

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

João Pedro Fagundes de Almeida
Laís Machado de Oliveira
Luiza Ratto Afonso

TRAGO: EXPERIÊNCIA DE UM CURTA-METRAGEM E REFLEXÕES ACERCA DO
CINEMA DE FLUXO

Juiz de Fora
Fevereiro de 2025

**João Pedro Fagundes de Almeida
Laís Machado de Oliveira
Luiza Ratto Afonso**

**TRAGO: EXPERIÊNCIA DE UM CURTA-METRAGEM E REFLEXÕES ACERCA DO
CINEMA DE FLUXO**

Memorial do produto apresentado ao curso de
Rádio, TV e Internet da Faculdade de
Comunicação da Universidade Federal de Juiz
de Fora como requisito parcial para obtenção
do título de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção
Alvarenga

**Juiz de Fora
Fevereiro de 2025**

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

Almeida, João Pedro Fagundes de.

Trago : EXPERIÊNCIA DE UM CURTA-METRAGEM E REFLEXÕES ACERCA DO CINEMA DE FLUXO / João Pedro Fagundes de Almeida. -- 2025.

70 p. : il.

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2025.

1. Curta-metragem. 2. Audiovisual. 3. Cinema de fluxo. I. Alvarenga, Nilson Assunção, orient. II. Título.

Dedicamos esse trabalho aos nossos pais, por todo apoio ao longo da graduação e aos nossos amigos e equipe que fizeram Trago ser possível.

AGRADECIMENTOS

Ter a oportunidade de estudar na Universidade Federal de Juiz de Fora foi uma experiência única e muito gratificante. Por isso, para nós, é fundamental lembrar de pessoas muito especiais e fundamentais para a nossa caminhada e para o nosso projeto.

Nossa eterna gratidão aos nossos familiares pelo apoio e suporte. Sem dúvidas, foi essencial contar com o amparo de vocês e sentir a confiança inabalável depositada em nós. Mesmo quando duvidamos de nós mesmos, vocês acreditaram em nossos sonhos e nos lembraram do quanto éramos capazes.

Agradecemos também aos nossos amigos da faculdade, que compartilharam vivências inesquecíveis conosco durante as aulas, eventos acadêmicos e na rotina em geral. Juntos, nós aprendemos, enfrentamos desafios e nos divertimos. Nossa caminhada não teria sido a mesma sem vocês.

Dedicamos nossa admiração e reconhecimento aos professores e professoras que estiveram ao nosso lado e participaram da nossa trajetória acadêmica. Vocês nos orientaram e nos apoiaram, mesmo diante dos desafios do ensino remoto no início dessa jornada. Somos muito gratos por contribuírem para nossa formação, enriquecendo nosso conhecimento e fortalecendo ainda mais nosso fascínio pelo audiovisual.

Não podemos esquecer daqueles que fazem a FACOM ser o que é. Nosso muito obrigado aos TAEs e funcionários terceirizados da sala 115, Monique, Gilmar, Sandro, Luiz Felipe e Paulo. Sempre que precisávamos, estavam dispostos a nos auxiliar e se tornaram colegas incríveis.

A estrutura física da FACOM também merece nosso reconhecimento. Os equipamentos e espaços, como as salas multimídia e estúdios, nos proporcionaram um suporte essencial. E, com isso, um agradecimento especial a UFJF, que nos oferece um ambiente acadêmico de excelência, público e gratuito.

Agradecemos com carinho à nossa banca, composta pela estimada professora Érika Savernini e pelo querido Aleques Eiterer, que desde o princípio aceitaram o convite para contribuir com esse trabalho.

Por fim, registramos nosso sincero reconhecimento ao Nilson, orientador e amigo, que nos guiou e aconselhou ao longo dessa trajetória, desde o nosso primeiro curta-metragem, realizado na matéria ministrada por ele.

“Every viewer is going to get a different thing. That's the thing about painting, photography,
cinema.”

(LYNCH, David)

RESUMO

Este é um memorial descritivo do curta-metragem de ficção Trago, elaborado a partir do Prêmio Incentivo do Festival de Cinema Primeiro Plano de Juiz de Fora, no qual exploramos as possibilidades da estética do cinema de fluxo na construção de narrativas ficcionais dentro das dinâmicas do cinema independente universitário mineiro. O projeto, elaborado para conclusão do curso de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora, pretende trazer alguns pontos de debate sobre o cinema de fluxo, na medida em que, sob certos aspectos, dialoga com nosso projeto, além de apresentar todos os processos de produção que culminaram em um produto audiovisual que trata questões como descoberta da sexualidade, dinâmicas familiares e luto.

Palavras-chave: Curta-metragem, Audiovisual, Cinema de fluxo.

ABSTRACT

This is a descriptive memoir of the fictional short film *Trago*, produced as part of the Incentive Award of the Primeiro Plano Film Festival in Juiz de Fora, in which we explored the possibilities of the aesthetics of cinema of flux in the construction of fictional narratives within the dynamics of independent university cinema in Minas Gerais. The project, designed to complete the Radio, TV and Internet course at the Federal University of Juiz de Fora, aims to bring up some points of debate on cinema of flux, insofar as, in certain respects, it dialogues with our project, as well as presenting all the production processes that culminated in an audiovisual product that deals with issues such as the discovery of sexuality, family dynamics and mourning.

Keywords: Short-film, Audiovisual, Cinema of Flux

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Divulgação do casting nas redes sociais.....	28
Figura 2 – Kombi que utilizaríamos	29
Figura 3 – Fusca que utilizamos.....	30
Figura 4 – Videochamada com os atores e preparador de elenco.....	33
Figura 5 – Primeiro ensaio presencial.....	34
Figura 6 – Exercício de improvisação entre os atores de Caio e Sofia.....	35
Figura 7 – Exercício de aquecimento entre os atores do núcleo familiar.....	36
Figura 8 – Gravação dentro do carro.....	36
Figura 9 – Paleta de cores.....	38
Figura 10 – <i>Moodboard</i> : Quarto de Luís e Caio.....	39
Figura 11 – Quarto - lado do Luís e lado do Caio.....	40
Figura 12 – Lado do Luís.....	40
Figura 13 – Lado do Caio.....	41
Figura 14 – <i>Moodboard</i> da sala.....	42
Figura 15 – Caio e Luis jogando baralho.....	43
Figura 16 - Família tomando café da manhã.....	43
Figura 17 – Tabela Organizacional de Equipamentos.....	46
Figura 18 – Excertos do <i>storyboard</i> e mapa de luz.....	47
Figura 19 – Gravação da cena do Caio saindo pela porta - cena final.....	48
Figura 20 – Bastidor da cena do retrovisor sendo gravada.....	49
Figura 21 – Bastidor da cena do retrovisor sendo gravada.....	49
Figura 22 – Thais e João fora do carro tentando captar o áudio.....	52
Figura 23 – Thais captando o áudio da cena no posto.....	52
Figura 24 – Thais testando o áudio do lado de fora do carro.....	53

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A IDEIA DE CINEMA DE FLUXO	11
2.1 O ESTILO CLÁSSICO HOLLYWOODIANO	11
2.2 O REALISMO	14
2.3 O MANEIRISMO	17
2.4 O CINEMA DE FLUXO E O REALISMO SENSORIAL	18
3 TRAGO: DESDOBRAMENTOS DA CONSTRUÇÃO DE UM CURTA-METRAGEM	21
3.1 CONCEPÇÃO DA HISTÓRIA	21
3.2 DIREÇÃO GERAL	23
3.3 PRODUÇÃO	27
3.4 DIREÇÃO DE ATORES	31
3.5 DIREÇÃO DE ARTE E CENOGRAFIA	37
3.6 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	44
3.7 DIREÇÃO SONORA	50
3.8 MONTAGEM	54
3.9 COLORIZAÇÃO E PÓS PRODUÇÃO	56
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS	61
APÊNDICE	62

1 INTRODUÇÃO

Direta ou indiretamente, nosso trabalho de conclusão de curso nasce em 2023, no quinto período da faculdade, na matéria de Direção Geral de Ficção, ministrada pelo professor Nilson Alvarenga - que futuramente seria nosso orientador -, quando realizamos nosso primeiro curta-metragem de ficção.

À época, éramos um grupo de seis pessoas, e o desafio principal era juntar todas essas mentes em um único trabalho, inédito para a maioria até então: o de direção. A proposta era, e assim foi feito, de que cada membro da equipe dirigisse pelo menos uma cena do curta. Desta forma, veio ao mundo *Os Silêncios de Maria*. A história segue uma mãe negra tendo que lidar com a maternidade solo enquanto enfrenta os problemas do dia a dia.

Sendo filmado e finalizado nos meses de junho e julho, enviamos o filme para o Primeiro Plano - principal festival de cinema de Juiz de Fora e região - com incentivo do professor. O festival, que possui um grande compromisso com o cinema independente e universitário, possibilita que filmes realizados dentro da universidade concorram ao Prêmio Incentivo Primeiro Plano. A equipe do curta contemplado pelo incentivo recebe um prêmio em dinheiro e em locação de equipamentos com produtoras da cidade e de outros locais.

Para a nossa surpresa e também alegria, *Os Silêncios de Maria* foi o ganhador do 15.º Prêmio Incentivo. Com essa grande honra e um prêmio condizente, tínhamos o dever de produzir um novo curta, que seria passado na sessão de abertura do ano seguinte no Primeiro Plano.

Assim, aos poucos, nasceu *Trago*, um curta ficcional inspirado nos filmes de cinema de fluxo - que vamos explicar mais a frente - e diretores como Abbas Kiarostami, Gus Vant Sant e Tsai Ming-liang. Não éramos mais seis diretores como em *Os Silêncios de Maria*. Desvencilhando-nos das responsabilidades com uma matéria específica, cada um pôde explorar mais sua área de interesse na execução do curta. Desta forma, nos dividimos em três diretores que, graças ao incentivo de professores, tornaram-se também equipe de TCC.

A história segue dois irmãos, que há muito não se falam, em uma viagem de carro cujo destino final é o velório do pai. Mesclando cenas do presente com o passado, *Trago* tenta combinar luto, trauma e autodescoberta em uma narrativa que não se preocupa em dar respostas, mas causar sentimentos e suscitar perguntas.

Neste relato, apresentaremos inicialmente o percurso das formas narrativas do cinema até chegar ao cinema de fluxo, depois relataremos nossa experiência ao produzir *Trago*, desde a concepção inicial até a finalização.

2 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A IDEIA DE CINEMA DE FLUXO

Alguns aspectos do que se convencionou chamar de cinema de fluxo tiveram impacto sobre nosso modo de conceber *Trago*. Por isso, neste capítulo, apresentaremos um brevíssimo panorama das fases e momentos do cinema, partindo do cinema clássico hollywoodiano, passando pelo cinema moderno e realista e pelo cinema maneirista dos anos 1970 e 1980, até chegarmos ao cinema de fluxo e sensorial do final dos anos 1990.

2.1 O ESTILO CLÁSSICO HOLLYWOODIANO

Para compreendermos o que hoje em dia chamamos de cinema de fluxo, é necessário voltarmos às concepções do cinema clássico e do cinema moderno. Precisamos entender até que ponto este estilo de cinema se afasta da narrativa clássica, cujo modelo é a montagem, e, por outro lado, do cinema moderno da *mise-en-scène*, cujo modelo é o plano. Ambos, porém, operam dentro da ideia da cena, conceito que será elaborado nos parágrafos seguintes.

Quando David Bordwell escreveu sobre o cinema clássico, ele usou de base o cinema hollywoodiano entre 1917 e 1960. Para Bordwell, “o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos” (BORDWELL, 2005, p. 278). Bordwell utiliza o termo russo *syuzhet*, que designa a representação sistemática dos eventos, por vezes traduzido como trama (BORDWELL, 2005, p. 278) para se referir às narrativas.

Esse cinema clássico é baseado em uma história linear, onde o roteiro segue uma lógica causal: “o filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial das coisas que é violado e deve ser restaurado” (BORDWELL, 2005, p. 279). Outro aspecto importante do *syuzhet* clássico é a dupla estrutura da causalidade, duas linhas da história que acontecem concomitantemente: a história do casal heterossexual e outra que envolve outro aspecto, como trabalho, guerra e outras relações pessoais (BORDWELL, 2005).

Conforme Bordwell explica, as duas linhas são, na maioria dos casos, distintas, porém interdependentes (p. 281). A depender de cada trama, uma das linhas pode ser encerrada antes da outra, mas, como elucida Bordwell, “é comum as duas coincidirem no clímax: a resolução de uma deflagra a resolução da outra” (p. 281).

Outro aspecto importante apontado por Bordwell é a divisão de segmentos do *syuzhet*. *A priori*, as “cenas” seriam o tipo mais comum no cinema hollywoodiano. Na narrativa clássica, elas são demarcadas por critérios neoclássicos, unidade de tempo, espaço e ação.

Sendo assim, no cinema clássico, uma cena acaba e termina no mesmo local, durante um período de tempo definido, apresentando uma ação. Os limites dessa sequência são indicados por mecanismos padrões, como fusão, escurecimento ou pontes sonoras (BORDWELL, 2005, p. 281).

Para que haja a linearidade do cinema clássico, cada cena deve constituir uma determinada função:

[...], a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada em suspenso para servir de motivação à próxima cena, que retoma a linha deixada pendente (frequentemente por um “gancho de diálogo”).

Portanto, o encadeamento de cenas que se complementam no decorrer da trama é um dos principais mecanismos para que a narrativa considerada clássica surja.

Bordwell defende que há duas possíveis maneiras de compreender o final clássico. A primeira seria considerá-lo um “coroamento da estrutura”, a conclusão lógica para o encadeamento de cenas que formam a narrativa. Essa concepção é de certa forma válida, dado que os filmes hollywoodianos são construídos de forma bem amarrada, posteriormente levando a uma conclusão lógica. Entretanto, Bordwell sugere que, baseando-se em roteiros imotivados e/ou inadequados, “o final clássico não é na verdade tão decisivo do ponto de vista estrutural, surgindo como um ajuste mais ou menos arbitrário de um mundo desarranjado[...]” (p. 283). Um aspecto que merece destaque é o encerramento - majoritariamente - feliz do casal heterossexual. Bordwell faz uma brincadeira dizendo que se pegasse com filmes hollywoodianos aleatoriamente, pelo menos sessenta finalizariam com uma exibição do casal principal e, muitas vezes, com um beijo.

Ainda nessa lógica do encerramento clássico, Bordwell aponta uma outra problemática: considerando um filme clássico de em média oitenta minutos - que, conforme já apontado, prioriza a narrativa do casal heterossexual -, os personagens secundários da trama acabam, por vezes, esquecidos e com seus arcos deixados em aberto, sem uma conclusão clara. Porém, como ele aponta, essa não é a única razão para o “esquecimento” dos personagens menores: este também é “promovido pelo procedimento de encerrar o filme com um epílogo, uma breve celebração da nova estabilidade alcançada pelos personagens principais” (BORDWELL, 2005, p. 284).

