o último corte, ainda trabalhávamos com o nome de trabalho do filme, *“Apneia”*. Entretanto, esse título já havia sido dado para curtas e longas metragens com circulação no Brasil, o que nos fez optar por escolher um título que facilitasse a identificação do nosso filme independentemente de outros. Nesse movimento de novos brainstorms, decidimos pelo título *“Como respirar fora d’água”*, que ainda mantém conceitos que levantamos com a ideia de apneia.

## **Expectativas futuras**

Agora que o filme está na última etapa de finalização (a mixagem), nos reunimos como grupo das quatro proponentes e Ricardo Santos, produtor do *“Como respirar fora d’água”*, para estudar possibilidade e estratégias de inscrição do curta em festivais. Ainda que os festivais estejam acontecendo de modo remoto, chegamos à conclusão de que é um bom momento para reunir esforços para o filme circular, visto que ele dialoga com inúmeras questões que estão sendo colocadas na mídia durante o período da pandemia.

## **Roteiro e direção - 2**

*Por Júlia Fávero*

### **Roteiro**

Contar histórias sempre foi o que me atraiu no cinema. Durante minha graduação, a área de roteiro sempre me gerou muito interesse, porém sempre senti muita dificuldade e insegurança de me colocar nessa função. Embarquei nesse projeto como uma oportunidade de experimentar essa vontade e trabalhar minhas inseguranças e dificuldades.

Foi em uma mesa de bar que Victoria me fez o convite para pensarmos um projeto de formatura juntas que unisse nossas vontades e identidade. Colocamos cada uma nossas afinidades com as diversas funções cinematográficas e nossas áreas de interesse se convergiam. Topamos, então, dividir as funções, pois era um momento de aprendizado para as duas: Victoria, de um lado, tinha maior facilidade e experiência na área de roteiro, enquanto eu havia tido uma breve experiência com direção durante o exercício do segundo ano da graduação.

Para construir a narrativa fizemos inúmeras reuniões. O processo coletivo, mesmo em dupla, exige muito diálogo, confiança e constante discussão de ideias, o que sempre me agradou no processo: todas as ideias eram debatidas ao menos entre as duas roteiristas, quando não entre as quatro proponentes - e algumas vezes também entre Ricardo, nosso produtor criativo, que teve importante participação no processo de escrita, dando-nos constantes feedbacks e opiniões -, o que dava dinâmica e vivacidade ao projeto. Nem sempre estávamos alinhadas em nossas opiniões e vontades no projeto, mas entendemos que criar coletivamente exige, desde o começo, concessões e responsabilidade para lidar com ideias e expectativas do outro. Ao mesmo tempo, a junção de ideias divergentes nos levou a lugares que sabemos que não chegaríamos em um processo individual.

Diante do nosso argumento inicial proposto por Victoria, dos personagens que tínhamos para desenvolver e dos temas que queríamos abordar na história, discutimos repetidas vezes sobre como não queríamos tornar nosso filme panfletário ou com uma mensagem didática, caindo em maniqueísmos morais pois, ao contrário, nosso intuito era justamente explorar as sutilezas e contradições existentes nesse contexto, entre esses personagens, tornando-a imersiva e entendendo que os estímulos por trás de cada personalidade, escolha ou atitude são maiores e mais complexas que o indivíduo.

No processo de escrita, começamos buscando o momento de crise, e nosso incidente incitante nos direcionava a isso: um enquadro policial em que a estrutura e procedimentos da polícia afetam diretamente o policial enquanto pessoa, indivíduo. Em

seguida, levantamos em um grande brainstorming as possíveis consequências, e assim, situações que esse evento traria para a relação familiar e para a experiência individual.

Além dos personagens que compunham nosso argumento, criamos a personagem da namorada de Janaína, Mariana, como um pilar desse universo lésbico e um contra-peso da crise familiar e individual. Era ela quem deveria trazer Janaína de volta para si, acolhendo-a, diante da questão identitária e estética. A treinadora, por outro lado, existia como um agente de incentivo e, ao mesmo tempo, pressão, sobre Janaína e suas perspectivas de futuro.

Muito discutimos sobre o desfecho dessa crise e como o tempo do curta metragem impunha algumas limitações. Janaína recorreria a uma denúncia formal? Se sim, em que essa denúncia implicaria? Este realmente seria a resolução do problema? Entendemos que uma denúncia traria uma falsa ideia de desfecho narrativo, pois não há o reparo psicológico, ou mesmo a garantia que o evento não se repita, e que pai e filha não pudessem em algum momento se encontrar na rua na mesma situação. O conflito estava imerso em um contexto social, não era um evento isolado a ser resolvido em um único movimento, pois aqueles personagens se viam cercados e encerrados por esse paradigma enquanto pai e filha, que carregariam adiante. Mas era justamente sobre isso que queríamos falar, sobre a dificuldade de resolução, e como a vida segue diante disso. Nesse sentido, sentíamos um apreço pelo final aberto.

Queríamos pautar a narrativa sobre conflitos internos dos personagens. De início havíamos planejado dividir o protagonismo da narrativa entre pai e filha, mas durante o processo de escrita, acabamos afunilando a história para a perspectiva de Janaína. Nossa primeira referência era o longa “35 doses de Rum” (2008) de Claire Denis, uma narrativa plena de sutilezas, mas que fala sobre momentos importantes de mudanças na vida de pai e filha. Movidas por essa referência, buscamos traçar a narrativa através de pequenos eventos que transpareciam rupturas com a normalidade anterior ao evento catalisador: Janaína passaria a usar brincos - se atentando a como sua imagem masculinizada reverbera socialmente - e a olhar com outros olhos sua figura paterna imersa na função militar, gerando dificuldades comunicativas e interpretativas entre eles.

No entanto, ao buscar estabelecer o conflito a partir das sutilezas e do não explícito, contraditoriamente nos deparamos com a dificuldade de colocar os conflitos internos em tela de forma não expositiva e num movimento contrário, também não escondê-lo nas entrelinhas dos eventos.

Mais tarde, me deparei com um trecho do livro “Memórias da Plantação” de Grada Kilomba<sup>2</sup>, que discorre sobre o efeito do racismo cotidiano como evento traumático. Ela

---

<sup>2</sup> KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

conceitua o racismo cotidiano, explicando aqui de modo geral, não como um evento isolado, mas como acúmulo de eventos dissolvidos por uma banalização cotidiana, como o ato de ter seu cabelo tocado, que te transportam experencialmente para tempos coloniais. Em nossa narrativa, mesmo se tratando de um contexto narrativo ficcional de um evento de racismo institucional único, consigo transpor a análise. De forma inconsciente, nossos elementos narrativos se relacionavam diretamente com os elementos conceituados:

“(...)O trauma, no entanto, raramente é discutido dentro do contexto do racismo. Essa ausência indica como os discursos ocidentais (...) negligenciaram amplamente a história da opressão racial e as consequências psicológicas sofridas pelas/os oprimidas/os.”

E a partir daí, ela conceitua elementos decorrentes do trauma:

“(...) A sensação de choque e imprevisibilidade é o primeiro elemento do trauma clássico e aparece em todos os episódios do racismo cotidiano. (...) o choque é a resposta à violenta irracionalidade do racismo cotidiano.”

Uma análise relevante em seu livro é a pontuação da irracionalidade do racismo. Em seguida, ela analisa as reações diante do choque: para salvar-se dessas agressões traumáticas esperadas em um contexto histórico e social, o indivíduo racializado leva-se à falsa equação da alienação, da invisibilidade, falsa uma vez que não se pode escapar de sua identidade ou do racismo exterior, assombrando o indivíduo pelo medo e afetando seu “senso normal de previsibilidade e segurança”.

Kilomba continua com o que chama de “segundo elemento do trauma clássico”: o sentimento de ruptura, que se trata de uma fragmentação identitária, da realidade, da sociedade, ao ser colocado como “o outro, diferente, externo, estrangeiro, alheio à realidade, à normatividade”. E nesse momento, ela inclui Bell Hooks, sobre o amor e união como projeto político para as pessoas negras.

Diante disso, ela coloca o questionamento:

“(...) Devo perguntar, por exemplo, o que você fez depois do incidente de racismo? Ou deveria, em vez disso, perguntar o que o incidente de racismo fez com você? O foco deve estar na resposta ou na reflexão? A performance em relação ao outro branco ou os sentimentos em relação a si mesma/o? (...)”

“Não é preciso escolher um ou outro. Mas lembrando que o racismo cotidiano tem sido intensamente negado em nossa sociedade e que aquelas/aqueles que o experienciam são constantemente lembradas/os de não nomeá-lo, mantê-lo quieto, como um segredo - nesse sentido, a pergunta ‘O que o incidente fez com você?’ é bastante libertadora, pois ela abre espaço para o que foi negado.”

De certa forma, nossa escolha pela narrativa do trauma, pelo viés subjetivo afetado, pelas consequências diante desse fator: o choque, a fragmentação identitária, os resquícios psíquicos, e pelo retrato do afeto entre duas jovens negras como meio de cuidado e segurança, se relacionavam com os elementos analisados e conceituados por Kilomba.

A impressão geral, ainda, é que a narrativa estava amena e era preciso narrar um enfrentamento maior da crise. Diante do que é colocado na citação acima, é engraçado lembrar como esse tipo de inversão de sujeito e interlocutor nos foi questionado, e nos questionamos também, durante o processo de escrita, principalmente em vista convenções de narrativa que nos forçam a reação: “o que ela faz diante do evento?”, enquanto exatamente o que estava proposto era a reflexão “o que o evento fez comigo?”.

Decidimos então, por construir um discurso com novos elementos que ampliassem a figura suspeita do pai sob os olhos da filha, em uma oposição entre os personagens: Janaína agora encontrava uma farda suja de sangue dentro de casa, e Júlio fazia telefonemas dúvidaos. A farda de sangue permitia uma ambiguidade sobre essa realidade: o que havia causado o sangue? De quem era o sangue? A função de policial militar é algoz, mas é também um corpo em risco na rua: Júlio estava atacando ou defendendo? A possibilidade de coexistência dessas respostas era algo que queríamos salientar. Os telefonemas também acrescentariam certa incerteza: teria Júlio feito algo para vingar sua filha?

Nessa altura, Júlio é o personagem mais complexo da narrativa, carregando mais contradições em sua existência. Janaína carregava as marcas das contradições existentes em seu pai, e por isso, foi difícil evitar um deslocamento de perspectiva do filme para a perspectiva de Júlio. O desfecho narrativo, assim, ainda era uma questão não muito bem resolvida para nós. Sabíamos o que queríamos em discurso, mas era difícil traduzi-lo sinteticamente e conclusivamente no roteiro com ações ou imagens narrativas, além disso, o tempo que tínhamos para o processo de escrita era limitado, pois todo o resto da produção do filme já estava prevista.

No processo de escrita do roteiro, é interessante perceber como a história pode mudar a partir da premissa inicial durante a evolução das discussões, notando as quase infinitas possibilidades que a narrativa pode tomar e os caminhos escolhidos. Desde o início do projeto até o corte final, a história se modifica.

## **Direção**

Assim como a escrita do roteiro, a direção do curta também foi compartilhada entre eu e Victoria. Após todas as discussões conjuntas no processo de escrita da história, acreditamos estar alinhadas em ideias enquanto diretoras. De certa forma, nossos olhares se voltavam para detalhes diferentes, funcionando recorrentemente como complementares. Sobre a função de direção, desde o começo, nos ficou claro que seria um processo repleto de dúvidas e decisões a serem tomadas.

Sempre nos preocupou muito a representação dos corpos femininos em tela, e essa discussão permeou todo nosso processo, principalmente quando nosso recorte temático se voltou para a questão racial. A partir daí, as discussões ganharam novas camadas, persistindo na representação do corpo feminino e agora principalmente do corpo negro. Tínhamos uma premissa que falava do corpo negro na rua e da truculência sofrida, então como representar a denúncia desse evento sem reiterar estereótipos, naturalizar ou romantizar a violência sobre este corpo?

Como o incidente incitante da narrativa, era preciso pensar de que forma representaríamos a cena do enquadro e como seria sua captação no set. Começamos pensando nos efeitos do evento sobre a personagem: queríamos pontuar a experiência do trauma, e para isso, idealizamos decupar a cena fragmentada em planos detalhe. A fragmentação do evento traria uma sensação subjetiva de memória da protagonista, salientando um efeito sensorial. Isso implicaria em uma filmagem também fragmentada, e assim, mais fácil de ser controlada e menos violenta aos atores, principalmente à Raphaella.

Para além da cena do enquadro, pensar o filme do ponto de vista subjetivo de Janaína, um ponto de vista diferente do meu, implicava em certas reflexões. Sabia das divergências e limitações experienciais em meu lugar de pessoa branca, e por isso mesmo, da responsabilidade em trazer uma narrativa coesa e pertinente ao fatos e temas levantados. Sabia, principalmente, das limitações, dúvidas, contradições e reflexões que eu encontraria, mas principalmente, que esse meu processo individual não deveria transbordar sobre o filme. Entendia sobretudo, a importância da feitura desse projeto em um histórico e ambiente que sempre negligenciou narrativas como essas, encontrando as intersecções com as lutas que experiencing.

Outro elemento importante em nosso tema e em nossa personagem era a expressão de gênero. Janaína é lesbica, mas queríamos abordar a questão da sexualidade também em sua forma estética: ela não se identifica com uma expressão de feminilidade padrão. De certa forma, o questionamento sobre a adequação à estética padrão feminina foi algo que todas nós, proponentes do filme, vivemos em algum momento e queríamos trazer para a narrativa. O visual de Janaina carrega elementos identificados socialmente como pertencentes à estética padrão masculina e isso é mais uma característica que a coloca de

frente com limitações e imposições sociais, externas: sua figura masculinizada é lida com desconfiança por parte dos policiais que a abordam, colocando-a tanto em um lugar de indivíduo suspeito por sua inadequação à normalidade, quanto no lugar de “ameaça” delegado a homens negros principalmente. Dentre nossas referências estava o filme “Pária” (2011, Dee Rees) em que o próprio título resume a trajetória da personagem, também negra e lésbica, em seu conflito identitário sexual, principalmente dentro da relação com os pais religiosos e militares. Outra referência que nos movia eram os filmes de Céline Sciamma, diretora francesa que abrange em seus filmes um retrato do desajuste diante das convenções sociais de gênero. Céline, em suas personagens, denuncia a experiência da feminilidade compulsória: mesmo as personagens que parecem mais se adequar, demonstram, em algum ponto da narrativa, uma crise diante das expectativas construídas sobre os papéis de gênero, quase como uma reescrita de *coming of age* do desajuste. Trabalhamos, nesse sentido, em conjunto com a diretora de arte, Ana Iajuc, para estabelecer o visual de Janaína. Escolhemos figurinos menos justos, que não delineassem o corpo da atriz e que também trouxessem elementos esportivos. Para o corte de cabelo, queríamos algo um pouco mais curto do que a atriz usava. Era interessante que estabelecessemos essa silhueta masculinizada, androgina, *queer*.

Para contarmos o processo do trauma optamos por assumir predominantemente o ponto de vista de Janaína no filme. Acompanhamos seus treinos de rotina e as pressões ali existentes, o evento traumático e os efeitos psicológicos e físicos consequentes. No entanto, Janaína não sabe tudo: na relação com o pai ela só tem um lado da história, e por isso, ao fim do filme, inevitavelmente nos aproximamos brevemente do ponto de vista do pai, na intenção de complexificar as individualidades e relações ali colocadas: se estávamos até então nos baseando na imagem militarizada de Júlio, nesse momento tínhamos a intenção de reiterar a figura paterna e de que forma esses mundos colidem.

Para narrar o processo interno de Janaína - sua recuperação, sua auto percepção e identificação de novos elementos em sua relação familiar - estabelecemos um tratamento sensorial reproduzindo atmosferas psicológicas a partir do enquadramento, som, luz, etc. A piscina era um dos ambientes onde queríamos trabalhar a sensorialidade do filme: a água seria o elemento de foco e descarrego da protagonista, ali Janaína vive sua força e convicções de futuro, mas que são desestabilizadas diante da violência sofrida. O ambiente aquático foi escolhido no sentido de estabelecer uma rotina a ser impactada pelo evento inicial. Além disso, a água era um elemento que nos interessava explorar por ser cheio de significados e possibilidades estéticas. Para Janaína, a piscina é um ambiente controlado, suas braçadas e pernadas a conduzem, seu peso corporal se torna mais leve, em oposição a inconstância e brutalidade externa, da rua. Nossa principal referência era o filme “A Liberdade é Azul” (Krzysztof Kieslowski, 1993), filme em que a protagonista usa a piscina

como ambiente de processamento e recuperação do luto e que carrega fortes elementos expressivos. Nesse sentido, pensamos em planos subaquáticos que representassem um momento de fuga e isolamento mas carregado de pressão física da água, e sabíamos que esse seria um dos maiores desafios técnicos da filmagem.

De modo geral, sobre a fotografia e a decupagem, buscamos elementos mais criativos, que traduzissem atmosferas e estados psicológicos. A ideia era buscar uma contraposição de momentos mais expressivos com momentos mais realistas da narrativa, acompanhando o processo da protagonista. Nos momentos mais realistas, prevíamos câmera mais fixa e luzes diegéticas, enquanto nos momentos mais expressivos, prevíamos enquadramentos instáveis, decupagem mais fragmentada e luzes fantásticas com movimento e cor, mimetizando o reflexo da água e o giroflex policial. Um breve exemplo das nossas escolhas expressivas para decupagem do filme é a primeira cena de Janaína com sua namorada em seu quarto: a cena começa com as duas enquadradadas juntas no mesmo plano, é ocasião de acolhimento. No entanto, o enquadramento muda, separando-as em plano e contraplano, no momento em que as duas personagens passam a divergir opiniões.

Na parte sonora, existia uma vontade de trabalhar com efeitos dissociativos, flashbacks e elementos fantásticos que agregassem na construção de uma atmosfera psicológica, acompanhando o processo de percepção e questionamento interno de Janaína. Além disso, como plano de fundo, queríamos enfatizar e caracterizar o ambiente da cidade e do bairro ao redor dos eventos, imergindo-o em um contexto urbano e estabelecendo presenças vivas e paralelas. Em certos momentos, a ideia era que essa ambiente deixasse de ser plano de fundo e adentrasse no ambiente privado da casa, mimetizando os eventos narrativos: o conflito que acontece na rua acaba sendo transferido para o ambiente interno tanto da casa, da relação familiar.

\*

Durante nosso processo recebemos um convite para apresentarmos nosso projeto em uma das sessões do cineclube sapatao “Cine Sapatão” na ECA. Me pareceu, a princípio, estranho que expusemos apenas a ideia do filme, sem realmente exibi-lo, pois ele ainda não estava concluído. No entanto, sinto que houve uma boa recepção e entendimento das nossas intenções, e mais do que isso, uma identificação pelas questões que colocamos sobre nosso processo criativo e as razões que nos uniram até ali. Esse momento de troca nos permitiu expandir as discussões que estávamos tendo em nosso processo de criação, percebendo que os mesmos temas que nos moviam se reproduziam e reverberam também em outras mulheres, outros grupos, nos confirmando a importância e urgência dessas discussões em cada uma de nós e no meio cinematográfico.

## Pré

Era muito claro para todas nós que um filme é construído através do coletivo, de relações, apoio, trocas e pessoas engajadas em fazer uma ideia acontecer, e por isso, era importante que a equipe estivesse em sintonia e em acordo com o que o filme pretendia. Buscamos compor a equipe com pessoas que confiamos e que acreditamos que contar aquela história fazia sentido para elas, todos que estavam ali visualizavam a importância e a responsabilidade de dar movimento a essa narrativa.

O processo de preparação do filme foi um momento que demos especial atenção, pois era importante que tudo estivesse devidamente organizado e comunicado para a filmagem, tendo em vista algumas demandas ambiciosas, como a filmagem subaquática. Nosso produtor Ricardo Santana e nossas assistentes de direção, Júlia Sonehara e Bia Sampaio, foram incrivelmente atenciosos e eficientes nesse processo.

