

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO – FAALC

ARTES VISUAIS - BACHARELADO

SOPHIA LEITE GOULART

**A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA VISUAL E AS ABORDAGENS ESTÉTICAS DO
VOYEURISMO: Estratégias formais em *Janela Indiscreta* (1954) e o processo de
criação do curta-metragem *Sai dessa* (2025).**

Campo Grande - MS
2025

SOPHIA LEITE GOULART

**A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA VISUAL E AS ABORDAGENS ESTÉTICAS DO
VOYEURISMO: Estratégias formais em *Janela Indiscreta* (1954) e o processo de
criação do curta-metragem *Sai dessa* (2025).**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Graduação em Artes Visuais da
Universidade Federal de Mato Grosso Do Sul, como
parte das exigências para a obtenção de grau de
Bacharelado em Artes Visuais, elaborado sob
orientação do Prof. Dr. Felipe Corrêa Bomfim.

Campo Grande - MS

2025

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho a todas as pessoas que fizeram parte da minha trajetória ao longo dos últimos anos como estudante universitária. Agradeço pelas conversas, pelas trocas, pelos debates e pelas experiências que contribuíram tanto para a minha formação quanto para o desenvolvimento desta pesquisa e para o meu próprio amadurecimento.

Agradeço especialmente à minha mãe, Waléria, que acompanhou cada momento de dúvida, certeza, frustração e dificuldade, e que comemorou comigo cada conquista. Ao meu pai, Dax, pelo apoio constante; ao meu irmão, Daniel, e ao meu primo, Inácio, pela parceria e presença.

Agradeço também aos amigos mais próximos que marcaram profundamente a minha vivência na universidade e tornaram essa trajetória muito mais significativa e alegre: Beatriz, Luísa, Sarah e Emilly, minhas colegas de curso; e Christofer, Marcelo, Guilherme, Fernanda, Eduardo, Ailton e Gabriel, que, mesmo de cursos diferentes, fizeram parte de momentos essenciais da minha formação.

Agradeço ao meu orientador, Felipe Bomfim, pela paciência, pelo esforço dedicado à minha pesquisa e, principalmente, pela confiança que depositou em mim. É impressionante como um projeto pode mudar completamente quando alguém acredita nele, e sou profundamente grata por isso.

Por fim, agradeço a toda a equipe do curta-metragem *Sai dessa*. Obrigada por embarcarem nesse projeto comigo, por acreditarem na minha visão, pelo respeito e pela colaboração em cada etapa. Sou muito grata por tudo o que vivemos e construímos juntos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA VISUAL EM JANELA INDISCRETA (1954)	10
1.1 A SUBJETIVA, O ESPECTADOR E O VOYEURISMO NO CINEMA.....	11
1.2 A MISE-EN-SCÈNE E A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO VISUAL	16
1.3 A VIZINHANÇA COMO CATÁLOGO DE CONDUTAS HUMANAS	19
1.4 A TRAMA E O MISTÉRIO	23
1.5 A APARIÇÃO DE LISA E A CONSTRUÇÃO VISUAL DA STAR IMAGE	29
2 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO CURTA-METRAGEM SAI DESSA	35
2.1 CONCEPÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA IDEIA.....	35
2.2 ESCRITA E CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA	39
2.3 EQUIPE, ELENCO E METODOLOGIA DE PRODUÇÃO	41
2.4 PREPARAÇÃO DE ELENCO	43
2.5 RELATÓRIO DE DIREÇÃO	46
2.6 PROCESSO DE DECUPAGEM E RELATÓRIO DE DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	53
2.7 RELATÓRIO DE DIREÇÃO DE ARTE	56
2.8 RELATÓRIO DE DIREÇÃO DE SOM	58
2.9 RELATÓRIO DE PRODUÇÃO	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	65
ANEXOS	67
1. ESCALETA	67

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cena inicial com os créditos do filme Janela Indiscreta.....	16
Figura 2. Close do protagonista Jeff suando.....	17
Figura 3. Vista da janela para o vizinho pianista.....	20
Figura 4. Casal acordando na escada de incêndio.....	21
Figura 5. Bailarina se vestindo em seu apartamento.....	22
Figura 6. Vizinha artista observando o apartamento de cima.....	23
Figura 7. Casal discutindo em seu quarto.....	24
Figura 8. Jeff e Stella observando os vizinhos.....	26
Figura 9. Jeff dormindo enquanto a sombra de Lisa é projetada em seu rosto.....	29
Figura 10. Lisa acende as luzes do apartamento de Jeff.....	30
Figura 11. Lisa mostra seu vestido para Jeff.....	31
Figura 12. “saidessa” pichado em uma parede.....	37
Figura 13. Ponto de ônibus em frente à pizzaria.....	38
Figura 14. Casa em frente ao ponto de ônibus.....	41
Figura 15. Equipe de Sai dessa em uma das diárias.....	42
Figura 16. Gabriel e Fernanda em um dos ensaios.....	45
Figura 17. Sophia, Marcelo e Guilherme conduzem um ensaio.....	46
Figura 18. Fernanda caracterizada como Duda em uma das diárias.....	48
Figura 19. Bento e Duda interpretando em set.....	49
Figura 20. Neto e Rita interpretando em set.....	50
Figura 21. Mapa de figuração das cenas 5 e 6.....	51
Figura 23. Câmera posicionada por trás de folhas.....	56
Figura 24. Cartazes presentes no cenário.....	58

INTRODUÇÃO

Fui uma das pessoas que ingressou na universidade durante a pandemia da COVID-19, e sinto que isso afetou completamente a minha trajetória. Em 2021, meu primeiro ano como estudante do curso de Artes Visuais, eu estava em casa, tendo aulas remotas, e passava boa parte do meu tempo pesquisando sobre o mercado de trabalho para artistas, na esperança de encontrar algum caminho que eu pudesse seguir. Afinal, como muitos outros, fiz o vestibular sem ter a certeza dos meus objetivos. A única certeza que tinha era a de que gostaria de encontrar uma carreira que fizesse sentido para mim, com a promessa de não ter medo de experimentar e mudar de ideia.

Além de pesquisar sobre o mercado, também tinha o objetivo de aprimorar meu conhecimento em desenho tradicional e digital. Dessa forma, rapidamente me deparei com o desenho de animação, quando aprendi o que era *Storyboard*¹. Fiz algumas aulas gratuitas sobre o assunto e me interessei muito, acredito que por causa da minha preferência pela fase do rascunho no desenho. O processo de finalização e detalhamento de um trabalho sempre foi mais tedioso para mim, e a simplicidade de uma obra combinada com a construção de um *storytelling*² impactante são sempre aspectos que me chamam a atenção.

O *Storyboard* é um grande rascunho que origina uma obra visual a partir de um roteiro escrito. A função do artista de *Storyboard* é, basicamente, ler um roteiro, imaginar o filme e traduzi-lo em desenhos. Quando me matriculei no *Storyboard Art Mentorship*³, um curso que promete formar artistas de *Storyboard* em um ano, entendi que essa arte se entrelaça muito mais com a narrativa cinematográfica do que com técnicas tradicionais de

¹ *Storyboard* é uma sequência de imagens que antecipa visualmente as cenas de uma produção, utilizada para planejar a composição, os enquadramentos e a movimentação de câmera em animações e obras filmadas com atores reais.

² *Storytelling* é a técnica de construir e comunicar narrativas de forma envolvente, organizando eventos, personagens e emoções para transmitir uma mensagem ou provocar uma experiência no público.

³ O *Storyboard Art Mentorship* é um curso ministrado pelo artista e professor Sérgio Paes, voltado ao aperfeiçoamento das técnicas narrativas e visuais do storyboard. O programa conta com a participação de profissionais que atuaram em grandes produtoras e estúdios de animação, oferecendo uma formação abrangente em ritmo, composição e direção de cena. Disponível em <<https://storyboardart.org/mentorship>> Consultado em 01/11/2025.

desenho. Durante esse período, aprendi diversos conceitos básicos de direção, movimento de câmera, atuação e roteiro, não só em trabalhos de animação, mas também em filmes de diferentes gêneros. Cada vez mais, eu me encantava pela narrativa construída a partir da imagem.

Alguns meses após o término do curso, em março de 2023, tive a oportunidade de trabalhar na animação infantil “Lipi e Baduki”, criado por Reinaldo Marchesini e uma coprodução entre Flamma, Birdo Studio, Elo Studios e Warner Bros. Discovery, como revisionista de *Storyboard*, um cargo de entrada para o mercado. Foi a minha primeira experiência em uma produção audiovisual, e me impressionei com a organização da equipe e a grandiosidade do projeto. Foram doze episódios, dos quais trabalhei em onze.

Com o passar do tempo, percebo cada vez mais a importância desse projeto para a minha vida profissional. Sou grata por ter tido uma primeira experiência no audiovisual tão séria, com uma equipe competente e organizada, que se tornou uma das minhas maiores referências. Também aprendi que uma produção bem estruturada e uma equipe bem relacionada afetam diretamente o resultado do trabalho. “Lipi e Baduki” vem colhendo muitos frutos desde sua estreia; neste momento, em novembro de 2025, a série está indicada ao Emmy Internacional como Melhor Animação Infantil.

Mesmo com tanto aprendizado, decidi pausar a carreira de artista de *Storyboard* que estava começando a construir, pela vontade de experimentar outras áreas e, principalmente, de trabalhar em formato presencial, porque me senti muito desconectada da comunidade artística de Campo Grande. Comecei então a dar aulas de desenho e a me concentrar mais nos estudos, com o objetivo de explorar a universidade e aproveitar tudo o que ela poderia me oferecer.

Em 2024, trabalhei na produção de festivais culturais, movida pelo desejo de ter novas vivências e conhecer outros artistas. Comecei dentro da UFMS, integrando a equipe do Festival da Juventude, em abril. E, paralelamente, me matriculei em uma disciplina de audiovisual presencial pela primeira vez, “Produção audiovisual I” ministrada por Marcio Blanco. Na época, eu ainda não sabia que faria amizades que estariam comigo empenhadas em criar em conjunto.

Alguns meses depois, em julho, fui convidada a participar da produção do Festival de Cinema Sul-Americano de Bonito (Bonito CineSur). Sem dúvidas, o CineSur também

mudou o rumo da minha trajetória. Durante o festival, conheci cineastas locais e de toda a América Latina, assisti a filmes e conversei com realizadores sobre seus processos.

Foi uma oportunidade de presenciar, pela primeira vez, um festival de cinema e, ao mesmo tempo, trabalhar na organização dele, o que me fez compreender o esforço que é produzir um evento de tamanha magnitude e impacto cultural. Além disso, pude conhecer mais sobre a política do audiovisual no Brasil e sobre as leis de incentivo à cultura.

Logo que voltei para Campo Grande, me matriculei na disciplina Oficina de Fotografia I, ministrada pelo professor Rodrigo Sombra. Ainda não estava decidida a fazer um filme, e nem imaginava que isso seria possível. Meu objetivo, naquele momento, era apenas aprender sobre câmeras e, quem sabe, explorar a fotografia como um *hobby*, mas não foi bem assim que aconteceu. Durante as aulas, me interessei tanto por fotografia que senti a necessidade de explorá-la cada vez mais.

Enquanto estava matriculada na disciplina de Oficina de Fotografia I, eu também cursava Arte e Pesquisa II, momento em que começamos a pensar nas propostas para o Trabalho de Conclusão de Curso. Eu ainda não sabia exatamente o que queria fazer, nem qual linguagem seguir, mas esse processo me levou a refletir sobre tudo o que vivi nos últimos anos da faculdade. Percebi que o que sempre me interessou foram as narrativas visuais e a construção do *storytelling* a partir da imagem. Foi então que comecei a me perguntar por que esse tema me chama tanto a atenção e por que me interesso tanto por ele.

Quando eu tinha doze anos, torci o tornozelo e tive uma tala no pé por alguns meses. Fiquei bastante chateada, afinal, eu era uma criança e queria brincar. Até que, um dia, minha mãe disse: “vamos assistir a um filme? Acho que você vai se identificar.” Foi assim que ela colocou na televisão *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock.

Lembro perfeitamente de ter amado cada segundo do filme. Eu amei *Janela Indiscreta*. E isso me fez pensar: como é possível que uma criança de doze anos em 2015 se encante tanto por um filme de 1954? O que havia naquele filme que me deixava tão intrigada, que me prendia, que não o tornava entediante, justamente o contrário do que se espera de uma criança diante de um clássico?

Essa lembrança voltou com força quando pensava sobre o tema da pesquisa. Entendi que Hitchcock, assim como eu, era profundamente visual. Ele trazia essa

qualidade para o seu cinema, o princípio do *show, don't tell*⁴, ou “mostre, não conte”. A partir dessas reflexões, cheguei à pergunta que orienta este trabalho: de que forma Alfred Hitchcock constrói uma narrativa visual em *Janela Indiscreta* (1954) a partir de estratégias formais e estéticas relacionadas ao olhar voyeurístico⁵?

Isso, combinado com o que aprendi sobre produção audiovisual e movimento de câmera, somado às experiências na aula de fotografia, às aulas de composição e teoria da cor de Artes Visuais, foi se articulando de modo natural até me levar a este tema de pesquisa. Por isso, sinto que este não poderia ser outro e, na minha opinião, eu também não teria chegado a esse lugar sem o desenho. Foi o desenho e, especialmente, o *storyboard* que despertaram em mim o primeiro interesse por essa arte. Hoje, percebo que a fotografia é apenas outro meio de alcançar um resultado semelhante: a construção narrativa por meio da imagem.

Embora aos poucos tenha me afastado do desenho para criar imagens através da fotografia, ele sempre esteve presente. Todos os princípios que aprendi no desenho e no mercado da animação continuam me acompanhando durante a criação. A lógica de construção e de composição permanecem as mesmas.

A partir dessa trajetória e das reflexões construídas ao longo do processo, este trabalho se apoia metodologicamente na análise filmica⁶, compreendida como o principal instrumento para a leitura crítica e formal do filme *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. Essa metodologia permite examinar as relações entre forma e conteúdo, estrutura e narrativa, composição e sentido, observando como cada escolha estética participa da construção da obra.

Segundo Goliot-Lété e Vanoye (2002, p. 15), a análise filmica “procura explicitar o modo de funcionamento do filme, decompondo-o e recompondo-o em unidades significativas”. Essa abordagem é fundamental no contexto das Artes Visuais, pois permite

⁴ *Show, don't tell* é uma expressão amplamente utilizada nas artes narrativas, especialmente na literatura, no cinema e na animação, que significa literalmente “mostre, não conte”. O princípio orienta o artista ou diretor a transmitir emoções, intenções e informações por meio de imagens, gestos e ações, em vez de explicações verbais ou diálogos expositivos.

⁵ Voyeurismo: Termo que, no cinema, refere-se à posição do espectador como observador de cenas íntimas ou privadas, associando-se à noção de “olhar cinematográfico”.

⁶ Análise filmica: Método de estudo que examina a estrutura formal, estética e narrativa de um filme (Goliot-Lété e Vanoye, 2002, p. 15).

compreender o filme como uma imagem em movimento, uma construção visual que pode ser analisada à luz dos mesmos princípios de composição, luz, cor e forma que orientam as outras linguagens artísticas.

No caso deste TCC, a análise filmica é também um ponto de convergência entre o percurso artístico e o acadêmico. Ela funciona como uma ponte entre o olhar de artista visual e o olhar de pesquisadora, permitindo que o filme *Janela Indiscreta* (1954) sirva não apenas como objeto de estudo, sendo sua análise também base para o processo criativo do curta-metragem *Sai dessa* (2025), desenvolvido a partir dessa investigação.

Sobre a segunda parte do trabalho, que é a produção do curta-metragem *Sai dessa* (2025), vale mencionar que, quando comecei a desenvolver a análise filmica, meu objetivo inicial não era criar um filme. Meu interesse estava na fotografia e eu pensava em desenvolver um trabalho fotográfico. Mas, com o desenvolvimento da análise, a imagem em movimento se tornou cada vez mais presente em meus pensamentos.

A criação do *Sai dessa* (2025) surgiu de um desejo muito genuíno de criar, algo que vai além da obrigação de um trabalho de conclusão de curso. Fazer um filme é, sem dúvida, um processo difícil, mas, conforme fui aprendendo sobre cinema, escrevendo a análise e conversando sobre o filme, essa vontade cresceu junto com o processo. Percebi que eu queria unir tudo o que tinha aprendido e vivido até aqui: a fotografia, o *Storyboard*, o olhar das artes visuais e, principalmente, o trabalho em equipe.