Bordwell defende que a narração clássica, de forma geral, é onisciente - sabe mais que todos os personagens; raramente reconhece que está se dirigindo ao público; e, ainda, adquire

outra função: esconder o que vem a seguir. Entretanto, essas características não são via de regra, como o próprio Bordwell exemplifica. Em filmes policiais, a narrativa opta por esconder mais elementos, com o intuito de criar-se o mistério acerca de qualquer que seja o crime cometido; em filmes musicais, os personagens podem cantar diretamente para o espectador. Esses aspectos trabalham em conjunto para que as cenas transmitam certa comunicabilidade para o espectador. Em outras palavras, a narrativa clássica assume esses papéis para que a trama contada seja compreendida por quem assiste. Desta forma, “em geral, a narração é construída de modo a fazer com que os personagens e seu comportamento produzam e reiterem os dados fundamentais da história” (BORDWELL, 2005, p. 289).

A onisciência narrativa do filme clássico nasce por meio da consciência espacial. Considerando a câmera um observador “invisível”, liberto das amarras temporais e espaciais, ela consegue vagar pelos diferentes espaços e tempos dentro da narrativa, com o intuito de não esconder nenhuma informação crucial para o espectador. Nesse sentido, considera-se que *flashbacks* não são uma quebra na linearidade do filme clássico, eles funcionam como instrumentos que “rápida e veladamente preenchem uma lacuna causal” (BORDWELL, 2005, p. 286).

O estilo clássico pode ser considerado por muitos como invisível ou sem costuras (p. 290), entretanto isso é consequência do esforço da fórmula. “Em seu conjunto, a narração clássica trata a técnica cinematográfica como um veículo para a transmissão de informações da história pela narrativa” (p. 291). Consistindo em um número estritamente limitado de dispositivos técnicos específicos, a fórmula da *mise-en-scène* clássica - com planos americanos e primeiros planos; iluminação pouco complexa, geralmente de três pontos; e ângulos de câmera normais, na altura do rosto do personagem (p. 293) - faz com que o estilo hollywoodiano clássico não estimule o espectador a realizar operações cognitivas complexas (p. 295).

Xavier (2005), defende que há duas operações básicas para se construir um filme: a filmagem, e, dentro desse quesito, as escolhas de como serão feitas essas capturas, e a montagem, que é a “escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas” (p. 19, 2005). Mais à frente, em um outro momento, essas escolhas e a maneira como são feitas serão chamadas de *mise-en-scène*.

Sendo a primeira operação básica a filmagem, existem alguns aspectos que merecem ser tratados com mais atenção. O enquadramento talvez seja o mais imediato, surge no

momento da filmagem: a lente da câmera possui um certo limite de captura, e, portanto, deve-se escolher o que enquadrar, o que vai aparecer na filmagem. O enquadramento define, assim, o campo de visão. Ou seja, tudo aquilo que o espectador pode enxergar - a imagem projetada dentro dos limites da tela. Nesse quesito, Xavier traz para a reflexão o comentário de Noel Burch sobre o “espaço que se estende fora do campo imediato de visão”. Para Burch uma melhor compreensão do espaço cinematográfico daria-se através da consideração de dois diferentes espaços existentes: “aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento” (p. 19, 2005).

A partir dessa ideia de dois campos, Xavier elabora como o espaço externo se torna possível através da imagem que vemos em quadro. Esse aspecto do que não vemos, mas podemos compreender, é importante para a compreensão do filme. Se este, por sua vez, é composto pelo fluxo contínuo de imagens, aquilo que se encontra fora do visível possibilita a compreensão - “o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela” (p. 22). Desta forma, podemos trazer as palavras de André Bazin sobre os limites do enquadramento: o quadro cinematográfico seria composto por uma força centrífuga, e, desta forma, o espectador é “jogado” para fora do quadro e levado a compreender outras imagens possíveis para além do visível.

Retomando as questões sobre as operações cognitivas pouco complexas exigidas pelo cinema clássico perante o espectador, em paralelo às questões do invisível apontadas por Xavier, podemos observar um novo movimento no cinema, que tenderá a mudar conforme os estilos de *mise-en-scène* forem evoluindo. Um dos primeiros momentos onde essa mudança, na forma de fazer o espectador pensar, torna-se nítida é no realismo.

2.2 O REALISMO

Para Marcelo Müller, o cinema moderno surge em um contexto europeu após a Segunda Guerra Mundial. Sua raiz seria o longa italiano *Roma Cidade Aberta* (1945), marcando também a origem do movimento neorrealista italiano.

Bazin, ao comentar sobre *Paisà* (1946), diz:

Em geral, o cineasta não mostra tudo- isso é impossível-, mas sua opção e suas omissões tendem a reconstituir um processo lógico em que o espírito passa sem

dificuldade das causas aos efeitos. A técnica de Rossellini decerto preserva uma certa inteligibilidade na sucessão dos fatos, mas estes não encaixam um no outro como uma corrente numa engrenagem. O espírito deve engatar um fato no outro, como alguém que pula de pedra em pedra para atravessar um rio (2006, p. 8).

Ao fazer uso dessas duas metáforas, Bazin distingue o cinema de narrativa clássica do que ele chama de cinema do realismo. Se a trama clássica se baseia no encadeamento de planos justapostos que formam a narrativa linear e causal, tal como os espaços da corrente que se encaixam nos dentes da engrenagem, o cinema moderno - o realismo - apresenta blocos de situações que, ainda seguindo uma certa linearidade, não possuem cadeia causal tão clara, e, portanto, a fim de “unir” as pedras para atravessar o rio, o espectador deve exercer um pensamento mais ativo.

Conforme apontado por Labarthe:

o realismo não consiste, na verdade, em “acrescentar mais realidade à obra”, [...] mas trata-se, ao contrário, de expulsar qualquer traço de ideologia de uma noção que só conhece a imanência (2006, p. 10).

Desta forma, podemos compreender que o filme do realismo não necessariamente precisa ser mais real, o mais próximo possível da nossa realidade, mas, na verdade, se abdicar da significação dos fatos. Nas palavras de Bazin, “os fatos não têm como função *a priori* servir à nossa imaginação, ele diz que o sentido não cabe ao autor, mas ao espectador” (p.11).

Em sua análise sobre o filme *Soberba* (1942), do diretor norte-americano Orson Welles, Bazin comenta sobre a decupagem de certas cenas. Em uma dessas cenas analisadas - a cena da cozinha, entre Fanny, George e, depois, Jack -, a câmera permanece imóvel durante todo o tempo. Há uma certa tensão entre os personagens, que Bazin elucida da seguinte forma:

[...] Fanny e George, o qual, recém-chegado de viagem com a mãe, precipitou-se para a cozinha a fim de se empanturrar com as tortas de creme preparadas pela tia. Vamos distinguir nessa cena o que se pode chamar de “ação real” e “ação-pretexto”. A ação real é a preocupação contida de tia Fanny (secretamente apaixonada por Eugene Morgan), que, com fingida displicência, busca saber se George e a mãe viajaram com Eugene. A ação-pretexto que invade toda a tela é voluntariamente insignificante e ofusca as tímidas, mas dolorosas, veleidades de tia Fanny: a gulodice pueril de George (2006, p. 84).

Colocado desta forma, Bazin defende que, caso houvesse sido tratada de maneira clássica, “essa cena deveria ter sido decupada em diversos planos, a fim de nos permitir distinguir claramente a ação real da ação aparente” (BAZIN, 2006, p. 84). Entretanto, a escolha de câmera de Welles em manter todo o acontecimento em um único enquadramento, faz com que, quando Fanny entra em sua crise de nervos ao final da cena, seja esperado o clímax - porém sem sabermos de onde virá.

A dor e o ciúme de Fanny irrompem no fim como uma tempestade esperada, mas cujo instante e violência não podiam ser previstos. O menor movimento da câmera, um close-up para nos esclarecer sobre a evolução da cena, teria quebrado esse encanto pesado que nos obriga a participar intimamente da ação (BAZIN, 2006, p. 85).

Quando Bazin diz, referindo-se à escolha de decupagem de Welles, “[...] que nos obriga a participar intimamente da ação” (*idem*) é uma oposição ao que Bordwell havia dito anteriormente sobre como a narrativa clássica não força o espectador a criar cadeias de pensamentos elaboradas. No clássico, todas as coisas eram dadas; no moderno, exige-se uma participação mais ativa de quem assiste.

Outra obra de Welles comentada por Bazin, a fim de elucidar algumas características que surgiam no cinema moderno, é *Cidadão Kane* (1941). O longa ficou marcado por seu campo com profundidades extremas. Para obter esse efeito, Welles pediu ajuda ao seu cinegrafista, Gregg Toland, que sugeriu o uso de lentes grandes angulares (2006). “Essas grandes angulares caracterizam, talvez, mais que a profundidade do campo, o estilo de imagens em *Cidadão Kane*” (BAZIN, 2006, p. 86).

Ao esclarecer como esse tipo de lente funciona, deformando a perspectiva, Bazin defende que a junção do foco em *contre-plongée* e a profundidade acentuada, cria, em quase todo o filme, “uma impressão de tensão e conflito como se a imagem quase se rasgasse. Ninguém pode negar que haja uma convincente afinidade entre essa física da imagem e a metafísica dramática da história” (BAZIN, 2006, p. 86).

Ainda refletindo sobre o Welles, Bazin recupera o que entendemos por decupagem:

Seja qual for o filme, seu objetivo é nos dar a ilusão de estarmos assistindo a acontecimentos reais desenrolando-se à nossa frente como na realidade cotidiana. Mas essa ilusão encerra uma trapaça essencial, pois a realidade existe num espaço contínuo, com a tela nos apresentando efetivamente uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, ordem e duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” do filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado, e de fato compreender por que são naturalmente insensíveis para nós, veremos na realidade que as toleramos porque, ainda assim, deixam subsistir em nós a impressão de uma realidade contínua e homogênea (2006, p. 89).

Portanto, compreende-se que, mesmo no cinema moderno, a *mise-en-scène* ainda carrega, até então, características do cinema clássico, principalmente quando se trata de causar a imersão do espectador na narrativa sendo contada.

2.3 O MANEIRISMO

Nas décadas de 1970 e 1980, nasce o maneirismo, que, “no caso, é o cinema que surge com o fim do classicismo hollywoodiano” (OLIVEIRA, 2013, p. 119). Marcado por diretores como Rainer Werner Fassbinder, Francis Ford Coppola e Dario Argento, o nome maneirismo faz analogia ao maneirismo histórico das artes plásticas, que sucede o classicismo renascentista (*idem*). Conforme Luiz Carlos de Oliveira Júnior aponta, a *mise-en-scène* maneirista:

[...] se notabiliza por construções rebuscadas, enquadramentos labirínticos, referências à história da arte, dispositivos ópticos elaborados. [...] Por mais singulares que sejam suas [dos filmes maneiristas] propostas estéticas, é a consciência de ter chegado depois: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 1970” (OLIVEIRA, 2013, p. 119).

O nome não é apenas uma coincidência: é comum, na maioria dos filmes desse momento, haver uma presença muito forte de referências a pinturas. Há, no maneirismo, uma hiperconstrução das imagens. Citando Bonitzer, Oliveira elucida o “plano-tableau”:

um plano que se aproxima da pintura seja pela citação direta a um quadro de um pintor, seja por um arranjo meticuloso dos elementos plásticos, assemelhando-se menos a um plano de cinema rodado em determinado momento e lugar do que a um quadro pintado ao longo de meses (OLIVEIRA, 2013, p. 126).

O plano-tableau, conforme colocado por Oliveira, constitui uma cronologia à parte do restante do movimento do filme, causando uma certa abstração. Desta forma, o plano pode servir apenas para fruição estética, ou como um espaço onde o cineasta pode construir certas hipóteses plásticas: “o que o espectador vê, então, é menos uma cena ficcional do que uma atividade do quadro. A *mise-en-scène* fica em suspenso, pois o que está em jogo é a exegese do plano, o labirinto de especulações” (OLIVEIRA, 2013, p. 126). Oliveira exemplifica melhor ao analisar uma cena de *The Outsiders* (1983) de Francis Ford Coppola:

[...] trata-se do momento em que Dallas recebe a notícia da morte de Johnny. Ele está numa cama de hospital. Após ouvir a má notícia, seu corpo se contorce num intenso movimento dramático, como uma figura num quadro de Tintoretto. Com o braço esticado, ele segura um canivete. O enquadramento destaca a dramaticidade da pose. Esse plano-tableau maneirista cristaliza, para além do sentimento da personagem, o tormento que é rodar um plano com a consciência de que toda beleza cinematográfica já foi atingida e ultrapassada três décadas antes [...]. A reação de Coppola é uma estilização redobrada. Da mesma maneira que Dallas, para expressar sua dor, recorre a um movimento antinatural e exacerbado, Coppola filme um pôr do sol mais dourado do que qualquer pôr do sol pode ser, [...], empresta ao visual dos jovens uma iconicidade de que os corpos só desfrutaram no mundo da imagem e do

clichê. A nostalgia da beleza clássica o força a querer alcançar uma beleza ainda mais bela (p. 126).

A nostalgia da beleza clássica apontada por Oliveira, que força o diretor a alcançar uma beleza ainda mais bela, será justamente a sina do maneirismo. Se, para Coppola, como o exemplo acima, é necessário ir até os limites da *mise-en-scène*, esgotar as possibilidades da imagem e encher os filmes com citações elaboradas e metafóricas, os cineastas de fluxo surgirão, na década de 1990, como uma espécie de antítese ao maneirismo. Para eles, tudo já se esgotou, já foi usado e refeito - é daí que nascerá o cinema de fluxo, uma quase abstração da *mise-en-scène*.

2.4 O CINEMA DE FLUXO E O REALISMO SENSORIAL

“É no esgotamento destes últimos movimentos que surge o fluxo” (OLIVEIRA 2013, p. 12). O cinema de fluxo caracteriza-se pela subversão dos planos clássicos da *mise-en-scène*: mais do que possuir uma função narrativa, eles existem por existir, são planos longos que podem aparecer esvaziados de significado pela subjetividade que carregam, mas possuem o intuito de criar uma suspensão dentro e fora do filme.

Ao comentar sobre *O Intruso* (2013), Oliveira faz uma observação sobre como o filme se mostra uma tragédia e, conseqüentemente, como o faz de uma maneira diluída, não causal:

[...] uma tragédia sem pathos, sem frêmito, sem clímax dramático, sem a representação exata do evento desastroso e doloroso. O narrador está cegamente imerso na experiência, não tem a distância necessária para “contar histórias” e, valendo-se delas, estimular emoções na plateia. A diluição do drama é acompanhada de uma fascinação com a “flutuação generalizada”, [...]. O lugar da cena não se apresenta com clareza, a narrativa tampouco. Nenhuma cena é decupada segundo uma necessidade pragmática do enredo ou segundo uma preocupação com a fluência dramática do conjunto. Esses critérios ou valores são substituídos por um olhar vagante, uma atenção dispersa, uma planificação da narrativa que se prova sensível à aleatoriedade e à memória lábil das coisas (2013, p. 164).