A certa altura da escrita do roteiro, foi marcada uma reunião com toda a equipe em uma das possíveis locações até então, a casa anexa à de Ricardo, nosso produtor: uma casa vazia, no bairro do Jaraguá. Apesar de, por motivos técnicos, optarmos por outra locação mais tarde, esse encontro foi muito importante, principalmente para estabelecermos uma unidade enquanto equipe, e alinharmos entre todos as ideias gerais do filme. Lemos o roteiro coletivamente, dando abertura para que todos colocassem suas opiniões e impressões. Também foram levantadas algumas questões formais do curta, permitindo que todos, de certa forma, se envolvessem criativamente enquanto equipe técnica. Em seguida fizemos um reconhecimento da locação, permitindo-nos imaginar e simular criativamente nossas ideias naquele espaço. Nessa reunião também foi feito um percurso pelo bairro, procurando uma rua ou viela que funcionasse de locação para a cena do enquadro. No percurso, foi interessante o exercício de ambientar nossa história, imaginando geograficamente os trajetos de cada personagem e pensando a localidade ao redor do conflito: o bairro, os vizinhos, o fluxo de pessoas, a ambência sonora, etc. Mesmo não escolhendo essa região como locação final, foi um exercício importante de visualização espacial de nossa história, podendo percebê-la imersa em um contexto maior, social e geográfico.

Sobre os castings, nos preparamos para dirigir os atores, desde o teste de elenco até o set, de acordo com o método de Judith Weston no livro “Directing Actors”, um livro que tivemos breve contato durante nossa formação e que nos soava como um manual prático de direção de atuação. Queríamos uma atuação naturalista, que fizesse jus à realidade social dos eventos e garantisse uma imersão narrativa, mantendo um tom mais fantástico somente na expressão formal do filme. Weston é muito prática e objetiva em seu método e

acredito que, pela nossa falta de outras experiências com direção de atuação, nos apegamos em seguir piamente às indicações do livro, o que, de certa forma, nos limitou nas experimentações para construir uma comunicação particular com os atores, entendendo os métodos individuais de cada um.

Os testes de elenco foram feitos na produtora do Evandro Souza (AV 16) que gentilmente nos emprestou o espaço, e que nos foi fundamental, pois era acessível e fora da USP. Esse foi o primeiro momento em que começamos a visualizar os personagens corporificados e testar as relações que criamos entre eles. Estabelecemos situações para que os atores, em duplas, improvisassem enquanto observamos a comunicação estabelecida e a leitura que exprimiam sobre seus papéis. Também foram feitos testes individuais em que simulamos uma entrevista com os próprios personagens, entendendo de que forma cada ator se relacionava com a história.

Existia a dificuldade da escolha da protagonista pois a personagem deveria saber nadar profissionalmente. Nenhuma das atrizes testadas tinha essa habilidade, e em dado momento nos deparamos com Raphaella, que parecia ideal pro papel, mas também não sabia nadar profissionalmente. Raphaella não é atriz de formação, mas entre todos os testes que fizemos, foi quem trouxe o registro de atuação mais verdadeiro. Raphaella demonstrava certa tranquilidade na leitura e expressão da personagem que contrastava com o tom ansioso e dramático, às vezes combativo, das outras atrizes testadas e isso nos chamou a atenção. Discutimos muito desde o início do projeto sobre como queríamos fugir de um tom panfletário em nosso filme e ao escolher o cenário doméstico para tratar o conflito, pretendíamos narrar como as questões conflituosas acabam dissolvidas na convivência e na rotina do dia a dia, e a tranquilidade na personagem frente aos conflitos, trazia essa leitura.

Raphaella é lésbica e filha de policial militar, assim como a personagem, o que acredito que ajudou a trazer mais veracidade a Janaína e à construção da relação e crise entre os personagens de pai e filha. De início, foi importante para nós que Raphaella agregasse criativamente com sua visão à narrativa e à personagem.

Escolhida a protagonista, fizemos novos testes entre Raphaella e os atores e atrizes que havíamos cogitado para o papel do pai, Júlio, e da namorada de Janaína, Mariana. Era analisado se existia "química" e uma boa comunicação/escuta entre eles. Giovanna tinha um registro parecido com o de Raphaella, e nos trouxe uma leitura mais acolhedora da personagem Mariana. Dárcio foi uma indicação do professor Godoy e tinha uma boa experiência com cinema, tendo participado de produções Netflix. Nos testes apresentou facilidade com o improviso e uma boa interação com a história e o personagem. De início, trouxe uma leitura de pai carinhoso, mas durante os ensaios e estudos de personagem foi desenvolvendo o lado mais pragmático e militar de Júlio.

Para resolver a questão da natação, marcamos um encontro na piscina do condomínio da segunda assistente de direção, Bia Sampaio, com Raphaella e uma amiga minha, Natália Bussolini, que é nadadora pelo time da faculdade e topou nos ajudar com orientações sobre o treino de nado. No entanto, nesse encontro ficou evidente que não conseguiríamos fazer com que Raphaella simulasse uma quase-profissional em treinamento. Desde o começo nos era claro que nossas escolhas narrativas eram ousadas e que seria um desafio produzi-las, mas foi só nesse momento que chegamos a repensar o elemento da água, o ambiente da piscina e a função do treino em nosso roteiro, já que não havia muito tempo para fazer novos castings, ou para mais treinos/ensaios de natação com a atriz. Além disso, havíamos nos apegado a Raphaella como nossa protagonista, que acredito que foi uma escolha muito acertada. No entanto, também não havia muito tempo para grandes mudanças no roteiro, por serem alterações significativas no processo de produção e direção àquela altura. Decidimos então por não fazer essas alterações, mas buscar uma dublê de nado.

Era preciso que a dublê tivesse o tipo físico e tom de pele semelhantes ao de Raphaella. Encontramos Rebecca através de um grupo no Facebook de natação. Rebecca não é atriz e nunca tinha feito um filme, mas nada pelo time de natação do Mackenzie, e topou filmar com a gente. Durante as filmagens, Rebecca nos ajudou muito dando orientações a Raphaella para que os movimentos da personagem nas cenas dentro d'água ficassem o mais verossímil possível. Além disso, durante a gravação ela demonstrou muito empenho em responder aos pedidos da equipe e direção, adequando seu nado às limitações técnicas das filmagens e repetindo-o conforme demandava a gravação.

## Ensaios

Antes do início dos ensaios nos encontramos com os atores para ler o roteiro e discutir juntos as impressões pessoais de cada um e apontar direções que havíamos planejado sobre a história. Nessas discussões Raphaella trouxe alguns relatos de sua relação com seu pai, policial militar, o que a ajudou desde o começo a estabelecer empatia com a personagem Janaína. Porém, receamos que misturar suas vivências com a ficção pudesse afetá-la emocionalmente e não foi algo que procuramos estimular que ela expusesse outras vezes. Dárcio, por outro lado, trouxe muitos questionamentos e dúvidas sobre o personagem de Júlio, cujas respostas fomos construindo juntos.

Existia uma demanda por parte de Dárcio em se apropriar da perspectiva militar do personagem Júlio, pois para ele, assim como para nós, era uma vivência um tanto distante. Eu e Vitória já havíamos feito algumas pesquisas e entrevistas para a escrita do roteiro,

mas agora existia uma demanda de atuação por parte de Dárcio. Para isso, conseguimos uma entrevista com o Delegado Mauro Marcelo de Lima e Silva, da Academia de Polícia Civil de São Paulo ao lado do Campus USP. Com sua personalidade expansiva e excêntrica, o delegado nos atendeu com muita dedicação. Ele relatou ser um apaixonado por cinema e topou ler nosso roteiro. Discutimos bastante sobre o personagem Júlio, com o qual o delegado demonstrou certa identificação enquanto pai e policial. Nessa conversa, Mauro Marcelo também nos orientou sobre as divergências de treinamento e função entre a polícia civil e a militar, e sobre os procedimentos de revista e abordagem. Dárcio se atentava principalmente em absorver os termos oficiais e não oficiais usados por Mauro Marcelo. O delegado também comentou conosco sobre os procedimentos de denúncia internos da polícia, a burocracia, a hierarquia e as convenções não ditas existentes nesses casos, que faziam sentido em nossa história, e de forma crítica fez alguns apontamentos sobre a estrutura racista da polícia, principalmente da militar. No entanto, Mauro Marcelo é branco, e seus apontamentos raciais eram mais distantes de sua experiência individual quanto gostaríamos para a construção da figura de Julio.

A maioria dos ensaios foi feita também na produtora de Evandro Souza. A impossibilidade de ensaiar nas locações nos fez falta: o tempo era curto, os horários de confluência entre todos limitados, assim como a disponibilidade das locações. A principal delas era uma casa habitada, e não podíamos atrapalhar o fluxo rotineiro dos moradores.

Como dinâmica, pretendemos de início, estruturar as relações entre os personagens simulando situações que compunham o passado narrativo da nossa trama e as rotinas de convívio, e em seguida, trabalhar as situações existentes no roteiro. Propusemos práticas de improviso como uma continuação da dinâmica do casting e esses improvisos serviram como uma abertura criativa e interpretativa, e nos ajudaram a trabalhar os diálogos. Ao final, com o roteiro já fechado, fizemos os ensaios das cenas finalizadas, pontuando intenções e quando era necessário, fazendo marcações espaciais.

Estimulamos desde a primeira leitura de roteiro com os atores que eles adaptassem as falas em termos e expressões que achassem mais adequados para boca deles, pois queríamos que os diálogos soassem o mais natural possível. Raphaella demonstrou uma certa facilidade em se apropriar do texto, fazendo breves alterações ou proposições, enquanto Dárcio revelou grande apego ao texto, tomando-o como um guia sobre seu personagem e sobre a história, dando bastante importância aos termos escritos, pois isso faz parte de seu processo de estudo do personagem. No entanto, o apego às palavras escritas acabava por inflexibilizá-lo, barrando uma imersão nas intenções.

Apesar de intencionarmos priorizar os ensaios no processo da pré produção, nossas datas eram limitadas com a gravação em vista, e escolhemos algumas cenas para dar maior atenção. Reservamos mais de um dia para preparar a cena de discussão clímax

entre pai e filha - quando Janaína questiona a farda manchada de sangue que encontrou - pois esse era um momento importante da narrativa que tomava algumas páginas cheias de diálogos no roteiro, e que por isso a priorizamos para ensaiar na locação nos únicos dias disponíveis. O ensaio na casa nos ajudou a entender como a cena funcionaria espacialmente e que elementos da locação poderíamos interagir durante a cena, construindo significado nessas movimentações.

## Set

Esse era o momento que me gerava mais ansiedade e nervosismo. Temia que pudessem existir dificuldades ou desavenças que atrapalhassem nosso trabalho e que gerassem mal estar entre a equipe, recorrentes em ambientes de set pelas pressões existentes. Felizmente, ao contrário de meus medos, a gravação correu muito bem, muito bem organizada pelas ADs e pela equipe de produção, com muita fluidez e leveza garantida pela competência da equipe. Apesar das tensões e do cansaço extremo, acredito que nossas diárias resultaram em momentos agradáveis e divertidos, com muito bom humor.

As gravações foram divididas entre 6 diárias marcadas para dois finais de semana, pois Raphaella, a protagonista, trabalhava nos dias úteis. A separação das diárias com os 5 dias de intervalo foi algo positivo para mim, que havia tirado duas semanas de folga do estágio para as filmagens, assim, tendo tempo de descanso, organização e planejamento entre gravações.

Parte das filmagens seria em minha casa, um apartamento no Butantã, pequeno para a quantidade de pessoas e equipamentos prevista. Receber duas diárias me gerava um certo conforto mas também um tanto de nervosismo. Acordar e dormir dentro do set entre as malas de equipamentos foi uma experiência cansativa e prazerosa. A outra parte das filmagens foi feita na casa da nossa veterana de curso, Beatriz Zilberman, uma casa térrea na Vila Ipojuca com muitos elementos de casa antiga de bairro. Nosso desafio era unir as duas locações como um único ambiente familiar.

Para nossa sorte, em frente à casa na Vila Ipojuca existia uma viela que se adequava perfeitamente como locação para nossa cena do enquadro, e que pudemos filmar usando a casa como base, sem precisar nos deslocar tanto.

A equipe técnica estava muito afinada, o que permitiu que gravássemos, no geral, todos os takes com facilidade sem muitos tempos alongados de espera com resolução de problemas.

Claro que o livro de Judith Weston não trouxe somente limitações à nossa direção de atores, Weston pontua muito sobre a atenção que devemos dar ao trabalho do ator

durante as gravações, sobre a importância de dar feedback e localizar o ator em cada take, e isso era algo que me preocupei em fazer. No entanto, era difícil dividir o tempo de atenção dos atores com as diversas demandas de decisões que surgem durante o set, e numa co-direção, era necessário ainda mais tempo para pequenas discussões técnicas.

Em set, Raphaella demonstrou muita facilidade em manter uma unidade de energia, de tom e de transitar entre os momentos de descontração e os momentos de maior foco. Dárcio, no entanto, mantinha dificuldade no apego ao texto, que acabava por travá-lo e desconcentrá-lo em muitos momentos. Se por um lado conseguimos estabelecer uma comunicação de confiança com Raphaella, com Dárcio sentíamos uma grande dificuldade de acessá-lo para dar indicações. Refletindo agora após as filmagens, acredito que faltou um tanto de diálogo e iniciativa da nossa parte enquanto diretoras para testar e buscar entender a melhor forma que cada ator trabalha, o que só foi acontecer somente após muitas insistências em uma forma de direção que não gerava resposta.

Apesar da dinâmica mais caótica das primeiras diárias, momentos em que a equipe e direção estão ainda se afinando, atingimos uma fluidez nas cenas com certa facilidade, principalmente na atuação. As cenas gravadas foram ambientadas no quarto de Janaína, que tinha meu apartamento como locação. As duas atrizes demonstraram domínio dos diálogos e das intenções narrativas, criando prontamente a atmosfera de intimidade e cuidado previsto no roteiro.

O enquadro era a cena mais delicada do nosso filme, e que exigia uma simulação de atrito físico e verbal. Por isso, as movimentações foram previamente combinadas e ensaiadas com orientação de Leonardo Saad, nosso coordenador de luta, para que ninguém se machucasse. Essa não era uma cena fácil emocionalmente, especialmente para Raphaella. Dessa forma, tentamos evitar repetir a cena em muitos takes e manter uma comunicação com a atriz para que ela nos informasse se sentisse desconforto. Pela decupagem, a cena pôde ser filmada de forma mais fragmentada, mais controlada, mas ainda assim era uma cena forte para a atriz e também para quem assistia.

A última diária foi no conjunto esportivo do Ibirapuera, onde filmamos todos os planos da piscina. Esse set teve uma energia diferente pois seria a última do filme, e as filmagens subaquáticas eram uma novidade para todo mundo, então estávamos todos curiosos e animados. A filmagem foi feita com ajuda de uma equipe externa profissional em filmagens subaquáticas, com equipamentos específicos e exigindo que parte da equipe entrasse na água. A maioria das cenas exigia uma atuação mais corporal, principalmente da dublê, de modo que a atenção e concentração durante essa diária foi ligeiramente diferente das anteriores.

## Pós

Após as filmagens em novembro de 2019 viria o recesso de fim de ano, e em seguida, um novo ano para trabalharmos a pós do nosso filme. No entanto, a pandemia atrapalhou nossas dinâmicas, nosso processo de pós sofreu um grande atraso ocasionado por um longo período de estagnação. Diante do medo e da falta de perspectivas, foi difícil retomar a energia e repensar nossas dinâmicas para finalizar nosso filme. Assim, todo nosso processo de montagem e feedback foi feito em longas e um tanto caóticas reuniões online, mas que nos adaptamos ao longo do processo.

Talvez afetados pelo contexto geral da pandemia, pelo tempo dilatado entre reuniões de montagem e pelas dificuldades técnicas impostas, existiu, de início, dificuldade e frustração na montagem do filme. Tínhamos os primeiros cortes do filme montados: os planos e movimentos de câmera eram bonitos, assim como a direção de arte, mas sentíamos que a potência narrativa deixava a desejar. A montagem carregava inconsistências do roteiro e as dificuldades de direção. As cenas se davam de forma verborrágica, as atuações variavam e o desfecho, principalmente, ainda era um momento nebuloso. Foi preciso repensar estruturalmente nosso filme para criar uma unidade narrativa, trazer mais respiros e limpar os pontos fracos da direção e atuação.

Nesse processo, muitas dúvidas surgiram sobre as diretrizes narrativas que devíamos tomar para que nossas intenções fossem concretizadas. Era especialmente difícil assistir ao filme de modo isento, sem apegos ou olhar colado ao processo. Por isso, foi muito importante feedbacks de olhares externos ao processo, que assistiam ao filme pela primeira vez. Um feedback em especial nos foi muito relevante: Vinicius Silva assistiu ao nosso filme, e com muita sensibilidade fez comentários propositivos sobre nossa estrutura narrativa, guiando-nos à essência do filme. A partir daí, muitas coisas mudaram no filme, o filme ganhou maior potência expressiva, mas nossas questões sobre o fim se mantinham. O fim ainda soava abrupto e o deslocamento de narrativa para Júlio gerava uma quebra no viés narrativo.

Uma decisão importante no processo da montagem foi suprimir a cena da abordagem policial. Após algumas discussões sobre os efeitos narrativos de expô-la por inteiro, ou mesmo de modo fragmentado em detalhes como previa o roteiro, nossa discussão se deslocou para os efeitos expressivos de reiterar representações violentas sobre o corpo negro, questão colocada desde o inicio de nosso projeto, e por isso, mesmo em desacordo com nossa orientadora que defendia a potencia dramática da cena, decidimos por mantê-la apenas breve e pontualmente como *flashback*.

Na reta final da montagem, na tentativa de solucionar a sensação abrupta sobre o fim e o desenho da perspectiva narrativa, havia a discussão acerca da cena em que Júlio acertava as contas com os policiais que haviam abordado sua filha, dando-lhes um “aviso”. Essa cena servia como um elemento surpresa conclusivo diante das possibilidades abertas sobre as atitudes morais de Júlio, transparecendo a figura paterna diante da figura militar. No entanto, nossas questões se voltavam sobre finalizar o filme na perspectiva de Júlio. Queríamos afunilar a perspectiva do filme, nos mantendo fiéis ao olhar de Janaína, e a cena trazia uma resposta sobre questões construídas no filme não respondida na perspectiva de Janaína, apenas do espectador. Apesar de transpor uma leitura mais redonda da narrativa, nossos esforços se moviam em torno de manter os questionamentos em abertos, queríamos, principalmente, que as questões reverberassem ao fim do filme, sujeitas à imaginação e interpretações. Uma vez na perspectiva de Janaína, devíamos acompanhá-la até o fim, questionando-nos junto dela não somente o que seu pai fez ou deixou de fazer para vingá-la, ou quais as condutas morais que guiam Júlio em sua profissão diante de sua identidade, mas principalmente, o que fazer, e como viver, diante da abertura dessas feridas?

Em seguida, as etapas de edição de som e cor foram fundamentais para estabelecer atmosferas e o tom do filme, decisivas à imersão desejada desde o início.

## Conclusão

Apesar de o ambiente do TCC carregar toda a pressão de uma etapa importante que exige a união do conhecimento acumulado durante os anos de graduação colocando os em prática como uma grande prova final, é também ainda um ambiente de aprendizado, em que os erros são considerados como parte do processo. Nesse sentido, tanto a função de roteirista quanto da direção se revelaram para mim como processos repletos de dúvidas, e que em cada decisão me dividia, na ingenuidade de iniciante, entre o peso de acertar e a inerente existência do erro no processo de aprendizagem, entendendo o que cada decisão implica sobre o resultado final podendo levar o filme a diferentes perspectivas, mas entendendo também, que para além da dualidade erros e acertos, há a margem da pluralidade de interpretação e recepção de um trabalho, criando divergentes impressões individuais e coletivas, e que isto é o que há de mais rico em um processo de criação.

No processo de erros e acertos, dúvidas e certezas, expectativas, intenções e resultados, surpresas e frustrações, divergências e decisões, não me custa repetir o bordão que nos foi repetido durante toda a graduação: um filme é feito de relações, isso porque depende fundamentalmente do apoio e de trocas de pessoas empenhadas, curiosas e

vibrantes para fazer uma ideia acontecer. E nesse sentido, encontrar pessoas queridas e que admiro nesse processo me foi muito prazeroso e enriquecedor.

# Fotografia

Por Giuliana Lanzoni

## 1. Pré-produção

A fotografia de um filme é elemento fundamental para a construção de seu universo narrativo. Não se trata apenas do registro, da estética que se imprime. Tudo se articula a partir de uma ideia e da visão de quem a contará para o mundo.

Sendo o TCC um momento determinante para a conclusão de parte de nosso processo de formação, tentávamos alí entender em nós mesmas que tipo de história gostaríamos de assistir e contar. O que não é fácil quando as possibilidades são imensas e, na ingenuidade e crueza de iniciantes, pouco sabemos sobre nossas vozes e como colocá-las no mundo. O medo e a insegurança caminham ao lado da empolgação, do encantamento e dos desejos inexplorados.