Esse impulso criativo também está ligado ao meu percurso pessoal e às relações que construí ao longo da graduação. Conheci pessoas com quem compartilho afinidade, diálogo e colaboração, e juntas encontramos um modo coletivo de trabalhar que me inspira. *Sai dessa* (2025) é, assim, resultado de uma trajetória de encontros, de aprendizado e de uma vontade genuína de participar ativamente da comunidade artística e audiovisual de Campo Grande, contribuindo para seu crescimento e fortalecimento. Essa foi, em suma, a conclusão natural da minha trajetória: compreender que minha pesquisa sobre o olhar e a narrativa visual não se encerrava apenas na análise teórica, mas ganhava corpo no ato de criar em conjunto.

1 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA VISUAL EM JANELA INDISCRETA (1954)

Antes de iniciar a análise propriamente dita, senti a necessidade de compreender melhor o contexto em que Alfred Hitchcock se insere na história. Como não tenho uma formação teórica voltada especificamente para o cinema, busquei complementar esse estudo com leituras que me ajudassem a entender melhor os fundamentos, assim como é necessário em estudo nas artes visuais. A leitura de *Introdução à Teoria do Cinema* (Stam, 2010) foi essencial nesse processo, pois me fez compreender como Hitchcock ocupa um lugar de transição entre o cinema clássico e o moderno.

A partir dessa leitura, entendi que Hitchcock não pode ser classificado rigidamente dentro de nenhuma dessas categorias. Ele combina a clareza narrativa e o controle formal típicos do cinema clássico com uma consciência de linguagem e uma complexidade psicológica que já apontam para o cinema moderno. Meu interesse ao estudar Hitchcock não era entender sua vida pessoal, mas sim compreender como ele se insere dentro da história do cinema, e de que forma suas escolhas formais e narrativas refletem o contexto social e artístico de sua época.

Essa leitura também me ajudou a perceber como Hitchcock transforma as regras do cinema clássico em matéria de reflexão. A imagem, em seus filmes, deixa de ser apenas representação e passa a pensar e a refletir sobre o próprio ato de ver. Essa transição dialoga diretamente com o que Gilles Deleuze (1985) descreve como a crise da *imagem-ação*⁷, quando o personagem deixa de agir para observar, e o cinema passa a se interessar mais pelo pensamento do que pela ação. Hitchcock antecipa essa mudança: seus protagonistas frequentemente estão paralisados, observando, refletindo, como Jeff, em *Janela Indiscreta* (1954), um fotógrafo temporariamente imobilizado, que observa o mundo pela janela de seu apartamento.

O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincrônico no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da *imagem-ação* no antigo realismo. [...] Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista, incluindo o espectador no filme.

⁷ *Imagen-ação / imagen-tempo*: Conceitos de Gilles Deleuze que classificam diferentes regimes de imagem no cinema: o primeiro baseado na ação e o segundo na contemplação e na crise da ação.

(DELEUZE, 1990, p. 11)

Entender essa posição de Hitchcock entre dois períodos do cinema foi importante para pensar a minha própria análise. *Janela Indiscreta* (1954) não é apenas um exemplo da habilidade técnica do diretor, mas também um estudo sobre a maneira como olhamos e somos olhados. O filme se constrói inteiramente a partir do ponto de vista do protagonista, e o olhar se torna o centro da narrativa e também o seu motor. Tudo o que acontece é filtrado por essa observação, e é a partir dela que o espectador é convidado a se envolver na história.

Ao longo desta análise, busco compreender de que forma Hitchcock constrói sua narrativa visual, como o olhar se transforma em linguagem, e como a composição dos planos, a luz e o movimento da câmera participam da construção do sentido. O objetivo não é apenas descrever as escolhas formais do diretor, mas entender como elas contribuem para expressar o tema central do filme: o ato de observar e ser observado, Hitchcock aponta o binóculo para o espectador, assim como o protagonista para seus vizinhos.

1.1 A SUBJETIVA, O ESPECTADOR E O VOYEURISMO NO CINEMA

O filme *Janela Indiscreta*, dirigido por Alfred Hitchcock em 1954, é amplamente reconhecido como uma de suas obras-primas. Seja pelo roteiro bem construído, pela direção de fotografia esteticamente elaborada e narrativamente eficaz ou pelos personagens cativantes, a obra conquistou tanto o público quanto a crítica especializada. Esse êxito provavelmente se relaciona ao contexto sócio-histórico do diretor e à sua formação no cinema mudo, que reforçou sua preferência pela narrativa visual. Mesmo com o advento do som, Hitchcock manteve essa primazia, integrando novos recursos tecnológicos sem renunciar a sua habilidade de contar histórias de maneira essencialmente imagética. *Janela Indiscreta* exemplifica essa tendência.

Sob essa perspectiva, Hitchcock define *Janela Indiscreta* como um filme “puramente cinematográfico”. A analogia com o próprio ato de ver filmes é evidente: Jeff assume o papel do espectador, enquanto tudo o que observa funciona como a tela e o

filme em si. Nós, espectadores externos, compartilhamos dessa experiência a partir de uma mesma postura voyeurística.

Esse aspecto é reforçado na entrevista de Hitchcock à Truffaut, reunida no livro *Hitchcock/Truffaut* (2013, p. 216). O diretor comenta que todos somos, em alguma medida, voyeurs, e que parte do prazer do cinema está justamente no ato de observar o outro. Em *Janela Indiscreta*, Hitchcock não tenta justificar a curiosidade de Jeff: desde as primeiras cenas, o olhar alheio é apresentado como algo natural, quase inevitável, levando o espectador à cumplicidade. Assim, o voyeurismo não é tratado como desvio moral, mas como uma característica humana, e cinematográfica, e percebo essa construção como a “ideia central” do filme.

O conceito de ideia central, discutido por Robert McKee (1997), entendida como a força temática que orienta todas as decisões narrativas e estéticas de um filme. Em *Janela Indiscreta* (1954), é possível perceber como Hitchcock organiza a composição visual e a *mise-en-scène* de modo a defender e explorar uma mesma ideia em diferentes dimensões. Por exemplo, quando a câmera assume o ponto de vista do protagonista, quando são apresentados aspectos da vida de Jeff antes de estar com a perna quebrada, ou ainda quando é utilizada a moldura da lente e do binóculo para reforçar o olhar como eixo da narrativa. Tanto os elementos formais quanto os simbólicos, convergem para o mesmo propósito: investigar e tensionar essa ideia central. Assim, mesmo os contrastes visuais e morais presentes na narrativa se articulam em torno desse núcleo temático, que guia o filme de maneira coerente e intencional (McKee, 1997, p. 118).

No capítulo 2 do livro *Hitchcock/Truffaut*, Hitchcock comenta sobre o processo de apresentar o mundo e os personagens em seus filmes. O foco da discussão é *O Inquilino Sinistro* (1927), um filme mudo em que o protagonista só aparece após os primeiros quinze minutos. Essa escolha de revelar informações gradualmente, por meio de cenas cuidadosamente planejadas, torna-se uma das marcas do diretor e se faz presente em *Janela Indiscreta* e, ainda no mesmo capítulo, Hitchcock destaca como determinados planos são organizados de modo a formar uma linha narrativa que conduz o espectador a um raciocínio lógico.

Por exemplo, ao mostrar que há um detetive em busca de um assassino, uma vítima loira com os cabelos iluminados em destaque diante da câmera, seguida por um salão de

beleza onde mulheres tingem seus cabelos de castanho, e posteriormente mulheres loiras demonstrando medo ao andar pelas ruas, o diretor induz o público a concluir que há um assassino cuja preferência são vítimas loiras. A mesma lógica visual discutida na entrevista manifesta-se em *Janela Indiscreta*: a narrativa é construída por meio de composições, movimentos de câmera e relações entre imagens que, ao se encadearem, orientam de maneira precisa o olhar e a interpretação do espectador.

É a partir desse momento que a direção, juntamente com a direção de fotografia, se torna primordial para a análise do filme. Afinal, embora todos os aspectos da obra contribuam para a narrativa, é a direção de fotografia e a decupagem⁸⁹ que ganham maior destaque em *Janela Indiscreta*. A proposta da análise, então, é evidenciar o trabalho de Hitchcock e de seu diretor de fotografia, Robert Burks, com foco na plasticidade do filme e nas escolhas estéticas que contribuem para a narrativa. A ideia é justificar que cada elemento presente em um quadro é intencional e foi pensado para reforçar ou contrastar com a ideia governante da obra.

Por exemplo, no filme que será analisado, a apresentação do pátio onde a história se desenrola é realizada por meio de um *travelling*¹⁰ em plano geral¹¹, construído a partir da perspectiva do interior do apartamento do personagem principal. Essa escolha é intencional, pois Hitchcock considerava que o *establishing shot*¹² não deveria ser “desperdiçado” com um plano geral¹³, apenas com fins de espacialidade, uma vez que todo enquadramento é um recurso narrativo: “É sempre a questão de escolher o tamanho das imagens em função dos objetivos dramáticos e da emoção, e não simplesmente com a finalidade de mostrar o cenário.” (Truffaut, 2013, p. 218).

⁸ Decupagem: Processo de detalhamento técnico do roteiro, que organiza cada plano e cena de acordo com os enquadramentos, movimentos de câmera e continuidade narrativa.

9

¹⁰ Travelling: movimento de câmera cujo enquadramento desloca-se linearmente pelo espaço.

¹¹ Plano geral: Enquadramento amplo que mostra o cenário e a disposição espacial das personagens, situando o espectador no ambiente da cena.

¹² Establishing shot: plano inicial de uma cena ou sequência utilizado para apresentar o espaço, o contexto ou a localização onde a ação irá ocorrer, estabelecendo a relação espacial entre os elementos antes do desenvolvimento dramático.

¹³ Plano geral: tipo de enquadramento que abrange uma grande porção do espaço, geralmente incluindo personagens e ambiente.

Além de estabelecer essa relação entre imagem e narrativa, Hitchcock, na introdução de *Janela Indiscreta*, define de imediato seu estilo visual. O uso do *travelling*, recorrente em sua linguagem cinematográfica, marca presença nos primeiros planos; a trilha sonora contribui decisivamente para a criação da ambientação; e as cores vivas reforçam a identidade estética da obra. Esses elementos, apresentados de forma integrada já nos momentos iniciais, antecipam as escolhas formais que conduzirão a experiência visual ao longo de todo o filme.

Dessa forma, ao optar por mostrar o plano geral a partir de um ângulo específico, com o uso do *travelling*, Hitchcock já estabelece o tom do filme¹⁴ e o estilo visual que será seguido. Nesse contexto, o *travelling* não explora integralmente o espaço do pátio, uma vez que uma exploração visual mais detalhada será introduzida em um ponto de virada da narrativa, aspecto que será retomado em análise posterior. Por esse motivo, torna-se fundamental examinar a escolha dos planos geral, médio e primeiro¹⁵, bem como a sequência em que são apresentados, sobretudo nos momentos iniciais do filme.

Deste modo, a escolha de investigar a direção de *Janela Indiscreta* justifica-se por diversos fatores que ajudam a entender o motivo do sucesso do filme e do diretor, especialmente pela sua forma de pensar e trabalhar. Além disso, permite compreender e estudar uma maneira eficiente de contar histórias, sem se apoiar em recursos como diálogos expositivos, estimulando outras formas criativas como o campo da plasticidade da imagem. Como o filme é também uma analogia ao próprio cinema, ao estudá-lo, investiga-se, simultaneamente, o comportamento humano ao assistir a uma obra cinematográfica.

Laura Mulvey, em seu ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1983), também analisa o prazer de observar o outro e relaciona esse conceito diretamente ao trabalho de Hitchcock, especialmente em *Janela Indiscreta*. Ela destaca como o cineasta estava consciente do próprio papel como voyeur e de como explorou essa condição para envolver

¹⁴ O tom de um filme corresponde à atitude emocional do autor em relação à história e aos personagens. Segundo McKee, ele define o sentimento dominante que o espectador deve experimentar. (MCKEE, 2014).

¹⁵ Plano médio: enquadramento que mostra o personagem da cintura para cima, permitindo observar tanto a ação quanto parte do ambiente, equilibrando expressão corporal e contexto espacial.

Primeiro plano: enquadramento que destaca o rosto do personagem, evidenciando expressões faciais e emoções, com pouca presença do ambiente ao redor.

o espectador na cumplicidade do olhar. O filme expõe essa dinâmica de maneira clara: à medida que a narrativa se torna mais íntima, o espectador é convidado a experimentar esse prazer voyeurístico, às vezes até de forma desconfortável, que intensifica o suspense e alimenta a curiosidade, elementos essenciais para a construção dramática da obra (Mulvey, 1983, p. 450).

Por fim, o filme não se limita apenas a explorar o ato de observar o outro e a curiosidade humana inerente ao voyeurismo; ele também consegue articular todos os elementos observados à própria história do protagonista, tornando a obra uma experiência narrativa completa e envolvente, uma história que remete ao ato de observar o outro e à forma como isso é lido e interpretado em nossas próprias vivências.

Em relação ao projeto criativo que compõe este TCC, ele se desenvolve no formato de curta-metragem. A narrativa, a plasticidade dos quadros e a direção de arte se baseiam diretamente na análise e no conhecimento adquiridos a partir do estudo do filme *Janela Indiscreta* (1954). O curta aborda, portanto, temas como os relacionamentos amorosos, o ato de observar e a vida cotidiana. Além da inspiração conceitual, a análise técnica também é considerada.

Espera-se que esta análise contribua para a discussão sobre o voyeurismo na obra de Hitchcock e evidencie como as escolhas conscientes na *mise-en-scène* influenciam diretamente a produção do curta-metragem *Sai dessa* (2025), mesmo nos detalhes mais sutis presentes em *Janela Indiscreta*. Além disso, uma análise detalhada desse tipo pode beneficiar não apenas futuros diretores, mas também profissionais já atuantes, ao aprofundar a compreensão técnica e estética do cinema. Para mim, este estudo configura-se como uma importante oportunidade de desenvolvimento pessoal e artístico, além do aprimoramento da prática audiovisual, a qual será aplicada na concretização do trabalho prático.

1.2 A *MISE-EN-SCÈNE* E A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO VISUAL

O filme se inicia com um plano interno, com a câmera posicionada dentro do apartamento do protagonista, enquadrando a janela principal do local. Enquanto os

créditos iniciais são exibidos (Figura 1), observa-se as persianas se levantarem uma a uma. Esta escolha de abertura já introduz elementos essenciais da narrativa. Ao situar a câmera no interior do apartamento, voltada para o exterior, Hitchcock estabelece de imediato a lógica visual que irá permear toda a obra: a perspectiva do olhar de dentro para fora, que define a experiência voyeurística central no filme.

Figura 1. Cena inicial com os créditos do filme *Janela Indiscreta*^{OBJ}



Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

Além disso, a revelação gradual da vizinhança, proporcionada pelo levantamento das persianas, sugere de forma sutil a construção da espacialidade e antecipa a importância narrativa do pátio e dos apartamentos vizinhos. Este gesto convida o espectador a compartilhar o ponto de vista do protagonista e introduz uma clara analogia ao próprio cinema: a janela passa a funcionar como uma tela.

Após a abertura com os créditos e a subida das persianas, a câmera realiza um *travelling in*, avançando em direção à janela. Ao atravessar fisicamente a moldura, coloca o espectador fora do apartamento, em posição de observador do pátio e dos vizinhos. Esse movimento já funciona como um convite ao olhar voyeurístico que conduzirá toda a narrativa. Logo em seguida, inicia-se um *travelling lateral* que apresenta cada um dos apartamentos e estabelece o espaço narrativo da vizinhança, mostrado sempre a partir de um único ângulo. Essa escolha reforça a limitação do olhar e contribui para a sensação

de um espaço quase estagnado, em diálogo com a imobilidade do protagonista, que ainda não foi apresentado.

O *travelling* inicial pela vizinhança não destaca nenhum elemento específico que chame a atenção do espectador, apresentando um espaço morno, aparentemente sem grandes acontecimentos. A fotografia convida a observar com atenção o ambiente, valorizando o espaço, a estética e a beleza visual do filme. Esse cenário tranquilo é logo contraposto por um *close-up*¹⁶ no rosto de Jefferies, adormecido, com a testa suada que revela seu estado de saúde fragilizado (Figura 2).

Nesse momento, Hitchcock demonstra completo controle sobre o olhar do espectador, conduzindo a câmera do plano amplo e difuso para um foco claro e preciso, indicando o que é realmente importante na narrativa. Essa transição evidencia a linguagem clara e eficiente do diretor na condução da atenção do público.