É possível compreendermos esse “olhar vagante” apontado por Oliveira como a abstração de uma *mise-en-scène*, e, sendo assim, um fluxo de energia dentro do filme. Interessante observar como essa “falta” de um fio narrativo ou de justaposição de quadros e planos a fim de dar um sentido à narrativa faz com que o espectador tenha um trabalho cognitivo muito mais ativo do que nas narrativas clássicas e modernas.

Segundo Erly Vieira Júnior, cinema de fluxo e realismo sensorial, embora se pareçam, não são a mesma coisa. O realismo sensorial em nada se baseia na construção direta dos

planos enquanto encadeamento narrativo estrito - está mais preocupado com as afecções que causa no espectador. Não podemos considerar o realismo enquanto movimento cinematográfico “por se tratar de um conjunto de filmes realizados em diversas partes do planeta, por cineastas não necessariamente ligados entre si [...]” (VIEIRA, 2013, p 3). Vieira usa o realismo sensorial mais como uma estética do que como um movimento.

A imagem, para o cinema sensorial, possui uma função para além da narrativa - ela pode ser responsável por nos gerar intimidade. Em *O Efeito Ozu*, Denilson Lopes elabora a ligação entre a intimidade e o jogo de planos de uma cena. Os “planos de tempos mortos em que os objetos e espaços não ocupam um sentido muito explícito no desenrolar da ação não funcionam tanto como contextualização da cena, nem são apenas momentos de suspensão” (2012) - não nos dizem nada, apenas estão lá.

A maior intimidade, [...] pode estar não na sexualidade, cada vez mais hoje em dia banalizada e espetacularizada, mas no compartilhamento de um momento, de uma imagem, de uma visão que pode ser roupas que balançam no varal, um trem que passa, o calor do sol, uma refeição em família ou uma conversa com amigos, sem nada a dizer de muito importante, a não ser não estar lá (LOPES, 2012, p. 89).

Esses planos servem para a criação dessa intimidade do espectador com a história sendo contada, como se fizéssemos parte daquele universo. Com isso, Lopes argumenta sobre o neutro, que “seria a base de um drama desdramatizado” (2012), algo que vai contra a poética aristotélica e do excesso e, consequentemente, a narrativa clássica e ao modernismo, por exemplo.

Outra característica marcante desse tipo de cinema, de acordo com Oliveira, é a corporeidade dos personagens. Eles não são meros corpos no enquadramento, são mecanismos sensórios e narrativos. Ao tratar de Gerry (2002), Oliveira (2013) explicita a importância do corpo para a estética de fluxo:

O estar-no-mundo, no regime afetivo do corpo, adquire um sentido mais enigmático, mais sutil. Falta, ao corpo-afecção, a cicatriz interior do drama. Ele se guia – ou se perde – pelo mundo por meio unicamente da bússola de seu afeto. O único “objetivo”, o único “drama” das personagens é continuar sendo corpos, ou seja, não se tornar manchas de tinta numa tela abstrata (OLIVEIRA, 2013, p. 177).

O corpo torna-se objeto cênico, passando a ser uma peça importante nesse novo estilo de narrativa. Com a abstração das regras clássicas, o corpo ganha mais espaço: o cineasta possui agora mais tempo para explorar tudo que o corpo do personagem e - consequentemente - o trabalho do ator têm para oferecer, “testar até a exaustão a hipótese de uma mineralidade do corpo [...]” (OLIVEIRA, 2013, p. 173).

Em ‘Estéticas da corporeidade e espetatorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo do corpo’, Erly Vieira Júnior busca explicar como o corpo no cinema, tanto o corpo dentro da tela quanto o do espectador, pode ser “capaz de afetar diretamente o espectador, inclusive ao emular determinadas sensações para além do estímulo sonoro/visual” (2021). Câmera-corpo - conceito elaborado para explicar o jogo e movimentos de câmera que ocorrem no cinema contemporâneo - tem como objetivo criar um senso de intimidade, sensualidade e espetatorialidade. Vieira utiliza como exemplo *Beau Travail* (1999), longa da francesa Claire Denis, importante diretora do movimento do fluxo, em que a repetição de movimentos dos personagens é capturada pela câmera.

Ao falar do corpo de um personagem, estamos falando também do trabalho empregado pelo ator ao dar vida ao papel. A estética de fluxo muitas vezes não exige atuações exageradas - por vezes são as atuações mais contidas que se sobressaem. Entretanto, isso não quer dizer que sejam menos elaboradas ou dirigidas: nesse contexto, o minimalismo funciona “como um despojamento e empobrecimento formais, na redução de elementos em cena sem que isso implique uma superestimação da presença do ator” (LOPES, 2012, p. 108).

3 TRAGO: DESDOBRAMENTOS DA CONSTRUÇÃO DE UM CURTA-METRAGEM

Para chegar ao resultado final de um curta-metragem, existe um processo que consiste em diversas etapas. Dentro dessas etapas, diferentes setores trabalham para chegar em uma obra que se conecte para um objetivo maior. Assim como há inúmeras maneiras de gravar uma mesma cena, há também infinitas possibilidades de realizar uma jornada de filmagem. Cada equipe e cada projeto demandam de diferentes métodos, e neste memorial explicaremos detalhadamente sobre nosso processo de produção, seguindo desde a pré-produção até a pós-produção.

3.1 CONCEPÇÃO DA HISTÓRIA

Inicialmente, toda a equipe debateu ideias de possíveis histórias que gostaríamos de contar. Era muito importante, para todos nós, que fosse uma história que desse voz, de alguma forma, a minorias, assim como fizemos em *Os Silêncios de Maria*.

Partindo deste princípio, fomos atrás de inspirações. Na época, o roteirista, João Pedro Fagundes, estava elaborando um artigo acerca das características do cinema de fluxo no filme britânico *Aftersun* (2022, Charlotte Wells). O filme em questão aborda questões familiares, traumas e autodescoberta: Sophie é uma menina que passa as férias de verão com o pai, Calum, que é parcialmente ausente na vida da filha, enquanto ela observa as meninas à beira da piscina do hotel e tenta se aproximar do pai, que enfrenta os próprios demônios.

Bebendo de outros filmes para encorpar seu artigo, outros filmes serviram de inspiração para o roteiro, como é o caso de *Gosto de Cereja* (1997, Abbas Kiarostami), que segue um homem muçulmano que quer se matar, mas, por motivos religiosos, não pode e, por isso, dirige pelas ruas em busca de alguém que aceite o enterrar embaixo de uma árvore para que, finalmente, ele morra.

Para o roteiro de *Trago*, dois foram os pontos de partida: a história se passar, pelo menos em partes, dentro de um carro, e uma espécie de trauma geracional que pudesse ser passado de uma pessoa mais velha para uma mais nova.

Em um processo tradicional de escrita de roteiro, há uma certa ordem a ser seguida: primeiro escreve-se o argumento, um texto corrido com toda a história, partindo para a

segunda etapa, a escaleta - momento em que, geralmente, separa-se a história por cenas e aponta-se a ação principal de cada uma - e, em terceiro lugar, o roteiro.

O processo de *Trago* foi diferente: partindo das duas características presentes nas obras usadas de inspiração, o roteiro foi a primeira coisa a ser escrita, pulando as etapas de argumento e escaleta.

Na fase inicial, a parte mais importante foi definir quais seriam os personagens que fariam parte desta história. A primeira versão do roteiro contava ainda com apenas uma linha do tempo e, desta forma, apenas quatro personagens apareciam: Caio, Sofia, Lúcia e Mariana.

Na primeira leitura em grupo com o restante da equipe, debatemos e decidimos por algumas coisas: era importante que víssemos um pouco dessa família, sendo assim optamos por trazer *flashbacks* para a história; outro ponto foi a adição de algum elemento que conectasse o passado com o presente, ao que pensamos em fazer do carro esse amuleto. Tanto por questões de produção (encontrar somente um veículo é bem menos dispendioso) quanto de narrativa, ter somente um carro criou uma unidade entre os dois tempos do filme e criou um vínculo maior do personagem principal com seus irmãos.

Com esse primeiro tratamento, o roteiro já ganhou uma nova cara - dessa vez mais coeso e com uma unidade maior entre os acontecimentos. Dessa segunda versão para a versão final, pouca coisa mudou. Na etapa de pensarmos como filmaríamos cada cena, tivemos uma das nossas primeiras orientações com o professor Nilson Alvarenga, em que ele pontuou uma certa falta de momentos que trouxessem a ideia de fluxo para o roteiro. Com isso em mente, o roteirista e co-diretor debateu com o restante da direção e optamos por acrescentar mais três cenas que não possuíam um valor narrativo causal tão expressivo para a história que estávamos contando e desta forma concluímos a versão final do roteiro com doze cenas, que intercalam momentos do presente - as cenas que acontecem dentro do carro - com momentos do passado - onde era possível ver como aquela família funcionava.

Importante dizer que as cenas do passado não foram pensadas como *flashbacks* tradicionais: não seguem um padrão temporal e nem aparecem na história como uma lembrança de algum personagem. No processo de escrita do roteiro, esses momentos foram pensados como uma narrativa paralela ao presente, que poderia, ou não, explicar as ações e comportamentos dos dois personagens que estão dentro do carro.

3.2 DIREÇÃO GERAL

Depois de uma série de três avaliações do roteiro, chegamos na versão final, que seria enviada então para a Produção e para a Direção de Atores. O próximo passo foi realizar reuniões entre os diretores para estruturar uma decupagem de cada uma das cenas. Com o desafio da co-direção, técnica não tradicional na maioria dos projetos audiovisuais no geral, encontramos a seguinte estratégia: cada um dos diretores, em sua casa, decupava a cena do jeito desejado e, ao nos reunirmos, discutíamos cada uma das alternativas até chegarmos em um consenso de qual decupagem seria de fato utilizada nas gravações.

Com a decupagem planejada, realizamos a primeira reunião com a Direção de Fotografia para verificar se seria possível realizar os planos da maneira idealizada. Nas reuniões, também resolvemos questões de iluminação, quais equipamentos seriam necessários para as gravações e possíveis datas para realizar visitas técnicas nas locações. Para que isso fosse possível, a Direção estava sempre alinhada com a Produção, preocupando-se com questões executivas e de planejamento para que tudo ocorresse da melhor maneira possível.

Cada um dos diretores estava responsável por outras áreas (Direção de atores, Arte e Som) e, por isso, as questões que surgiam em cada uma delas eram responsabilidade dos respectivos diretores. Portanto, o pré-planejamento da Direção Geral distribuiu-se dentro das outras áreas, que comentaremos mais à frente.

Durante as diárias de gravação, tivemos dois momentos diferentes: as diárias externas, dentro do carro, e as diárias internas, na casa da família. Levando em consideração que cada um dos diretores estava responsável por uma outra área, decidimos por nos dividir, nos juntando apenas na Direção Geral. Em conjunto, discutimos e analisamos possíveis mudanças e refinamentos depois de cada um dos takes. Estávamos sempre próximos à Direção de Fotografia, analisando os ângulos da câmera, e também à captação de som, para nos certificarmos da qualidade do áudio. Ao mesmo tempo, nos revezamos caso houvesse alguma questão de outras áreas, mesmo que não as nossas, para resolver.

Na pós-produção, tivemos a responsabilidade de decupar o material bruto e entregar os takes selecionados para o montador. Nesse momento, definimos que faríamos reuniões semanais para verificar e realizar mudanças necessárias dentro da montagem, identificando possíveis erros técnicos.

Para explicar os pensamentos por trás das cenas, contextualizaremos cada uma delas para auxiliar na leitura e compreensão das próximas áreas que serão explicadas e também na visão do filme como um todo.

Porém, antes de passarmos cena por cena, é importante fazer um panorama geral. Durante a trajetória do curta, o filme é dividido em dois momentos: o presente, com os personagens Caio e Sofia no carro, e o passado, com a família inteira dentro de casa. Para as gravações e escolhas dos planos, o cinema de fluxo estava sempre presente nos pensamentos e intenções dos diretores, e pode ser evidenciada em momentos específicos.

Durante as cenas do carro, momento em que o fluxo mais se engrandece na narrativa, procuramos trazê-lo na ideia do movimento. Algumas características podem ser pontuadas: cenas que possuem poucos cortes dentro de si, uma câmera que permanece parada no mesmo lugar e que se movimenta junto com o carro e a estrada como representação da continuidade. Cenas como a sexta colocam o fluxo em evidência: o tempo dilatado e contínuo em que não há nenhum grande acontecimento e uma câmera que permanece imóvel, observando-os de longe.

Já nas cenas do passado, a ideia de fluxo se dá na forma como seguimos o cotidiano desses personagens com cenas que não têm função narrativa totalmente definida ou estabelecida. Cenas como a nona, em que os irmãos conversam enquanto jogam cartas, não possuíam início ou fim narrativo, e foram pensadas apenas para construir a perda do irmão mais velho, trazendo bagagem e peso para a dor que vem com a morte desse personagem.

Cena 1: Nosso intuito foi ambientalizar o máximo possível a relação entre os dois, levando em consideração que é a cena inicial do filme. Os detalhes do volante, Caio ligando o som e girando a chave para ligar o carro foram fundamentais para isso. Além disso, fizemos um plano importante do ponto de vista do Caio: Sofia do lado de fora com sua namorada e, no momento em que dão um abraço de despedida, a câmera desvia o olhar para o retrovisor para mostrar a distância que havia entre eles. No final, terminamos com um plano dos dois juntos no carro, pois é o primeiro momento em que estão se encontrando depois de saberem da morte de seu pai.

Cena 2: Nesse momento, fizemos um plano em close do Caio, para evidenciar o choro e tristeza estampados em seu rosto. Em seguida, a ideia do plano aberto é mostrar a cama arrumada do Luís, deixando claro que ele não está mais ali, e o sentimento da mãe de falta, luto e despertencimento ao sentar do lado de Caio e chorar junto com ele. Caio tenta colocar

sua mão sobre a dela para reconfortá-la, mas o silêncio ensurdecedor e o barulho de choro invadem a cena por completo.

Cena 3: É importante destacar que, nessa cena, assim como em várias outras que acontecem no carro com Caio e Sofia, são pertinentes as pausas entre as falas dos dois, uma vez que queríamos mostrar como a relação deles era distante mas, ao mesmo tempo, com a morte do pai, estavam tentando se reaproximar.