A isso se acrescenta a multiplicidade de vozes que, inevitavelmente, variavam entre dissonância e consonância. Levantamos gêneros vetados em consenso, como comédia e terror, e abordagens evitáveis, como tratar unicamente da lesbianidade. Essa abordagem poderia ocorrer se focassemos no processo de se assumir e ser ou não aceita pela coletividade, ou de forma oposta, a colocar em um contexto de maneira a naturalizá-la por completo, neutralizando debates que poderiam surgir ao contextualizá-la em realidades próximas ao mundo em que vivemos.

Dessa forma, queríamos que essa temática, cara a nós, estivesse presente como elemento de construção narrativa e de personagem, porém sem engolir a narrativa, considerando as diversas outras questões que continuam atravessando a mulher lésbica como indivíduo, nem ficcionalizá-la como um elemento qualquer, banal. O realismo foi se mostrando essencial no universo que gostaríamos de construir.

Identificamos filmes que tratavam de forma delicada e atmosférica o processamento de um trauma pelo seu protagonista como uma linha comum de interesse. *A Liberdade é azul* (Krzysztof Kieslowski, 1991), *Precisamos falar sobre Kevin* (Lynne Ramsay 2011), *Manchester a Beira-mar* (Kenneth Lonergan, 2016), *35 doses de rum* (Claire Denis, 2009), foram algumas dessas referências que se destacaram para mim.

A premissa de explorar as mudanças resultantes de um episódio de ruptura transformador me interessava, pois carregava em si a força do movimento, a dor de um despertar e a percepção do que permanece. Assim como para o restante do grupo, o elemento central que guiava minhas reflexões era o entendimento das contradições que cercam o sujeito. O processo de amadurecimento para nós também consiste em nos enxergar nas instâncias da vida como indivíduo, como parte de grupos (por exemplo, nossa

família ou nossos grupos de amigos) e como coletivo (parte da sociedade) e perceber as diversas contradições que essas vivências contém em si e estabelecem entre si.

Para tanto, exploraríamos mais enfaticamente os aspectos sensíveis e subjetivos da trama de forma a evitar a verborragia e o didatismo. O mergulho no processo interno de Janaína condensaria essa confusa profusão de questionamentos advindas do incidente incitante.

O objetivo então era incorporar formalmente o processo pós-traumático, apresentando uma experiência individual diante de um retrato da realidade. Para tanto, buscaríamos criar uma diferenciação clara de linguagem entre os momentos de maior imersão subjetiva, sensitiva e aqueles que retratam o dia-a-dia da personagem, tanto em sua casa quanto na rua. A iluminação cumpriria papel fundamental para a construção dessa coesão visual.

Nos momentos de imersão interna adotaríamos uma estética e linguagem destoantes da leitura realista do restante do curta, esbarrando em elementos quase fantásticos. Eles seriam importantes para embarcarmos nessa trajetória de questionamento e auto afirmação de Janaína de modo sensorial, fugindo da lógica, como muitas vezes se dá na realidade um processo desse.

Seria necessária a realização de testes para descobrir como desenvolver visualmente esses momentos. Na preparação buscamos os elementos do curta que evocavam movimento e cor: a fluidez e o azul da água, seu reflexo nos objetos e a dura, cicличamente ritmada e violenta sirene vermelha de um carro de polícia. Deslocá-los de seus ambientes iniciais de aparecimento no curta tornaria possível evocar as sensações de Janaína ao experienciá-los em outros momentos. No caso: a familiaridade, o conforto, a naturalidade e o medo, a intimidação, o trauma. Reproduzir esse efeito com o equipamento que tínhamos à disposição seria o desafio da equipe.

Além disso, em conformidade com um ponto de vista cinematográfico mais clássico, o uso de teleobjetivas com maior distância focal e menor profundidade de campo também favoreceriam esse mergulho sensorial.

Como fotógrafa, buscava o equilíbrio entre as estéticas de forma a não torná-las conflitantes. Ao mesmo tempo, queria a sensação de deslocamento do universo naturalista inicialmente proposto, aproximando o espectador ao que experienciava Janaína.

Uma grande referência de utilização dessa linguagem é a fotografia de *A Liberdade é azul* (1993), de Krzysztof Kieslowski. O azul da piscina reaparece em momentos distintos sem justificativa de fonte, assim como o reflexo de água em movimento. Esses momentos são localizados e se tornam impactantes ao serem articulados com o resto da narrativa.



Imagens 1 e 2 - frames de *A Liberdade é azul* (1993). O efeito do reflexo d'água e cena na piscina.

Contando com a imprescindível parceria, disposição e inteligência de meus assistentes, cuja definição explicarei mais adiante, testamos algumas estratégias para atingir o efeito almejado.

Para a água testamos primeiramente um projetor de transparência com um difusor sobre o qual haveria uma pequena travessa de vidro com água dentro, que seria movimentada manualmente para criar a oscilação que remetesse um fluxo de água.

O resultado não foi como esperado, já que a projeção magnificava a água de forma pouco delicada, o fluxo raramente ficava fluido, além de ser tímido, pouco contrastante. Na prática também se tornaria quase impossível de manipular de forma ideal em um espaço tão pequeno como um quarto, tornando a separação entre o objeto principal do quadro e seu segundo plano difícil. Por último, a baixa luz no resto do ambiente que seria necessária para que o efeito fosse projetado de forma significativa seria perigosa para a exposição da cena, o equilíbrio entre as fontes de luz era difícil. Seu uso não valia a pena.

Imagen 3



Imagen 4



Em seguida, testamos refletores elipsoidais com gobos diferentes experimentando com possíveis desenhos projetáveis, como de folhagem e "rasgos", assim como de janelas para entender se seriam opções viáveis no set. Nesse caso não haveria movimento na luz, o que tornou-os indesejáveis.



Imagen 5



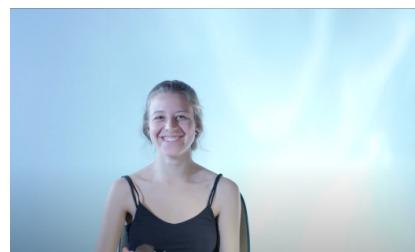
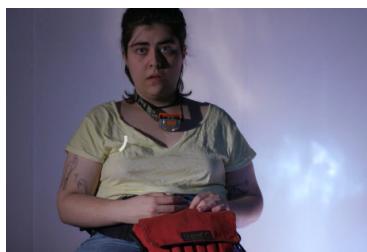
Imagen 6

Finalmente, resolvemos retirar a bacia de água do projetor e posicioná-la no chão, apontando o refletor elipsoidal (o de maior potência e foco que tínhamos) sobre ela. O desenho que se formava era mais discreto, mas a fluidez e delicadeza do movimento d'água nos agradava muito. Combinando duas fontes de luz formando focos distintos, porém próximos, chegamos em um resultado satisfatório para ser levado ao set. No estúdio vimos que sua força e amplitude espacial era limitada, compensando a manipulação mais prática e versátil. Torcíamos para que no set reduzido isso não fosse um problema e, de fato, não foi. Ao que tange o registro abaixo, é difícil captar o movimento e a fluidez em um *frame*.

Imagen 7 - teste com bacia

Imagen 8 - bacia sob espelho

Imagen 9 - bacia no set



Em todos os testes buscamos experimentar uma mistura de cores, avermelhando ou azulando com gelatinas de efeito a água projetada ou a personagem central. Optamos por não estilizar excessivamente o efeito e aproveitar a cor da parede em que ele se daria, trazendo assim alguma naturalidade ao usá-lo.

Imagenes 10 e 11 - rasgos de elipsoidal e projetor de transparência com gelatina vermelha



Para o restante do tempo, de forma geral, luzes difusas, ainda mantendo contraste no quadro, trariam dramaticidade e profundidade aos personagens, definindo uma atmosfera naturalista, porém de personalidade. A intenção inicial era utilizar uma combinação de fontes diegéticas em quadro e fontes externas rasgantes, potentes e focadas, cuja origem seria ocultada, avolumando e aprofundando a atmosfera externa da história, assim como contribuindo ao conflito narrativo das personagens que se encontrariam nesse universo interno sufocante.

Essa dinâmica de uso variado entre as perspectivas interna e externa da história daria também o tom do conflito de Janaína, que se veria atravessada pela realidade que a cerca, se questionando sobre o lugar de passividade ou atividade que ocupa e pode ocupar.

Uma referência de uso desse recurso é o filme *Cafarnaum* (2018), de Nadine Labaki. O retrato social daquela experiência mantém um tom realista, ao mesmo tempo que não perde sensibilidade. A força e arbitrariedade das luzes rasgantes que penetram os cômodos - como raios de sol ou compõe uma atmosfera maciça e pesada, branca, invasiva e dominante - transmitem a impotência daqueles personagens por ela iluminados perante a vida e o contexto social, político e econômico em que se inserem. Ao mesmo tempo, ambientes internos com fontes diegéticas, além de trazerem profundidade para o quadro, criam focos de luz que podem ser manipulados com liberdade e direcionam o olhar do espectador e, mais adiante, de forma oposta às luzes externas, também encerram aquele universo em si.



Imagens 12 e 13 - frames de *Cafarnaum* com fontes externas potentes que penetram o ambiente.

Para tanto, continuei os testes que achava necessário. No estúdio do departamento simulei alguns *set ups* de luz utilizando o equipamento que estaria disponível durante o período da gravação para entender como elas poderiam se comportar e que tipo de combinações eram possíveis.

Brincamos com diferentes fontes de luz se comportando como ataque, preenchimento e *backlight* para nos familiarizarmos com as opções acessíveis. Nossas favoritas envolviam o uso da lâmpada *photoflood* 250w em uma luminária chinesa como ataque pela forma como a luz difusa incidia leitosa e suavemente na pele e pelo espaço. Presa em uma vara de efeito que podia ser erguida em alturas maiores, essa fonte se

mostrava muito adequada para a elaboração de um *set up* natural, simulando a altitude e difusão de luzes de teto que iluminam nossas casas. Usávamos um rebatedor de isopor como preenchimento ou, quando fraco demais, um refletor *Dedolight* 150w com filtros de difusão variados.

Imagen 14 - Chinesa e Dedolight



Imagen 15 - Chinesa e rebatedor



Imagen 16 - Chinesa



O problema dessa cabeça de luz é que, pelo seu formato oval, a luz emitida se espalha em 360 graus no espaço, iluminando mais do que desejamos principalmente ao acender o *background* dos planos, chapando-os. Decidimos então recortar um tecido preto TNT, improvisando uma "saia" (imagem 41) que cobriria a extensão da cúpula que achássemos necessária conforme a cena, controlando o espalhamento da luz pelo espaço. Mesmo não sendo a estratégia mais prática, foi fundamental durante a gravação.

Outro *set up* testado que buscava a simulação da entrada potente de luz do sol foi a técnica conhecida como *Booklight*<sup>3</sup>. Acabamos não usando em set pelo tamanho da estrutura que precisaria ser montada considerando os espaços disponíveis, que tornaria a circulação da equipe e da câmera muito menos fluida. Além disso, apesar da qualidade da difusão, nas locações reduzidas a potência (um refletor de 400w) e o tamanho da fonte, ampliado pelo rebatimento, tornavam difícil controlar e bandeirar o espalhamento da luz.

<sup>3</sup> Booklight - refletor apontado para um rebatedor de isopor que, por sua vez, está apontado para um difusor. Essa estratégia aumenta o tamanho da fonte de luz através do rebatedor de isopor, tornando-a mais difusa. Nesse plano também usamos uma bandeira preta para tentar cortar a luz que chegava no *background*.



Imagen 17 - teste com Booklight



Imagen 18 - Booklight

Além disso, testei a capacidade das câmeras do departamento (Sony FS5 e Canon C300 Mark II, com foco na última) utilizando a série de lentes que usariámos Canon CN-E 24mm, 35mm, 50mm, 85mm e 135mm, além de uma Canon EF zoom 17mm-55mm que acabou se tornando essencial para planos gerais mais abertos.

Imagenes 19 e 20 - teste de dynamic range



Imagen 21 - Teste de ISO



Em duas diárias no estúdio, além dos testes já apresentados, realizei teste de ISO para entender o ruído da câmera, considerando as noturnas que faríamos, e explorei o *dynamic range* e suporte de altas e baixas em C-log 2, um testes de latitude, variando a abertura no ISO nativo<sup>4</sup>. Assim, busquei entender que tipo de exposição poderia trabalhar

<sup>4</sup> Gravar em logaritmo (log) é importante para preservar o máximo de informação digital na imagem, que na marcação de luz terá mais alcance de manipulação. C-log 2 é o algoritmo específico da empresa Canon, que puxa mais stops, e portanto possui maior graduação no range dinâmico, para baixas luzes do que, por exemplo, o C-log 3.

*Dynamic Range*, ou range dinâmico, é o quanto um sensor de uma câmera consegue capturar nas baixas, médias e altas luzes, medidas a partir de segmentos (stops) através de uma escala gradativa de tons de cinza que varia do preto absoluto (0%) ao branco absoluto (100%). Sua abrangência mais ampla é alcançada quando o material é gravado em variações de C-log.

O teste de *dynamic range* simula a capacidade de registrar informação da câmera em diferentes exposições, variando somente a abertura da lente. Assim descobrimos o quanto a imagem de fato

em ambientes adversos e de pouco controle, variando em *stops* para cima e para baixo da exposição teoricamente perfeita, além de tentar entender que tipo de registro se faria explorando o contraste na face da protagonista, buscando sua combinação com as qualidades de luzes que gostaria de usar.

O *set up* de câmera escolhido incluía a utilização do gravador *Atomos Shogun* como monitor de acompanhamento da primeira assistente de câmera, assim como das diretoras quando não conseguimos oferecê-las um exclusivo.

Apesar de complicar o manuseamento e operação da câmera, achei um instrumento valioso para a monitoração da exposição, já que pudemos aproveitar ao máximo seus recursos em tela ampliada e de qualidade, como *waveform*, *vectorscope*, histograma, *falsecolor* e até mesmo *peaking* quando necessário<sup>5</sup>.



Imagen 22 - Atomos Shogun operado na mão



Imagen 23 - Atomos Shogun preso à câmera

Ainda testamos o efeito do filtro Black Pro-Mist em diferentes densidades. Este é um filtro difusor usado para quebrar a nitidez, suavizar as altas luzes, embaçando-as. Na era do cinema digital, acaba ajudando a diminuir a alta definição das lentes e sensores e, em maiores intensidades, é utilizado para atribuir uma sensação onírica, lúdica, estilizada à imagem. Além disso, o filtro pode diminuir o contraste nas áreas escuras da imagem, acinzentando os pretos.

O resultado na imagem é interessante e pensei na possibilidade de usá-los nos momentos de maior abstração e subjetividade do curta para contribuir à imersão no universo interno de Janaína. Porém, concluí a partir dos testes que esse embaçamento das luzes poderia atribuir ao reflexo da água um efeito demasiado estilizado, cansativo,

---

aguenta ser forçada nos extremos da exposição (alta e baixas luzes), registrando informação com menor degradação possível.

O ISO se mantém constante em seu valor nativo, indicado pelo fabricante como o valor de sensibilidade com maior amplitude dinâmica, menos ruído e melhor reprodução de cores e tons de cinza.

<sup>5</sup>*waveform*, *vectorscope*, histograma, *falsecolor* são instrumentos de controle de exposição. O *waveform* e histograma utilizam diferentes unidades de medida e organização visual para avaliar o brilho e a luminância do quadro. Já o *vectorscope* e *falsecolor* organizam a exposição da imagem a partir de sua crominância. O *peaking* é usado para visualizar o plano focal mais facilmente.

deslocando-o do resto do filme de forma mais distrativa do que orgânica. Em geral, acredito que fotógrafos muitas vezes pesam a mão nesse efeito e resolvi me aproveitar da definição que nosso equipamento produzia e, consequentemente, da sensação de realismo e como isso poderia favorecer a inserção formal de elementos que saíssem minimamente dessa lógica.

Por último, testamos o efeito de *slow motion* nos *frame rates* possíveis. Gostava da possibilidade de usar a Sony FS5 por sua capacidade de *slow motions* mais intensos (com *frame rates* mais altos), sua leveza e ISO nativo 3200 em S-log 2 e 3, mais alto que o 800 da C300, o que poderia me proporcionar melhor qualidade da imagem em baixa luz. Os *slows* eram discutidos como possível recurso linguístico para os momentos de mergulho interno na protagonista devido à dilatação temporal e dramaticidade resultantes.

Nos testes, porém, percebi que a câmera apresentava ruído excessivo nas baixas frequências de luz de forma geral, mais intensamente em perfis de cores mais *flats* com os quais a princípio gostaria de trabalhar considerando as situações de contraste e baixa luz que viveria, como os S-logs 2 e 3. Por não ser tão familiarizada com correção de cor e não saber que recursos estariam disponíveis para a manipulação posterior da imagem, me senti insegura em usá-la.

Ademais, seu visor de acompanhamento tinha recursos limitados e era muito pequeno, além de eu e toda equipe sermos menos familiarizados com seu uso do que a Canon, o que tornaria minha monitoração e operação difícil. Por fim, optamos por não usar *slow*. Porém, nada disso importaria, pois a câmera não poderia ser usada por mim caso decidisse ser a melhor opção.

Aqui abro um parênteses, pois esbarramos em uma questão determinante para a pré-produção do projeto. O departamento organiza sua grade curricular determinando os semestres ímpares como os de exercícios práticos para todos os anos que os realizam. Isso resulta no acúmulo de curtas de quatro anos diferentes a serem rodados na mesma janela de tempo - os rodízios do primeiro ano, os exercícios livres do segundo, além dos poucos projetos da disciplina de documentário do terceiro e dos projetos de conclusão de curso, normalmente menos numerosos, porém maiores em termos de produção.

Toda essa demanda precisa ser suprida pelos equipamentos disponíveis no CTR de uma só vez, o que não é funcional. Não possuímos a estrutura necessária para tal e o processo de realização dos curtas acaba se tornando defasado e logisticamente confuso.

Negociar equipamento nunca é fácil e estou ciente que fora desse ambiente continuará sendo um processo desgastante. No entanto, me vi iludida com a expectativa criada de que projetos de TCC teriam prioridade na escolha e retiradas deles, afinal são os exercícios mais importantes e complexos de se realizar em nossa trajetória dentro do CTR.

Além da Sony FS5, que seria usada para exercícios em outro ano, o departamento não tinha maletas para transportar cabeças de luz, sendo que grande parte delas já estava reservada para o kit dos outros anos. Percebi a gravidade da situação quando me informaram que a princípio teria 3 prolongas de 10m para realizar o filme todo, assim como pouquíssimos tripés, que seriam insuficientes considerando as demandas de locação e estrutura existentes.

Mais adiante, a questão do sobreacarregamento da demanda no departamento se estendeu à equipe. Por sorte já havia conversado com minha chefe de elétrica, Inês Cruz, e primeira assistente de câmera, Ligia Agreste, com quem trabalhei em TCCs anteriores e tinha muita confiança e parceria. No entanto, fomos percebendo a escassez de assistentes que poderíamos chamar já que todos estavam envolvidos em alguns projetos no mesmo período, principalmente os de anos abaixo, que seriam mais interessantes pensando no processo educacional e na contribuição importantíssima que experiências como essa têm na formação.

Conseguimos reunir um grupo amplo de assistentes composto por alunos de todos os anos, incluindo veteranos, que se revezaram pelas diárias. Não faltou assistente em termos quantitativos, mas a grande rotatividade torna a dinâmica do set mais confusa e fragmentada.

Conversando com nossa orientadora, Vânia Debs, o chefe do departamento de fotografia, Joel Sene, e o técnico de iluminação do CTR, Marcos "Marcutti" Pinto, fomos aos poucos criando alternativas. Marcutti conseguiu reunir mais prolongas, além de transformar as de 10m em 5m, e com a ajuda de Joel Sene duas maletas improvisadas tornaram possível a utilização de HMIs que antes precisariam ficar no departamento.

Apesar disso, a disponibilidade de refletores e tripés foi menor do que esperava. Já pensava em utilizar poucas cabeças de luz, priorizando sempre o reforço das luzes diegéticas já existentes nas locações, assim como um planejamento que aproveitasse as luzes naturais de cada espaço em determinados horários, mas poucos tripés representavam uma limitação no uso de bandeiras pretas com difusores simultaneamente, dificultando o controle da luz natural.

Foi com essa premissa que buscamos locações com janelas grandes e ampla entrada de luz, de preferência que tivessem uma área externa térrea onde refletores pudessem ser posicionados. Minha intenção inicial era "*estourar*" o ambiente externo usando HMIs difundidos por um *butterfly* 4x4m<sup>6</sup> nas janelas, além de usá-las como entrada diegética de luz, liberando espaços internos do set.