Figura 2. Close do protagonista Jeff suando



Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

Após apresentar os vizinhos de Jeff em um novo *travelling*, a câmera retorna para dentro do apartamento, onde passam a ser reveladas informações sobre o personagem, ainda sem diálogo. O primeiro aspecto de Jeff a ser apresentado é sua condição atual. Um plano mostra sua perna quebrada, com o gesso onde está escrito: “Aqui jazem os

¹⁶ Close-up: enquadramento fechado que destaca um detalhe específico (geralmente o rosto do personagem) com o objetivo de intensificar a expressão emocional ou chamar atenção para um elemento narrativo relevante.

ossos quebrados de L.B. Jefferies". Esse único plano já informa o que aconteceu ao protagonista e revela seu nome, sem necessidade de diálogo.

Além disso, a frase traz um alívio cômico, por ser uma inscrição inusitada no gesso, e sugere que pode ter sido escrita por outra pessoa. Esse plano é um exemplo da criatividade na apresentação do personagem. Além disso, assim que sua perna quebrada é mostrada, o espectador entende que não irá a lugar nenhum, assim como Jeff. Essa imobilidade do protagonista conversa com a analogia ao cinema, que exige um espectador sentado para apreciar um filme.

O *travelling* exerce uma função essencial na apresentação do espaço e dos personagens. Inicialmente, a câmera enquadra todos os apartamentos em um plano geral, estabelecendo a relação espacial entre eles e em relação a Jeff. Na sequência, ao adentrar o apartamento do protagonista, revela aspectos que constroem sua personalidade, evidenciada pelos objetos e pela organização do ambiente.

Hitchcock demonstra preocupação em revelar os aspectos do personagem de forma criativa e imagética. Ao introduzir Jeff, ele mostra a câmera quebrada, fotos de carros e revistas, elementos que indicam sua profissão e sugerem o acidente que causou sua lesão. Assim como em *O Inquilino Sinistro* (1927), onde o espectador é levado a concluir que um assassino mata mulheres loiras, aqui, Hitchcock faz o público assumir que o fotógrafo sofreu um acidente de carro durante o trabalho.

A eficiência dessa construção é destacada no livro *Hitchcock/Truffaut*, ao descrever que "Unicamente com esse movimento de câmera, somos informados de onde estamos, quem é o personagem, qual a sua profissão e o que aconteceu com ele" (Truffaut, p. 219). Hitchcock reforça que essa é justamente a função dos recursos visuais no cinema: "Isso me interessa mais do que se alguém perguntasse a Stewart, 'como você quebrou a perna?'" (Truffaut, p. 219). Para o diretor, o uso do diálogo para transmitir informações expositivas seria um recurso banal, a história deve ser contada principalmente através de imagens e ações.

1.3 A VIZINHANÇA COMO CATÁLOGO DE CONDUTAS HUMANAS

O início da primeira sequência que introduz de fato o protagonista ocorre quando Jeff atende uma ligação do detetive-tenente Thomas Doyle. Já nos primeiros momentos da chamada, Jeff desvia o olhar para a janela e observa duas mulheres que sobem ao terraço para tomar sol, começando a se despir. Logo em seguida, um helicóptero aparece sobrevoando o local, sugerindo que teria baixado o voo justamente para observar a cena.

Esse detalhe, ainda que sutil, reforça desde o princípio a temática central do filme: o prazer voyeurístico e a tendência a observar a vida alheia. Tanto Jeff quanto o helicóptero, assim como o próprio espectador, são colocados em uma posição de observadores, isso antecipa a dinâmica que será aprofundada ao longo da narrativa.

O primeiro vizinho a ser apresentado é o pianista solteiro. Sua introdução acontece em um *travelling* que parte do termômetro localizado no apartamento de Jeff e finaliza com uma visão restrita de seu próprio apartamento. Assim como outros moradores, esse personagem não interfere diretamente na trama, mas aparece em momentos pontuais que colaboram para a construção da narrativa. A composição do plano em que seu apartamento é mostrado é estratégica para revelar todas as informações necessárias sobre ele: um piano, muitos livros, janelas grandes e, principalmente, o próprio pianista, sozinho pela manhã, fazendo a barba (Figura 3). À primeira vista, tudo indica que se trata de um homem bem-sucedido, independente e que vive só.

Figura 3. Vista da janela para o vizinho pianista^[6]



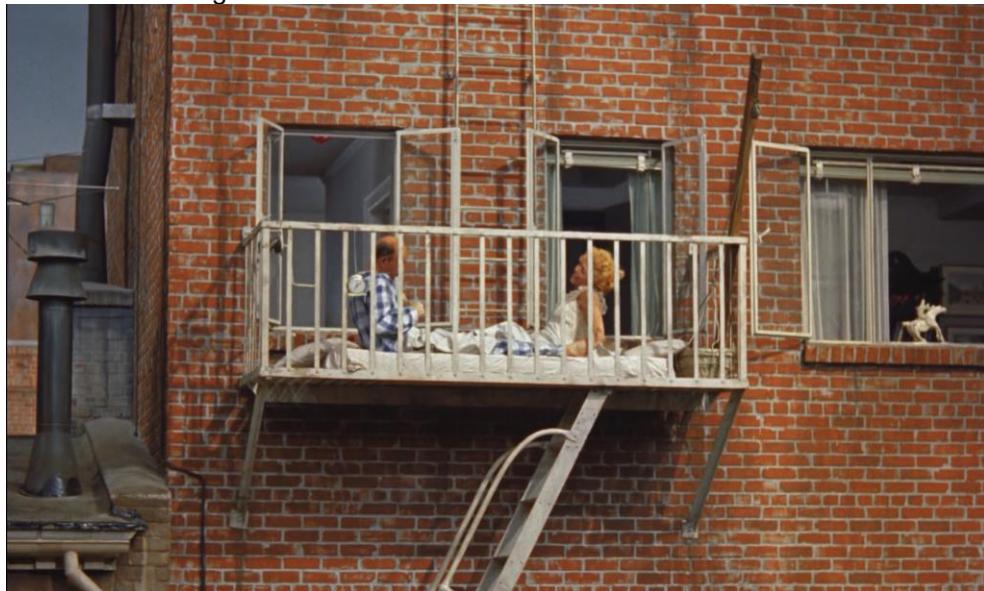
Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

No entanto, ouvimos ao fundo um radialista dizer: “Cara, você já passou dos 40? Quando acorda pela manhã, você se sente cansado e acabado?”. Nesse momento, o personagem expressa descontentamento e muda a estação. Em cenas sem diálogos como essa, a combinação entre imagem e som é fundamental para transmitir a mensagem. A fala do radialista, somada à breve reação do personagem, é vaga o suficiente para que o espectador questione qual é, de fato, a história desse homem.

Em uma cena posterior, é apresentado outro aspecto do pianista: sua dificuldade em compor e sua necessidade de concentração. Isso fica evidente em um momento em que ele tenta tocar piano, enquanto a música alta da bailarina invade o ambiente. Ele interrompe seus estudos e olha em direção a ela. Não fica claro se seu olhar é de irritação, por estar sendo interrompido, ou de curiosidade em observar a dançarina.

O casal excêntrico, que dorme na escada de incêndio, é apresentado. Inicialmente, vemos apenas o homem acordando nesse espaço, que não é uma sacada, mas está sendo usado como uma extensão da casa (Figura 4). Dormir ali não é algo comum, e a situação torna-se ainda mais curiosa quando, logo em seguida, a mulher também se levanta, revelando o casal. A linguagem corporal deles também torna tudo mais peculiar, ele acorda a esposa cutucando seu pé, e ela desperta sorrindo. Apesar da estranheza à primeira vista, eles aparecem estar felizes e confortáveis na própria rotina, nesse momento, a curiosidade sobre essas pessoas é inevitável.

Figura 4. Casal acordando na escada de incêndio



Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

Um pouco abaixo do apartamento do casal, há a casa da vizinha bailarina. Ela começa no plano geral trocando de roupa, em um momento, derruba seu sutiã e se abaixa para pegá-lo, centralizada no quadro (Figura 5). Seu jeito de movimentar-se é curioso e caricato, ela usa de sua flexibilidade e está sempre se alongando, há uma certa malícia na forma como é apresentada, ela parece existir para o olhar masculino.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para-ser-olhada’ (Mulvey, 1983, p. 444).

A sexualização da bailarina é tão óbvia que se torna desconcertante, afinal, não é comum uma pessoa ser tão “perfeita” dentro da sua própria casa, seu exibicionismo é tão artificial que beira o cômico, ela parece performar sua rotina para um observador invisível. Além disso, o olhar masculino, sobre o qual Mulvey discorre, é fruto de uma construção social de uma sociedade regida por homens, que fazem filmes para outros homens. Porém, em *Janela Indiscreta*, Hitchcock não apenas reproduz essa dinâmica, mas a expõe de forma consciente, tornando o espectador cúmplice do voyeurismo do protagonista Jeff, e essa vizinha é o maior exemplo disso.

Figura 5. Bailarina se vestindo em seu apartamento.²⁸



Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

Em outro momento, enquanto Jeff conversa ao telefone, a bailarina aparece novamente, dessa vez dançando e executando uma performance completa dentro de sua casa, enquanto realiza tarefas banais, como pegar algo na geladeira e fazer um sanduíche. Nesse momento, o que é mais significativo é a relação de ação e reação construída na cena. A bailarina dança, enquanto Jeff a observa, alternando seu olhar entre ela e outros acontecimentos no condomínio. Hitchcock comenta sobre essa forma de construção no livro *Hitchcock/Truffaut*, destacando a importância de sugerir emoções e relações através da montagem e da alternância entre ação e reação (Truffaut, 2013, p. 213).

Logo abaixo do apartamento da bailarina, no térreo, fica o apartamento da artista. Essa vizinha se mostra bisbilhoteira, sempre atenta ao que acontece. No primeiro plano em que aparece, ela interage com sua vizinha do andar superior, olhando para cima em razão da música alta que está tocando (Figura 6).

Figura 6. Vizinha artista observando o apartamento de cima.^[6]



Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

A cena é rápida e pontual, Hitchcock não revela a personalidade de todos os vizinhos nesse primeiro momento, então a primeira sequência há de ser instigante e envolvente para o público, na qual ele atinge um resultado positivo. É, também, evidente uma preocupação em evidenciar a ideia de comunidade com essas breves interações entre vizinhos, mesmo que a distância. As cenas além de estarem apresentando a “ideia governante” do enredo, também são essenciais para a construção e ambientação do mundo.

1.4 A TRAMA E O MISTÉRIO

Até esse momento, os movimentos de *travelling* cumprem a função de estabelecer uma relação espacial bastante precisa. Dessa forma, quando a cena retorna para Jeff, enquanto ele conversa ao telefone e observa o apartamento dos vizinhos, seu olhar é direcionado exatamente para os espaços que haviam sido previamente apresentados pelos movimentos de câmera. Durante essa conversa telefônica, Jeff observa, pela primeira vez, o casal que se tornará central na trama. Esse casal é apresentado

visualmente por meio de um movimento de panorâmica¹⁷, que se inicia com o marido no corredor, entrando no apartamento, e se estende até a última janela, onde se localiza o quarto do casal.

Na sequência, um plano mais fechado, focado nas janelas do apartamento, mostra o marido entrando no quarto da esposa (Figura 7). É nesse momento que se desenvolve a conversa entre Jeff e o detetive-tenente Thomas Doyle, na qual Jeff comenta, de forma hipotética, sobre um casamento em que há uma “mulher reclamona”. Doyle responde que “as mulheres não reclamam mais, elas discutem”, ao que Jeff rebate, dizendo que, no bairro dele, elas ainda reclamam. Esse diálogo reflete um pensamento machista predominante na época e funciona como uma projeção das próprias inseguranças e visões de Jeff sobre o casamento, justamente enquanto ele observa o casal de vizinhos discutindo na janela.

Além de reforçar a construção da espacialidade, esse encadeamento de planos conecta os personagens ao espaço de forma precisa, evidenciando a dinâmica entre observador e observado, que é central na narrativa de *Janela Indiscreta*. Além disso, este é o único apartamento que, até então, foi mostrado em um plano mais fechado, com uma única janela no quadro. Isso permite ao espectador perceber mais detalhes do interior e acompanhar com mais atenção a atuação dos personagens. Desde esse primeiro enquadramento diferenciado, já se sugere que esse casal terá um papel relevante na narrativa.

¹⁷ Panorâmica: Movimento de câmera em que ela gira lateralmente em torno de seu próprio eixo, sem se deslocar.

Figura 7. Casal discutindo em seu quarto.⁶⁸



Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

O ritmo e a atenção aos detalhes são tão precisos que, justamente quando os personagens discutem sobre mulheres que reclamam, o filme apresenta um plano centralizado apenas na janela da esposa do antagonista. Nessa cena, ela tenta claramente manipulá-lo por estar doente, eles discutem e o marido demonstra certa agressividade, o que revela a dinâmica do casal. Todo esse foco é precedido por uma panorâmica que se movimenta, de forma progressiva e suave, centralizando a janela do quarto deles, conduzindo o olhar do espectador de maneira natural.

Jeff desliga o telefone e, em seguida, ocorre uma passagem de tempo construída de maneira interessante. O antagonista sai do apartamento, mas esse movimento não é mostrado explicitamente: ele apenas se vira para sair do quarto e corta para uma cena no apartamento de Jeff, que está tentando coçar sua perna pelo gesso. É um momento cômico, em que ele faz expressões engraçadas, uma situação desconfortável e que gera identificação. Assim, ao mesmo tempo em que contribui para a construção do protagonista e simpatia do público por ele, a cena também é usada como passagem temporal: quando Jeff retorna a olhar para a janela, o antagonista está no pátio, no térreo.

É interessante notar como o diretor preenche esses "buracos" narrativos. Não se justificaria mostrar toda a passagem do antagonista até o térreo, pois seria uma cena banal, com o único propósito de evidenciar que ele saiu de um lugar e foi para outro. No

entanto, para evitar um corte abrupto entre a imagem do homem dentro do apartamento e outra no exterior, o filme preenche esse intervalo com uma cena que, além de manter o ritmo, contribui para a construção do protagonista.

Quando o vilão chega ao pátio, ele está com uma tesoura de jardinagem e se posiciona diante de algumas rosas plantadas no jardim. Em contraste, na residência ao lado, a vizinha artista aproveita o espaço externo para ler um jornal quando observa o homem no canteiro vizinho. Como foi apresentado anteriormente, trata-se de uma mulher curiosa, que procura estar a par do que ocorre ao seu redor. Por isso, ela se aproxima para acompanhar o que ele está fazendo e dá sugestões para o homem, que realiza uma ação estranha: cava um buraco entre as rosas, sem motivo aparente para tal.

Ao ser questionado pela vizinha, ele reage de maneira ríspida, ordenando que ela se cale, ao mesmo tempo que seu tom é preguiçoso. A mulher, surpresa com a grosseria repentina, fica atônita. A situação adquire um tom irônico, pois houve uma intromissão indesejada, porém, a reação agressiva do homem se mostra desproporcional. Assim, a cena se torna particularmente relevante, evidenciando a tensão entre invasão de privacidade e respostas exageradas, e revelando nuances complexas da personalidade dos personagens. Além de ser mais um exemplo do interesse pela vida alheia.

Logo em seguida, a observação de Jeff é interrompida pela chegada da enfermeira, Stella. Ela o surpreende justamente no momento em que ele está espiando pela janela e aproveita para puxar uma conversa sobre o hábito das pessoas de bisbilhotar a vida alheia, comentando que todos se tornaram uma "raça de xeretas" (Figura 8).

Enquanto suas palavras se dirigem a Jeff, há a impressão de que ela também fala diretamente ao espectador que, no momento anterior, compartilhava do mesmo impulso voyeurístico do protagonista. Assim que Jeff e o espectador passam a compartilhar plenamente a consciência do que está sendo observado, estabelece-se uma conexão direta entre ambos.

Figura 8. Jeff e Stella observando os vizinhos.^[05]



Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

Hitchcock introduz um contraponto à tendência que vinha sendo construída até então, na qual o voyeurismo surgia como algo natural e não problematizado. Tanto o protagonista quanto o espectador seguiam espiando de maneira inconsciente e cúmplice. A entrada da enfermeira, nesse momento específico, funciona como um contraste em relação a essa ideia predominante, trazendo à cena um olhar mais crítico e introduzindo uma dimensão moral ao ato de observar.

Durante o diálogo, o nome de Lisa surge, e é nesse momento que Jeff começa a compartilhar com a enfermeira, e consequentemente com o espectador, seus sentimentos sobre o namoro e sobre a própria namorada. Ele comenta que Lisa é uma mulher perfeita, talvez perfeita demais para ele.