Cena 4: Neste momento, mostramos a família reunida na cozinha, tendo um momento tranquilo, de dia a dia. Acrescentamos essa cena para complementar o contexto geral da família, mostrando também o bom relacionamento que tinham em uma rotina normal. Apesar das adversidades vistas em outras cenas, eles sentem carinho um pelo outro, mesmo que não demonstrado de forma explícita.

Cena 5: Esta cena mostra a homofobia velada de Abel contra Caio com relação aos seus gostos, o que fazia e como agia. Nesse momento em específico, ele não é agressivo verbalmente ou fisicamente, mas com a atitude que tem de repudiar a maneira como o filho dança e se diverte, fica claro para o espectador que, apesar da boa relação entre eles, havia um ressentimento por parte do pai por ter um filho homossexual.

Cena 6: Sem dúvidas, é uma das cenas mais importantes para nós, diretores. A ideia era que a câmera nunca saísse de dentro do carro, mesmo que a ação estivesse acontecendo na parte externa. Por isso, estamos sempre vendo a movimentação deles pelo banco de trás ou pelo ângulo estratégico do retrovisor. Esse ângulo foi escolhido para ter uma visão mais observativa da relação entre os irmãos e, finalmente, vê-los de corpo inteiro.

Cena 7: Essa cena explicita a sexualidade de Caio a partir de um plano estático em que o foco é a G Magazine, revista erótica com homens seminus. Nessa cena, sua sexualidade se concretiza, diferente de outros momentos, onde há uma certa ambiguidade sobre a sexualidade de Caio, pois são baseadas em estereótipos.

Cena 8: Aqui é explicado, pela primeira vez, o motivo do encontro dos irmãos, o porquê de estarem no carro: o velório de seu pai. Para essa cena, precisamos utilizar plano e contra plano para evidenciar o rosto dos dois irmãos. Ao perguntar a causa da morte e ouvir a resposta de Sofia, contextualizamos também a diferente personalidade dos dois. Enquanto Caio se porta de maneira ansiosa, querendo saber a causa da morte, Sofia mostra paciência em descobrir os fatos específicos apenas ao chegar no local do velório. A cena é também a única que explicita em palavras a morte de Luís.

Cena 9: Nessa cena, optamos por um plano estático que valorizasse a naturalidade da ação entre os irmãos, sem nenhum grande acontecimento: apenas jogam cartas, com diálogos que mostram a boa relação e proximidade entre eles, dando base para comportamentos que veremos mais à frente em Luís, que dá apoio total ao irmão nos momentos difíceis.

Cena 10: Representada visualmente pela escuridão do quarto, essa cena traz o momento de maior tensão no curta, deixando evidente a problemática que vai estar presente em toda a narrativa: a homofobia de Abel, o pai. Em sua reação, fica explícita sua violência verbal contra Caio e sua rejeição da sexualidade do filho, antes demonstrada brevemente na cena 5. Não só sobre a relação entre pai e filho, essa cena traz à tona outras dinâmicas familiares. Fora do campo de visão, escutamos a discussão entre Abel e Lúcia, com o não ver da ação intensificando a potencialidade de imaginação do espectador para o que pode ter acontecido entre os dois personagens. Evidenciamos também a relação de confiança entre Caio e Luís, que entra logo em seguida para trazer conforto para o irmão mais novo.

Cena 11: O intuito da cena é evidenciar, através do diálogo, a preocupação e o carinho que Caio tem pela irmã, mesmo não sendo próximo a ela, querendo entender se ela passou pelos mesmos episódios problemáticos que ele presenciou durante sua adolescência.

Cena 12: Essa cena evidencia a confiança mútua que existe na relação entre os dois irmãos: Luís fala abertamente sobre a questão da sexualidade de Caio enquanto fuma um cigarro - algo que, como aponta o caçula, a mãe não aprovaria. Além disso, o cenário da cena foi escolhido para causar uma sensação de leveza e contemplação em um espaço que é somente dos dois e nenhum adulto poderia interferir em quem eles realmente são. Por fim, a cena termina com um plano aberto e os dois personagens abraçados encarando a imensidão da paisagem. Quando assistimos essa cena já sabendo da morte de Luís, um peso maior se coloca sobre ela: Caio não só perdeu um irmão, como perdeu a pessoa que estava ali para ele em todos seus momentos, sejam eles bons ou ruins. Além disso, o abraço entre os irmãos permanece por um tempo de tela que pode ser considerado maior do que o usual, criando espaço e tempo para aprofundar a imersão do espectador.

Cena 13: Nesse momento, percebemos que a pergunta anterior de Caio à Sofia permaneceu em sua mente, com a resposta de que não teve coragem de contar para o pai sobre sua sexualidade. Caio, por sua vez, tranquiliza-a, respondendo que “foi melhor assim”, mostrando um certo alívio por parte do irmão em saber que Sofia não passou pelos mesmos traumas que ele.

Cena 14: Paralela à cena 12, Caio leva Sofia para o mesmo local que antes visitou com Luís. Na cena, Sofia e Caio permanecem em silêncio, deixando claro o peso desse momento para ambos. Em relação ao paralelismo entre as duas cenas, é importante destacar que o cenário se apresenta como um reflexo do estado emocional dos personagens. A cena 12 traz uma memória de conexão entre os irmãos, refletida no dia ensolarado. Já a cena 14 mostra o dia nublado e sem vida, representando esse momento turbulento que os dois estão vivendo e o peso dessa dor para Caio, que lida não só com o luto pelo irmão, mas agora também com a perda do pai.

A experiência de Direção Geral, de maneira geral, foi proveitosa para os três diretores. Apesar do desafio da co-direção, conseguimos trabalhar em harmonia. A experiência em Direção é nova para nós, com apenas dois trabalhos realizados, mas tendo uma equipe dedicada e que trabalha bem entre si, todos estavam confiantes dentro de sua área e deram tudo de si para que o curta-metragem se tornasse tudo aquilo que idealizamos juntos.

3.3 PRODUÇÃO

A Produção de um projeto audiovisual é o setor responsável por muitas partes que fazem a obra acontecer, para que todo o processo ocorra como o planejado. Misturando criatividade e técnica, é responsável pelos aspectos administrativos, financeiros e logísticos de uma obra. Entre as principais ações, estão: o planejamento das diárias, a definição de orçamentos, busca por patrocinadores, distribuição de conteúdos, entre outros. Com produtores bem alinhados com todos os outros setores do projeto, a obra costuma acontecer sem grandes desafios.

Para a realização de *Trago*, a Produção ocupou um papel que andava sempre em conjunto com a parte criativa. Normalmente um profissional que já teve experiências em outras áreas, o produtor trabalha com cada um dos setores para garantir que as decisões tomadas sejam as mais alinhadas com o objetivo do produto final. Um trabalho de estratégia misturado com arte, nossas produtoras Luísa Neves e Nina Camurça estiveram presentes garantindo não só que todos os setores estivessem em ordem, mas que também conversassem entre si, fazendo com que a obra fosse uma.

Logo no início do projeto, nas primeiras fases da pré-produção, nossa equipe de Produção teve a responsabilidade de dialogar com os organizadores do Primeiro Plano,

Festival de Cinema de Juiz de Fora, para receber os valores e patrocínios do Prêmio Incentivo, realizando todo o trabalho burocrático envolvendo dinheiro, conta bancária e impostos.

Com essa questão resolvida, a Produção reuniu todos da equipe para decidirmos como gostaríamos de orientar o novo projeto, que teria *Trago* como resultado. Aqui, dividimos funções, decidimos temáticas que gostaríamos de ver no roteiro e planejamos uma primeira versão de cronograma.

Durante a pré-produção, na parte criativa, a Produção esteve presente durante as revisões de roteiro, aconselhando os rumos da história e sempre trazendo visões e desafios de produção que poderiam ou não comprometer a obra como originalmente pensada no roteiro. Já as partes de logística e planejamento ocuparam boa parte do trabalho das produtoras, que precisavam conciliar a agenda de todos os atores e equipes ao mesmo tempo que resolviam questões executivas, como definição de pagamento para o elenco.

No momento do casting, a Produção contratou Verônica Barbosa, estudante da UFJF com experiência prévia em realizar castings, para auxiliar na logística e organização das audições. Então, a Produção compartilhou nas redes sociais o chamado para as audições, organizou as datas conforme disponibilidade dos atores e forneceu o ambiente em que os testes seriam realizados. Esteve presente em todas as audições, entrando aqui também como produção criativa, dando suas opiniões para cada um dos testes e auxiliando na decisão final dos atores que seriam escalados para dar vida aos personagens.

Figura 1 - Divulgação de casting nas redes sociais



Fonte: rede social da produtora Lúmina

Em paralelo aos castings, a Direção de Arte, em conjunto com a Produção, estava à procura das locações necessárias para as gravações. Escolhidos os locais, realizaram, em conjunto com os diretores e a Direção de Fotografia, visitas técnicas à casa e ao posto de gasolina em que seriam gravadas as cenas. Nesse momento, também encontramos a Kombi que seria utilizada para as cenas do presente, todas em estrada.

No meio tempo entre a escolha dos locais e os dias de gravação, foram realizadas reuniões semanais entre a Produção e a Direção para garantir que tudo estava alinhado e pronto para o início das gravações. Aqui, a Produção lembrava todos os setores de suas responsabilidades, como ensaios para a Direção de Atores, busca de roupas no acervo para a Direção de Arte, entre outros.

No meio do caminho havia uma pedra, havia uma pedra no meio do caminho. Faltando apenas uma semana para as gravações, recebemos uma notícia inesperada: a Kombi que iríamos utilizar para as gravações estava detida por um problema legal em um dos seus equipamentos. Então, nossa Produção agiu rapidamente para encontrar um substituto, e havia algumas exigências a serem cumpridas: o carro deveria ser dos anos 90 ou anterior à data, estar em bom estado e ser de fácil manuseio para os atores dirigirem enquanto atuavam. A produção encontrou um Fusca disponível para nossas datas de gravação, e fechou acordo para o uso.

Figura 2 – Kombi que utilizaríamos



Fonte: Própria

Figura 3 – Fusca que substituiu a Kombi



Fonte: Própria

Com um novo veículo totalmente diferente do original, encontramos novos desafios. Por conta do tamanho reduzido do Fusca, a câmera originalmente planejada para uso nas gravações do carro teve que ser substituída por uma menor e com configurações mais simples, e foi possível ter apenas um diretor acompanhando as filmagens em tempo real dentro do carro. Além disso, o manuseio do Fusca dificultou o trabalho do ator principal, que teve que realizar alguns ensaios para compreender como dirigir o carro de forma natural. Por último, a equipe de Som encontrou desafios constantes para captar a voz dos atores, uma vez que o carro emitia um som mais alto e desagradável do que o planejado anteriormente.

Na semana de gravação, a Produção, em conjunto com o resto da equipe, realizou visitas aos locais em que seriam cedidos os equipamentos de filmagens, realizando testes para certificar-se que tudo estava de acordo com o contrato inicial do Prêmio Incentivo. Além do equipamento disponibilizado pelas locadoras do prêmio, utilizamos também materiais da Faculdade de Comunicação da UFJF e da Lúmina, produtora do curta. Com os equipamentos em mãos, a produção entregou as ordens do dia para todos da equipe estarem a par e organizados para os dias de gravação.

Chegados os dias de gravação, a Produção realizou um trabalho importante de apoio para toda a equipe. No começo do dia, antes de começarem as diárias, iam até o local onde o Fusca se encontrava e o dirigiam até o local de gravação, utilizando o carro como locomoção também para os atores e parte da equipe. Além disso, eram responsáveis pela segurança e armazenamento dos materiais emprestados.

Enquanto as gravações aconteciam, a produção lembrava todos os envolvidos dos cronogramas de diária de gravação, certificando-se que essa acabasse no horário planejado. Enquanto gravamos as cenas de estrada, que possuíam equipe reduzida por conta do espaço, a Produção seguia, em conjunto com o resto da equipe, em um carro de apoio, verificando que estava tudo em ordem e estando à disposição para qualquer maior necessidade da equipe de gravação. Além disso, a Produção tinha a função de buscar a alimentação da equipe no restaurante parceiro do curta, o Jana Marmitas. Ao final de cada diária, o logger subia os materiais para o *Google Drive*, organizando-os em pastas.

Terminadas as gravações, a Produção preparou um cronograma de pós-produção, entregue para o montador, colorista e diretores do filme. Este documento continha as datas em que o montador teria que entregar cada uma das versões e também o tempo que os diretores teriam para assistir, debater entre si e trazer feedbacks. Durante esses momentos de conversa entre a equipe de pós-produção e os diretores, a Produção entrava como mediador dos diálogos, verificando que tudo estava correndo de forma harmoniosa.

Após legendar o filme por questões de acessibilidade e enviar o filme para exibição no Primeiro Plano de 2024, surge a oportunidade de inscrever *Trago* em outros festivais, função designada para a produção. Resultado desses festivais, que ainda lançam resultados conforme escrevemos esse trabalho, ganhamos uma viagem para a Mostra de Cinema de Tiradentes, um dos maiores festivais de cinema independente do país. *Trago* foi exibido na mostra Territórios Mineiros, ao lado de grandes trabalhos.

Em suma, a Produção esteve presente de forma decisiva durante todo o processo de realização do curta, trabalhando de forma criativa e incentivadora para que todo o processo ocorresse da melhor forma possível. Sem uma produção ágil e incentivadora como a nossa, acreditamos que o resultado final, assim como todo o processo, não teria sido tão satisfatório e leve.

3.4 DIREÇÃO DE ATORES

A Direção de Atores, dentro do audiovisual, é a área que trabalha a performance dos atores que estarão no projeto. Em muitos trabalhos, a performance do ator pode ser o que diferencia um grande trabalho de um esquecível, carregando a história através de suas ações e

feições. No setor, os diretores não só dirigem os atores, mas trabalham em conjunto utilizando diferentes técnicas para chegar na performance desejada.

O processo de Direção de Atores no nosso curta começou cedo na pré-produção, no momento do casting. Para selecionarmos os atores, divulgamos as audições no Instagram do curta, contando com republicações no perfil de todos os envolvidos no projeto para alcançar o maior público possível. Tentando encaixar todos os participantes em audições, ocorreram cinco datas diferentes, todas na sede da produção. Cada dia do casting contou com pessoas diferentes assistindo, mas todos foram gravados para passar por posterior avaliação. Em uma planilha, todos os diretores e também as produtoras colocaram suas considerações de cada um dos atores, chegando então a um consenso: a família seria construída a partir de um dos atores escolhidos, Marcos Faustino, nosso Luís.