---

<sup>6</sup> Armação quadrada (2mx2m) com tecido difusor.

Depois de muito procurar encontramos uma casa onde gravaríamos as cenas da sala, cozinha e corredor e serviria de base para externas. A sala e cozinha tinham janelas amplas, mas apenas a última era virada para o quintal. No entanto, depois de alterações no roteiro e testes de exposição concluímos que a entrada de luz em determinados períodos do dia era suficiente para uma superexposição satisfatória sem a necessidade de posicionar refletores ou *butterfly*, além das outras cenas mudarem para noite. O desafio então seria criar um *blackout* satisfatório que sustentasse a ilusão de uma noturna.



Imagen 24 - Janela clipada sem refletor



Imagen 25 - manta de som (brim) que serviu de blackout sendo montada pela equipe de som

As cenas externas, no carro e beco, seriam gravadas em uma rua em frente à locação principal, o que foi muito oportuno. Minha maior insegurança era relativa à falta de luz do ambiente e a impossibilidade de levar um gerador ou baixar um quadro de energia nas proximidades e utilizar caixas de distribuição para levar energia até o local escolhido para gravação. Nossas prolongas chegariam, caso necessário, atravessando a rua, mas não era prático nem seguro levantar refletores nessa situação.

Optamos por nos equipar de pequenos painéis de LED à bateria emprestados de fora do departamento. Um deles foi preso improvisadamente a um estabilizador de câmera para a realização do efeito de *giroflex* da polícia na cena do enquadro. Em outras situações serviam como reforço da luz de ataque, no caso um poste com lâmpada de sódio, ou preenchimento, trazendo também toques azulados à composição do quadro quando utilizadas com filtro.

As cenas no quarto da protagonista e do pai foram gravadas em outra locação, um prédio com espaços mais reduzidos e pouco recuo. Nas visitas de locação concluímos que a entrada de sons típicos de uma região movimentada, assim como ruídos diversos que atrapalhavam o entendimento das falas interferiria muito na captação de áudio.

Resolvemos gravar os planos abertos com luz natural da janela, além dos reforços e preenchimentos necessários, porém vedar com brim<sup>7</sup> a entrada desses ruídos para os planos fechados de diálogo, quando o conteúdo da fala era prioridade. Um novo desafio de

<sup>7</sup> Tecido de algodão muito utilizado na construção de isolamento acústico. No caso, continha uma face branca e outra preta.

manter a continuidade luminosa para essas situações distintas foi colocado. Minha principal fonte de luz seria completamente bloqueada e simular a luz do sol não é tarefa fácil.

De forma geral, antes das diárias realizei algumas visitas técnicas com minha equipe para entender as demandas das locações e detalhes como o quadro de luz, o número de tomadas disponíveis, onde seria a base de logagem, além de realizar pré-lights, quando pude simular algumas situações do set. As imagens registradas foram usadas para a formulação de um LUT a partir do qual visualizariamos o filme pós-logagem.

Uma reunião de *workflow* com os loggers, Vinicius Cerqueira e Letícia Motta, e a montadora e finalizadora proponente, Luiza Freire, esclareceu o formato de gravação e logagem. Também estava presente a equipe de som. Decidimos rodar o material na C300 em 2K (2048x1080) na curva de gamma C-log 2 para captar o máximo de informação possível, principalmente nas baixas, além da profundidade de cor 10 bit 4:4:4. O material seria logado em dois HDs de backup, além do DaVinci, onde seria convertido a Apple Prores Proxy no set, para economizar tempo da pós. Para tal, usamos meu computador pessoal, além do disponibilizado pelo CTR.

Combinamos que os loggers assistiriam ao que foi gravado durante a diária conforme trocássemos o rolo e, assim, revisariam possíveis falhas de exposição, continuidade, enquadramento, entre outros, basicamente atestando a integridade da imagem e aplicando o LUT previamente elaborado para melhor visualização do resultado final. Essa decisão foi extremamente acertada.

Finalmente, após uma reunião de análise técnica com toda equipe, sentei com nossa primeira assistente de direção, Julia Sonehara, para esclarecer as demandas específicas da foto, como tempo para *set ups* de luz mais elaborados, efeitos luminosos, instalação do *blackout*, movimentos de câmera, assim como os melhores horários de incidência solar nos espaços selecionados e as prioridades de registro dentro da decupagem caso algo precisasse ser cortado. Dessa forma, ao elaborar o plano de filmagem e as ordens do dia estariam todos cientes das preocupações e dificuldades possíveis que concerniam a fotografia.

## **Fotografando a pele preta**

Após a definição do argumento do filme, entendi que um dos elementos fundamentais que deveria me atentar na fotografia seria a estética da representação da pele preta na tela. Então, me debrucei sobre o assunto, buscando orientações que pudessem me ajudar a trabalhar da melhor forma e valorizar as peles dos atores tanto em exposição quanto em iluminação.

Aprendi em minha pesquisa que, assim como em outras aspectos estruturais da configuração contemporânea do cinema hegemônico mundial, o histórico de negligenciamento da representação visual de personagens pretos também é uma forma de racismo.

Atores no escuro, mal iluminados ou expostos, assim como reflexos especulares<sup>8</sup> indesejados em suas peles ou segundos planos excessivamente claros, mal equilibrados na busca pela exposição correta do indivíduo enquadrado, são exemplos de mau uso da fotografia. Fazer jus a pele preta é entender toda sua profundidade e riqueza:

*Imagen 27 - frame representativo do look de Um Maluco no Pedaço (1990)*



*Imagen 28 - frame subexposto de Boardwalk Empire (2010)*



"When I watch *Moonlight*, *Mudbound*, *Dope* or *Insecure*, it's not simply about black skin just appearing on screen. It's about quality, not quantity. It's about the universe of blackness appearing in all its different glorious ways. It's about moving past the light-skinned straight-haired blackness of the past, to embrace the dark skin and natural hair of our future. (...) Let's decolonise and moisturise." (LATIF, Nadia, 2017)<sup>9</sup>

Três elementos foram elencados como estruturais na cinematografia de diretores de fotografia que me inspiraram como Ava Berkofsky, de *Insecure* (Issa Rae e Larry Wilmore, 2016); Ernest Dickerson, de *She's Gotta Have It* (Spike Lee, 1986); James Laxton, de *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) ou Bradford Young, de filmes como *Pariah* (Dee Rees, 2016) e *Selma* (Ava DuVernay, 2014). Fontes grandes e difusas, brilho na pele para torná-la mais reflexiva e filtro polarizador.

A ideia inicial sempre foi utilizar fontes difusas como parte da linguagem de luz natural, assim, a premissa tornou-se complementar às dicas recebidas, principalmente caso não houvesse o uso do polarizador para regular reflexões pontuais produzidas por fontes mais duras.

Ao mesmo tempo, não tinha à disposição refletores de qualidade idealmente difusos normalmente usados: painéis de LED como *skypannels* da ARRI, *Mixpanel* da *Nanlite* ou

<sup>8</sup> Reflexão direta de altas-luzes, revela a forma da fonte de luz. Ocorre quando a luz é direcionada a uma superfície polida, como um espelho.

<sup>9</sup> Latif, Nadia. "It's lit! How film finally learned to light black skin." *The Guardian*, 21 Setembro 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/21/its-lit-how-film-finally-learned-how-to-light-black-skin>. Acesso em: 9 de Abril de 2021.

lâmpadas *Asteras*. Portanto, meu trabalho seria tentar aumentar ao máximo as superfícies das fontes, rebatendo-as em placas de isopor ou difundindo com *Light Grid Cloth* ou WD (*Lee Filter White Diffusion*)<sup>10</sup>. Foi então que descobri o valor que a luminária Chinesa teria nesse projeto para iluminar as personagens.

Além disso, defini que fontes frias ou/e manter a temperatura de cor da câmera por volta de 4200k, por exemplo, seriam ideais para ressaltar um brilho prateado de tonalidades mais azuis, apesar de ainda utilizar pontualmente fontes mais quentes, que atribuíam cores amarelo avermelhadas às peles.

Mais adiante, em conversa com a arte, pedi que acrescentasse em seus instrumentos algum tipo de hidratante oleoso ou base luminosa que fosse aplicado nos atores para manter suas peles brilhosas e reflexivas. Essa estratégia foi importante, e por seu efeito, acabou sendo usada em todo curta.

Finalmente, ainda conversei com a produção sobre a possibilidade do uso de um filtro polarizador. Seu efeito seria ajudar a controlar o reflexo especular que pode se formar quando fontes mais duras se aproximam. O pedido foi aceito, mas acabei não conseguindo testá-lo. Em set, após o aluguel de um polarizador ultra, percebi o quanto ele afetava o contraste da imagem e ainda cortava *stops* de exposição e tive receio de usá-lo.

Ainda sobre exposição, considerando a característica mais absorvente da luz em peles escuras, resolvi realizar os testes de *dynamic range* da câmera tendo a ajuda do assistente de produção, Rodrigo Ferreira, como modelo, já que sua pele tinha tons mais próximos da protagonista, que não poderia estar presente.

Sabia que ao abraçar e embarcar no projeto assumia a responsabilidade de tratar de um tema complexo, sensível e fundamental, e entendia meu lugar, minhas limitações como branca parte constante deste processo. Apesar de todos os desafios, no sentido prático, individual identitário e grupal, achei-o importante, delicado, valioso pelas diversas questões que abarcaria e assim, sem a pretensão de entender e expressar uma totalidade de perspectivas, me propus a tentar construir visualmente esse universo que até então se encontrava concreto apenas nas cabeças das diretoras.

## **Gravação subaquática**

Nosso roteiro incluía cenas gravadas embaixo d'água consideradas importantíssimas para a construção atmosférica, estética e narrativa da história. Os desafios técnicos e de produção eram grandes. Depois de uma pesquisa, descobri através de conhecidos um TCC de outra faculdade de cinema que havia recebido assistência e suporte

---

<sup>10</sup> Dois tipos de tecidos difusores com intensidades e espalhamento de luz diferentes.

de um produtor interessado em divulgar e incentivar o uso da fotografia subaquática entre estudantes futuros integrantes do mercado audiovisual.

Entramos em contato por email com a *Liquid Photo*, produtora especializada em fotografia subaquática. Seu dono, Lucas Pupo, é um importante porta-voz desse tipo de técnica e linguagem no Brasil. Após apresentar o projeto e enviar nosso roteiro, marcamos uma reunião na ECA e fui acompanhada pelo nosso produtor e primeira assistente de direção.

Durante a reunião, discutimos as possibilidades e demandas do projeto. Lucas foi muito generoso e ofereceu tanto equipamento quanto assistência de sua equipe no dia da gravação e pediu em contrapartida oferecer uma oficina sobre fotografia subaquática para os alunos da ECA. Para nós foi um acordo muito vantajoso. Ainda esperamos a melhor oportunidade de realizar a palestra, que foi sendo adiada por conta da pandemia.

Na semana que antecedeu as gravações fizemos um teste de equipamento na *Liquid Photo*. Decidimos usar a Canon C300 em um *Splash bag* e ainda uma A7sII, que consegui emprestada, em uma Caixa Estanque<sup>11</sup>. Sabíamos que o tempo no set para os planos subaquáticos se resumiria a meia diária, portanto seria corrido e uma segunda câmera aumentaria as possibilidades de realização, não apenas pela oportunidade de gravação simultânea, mas também por ser um equipamento ergonomicamente diferente que abria espaço para registro de planos distintos.

Imagen 29 - Caixa Estanque



Imagen 30 - Splash bag



## 2. Captação

A fotografia universitária costuma ser um dos elementos mais reveladores de amadorismo. Seja pela falta de orientação, experiência, estudo, pelas dificuldades técnicas inerentes à função ou até mesmo orçamento, muitas vezes é por conta de falhas relativas a

<sup>11</sup> Suportes de câmera vedados, adequados para operação embaixo d'água. Splash bags, ao contrário da Caixa Estanque, comportam câmeras maiores e não são feitos para submersão completa, sendo mais adequados para gravações em profundidades superficiais.

ela que a ilusão de realidade se perde e, quando não proposital, o espectador é tirado do filme.

Tendo participado de um número considerável de produções como esta anteriormente, estava determinada a tentar me distanciar ao máximo do visual universitário mal acabado, trazendo também minha contribuição pessoal para a decupagem, uma de minhas partes favoritas de pensar audiovisual.

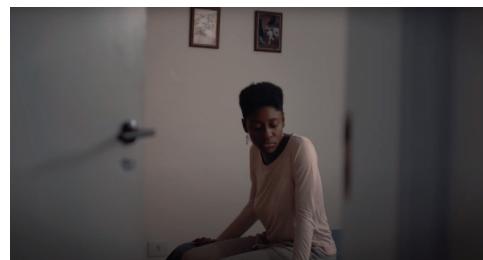
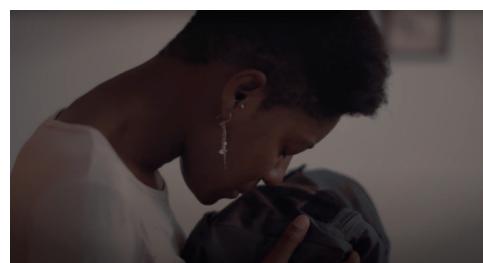
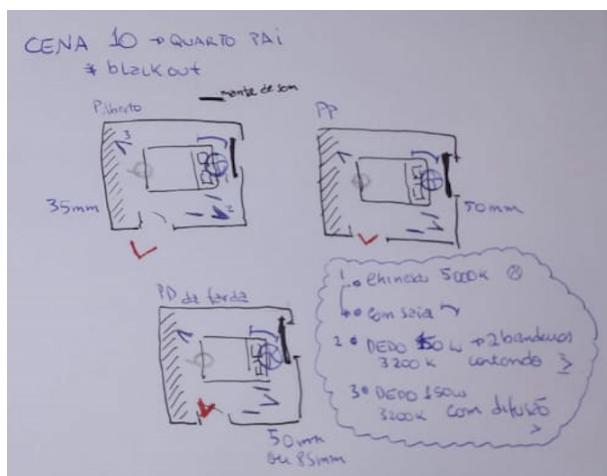
Para isso, precisaria me preparar da melhor forma possível, alinhando minha visão e entendimento da narrativa visual que seria contada ao do resto da equipe, estando pronta para imprevistos e apropriada dos conceitos que gostaria de carregar na identidade formal do filme para que eles continuassem presentes mesmo em caso de mudanças não planejadas.

Tinha em mente elementos que deveriam nortear o desenvolvimento do projeto. Sabia que trabalhar a profundidade, composição e *mise-en-scène* dos enquadramentos de forma consciente seria chave para construir o filme. O simples bastaria, mas que fosse bem feito e consistente.

Passei a traçar estratégias que pudessem servir à situações genéricas que poderia enfrentar, o que foi tomando mais forma conforme as locações eram definidas. Um clássico do universo universitário são locações pequenas, com pouco recuo, impossibilidade de grandes intervenções de arte e elétrica. Personagens chapados em um grande único plano é o resultado não intencional mais atingido e o que queria evitar.

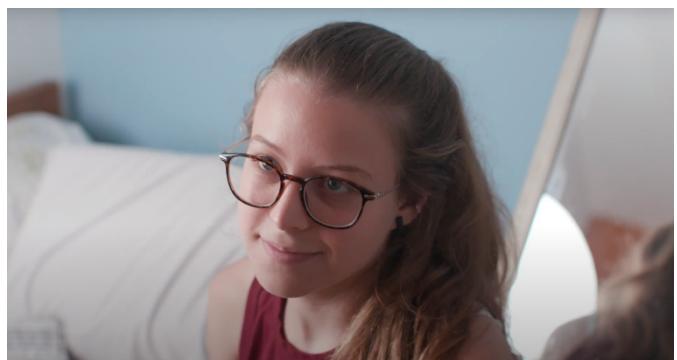
Para tanto, tentei explorar ao máximo a profundidade dos espaços que conseguimos, procurando planos angulados em busca de linhas e pontos de fugas interessantes, estabelecendo camadas visuais na imagem a partir de um trabalho de iluminação, enquadramento e constante articulação com a equipe de Arte.

*Imagens 31, 32 e 33 - Mapa de luz da cena 10 e frames do resultado final. O refletor 3 (Dedolight) não foi utilizado. O plano detalhe da farda não foi feito*



Ao que se refere à luz, tentei escurecer ou clarear o fundo do plano em contraste ao do objeto em evidência, optando na maioria das vezes por escurecer considerando o clima da história, de forma a adicionar contraste ao conjunto geral e direcionar o olho do espectador. Se tratando do primeiro plano também buscava esse contraste, iluminando o lado curto do rosto, o menos evidente para a câmera, e negativando o longo. Além disso, procurei inserir pontos de luz diegéticos no fundo quando possível utilizando abajures e luminárias, por exemplo.

*Imagens 33 e 34 - Quarto com Chinesa montada e teste com Chinesa simulando a luz do Sol em quadro com maior profundidade.*



O quarto da Janaína foi um ambiente onde tive dificuldades diversas e acabei com soluções interessantes e outras nem tanto. Com um espaço reduzido, a distribuição dos móveis que se mostrou melhor diante das escassas opções me deixava com pouco recuo e os quadros que havíamos planejado inicialmente para as cenas de Janaína e Mariana não permitiam muitas possibilidades de composição.

Os momentos de maior intimidade e conexão se davam na cama. O conforto e a proximidade entre as personagens nesse momento precisavam transparecer. No entanto, em um teste de decupagem feito dois dias antes da gravação entendemos o quanto chapado e estranhamente vazio o plano ficava, principalmente por conta da completa falta de itens da arte nas paredes enquadradas. A má comunicação entre a equipe de arte, foto e direção foi fatal, pois outra parede que foi pouco enquadrada reunia diversos objetos decorativos. Em dois dias uma espécie de cortina decorativa que já havia sido levantada como opção pela Arte foi comprada e instalada, trazendo textura e movimento vertical aos quadros.

*Imagens 35 e 36 - Planos abertos do quarto iluminados com luz natural que saíram do filme na montagem*



Nos planos abertos usamos principalmente a luz natural da janela para o ambiente, que funcionava muito bem. Entretanto, como foi explicado, nos planos fechados minha fonte foi completamente coberta e tentei com a Chinesa reproduzir naquele espaço pequeno a suavidade e profundidade com que os raios se espalhavam no rosto das atrizes.

Estava no limite da distância do posicionamento entre a chinesa e as atrizes. A luz se mostrava, ao mesmo tempo, fraca em potência, porém muito próxima da parede, invadindo o segundo plano com sombras marcantes e feias. Um HMI poderia trazer maior potência, mas continuaria com o problema das sombras e ainda precisaria difundi-lo ao máximo em um espaço muito curto. Com tempo reduzido por atrasos na ordem do dia e indecisão pessoal, pouco consegui fazer para resolver essa questão.

Ainda resultante dessas adversidades, as cenas em questão sofreram com descontinuidade de luz e temperatura de cor. Sendo as primeiras diárias do filme, a soma de elementos para se monitorar, a falta de ritmo e familiaridade no set que se constrói com o passar dos dias também me sobrecarregou e detalhes como esses passaram despercebidos. Uma regra básica, porém complexa, como a de eixo foi negligenciada e perdemos tempo tendo que regravar planos.

Entretanto, a grande maioria dos planos abertos caíram após alguns cortes, suavizando o efeito visual dessas falhas. Essa decisão, do meu ponto de vista acertada, se deu pela forma como destoavam da atmosfera e do tom que o filme foi naturalmente adquirindo. A amplitude que abrangiam, o retrato espacial que criavam foram características que nos afastavam do olhar de Jana, da perspectiva sensorial em que a linguagem daquele universo se estabeleceu.

Essencialmente, essa percepção se estendeu não apenas ao que se refere ao tipo de plano, mas também ao instrumento utilizado para produzi-lo.

Junto às diretoras, decidimos durante a pré-produção que a câmera deveria seguir a mesma lógica da variação entre o universo subjetivo da protagonista e o mundo fora dele. Portanto, resolvemos trabalhar tanto com o tripé, quanto com movimentações mais fluidas auxiliadas por um estabilizador simples como o *shoulder*<sup>12</sup>. Essa progressão seria articulada aos momentos que a protagonista vive de tensão e desconforto, relacionados tanto à vivência dentro de casa e na rua, quanto aos momentos de indecisão internos.

Optamos por não utilizar o *steadycam*, pois apesar de existir um no departamento, não era suficientemente familiarizada com seu funcionamento e operação - ao meu ver uma falha no curso de fotografia do CTR.