Até então, a fotografia havia se concentrado em mostrar as ações dos vizinhos e a vida no pátio. Agora, a câmera volta para dentro do apartamento, registrando o diálogo entre os dois personagens. Abandona-se, por um momento, a perspectiva da observação externa em favor de planos mais longos e mais íntimos, focados nos retratos dos personagens. Apesar de haver diversas ações acontecendo em segundo plano, como a enfermeira cuidando de Jeff, Hitchcock opta por não as destacar visualmente, pois o foco da cena está no discurso de Jeff e na revelação de seu conflito interno em relação a Lisa.

Depois dessa discussão, há um plano que retorna para o pátio, onde o antagonista havia cavado o jardim. No entanto, nesse momento ele está deixando o local. Esse retorno reforça o suspense, pois tanto Jeff quanto o espectador percebem que perderam parte da ação. O suspense nasce na incerteza: talvez algo tenha acontecido enquanto a atenção estava voltada para o diálogo no apartamento, mas nada é mostrado de forma evidente.

Em seguida, um casal recém-casado chega ao prédio. Toda a cena se desenrola em uma única janela, mostrando um casal feliz, no início da vida a dois, ainda com uma história inteira pela frente. O casamento é apresentado, aqui, como um evento genuinamente alegre e promissor. Neste ponto, é possível estabelecer uma relação mais ampla entre os vizinhos: cada janela, de alguma forma, reflete aspectos de relacionamentos e do casamento, uma questão que, por sua vez, também ocupa o pensamento de Jeff.

Essa leitura é reforçada no livro *Hitchcock/Truffaut*, quando Truffaut (2013, p. 216) observa que "todas essas histórias têm um amor como ponto comum" e que o problema central de James Stewart (L.B. Jefferies) no filme é justamente seu receio de se casar com Grace Kelly (Lisa), enquanto, do outro lado do pátio, ele vê "atos e gestos que ilustram o problema do amor e do casamento". Segundo Truffaut (2013, p. 216), temos ali "a mulher sozinha, sem marido nem amante, os recém-casados que fazem amor o dia inteiro, o músico solteiro que se embriaga, a pequena dançarina cobiçada pelos homens, o casal sem filhos que transferiu todo seu afeto para um cachorrinho, e sobretudo o marido e a esposa cujas brigas são cada vez mais violentas". Hitchcock complementa dizendo que há uma "simetria" entre o casal Stewart-Kelly e o casal de vizinhos, ressaltando o jogo visual e temático estabelecido na narrativa (Hitchcock; Truffaut, 2013).

Além disso, todos os vizinhos assumem uma importância fundamental na construção desse mundo, estabelecendo a ideia governante do filme, conceito definido por McKee (1997) como a força temática central que orienta e unifica todas as escolhas narrativas e estéticas da obra (McKee, 1997, p. 119). Suas casas se tornam fragmentos de vidas que refletem o mundo em que vivemos, trazendo múltiplos aspectos e pontos de vista diferentes. Por isso, a dinâmica de mostrar diversos apartamentos é tão interessante: são vidas completamente distintas coexistindo no mesmo espaço. E Jeff observa tudo

isso, assistindo a um filme. Hitchcock enfatiza esse aspecto em sua entrevista com Truffaut.

Do lado de lá do pátio você tem todo o gênero de conduta humana, um pequeno catálogo de comportamentos. Era absolutamente indispensável fazer isso, senão o filme perderia todo o interesse. O que se vê no muro do pátio é uma quantidade de pequenas histórias, é o espelho, como você diz, de um pequeno mundo. (Truffaut, 2013, p. 216)

Essa multiplicidade de narrativas paralelas é responsável por grande parte do entretenimento do filme, alimentada pelo desejo do personagem e do espectador de observar a vida dessas pessoas.

1.5 A APARIÇÃO DE LISA E A CONSTRUÇÃO VISUAL DA *STAR IMAGE*

Após essa sequência, há uma passagem de tempo e Lisa visita Jefferies à noite. A partir desse momento, a iluminação do filme ganha ainda mais destaque e começa a contribuir diretamente com a narrativa, ajudando a estabelecer o tom da cena. Quando ela chega no quarto escuro de Jefferies, se inclina para acordá-lo, e sua sombra é projetada sobre o rosto dele, tomando conta do seu espaço (Figura 9). A luz dá um tom dramático para sua chegada, principalmente porque, anteriormente, Jeff havia comentado sobre a namorada, expressando que ela é perfeita demais para ele. Esse uso da sombra antecipa sua “revelação” e cria um certo mistério em torno dela.

Figura 9. Jeff dormindo enquanto a sombra de Lisa é projetada em seu rosto.^[68]



Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

O rosto de Lisa finalmente é revelado em um primeiro plano frontal. A escolha desse enquadramento evidencia sua beleza em todos os detalhes e, além disso, o fato de ela olhar diretamente para a câmera estabelece uma intimidade com o espectador, que até então não tinha sido apresentada. Ela já causa impacto desde sua entrada, graças às mudanças sutis na iluminação, no enquadramento e no uso das cores.

A iluminação dessa cena, em que o apartamento está às escuras, é muito interessante, porque Lisa aparece perfeitamente iluminada, enquanto sua sombra ainda cobre parte do rosto de Jeff. Isso é sutil e impactante. Ela realmente parece brilhar, em contraste com o cenário escuro e desfocado ao seu redor.

Esse breve começo antecede a apresentação de Lisa, quando Jeff faz uma piada fingindo não saber quem ela é, o que faz com que ela se apresente. Visualmente, a forma como Lisa entra na cena condiz exatamente com o que foi dito sobre sua personalidade: uma mulher elegante, linda e cheia de qualidades que chamam a atenção. Ao falar seu nome, ela acende todas as luzes do cômodo, e isso a faz, literalmente, brilhar (Figura 10).

Figura 10. Lisa acende as luzes do apartamento de Jeff.¹⁸



Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

O apartamento até então estava iluminado apenas pela luz natural da lua, o que deixava o ambiente com tons azulados. Quando Lisa entra, as cores quentes começam a ganhar espaço. Vermelho e amarelo predominam nela, por conta de seu cabelo e batom, enquanto Jeff usa um pijama completamente azul. Visualmente, Lisa muda todo o espaço do protagonista. Um lugar que antes era escuro e azulado se torna iluminado e repleto de tons quentes.

A movimentação da atriz na cena é muito precisa. Ela não parece uma pessoa comum. Na verdade, Lisa parece estar sempre posando enquanto fala. É apresentada sempre de um jeito que valoriza sua imagem: ângulo de câmera, iluminação e linguagem corporal trabalham para isso. Sua apresentação termina em um plano aberto, que mostra sua roupa elegante (Figura 11). Logo depois, Jefferies comenta sobre seu vestido. A escolha dos planos acompanha o olhar dele e, consequentemente, o do espectador.

A apresentação de Lisa na cena vai muito além do que apenas introduzir uma personagem na narrativa. Sua imagem, construída com precisão pela direção, atua em diálogo com a *star image*¹⁸ pública de Grace Kelly, conforme discutido por Richard Dyer

¹⁸ Star image é um conceito dos estudos de cinema que se refere à construção da imagem pública de uma estrela, um conjunto de representações, papéis, comportamentos e discursos que formam sua identidade simbólica diante do público. Essa imagem é resultado tanto das escolhas de atuação e dos personagens interpretados quanto da maneira como o ator é retratado pela mídia e percebido socialmente.

(2025) em sua obra *Stars* (1979). Em uma conversa sobre o filme¹⁹, Dyer destaca que Hitchcock tinha plena consciência da imagem pública de Grace Kelly e a utilizou intencionalmente para moldar a percepção do público sobre Lisa. Ele observa que Hitchcock, um diretor muito atento ao seu material, investe no potencial de seu elenco, valorizando o estrelato do calibre de Grace Kelly, explorando sua "*star image*" em todos os aspectos para a apresentação da personagem de Lisa, sublinhando o uso da iluminação, dos figurinos e dos diálogos.

Figura 11. Lisa mostra seu vestido para Jeff.

Fonte: *Rear Window*. (Direção: Alfred Hitchcock, 1954)

Dyer (2025) comenta que Lisa é apresentada por meio de uma série de roupas elegantes, destacando a moda, um aspecto que Hitchcock apreciava especialmente. Essa construção reforça não só a elegância da personagem, mas também sua posição social e a aura de perfeição e distanciamento que a acompanha, algo que Jeff, por sua vez, percebe e comenta como "perfeita demais para ele". Essa tensão entre a personagem e a "*star image*" cria um jogo interessante, pois o público oscila entre enxergar Lisa como a atriz Grace Kelly e como a personagem do filme, um equilíbrio que Hitchcock consegue manter com maestria.

¹⁹ Informações obtidas por meio de pergunta feita pela autora ao pesquisador Richard Dyer durante a aula aberta *De volta à disco com Richard Dyer, King's College London*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), em 13 maio 2025, com transmissão remota e presencial. Evento organizado pelo Professor Denilson Lopes (UFRJ).

Assim, a luz que faz Lisa literalmente brilhar no ambiente escuro, a escolha dos planos e sua movimentação sempre calculada estão em perfeita sintonia com a construção de *star image*. É essa fusão entre a atriz e a personagem que torna Lisa uma figura tão impactante e memorável no filme.



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
CURSO DE ARTES VISUAIS – BACHARELADO**

Título do Trabalho: A construção da Narrativa Visual e as abordagens estéticas do Voyeurismo: Estratégias formais em Janela Indiscreta (1954) e o processo de criação do curta-metragem Sai dessa (2025)

Acadêmico(a): Sophia Leite Goulart

Orientador(a): Felipe Corrêa Bonfim

Data: 5 de dezembro de 2025, realizada no Auditório Marçal de Souza - FAALC/UFMS

Horário: das 14:00h às 15h30

Banca examinadora:

- 1. Felipe Corrêa Bomfim**
- 2. Rodrigo Sombra Sales Campos**
- 3. Régis Orlando Rasia**

Avaliação: (X) Aprovado () Reprovado

Considerações: A banca elogia o diálogo entre Cinema e Artes Visuais presente no texto e no percurso acadêmico da discente. A banca ressalta ainda o caráter ambicioso de um trabalho que analisa um filme e parte para a criação de uma nova obra. Sugere ajustes pontuais na pós-produção e que o filme siga, futuramente, a carreira de festivais.

Assinaturas:

Orientador(a): Felipe Corrêa Bonfim

Acadêmico(a): Sophia Leite Goulart

Campo Grande, 5 de dezembro de 2025.

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Felipe Correa Bomfim, Professor do Magisterio Superior**, em 05/12/2025, às 16:07, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Régis Orlando Rasia, Professor do Magisterio Superior**, em 05/12/2025, às 16:53, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Sombra Sales, Professor do Magisterio Superior**, em 05/12/2025, às 17:19, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6075001** e o código CRC **F4F4E76A**.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.018287/2025-28

SEI nº 6075001

2 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO CURTA-METRAGEM *SAI DESSA*

2.1 CONCEPÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA IDEIA

Pela experiência que tenho, tanto trabalhando em produções audiovisuais, quanto conversando com profissionais da área (além de aulas da faculdade e avulsas), pelo menos os processos da pré-produção, produção e pós-produção de um trabalho audiovisual já eram claros para mim. Portanto, a minha maior preocupação sempre foi o momento anterior, referente à concepção de uma ideia e, principalmente, ao momento em que ela é concretizada em um documento ou manuscrito.

Para mim, não era possível conceber qual seria o primeiro passo, nem o seguinte, nem o outro... Isso me preocupava, principalmente pela necessidade que tenho de me planejar. Percebi que essa insegurança inicial também fazia parte do próprio processo criativo: a dificuldade de planejar o imprevisível. A criação, nesse caso, começava antes mesmo de existir a ideia.

Acredito que essa forma de pensar vem de uma preocupação em trabalhar com um grupo de pessoas, todas empenhadas em contar a minha história da melhor forma possível, mas qual é a minha história? Esse processo foi definitivamente o mais longo e difícil. Durante as orientações, definimos que seria melhor começar com algo simples e prático, que funcionasse melhor para mim, por isso iniciei pela escaleta. E, mesmo assim, desde o momento em que essa decisão foi tomada até escrever a primeira palavra, foi um longo mês de dúvidas, incertezas e muitas conversas.

Simultaneamente à graduação, atuei como docente em cursos livres de desenho, no formato de ensino informal, vinculado ao Ateliê Ramona Rodrigues. A partir da experiência de lecionar para crianças (entre 7 e 12 anos), organizei uma noção que chamo de 'Biblioteca mental': é o termo que uso para explicar, de forma simplificada aos meus alunos, o processo do uso de referências para a concepção de um trabalho artístico.

Nem sempre temos uma referência na ponta da língua; às vezes, nosso cérebro faz relações que nós mesmos não conseguimos entender. Quando buscamos essas informações espalhadas pelos corredores da nossa mente, acabamos juntando

fragmentos de diversos conceitos, imagens e signos que encontramos ao longo da vida para que, somente assim, consigamos criar algum projeto autoral.

Esse processo se tornou, mais uma vez, verdadeiro para mim enquanto estava pensando sobre qual seria a história do filme. Com o tempo, entendi que recorrer à “biblioteca mental” não era apenas buscar inspiração, mas reconhecer como referências se tornam parte do nosso repertório sensível. Essa consciência foi essencial para que o processo deixasse de ser apenas técnico e se tornasse também autoral.

A partir do repertório acumulado e desenvolvido inevitavelmente ao longo da minha pesquisa, comecei a estruturar as primeiras imagens mentais do filme. Em um primeiro momento, pensei em manter a personagem principal como uma observadora rotineira, assim como Jeff, em um ponto fixo. Naturalmente, fui atrás de motivos para que ela pudesse estar nesse local. Jeff tem a condição da perna quebrada que, apesar de ser algo comum, não é uma situação exatamente rotineira.

Por outro lado, gosto também da sensação de explorar e contemplar o cotidiano que o filme traz, e surgiu a vontade de investigar mais esse aspecto de forma que dialogasse com a minha ideia de rotina. Assim, ao iniciar o processo de desenvolvimento da escaleta, pensei em um elemento fixo. Nasceu, então, a ideia do ponto de ônibus: um lugar fixo em que a personagem é obrigada a sentar e esperar, fazendo parte de seu dia a dia. Além de ser um espaço que me acompanhou ao longo de minha jornada acadêmica e com o qual tenho familiaridade, culminando em uma aproximação maior à temática.

A partir dessa concepção, comecei a reparar nos pontos de ônibus de Campo Grande, pensando em possíveis locais de gravação. Sem muita preocupação, observei a cidade em busca de algo que me trouxesse não a “ideia do século”, mas pelo menos alguma. Em paralelo, percebi que a biblioteca mental não se resume a um corredor por vez; outra vantagem de explorar essa sensibilidade é que ela não se limita a tópicos, tempo ou espaço, as memórias vêm e vão. Então, enquanto eu estava refletindo sobre o protagonista-observador e a valorização do cotidiano em *Janela Indiscreta*, por vezes estive pensando sobre como o relacionamento de Jeff e Lisa é uma narrativa essencial em *Janela Indiscreta*, mesmo que em uma primeira leitura o foco do filme seja o assassinato.

Certo dia, estava indo para mais uma aula da universidade, com todos esses assuntos vagando pela minha mente, enquanto eu vasculhava minha biblioteca mental e observava pela janela do ônibus. Até que, em certo momento, vi um ponto de ônibus com uma pichação que nunca havia reparado: nas costas do banco estava escrito “saidessa” (Figura 12). A palavra simples e direta me pareceu resumir o que eu queria dizer: um pedido de liberdade, uma tomada de consciência, um ato de ruptura.

Nesse momento, todas as peças se encaixaram e consegui finalmente escrever uma *logline*²⁰, pelo menos a primeira versão dela: “Uma adolescente começa a pegar ônibus no mesmo ponto específico para ir à casa do seu namorado, que é maior de idade. Nesse ponto de ônibus, ela se depara com uma cena entre um casal mais velho que muda a sua percepção de mundo e a faz terminar seu relacionamento.”

Figura 12. “saidessa” pichado em uma parede.

Foto: Fernanda Seron (2024)

Com a ideia central decidida, o segundo passo seria escrever a escaleta. Então, o desafio era outro: como desenvolver essa história cena a cena? Em busca de um guia, iniciei a leitura de *Story*, de Robert McKee. E, sem dúvida, era o que eu estava procurando. McKee é didático e detalhista, a leitura foi muito confortável. A minha vontade era concluir o livro antes mesmo de escrever a primeira palavra, mas, durante as orientações, entendi que eu nunca estaria completamente preparada para começar. Eu deveria só escrever, mesmo sem saber exatamente o que estava fazendo.