Após a decisão de escalar Marcos, uma ideia se consolidou: queríamos uma família preta. Porém, durante o casting, encontramos uma grande dificuldade de encontrar atores negros que se encaixassem em nossa história, um talvez reflexo da segregação racial no meio artístico juizforano. Então, entramos em contato com grupos de teatro da cidade à procura de atores que se encaixam nas descrições dos personagens, e solicitamos um vídeo de audição com uma cena específica para cada um desses atores, que seriam então selecionados. Assim, encontramos nosso Caio mais velho, Sofia, mãe e pai. O Caio mais novo ainda era uma incógnita, uma vez que não encontramos nenhum ator que se encaixasse na descrição, então, seguimos por meios não tradicionais: convidamos um não ator para realizar o papel, sabendo do trabalho dobrado que isso poderia trazer para nossa preparação de elenco.

Com os atores definidos e com o orçamento disponível graças ao prêmio do incentivo, decidimos contratar um preparador de elencos para dar suporte à nossa equipe, o Ricardo Martins, ator e professor de teatro. Então, para o primeiro ensaio com todo o elenco, realizamos uma reunião online de leitura de roteiro, em que também foi feita a explicação mais extensa da biografia de cada um dos personagens e dado referências de filmes e performances para os atores se inspirarem. Já no segundo encontro online, que aconteceu somente entre os atores que fariam o papel de Caio, foram discutidas e construídas características próprias do personagem em conjunto com os atores, utilizando de práticas de improvisação e construção de histórias extras para consolidar quem era Caio no passado e quem é Caio hoje.

Figura 4 – Videochamada com os atores e preparador de elenco



Fonte: Própria

Para os ensaios presenciais, por questões de disponibilidade de atores e também pela maior quantidade de cenas, foram primeiramente realizados encontros com os atores do núcleo do presente, Caio mais velho e Sofia. Nos reunimos na produtora e, em um primeiro momento, realizamos um aquecimento típico de teatro, com exercícios para o corpo, vozes e bocas dos atores, que seria depois realizado antes de todos os ensaios presenciais. Então, já relaxados e prontos, nos sentamos e passamos por cada uma das cenas. Nesse primeiro momento, discutimos a intenção de cada uma das falas para chegarmos no resultado desejado para cada cena, garantindo que os atores compreendessem o peso de cada uma das ações de seus personagens.

Figura 5 – Primeiro ensaio presencial



Fonte: Própria

Com as intenções já anotadas nos roteiros, realizamos mais dois ensaios, dessa vez com os textos decorados. Aqui, orientados pelo preparador de elenco, repassamos repetidamente cada uma das cenas utilizando diferentes técnicas – algumas delas provenientes do teatro – para aprimorar as performances dos atores e atrizes a partir da experimentação de diferentes abordagens para uma mesma cena.

Estes exercícios de improvisação entre os atores, propunham que eles, por exemplo, tomando os diálogos do roteiro como base, imaginassem outras interações entre as personagens, indo além da história do filme e criando novos dados sobre estas pessoas, um leque maior de sensações vividas, memórias emotivas e uma maior complexidade de sentimentos mútuos. A ausência do texto também foi importante. Abrir mão das falas e focar na expressividade do corpo, do olhar, da respiração e dos pequenos gestos para internalizar as motivações destes personagens. Assim, a "atuação" não se limitaria a "falar" a história, mas também ressoa-la com todos os elementos ao redor. A preparação do elenco buscou inseri-los na linguagem escolhida para o filme pelos diretores. Aqui, no caso, o preparador tinha a indicação de que as interpretações fossem o mais naturalistas possível, sutis e delicadas, abrindo espaço para que as emoções indicadas pelos diálogos viessem à tona de uma forma não melodramática, mas espontaneamente claras ou difusas dependendo de cada cena.

Figura 6 - Exercício de improvisação entre os atores de Caio e Sofia



Fonte: Própria

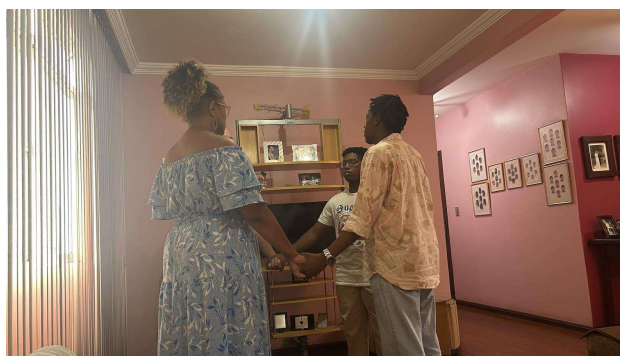
Com as atuações mais alinhadas, ainda tínhamos dois desafios para enfrentar: o carro e o cigarro. Atuar enquanto dirige não é uma tarefa fácil, então realizamos um ensaio dentro do carro, com os atores posicionados exatamente como estariam no dia de gravação para trazer maior naturalidade e também descobrir possíveis impasses de movimentos. Já o ato de fumar, ação central do filme, precisou de alguns ensaios e muitos treinamentos por parte dos atores para chegar em um resultado final que deixasse o espectador acreditando que aquelas eram duas pessoas que de fato fumavam, uma vez que nossos atores não estavam acostumados com o cigarro.

Já com os atores do núcleo do passado, encontramos um desafio: parte do elenco morava em cidades diferentes e não seria possível realizar um número ideal de ensaios, nos forçando a realizar apenas um ensaio com toda a família. Então, uma semana antes das gravações, nos reunimos no local de gravação para realizar o ensaio, principalmente com os atores de Caio e Luís, que contracenavam mais do que os outros.

Nesse núcleo, por conta do tempo reduzido, adotamos um método diferente: o improviso. Os atores possuíam uma base que deveriam seguir, discutida previamente com o preparador e diretora de elenco, mas ficaram livres para realizar as falas da forma que sentissem mais natural dentro da dor e vivência de seus personagens. Conforme realizavam as cenas, dávamos direcionamentos que gostaríamos presentes nas atuações, e assim,

construímos boa parte das cenas da família em conjunto com seus atores. Apenas uma cena foi direcionada para ser dita exatamente como no roteiro: a cena 11, conversa entre Caio e Luís, que, para os diretores, possui um peso e importância maior nas falas exatas trocadas entre os personagens.

Figura 7 - Exercício de aquecimento entre os atores do núcleo familiar



Fonte: Própria

Então, as gravações chegaram: seriam três diárias de gravação com o núcleo do presente e duas diárias com o núcleo do passado. Para o núcleo do presente, tivemos que trabalhar com um desafio: encaixar a câmera, um diretor e a captação de som em um fusca. Escolhemos a diretora Luiza Ratto, que já estava trabalhando junto aos atores, para estar no carro dando os direcionamentos necessários entre cada take. Durante os três dias, realizamos diversos takes de todas as cenas para chegar num resultado que melhor representasse os sentimentos dos personagens ali vividos.

Figura 8 - Gravação dentro do carro



Fonte: Própria

Já as gravações do núcleo do passado foram divididas em duas diárias: uma para as cenas realizadas em casa e uma para a cena final entre Caio e Luís. Na diária em que a família inteira estava presente na casa, realizamos os exercícios necessários para que tudo ocorresse naturalmente nas cenas de improviso. Alguns problemas técnicos desafiaram as atuações esse dia, necessitando de maior repetição de cenas do que planejado, porém pudemos ter a presença dos três diretores acompanhando as performances, facilitando o momento de feedback e construção entre cenas. Já no segundo dia, realizamos a cena final entre Caio e Luís, com o desafio único de gravar a cena enquanto acontecia o pôr do sol, com uma certa “pressa” para que a cena fosse performada da forma visionada dentro do tempo estabelecido.

Em conclusão, o trabalho realizado na Direção de Atores em *Trago* trouxe diversos desafios e ensinamentos de técnicas diferentes para os diretores de nosso curta que, em parceria com o preparador de elencos Ricardo Martins, puderam ampliar seu repertório e aprender, junto com os atores, a evoluir em conjunto dos personagens ali trabalhados.

3.5 DIREÇÃO DE ARTE E CENOGRAFIA

A Direção de Arte é responsável por dar identidade visual a um projeto audiovisual. O diretor cria a estética da obra, define cores, iluminação de cenários e figurinos para criar a atmosfera desejada. Além disso, garante que os aspectos visuais estejam alinhados com a narrativa e o conceito do projeto.

Já a cenografia se concentra na criação e ambientação dos espaços onde acontece a história. Ou seja, envolve a construção dos cenários e ajuda a transmitir emoções e significados visuais, contribuindo para a imersão do público no filme.

Desta forma, iniciamos o trabalho do departamento de Direção de Arte em *Trago* definindo a estética geral do projeto com base em uma análise detalhada do roteiro e da visão dos diretores. Esse processo nos permitiu captar a essência do universo ficcional criado, identificando suas particularidades e entendendo como essa realidade se relaciona tanto com os personagens quanto com o público. Além disso, decidimos as datas em que ocorreriam cada uma das cenas do passado e presente e, com isso, a história familiar se inicia no ano de 1998 e as cenas entre Caio e Sofia acontecem em meados do ano de 2022.

Decidimos, inicialmente, uma paleta de cores para o filme. Assim, ela iria nos guiar com relação aos cenários e principalmente aos figurinos dos personagens. Além disso, seria fundamental para auxiliar o editor no momento da colorização. Com isso, tencionamos que gostaríamos de utilizar as três principais cores: amarelo, verde e azul. O amarelo seria justamente para justificar as cenas do passado, que entrariam mais em um tom de *flashback* para o filme em si. O verde para as cenas que são gravadas externamente, principalmente as dentro do carro, em que a vista da estrada, em sua maioria, era composta por muitos arbustos, árvores, uma vista arborizada. E o azul, com a ideia de que seria um complemento entre essas duas cores, principalmente para a questão dos figurinos, em que a ideia era se destacar entre esses tons iniciais. No final, percebemos que realmente o amarelo e verde funcionaria melhor, então demos esse maior foco.

Figura 9 – Paleta de cores



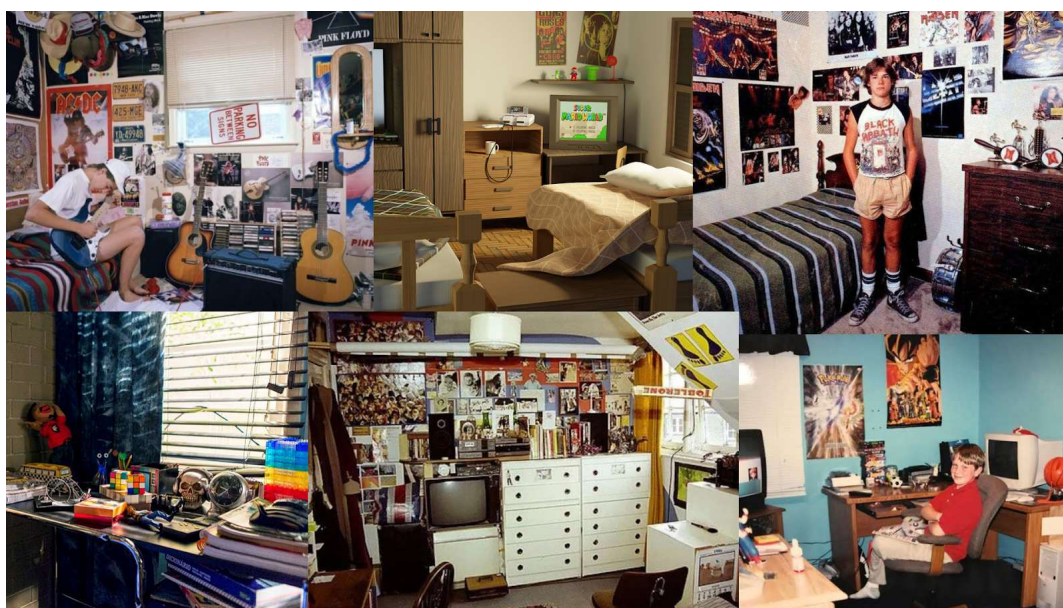
Fonte: Adobe Color: Color Palette Generator

Em um primeiro momento, começamos a listagem dos objetos requeridos pelo roteiro. Inicialmente, tínhamos como foco gravar a maioria das cenas dentro de uma Kombi, que seria o veículo de transporte principal da família, o qual perduraria durante gerações. Porém, com a impossibilidade de utilizarmos a que havíamos escolhido, acabamos mudando para um carro no modelo Fusca por ser mais antigo e por já existir na época em que Luís e Caio eram jovens. Além disso, já havíamos decidido que a locação da casa seria um apartamento também mais antigo, que foi construído antes dos anos 1990, e que ainda permanece na mesma estética da época, tanto os móveis, quanto o piso e cortinas da sala e quarto.

O curta se desenvolve em dois espaços principais: no carro e na casa da família. Com isso, delimitamos quais seriam os objetos mais importantes para o carro, como o chaveiro e o maço de cigarro e, logo em seguida, os da casa, dividindo entre cozinha, sala e o quarto dos dois irmãos.

Por serem diferentes ambientes e com muitos elementos de uma diferente época para casa, montamos *moodboards* com algumas referências dos anos 1990 e com os objetos que seriam essenciais para criar a atmosfera do período.

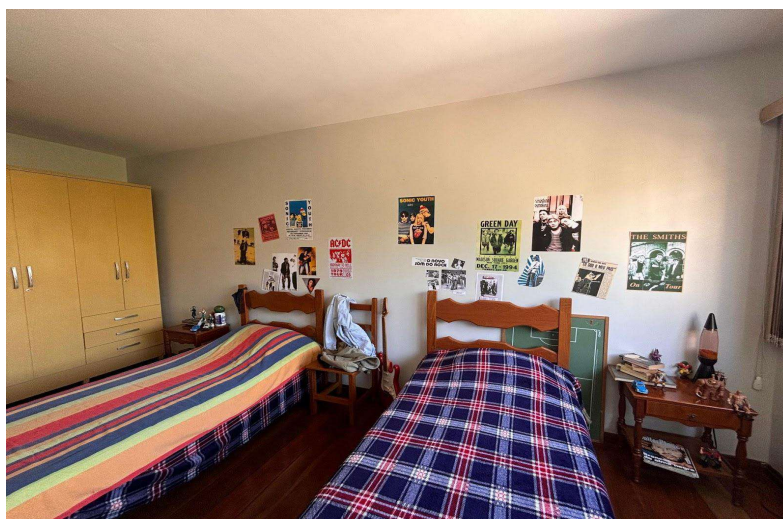
Figura 10 – *Moodboard*: Quarto do Luís e Caio



Fonte: Própria

Para o quarto, foi decidido “dividir” o lado de cada irmão. Montamos duas camas idênticas, mudando apenas a colcha, e decidimos manter apenas um guarda-roupa para os dois, mas que não apareceria em nenhuma cena. O lado esquerdo seria do Luís, o irmão mais velho, mais vivido e mais aberto à vida. E do direito, seria do Caio, o irmão mais novo, o personagem principal e o que se encontra em um momento confuso de sua vida.