---

<sup>12</sup> Estabilizador manual de ombro. Acessório que dá ao operador de câmera equilíbrio, estabilidade nos movimentos e o ajuda atenuar as imagens tremidas.

O *shoulder*, então, acabou se tornando nossa escolha primária em grande parte das situações. O discreto movimento de câmera trazia vida à janela pela qual víamos o mundo de Janaína. Nos momentos de diálogo com a namorada, buscamos uma câmera que caminhasse entre elas com delicadeza e dinamismo, transmitindo a intimidade e afeto que entre elas circulava. Isso seria rompido caso necessário, como quando Mariana encontra o machucado de Jana, aumentando a tensão do momento e intensificando a sensação de deslocamento e desconforto da protagonista.

O uso do tripé quebrava essa atmosfera que fomos construindo. Conforme o personagem do pai foi se delineando e entendemos que o mergulho no universo da protagonista, suas dúvidas e aflições seria o único caminho possível, os planos estáticos em tripé passaram a fazer ainda menos sentido.

Além disso, durante as gravações entendemos que parte do nosso planejamento sobre a execução do movimento de câmera nos momentos de diálogo não funcionou. Ao operar a câmera, busquei esse balanço dinâmico e fluido entre as personagens conforme as falas se desenrolavam e os gestos tomavam forma. Contudo, pela falta de ensaio com atrizes e câmera na locação e da minha firmeza na operação, parte desse registro saiu descompassado e por vezes indeciso.

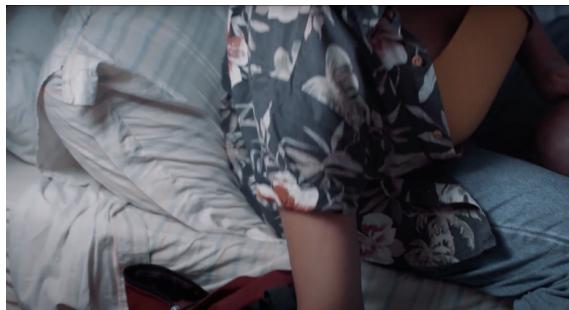
Idealmente gostaríamos de centralizar cada personagem conforme a narrativa pedia, ao mesmo tempo tentando mantê-las o mais próximas possível no quadro a partir de uma câmera viva em movimento, que respeitasse e incorporasse a troca de carinho e apoio entre elas. Cenas de diálogo e interação íntima entre Laure e sua irmã e amiga, em *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), são exemplos desse movimento de câmera.

No set, entretanto, esse plano se mostrou confuso e mal concebido. Não consegui executar o que imaginava. A falta de controle ou previsibilidade sobre os movimentos das atrizes, somado à distância focal da lente escolhida talvez tenham sido os erros, já que esta era fechada demais para enquadrá-las juntas - pressupondo a inexistência de movimento de câmera - e, ao mesmo tempo, proporcionava um quadro insuficientemente fechado para a câmera se movimentar entre elas de forma fluida, enquadrando-as individualmente quando necessário.

O resultado foram momentos harmônicos e bonitos, porém de pouca duração, intercalados por enquadramentos perceptivelmente mal definidos. Um exemplo dessa questão é o tipo de movimentação que compôs quadros como da imagem 38, além da movimentação de câmera insegura quando segue a mão da Mariana ao deixar o bolo na

mochila, mas não termina o movimento, um dos primeiros takes que gravamos e que acabou ficando na montagem pela qualidade da atuação.

*Imagen 37 - frame do momento em que a câmera não completa a ação*



*Imagen 38 - frame da sequência com movimento de câmera vacilante*



Ademais, quando o plano precisou ser feito em alturas mais baixas ou altas do que a proporcionada pelo *shoulder* utilizei um *cinesaddle*. Os planos de detalhes da cena do enquadro que acompanham Janaína pela rua antes de ser abordada são um exemplo dessa operação.

*Imagen 39 - Cinesaddle*



*Imagen 40 - plano operado com um Cinesaddle*



O peso da câmera foi um incômodo, principalmente conforme o projeto ia avançando pelas diárias. Em diversas situações me vi fisicamente esgotada, o que prejudicou minha comunicação com o resto da equipe. Confesso que isso somado à ansiedade me deixava menos paciente nos momentos de entrave da dinâmica do set, principalmente quando já estava pronta, enquadrando o plano que rodaríamos, enquanto a diretoras, por exemplo, ainda discutiam uma questão que não sabia existir ou que achava resolvida.

Considero esses momentos uma falha de comunicação, assim como parte da dinâmica de sets corridos, com equipe inexperiente e algo que com o decorrer das diárias foi se aprimorando.

Como apresentados anteriormente, a partir das simulações feitas em estúdio fui para o set equipada com a Chinesa e suas lâmpadas - comprei quatro reservas, duas de 5600k e duas de 3200k, já que tinham curta duração de 4 horas; dois Dedolight de 150w 24v, dois HMIs de 400w, uma PL Dexell de duas lâmpadas em estado crítico, tubos e pequenos

painéis de LED que consegui reunir, além de bandeiras pretas e difusoras de tamanhos distintos e um rebatedor de isopor.

A composição era de um kit longe do ideal para a proposta visual do filme. Acabei usando em praticamente todas as internas uma combinação de Chinesa, Dedolight, rebatedor, difusor e bandeira. Conforme as diárias foram acontecendo percebi que essas eram as ferramentas mais úteis e fáceis de controlar, muito também por serem dimerizáveis, mas também pela baixa potência, que acabou se tornando um problema.

Tive questões com a subexposição em algumas situações. Tentei sempre me pautar pelo *waveform* para avaliar os níveis de cada plano, mas ao mesmo tempo valorizava a impressão inicialmente obtida pela visualização no monitor do Atomos Shogun em C-log. Senti dificuldade em associar essa visão aos *scopes* e, com tantos elementos para monitorar, acabei negligenciando em algumas situações as baixas luzes de momentos cujo contraste era importante. Os loggers foram fundamentais para me alertar sobre o caminho perigoso que a exposição estava tomando e pude corrigir algumas falhas no set.

Durante as internas, meu objetivo era manter o ISO da câmera em seu nativo 800, apenas variando a intensidade da luz dos refletores ou a abertura. No entanto, quando tive problemas com o tempo, forcei esse aspecto, ainda que de forma sutil, não havendo grandes prejuízos à imagem. O contraluz, o traço *lowkey* da iluminação<sup>13</sup> e o contraste são elementos importantes da fotografia do filme que davam personalidade e atmosfera, porém difíceis de serem manejados.

Já nas externas, sabia que pela falta de luz e limitações de produção trabalharia nos extremos do ISO, rodando praticamente todos os planos em 3200. Assumimos o risco e acreditamos que o ruído gerado foi gerenciável.

No que tange a manipulação da Chinesa, enfrentei desafios práticos em decorrência da escolha de locação e do horário de gravação. A cozinha de azulejos azuis era perfeita para a cenografia do filme. De dia, a entrada de luz pela janela fazia o papel importante ao difundi-la pelo espaço com potência. Planejei me aproveitar disso para não levantar tantos refletores. No entanto, de noite isso não era possível e qualquer refletor que eu subisse causaria um marcante reflexo espelhado nas paredes. Escondê-lo foi um esforço conjunto de achar o equilíbrio entre a altura da chinesa e posição da saia, junto ao enquadramento e movimentação dos atores em cena.

---

<sup>13</sup> Iluminação característica pela predominância de amplas áreas escuras, sombras e contraste.



Imagens 41 e 42 - Chinesa bandeirada (armação preta presa em tripé à esquerda) e saída (tecido preto envolto ao redor do globo redondo) em gravação na cozinha e frame do teste de câmera com reflexo de refletor nos azulejos



Imagem 43 - A manta de som, atrás da câmera na foto, também foi usada em seu lado mais claro (branco), ajudando na reflexão de luz e exposição dos ambientes, incluindo a cozinha, como no caso da imagem.

De modo geral, em set percebi a importância de uma equipe alinhada. Dentro da fotografia tive pelo menos três assistentes (além de Inês Cruz e Lígia Agreste contei com a parceria de Igor Giestas) que participaram do processo de pré e foram em praticamente todas as diárias. Inúmeras reuniões em que busquei inteirá-los ao máximo em termos de roteiro, decupagem, desafios de equipamento e linguagem, foram essenciais não só para vencer obstáculos e quebra-cabeças de planejamento, mas inclusive para um set organizado e eficiente. O fato do resto da equipe variar a cada dia poderia ter sido um agravante maior, mas contei com assistentes experientes ou, quando calouros, muito engajados e atentos.

### Gravação Subaquática

A diária no ginásio foi corrida. Tínhamos meio período para planos em que a câmera se encontrava fora d'água e o restante para planos submersos. Não usei nenhum refletor na

primeira metade do dia, já que o espaço era amplo e bem iluminado. A exposição foi adequada e houve pouco espaço e tempo para tentativas mais ousadas, inclusive de negativação ou rebatimento para aumento ou diminuição de contraste nas personagens. Todas as luzes do ginásio foram desligadas a nosso pedido. O visual naturalista difuso funcionava com o resto do curta. Assim, busquei encontrar planos com profundidade e interesse.

A equipe da Liquid Photo, os assistentes Thiago e Richard, chegaram e enquanto terminávamos de gravar um plano atrasado foram montando a A7SII na Caixa Estanque. Na produtora descobrimos como o encaixe da C300 no *plate Dovetail*<sup>14</sup> do Splash bag se dava, sendo necessárias algumas modificações pontuais. Quando ela foi liberada, passou para a mão de Richard para a montagem, enquanto eu e a primeira assistente entramos na água com Thiago.

A segunda câmera, que estava sendo usada para o *making of*, foi diretamente montada na Caixa Estanque para ganharmos eficiência, mas acabou não tendo seu perfil de cor configurado, algo que não me atentei para até o meio da gravação. Retirá-la do equipamento para reconfiguração e regravação dos planos era inviável. As imagens acabaram muito mais contrastadas e saturadas que as da C300, que já seriam naturalmente destoantes. Sabia que fazer um *match* entre o resultado das duas câmeras seria um grande desafio da pós.



Imagen 44 - Thiago montando a Caixa Estanque.

*Splash bag* ao fundo.



Imagen 45 - Ligia e eu após o fim da diária.

Ligia e eu somos boas nadadoras e tínhamos essa segurança. Limpamos o espaço de algumas pesadas mesas de apoio submersas, que não puderam ser todas retiradas e podem ser vistas em quadro. Usamos máscaras de mergulho e nadadeiras pé de pato. Os operadores trouxeram consigo um cilindro de ar com duas saídas, que dividia com um dos técnicos, para realizar planos de maior duração.

<sup>14</sup> Peça de conexão entre câmera e suporte, no caso, o Splash Bag.

Thiago foi paciente e gentilmente me orientou durante a adaptação embaixo d'água, me ensinando a soltar o ar dos pulmões e me deixar afundar com a ajuda de pesos presos à minha cintura. A técnica principal era permanecer completamente estático durante a operação, sem soltar bolhas, para manter a água pouco movimentada e facilitar a visualização da imagem.

O primeiro plano, que requeria uma articulação com a equipe de elétrica fora d'água e era mais complexo pelo efeito de sirene, tomou mais tempo de realização e preparação. Tentei a operação em alguns takes, mas Thiago assumiu buscando um enquadramento mais contra-plongée.



Imagen 45 - Thiago me mostrando o que havia rodado com a caixa estanque

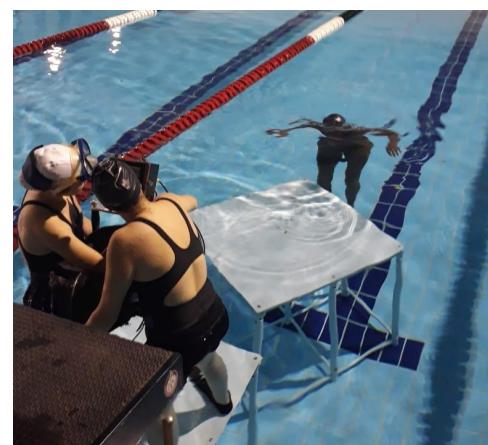


Imagen 46 - Ligia e eu operando o Splash bag

Depois disso nos dividimos: enquanto Lígia e eu operávamos a C300, Thiago fazia planos com a A7SII. Isso porque devido ao tamanho e peso da câmera principal, tivemos que usar o *Splash bag*, um equipamento que permite pouca mobilidade e afundamento. A primeira assistente fazia o foco enquanto eu regulava a angulação e profundidade da câmera, atividades que se mostraram complexas para pessoas pouco familiarizadas, algo perceptível pela falta de estabilidade dos planos laterais de mergulho e virada da nadadora. Um pequeno monitor de 5.5 polegadas saía da câmera para nossa visualização, enquanto outro um pouco maior chegava para acompanhamento das diretoras.

Experimentei a operação da caixa estanque, um equipamento muito mais leve e versátil, próprio para movimentações como as dos planos que seguem a nadadora pela piscina. Nesse esquema não temos acesso ao anel de foco, então ele precisaria ser feito com base em uma grande profundidade de campo, além da constância no ritmo e distância entre a câmera e o objeto. Manter os braços altos e estáveis enquanto fazia esforço para me locomover com precisão e rapidez pareceu impossível depois de alguns testes.

Dessa forma, preferi que Thiago assumisse essa função do qual era familiarizado e no mesmo take em que a nadadora percorria a piscina, também a registrávamos fazendo a

virada ou o mergulho. Esse esquema economizou tempo e aumentou o rendimento do curto período que tínhamos.

### 3. Pós-produção

Após o fim das diárias pude assistir ao material de forma mais completa, com atenção à qualidade do resultado obtido e os desafios que teríamos que enfrentar na próxima etapa. De forma geral, o *workflow* que havíamos estabelecido na pré funcionou e os arquivos chegaram organizadamente convertidos para o trabalho de montagem.

A montadora estar presente, não apenas no set, mas em todas as etapas desde a elaboração do argumento do curta, certamente foi um grande diferencial facilitador no decorrer da pós-produção.

Apesar de devidamente claquetados, os arquivos que saíram da câmera não tinham os *timecodes* compatíveis com os do som como acordado a princípio. Isso se deu muito provavelmente por uma falta de atenção minha após algum momento de desregulação da câmera, que mesmo inicialmente configurada com o horário do dia, às vezes zerava sua contagem ou mudava o modo de marcação. A falta de hábito em lidar com esse tipo de sincronização tornou equivocadamente esse item um elemento terciário.

Assistindo ao material conforme os cortes iam se desenrolando, tive a sensação de ter realizado uma fotografia consistente, que somada à Arte e a uma decupagem bem planejada e interessante, uma montagem precisa e um olhar sensível das diretoras resultaria em algo instigante, mesmo que fosse diferente do que planejamos inicialmente.

Alguns enquadramentos e movimentos de câmera, como já mencionado, deixaram a desejar. Outros se destacaram mais, como o primeiro plano entre Janaína e a namorada, a iluminação na cena do quarto do pai, a cena de crise na piscina, entre outros registros que me surpreenderam. Alguns ainda acabaram saindo do curta. Decisões difíceis, requisitaram um desapego que admiro e ajudaram na construção narrativa final em um exercício de escuta e entendimento sobre o que foi de fato captado e não o que criamos em nossas cabeças.

Fiquei satisfeita com o resultado na tela dos efeitos que criamos, como o da sirene e o reflexo d'água, e também de questões mais práticas, como por exemplo, a da descontinuidade espacial e de luz que passou despercebida entre a cena do corredor e do quarto do pai, que foram gravadas em locações diferentes.

O ruído apareceu como um problema em cenas como a do enquadro e a interna do corredor, mas foi de certa forma controlado pelo redutor de ruído da versão paga do Davinci que por sorte tínhamos disponível. Mesmo assim, serviu de alerta para experiências futuras.

Ainda refleti se gravar em 2k por conta da maior profundidade de bits e menor compressão de cor em detrimento do 4k foi a melhor opção, considerando os possíveis meios de exibição e as possibilidades de reenquadramento, mas conversando com a equipe avaliamos que a escolha foi importante para pós-produção e não nos prejudicou na montagem.

A correção de cor foi comandada pela montadora e finalizadora. Mesmo me interessando em desenvolver o olhar e as habilidades, inclusive na operação do *software* Davinci Resolve, para realizar o processo de pós, senti que a proposta da Luiza fazia muito sentido e também poderia ser uma ótima oportunidade de aprendizado, sem prejudicar o *workflow* do filme.

Participei de dois encontros na finalizadora Clandestino, o primeiro com presença das diretoras e o segundo apenas com Luiza. Neles buscamos encontrar qual seria o look ideal para a história que contamos, tendo em mente a proposta inicial de uma fotografia marcada pela luz natural, contrastada, porém dessaturada, em que a presença do azul e vermelho seria fundamental.

O caminho para chegar no resultado não foi uma linha reta, até porque não sabíamos qual seria a intensidade, o peso do look até o alcançarmos. Confesso que após acompanhar o filme por tanto tempo com uma sutil correção de cor tive receio de desconfigurá-lo com alterações muito extremas, como azular demais as médias ou dessaturar excessivamente o conjunto.

No entanto, aos poucos entendemos que o filme pedia essa atmosfera que atingimos e não alcançá-la seria não atender a potencialidade das imagens para que contassem a história. Em comum acordo entre as proponentes, a partir de testes e discussões fechamos a correção em um resultado que me satisfez, mesmo que custe me acostumar.

Observando a composição final, percebo que as luzes e tons mais quentes aparecem em algumas situações atreladas à presença e ao conflito com o pai, enquanto as mais frias ou brancas em momentos de maior conforto, uma relação que pode ser traçada até o ambiente da piscina e a cor da água. Essa inversão ao tradicional "quente e confortável" se soma como mais uma camada da confusa crise que Janaína vive internamente e dentro de sua casa.

A partir do resultado obtido entendi que achar o equilíbrio entre um visual naturalista e o universo interno de Janaína foi a chave nesse processo. Sinto que mesmo entre falhas diversas o universo do curta é consistente, principalmente visualmente. A experiência foi riquíssima para entender como a articulação narrativa e visual é fundamental e para me sentir livre e segura para buscá-la, pessoalmente um de meus maiores desafio.

# **Montagem e finalização**

*Por Luiza Freire*

## **1. Da pré produção**

Minha participação em *Como respirar fora d'água* começou com o plano de ser unicamente a montadora do projeto. Tinha a intenção de me formar com essa função em Audiovisual desde o primeiro ano e passei pelo curso com esse foco. Porém, ao longo dos anos no CTR, quis expandir minhas possibilidades e aprender mais sobre a pós produção. Também foi assim em *Como respirar fora d'água*. Apesar da minha ideia inicial, ao longo da etapa da pré produção, decidi usar esse último “exercício” no Audiovisual para aprender ao máximo sobre a pós. Já tinha experiência como assistente de finalização trabalhando fora do departamento, mas essa seria minha oportunidade de acompanhar um filme desde o seu desenvolvimento até sua exibição e observar como o planejamento precoce da finalização pode afetar o resultado final.

Dessa forma, junto com as outras proponentes, começamos o desenvolvimento do projeto. Pude observar logo de início as divergências de referências que tínhamos. Enquanto elas traziam um repertório de filmes independentes e de fora do circuito comercial, sentia que eu tinha uma orientação voltada majoritariamente a desenhos animados e filmes de grande bilheteria. Apesar de esse ser o tipo de conteúdo que eu costumo consumir, não é o que eu planejo produzir no futuro. Assim, tive que me inteirar das referências que as proponentes trouxeram e que melhor se relacionavam com nossa proposta. Porém, o que de fato nos ajudou a ter uma proposta sólida foi identificar nossos pontos de interesse em comum, que nos aproximaram umas das outras em primeiro lugar. Estes eram especialmente filmes que tratavam de família, relacionamentos lésbicos, amadurecimento e questões sociais.

Para a montagem, resolvemos focar nossas referências em curta-metragens. Achamos que não seria tão frutífero se ater à montagem de longas, que possuem mais tempo de tela para o desenvolvimento das personagens, ao contrário do curta, que precisa ser mais eficiente. Uma das referências centrais para mim foi o curta *Sem Asas* (Renata Martins, 2019), um filme brasileiro independente assim como o nosso e que trata do perigo que o racismo institucional representa para a vida negra do ponto de vista de um adolescente. A violência não explícita com o uso de metáforas visuais e do extra campo para expressá-la foi de grande inspiração para *Como respirar fora d'água*, em especial para as cenas de maior tensão - a da abordagem policial e a do treino na piscina, na qual as sirenes e os cortes rápidos deveriam remeter à confusão e à dor da protagonista Janaína.