Rapidamente percebi que não era tão simples. Após a *logline*, não fui capaz de escrever nada por algum tempo, até que, agoniada com o processo interrompido, resolvi convidar um amigo, Christofer, para conversar. Descobri que penso melhor quando converso, sinto que o pensamento deve ser dito para ser enriquecido. No fim das contas,

²⁰ Logline é uma frase-síntese que resume a história de forma concisa, apresentando o protagonista, seu objetivo e o conflito central. É amplamente usada no desenvolvimento de roteiros e apresentações de projetos audiovisuais. (MCKEE, 2014).

Sócrates já havia percebido isso há alguns milênios; eu só demorei um pouco mais para entender.

Esse momento com meu amigo Chris (que eventualmente se tornou o diretor de fotografia do filme), além de me ajudar a entender o meu próprio processo criativo, também me trouxe a locação. Nós fomos à praça Octávio Pécora, Chris comentou sobre como era bom morar neste bairro, que leva o mesmo nome, e eu contei todas as minhas ideias e preocupações sobre o filme. Ele me ouviu com atenção, até que me disse: “Por que você não grava aqui?”, e, quando parei para observar a praça, vi um lindo ponto de ônibus, com uma pizzaria (Figura 13) logo ao lado. Me apaixonei à primeira vista.

Figura 13. Ponto de ônibus em frente à pizzaria



Foto: Acervo *Sai dessa* (2025)

Foi a partir desse dia que eu entendi que tipo de filme era o “*Sai dessa*”, quando eu consegui visualizá-lo. Percebi que a escala não viria tão facilmente, então escrevi uma série de anotações com a intenção de registrar minhas ideias resgatadas, para que não houvesse chance de perdê-las, como perdi tantas outras em minha vida. Outro hábito que me forcei a desenvolver, anotar minhas ideias, sei que isso é óbvio, mas eu tenho a tendência de me superestimar e acreditar que lembrei de tudo em mínimos detalhes. Por sorte (ou por um pouco de pressão), não mantive esse péssimo costume.

Nessas anotações, revisitei minha referência diversas vezes e refleti sobre outras histórias. Uma que não saiu da minha mente foi o romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Sempre achei muito interessante a forma como o espaço é tão significante na história, quase de maneira visceral e um pouco exagerada. Além dos personagens caricatos e realistas ao mesmo tempo, essa história esteve muito presente em minha mente no primeiro momento. Assim que finalmente entendi a ideia central, o tema, a ideia governante, o tom do filme, os personagens e as intenções artísticas, a escaleta não parecia mais tão assustadora.

2.2 ESCRITA E CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

Gostaria de dizer que, assim que terminei minhas anotações, imediatamente escrevi a escaleta, mas neste momento, como foi possível perceber, escrever não é um processo que me vem com tanta naturalidade. Ainda conversei muito com meu amigo e retornei várias vezes a *Story*, de McKee (1997), até que, em algum momento, senti que eu sabia a história, sentei-me e escrevi. Foi quando percebi que escrever também vem a partir da imagem, o filme estava em minha mente e eu fiz questão de escrevê-lo de forma que todos pudessem visualizá-lo, assim como eu.

A sensação foi como se eu estivesse há meses batendo uma massa de bolo que finalmente foi ao forno. Nos próximos dias, revisitei a escaleta e escrevi sua segunda versão, que foi adaptada para o roteiro. Nesse momento, a primeira *logline* já havia mudado completamente: “Duda começa a observar a vida do casal dono da lanchonete vizinha e de seus clientes, quando se depara com situações que a fazem repensar o próprio relacionamento de longa data.”

Percebe-se que a ideia do ponto fixo se foi quando encontrei o estabelecimento ao lado do ponto e decidi explorá-lo de alguma forma. Senti que essa relação de espacialidade havia se tornado a parte mais interessante do filme. Agora, a personagem mantém-se observadora, mas não tão restrita da mesma maneira de Jeff. Nesse momento, a narrativa começou a se sustentar por seus próprios símbolos e personagens.

O espaço deixava de ser apenas cenário e passava a refletir a interioridade da protagonista.

Entendi que Duda, a protagonista de *Sai dessa* (2025), não precisava estar fisicamente presa para não reagir a determinadas situações; isso fazia parte de sua personalidade, como uma mulher que cresceu em um ambiente conservador e está acostumada com seu namorado um tanto preconceituoso. Suas restrições passam a ser outras, principalmente o machismo enraizado que ela parece não perceber, até entrar para a universidade, que se torna um símbolo para a vida adulta.

Então, Duda observa tudo: desde o que está logo à frente dos seus olhos até a casa do outro lado da rua (Figura 14). Conforme fui entendendo a personagem, o processo da escrita se tornou cada vez mais fluido. Depois de tanta preparação, escrever o roteiro não foi tão difícil, escrevi por inteiro em uma semana. Utilizei o site *Celtx* para otimizar o processo. Quando o vi finalizado, compartilhei com meus amigos e a reação geral não poderia ser melhor: Todos animados com o filme tanto quanto eu. Nesse momento, *Sai dessa* era nosso, o roteiro finalmente se tornou o guia para criarmos juntos, e lembro de esta ser uma sensação libertadora.

Figura 14. Casa em frente ao ponto de ônibus



Foto: Acervo Sai dessa (2025)

2.3 EQUIPE, ELENCO E METODOLOGIA DE PRODUÇÃO

A escolha e a organização da equipe foram parte essencial do processo criativo, já que a produção audiovisual é, por natureza, um trabalho coletivo. Cada decisão tomada nesse momento refletia uma maneira de construir a narrativa de forma compartilhada. Paralelamente ao processo de criação e escrita do roteiro, conversei com amigos e colegas que poderiam integrar a equipe do filme. Esse processo é prático. Primeiro, convido os diretores de cada departamento: Arte, Fotografia, Produção e Som. Depois, os próprios convidam seus assistentes e convido os meus. Os cargos foram definidos naturalmente a partir do interesse de cada um, afinal tenho amigos com interesses diversos no curso de Audiovisual e Artes Visuais, o que facilitou muito (Figura 15).

Figura 15. Equipe de *Sai dessa* em uma das diárias. 



Foto: Acervo *Sai dessa* (2025)

Uma escolha que tomei foi a de ter dois assistentes de direção, Pedro Miyoshi e Laura Cristina, que ao longo do processo se tornaram três, com João Gutierrez integrando a equipe depois do início das gravações, o que sei que não é uma prática tão comum para curtas-metragens independentes, e ouvi que não seria necessário. Sou uma pessoa aberta a ouvir, na verdade, durante esse processo entendi que conversar me ajuda a pensar, mas também tenho o entendimento de que nem todas as sugestões, mesmo que bem-intencionadas, se adequam à minha forma de trabalhar. Eu não tenho muita experiência em *set*, principalmente com direção, e a pouca vivência que tive me revelou que é um trabalho que exige atenção extrema; entendimento básico de todos os departamentos e etapas da produção; visão criativa clara; comunicação rápida e objetiva; resolução de problemas etc. Como eu poderia me dar ao luxo de não ter dois assistentes?

Optei também por não realizar um *casting*²¹ formal, que envolveria uma divulgação e chamada de atores para participar do filme gratuitamente. Isso se deu porque eu já havia escrito o roteiro com os atores principais em mente. Bento, Duda, Rita e Neto foram escritos para serem interpretados, respectivamente, por Gabriel Grubert, Fernanda Seron, Ramona Rodrigues e Marcelo Piccolli, inclusive conversei com todos antes de começar a desenvolver o roteiro. Escrever pensando nos atores foi uma forma de manter o filme ancorado na realidade das pessoas ao meu redor, de tornar o processo mais íntimo e afetivo.

O único personagem previsto no roteiro para quem eu não tinha alguém em mente era o Homem do Ponto. Essa situação foi especialmente delicada porque o personagem de forma alguma possui qualquer qualidade, é desagradável do começo ao fim. O Homem do Ponto representa a misoginia que está sempre presente, confortável em existir em frente aos nossos olhos, todos os dias, de diversas maneiras. Por esse motivo, convidar não-atores para interpretar o personagem se tornou fora de questão, afinal, quem gostaria de ser lembrado e associado a esse papel?

Então, surgiu a necessidade de convidar um ator experiente, que trabalhasse conosco de forma gratuita, assim chegamos ao Mestre Adilson, ex-professor que integrava a grade de “Educação Artística”, curso prévio às Artes Visuais na UFMS, que

²¹ Casting é o processo de seleção de atores e atrizes para os papéis de um filme, série ou produção audiovisual. Pode envolver testes de atuação, leitura de roteiro e entrevistas com a direção.

sempre apoiou a arte e cultura na cidade, principalmente em projetos universitários. A escolha do Mestre Adilson não foi apenas estratégica, mas simbólica: sua presença trouxe ao filme o peso da experiência e o compromisso com a arte.

2.4 PREPARAÇÃO DE ELENCO

A partir da minha falta de experiência com atuação, preparação de elenco e direção de atores, optei por realizar uma preparação de elenco mais rigorosa, que se constituiu de dois ensaios por semana, alternando entre os atores. Todas as cenas do filme foram ensaiadas, exceto aquelas de caráter estritamente corporal, realizadas pelos atores mais experientes, Marcelo e Ramona.

A falta de experiência do Gabriel e da Fernanda com atuação (Gabriel nunca havia atuado anteriormente e Fernanda frequentou aulas de teatro na adolescência por pouco tempo) foi um fator crítico para o método que optamos por utilizar. Foi o principal motivo para tantos ensaios. O meu objetivo não era ensiná-los necessariamente a atuar. Os ensaios eram focados em exercícios para “soltar” o corpo e criar intimidade entre essas duas pessoas que haviam acabado de se conhecer (Figura 16). Além disso, entender quem eram Duda e Bento, o porquê de cada ação deles, quais seus objetivos e motivações, e, mais importante, como Fernanda se relaciona com Duda, e Gabriel com Bento?

O nosso esforço na preparação de elenco se refletiu diretamente no *set* de filmagem, quando percebi que não precisávamos refazer cenas por causa da atuação. Os takes eram repetidos apenas por questões técnicas, como iluminação natural, som ambiente, imprevistos no set ou ajustes de movimento de câmera. A atuação, por outro lado, não foi um problema em nenhum momento, e eu me senti muito segura com o desempenho de todos os personagens.

Figura 16. Gabriel e Fernanda em um dos ensaios.



Foto: Acervo Sai dessa (2025)

Entendo que o processo de fazer um filme também envolve reconhecer seus próprios limites. Como eu não tenho experiência com atores, decidi confiar essa parte aos meus colegas que já tinham alguma vivência nessa área. O Guilherme Haddad, com experiência em preparação de atores, e o Marcelo Henrique, ator que eu admiro, foram essenciais nesse processo. Além deles, o professor Marcelo Piccoli, que é professor de teatro na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), também acompanhou os ensaios com os não atores e teve um papel fundamental de aconselhamento e parceria.

Por isso, reconheço que a evolução da atuação do elenco não é mérito exclusivamente meu, mas resultado de um trabalho em equipe, construído coletivamente. As maiores dificuldades com o Gabriel e a Fernanda estavam em trazer emoção e familiarizá-los com a experiência do ator, entender o que é estar nesse lugar, interpretar e se abrir para o processo. Eu frequentei algumas aulas de atuação com a preparadora de elenco Luciana Martuchelli, justamente com o objetivo de compreender o olhar e o funcionamento do ator para poder dirigir melhor. Trouxe para os ensaios alguns dos

exercícios que aprendi com ela, como alongamentos, práticas de relaxamento, truques para decorar falas e leituras rápidas para compreender a intenção por trás do texto.

Marcelo e Guilherme também contribuíram com suas próprias experiências, tornando a preparação mais diversa e completa (Figura 17). Outro ponto essencial foi a identificação imediata dos atores com seus personagens. Fiquei muito satisfeita em vê-los conversando sobre as cenas e refletindo sobre o que os personagens sentiam, reconhecendo partes de si mesmos nas falas e nas atitudes.

Figura 17. Sophia, Marcelo e Guilherme conduzem um ensaio.^[obj]



Foto: Acervo Sai dessa (2025)

Escrevi os personagens pensando neles, e o fato de que eles se identificaram com as histórias e suas personalidades reforçou que essa decisão foi acertada. Ramona e Fernanda tinham mais intimidade entre si, Marcelo eu conhecia um pouco e o admirava muito como profissional. Já Gabriel era praticamente um desconhecido. Eu o conheci em um único dia e imediatamente pensei: ele deve ser o Bento. Foi uma intuição muito forte, e em nenhum momento me arrependi dessa escolha.

2.5 RELATÓRIO DE DIREÇÃO

O relatório de direção foi elaborado antes da finalização do roteiro, como uma forma de organizar minhas intenções criativas e expectativas sobre o filme. Ele funcionou como guia para as leituras dos diretores de outros departamentos (fotografia, arte e som), servindo de referência para o desenvolvimento de suas propostas posteriores.

O curta-metragem *Sai dessa* tem como ideia central a história de Duda, uma jovem em fase de transição para a vida adulta. Seu namorado, Bento, costuma deixá-la de carro em um ponto de ônibus específico, onde ela pega condução para seguir até a faculdade ou outros compromissos. Eles frequentam juntos uma lanchonete ao lado do ponto, administrada por um casal de meia-idade que parece bem carismático, divertido e tranquilo. Na frente do ponto de ônibus há uma casa vazia que ela já costumava observar.

Depois de um tempo, esse casal compra a casa e se muda para lá. Como Duda já tinha esse hábito de observar, começa a olhar com curiosidade para dentro da vida deles. Aos poucos, percebe contradições: um certo incômodo, silêncios estranhos, mentiras, discussões e gestos que mostram que não é tudo tão simples. Ela passa a vê-los com outros olhos, e isso a faz repensar o próprio namoro. Duda entende que ama o namorado, e que ele também se importa com ela, mas seus valores são incompatíveis.

O tema do filme gira em torno do momento em que começamos a ver as coisas com outros olhos. Observar a vida dos outros e conviver em sociedade faz parte do amadurecimento, especialmente sob a perspectiva feminina, quando se percebe como o mundo ainda é movido pelo machismo e é preciso ter coragem para ir contra tendências impostas pelo contexto social. O namoro, portanto, é apenas um reflexo desse processo, e a ideia governante do filme é: “a liberdade prevalece quando uma jovem renuncia a um amor confortável, mas limitador”. O tom do filme é leve e humorístico, ainda que contenha momentos dramáticos. O clima é de curiosidade e o final é sugestivo: Duda deixa alguém que ama ir embora pelo bem dos dois, mas isso não chega a ser dito, está aberto a interpretações. *Sai dessa* não é um filme triste, mas também não é otimista no sentido comum.

A protagonista, Duda, é interpretada por Fernanda Seron. Seu estilo mistura traços de alternativo e *geek*, inspirados na atriz (Figura 18), e sua personalidade é observadora,

expressiva, direta e excêntrica. Ao longo do filme, Duda passa de uma jovem que idealiza tudo e não sabe muito bem o que quer, para uma mulher com mais clareza sobre o que acredita e o que não quer abrir mão.

Figura 18. Fernanda caracterizada como Duda em uma das diárias. 



Foto: Acervo Sai dessa (2025)

Bento, interpretado por Gabriel Grubert, é o namorado de Duda. Ele tem um estilo “agro social” e uma personalidade afetuosa, carismática e engraçada (Figura 19), mas também marcada por hábitos e valores machistas que Duda antes ignorava. O relacionamento não é ruim, mas, com o tempo, Duda percebe comportamentos que não quer mais tolerar. Bento é um homem imaturo, que busca validação constante de outros homens, gosta de parecer “macho”, com pavor de transparecer qualquer feminilidade e faz de tudo para parecer confiante e dominante na relação. Ainda assim, é protetor e carinhoso, e ama Duda profundamente.

Figura 19. Bento e Duda interpretando em set.^[obj]



Foto: Acervo Sai dessa (2025)

O casal de meia-idade dono da lanchonete, Neto e Rita (Figura 20), também carrega camadas complexas. Eles parecem espontâneos e divertidos, mas o relacionamento é marcado por renúncias, segredos e machismo. Além deles, há personagens coadjuvantes que frequentam o ponto de ônibus e a lanchonete, compondo um pequeno universo social ao redor da protagonista.