Figura 11 - Quarto - lado do Luís e lado do Caio



Fonte: Própria

Para o lado do Luís, a produção de arte ficou responsável por imprimir pôsteres que faziam sentido com a estética e o momento de vida dele, com bandas como Sonic Youth, The Last Poets, AC/DC. Luís possuía uma câmera VHS, guardava suas fitas e, assim como Caio, tinha uma coleção de brinquedos dos seus personagens preferidos. Ele era estiloso e gostava de se vestir bem, andava sempre com jaquetas e bolsas/mochilas que combinasse com suas roupas.

Figura 12 - Lado do Luís



Fonte: Própria

Para o lado do Caio, também imprimimos algumas frases, como se tivessem sido cortadas de uma revista, e alguns pôsteres de bandas que escutava com frequência, como Cocteau Twins, Madonna, Marina Lima e David Bowie. Ele era um jovem mais fechado e retraído e sempre gostou muito de ler. Caio admirava muito o irmão e sempre pegava suas roupas emprestadas, porém não ligava muito para ser estiloso ou não.

Figura 13 – Lado do Caio



Fonte: Própria

Com isso, conseguimos construir um pouco da personalidade de cada um deles e trazer isso para frente das telas. O intuito desse cenário era passar um pouco dos ideais dos irmãos, através dos pôsteres e objetos, e mostrar a época em que viviam, no caso, final dos anos 1990.

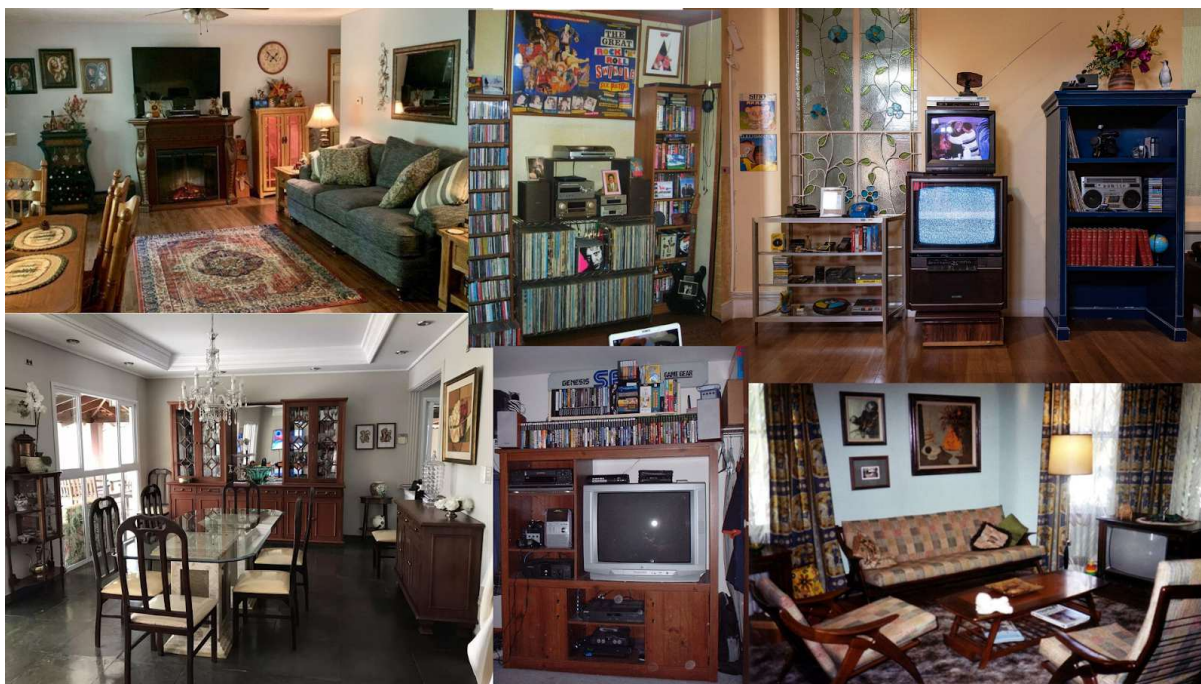
A maioria dos objetos que utilizamos foram do próprio apartamento, que tinha uma espécie de acervo desses materiais de memórias antigas da família que anteriormente morava lá. Os demais, fomos pegando de acervo pessoal e com pessoas conhecidas que eram jovens nessa época e possuíam brinquedos, livros e câmeras necessários para complementar a cenografia.

Para o ambiente da sala, pegamos referências dentro daquilo que já tínhamos no próprio apartamento. Aproveitamos o sofá e adicionamos elementos como: tapete, televisão da época e um quadro. Como seria um espaço para cenas em que o foco era a relação dos irmãos entre si e a reação do pai durante um momento em que Caio assiste televisão, o foco principal eram os personagens.

Em um primeiro momento, também montamos um *moodboard* para a sala para compreender qual era a estética nos anos 1990 e para nos auxiliar quanto à necessidade ou

não de mais objetos, levando em conta o fato de serem planos mais fechados e, como já dito, ter um foco maior na ação dos irmãos e do pai.

Figura 14 – *Moodboard* da sala



Fonte: Própria

Com isso, ficou decidido que utilizaríamos apenas os objetos principais que já existiam na sala. Trabalharíamos em cima dos figurinos dos personagens, dando cor para as cenas e a iluminação com a cortina, que auxiliou no momento de alterar o tom triste e pesado que o quarto carregava devido aos acontecimentos que ocorriam nele. A ideia era ser um espaço mais leve e de diversão para os dois.

Figura 15 – Caio e Luís jogando baralho



Fonte: Própria

Para o ambiente da cozinha, que utilizamos para apenas uma cena, não foi necessário um *moodboard*, pois ela já possuía exatamente os móveis e objetos que precisávamos. Nossa listagem para esse cenário foi apenas para as comidas e bebidas que colocaríamos na mesa. Nesse momento, era fundamental uma atenção maior para a questão dos figurinos, que assim como na cena mostrada acima, na sala, precisavam ser coloridos e chamativos. Novamente o foco era a relação em família e o comportamento dos personagens.

Figura 16 - Família tomando café da manhã



Fonte: Própria

Falando mais especificamente sobre os figurinos dos personagens, de maneira geral, levamos em consideração as décadas em que se passam cada uma das cenas, separando por passado e presente, e a personalidade de cada um deles.

Para as cenas do passado, que são com o Caio mais novo, Luís, Abel e Lúcia, pensamos em figurinos mais coloridos, que tinham a ver com o final dos anos 1990. Na maioria das cenas, os irmãos utilizam roupas mais caseiras, levando em conta o fato de que ocorrem em um contexto dentro de casa. Apenas na cena em que estão tomando café da manhã em família e na cena em que saem de casa com o carro, esses dois personagens utilizam roupas de sair. Lúcia, a mãe, está sempre utilizando vestidos para se sentir mais confortável, já que está grávida, e o pai utiliza roupas um pouco mais formais, em um contexto de que está sempre indo ou voltando do trabalho.

Além disso, para as roupas dos irmãos, a ideia era sempre utilizar blusas, principalmente, que estivessem de acordo com a personalidade de cada um deles. Como na cena em que estão na sala e Luís usa uma camisa da banda Sonic Youth, que era uma de suas favoritas. E quando Caio utiliza uma blusa da MTV, também na sala, que foi uma febre entre os jovens dos anos 1990 e 2000.

Com isso, podemos afirmar que a área de Direção de Arte e Cenografia foi bem efetuada pela equipe. Acreditamos que ter um apartamento que já estivesse dentro da estética facilitou muito nosso trabalho. Por fim, é importante deixar claro que tivemos auxílio de muitas pessoas de fora do projeto, como amigos e familiares, que nos emprestaram diversos pertences que seriam necessários para a configuração geral cenográfica e caracterização dos personagens.

3.6 DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

A Direção de Fotografia é responsável pela estética do filme. O diretor de fotografia, João Pedro Rezende, trabalhou em conjunto com os diretores para definir a iluminação, composição, enquadramentos e movimentos de câmera, garantindo que cada cena transmitisse a emoção e a narrativa desejadas. Seu trabalho, junto com o assistente de fotografia, Yan Florentino, envolveu o uso técnico da luz, lentes e câmeras para criar a atmosfera visual de *Trago*.

Para o início da fotografia, usamos a decupagem feita na Direção Geral para pensar nos planos principais e mais trabalhosos de serem feitos. Fizemos uma separação das cenas do passado que seriam gravadas na locação do apartamento, e as cenas que seriam externas, gravadas tanto dentro do carro quanto fora dele.

Todas as cenas do passado teriam a característica de ser câmera fixa, portanto os planos já eram muito bem específicos e durante todo o desenvolvimento dos acontecimentos, independente das ações, a câmera permaneceria parada e estabilizada durante todo o momento. Já para as cenas do presente, que seriam com os personagens em trânsito, dentro de carro, ou em algum ambiente externo, a câmera teria mais movimento (principalmente por conta do próprio balançar do veículo, pensando em quesitos de produção de fotografia) e por trazer a ideia de ser um momento diferente da vida do personagem Caio.

Logo após, fizemos algumas reuniões com nosso diretor de fotografia e o assistente de fotografia para acertar maiores detalhes. Foi decidido em quais cenas cada um deles ficaria responsável pela câmera e passamos todas as observações relativas à decupagem feita pela Direção Geral.

Com fins organizacionais, a Direção de Fotografia fez uma lista detalhada com todos os equipamentos que precisaríamos da Facom e os que pegaríamos emprestados com as parcerias de agências audiovisuais de Juiz de Fora que fecharam contrato com o Prêmio Incentivo do Festival Primeiro Plano. Além disso, nessa mesma tabela, organizamos os equipamentos que seriam utilizados no apartamento para as cenas internas e as que seriam externas, no carro e na rua.

Figura 17- Tabela Organizacional de Equipamentos

1		GRAVAÇÃO CASA	GRAVAÇÃO CARRO	
2	Câmera Blackmagic 4k	☑	☑	
3	Lentes (24, 50)	☑	☑	
4	Bastão LED RGB	☐	☑	
5	Tubo RGB	☑	☑	
6	Shoulder Maxigrua	☑	☑	
7	Câmera car diy	☐	☑	
8	4 tripé atek	☑	☐	
9	Girafa + contrapeso	☑	☐	
10	Zoom H6	☑	☑	
11	Boom rode	☑	☑	
12	Vara boom	☑	☑	
13	Dad cat	☑	☑	
14	Assist. Black Magic 4k	☑	☑	
15	Estabilizador	☑	☑	
16	Câmera reserva	☑	☑	
17	Iluminação mais forte	☑	☐	
18	Fone	☑	☑	
19	2 painel de LED Godox	☑	☐	
20	Claquete	☑	☑	
21	2 rebatedores	☑	☑	
22				
23	LEGENDA			
24	Manchester (Inhamis)	Nilson	Facom	Impulso

Fonte: Própria

Após a realização das reuniões necessárias, marcamos duas diárias de testes para a movimentação de câmera e luz: uma para as cenas no carro e outra para as cenas dentro do apartamento.

Na primeira diária de teste, externa, nós passamos de carro, junto com a Produção Geral, por alguns lugares de Juiz de Fora em que queríamos gravar as cenas, para ter certeza de que todas elas ficariam legais nos planos. Inclusive, com isso, percebemos que seria inviável gravar com uma BlackMagic dentro de um Fusca tendo em vista o peso, a estabilidade e a própria bateria. Razões estas que nos fizeram optar por usarmos uma Canon T6i com um gimbal nas cenas dentro do carro e a BlackMagic para cenas fora dele. Além disso, levando em consideração que são todas cenas que aconteceriam no presente, não precisávamos nos preocupar tanto com os carros que passavam e com os cenários em si pois, dentro da narrativa, apenas era necessário mostrar que os dois personagens estavam viajando, na estrada. Já aproveitamos para testar alguns ângulos dentro do carro, já que teríamos um espaço muito curto e apertado para fazer as gravações no veículo, para confirmar se ficariam da forma que havíamos planejado.

Na segunda diária de teste, fomos até o apartamento e gravamos algumas cenas, principalmente no quarto e na sala, que seriam os dois cômodos principais, para testar a luz do ambiente e os posicionamentos da câmera no tripé. Percebemos que utilizaríamos bastante luz natural, já que o apartamento todo era bem iluminado e possuía grandes janelas, e que as cortinas seriam nossas aliadas para poder medir a intensidade de luz que entraria ou não em cada cômodo. Além disso, conseguimos já testar o posicionamento dos personagens na cama e nos sofás, onde eles permaneceriam durante as cenas, e como a movimentação deles se desdobraria com a câmera parada e estabilizada durante todo o tempo, já que eram as que aconteceriam no passado.

Logo após essa série de testes, já conseguimos montar um *storyboard* e um mapa de luz das cenas que trabalharíamos na casa.

Figura 18 – Excertos do *storyboard* e mapa de luz



Fonte: Própria

Ao iniciar as gravações, separamos as ordens do dia com a Produção e começamos com a organização dos materiais necessários para a fotografia. De maneira geral, a maior das dificuldades enfrentadas em todo o processo foi justamente o pouco espaço que tínhamos dentro do veículo, combinado à oscilação constante da luz e à dificuldade em estabilizar a imagem dentro de um carro, com 3 pessoas no banco de trás. Para as cenas fora do carro com

Caio e Sofia, principalmente a final, tivemos que repetir alguns takes do irmão saindo do carro, pois a câmera estava muito trêmula, apesar de estar no tripé. Apesar disso, não tivemos muitas dificuldades, somente com a mudança do clima, em que precisávamos ser ágeis e proteger os equipamentos. Inclusive, com essa mudança, foi necessário realizarmos algumas alterações até mesmo no roteiro, mas que não atrapalharam de maneira alguma a narrativa e não impactaram a fotografia, muito pelo contrário, só engrandeceram.

Figura 19 - Gravação da cena do Caio saindo pela porta - cena final



Fonte: Própria

Uma das cenas mais importantes para a fotografia, sem dúvidas, era a cena do retrovisor. Ela foi muito pensada pelos diretores e possui uma importância diferente das demais gravadas dentro do carro. Essa seria a primeira vez vendo o rosto inteiro do irmão e vendo melhor os dois personagens, sem estarem sentados no banco do carro, pelo banco de trás. Para isso, dentro do posto mesmo, fizemos alguns testes na posição do tripé dentro do carro e, com esforço, conseguimos o plano perfeito que havíamos nos dedicado tanto para ter.

Figura 20 – Bastidor da cena do retrovisor sendo gravada



Fonte: Própria

Figura 21 – Bastidor da cena do retrovisor sendo gravada



Fonte: Própria

Ao analisarmos o resultado final, alinhando as expectativas e as complicações que surgiram, nossa maior crítica é com relação à estabilização da imagem dentro do Fusca, o que

já acreditávamos ser prejudicial quando exibido em telas grandes. Contudo, acreditamos que, tendo em vista todo o contexto em que foi filmado e as condições que tínhamos, o resultado foi positivo. Considerando o projeto como um todo, é inegável que a Direção de Arte teve um papel fundamental na composição de toda a Fotografia, duas áreas que o tempo todo andaram de mãos dadas, o que enriqueceu ainda mais os planos. Para além disso, mais uma vez, a união de toda a equipe e nossa sinergia deixaram o ambiente de trabalho mais leve e o set foi tranquilo.