Apesar de a escrita do roteiro ter sido designada a Victoria e Júlia, eu e Giuliana pudemos participar do desenvolvimento do argumento e tivemos algumas mesas de roteiro com a presença das quatro. Essa etapa normalmente não conta com o acompanhamento da montadora ou coordenadora de pós. Mesmo assim, foi uma grande oportunidade de aprendizado e de envolvimento com o projeto. Foi interessante perceber como pudemos moldar as cenas com a perspectiva ativa da diretora de fotografia e da montadora. Isso só foi possível, pois estávamos num momento de aprendizado, conseguindo nos aproveitar do tempo mais extenso do que o normal da indústria cinematográfica para nos alongarmos no processo de desenvolvimento o quanto fosse necessário.

Mais do que na etapa do roteiro, pude sentir a influência de meu papel durante o desenho da decupagem. Para essas reuniões, tínhamos presentes nós quatro e ainda a assistente de direção, Júlia Sonehara. Nessa etapa posterior do projeto, decidi que gostaria de acompanhar as filmagens, que já estavam se aproximando. Devido a estarmos realizando um exercício curricular, julguei ser uma das minhas últimas oportunidades para participar de um set de filmagem, já que pretendo, no futuro, seguir trabalhando na pós-produção (apesar de ser comum que o coordenador de pós ou o colorista faça visitas ao set profissional, essas visitas costumam ser pouco extensas). Com isso em mente, decidi exercer também a função de continuista no filme. Dessa forma, em nossas reuniões de decupagem, estava presente como montadora assim como continuista. Mais tarde, percebi que minha perspectiva da época era quase que exclusivamente a de montadora, pois meu contato com a continuidade era mínimo e aprendi muito sobre ela durante as filmagens.

A direção que tomamos quanto à decupagem foi de priorizar planos longos e com maior movimentação da câmera acompanhando as personagens nos momentos de demonstração de afeto e reflexão, enquanto que nos momentos de tensão haveria mais cortes e movimentos de câmera erráticos. Teríamos uma combinação dessas duas concepções na briga final entre Janaína e seu pai, Júlio, a qual começaria entrecortada e seguiria para um plano sequência final.

Antes do início das filmagens tivemos também uma reunião de *workflow*. Estavam presentes a diretora de fotografia, primeira assistente de câmera, técnica de som e *logger*. Queria fazer essa reunião ainda na pré para que as diferentes equipes (fotografia, som e pós) estivessem alinhadas com relação à captação e à organização da edição de imagem e de som. Nessa reunião chegamos a algumas definições técnicas para o filme: decidimos que a janela seria 1.85:1 mas a resolução da captação seria 2048x1080<sup>15</sup>, precisando haver um *crop*, ou “corte”, e possibilitando re-enquadramentos durante a montagem se

---

<sup>15</sup> O aspecto 1.85:1, ou *flat*, tem 1998x1080 pixels no padrão 2K de resolução.

necessário. Optamos por essa janela por uma questão de estilo, pois queríamos uma aparência “de cinema” mas com mais imagem vertical do que uma janela 2.39:1 permite. Também estabelecemos que: o padrão de *timecode* tanto para a câmera quanto para o gravador seguiria o horário do dia, para facilitar a sincronização; seriam usadas duas câmeras, uma C300 da Canon e uma A7S da Sony para as cenas debaixo d’água; os arquivos da C300 teriam a profundidade de cor em 10 bit 444<sup>16</sup> e seriam gravados em C-log 2; os arquivos para a montagem seriam convertidos para Apple Prores Proxy<sup>17</sup> com um LUT<sup>18</sup> para saturar e trazer contraste ao log e termos uma imagem visualmente mais agradável nos cortes. Nosso cronograma inicial delimitava como período para montagem entre novembro de 2019 e maio de 2020 e para edição de som, correção de cor e mixagem, entre junho e julho de 2020.

## 2. Das filmagens

Nossas filmagens aconteceram por seis dias distribuídos em dois fins de semana seguidos, entre o final de outubro e o início de novembro de 2019. participei como continuista durante todos os dias. Por ter passado muito tempo sem participar de um set, precisei me re-familiarizar com a dinâmica, o cronograma apertado, a cooperação entre equipes e a proximidade entre as pessoas. Nos primeiros dias, senti que essa falta de costume acabou prejudicando minha atenção. Além disso, foi durante os sets que aprendi o que de fato faz parte do trabalho de continuista. Minha experiência nessa função se limitava aos exercícios de rodízio no primeiro ano e achei que esse conhecimento me bastaria. Infelizmente, subestimei a função e superestimei meus conhecimentos sobre ela. Teria sido melhor para a equipe, para o filme e para mim que eu tivesse estudado mais sobre continuidade antes das filmagens, mas meu aprendizado se deu somente ao longo delas.

Dito isso, de fato aprendi muito nas gravações de *Como respirar fora d’água*. O continuista precisa ter um olhar muito treinado, para além dos erros de continuidade que vemos se popularizar no senso comum, como a posição da mão do ator ou do cabelo da atriz. A temperatura de cor da câmera, o tom da fala e a iluminação são exemplos de fatores aos quais é necessário estar atento. Aprendi também como implementar na prática a regra do eixo, que me parecia tão básica no início da faculdade, mas que nos custou alguns

---

<sup>16</sup> A profundidade de cor (*color depth*) determina a quantidade de bits por pixel para representar uma determinada cor. Quanto maior for a profundidade de cor, maior o detalhe de tons disponíveis, resultando numa imagem com maior qualidade e mais liberdade para a correção de cor.

<sup>17</sup> Codec (acrônimo que significa codificador/decodificador) patenteado pela Apple, adequado para ter um arquivo leve, com média compressão e de rápido processamento, ideal para se utilizar na montagem.

<sup>18</sup> *Look Up Table*: em tradução literal, é uma tabela com novos valores para a imagem à qual é aplicada. Na prática, entre outras funcionalidades, permite um tratamento rápido para a imagem.

preciosos minutos de discussão. Creio que essa experiência em set me treinou para ter mais atenção também no trabalho na pós produção, pois é essencial estar atento a tudo na imagem e no som para chegar a um produto final coeso.

Também foi útil estar em set do ponto de vista de coordenadora de pós, pois assim pude responder prontamente a quaisquer dúvidas que surgiram vindas da equipe de fotografia e de som. Não é sempre que alguém da pós está presente nas gravações, mas como isso foi possível, foi bastante cômodo no sentido de facilitar a comunicação entre as equipes. As conversões foram feitas em set concomitantes à logagem e foi interessante poder acompanhar essa etapa, me certificando de que a organização dos arquivos no HD de edição atendia às minhas necessidades e de que os LUTs que preparei estavam sendo aplicados nas devidas situações para as quais foram destinados.

### 3. Da pós-produção

Terminadas as filmagens no início de novembro de 2019, demos início à montagem. Em primeiro lugar, eu precisava organizar, sincronizar e selecionar nosso material. Dedicamos o fim daquele ano a esse processo, para o qual tive ajuda de uma assistente de montagem (Lira Kim, estudante do segundo ano do curso na época). Foi muito útil poder ter uma pessoa que se dedicasse especialmente à sincronia e organização, trabalhos imprescindíveis para um processo de montagem sem contratemplos, mas que são de caráter mais automático do que criativo e que tomariam um tempo valioso do nosso calendário se eu os fizesse sozinha. Assim, orientei Lira a utilizar o *software* (usamos o Adobe Premiere Pro CS6 e CC para a edição) da maneira mais eficiente e discutimos como seria uma organização que facilitasse tanto o trabalho dela na sincronização quanto o meu posteriormente. Tentamos também métodos automáticos de sincronia do áudio, como o programa PluralEyes, mas como não tínhamos familiaridade com esses métodos, acabamos optando pelo manual. Reconheço que não é o mais eficiente, mas era o que estava ao nosso alcance naquele momento. Também não tivemos sucesso com a sincronia por *timecode*, pois apesar de os arquivos de som estarem com o *timecode* no horário do dia como tínhamos combinado, o dos arquivos de imagem estava diferente. Creio ter sido uma falha minha não ter conferido isso em set, pois poderia ter nos poupado bastante tempo.

Por estar dedicada a outros projetos mais urgentes na época, não pude começar a seleção do material até meados de janeiro de 2020. Também nessa época, uma das diretoras, Victoria, precisou viajar para fora do país, onde ela permaneceria até agosto devido a uma oportunidade de intercâmbio. Então, eu e as diretoras tivemos que nos adaptar à distância e desenvolver métodos de comunicação entre nós que não prejudicassem o trabalho ou relegassem a visão de nenhuma das duas. Com Júlia

presencialmente na ilha de montagem, assistimos tudo o que havíamos gravado e selecionamos nossos melhores *takes*. Ao mesmo tempo, Victoria tinha uma cópia do material consigo e montou um documento no qual colocou suas impressões ressaltando os melhores *takes*. Cruzando as opiniões das duas, foi possível perceber que elas estavam alinhadas, o que facilitou também as minhas escolhas preliminares.

Concluí o primeiro corte em algumas semanas, enviando-o para comentários logo no início de fevereiro. Busquei seguir o roteiro exatamente como o tínhamos escrito, o que não exigiu grandes esforços criativos da minha parte, apenas um olho clínico para identificar o melhor que o material tinha a nos oferecer num primeiro momento. Tiramos algumas conclusões a partir dele que nos guiariam até nosso corte final:

- Algumas cenas teriam que ser cortadas ou reduzidas. O exemplo mais importante disso foi a cena 2, em que Janaína conversa com o segurança da piscina, a qual foi completamente suprimida no segundo corte;
- O ator que interpretou Júlio não tinha tantos momentos bons de atuação como Janaína tinha. Teríamos que encontrar uma maneira de reduzir seu tempo em tela sem perder a carga emocional de sua personagem.
- Precisávamos cortar um pouco da duração, pois nosso objetivo era ter um tempo total entre 15 e 17 minutos e no momento tínhamos em torno de 20.
- Nossos principais pontos fortes eram as performances de Janaína e de sua namorada, Mariana. Para os próximos cortes, gostaríamos de ressaltá-las.

Com essas diretrizes, pude seguir para o segundo corte. A partir deste, já precisei criar soluções criativas para os problemas que tínhamos. Cortar algumas falas de Júlio que não estavam funcionando foi essencial, com destaque para as cenas 5, a da discussão no carro, e 13, a da discussão na sala. Com isso poderíamos mantê-lo presente mas trazer mais destaque para Janaína e seu desconforto com o pai. Nesse corte também testei trazer a mesma música<sup>19</sup> utilizada na cena 3, da abordagem policial, para a cena 11, do treino na piscina. No entanto, não achamos que ficou interessante ter a mesma música em dois momentos diferentes do curta, então, no terceiro corte, comecei a testar novas possibilidades para a trilha sonora: troquei a música da cena 3 pela *Não é proibido* (Tássia Reis, 2016), que foi nossa opção até o corte final; testei incluir músicas na cena 6, da reflexão de Janaína no quarto, e na cena 10, em que ela encontra a farda do pai. Estas duas cenas eram longas e sem diálogo, portanto necessitavam de preenchimento sonoro. A cena 11, do treino, também era uma questão importante, pois era o momento de crise de

---

<sup>19</sup> Música Norte (Gamboa, 2018)

Janaína. Ainda era preciso testar a melhor maneira de representar os sentimentos da personagem, com cortes rápidos e som não realista.

Até aquele momento, estávamos variando entre reuniões presenciais na ilha de montagem e virtuais, para podermos contar com a presença de Victoria. Estava terminando o terceiro corte quando, no meio de março, foi declarada a pandemia do novo coronavírus. Esse evento afetou a todas nós de diferentes maneiras e não poderia ter deixado de afetar nosso processo de montagem. Em primeiro lugar, precisei conseguir outro equipamento, pois estava utilizando a ilha da USP. Apesar de ter um computador em casa que era apto a comportar o trabalho, eu não possuía a licença para o Premiere Pro que antes estava disponível para mim na USP. Precisamos também abrir mão das reuniões presenciais e nos limitar apenas às virtuais, às quais felizmente já estávamos nos acostumando.

No início, tudo era imprevisível e ainda não sabíamos como a pandemia iria nos atingir. Foi difícil nos concentrar em nosso TCC num momento em que a saúde física e mental de todas estava comprometida. O departamento se mostrou muito solícito para tentar disponibilizar os programas Adobe para mim e outros alunos que estavam na mesma situação, mas só foi possível conseguir um acordo com a empresa em junho. Assim, tivemos três meses ociosos, com dificuldade de nos encontrar e também de trabalhar. Também foi inevitável que nosso cronograma fosse adiado: enquanto o plano inicial previa o encerramento da montagem em maio e a entrega do trabalho final em julho, com a pandemia não conseguímos sequer prever novos prazos.

Em junho, pudemos começar a ter algum planejamento para os próximos meses. Já mais acostumadas com a situação do isolamento social, que não mostrava sinais de acabar tão cedo, sabíamos que precisávamos nos adaptar à nossa conjuntura mais cedo ou mais tarde. Também obtive, enfim, a licença do Premiere Pro para poder trabalhar em casa. Assim, consegui concluir o terceiro corte e logo em seguida voltamos a nos reunir virtualmente, agora também com a presença do produtor Ricardo Sant'anna. Analisando o terceiro corte vimos que ainda havia vários detalhes para serem trabalhados, mas ainda na mesma linha dos cortes anteriores: suprimir Júlio, trabalhar a trilha musical, preencher o espaço sonoro e trazer destaque para Janaína e Mariana. Era necessário selecionarmeticulosamente as melhores falas de Júlio e cortar o que não acrescentava à história, ou pior, a tornava arrastada. A cena da crise na piscina também ainda precisava de aperfeiçoamento, pois como ela se destacava do resto do curta quanto à velocidade dos cortes, ela precisava ser coesa em si, e isso ainda não estava acontecendo.

Com estas sendo as principais observações para o quarto corte, pude seguir trabalhando para ter uma nova versão ainda em junho. Segui na mesma direção que estávamos indo ainda no terceiro, lapidando as cenas que tínhamos e cortando falas desnecessárias. Sentia que, por causa da nossa longa pausa, eu havia me desfamiliarizado

do material e não conseguia propor mudanças mais drásticas. Nossa principal problema para o qual ainda não tínhamos solução era resgatar nossas intenções originais para a relação entre Júlio e Janaína. Júlio se tornou um personagem grave e severo demais e os dois não pareciam já ter tido uma relação amigável. Também notamos que a presença da farda manchada de sangue na cena 10, quando Janaína entra no quarto do pai, estava muito ambígua. No roteiro, ela explicava a cena 16, em que Júlio bate nos policiais que a abordaram, o que deixaria claro que a história que ele conta na cena da discussão na sala sobre como ele se machucou foi uma mentira. A ligação entre esses acontecimentos ainda não estava clara, o que tirava a potência dessas cenas e inclusive da cena final. De qualquer forma, ainda para o quarto corte decidimos cortar a história inventada por Júlio, pois ela não estava funcionando. Teríamos que achar outra solução para a associação entre o machucado e a cena da briga entre os policiais.

Nos meses seguintes, eu deveria seguir para o quinto corte, mas mais uma vez a pandemia se mostrou um grande empecilho para nosso planejamento. A licença acordada entre a USP e a Adobe terminou, o que significava que eu precisaria conseguir o Premiere por outros meios. O custo de uma licença era alto demais e ainda não era possível utilizar as ilhas da USP. Dessa forma, mais dois meses se passaram sem que eu conseguisse uma solução para esse problema. Foi desanimador ter de enfrentá-los sozinha, não por falta de vontade de suporte por parte de meus professores e minhas colegas proponentes, mas por falta de meios pelos quais pudesse me ajudar.

Ao longo dessa nova pausa, tivemos tempo de pensar em soluções mais radicais para nossos problemas narrativos. Nossa diretora Victoria trouxe uma nova proposta para o curta. Ela sentia, com razão, que não estávamos conseguindo trazer o propósito que tínhamos escrito no roteiro para a montagem e, para voltarmos à essência do curta, precisávamos deixar apenas o estritamente necessário. Em suma, sua proposta consistia em:

- Eliminarmos em grande parte os planos gerais para podermos focar nas personagens, em especial, Janaína, nosso foco desde o início;
- Suprimirmos o enquadro na cena 3. Essa cena era uma questão desde a escrita do roteiro, pois tínhamos uma mulher negra sendo agredida por policiais. Chegamos à conclusão de que mostrar um corpo negro sendo violentado em tela seria mais um acúmulo da representação desnecessária do sofrimento negro no audiovisual. Conversamos com nossa orientadora sobre isso e ela foi contra a retirada da cena, com o argumento de que o filme perderia potência sem ela. Entendemos seu ponto de vista e, apesar de concordarmos que era uma cena poderosa, tivemos que ser fiéis ao nosso sentimento de que o impacto dela seria negativo ao invés de positivo;

- Cortarmos a cena da briga dos policiais, pois ela não estava se encaixando. Não conseguíamos transmitir ao espectador a ligação entre eventos que estava clara em nossas cabeças. Assim, achamos que o problema não estava no lugar que ela ocupava na narrativa, mas nela em si.
- Tirar a música presente na cena do treino na piscina para torná-la mais tensa, de acordo com a emoção de Janaína.

Eram mudanças drásticas, mas precisavam ser testadas para termos uma nova visão do curta, que sentíamos estar se estagnando. Porém, ainda em agosto, o computador que eu usava para trabalhar quebrou, e mais uma vez tivemos de dar uma pausa para que eu o consertasse. Precisei de mais dois meses para resolver essa questão, e novamente nosso planejamento teve de ser remodelado às circunstâncias. Todos esses atrasos foram bastante frustrantes e era difícil enxergar uma perspectiva para a conclusão do trabalho.

Finalmente, em outubro, entramos na reta final da montagem. Conseguí consertar meu computador e pudemos voltar ao trabalho sem grandes interrupções. As mudanças implementadas no sexto corte deram um novo ar ao curta e ditaram o tom para nosso resultado final, um filme curto (cerca de 14 minutos), mas conciso e direto ao ponto.

Para os três últimos cortes, minha principal missão foi trazer potência para o final, que sentíamos estar fraco e brusco, e retomar o enquadro através de *flashbacks* curtos, para que o espectador soubesse da gravidade do ocorrido sem ver a violência explícita, além de refinar os cortes. Com relação ao desfecho, tentei aumentar os tempos de respiro entre cortes e entre cenas. Também aumentamos a cena 15, de reflexão de Júlio no quarto de Janaína, para dar mais tempo entre a discussão dos dois e o plano final. Apesar de termos conseguido diminuir a sensação de final abrupto, ficamos com o sentimento de que faltou protagonismo de Janaína nos últimos momentos do curta. Infelizmente, não tínhamos material para sanar essa questão e tivemos que nos contentar com o melhor possível ao invés do final perfeito que gostaríamos. Para mim, foi uma questão de entender em que ponto era necessário parar o trabalho e o que era uma limitação do material ao invés de minha. Quanto aos *flashbacks*, testamos algumas possibilidades e optamos por serem apenas sonoros, que se encaixaram bem nos momentos de contemplação longos da protagonista. O único momento em que incluímos um *flashback* de imagem foi na crise da piscina. Achamos adequado pela confusão visual da cena.

Dei por encerrada a montagem em novembro de 2020, seguindo então para as etapas de edição de som e correção de cor. A primeira ficou a cargo de Beatriz Hong enquanto eu mesma realizei a segunda. A colorização é naturalmente um processo muito mais breve do que a montagem e pudemos concluir-la em apenas três dias espaçados entre dezembro de 2020 e fevereiro de 2021. Tivemos de dividi-la nesse período, pois ainda não

era possível utilizar a estrutura da USP e eu não possuía equipamento adequado em casa. Dessa forma, tivemos a ajuda de uma finalizadora em São Paulo, a Clandestino, na qual eu trabalhava e que nos cedeu uma das ilhas de correção de cor em dias que não houvesse movimento por lá. Nossa proposta para a cor, criada em conjunto entre a fotógrafo, Giuliana, eu e a diretora de arte, Ana Iajuc, consistia em ressaltar a luz natural, ter tons quentes com baixa luminância e tons frios dessaturados. Queríamos dar destaque especialmente ao vermelho e ao azul, que apresentam grande contraste entre si e representam, respectivamente, a angústia e a paz de Janaína, simbolizadas pelas sirenes vermelhas e o azul da piscina. Além desses pontos específicos, nossa meta era um visual natural e realista, indo de acordo com a proposta da equipe de fotografia.