Esses personagens foram pensados como tipos humanos inspirados no naturalismo de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo: pessoas comuns, com traços de personalidade ampliados e reconhecíveis, que criam uma sensação de comunidade e cotidiano. Ao mesmo tempo, há uma referência aos vizinhos de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, que representam pequenas histórias paralelas e funcionam como espelhos ou contrastes da trama central. Esses coadjuvantes funcionam como presenças constantes no ambiente, reforçando o aspecto de microcosmo social. São, em alguma medida, caricatos, expressando em seus gestos, hábitos e aparências pequenas tensões, contradições ou situações cômicas que dão textura à vida do lugar.

Figura 20. Neto e Rita interpretando em set.



Foto: Acervo Sai dessa (2025)

A seguir, detalho a direção artística dos demais personagens, com figurinos e caracterizações que enfatizam seu jeito particular de existir naquele espaço. Assim como os vizinhos de *Janela Indiscreta*, cada um tem uma rotina distinta e pequenos arcos próprios, influenciados pelo ambiente comum, que cria relações e expõe diferenças. Para atingir esse objetivo desenvolvi um mapa de figuração para as cenas que se passavam na lanchonete (Figura 21).

Figura 21. Mapa de figuração das cenas 5 e 6.^{obj}

CENA 5 & 6

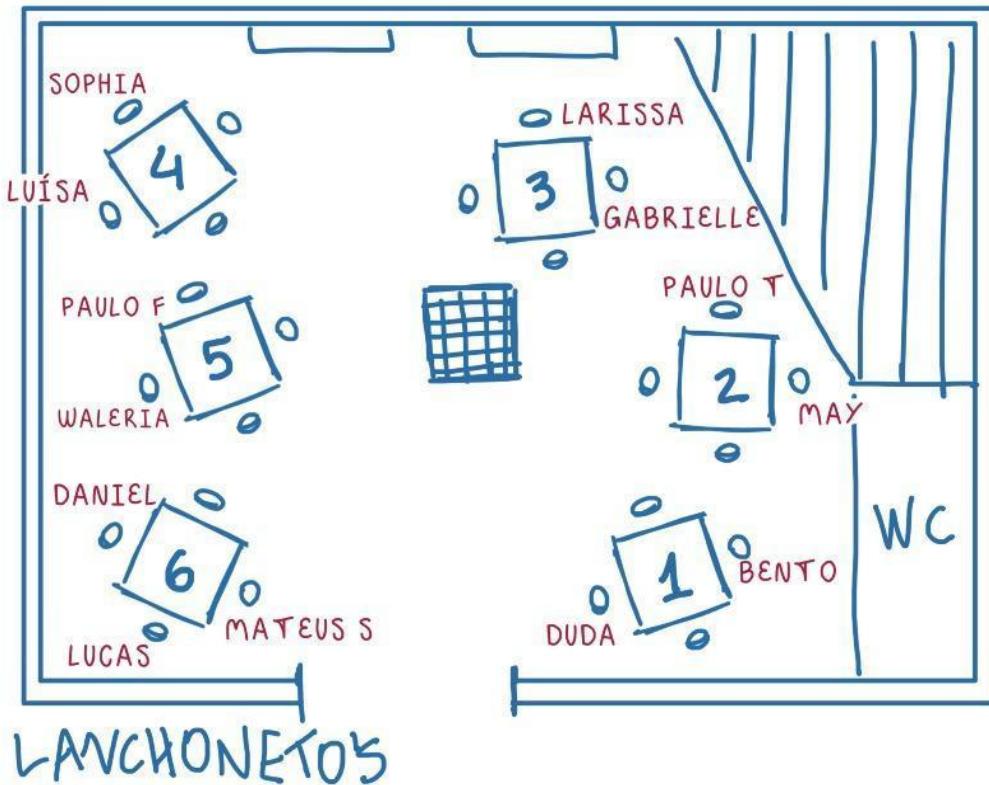


Ilustração: Sophia Goulart (2025)

A presença desses coadjuvantes contribui para a atmosfera de observação que define o roteiro, como se a protagonista e o espectador acompanhassem várias vidas em paralelo. Também enriquece o aspecto visual e comportamental do filme, tornando a esquina e seus arredores um território vivo e cheio de nuances, e reforça a sensação de que, mesmo sendo secundários, todos carregam histórias que dizem algo sobre o lugar e sobre quem observa. Portanto, desenvolvi uma breve descrição para os figurantes que estariam em cena, antes do dia de gravação. A descrição foi encaminhada para eles, além dos assistentes de direção e equipe de arte pelo *Whatsapp* (Figura 22) alguns dias antes da filmagem.

Figura 22. Mensagem no *Whatsapp* com instruções para a figuração.

SOPHIA E LUÍSA: são colegas da faculdade, frequentam a lanchonete com pouca frequencia, mas estavam muito animadas para provar o kibixinha, foram só pra isso. Luísa gosta muito de ketchup e café docinho.

PAULO F. E WALÉRIA: trabalham juntos, saíram do trabalho para provar o kibixinha que tem sido comentado na região. Usam roupas de escritório. Waléria é amiga de Rita há anos.

DANIEL, LUCAS E MATEUS: são próximos, eles costumam frequentar a lanchonete para se encontrar, tem estilos e personalidades muito distintos, mas jogam o mesmo jogo de celular, eles passam o tempo deles jogando e comendo juntos na lanchonete. Eles adoram o Neto.

LARISSA E GABRIELLE: são um casal, gostam de ir na lanchonete para fofocar, moram ali perto e frequentam o espaço, gostam de fofocar com a Rita.

PAULO E MAY: são um casal, pegam ônibus ao lado da lanchonete e de vez em quando frequentam lá, tem um estilo distinto, usam roupas escuras, acessórios e maquiagens mais trabalhadas, o estilo deles.

18:33 ✓

Acervo Sai dessa (2025)

A intenção artística do projeto parte do desejo de valorizar o cotidiano e observar as pequenas histórias que revelam complexidades humanas. A direção de arte é responsável por reforçar essa atmosfera, fazendo com que figurinos e cenários expressem as personalidades e contradições de cada personagem. A casa do casal, por exemplo, revela visualmente os conflitos que vivem; já a lanchonete e o ponto de ônibus trazem cores e detalhes que reforçam o olhar curioso de Duda. A estética é levemente maximalista e sensorial, com inspiração no naturalismo literário, especialmente em *O Cortiço* (1890), onde os ambientes são descritos como organismos vivos. O filme busca reproduzir essa sensação por meio de texturas, ruídos e detalhes visuais que dão densidade à narrativa: o barulho do óleo fritando, o ruído do trânsito, paredes

desgastadas, objetos que se movem de lugar e cartazes chamativos. Tudo deve parecer ligeiramente ampliado, como se a câmera colocasse uma lupa sobre o cotidiano.

A direção de fotografia tem como principal referência *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, especialmente em relação ao olhar voyeurístico e à construção narrativa através da imagem. O projeto busca trazer alguns elementos centrais do filme: a cumplicidade entre espectador e protagonista no ato de observar, o uso de lentes teleobjetivas²² para capturar detalhes à distância, o *travelling* e os movimentos panorâmicos que definem o espaço e as relações entre personagens, além da composição precisa dos planos que alternam ação e reação para sugerir sentidos sem recorrer à fala. A luz e a cor também são essenciais, marcando contrastes simbólicos e reforçando atmosferas emocionais.

Assim, a fotografia combina a realidade sensorial e precisão formal, permitindo que o público se sinta tanto cúmplice quanto espectador desse pequeno mundo que se revela diante da protagonista. Enquanto as referências ao naturalismo informam o modo de observar personagens e construir o espaço como microcosmo social, a fotografia se baseia prioritariamente em Hitchcock: contar a história essencialmente por imagens, usar o espaço como linguagem, explorar a perspectiva do observador e criar intimidade através do enquadramento.

Esse filme nasce da vontade de valorizar o cotidiano e mostrar como as histórias pequenas guardam grandeza quando olhadas de perto. O naturalismo serve como uma chave de leitura, não se trata de retratar personagens heróicos, nem cair no pessimismo, mas de manter uma postura de curiosidade e franqueza. No convívio diário surgem contradições que dizem muito sobre como vivemos. O microcosmo da esquina (o ponto, a lanchonete e a casa) funciona como um espelho possível, tanto para a protagonista quanto para quem assiste. Essa combinação de observação detalhada e tom leve cria algo que não é uma comédia nem um drama puro, mas uma história com espaço para ternura e ironia.

²² Lente teleobjetiva: tipo de lente com distância focal longa, capaz de aproximar visualmente objetos distantes, comprimindo a profundidade do espaço e reduzindo o ângulo de visão. É frequentemente utilizada para isolar elementos no quadro, enfatizar detalhes específicos ou criar a sensação de observação à distância.

A partir desse documento, cada diretor de departamento desenvolveu suas próprias propostas estéticas e técnicas, aprofundando a visão inicial e adaptando-a ao roteiro finalizado.

2.6 PROCESSO DE DECUPAGEM E RELATÓRIO DE DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

A redação desta seção baseia-se no relatório elaborado por Christofer Velasco, responsável pela direção de fotografia do curta-metragem *Sai dessa*. O texto foi revisado e adaptado pela autora para integrar o presente trabalho.

A etapa da decupagem foi fundamental para traduzir o roteiro em imagem. Aqui, a linguagem audiovisual encontra o pensamento visual das Artes Visuais: enquadramento, luz, composição e cor se tornam instrumentos narrativos. Além do roteiro, a decupagem é o documento mais importante de um filme. É uma descrição detalhada de tudo que precisa ser gravado, que ensina e auxilia toda a equipe. Desenvolvi esse documento juntamente do diretor de fotografia, ele passou por várias revisões e ajustes até chegar no resultado satisfatório para ser útil nas filmagens.

Embora eu tenha intimidade com storyboard, optamos por desenvolver um *photoboard*²³ juntamente da decupagem, por motivos de rapidez e praticidade, já que tínhamos acesso ao local das gravações com facilidade e a pré-produção estava em andamento. Foi uma escolha que sem dúvidas facilitou a comunicação, assim que a decupagem foi finalizada, enviei-a para todos os membros da equipe, com o intuito de facilitar o diálogo e entendimento gerais sobre o filme.

A colaboração com Chris foi essencial para entrarmos em um consenso sobre o filme e isso se refletiu diretamente no set. Parece que não, mas qualquer falha de comunicação entre mim e ele, por menor que seja, pode impactar o set e prejudicar diretamente o resultado do filme. Felizmente, trabalhamos juntos muito bem, além de que a ideia de que *Sai dessa* ser o primeiro filme que dirigimos traz um certo conforto e alivia a pressão de buscar a perfeição.

²³ Photoboard: Conjunto de fotografias que simula os enquadramentos e a sequência de planos de um filme antes da gravação, funcionando como referência visual.

A proposta de direção de fotografia deste curta-metragem dialoga com os princípios analisados anteriormente no capítulo 1, parte de uma forte inspiração estética e conceitual no filme *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. Assim como na obra original, a câmera aqui assume um papel ativo na narrativa, tornando-se mais do que um instrumento de registro: ela é um olhar. A ideia é que a câmera funcione como mediadora entre os personagens e o público, revelando o tema central do curta (o ato de observar e ser observado) não apenas por meio da *mise-en-scène*, mas através da própria movimentação de câmera.

No curta, a observação não está restrita à protagonista, Duda, que já é uma personagem naturalmente atenta e introspectiva. A câmera, assim como em *Janela Indiscreta*, também se coloca como um observador, mas de forma múltipla: ela transita entre diferentes pontos de vista, observando tanto Duda quanto as pessoas que a cercam, os frequentadores da lanchonete, as pessoas no ponto de ônibus e o movimento cotidiano ao redor. Essa alternância de olhares propõe uma reflexão sobre o voyeurismo contemporâneo, deslocando-o do espaço privado para o espaço público. A variação de lentes, ângulos e movimentação da câmera foi pensada para reforçar essa alternância de perspectivas.

A fotografia busca, portanto, construir uma atmosfera de vigilância sutil e constante, como se todos estivessem simultaneamente observando e sendo observados. A câmera, em sua movimentação, assumirá um comportamento quase humano: observadora e curiosa. Os planos fixos e as panorâmicas lentas reforçam essa ideia de observação constante e silenciosa, como se estivéssemos diante de uma janela imaginária.

As composições farão uso de molduras naturais como janelas, portas, pilares, árvores (Figura 23), evocando a consciência de um olhar guiado, também presente em *Janela Indiscreta* (1954). Essa estratégia de enquadramento também contribui para a criação de camadas dentro do quadro, destacando a relação entre quem observa e quem é observado. A fotografia, portanto, assume o papel de linguagem narrativa, traduzindo o olhar de Duda e do próprio espectador em uma experiência visual de observação, espelhamento e descoberta.

Figura 23. Câmera posicionada por trás de folhas.

Foto: Acervo Sai dessa (2025)

A iluminação foi pensada principalmente a partir dos horários de gravação nos locais. Durante a visita de locação, isso ficou evidente: quando fomos tirar as fotos para a decupagem, percebemos que a luz da manhã, período em que se passariam as cenas no ponto de ônibus, era muito forte e incidia diretamente de frente ao local. A partir disso, entendemos que as cenas da manhã deveriam ser gravadas no período da tarde, enquanto as cenas na lanchonete funcionariam melhor durante a manhã, criando um balanceamento entre os horários do dia.

Como o filme é pensado a partir de locações externas, não tínhamos tanto controle sobre a iluminação, e optamos por aproveitar ao máximo a luz natural. O estudo que fizemos foi justamente para entendê-la e manipulá-la da forma mais favorável possível ao filme. Essa decisão também estava diretamente ligada à localização da casa, que não fica exatamente em frente ao ponto de ônibus, mas em outra rua. Criamos, então, uma lógica de gravação que considerava as condições de luz de cada cenário, ajustando os horários para obter o melhor resultado possível para a fotografia.

2.7 RELATÓRIO DE DIREÇÃO DE ARTE

A redação desta seção baseia-se no relatório elaborado por Marcelo Henrique e Beatriz Julio, responsáveis pela direção de arte do curta-metragem *Sai dessa*. O texto foi revisado e adaptado pela autora para integrar o presente trabalho.

A direção de arte de *Sai dessa* parte de um realismo cotidiano, baseado na observação direta dos espaços e objetos que fazem parte da rotina da personagem. Esse realismo não busca uma reprodução naturalista, mas sim uma fidelidade às sensações e à atmosfera vivida. Dentro desse quadro, as escolhas estéticas funcionam como acentuações visuais: cada objeto, isoladamente, possui características fortes o suficiente para chamar atenção, mas a composição cuidadosa faz com que, juntos, esses elementos se harmonizem e permaneçam dentro da verossimilhança do ambiente e estabelecendo a estética, principalmente, da *Lanchoneto's*, ambiente decorado para o curta-metragem.

Assim, o espaço mantém sua aparência reconhecível e realista, mas ao mesmo tempo carrega uma camada expressiva ampliada, capaz de refletir nuances emocionais da personagem e intensificar discretamente as tensões dramáticas da narrativa. Durante o processo, chamamos essa ideia de *Tratamento Aumentado da Realidade*. O objetivo primordial é forjar uma atmosfera enraizada no reconhecimento do cotidiano. Ao mesmo tempo, ela é perpassada por uma camada visual ligada à amplificação e ao comentário das tensões dramáticas.

Esta amplificação se manifesta através de uma série de estratégias visuais que incluem, mas não se limitam, a supersaturação cromática, a inserção de elementos gráficos sugestivos e a utilização intencional de objetos e signos cotidianos que expressem a visão estética atual. Neste contexto, a direção de arte se direciona para um papel além da materialização de um roteiro, mas torna-se uma camada narrativa autônoma.

Nesta proposta, a direção de arte vai além de seu papel tradicional e assume também uma função narrativa, operando como um amplificador do realismo, tornando as camadas visuais um veículo para exemplificar a cultura de uma sociedade e as possibilidades de transformação individual e coletiva. A estética, portanto, não é estática, mas ela acompanha e reflete o desenvolvimento dramático do filme. No desenrolar da

trama, a direção de arte acompanha o desfecho e transforma o espaço urbano de um pano de fundo para um reflexo intencional da jornada e revelações das personagens. Essa dinâmica visual permite que o ambiente se torne um personagem por si só, trazendo resolução de conflitos de forma não verbal.

A estética popular presente em cartazes e lanchonetes brasileiras (Figura 24) é a principal referência visual para o cenário do estabelecimento, onde cores vibrantes, tipografias e composições gráficas marcantes criam uma visualidade imediatamente familiar. Esses elementos funcionam como referências visuais potentes, capazes de projetar nas cenas uma camada de estilo visual e sensorial, aproximando o espectador de um cotidiano reconhecível, mas ao mesmo tempo interpretado artisticamente. A ambientação da casa do casal se apoia nas marcas do tempo por meio de detalhes nos móveis e objetos pessoais. Peças gastas, caixas amontoadas e mobília antiga funcionam como pistas visuais das contradições internas do casal.