3.7 DIREÇÃO SONORA

O diretor de som desempenha um papel essencial no desenvolvimento de um produto audiovisual, ficando responsável pela configuração e operação da sonorização e gravação. Além disso, a trilha sonora - que é composta por diálogos, efeitos sonoros, ambientação e músicas - contribui significativamente para a intensificação do sentido narrativo. Com isso, o som é e se torna um elemento fundamental no nosso projeto, a fim de favorecer a imersão do espectador.

O trabalho sonoro pode ser dividido em três etapas: pré-produção, som direto (captação do áudio durante as gravações) e pós-produção.

Inicialmente, foi realizado um extenso trabalho de pesquisa técnica e busca de referências para definir a melhor abordagem na construção da sonoridade das cenas. Em seguida, foi essencial considerar os diferentes ambientes, os personagens e a forma como cada espaço influenciaria o ambiente sonoro como um todo. Para a fase de pré-produção, foi pensado em utilizar o silêncio como estratégia primordial para trabalhar a narrativa do filme. Levamos em conta que o cinema de fluxo é caracterizado por uma narrativa mais sensorial e contemplativa. Com isso, diferente do cinema convencional, onde o som muitas vezes enfatiza certas emoções e/ou conduz a trama, no cinema de fluxo o silêncio ajuda a construir determinadas atmosferas para reforçar a experiência imersiva. Portanto, no nosso projeto, ele se apresenta não só como uma ausência de som, mas como um componente ativo da experiência como um todo.

A partir disso, organizamos os equipamentos que precisaríamos para gravar o áudio, tanto em ambiente interno quanto externo, levando em consideração fatores como clima, vento e altura. Ainda nesse momento, partimos para alguns testes dentro da locação do passado e de onde o microfone permaneceria durante o momento das gravações.

Na etapa de som direto, correspondente ao momento da captação sonora durante as gravações, a escolha dos equipamentos adequados é fundamental. Para isso, foi utilizado um microfone direcional *shotgun* em conjunto com o gravador Zoom H6. Nossas primeiras diárias de gravações, que foram externas, foram mais desafiadoras pela indefinição do clima e vento que haveria no momento em que a captação estivesse acontecendo. A responsável por essa área, Thais Santos, ficou responsável por gravar os sons dentro do carro e, pelo fato das janelas terem que permanecer levemente abertas por conta da fumaça do cigarro, o som teve alguns pequenos imprevistos. Em alguns momentos, era perceptível a dificuldade de gravar em um carro com cinco pessoas: atores nos bancos da frente e Direção de Fotografia e de Atores atrás, junto com a captação de som. Por isso, vários takes foram refeitos durante esses momentos para garantir que os áudios das falas dos personagens estivessem audíveis e que o vento não atrapalhasse, se tornando apenas um complemento do silêncio que existia entre o diálogo entre eles.

A cena doze, em que Luís e Caio terminam abraçados, foi a que tivemos maior dificuldade para gravar. Para essa captação, foram necessários vários testes para ter a certeza de que o diálogo seria audível, que o vento não atrapalharia e que o microfone não aparecesse em cena. Porém, como os fatores climáticos estavam fora do nosso controle, acabaram atrapalhando a gravação, impossibilitando de gravar o áudio na parte de fora. Para a solução do problema, a Thais gravou parte do som dentro do carro, encolhida no banco de trás (para não aparecer na visão da fotografia) e, dessa forma, foi possível captar o que precisávamos.

Figura 22 - Thais e João fora do carro tentando captar o áudio



Fonte: Própria

Na diária em que fomos gravar as cenas no posto de gasolina, tivemos dificuldades na hora de posicionar o microfone para que ele não aparecesse na fotografia, ao mesmo tempo que fosse possível escutar o áudio do diálogo entre os dois irmãos quando vão para fora do carro fumar. Apesar dos inúmeros ruídos externos, dos carros passando na via São Pedro, das pessoas sendo atendidas no posto e do barulho dos motores do carro, conseguimos captar o áudio e foi um dia mais tranquilo para a captação de som no geral.

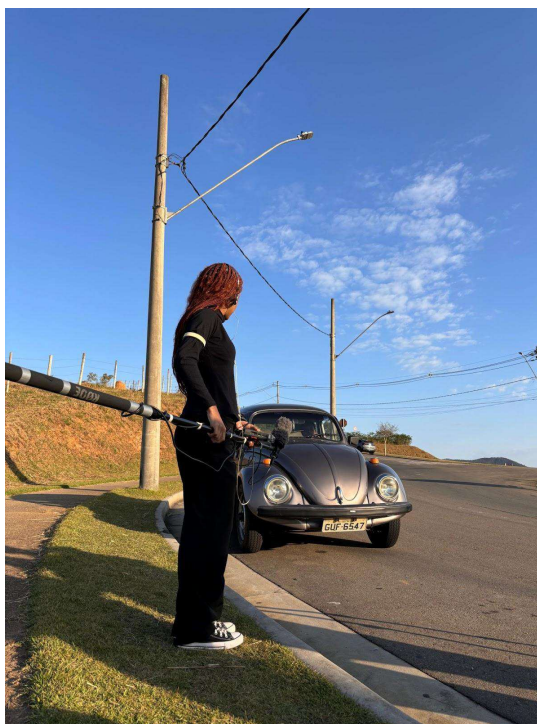
Figura 23 - Thais captando o áudio da cena no posto



Fonte: Própria

Já no apartamento, no ambiente interno que gravamos, não tivemos muitas dificuldades. Nosso único desafio foi a cena que gravamos na cozinha, em que não tínhamos espaço suficiente para colocar o microfone. Nesse momento, tivemos que realizar alguns testes para encontrar a posição ideal para que fosse possível gravar o áudio sem que o microfone aparecesse no quadro. Para nossa sorte, na parte superior da parede da cozinha, que dá direto para o corredor principal da casa, havia uma abertura com o teto em que foi possível posicionar o microfone da forma que precisávamos, pegando o diálogo entre a família.

Figura 24 - Thais testando o áudio do lado de fora do carro



Fonte: Própria

Na parte de pós-produção, organizamos documentos do boletim de som para auxiliar na montagem do filme. Nesse momento, nosso editor de som, Yan Florentino, teve algumas ressalvas ao tentar melhorar os áudios, tirando o máximo possível dos ruídos.

Para as músicas que entrariam em determinados momentos do filme, o diretor de som, João Pedro Fagundes, passou as referências e os tempos exatos que precisaria de cada uma delas. “Vogue” de Madonna entra na cena em que Caio está assistindo MTV na sala, dançando. Madonna é reconhecida por ser uma diva pop no mundo inteiro e, por ser uma

música mais feminina, o pai se incomoda de o filho estar escutando algo que, na teoria, só mulheres deveriam gostar ou dançar. “Tunic (Song for Karen)” de Sonic Youth foi escolhida por ser a banda favorita de Luís, e seu lançamento se encaixa com o período temporal da época, nos anos 1990. João e Yan pensaram conjuntamente em utilizar essa música iniciando a minutagem estabelecida na cena do carro em que Caio e Sofia a ouvem. A mesma música está presente também na cena seguinte, no passado, em que ela ganha um aspecto de estática, remetendo ao rádio de pilha, fazendo essa transição sonora entre presente e passado. “Evangeline” de Cocteau Twins não possui uma letra específica, são apenas algumas palavras desconexas que a compositora criou, deixando a música aberta à interpretação do ouvinte. Dessa forma, acaba tendo uma ligação direta com o nosso filme, que possui um final aberto.

Todo o som foi captado por uma equipe super capacitada e que já possuía conhecimento e prática com a captação de som direto em trabalhos anteriores. Apesar das dificuldades, conseguimos contornar e entregar um áudio de excelente qualidade. Acreditamos que essa era a área de menor experiência entre nós, mas, com o auxílio da Thaís e com a edição e mixagem de som do Yan, tudo se tornou possível para que entregássemos um bom trabalho sonoro dentro do projeto.

3.8 MONTAGEM

No audiovisual, a montagem é o momento crucial da produção em que é estabelecida, de fato, a narrativa cinematográfica. O processo consiste em selecionar as cenas gravadas, organizá-las dentro da narrativa e ajustá-las para que se alcance o resultado desejado, adicionando também músicas, sons, efeitos visuais, e o que mais for necessário. É a montagem que vai dar sentido verdadeiro ao filme, uma vez que a ordem de suas cenas vai interferir na visão da história contada ali.

A montagem cinematográfica idealizada por nós diretores foi pensada para ser a mais próxima possível do cinema de fluxo. Observando alguns dos filmes que utilizamos de referência, como *Café Lumière* (2003), percebemos uma montagem que contava com planos longos, sem muitos cortes entre eles, trocando apenas quando necessário. Com essa intenção já na Direção de Fotografia e seguindo para a montagem, *Trago* possui planos abertos com

maior duração em uma *mise-en-scène* - ou a falta dela - que faz com que o espectador permaneça nas cenas como um agente ativo do filme.

Na pré-produção, a equipe de produção realizou a compra de um HD externo, assim como maior espaço no *Google Drive*, para que não encontrássemos nenhum desafio de armazenamento ao passar os materiais durante as diárias de gravação. Após cada diária no carro, a produção colocava os materiais na nuvem e no HD. Já nas diárias na casa, a produção colocava os materiais no HD e posteriormente na nuvem.

Passando os materiais da casa para a nuvem após as gravações, encontramos um problema com as imagens do núcleo passado: os conteúdos gravados na câmera BlackMagic estavam em RAW, fazendo com que as gravações fossem transferidas em PNG. Ao invés de termos uma gravação contínua, tivemos diversas fotos que, juntas, seriam uma cena. Esse erro, que aconteceu por uma falta de conhecimento e experiência prévia da equipe de fotografia com a câmera, atrasou a montagem, que precisava dessas cenas para ser finalizada, em três semanas.

Mesmo recuperando as imagens, ao juntá-las, tivemos problemas técnicos que ressoaram no resultado final: da cena 4, em que a família está toda reunida para tomar café da manhã, conseguimos recuperar apenas 23 segundos de gravação contínua, mesmo havendo planejado que essa cena durasse aproximadamente dois minutos.

Enquanto o montador e a Produção realizavam tentativas para recuperar as cenas gravadas com a câmera BlackMagic, todos os outros arquivos foram organizados em pastas separadas com as diárias de cada uma das gravações. Então, os diretores se reuniram para realizar a seleção de cada uma das cenas. Em dois encontros diferentes, os diretores assistiram cada um dos takes gravados, auxiliados pelo diário de gravação. Nesse momento, a fundamentação teórica também entra em prática ao decidir os momentos da montagem, com a ideia do cinema de fluxo (com o menor número de cortes possíveis) entrando no plano de montagem.

Com os takes selecionados, o montador realizou o primeiro corte, ainda apenas um rascunho do que iria se tornar o resultado final. Foram realizadas reuniões semanais entre os diretores e o montador para apontar pequenos refinamentos a cada encontro, na finalidade de fazer com que o curta se aproximasse ao máximo da ideia de fluxo.

O áudio também foi um desafio para nosso montador. Cenas como a de número 12, diálogo entre Luís e Caio, apresentaram desafios durante a captação de som. O vento presente no local de gravação fez com que o diálogo entre os irmãos fosse praticamente inexistente ao ouvir a cena bruta. Essa cena, uma das mais extensas do curta, possuía um diálogo considerado importantíssimo para nós diretores, sendo a primeira e única vez que vemos Caio e Luís conversando sobre a sexualidade do irmão mais novo. Após pesquisar alternativas, nosso montador descobriu uma ferramenta de isolamento vocal e abafamento de ruídos no CapCut, aplicativo gratuito de edição de vídeos, conseguindo recuperar de forma automática e quase perfeita a voz dos personagens.

Com as cenas do curta já montadas e com o áudio alinhado, restou um último fator: os créditos. Já havia sido discutido e definido que os créditos seriam apresentados com imagens de estrada projetadas ao fundo, trazendo uma continuidade da ideia de estrada, tão presente no curta. Então, nossa Produção, em conjunto com os diretores, foi à estrada gravar as cenas desejadas, que seriam então montadas e colocadas em ordem pelo montador.

3.9 COLORIZAÇÃO E PÓS PRODUÇÃO

Para a colorização do nosso projeto, iniciamos com o processo de ajuste e correção das cores das imagens feitas, garantindo uniformidade e a estética que queríamos. Com isso, começamos por ajustes básicos de brilho e contraste, até a aplicação de estilos visuais mais ligados à cor em si.

A pós-produção sendo a etapa/área final do nosso produto, englobou todas as edições e refinamentos após ter as imagens finalizadas. Basicamente, além da colorização, envolveu a finalização da montagem, mixagem de som, trilha sonora e outros tratamentos para finalizar o material e deixá-lo pronto para a distribuição.

Com relação à colorização, pela qual iniciamos o processo, decidimos que as cenas do passado e as cenas do presente teriam um filtro diferente entre elas, ou seja, algum tipo de cor mais predominante que pudesse diferenciar os dois. Isso era fundamental porque, dentro da narrativa, foi estabelecido que não iríamos informar as datas ou épocas em que a história acontece, então o espectador teria que diferenciar através da visualização da própria narrativa

e, mais artisticamente, através desse efeito de cor que adicionamos. Além disso, é importante destacar que, para as cenas externas, com o Caio e Sofia, nós gravamos com a Canon T6i e, para o ambiente interno, gravamos com a BlackMagic. Querendo ou não, a diferença de câmeras impacta diretamente na cor dos ambientes e na forma como as cenas são gravadas. Portanto, novamente, foi mais uma questão que auxiliou na diferença das cenas entre esses dois espaços de tempo.

Nosso editor e responsável pela área de pós-produção, Yan Florentino, participou de nossas decisões acerca dessas diferenciações na cor desde o início do projeto, tendo em vista que também atuou como assistente de fotografia. Por isso, conseguiu captar tudo o que queríamos desde o começo e já começou a refletir e buscar referências para essa etapa. Com esse estudo feito e com as ideias passadas para nós diretores, chegamos à conclusão que as cenas do passado teriam um aspecto mais pálido e amarelado, remetendo a essa questão da memória e *flashbacks*. Com os testes desses tons e a união com as cores predominantes na nossa paleta de cores, chegamos no resultado que queríamos, trazendo essa diferença de um plano para outro.

Com relação à finalização da montagem e aos refinamentos visuais, ficamos responsáveis, juntamente com o Yan, por fazer reuniões semanais para chegar ao resultado final aguardado. Foi um processo demorado, que perdurou por mais de um mês e foi bem trabalhoso no geral. No entanto, tivemos um resultado positivo e cumprimos com nosso objetivo.