Primeiramente, fizemos os ajustes básicos devolvendo contraste, saturação e profundidade ao look lavado do C-log2. Essa etapa poderia ter sido facilitada com o uso de um LUT ou mesmo de recursos de interpretação embutidos no Davinci Resolve (*software* que utilizamos nesse processo) para transformar o log em Rec. 709<sup>20</sup> automaticamente. Dessa forma teríamos poupado tempo, além de serem métodos mais precisos para a primeira etapa da correção primária do log, que pode ser difícil de controlar por não se tratar de um arquivo com informações lineares. No entanto, por não ser ainda uma profissional em correção de cor, preferi testar a correção manual nesse primeiro momento por motivos de puro aprendizado. Queria sentir as dificuldades ou facilidades desse método. Assim, corrigimos a exposição, assim como a temperatura de cor quando necessário, além de garantirmos a continuidade entre as cenas. Também valorizamos os objetos em vermelho e azul de cada situação, nivelando os diferentes tons das duas cores que apareciam na imagem, tomando cuidado para regular a saturação desses elementos, pois não queríamos cores excessivamente vibrantes.

Apesar do meu conhecimento ainda intermediário na área, foi uma oportunidade de aprendizagem prática valiosa e apresentou dificuldades que eu não tinha previsto. A maior delas foram as cenas debaixo d'água. As cores nessa situação ficam muito distorcidas, o que eu percebi apenas no momento da colorização. Além disso, usamos duas câmeras diferentes, uma, a A7s, gravando em Rec. 709 e outra, a C300, gravando em C-log 2, tornando a equalização desses materiais desafiadora.

Terminamos essa primeira sessão satisfeitas com o resultado, restando apenas alguns ajustes para serem feitos numa segunda sessão, que por isso não precisaria do acompanhamento das quatro proponentes. Após dois meses, um período considerável de tempo, voltamos à finalizadora para encerrar o processo. Reparamos, então, como nosso olho pode nos enganar, pois mesmo tendo gostado do nosso primeiro *grade* à princípio, ao

---

<sup>20</sup> Rec. 709: espaço de cor na imagem digital que se aproxima do espectro de luz visível ao olho humano. Ao contrário do log, apresenta saturação e contraste fidedignos à realidade.

revisitá-lo sentimos que ele estava discreto e conservador demais. O filme estava excessivamente dessaturado, descontrastado e tímido, sem personalidade. Creio que isso pode ter sido outra consequência da escolha pela correção manual do log para Rec. 709, pois partimos de uma imagem esteticamente desagradável, que é a que o log fornece, para outra “aceitável” no final do dia. Pela comparação, ficamos satisfeitas naquele momento. Nas imagens 1 a 4 temos amostras da primeira versão da cor.

Imagen 1:



Imagen 2:



Imagen 3:



Imagen 4:



Dessa vez pesamos a mão no contraste e tingimos o curta de azul. Para isso, me rendi ao uso de LUTs. Percebi que meu receio com esse recurso não era apenas sobre minha aprendizagem, mas também porque sentia que, se não pudesse chegar ao resultado esperado sem ele, seria uma prova da minha inaptidão. Porém, mesmo ciente das lacunas no meu conhecimento, aprendi que os efeitos de um LUT, por se tratar de uma série de cálculos precisos que alteram a imagem, são muito difíceis de serem reproduzidos manualmente (especialmente por uma principiante), mas que podem ser um ponto de partida interessante para um *look* criativo para além das correções primárias de exposição e temperatura de cor.

Trabalhando remotamente com as diretoras (eu na Clandestino, elas de suas respectivas casas), fiz diferentes misturas com alguns LUTs gratuitos que pude encontrar até que chegamos a uma estética agradável. Era mais pesada, com o contraste elevado, a exposição mais baixa e tons de azul uniformizados. O desafio então foi preservar os tons médios de luz, sem escurecer demais as cenas. A dificuldade foi maior em momentos cuja iluminação na gravação já era contrastada de forma destoante, como a cena em que

Janaína lava a louça na cozinha. Também havia uma preocupação minha e de Giuliana em expor e colorir corretamente os diferentes tons de pele que havia no curta, sendo todos negros. Como pessoas brancas sabendo da preferência histórica da fotografia cinematográfica por peles brancas, tínhamos uma responsabilidade por fazer jus à pele negra, que requer um tratamento diferente da branca para ser corretamente impressa na imagem. Tentamos prestar muita atenção à pele das personagens para que fossem fidedignas à realidade e não ficassem pouco iluminadas ao ponto da baixa visibilidade. Também suavizamos o vermelho e realçamos o azul para que a pele se aproximasse às referências trazidas pelas diretoras (imagens 5 e 6). Nas imagens 7 a 10 podemos ver uma amostra do nosso resultado final.

Imagen 5



Imagen 6:



Imagen 7:



Imagen 8:



Imagen 9:



Imagen 10:



Avaliando nosso resultado final de correção de cor, chegamos a uma imagem que varia entre o grave e o suave, com o azul (presente no quarto de Janaína e na piscina especialmente, como exemplificado nas imagens 7 e 9) trazendo calma e o amarelo, predominante na luz dos postes da rua e nas cenas de conflito com o pai (imagens 8 e 10), evocando ansiedade. Em quesitos técnicos, creio que os *highlights* (áreas mais iluminadas da imagem) poderiam ter ficado com tons mais quentes, pois isso seria um bom contraste com os tons médios azulados, trazendo mais profundidade às peles.

#### **4. Conclusão**

Ao longo do processo de pós-produção, pude sentir quais são as principais dificuldades de cada uma de suas fases, potencializadas pela pandemia. Creio que a maior delas foi trabalhar sozinha. Em circunstâncias normais, o trabalho de um montador pode ser bastante solitário, mas com suporte técnico e moral do resto da equipe. Durante a pandemia, não pude ter esse suporte, apenas conversas à distância com minhas colegas, que era a única possibilidade do momento. Assim, o processo de *Como respirar fora d'água* em particular teve que ser bastante criativo com relação às soluções para o curta e para as condições de trabalho. Também creio que foi cansativo demais ter tantas funções num mesmo projeto e não acho que seja algo que eu faria novamente. Apesar disso, me proporcionou enorme aprendizado ter me envolvido em todas as etapas da pós produção de imagem e não me arrependo da forma como se deu minha participação.

## Conclusão geral

Ao relacionar nosso processo de formação às funções que assumimos no filme — roteiro, direção, direção de fotografia, montagem e finalização —, fomos apresentadas a uma série de desafios, principalmente porque uma formação em audiovisual é incapaz de transpor em aulas tudo que precisamos saber para materializar um filme.

Sutilezas como a diferença entre preparação de atores nos ensaios e no set, por exemplo, não eram claras para nós, e somente com a mão na massa pudemos perceber o quanto diferenciar esses processos era importante. De certa forma, essas lacunas ocorridas na nossa formação nos fazem valorizar ainda mais os exercícios práticos do curso, que nos permitiram praticar extensivamente e descobrir para além dos manuais o que implica o verdadeiro fazer filmico.

Ao mesmo tempo, foi através desses exercícios que desenvolvemos a capacidade de adaptação ao longo do curso no CTR. Aprendemos a equilibrar o planejamento meticuloso e a mudança de planos quando fatores externos se impuseram sobre nós. Foi o que nos preparou para os desafios que se apresentaram em *Como respirar fora d'água*, sendo eles tanto de cunho prático, como uma mudança de cronograma devido à chuva num dia de gravação externa, quanto criativo, quando tivemos que repensar a personagem de Júlio baseado no material que tínhamos à mão. Sabemos que o cinema no Brasil sempre precisou conviver com imprevistos, falta de recursos e de apoio, o que tornou seus profissionais mestres na adaptabilidade e esperamos ter incorporado essa característica e levá-la conosco para nossas futuras produções.

Para além das questões de expertise e noção técnica, também sentíamos falta de referências e temas que, ao longo do curso, dialogassem com nossos anseios de pensar cinema e acompanhar histórias que nos tocassem, diante de um padrão narrativa dominante que muitas vezes não nos fazia sentido. Nossa filme partiu essencialmente dessa busca em comum entre as quatro proponentes e, através deste projeto, demos um passo em busca de concretizar essas narrativas na tela, entendendo que a representação no cinema vem carregada de recortes e contradições, e como nossas escolhas influenciam na criação e manutenção de olhares.

*Como respirar fora d'água* nos fez colocar em prática o sentido de criação em movimento, aquela que ocorre em função do processo. Nesses casos, a criação não acontece sempre de maneira vertical, ou seja, ideias não conduzem sempre à prática, mas teoria e prática, desejos e resultados se influenciam mutuamente até que o filme finalmente seja finalizado.

Principalmente no início da concepção do curta, nós quatro ainda acreditávamos em uma romantização do planejamento como comandante dos processos de criação, mas ao longo dos dois anos discutindo e materializando a nossa história, assimilamos que os estímulos e ideias que constroem um filme podem vir de todos os lados: construções anteriores das pessoas da equipe, referências que acessamos, acontecimentos do mundo, contribuições de experiências pessoais do elenco, problemas e soluções de produção. Tudo isso exigiu de nós capacidade de adaptação e competência para selecionar o que de fato ajudaria nossa história a crescer, absorver o que pôde engrandecê-la e deixar de lado o que não servia mais a ela, mesmo que isso fugisse da nossa idealização inicial.

O retrato final da relação entre pai e filha é um exemplo de como o processo alterou estruturalmente o resultado. O mergulho completo no entendimento e percepções da personagem Janaína, suas desconfianças e medos, acabou por transformar a figura paterna que buscamos inicialmente construir e, dessa forma, configurar um novo ponto de vista, que jamais atingiríamos se não fosse a reflexão e releitura do que tínhamos em mãos.

Todo esse processo de criação ficou registrado em *Como respirar fora d'água*, que se tornou uma breve síntese dos nossos anos de aprendizado no curso de audiovisual e desenvolvimento como profissionais. De mais de uma maneira, as decisões que tomamos ao longo da produção do curta nos representam e estão presentes em cada ponto da nossa história.

## **Seção de Anexos**

### **Roteiro**

#### **APNEIA 4º TRATAMENTO, VERSÃO 2**

1

INT. CLUBE DE NATAÇÃO - NOITE

Clube de natação com instalações modernas, as piscinas estão vazias. JANAÍNA, 17, negra, usa óculos, maiô e toucas de natação. É a única a nadar em todo o espaço. Dá braçadas vigorosas dentro d'água.

GEISA, 39, treinadora do clube, veste roupa esportiva, surge carregando suas coisas, pronta para ir embora. Para na borda da piscina e espera Janaína. Janaína para na borda, ofegante, e cronometra seu tempo com um smartwatch.

GEISA

Última rodada, Jana. A gente melhora a pernada da chegada amanhã. Descanso também faz parte do treino.

JANAÍNA

É a última, prometo.

Geisa deixa o ginásio.

GEISA

Olha lá, pega leve!

2

CORTE INTERNO

Janaína, já sem trajes de natação, cabelos curtos, vestida com roupas largas, prepara-se para sair. Apoia sua mochila na arquibancada, coloca seus fones de ouvido. O segurança do clube, NALDO, 32, faz ronda no local.

JANAÍNA

Boa noite, Naldo!

NALDO

Agora vai se divertir, né não?

JANAÍNA

E quem disse que não me divirto na  
piscina?

NALDO

Só se for naquelas de criança, que  
a água bate aqui na canela! Nessa  
daí eu não confio, não.

Janaína ri.

2.

3

EXT. ESCADARIA - NOITE

Música alta, não diegética. Rua escura e vazia. Janaína caminha distraída com seus headphones. Se move acompanhando o ritmo da música que ouve, no estilo hip-hop. Somente suas costas estão visíveis, de modo que Janaína seja pouco identificável como uma menina.

Janaína está sozinha na rua e segue o caminho mirando o seu entorno. Sua atenção desvia da música para o ambiente noturno. O movimento de algo chama a atenção no escuro, e Janaína aperta o passo.

Janaína cruza uma escadaria no caminho. Ela é estreita, mal iluminada e completamente deserta. Uma luz vermelha piscante reflete sobre as paredes da escadaria e nas costas de Janaína. Há dois policiais, POLICIAL 1 e POLICIAL 2 em posto, próximos a uma viatura. Janaína relaxa diante da presença dos policiais e segue distraída subindo os degraus. A música continua.

POLICIAL 1

Ei, Moleque! Encosta aí, mão na  
cabeça!

Janaína não ouve e continua seguindo.

POLICIAL 1 (CONT'D)

Tá me tirando? Vai fingir que não  
tá ouvindo? Encosta aí, porra!

Policial 1 empurra Janaína contra a parede. O headphone cai da sua cabeça, a música cessa e se torna diegética.

BLACK.

Policial 2 segura com força o braço de Janaína,  
virando-a de costas.

BLACK.

Policial 1 apalpa Janaína.

JANAÍNA

O que que vocês tão fazendo? Não toca em mim! Vocês não podem tocar em mim desse jeito!

BLACK.

POLICIAL 2

Fala grosso, rapaz!

Policial 2 pisa nos óculos de natação de Janaína.

3.

4

EXT. RUA - NOITE

BLACK. Janaína faz uma ligação telefônica para seu pai.

JÚLIO

Tá vindo pra jantar?

JANAÍNA (V.O.)

Pai, vou precisar da sua ajuda.

CARTELA DE TÍTULO: Apneia

5

INT. CARRO DE JÚLIO - NOITE

JÚLIO, 47, pai de Janaína, negro, barba feita, cabelo com corte militar, vestido com camiseta casual, e Janaína estão sentados nos bancos dianteiros. Ela tem o olhar baixo e voltado para fora do carro.

JÚLIO

Então você não tava aprontando nada  
naquelas bandas?

JANAÍNA

Eu já disse.

JÚLIO

Vamos pra casa agora, agradecer que  
não aconteceu nada e evitar que  
isso se repita.

Júlio toca nos ombros de Janaína, ela tira suas mãos do alcance dele. Ela encara Júlio, séria.

JANAÍNA

(Atropelando as palavras)

Como assim nada? A gente ainda consegue ir atrás deles. Deve ter alguma câmera de vigilância na rua.

JÚLIO

Agora gente não vai atrás de ninguém e nem se enfiar numa corregedoria. Com a polícia eu sei lidar.  
Coloca o cinto de segurança, por favor.

Janaína, insatisfeita, encara Júlio e fixa a fivela do cinto de segurança. Júlio dá a partida. Janaína se observa no retrovisor.

4.

6

INT. QUARTO DE JANAÍNA - DIA

Quarto de solteiro. Uma das paredes é azul piscina, há algumas medalhas e troféus penduradas e um quadro onde há um cronograma de treinos fixado. Raios de sol entram por uma fresta da persiana aberta.

Janaína, de pijama e olheiras, observa seu rosto e corpo no espelho. Não consegue se encarar por muito tempo e desvia o olhar. Abre a gaveta da cômoda e procura algo no meio de várias bijuterias bagunçadas. Pega um par de brincos dentro dela.

7

INT. CORREDOR - DIA

Júlio, arrumado para ir ao trabalho, vestido com calças, botas e camiseta branca lisa, está parado em frente à porta do quarto de Janaína. Segura um copo de café, um prato com um pão e frutas. Ele hesita em abrir a porta.

Alguém bate na porta de entrada da casa. Júlio deixa o batente de Janaína e abre a entrada para MARIANA, 20, namorada de Janaína, tom de pele um pouco mais claro que o dela. Mariana entra e observa Júlio com o café-da-manhã em mãos.

MARIANA

Acho melhor eu fazer isso.

Julio entrega o copo e o prato nas mãos de Mariana. Ele passa pela sala, fechando os últimos botões da camisa

da farda da polícia militar.

8

INT. QUARTO DE JANAÍNA - DIA

Mariana senta sobre a cama, coloca o café-da-manhã trazido por Júlio ao seu lado. Ao ver Mariana, Janaína guarda os brincos e disfarça.

Mariana levanta, vai até Janaína e faz carinhos nela, como se pedisse atenção. Elas se beijam carinhosamente.

MARIANA

Olha só.

Mariana abre sua mochila e retira uma embalagem com uma fatia de bolo.

MARIANA (CONT'D)

Fiquei em dúvida se você preferia o de limão, mas esse aqui tinha acabado de sair do forno.

5.

JANAÍNA

(Cutucando a embalagem)

Minha treinadora me mataria se visse isso...

MARIANA

Você não vai recusar o bolo de Dona Matilde, vai? É amor em formato de açúcar.

JANAÍNA

Melhor não...

MARIANA

Come vai! Chocolate libera serotonina...vai ser bom pra você.

Mariana dá uma garfada no bolo. Segura o garfo em direção à sua própria boca e ameaça comer o primeiro pedaço.

MARIANA (CONT'D)

Se você não comer, eu como.

Janaína sorri e tenta retirar o garfo da mão de Mariana. Elas disputam o pedaço de bolo. Riem. Janaína conquista o pedaço.

Janaína e Mariana caem na cama. Uma mancha roxa no

braço de Janaína fica aparente. Mariana repara nela e toca o machucado.

MARIANA (CONT'D)  
Isso é de ontem?

Janaína muda de posição para esconder a mancha.

MARIANA (CONT'D)  
Você não falou que eles tinham te machucado. Fizeram isso em mais algum lugar?

JANAÍNA  
Tá tudo bem, daqui a pouco melhora.

Janaína puxa a manga para esconder o machucado.  
Mariana toca Janaína.

MARIANA  
Dá pra descobrir ainda quem são os caras. E também dá tempo de fazer o corpo de delito.

JANAÍNA  
Acho que não é fácil assim descobrir quem eles são.

6.

MARIANA  
Seu pai poderia ajudar.

JANAÍNA  
Acho que ele prefere me deixar confinada dentro de casa.

MARIANA  
E deixar os caras ilesos?

JANAÍNA  
Mari, ele só deve tar querendo me proteger...

MARIANA  
Ele sabe que o ideal era ter feito tudo na hora. Depois só fica mais difícil. Mas posso te ajudar, você não precisa fazer isso sozinha.

JANAÍNA  
Sabe de uma coisa que tenho que fazer sozinha e tá perto? O campeonato. Vou me concentrar nisso agora.

## INT. COZINHA - NOITE

Janaína, veste roupas com mangas e usa brincos, joga fora os restos de comida do seu prato e começa a lavar a louça. Júlio entra na cozinha com um prato sujo em mãos e se posiciona ao lado de Janaína.

Eles se movimentam pela cozinha sem trocar uma palavra. Estão com olhar baixo e evitam que eles se cruzem. Na sala, a televisão fala sozinha. Seu som soma-se ao barulho da torneira ligada. Janaína usa brincos.

JÚLIO

Como foi o dia hoje? Parece mais descansada.

Janaína continua lavando a louça.

JÚLIO (CONT'D)

Deveria usar mais brincos. Você fica ainda mais bonita, lembra até a sua av...

JANAÍNA

(Interrompendo)

Pai, por favor.

7.

O celular de Júlio toca, próximo. Janaína levanta sua cabeça procurando pelo aparelho. Julio não se move, mas o toque continua.

Julio vai até o celular, pega-o. Para atendê-lo, ele vai em direção ao quarto. Sua voz se distancia.

Janaína fecha a torneira e seu olhar se volta em direção ao quarto de Júlio.

## INT. CORREDOR - NOITE

Janaína vai em direção ao seu quarto. Passa em frente à porta entreaberta do quarto de Júlio. Ele está no telefone e discute, austero, com alguém do outro lado da linha.

Júlio nota a presença de Janaína e fecha a porta do quarto. A voz de Júlio está abafada dentro do cômodo, mas ainda é ouvida no corredor. Janaína se aproxima da porta para ouvir melhor.

JÚLIO

Sim, fica sossegado que por aqui já  
tá tudo resolvido. Foi só um  
engano, um mal entendido... pode  
sempre acontecer.

Janaína reage mal à fala de Júlio.

Júlio abre a porta, atravessa o corredor com pressa.  
Ajeita o quepe em sua cabeça e a arma dentro da roupa.

JÚLIO (CONT'D)

Vou ter que sair pra cobrir uma  
baixa no batalhão. Não me espera.

JANAÍNA

Essa hora?

Júlio sai batendo a porta atrás de si. Janaína se  
assusta, seus olhos acompanham Júlio. Um ruído soa  
de seu rádio.

RÁDIO

(Ruído, abafado)

QAP, QAP

Janaína abre a porta do quarto de Júlio e vê suas  
coisas reviradas. Ela entra no quarto e senta-se na  
cama olhando ao seu redor. Algo chama sua atenção, e  
ela se levanta para pegar No meio da bagunça, Janaína  
encontra uma farda da Polícia Militar. Toma a farda em  
suas mãos e olha mais de perto. Há uma mancha vermelha  
escura nela.

8.

Janaína aproxima seu nariz da mancha e a examina  
melhor. Identifica o cheiro, se assusta e sai do  
quarto com a farda em mãos.