Figura 24. Cartazes presentes no cenário.



Foto: Acervo Sai dessa (2025)

Além disso, ao longo do filme, a lanchonete e o ponto de ônibus serão pichados. No ponto de ônibus, o pixo trará a inscrição “saidessa”, título do filme, conecta o espaço

urbano à narrativa e reforça a identidade estética da obra. A pichação da lanchonete ainda será definida, mantendo em aberto a possibilidade de diálogo entre os cenários.

2.8 RELATÓRIO DE DIREÇÃO DE SOM

A redação desta seção baseia-se no relatório elaborado por Guilherme Haddad, responsável pela direção de som do curta-metragem *Sai dessa*. O texto foi revisado e adaptado pela autora para integrar o presente trabalho.

A proposta de som para o filme *Sai dessa* alinha-se à visão da diretora de utilizar o som como elemento ativo e catalisador da narrativa, não apenas como um fundo passivo. O universo sonoro do filme está sendo construído com base na valorização do cotidiano e na captação dos mínimos detalhes, articulando a paisagem acústica à jornada emocional da protagonista, Duda.

A priori, o som deve funcionar como um disparador de cena, uma força motriz que impulsiona a ação ou revela o estado interno dos personagens. Esse conceito se manifesta em momentos cruciais do roteiro. Por exemplo, na Cena 4, quando Neto ouve a buzina do carro, o som cotidiano adentra no espaço pessoal e provoca uma reação imediata, quebrando a inércia da cena. Da mesma forma, na lanchonete (Cena 2), o barulho de vidro quebrando não é apenas um acidente, mas um evento sonoro que obriga Duda a desviar o olhar e a atenção de seu próprio drama, funcionando como gatilho para a próxima virada narrativa.

A textura sonora do cotidiano será o tecido imersivo do filme. Cada ambiente (O carro, o ponto de ônibus, a lanchonete e a cozinha) terá uma identidade acústica rica e autêntica, elevando os sons ordinários ao patamar significativo. No carro (Cena 0), o rock pesado dos anos 70 que “ecoa alto” e “reflete a personalidade de Bento” estabelece um contraste com o ambiente externo e com a visão de Duda, criando uma bolha sonora que define imediatamente a relação do casal. A música diegética²⁴, assim, funciona como comentário sobre o personagem.

²⁴ Diegético / não diegético: Termos usados para diferenciar sons e elementos que pertencem (ou não) ao universo narrativo do filme.

A subjetividade sonora é outro eixo central. O design de som²⁵ será empregado para refletir o estado interno e a percepção de Duda. Na Cena 3, quando ela está no ponto de ônibus observando o movimento ao redor, o som contribui para a criação de um espaço de imersão e contemplação. Os ruídos cotidianos se misturam à sua atenção dispersa, criando uma sensação de suspensão e isolamento. Quando a voz do Homem Esquisito surge, ela rompe essa atmosfera de observação e tranquilidade, invadindo a cena de forma abrupta e desconfortável. O contraste entre os sons será, portanto, uma ferramenta essencial para transmitir sua experiência sensorial e emocional.

Em suma, a proposta é construir uma paisagem sonora²⁶ que é simultaneamente realista e expressiva. O som em *Sai dessa* atuará como agente narrativo que motiva a cena, valoriza o cotidiano e revela nuances internas das personagens, garantindo que a experiência auditiva do espectador seja tão rica e envolvente quanto a visual.

2.9 RELATÓRIO DE PRODUÇÃO

O curta-metragem *Sai dessa* foi produzido por Luísa Borges, Ailton Franco e eu. Ailton e Luísa não tinham experiência anterior com produção cinematográfica, então, além de produzir o filme junto com eles, procurei também ensiná-los sobre o processo, porque valorizo a formação da equipe. Acredito que este filme é um aprendizado coletivo, e isso foi um dos motivos pelos quais escolhi fazê-lo inteiramente com acadêmicos. Poderia ter convidado profissionais experientes de fora da universidade, o que certamente facilitaria o processo, mas, por ser um trabalho de conclusão de curso, preferi priorizar meus colegas, e assumir os riscos de trabalhar com uma equipe amadora, incluindo eu mesma.

Desde o início, desenvolvi um mapa de produção para que todos tivessem uma visão geral do que precisava ser feito até chegarmos às gravações. Com base na minha experiência anterior em produção de eventos e sets, percebi que o papel do produtor é imaginar todas as formas possíveis de erro e, a partir disso, se antecipar criando soluções.

²⁵ Design de som: Planejamento e criação dos elementos sonoros de uma obra audiovisual, incluindo diálogos, ruídos e trilha sonora.

²⁶ Paisagem sonora: Conjunto de sons que caracterizam o ambiente de uma cena, funcionando como elemento narrativo.

Producir um filme é, em grande parte, preparar-se para o imprevisto. Por esse motivo, realizamos visitas à locação em diferentes horários e dias da semana.

No sábado e no domingo, percebemos que o espaço era menos movimentado. Por haver uma avenida próxima à praça, durante a semana o barulho dos carros era constante e certamente atrapalharia as gravações, então o fim de semana se mostrou a escolha mais coerente. Além disso, eu e Chris fotografamos a luz do sol em vários horários do dia, desde às sete da manhã até por volta das três da tarde, faixa de horário em que pretendíamos gravar. Por diversos imprevistos, precisamos estender esses horários e dividir a captação das cenas, o que alterou o plano inicial. Ainda assim, nos preparamos para possíveis mudanças externas, que estavam fora do nosso controle, contribuiu muito para manter a estabilidade emocional durante as filmagens e evitar frustrações diante dos imprevistos, já que tínhamos consciência do que poderia acontecer.

De fato, essa postura foi essencial, porque “quase tudo deu errado”. Tivemos muitos problemas durante as gravações, principalmente relacionados ao clima e à disponibilidade da equipe. Por se tratar de um trabalho não remunerado, era natural que os integrantes precisassem conciliar outras atividades e empregos. Essa foi uma das maiores dificuldades da produção. Além disso, enfrentamos o problema da disponibilidade dos equipamentos da universidade, já que outros alunos também estavam gravando seus TCCs e utilizando o mesmo material. A combinação desses fatores, somada à agenda do elenco, fez com que as gravações só pudessem acontecer em novembro, muito próximo à data da banca.

Eu já esperava a possibilidade de chuva, por ser um período chuvoso, mas não imaginei que choveria justamente nos dias marcados para filmagem. O cenário foi sempre o mesmo: uma semana inteira de sol e, no dia da gravação, chuva. Assim, tivemos que remanejar cenas de um dia para o outro, tentando reorganizar tudo de acordo com a disponibilidade da equipe e do elenco. Isso aconteceu em três finais de semana seguidos. No terceiro, inclusive, a previsão indicava mais de 80% de chance de chuva, então, como não podíamos desperdiçar recursos, decidimos cancelar as filmagens com antecedência, e acabou não chovendo. Perdemos um final de semana inteiro.

Esses imprevistos foram frustrantes, mas compreensíveis. O orçamento do filme era muito limitado, composto basicamente por um valor que eu mesma havia guardado

durante o ano. Cada gasto precisava ser planejado com cuidado: alimentação, transporte, arte e equipamentos. Por isso, não havia margem para desperdiçar tempo ou dinheiro. Mesmo assim, conseguimos apoio importante de pessoas e instituições. Tivemos a sorte de contar com o empréstimo de equipamentos da locadora *Indie Rental*, de Campo Grande, graças à colaboração do Pedrê, diretor de fotografia e proprietário, que sempre apoiou produções universitárias. Além disso, pudemos contar com os equipamentos disponíveis da FAALC - UFMS, o que ajudou a viabilizar as filmagens.

Apesar das dificuldades, também vivemos momentos muito positivos na produção. Um deles foi o contato com a Aguena, dona do conhecido *Bar da Aguena*, em Campo Grande. A indicação veio de Marcelo Piccolli, que interpreta o personagem Neto no filme e é amigo dela. Conversamos com Aguena, que ficou empolgada com o projeto, torceu pelo filme e se ofereceu para preparar as *kibixinhas* da cena, cobrando apenas o valor de custo. Além disso, emprestou objetos cênicos para a decoração da lanchonete, o que reforçou a estética do ambiente. Essa parceria foi uma das experiências mais gratificantes da produção.

Outro ponto marcante foi a relação com o bairro onde filmamos, o Octávio Pécora. Durante as gravações, os moradores demonstraram curiosidade e apoio. Celso, dono da *Celson's Pizzaria*, que se tornou a *Lanchoneto's*, acompanhou de perto o processo e ajudou a divulgar o filme para os vizinhos. A proprietária da casa onde realizamos parte das cenas também nos recebeu com muito carinho e apoiou o projeto, ainda que tenha preferido não ser mencionada. Criamos uma conexão real com o bairro, e pretendemos retribuir esse acolhimento organizando uma exibição do filme aberta aos moradores, como forma de agradecimento.

Em resumo, a produção de *Sai dessa* foi um exercício de resistência, aprendizado e colaboração. Cada imprevisto trouxe um desafio novo, mas também fortaleceu o senso de equipe e confirmou o propósito central do filme: fazer cinema de forma afetiva, coletiva e consciente do contexto em que se está inserido.

Enquanto escrevo este relatório, as gravações do filme ainda não foram concluídas, mas espero que sejam finalizadas antes do término da minha graduação. Mesmo que a pós-produção não esteja finalizada, por momento algum desistimos do filme, mas, ele foi impossível de gravar dentro do tempo que tínhamos. Acredito que realmente fizemos tudo

o que estava ao nosso alcance para viabilizar essa produção, mas não é possível parar o tempo, nem prever o imprevisível. A previsão é apenas uma previsão, e a escolha que temos é confiar nela mesmo que ainda haja margem de erro, porque sem isso, não haveria outra forma de se preparar. Por esse motivo, o filme será entregue como um trabalho em processo anexado ao TCC, mas certamente será concluído até o fim de 2025.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve como objetivo compreender como Alfred Hitchcock constrói uma narrativa predominantemente visual em *Janela Indiscreta* (1954) e quais artifícios emprega para comunicar sua ideia central a partir da câmera, da iluminação, movimento, enquadramento, mise-en-scène e de toda a organização estética da cena. A análise permitiu entender a lógica por trás de cada enquadramento investigado e reconhecer o rigor com que o diretor desenvolve sua linguagem. A leitura de *Hitchcock/Truffaut* foi fundamental nesse processo, pois evidenciou como nada em seus filmes é acidental. Todo elemento está ali porque serve a um propósito e essa clareza narrativa reverbera diretamente na experiência do espectador.

Ao longo da pesquisa, percebi o quanto Hitchcock é, antes de tudo, um comunicador extremamente consciente de suas escolhas. Assistir ao filme e, simultaneamente, ler suas próprias explicações sobre o processo foi decisivo para compreender como ele transforma ideias abstratas em formas visuais precisas. Essa compreensão teórica aparece no processo prático de realização do curta-metragem *Sai dessa* (2025), que me ajudou a amadurecer como artista ao me exigir clareza, objetividade e coragem para defender minhas próprias ideias.

Durante esse percurso, também compreendi algo essencial sobre a minha própria criação: o modo como ela nasce da observação. Olhar atentamente para pessoas, lugares e situações sempre fez parte da minha forma de produzir e reconhecer isso ampliou meu entendimento sobre o voyeurismo como motor criativo, não apenas em Hitchcock, mas também na minha trajetória. Essa relação ficou evidente quando percebi como muitos dos meus trabalhos, dentro e fora do curso, surgem de um gesto de contemplação, de extrair o máximo de um instante observado.

No processo de criação de *Sai dessa* (2025), *Janela Indiscreta* (1954) foi minha principal referência, não apenas temática, mas estrutural e estética. Mesmo que o curta possua tom e abordagem próprios, é possível identificar no filme escolhas claramente inspiradas em Hitchcock: o primeiro plano visto de dentro do carro, a presença constante do quadro dentro do quadro, o modo como a observação organiza a narrativa, a relação entre ação e reação, a teleobjetiva sempre que possível, a minha própria aparição sutil

como diretora-personagem, e a tentativa de criar uma composição guiada pelo olhar. Desde o roteiro até a montagem, pensei constantemente em *Janela Indiscreta*, e isso se tornou parte orgânica do processo.

Foi uma escolha ousada gravar majoritariamente em locações externas, sujeitas ao clima, ruído e imprevistos. Mas a palavra que mais insisti durante a produção foi “coragem”. Coragem para filmar onde acreditávamos que o filme deveria existir, coragem para não abandonar a ideia inicial, coragem para confiar no projeto mesmo quando tudo parecia impossível. *Sai dessa* foi um exercício de persistência: enfrentamos problemas de clima, de disponibilidade de equipe, de equipamentos e locações, mas ainda assim seguimos adiante. Cada obstáculo reforçou a certeza de que esse era o filme que eu precisava realizar.

Ao longo dessa jornada, conquistamos coisas que só acontecem quando um grupo inteiro acredita em uma ideia: conseguimos um ônibus gratuitamente, convencemos um bairro a nos apoiar, criamos vínculos com comerciantes e moradores; nem sempre fomos recebidos com carinho e respeito, mas conquistamos nosso espaço. No fim das contas, percebi que a dificuldade também faz parte do encanto, e é ela que gera aprendizado, afeto e histórias que carregamos para sempre.

Após a apresentação deste Trabalho de Conclusão de Curso, o filme seguirá para finalização de som e cor. Planejamos realizar uma pré-estreia no bairro Octávio Pécora, como forma de agradecimento aos moradores, além de exibições na cidade (no Ateliê Ramona Rodrigues, na UCDB, na UFMS e em outros espaços parceiros). Também pretendemos inscrevê-lo em festivais de cinema universitário.

Este trabalho foi significativo não apenas para mim, enquanto idealizadora, mas também para a equipe, e, como já mencionado, muitos de seus membros nunca haviam participado de um *set* de filmagem. A experiência prática, os relatórios, a análise e o estudo coletivo enriqueceram o processo para todos nós. E acredito que o conteúdo produzido aqui pode contribuir para futuros estudantes e pesquisadores interessados na criação cinematográfica e na narrativa visual.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. [1890]. 2. ed. Brasília: Edições Câmara, 2019. 233 p. Livro digital (PDF). Disponível em: https://www.baixelivros.com.br/literatura-brasileira/o-cortico#google_vignette

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DYER, Richard. **Volta ao disco**. [Aula aberta presencial e remota] – Realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), com organização de Denilson Lopes (UFRJ), São Paulo, 13 de maio de 2025.

DYER, Richard. **Stars**. London: BFI Publishing, 1979.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papirus, 2002.

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Rio de Janeiro: Arte & Letra, 1997.

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. In: Rosen, Philip (Org). *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. New York: Columbia University Press, 1983. p. 438–450.

REAR WINDOW (Janela Indiscreta). Direção: **Alfred Hitchcock**. Produção: Paramount Pictures. Roteiro: John Michael Hayes, baseado no conto de Cornell Woolrich. Intérpretes:

James Stewart; Grace Kelly; Thelma Ritter; Raymond Burr. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954. 1 filme (112 min), son., color.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010. 398 p. (Coleção campo imagético). ISBN 9788530807320.

ANEXOS

1. ESCALETA

ATO 1

Cena 0 - Int. Carro / Manhã

A primeira cena começa com a ida até o ponto de ônibus. Os personagens estão dentro do carro, mas não aparecem. A câmera está posicionada no banco de trás, observando a cidade pela janela. Ela acompanha o trajeto real do carro até o ponto de ônibus, mostrando ruas, carros, pessoas, até que o veículo estaciona em frente ao ponto.

Dentro do carro, é possível ouvir a conversa do casal. DUDA comenta que está ansiosa para o primeiro dia de aula na faculdade e faz várias perguntas. BENTO responde, dando orientações de quem já passou por isso, mas seu tom não soa de apoio; é mais neutro, como se não fizesse muita questão de que ela fosse para a universidade. A conversa acontece de fundo enquanto a câmera registra a cidade.

Cena 1 - Ext. Ponto de ônibus / Manhã

Ela sai do carro em direção ao ponto de ônibus e mostra sua roupa para ele, perguntando o que achou. Ele fica indiferente e diz que ela está “linda sempre, amor.” Repara na quantidade de coisas que ela carrega: uma mochila e uma bolsa. Ele pergunta sobre o que tem na bolsa, e ela responde que é a marmita dela. Ele estranha: “Oxe, mas você não vai trabalhar à tarde?” Ela explica que vai levar a marmita para almoçar na faculdade antes de ir direto para o trabalho.