Sobre a mixagem de som e trilha sonora, assim como falado na Direção de Som, tivemos algumas dificuldades para tentar melhorar determinados áudios. O vento e o clima, principalmente, se tornaram empecilhos na edição para que o som saísse 100% perfeito, porém, com muito esforço, conseguimos um resultado favorável. Por último, quanto à trilha sonora, foi a parte mais tranquila da pós-produção. Nosso diretor de som já havia passado as músicas e a minutagem delas para o editor e, com isso, o trabalho foi facilitado para o momento de adicionar esses áudios na *timeline*.

No geral, gostamos muito do que nos foi entregue e, além disso, percebemos o quão fundamental foram nossas reuniões semanais para alinhar todas as expectativas e deixar nosso produto o mais próximo possível do que havíamos pensado desde sua criação.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a finalização completa de *Trago*, assistimos pela primeira vez ao corte final. Para além da magia de assistirmos o nosso curta pronto, um outro fator nos chamou a atenção: se a proposta inicial era explorar as características do cinema de fluxo em um curta ficcional e independente, observamos que o resultado final não atingiu completamente o objetivo.

Apesar de desde a concepção do roteiro e inspirações diversas estarmos cercados pelo fluxo, os contratempos que encontramos na fase de pré-produção, como a mudança de espaço da Kombi para o fusca e as intempéries com a BlackMagic, dificultaram a construção de uma narrativa de fluxo mais genuína.

Resgatando os conceitos apresentados no capítulo inicial acerca deste tipo de cinema, nota-se que *Trago*, apesar de apresentar momentos de fluxo como as cenas de carro com poucos diálogos e uma dilatação temporal maior, não conclui como um filme totalmente de fluxo. Há características que fazem com que a narrativa se afaste da estética inicialmente proposta, como a utilização planos e contraplanos, e duas linhas temporais que se conectam, mesmo que seja possível compreendê-las de maneira isolada. Por fim, *Trago* é construído através de blocos de cena que, em certa medida, são essenciais para o entendimento geral do curta, fazendo com que, desta forma, ele afaste-se de uma narrativa de fluxo tão pura quanto gostaríamos, e se apresente de uma forma mais experimental entre o clássico e o fluxo.

Desde a realização do curta *Os Silêncios de Maria* e a premiação do mesmo, estava clara a decisão de manter a mesma equipe, uma vez que todos eram diretores e teriam direito de realizar esse novo filme. Não só por direito, a boa dinâmica entre a equipe fez com que houvesse vontade por parte de todos de colaborar novamente. Em todas as áreas, concluímos que o trabalho de cada um da equipe foi essencial para que chegássemos em um resultado final do qual nos orgulhamos.

Nossa missão dentro do audiovisual é criar histórias que tragam voz e identificação para aqueles que estão à margem da sociedade, e acreditamos que *Trago* conseguiu abordar satisfatoriamente as temáticas idealizadas no roteiro. Ao apresentar o projeto em espaços como a noite de abertura do Festival Primeiro Plano, percebemos que o curta conseguiu completar seu objetivo: causar identificação e comoção no público que se enxergou na

história da família retratada. Ouvir relatos tão verdadeiros dessas pessoas em um momento inicial da nossa trajetória cinematográfica é uma motivação que faz com que acreditemos que estamos seguindo pelo caminho certo, e que devemos continuar criando espaço para essas narrativas.

O resultado desse curta só é possível graças ao apoio da Universidade Federal de Juiz de Fora. Durante os quatro anos de faculdade, usufruímos de matérias e projetos de extensão que nos agregaram conhecimentos em diversas áreas da comunicação, nos permitindo criar habilidades refletidas nesse projeto. O curso de Rádio, TV e Internet nos permitiu aprender sobre Roteiro, Direção de Fotografia, Direção de Arte, Montagem e todos os outros setores essenciais para o nascimento de um projeto audiovisual. Não só prática, o curso também nos dá base teórica para compreender diferentes estilos de cinema, como o fluxo, para construir uma narrativa com teor crítico de qualidade. Essa base, ofertada gratuitamente pela universidade pública, nos permitiu gravar o curta-metragem com maestria, uma vez que experimentamos diferentes formas de construir um produto audiovisual durante o curso.

Para além das habilidades construídas durante nossos anos de formação, a estrutura oferecida pelo curso de Rádio, TV e Internet nos dá acesso à equipamentos de alta qualidade, como câmeras, microfones e iluminação que não só nos introduziram ao mundo técnico do audiovisual durante as aulas, mas também foram base necessária para a gravação deste trabalho.

Um projeto audiovisual é uma construção coletiva, e compreendemos a importância de pessoas que nos auxiliaram no projeto sem estar necessariamente dentro da equipe do *Trago*. A UFJF nos trouxe conexões e contato direto com professores e auxiliares que nos deram suporte durante a realização do curta, esse que não existiria de forma tão satisfatória sem o auxílio desses profissionais.

Característica essencial para o nascimento de *Trago*, o festival de cinema Primeiro Plano de Juiz de Fora foi o pontapé inicial para esse projeto existir. O festival, importante para a cidade, traz cultura audiovisual para a população e cria um espaço de oportunidades para profissionais independentes e estudantes que desejam ter seus produtos assistidos e reconhecidos em maior escala e por um público diferente.

Com o reconhecimento conquistado ao realizar e apresentar o filme, escolhemos enviá-lo também para outros festivais, na intenção de levar a história para o maior número de

possíveis. Resultado dessas inscrições, que ainda lançam suas seletivas conforme escrevemos esse trabalho, tivemos a oportunidade de exibir *Trago* na Mostra Territórios Mineiros da 28.ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Observar nosso trabalho viajando para uma das mostras de cinema mais importantes do Brasil é gratificante, e só se tornou possível graças ao fomento ao audiovisual que o Festival Primeiro Plano possibilita.

No Brasil, festivais e mostras de cinema são o combustível necessário para manter vivo o debate e a visibilidade do cinema independente. As oportunidades que esses ambientes oferecem, com reconhecimento e conexões, dão espaço para continuarmos vivendo o audiovisual, e o resultado final deste trabalho é o fruto de todas essas experiências.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991. 328 p. Tradução de: Eloisa de Araujo Ribeiro.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano**: normas e princípios narrativos. Teoria contemporânea do cinema, v. 2, p. 277-301, 2005.

JUNIOR, E. M. V. **Estéticas da corporeidade e espectatorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo**. Revista Visuais, v. 7, n. 2, p. 32–50, 16 dez. 2021.

LOPES, D. **O Efeito Ozu**. In No Coração do Mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, [s.d.].

LOPES, D. **Encenações Minimalistas e Pós-Dramáticas do Comum**. In: No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, [s.d.].

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A Mise En Scene No Cinema**.: do clássico ao cinema de fluxo. Sl: Papyrus, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

BOBBIO, Norberto. **O positivismo jurídico**: lições de Filosofia do Direito. São Paulo: Ícone, 1995.

APÊNDICE - Roteiro

Trago

por

João Pedro Fagundes

CENA 01. EXT. CARRO - DIA

CAIO, homem de aproximadamente 35 anos, sentado atrás do volante, buzina. Do lado de fora do carro, SOFIA, uma mulher de aproximadamente 20 anos, sai por um portão com MARIANA. Dentro do carro Caio abaixa o som do rádio que toca.

SOFIA

Tá tudo bem, quando eu
chegar te mando mensagem.

Mariana segura as mãos de Sofia.

MARIANA

Certeza mesmo que não quer
que eu vá com você?

Sofia nega com a cabeça. As duas se despedem. Sofia entra no carro. Caio dá um meio sorriso e Sofia retribui. Caio aumenta o volume do rádio.

CENA 02. INT. QUARTO - COMEÇO DA MANHÃ

Um quarto grande, com duas camas de solteiro paralelas. Caio, 15 ANOS, está deitado em sua cama, com headphones nos ouvidos. A outra cama se encontra vazia. LUCIA, mãe de Caio, 42 anos, grávida, vestida com um vestido escuro, entra no quarto e vai até o filho. Lucia abraça o menino e beija sua cabeça. Os dois ficam abraçados no quarto semi iluminado pelo amanhecer.

CENA 03. INT. CARRO - DIA

Sofia encara a paisagem que passa pela janela. Caio acende um cigarro com uma mão enquanto segura o volante com a outra. No RÁDIO, uma música indie começa a tocar.

CENA 04. INT. SALA - MANHÃ

Da cozinha um rádio toca. ABEL, 43 anos, pai de Caio, entra na sala com algumas sacolas de padaria. Lucia, dando uma leve dançadinha, ajuda o marido a colocar a mesa, eles sorriem um para o outro. Caio e LUIZ, 19 anos, entram e se sentam à mesa. Abel afaga o cabelo dos filhos e em seguida beija Lúcia. Abel se senta à mesa, pega a faca de pão a sua frente e corta um pão para cada filho e em seguida entrega para eles, ao seu lado Lúcia fatia um queijo branco.

CENA 05. INT. SALA - TARDE

Caio e Luís, usando camisa de banda e calças cargo, estão sentados no sofá. Luiz está jogando no Gameboy e Caio está dançando afetadamente a um clipe de música pop de voz feminina que está passando na televisão. Abel passa pela sala, faz cara de desgosto e desliga a TV saindo sem dizer nada.

LUIZ

Que merda é essa?

Caio dá de ombros e tira seu tamagotchi do bolso.

CENA 06. INT. CARRO - DIA

Sofia está dormindo no banco do carona. Um posto de gasolina se aproxima. Caio estaciona o carro em uma das bombas. O FRENTISTA se aproxima.

CAIO

Pode completar, por favor.

O frentista concorda com a cabeça. Caio sai do carro e acende um cigarro. A porta do carro bate e Sofia acorda.

FRENTISTA

Parceiro, não pode fumar aqui não!

O frentista aponta para uma placa de PROIBIDO FUMAR.

FRENTISTA

Pode explodir essa porra
toda, irmão.

Caio dá de ombros e se afasta do carro. Sofia sai do carro e vai até Caio.

SOFIA

Me dá um trago?

Caio passa o cigarro para a irmã.

CAIO

Desde quando você fuma?

Sofia não responde, ela dá algumas tragadas no cigarro e devolve para Caio.

CAIO

A mãe sabe que cê fuma?

Caio termina o cigarro, joga a bituca no chão e pisa, apagando a ponta.

SOFIA

O que que isso importa?

Caio sorri, abraça Sofia e beija o topo de sua cabeça. Juntos eles voltam para o carro.

CENA 07. INT. QUARTO - TARDE

Caio lendo uma revista GMagazine deitado em sua cama.

CENA 08. INT. CARRO - TARDE

Caio termina de fumar um cigarro e joga a bituca no painel do carro.

CAIO

Você perguntou do que o pai morreu?

SOFIA

A mamãe tava muito nervosa,
não queria deixar ela pior
me explicando. Quando a
gente chegar descobrimos.

CAIO

Quando o Luís morreu eu
quis saber de que.

Sofia olha para o irmão mais velho e lágrimas saem de
seus olhos. Caio liga o rádio.

SOFIA

Caralho, Sonic Youth!

Sofia começa a rir e chorar ao mesmo tempo e
aumenta o volume.

CAIO

Era a banda favorita
dele.

Eles continuam a viagem
cantarolando.

CENA 09. INT. SALA - NOITE

Caio e Luis, que veste uma camisa do Sonic
Youth, jogam baralho na mesa da sala. Há música
tocando no fundo, os dois riem e falam
baboseiras.

CENA 10. INT. SALA - TARDE

Caio está deitado na cama chorando. Abel sai do
quarto e encontra Lúcia o esperando.

LÚCIA

(off-screen)

O que você fez? O que você
fez com ele, Abel?

ABEL

(off-screen)

Lúcia eu não fiz nada, eu
só me preocupo, mas que
merda!

Fora do quarto uma porta bate. Luís entra no quarto
e vai até o irmão chorando na cama.

ABEL

(off-screen - gritando)

Lúcia eu só quero que ele
seja um garoto normal da
idade dele! Só
isso!

LUIS

Ei Cabeça, quer dar uma volta?

Luis sorri para o irmão.

CENA 11. EXT. MONTANHA - FIM DE TARDE

Luis estaciona o carro em um campo com vista para a
cidade, o Sol está se pondo. Luís e Caio saem do
carro. Luís se apoia no capô e acende um cigarro.

CAIO

Você fuma? A mamãe vai te matar.

LUIS

Ela também fuma.

CAIO

Mas ela sempre disse...

LUIS

Que não era pra seguir o
exemplo dela, eu sei, Cabeça

CAIO

Então por que você começou?

LUIS

Algumas coisas não tem motivo, Caio.

CAIO

Me dá um trago?

Luís gargalha.

LUIS

Nem fudendo, mas quando
você fizer uns 17 eu deixo.

Caio se aproxima de Luís, que lhe abraça.

LUIS

Ei, Cabeça, só queria te
dizer que tá tudo bem, você
sabe, gostar de meninos ou
de outras coisas ou de
tudo, eu não entendo muito,
mas tá tudo bem.

Luís termina o cigarro e o joga longe. Os dois
ficam abraçados enquanto o Sol termina de se por.

CENA 12. INT. CARRO - TARDE

O carro passa por uma placa. Sofia está dormindo.
Caio cutuca a irmã.

SOFIA

Já chegamos?

CAIO

Ainda não, falta pouco.

SOFIA

Hum, me acorda quando chegarmos.

CAIO

Posso te perguntar uma coisa?

SOFIA

Fala.

CAIO

Aquela menina, que tava com
você mais cedo, ela é
sua...

SOFIA

Namorada, sim.

Sofia se ajeita no banco.

CAIO

Por que você nunca me contou?

SOFIA

É recente.

CAIO

Não to falando da menina.

SOFIA

A mamãe sabe...

CAIO

E o pai?

Sofia pega o maço de cigarro e acende um. Caio olha de canto para a irmã que fuma olhando a janela. Eles seguem viagem em silêncio.

CENA 13. INT. CARRO - TARDE

Sofia digita alguma coisa no celular e em seguida guarda ele no bolso. Ela olha para Caio.

SOFIA

Eu nunca tive coragem de
contar pra ele.

CAIO

Acho que foi melhor assim.

Os dois riem e choram. Caio acende um cigarro e divide com a irmã.

CAIO

Antes do funeral podemos
passar em um lugar?

Sofia balança a cabeça em
afirmação.

CENA 14. EXT. MONTANHA - TARDE

Caio desliga o carro e sai acompanhado de Sofia. Os dois se apoiam no capô do carro e encaram a paisagem. Lágrimas começam a sair do olho de Caio e ele chora silenciosamente. Sofia passa seu braço pelas costas do irmão e o afaga. Os dois ficam ali em silêncio, Caio acende mais um cigarro mas não fuma, deixa que ele queime sozinho. O Sol se põe.

FIM.