11

INT. CLUBE DE NATAÇÃO - DIA

Piscina vazia. Janaína está na borda da piscina.  
Faz um exercício de respiração para se  
concentrar.

Geisa chega na área da piscina, nota Janaína e  
confere o horário.

GEISA

Poderia ter avisado que ia faltar  
ontem. Ficamos te esperando.

JANAÍNA  
Desculpa, eu...

GEISA  
Vamo começar aquecendo com os tiros. Depois melhorar essa pernada que não tá nada boa.

Janaína liga o cronômetro e inicia as braçadas do nado crawl. Aumenta a intensidade do exercício. Faz algumas caretas de dor.

GEISA (CONT'D)  
Vai, Jana!

No lado de fora da piscina, Naldo faz sua ronda usual pelo ginásio. Anda de um lado a outro. Naldo arruma seu quepe da farda da mesma forma que Júlio. No seu radinho, uma voz chiada diz coisas ininteligíveis.

Janaína se desconcentra. Um flash de luz vermelha piscante, semelhante à das sirenes policiais, surge. Janaína afunda e permanece alguns segundos submersa. Sua expiração é desritmada, o som se torna abafado, o espaço do quadro é invadido pelo azul e vermelho.

Janaína emerge no meio da piscina, ofegante. Tenta voltar ao exercício, mas não consegue. Ela sente dores. Irritada, bate com força na água, espirrando uma grande quantidade do líquido.

JANAÍNA  
Porra!

Geisa se aproxima da borda da piscina. Se agacha para falar com Janaína.

9.

GEISA  
Algum problema?

Janaína tem a respiração intensa.

JANAÍNA  
Só uma câimbra chata.

Janaína apalpa seus braços, onde sente dores.

GEISA  
Jana, Jana... não dá pra sair da linha tão perto da competição.

JANAÍNA  
Desculpa. Só preciso fazer um

alongamento...

GEISA  
E cadê seus óculos?

JANAÍNA  
Esqueci em casa.

Geisa faz uma expressão de negação.

GEISA  
Tá tudo bem, mesmo?

JANAÍNA  
Acho que tô um pouco ansiosa só.

GEISA  
Bom se concentrar, vai precisar  
estar no seu melhor.

Geisa levanta-se e afasta-se.

JANAÍNA  
Merda!

GEISA  
(À distância)  
Se repetir vou ter que te tirar da  
piscina!

Janaína para na borda da piscina, seus olhos estão vermelhos. Janaína apalpa seus músculos e esconde a região machucada do seu braço embaixo d'água.

10.

12

INT. QUARTO DE JANAÍNA - DIA

Mariana e Janaína estão sentadas na cama. Mariana coloca gelo sobre o braço machucado de Janaína.

Janaína divide sua atenção entre Mariana e a farda manchada de Júlio, enfiada em um canto do quarto. Mantém o olhar desviado em direção à farda.

MARIANA  
Mercúrio em peixes... você disfarça  
muito mal.

Janaína desperta. Mariana dá um beijo em Janaína. Ela toca nos brincos que a namorada usa.

JANAÍNA  
Ah. Falam que cabelo curto combina

com uns brincos maiores.

MARIANA

A gente sabe que começar a andar de  
brinco por aí não vai evitar que  
nada disso aconteça, né?

Janaína permanece calada.

MARIANA (CONT'D)

Você é especial de mais pra tentar  
ser outra pessoa.

13

INT. SALA/COZINHA - NOITE

Janaína espera Júlio, na cozinha, realizando uma atividade do seu cotidiano de nadadora. Está tarde, ela olha para a janela e para o relógio.

Ele derruba algo no caminho, que faz barulho ao cair no chão, Julio pragueja. Júlio chega em casa com um comportamento diferente, mais agressivo.

Janaína questiona o que ele está fazendo aquele horário na rua.

INT. CÔMODO A DEFINIR - NOITE

Uma massa de luz vermelha cresce por trás de Janaína. Incidem de maneira semelhante às luzes das viaturas policiais em torno dela.

Janaína se movimenta rapidamente. Julio vai atrás de Janaína. Ele a alcança e segura seu braço chamando sua atenção.

11.

JÚLIO

Jana...?

JANAÍNA

Pai, que merda é essa?

Janaína pega a farda que encontrou no quarto de Júlio e atira sobre ele.

JÚLIO

Você andou mexendo nas minhas coisas?

Júlio repara a mancha.

JÚLIO (CONT'D)  
Você sabe que é meu trabalho,  
acidentes acontecem. Por que tá  
falando comigo assim?

JANAÍNA  
Acidente igual ao que aconteceu  
comigo?

JÚLIO  
As coisas fogem do controle, filha.  
Até quando se cumpre as regras.  
E você sabe todas elas de cor. Peço  
tanto pra você não se colocar em  
situação de risco...

JANAÍNA  
Mãos sempre visíveis, não fazer  
movimentos bruscos, obedecer à  
polícia mesmo quando ela tá errada,  
não denunciar... Algumas escolhas  
devem ser minhas

JÚLIO  
Não sei o que você quer, mas to  
tentando te proteger!

JANAÍNA  
Me proteger do que? Disso?

Janaína aponta para a farda.

JÚLIO  
Você não é a única injustiçada. A  
gente aprende a viver usando as  
peças que a gente tem. Tô tentando  
proteger nós dois.

12.

Júlio puxa a manga de sua blusa e mostra um machucado  
em cicatrização no seu ombro, no exato lugar em que há  
a mancha na farda. Janaína recua.

JANAÍNA  
O que foi isso? Tá doendo?

JÚLIO  
Você se machuca na piscina também.  
É parecido.

JANAÍNA  
Nado sozinha, mas tenho salva-vidas  
o tempo todo.  
(Pausa)

Você deveria parar de trabalhar na  
rua.

JÚLIO

Algumas escolhas não são nossas.  
(Pausa)

Quer saber o que aconteceu? Eu te  
conto.

Janaína assente.

JÚLIO (CONT'D)

Estava voltando do batalhão,  
sozinho, parei no bar do Jorge,  
peguei um salgado. Aí um moleque  
veio conversar comigo dizendo que  
queria ser policial. Ele não era  
tão novo, mas disse que sempre foi  
o sonho dele. Ficou perguntando  
demais, logo tive que ser duro com  
o rapaz pra largar do meu pé. No  
dia seguinte na mesma hora, na rua  
de baixo, eu tava à paisana e ele e  
mais dois malandros me enquadraram.  
Por sorte um soldado apareceu  
ajudou a contê-los.

Júlio desloca seu olhar para a farda manchada.

JÚLIO (CONT'D)

Ninguém se machucou muito, mas tive  
que me defender.

Janaína assente. Julio estende a mão, com cuidado  
para não expor seus machucados nas falanges, mas  
Janaína os nota.

JÚLIO (CONT'D)

Sou seu pai e você deve confiar  
mais em mim.

13.

Julio enfatiza sua mão estendida, Janaína hesita, mas  
abraça o pai.

15

INT. QUARTO DE JANAÍNA - DIA

Júlio se aproxima da porta do quarto de Janaína. Ele  
para no batente, observa o seu interior.

A cama está bagunçada. Uma luz branca azulada

oscilante como o reflexo da água permeia todo o quarto, como se o ambiente estivesse submerso pela luz e envolvesse Júlio.

16

EXT. ESCADARIA - (DIA/ NOITE?)

Júlio enfrenta os dois policiais que agrediram Janaína, no mesmo lugar onde a abordagem aconteceu. Os rostos dos policiais estão machucados, assim como as falanges de Júlio.

17

INT. QUARTO DE JANAÍNA - DIA

Júlio encara o quadro de medalhas de Janaína.

18

INT. CLUBE DE NATAÇÃO - DIA

Janaína mergulha na piscina. Ela nada com emplastros para dor presos no corpo. Na superfície, Geisa e Mariana estão sentadas na arquibancada. Seus gritos de incentivo ecoam.

GEISA E MARIANA

Vamo, Jana! Tamo chegando perto!

Silencioso, Júlio chega até o ginásio e se senta na ponta de uma das arquibancadas. Sua voz soma-se às vozes de Geisa e Mariana.

EPÍLOGO

EXT. RUA - NOITE

Janaína, com mochila nas costas, caminha em uma rua escura e vazia. Ela chuta uma garrafa de vidro em seu caminho.

Júlio, veste farda, está em posto. Bruno, ao seu lado, o acompanha. A rua é vazia e escura, exceto pela luz do celular de Bruno, que ilumina seu rosto.

Júlio ouve o barulho de vidro quebrando nas proximidades. Ele procura distraidamente algum movimento na escuridão.

## Referências

### Filmes

35 DOSES DE RUM. Direção: Claire Denis. Produção de Bruno Pésery. França: Wild Bunch, 2008.

A LIBERDADE É AZUL. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção de MK2 Productions, CED Productions, CAB Productions, France 3 Cinéma, TOR Studio Productions, Canal+. França, Polônia e Suiça: MK2 Diffusion e Rialto Film, 1993.

A MENINA SANTA. Direção: Lucrecia Martel. Produção de La Pasionaria S.R.L., R&C Produzioni, Teodora Film, El Deseo, Fondazione Montecinemaverita, Hubert Bals Fund, Lita Stantic Producciones. Argentina, Itália, Holanda, Espanha: Alfa Films, Teodora Film, Cinemien, Wanda Vision, 2004.

A MULHER SEM CABEÇA. Direção: Lucrecia Martel. Produção de Aquafilms, El Deseo, R&C Produzioni, Slot Machine e Teodora Film. Argentina, França, Itália, Espanha: Ad Vitam Distribution, Argentina Video Home, Distribution Company, 2008.

AMORES EXPRESSOS. Direção: Wong Kar-Wai. Produção de Jet Tone Production. Hong Kong: Ocean Shores Video, 1994.

AMOUR. Direção: Michael Haneke. Produção de Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, Wega Film, France 3 Cinéma, Canal+. França: Les FIlms du Losange, 2012.

AZUL É A COR MAIS QUENTE. Direção: Abdelattif Kechiche. Produção de Abdelattif Kechiche, Brahim Chioua, Vincent Maraval. França: Wild Bunch, 2013.

CAFARNAUM. Direção: Nadine Labaki. Produção de Mooz Films. Líbano: Sony Pictures Classic, 2018.

DUCK BUTTER. Direção: Miguel Arteta. Produção de Duplass Brothers Production. Estados Unidos: The Orchad e Netflix, 2018.

FOXFIRE. Direção: Annette Haywood-Carter. Produção de Chestnut Hill Productions, Red Mullet Productions, Rysher Entertainment. Estados Unidos: The Samuel Goldwyn Company, 1996.

GAROTAS. Direção: Céline Sciamma. Produção de Arte France Cinéma, Canal+, CNC, Ciné+, Hold Up Films, Lilies Films. França: Imovision, 2014.

HOMEM-ARANHA NO ARANHAVERSO. Direção: Peter Ramsey, Rodney Rothman, Bob Persichetti. Produção de Sony Pictures Entertainment (SPE), Columbia Pictures, Marvel Entertainment, Avi Arad Productions, Lord Miller, Pascal Pictures, Sony Pictures Animation. Estados Unidos: Columbia Pictures, Sony Pictures Releasing, 2018.

INSECURE. Criador: Issa Rae e Larry Wilmore. Produção de HBO Entertainment. Estados Unidos: HBO Enterprises e Warner Bros. Television Distribution, 2016.

LET THE RIGHT ONE IN. Direção: Tomas Alfredson. Produção de EFTI, Sandrew Metronome Distribution Sverige AB, Filmpool Nord, Sveriges Television (SVT), WAG, Canal+, Fido Film AB, Ljudligan, The Chimney Pot. Suécia: Sandrew Metronome Distribution, 2008.

LÍRIOS D'ÁGUA. Direção: Céline Sciamma. Produção de Bénédicte Couvreur e Jérôme Dopffer. França: Haut et Court, 2007.

LOVESONG. Direção: So Young Kim. Produção de Autumn Productions, Gamechanger Films e Monofonus Press. Estados Unidos: Strand Releasing e Mongrel Media, 2016.

MANCHESTER A BEIRA-MAR. Direção: Kenneth Lonergan. Produção de Pearl Street Films. Estados Unidos: Sony Pictures, 2016.

MOONLIGHT. Direção: Barry Jenkins. Produção de A21, Plan B Entertainment e Pastel Production. Estados Unidos: A24, 2016.

O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA. Direção: George Tillman Jr. Produção de Fox 2000 Pictures, State Street Pictures, TSG Entertainment e Temple Hill Entertainment. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2018.

O OLHO DO CÃO. Direção: Samuel Lobo. Produção de Correria Filmes e Jerimundo Filmes. Brasil, Rio de Janeiro, 2017

RAFIKI. Direção: Wanuri Kahiu. Produção de Steven Markovitz. Quênia: Météore Films, Salzgeber & Co. Medien, Cinemien, 2018.

PARIAH. Direção: Dee Rees. Produção de Sundial Pictures. Estados Unidos: Focus Features, 2011.

PRECISAMOS FALAR SOBRE KEVIN. Direção: Lynne Ramsay. Produção de BBC Films, UK Film Council e Artina Films. Reino Unido e Estados Unidos: Oscilloscope Pictures, 2011.

RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS. Direção: Céline Sciamma. Produção de Bénédicte Couvreur, Lilies Films, Arte, Hold Up Films. França: Pyramide Films, 2019.

SELMA. Direção: Ava DuVernay. Produção de Pathé, Harpo Films, Plan B Entertainment, Cloud Eight Films, Ingenious Media, Redgill Selma Productions. Estados Unidos/Reino Unido: Paramount Pictures e 20th Century Fox, 2014.

SEM ASAS. Direção: Renata Martins. SPCine, Brasil, São Paulo, 2019.

SEX EDUCATION. Criador: Laurie Nunn. Produzido por Eleven. Reino Unido: Netflix, 2019.

SHE'S GOTTA HAVE IT. Direção: Spike Lee. Produção 40 Acres and a Mule Filmworks. Estados Unidos: Island Pictures, 1986.

TERRA INCÓGNITA. Direção: Bruno Mello. Produção de Samba Filmes. Brasil, 2015.

TERRORIZERS. Direção: Edward Yang. Produção de Central Motion Pictures. Taiwan: Inbaubel, 1986.

TOMBOY. Direção: Céline Sciamma. Produção de Hold Up Films, arte France Cinéma e Canal+. França: Pyramide Distribution, 2011.

## Livros

3 DE FEVEREIRO, Frente. *Zumbi somos nós: Cartografia do racismo para o jovem urbano.* São Paulo: Vai - Valorização de Iniciativas Culturais, 2006

BECHDEL, Alison. *Fun Home: Uma tragicomédia em família.* São Paulo: Todavia, 2006

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso.* São Paulo: Perspectiva, 1980

DENIS-BENN, Nicole. *Bem vindos ao paraíso.* São Paulo: Morro Branco, 2018.

FUQUA, Paul; BIVER, Steven, HUNTER, Fil. *Luz Ciência & Magia: Guia de iluminação fotográfica.* 4ª Edição. São Paulo: Editora Photos, 2015.

HARDING, Xavier. *Keeping 'Insecure' lit: HBO cinematographer Ava Berkofsky on properly lighting black faces.* Mic, 6 Setembro 2017, <https://www.mic.com/articles/184244/keeping-insecure-lit-hbo-cinematographer-ava-berkofsky-on-properly-lighting-black-faces>. Acesso em: 9 de Abril de 2021.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação.* São Paulo: Elefante, 2019.

JAMESON, Fredric. “Sobre o realismo mágico no cinema”. In: JAMESON, Fredric. *As marcas do visível.* Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 131-155.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.* Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

LATIF, Nadia. “It's lit! How film finally learned to light black skin.” The Guardian, 21 Setembro 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/21/its-lit-how-film-finally-learned-how-to-light-black-skin>. Acesso em: 9 de Abril de 2021.

MCKEE, Robert. *Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro.* Robert McKee. ARTE & LETRA, Curitiba, 2007.

O'FALT, Chris. *'Moonlight' Glow: Creating the Bold Color and Contrast of Barry Jenkins' Emotional Landscape.* Indie Wire, 26 Outubro 2016, <https://www.indiewire.com/2016/10/moonlight-cinematography-color-barry-jenkins-james-laxton-alex-bickel-1201740402/>. Acesso em 9 de Abril de 2021.

POLESSO, Natalia Borges. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2017

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando Vulgman. São Paulo: EDUSP, 2008.

STUMP, David. *Digital Cinematography: Fundamentals, Tools, Techniques, and Workflows*. Estados Unidos: Taylor & Francis, 2014

TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1969

WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. Michael Wiese Productions: San Francisco, 1999.

## **Ficha técnica**

### **Elenco**

Janaína: Raphaella Rosa  
Julio: Dárcio de Oliveira  
Mariana: Giovana Lima  
Geisa: Taty Godoi  
Naldo: Oswaldo Eugênio  
Policial 01: Riggo Oliveira  
Policial 02: Daniel Melotti  
Policial 03: Paulo Ferreira  
Dublê de Janaína: Rebecca Crompton Soares  
Salva-vidas: Fernando Moreira

### **Equipe**

Direção e Roteiro: Júlia Fávero e Victoria Negreiros

Argumento: Victoria Negreiros

Produção: Ricardo Santos

Direção de Fotografia: Giuliana Lanzoni

Som Direto: Bia Hong e Mariana Suzuki

Direção de Arte: Ana Iajuc

Montagem: Luiza Freire

1<sup>a</sup> Assistente de Direção: Júlia Sonehara

2<sup>a</sup> Assistente de Direção: Beatriz Sampaio

Continuista: Luiza Freire

Assistente de Produção: Vitor Carvalho

Assistente de Produção: Rodrigo Ferreira

1<sup>a</sup> Assistente de Câmera: Lígia Agreste

2<sup>a</sup> Assistente de Câmera: Mariana Duarte

2<sup>a</sup> Assistente de Câmera: Natália Evangelista

2<sup>a</sup> Assistente de Câmera: Clara Dias

Elétrica: Inês Cruz

Assistente de Elétrica: Luísa Nico

Assistente de Elétrica: Letícia Rocha

Assistente de Elétrica: Igor Bitran

Assistente de Elétrica: Isabel Beitler

Assistente de Elétrica: Klaus Oti

Logger: Letícia Mota

Logger: Vinícius Cerqueira

Consultoria de Filmagem Subaquática: Lucas Pupo, ABC

Operador de Câmera Subaquática: Thiago Guirado

Assistente Subaquático: Richard Reis

Assistente de Som Direto: Aline Rabelo

Assistente de Arte: Maylon Romes

Assistente de Arte: Isabella Gebara

Assistente de Arte: Larissa Antonellini

Assistente de Arte: Júlia Noá

Fotografia Still : Raquel Leal

Salva - vidas: Fernando Moreira

Making Of: Isabel Beitler

Coordenador de luta: Leonardo Saad

Segurança: Marcelo Dutra

Assistente de Montagem: Lira Kim

Desenho e edição de Som: Bia Hong

Assistente de Edição de Som: Beatriz Juska

Grafismo: Ana Clara Martins

Correção de Cor e Finalização: Luiza Freire

Tradução para o Inglês: Ricardo Santos  
Henrique Casimiro

Legendagem: Henrique Casimiro

### **Equipe técnica do CTR**

Coordenador de Operações: Douglas Giudice  
Coordenador de Produção: Paulo Ferreira  
Supervisor dos Estúdios / Imagem: Francisco Coca  
Operação de Equipamentos: Guido A. A. Agovino  
Coordenador do LMA: Marcelo Leite  
Operador de Audiovisuais: Edson da Conceição  
Sonoplasta: Sandro Costa  
Iluminador: Marcos J. S. Pinto  
Técnico de Manutenção: Ferdinand Machado  
Cenotécnico: Gabriel Barreto  
Núcleo de Ref. do Audiovisual: Joel Yamaji  
Núcleo de Ref. do Audiovisual: Marcos Kurtinaitis  
Editor de Imagem e de Cor: Maurício Nakasato

### **Apoio**

São Paulo Film Commission / SPCine  
CET  
Centro Olímpico de Treinamento  
SEME  
Eficaz Salvamentos  
Encontro Lanche  
QG do Lapa Bar e Petiscos  
Restaurante Caju Verde  
Chubb Seguros Brasil S.A.  
Liquidophoto - Underwater Production Services  
Brazil Camera Rental  
Festival Nascente  
Festival Kinoforum

Projeto selecionado para o Kinoforum Labs 2019

Projeto vencedor do prêmio USP Nascente 2019

Contato: [comorespirarcurta@gmail.com](mailto:comorespirarcurta@gmail.com)