Ele insiste: “Não, vida, almoça aqui comigo, aqui na lanchonete mesmo. Eu pago. Senão não vou te ver nunca. Você aí agora estudando vai ficar sem tempo” Ela tenta argumentar, mas ele a convence a almoçar lá com ele, combinando de fazer isso todos os dias.

Ele pergunta para ela que horas passa o ônibus, e ela responde: sete e meia. Ele comenta que ainda dá tempo e sugere tomar um café na lanchonete ali do lado. Ela estranha: “Ué, mas você não tem que entrar no trabalho já?” Ele dá de ombros, tranquilo, agindo como se não fosse um problema, como quem chega sempre atrasado ao trabalho. Então, ele pega na mão dela, e os dois vão juntos até a lanchonete tomar o café da manhã.

Cena 2 - Ext. Lanchonete / Manhã

Eles vão à frente da lanchonete, onde tem as cadeiras. RITA não está visível. Apenas NETO está presente, tão carismático e simpático quanto sempre. Ele grita para sua esposa vir, mas ela não responde, então tira o pedido do casal. Quando ele termina de tirar o pedido, sua esposa chega, ela parece ter dado uma corridinha. Ela os

cumprimenta de longe e seu marido a chama para entrar. Enquanto eles caminham para dentro, ele parece se aproximar dela para cheirá-la, e ela se afasta.

DUDA, ainda preocupada, pergunta para BENTO se ele tem certeza de que quer comer ali, sugerindo que é melhor levar o café para viagem para não se atrasar. Ele concorda de forma relaxada e grita para o fundo da lanchonete. "Põe o meu pra viagem, por favor!". RITA aparece trazendo o pedido dele em uma embalagem. Ele pega, deixa um dinheiro, dá um beijo rápido em DUDA e sai correndo em direção ao trabalho.

Sozinha à mesa, DUDA está no celular. De repente, um barulho de vidro quebrando vem da cozinha. Ela olha instintivamente em direção ao som. Através de uma abertura, vê RITA se agachando para limpar os cacos no chão. NETO com as mãos na cintura, abanando a cabeça com uma expressão de frustração. Ele não se move para ajudá-la.

DUDA se levanta em direção à situação para ajudá-la, mas escuta BENTO buzinar, ela se vira e o vê dando um tchauzinho carinhoso enquanto desacelera. Ela retribui o tchau um pouco tímida.

Enquanto DUDA olha para o namorado saindo, chega LUAN, atrasado para o trabalho. DUDA o cumprimenta sorrindo e ele dá um "oi" rápido, simpático mas seco. Ela observa que ele tem um chaveiro da Hello Kitty pendurado na mochila. Ela acompanha ele com o olhar e o vê abaixando para ajudar RITA.

DUDA se vira e vai embora.

Cena 3 - Ext. Ponto de ônibus / Dia

No ponto de ônibus, DUDA se senta ao lado de um homem de meia-idade. Ele puxa conversa de maneira insistente, com perguntas estranhas, íntimas demais para uma desconhecida. Não chega a ser um assédio explícito, mas a forma como ele insiste a deixa desconfortável. DUDA responde de forma curta, tentando encerrar o diálogo, mas o incômodo cresce. Em certo momento, outra pessoa chega ao ponto e se senta entre eles, interrompendo a conversa e quebrando a tensão. DUDA respira aliviada.

Cena 4 - Ext. Casa nova / Manhã

DUDA está sentada no ponto de ônibus quando escuta uma buzina insistente. Ela olha para frente e vê NETO no meio da rua, atrapalhando o trânsito para tirar fotos da esposa. RITA posa em frente à casa recém-comprada, com algumas caixas na entrada, sorridente, como se estivesse registrando um novo começo. NETO faz sinal para ela mudar de posição, anda um pouco para trás, ajusta o celular, e continua fotografando. Motoristas buzinam, irritados, mas ele permanece tranquilo, sorrindo.

Eles tiram algumas fotos dela sozinha e depois se juntam para uma selfie. Abraçam-se, trocam um beijo e riem juntos. NETO atravessa a rua em direção à lanchonete, ainda sorridente. RITA, também feliz, expressa um cansaço em sua linguagem corporal, ela espera até que NETO desapareça de vista e caminha discretamente para trás da casa. Um instante depois, surge uma fumaça no ar, ela acendeu um cigarro.

ATO 2

Cena 5 - Ext. Lanchonete / Meio-dia

Na lanchonete, DUDA e BENTO estão sentados à mesa. LUAN apresenta uma novidade: a mistura de kibe com coxinha, batizada de “Kibixinha”. BENTO reage de forma imediata, em tom de deboche: “O quê? Eu sou homem de comer Kibixinha?” O silêncio pesa por um instante.

O atendente mantém o sorriso, sem responder ao comentário. DUDA baixa os olhos, sem graça, tentando disfarçar o constrangimento. BENTO, satisfeito com a própria piada, rindo sozinho, pede outra coisa e muda de assunto, como se nada tivesse acontecido.

DUDA espera o LUAN sair para brigar com BENTO, diz que isso que ele fez foi homofóbico, aqui ela revela sobre a sexualidade de Luan. BENTO não aceita a crítica.

Chegam à mesa a kibixinha e o salgado de BENTO, os dois dão uma mordida cada e pedem para experimentar o salgado do outro. Eles se olham rindo, não destrocaram os salgados, BENTO gostou da kibixinha e DUDA deixa ele ficar com ela.

Quanto terminam, DUDA insiste em pagar, BENTO nega, ele fica um pouco incomodado e diz que pode pagar para a namorada. Ela diz que recebeu o salário e gostaria só de pagar dessa vez para ele. BENTO entrega o dinheiro na mão dela e pede para ele ir lá no caixa pagar que já estava ajudando muito.

Cena 6 - Int. Lanchonete / Meio-dia

DUDA vai até LUAN no caixa pagar pelos salgados. Ela o cumprimenta e logo puxa o assunto “Por que você nunca me disse que gostava da Hello Kitty?”. Ele se surpreende um pouco com a pergunta repentina “Pra mim você já sabia”. DUDA fica irritada, ela fala sobre como ele nunca contou as coisas pra ela, que ela sente saudade dele.

LUAN reage na ofensiva “Saudade de mim desde quando? Nos últimos anos você parece não ter saudade de ninguém”. LUAN observa BENTO de longe. DUDA não tenta argumentar, ela entrega um card de k-pop para LUAN, diz que viu nas redes

sociais dele que ele gostava, e que decorou com adesivos da Hello Kitty. Ela entrega e vai embora, ele olha hesitante, mas com felicidade, como de quem gostou da surpresa.

Cena 7 - Ext. Lanchonete / Meio-dia

Alguns dias depois, a fachada da lanchonete aparece pichada. RITA está do lado de fora quando percebe o vandalismo. O choque é imediato: ela larga o que está fazendo e começa a reclamar em voz alta, furiosa, diante dos clientes que olham constrangidos. “A gente trabalha, a gente constrói, aí vem gente que não tem o que fazer e destrói tudo!” Ela está vermelha e por um momento perde completamente o ar alegre de sempre. NETO aparece, tenta acalmá-la, coloca a mão em seu ombro, fala baixo com ela. Ele a conduz para dentro, abraçando-a, dizendo que vai ficar tudo bem.

DUDA estava observando essa cena sentada em uma das cadeiras da lanchonete, assim que NETO e RITA entram, BENTO aparece, ele está irritado, acelerado. Ele vai com tudo em direção ao homem do ponto de ônibus (Cena 4). Ele está furioso, “Você gosta de conversar com as meninhas? Seu gordo nojento”. O homem responde na mesma altura, como quem diz que não sabe do que ele está falando, fica ofendido. NETO entra para intervir na briga, diz que no estabelecimento dele não é lugar pra isso, pede comoção pela esposa dele que não está bem.

BENTO se vira para ver a DUDA mas ela o olha com olhar de reprovação e sai.

Cena 8 - Ext. Fundos da Lanchonete / Meio-dia

Logo depois, DUDA meio chorosa vai para os fundos da lanchonete, encontra RITA encostada na parede, fumando sozinha, também chorosa. Por um instante, hesita em se aproximar, mas RITA sorri, oferecendo um espaço de intimidade. Elas começam a conversar sobre banalidades, até que RITA comenta que antes trabalhava como cabeleireira, mas abandonou a profissão quando o marido abriu a lanchonete. DUDA ouve em silêncio, intrigada.

Quase sem pensar, DUDA confessa que sempre quis cortar o cabelo bem curto, mas nunca teve coragem. Diz que acha bonito, mas teme que não combine com ela e acrescenta que BENTO provavelmente não gostaria. RITA escuta com calma, sem julgar, e depois de uma pausa responde: “Eu acho que você devia cortar.”

ATO 3

Cena 9 - Int. Carro / Manhã

É um sábado de manhã, BENTO está levando DUDA até o ponto de ônibus, ele estaciona o carro. DUDA está chorando, em silêncio, BENTO está cabisbaixo. Ele

começa a falar “Eu só acho que você tá se esforçando muito, voltar lá num sábado, depois de estudar e trabalhar a semana inteira...” Eles tem um breve desentendimento, DUDA parece muito sentida e cansada para argumentar, mas BENTO defende a ideia de que estudar psicologia na federal é muito difícil, ele pode pagar os estudos dela numa particular, sustentá-la, proporcionar uma vida mais confortável. Ela sabe, mas não aceita.

DUDA sai do carro e se senta no ponto de ônibus enquanto BENTO vai embora. Ela observa NETO e RITA em casa. NETO está sentado do lado de fora, no quintal, tomando sol. Sua esposa está do lado de dentro, faxinando e ouvindo música. É um sábado de manhã parado, ruas vazias. DUDA observa tudo com uma expressão meio incomodada.

NETO parece acordar, não era possível perceber mas ele estava cochilando. Ele se levanta, e vai para dentro de casa, RITA encosta nele, faz uma cara de preocupação e sermão. NETO espera a esposa enquanto ela entra para algum quarto dentro de casa, volta com um protetor solar e começa a passar em seu marido.

É uma cena fofa, ele abraça ela todo melado, ela ri, eles se beijam e têm um momento romântico. A reação da DUDA é de curiosidade, mas em algum momento ela começa a ficar desconfortável e desvia o olhar, com um tom cômico.

Cena 10 - Ponto de ônibus / ônibus / Meio-dia

DUDA, agora de cabelo curto, e BENTO estão sentados no banco do ponto de ônibus. A câmera está dentro de um ônibus parado, observando os dois pela janela, em plongée, como se fosse o olhar de um passageiro qualquer. O barulho do motor e da rua cobre qualquer diálogo. Vemos apenas os gestos e expressões: DUDA tentando argumentar, afastando a mão de BENTO de sua coxa, e ele cada vez mais exaltado.

De repente, ela se levanta e vai embora, triste. Quando deixa o banco vazio, revela a pichação: “Saídessa”, escrita exatamente onde ela estava sentada. BENTO continua sentado, chorando. DUDA entra no ônibus, como de costume, ainda chorosa, ela se senta e fica observando a janela. Sobem os créditos.

2. ROTEIRO

SAI DESSA

Escrito por

Sophia Goulart

sophialgoulart@gmail.com
(67) 99856-7778

ATO 1

S1. CENA 0 (CRÉDITOS) - INT. CARRO / MANHÃ

A câmera está posicionada no banco de trás, observando a cidade pela janela enquanto o carro se desloca. As ruas, prédios e pessoas passam por uma vizinhança tranquila, alguns figurantes presentes no filme são registrados vivendo suas vidas pelo bairro.

O som que preenche a cena vem do rádio do carro: um rock pesado, inspirado nos anos 70, ecoa alto, quase abafando o ambiente externo. A música não é neutra, reflete a personalidade de BENTO, dono do carro, dono da trilha.

Enquanto os créditos iniciais aparecem, a câmera segue observando pela janela, como se já estivesse na visão da protagonista.

S1. CENA 1 - EXT. PONTO DE ÔNIBUS / MANHÃ

DUDA sai do carro em direção ao ponto de ônibus. Ela apoia sua MOCHILA e sua BOLSA no banco. Da mochila, puxa um GLOSS e o passa enquanto vê BENTO atravessando a rua em sua direção. Quando ele se aproxima, ela começa a ajeitar sua roupa, se exibindo para o namorado.

DUDA
Você nem falou nada do meu look.

Fala em tom de cobrança, mas um pouco carente.

BENTO
Eu não gosto quando você sai assim,
não.

DUDA
Assim como?

BENTO
Eu só acho que você tá bonita demais,
bebê, precisa disso?

BENTO fala enquanto se aproxima, a segura pela cintura. DUDA retribui o gesto um pouco tímida e carinhosa, mas ignora suas palavras.

DUDA
Tô nervosa.

BENTO

Nervosa por quê? Você já é melhor que
aquele bando de Zé ruela.

DUDA revira os olhos, se afasta dele e vai guardar seu gloss
na mochila.

DUDA

Só você pensa isso.

BENTO a acompanha com o olhar.

BENTO

Pra quê tanta bolsa?

DUDA

É minha marmita, pra eu não ter que
passar em casa...

BENTO corta ela e tem uma reação meio infantil, reclamão.

BENTO

Ah, não, né bebê? Marmita? E a gente
se vê quando? Não. Vamo almoçar junto
aqui no Neto, eu pago.

DUDA

Que pagar o quê, Bento? Gastar
dinheiro atoa...

BENTO

Não tem nada de atoa não, agora que cê
ta aí estudando, a gente não vai se
ver nunca mais.

BENTO olha para o seu RELÓGIO.

BENTO (CONT'D)

Que horas passa o ônibus?

DUDA

Sete e dez.

BENTO

Vamo ali tomar um café então que eu
sei que você não deve ter comido nada.

DUDA

Café? Vem cá, você não trabalha não?
Passou da hora já.

BENTO

Vish, ta suave... Hoje não tenho nem
nada demais pra fazer, bora.

Ele pega as bolsas, segura na mão de DUDA e a leva em direção
à lanchonete.

S1. CENA 2 - EXT. LANCONETO'S / MANHÃ

A lanchonete não está vazia, tem alguns clientes que costumam
frequentá-la nesse horário da manhã. A câmera da uma atenção
especial para eles, varrendo o lugar como se fosse o olhar de
DUDA, até que encontra NETO, ele os vê e vai em direção ao
casal. NETO vê DUDA e abre um sorriso.

NETO

Bom dia, nossa menina prodígio, é hoje
hein!?

DUDA da um sorriso tímido e retribui o cumprimento com um
abraço, mas antes que possa responder, NETO se vira para a
lanchonete para chamar RITA, ele grita alto, na frente dos
clientes.

NETO (CONT'D)

Ô, amor da minha vida! Vem cá!

NETO volta a se virar para DUDA.

NETO (CONT'D)

Dudinha, mas ó, fica esperta, tá? Tu
sabe como que é lá na federal... Vai
estudar mesmo que tu ganha mais, viu?

Enquanto NETO fala, RITA aparece se juntando a eles na
conversa, ao mesmo tempo que está secando um COPO AMERICANO
molhado com um PANO DE PRATO. Abre um sorriso quando vê DUDA
e vai direto abraçá-la.

RITA

(abraçando DUDA) Oi meu amor, que dia
especial! Ai, cuidado que o pano ta
molhado.

NETO

Minha rainha... já falei, deixa isso
no escorredor, seca sozinho! Pra que
ficar esfregando?

RITA

(seca, mas afetuosa) Senão fica marca
(MORE)

RITA (CONT'D)
d'água.

Quase como uma forma de cortar o assunto, RITA se vira para o casal.

RITA (CONT'D)
Vocês tem muita sorte, porque agora ta
saindo uma chipa quentinha... Né?
(pergunta para NETO)

NETO
Ai, caralho, vou lá.

NETO segue para dentro da lanchonete, RITA se vira para
acompanhá-lo, mas antes termina a conversa com o casal.

RITA
Dois cafézinhos também? Saindo já.

CORTA PARA

BENTO e DUDA sentados à mesa acabando de comer, BENTO termina
de beber seu café.

BENTO
Tá, tá! To indo lá levar esculacho.

DUDA
Vai amor, é sério...

BENTO é carinhoso, da um beijo de despedida rápido, DUDA
sorri, ele vai embora. Assim que ele sai de quadro, ela está
arrumando suas coisas para sair quando ouve um barulho de
VIDRO QUEBRANDO. Ela se vira para o som que vem de dentro da
lanchonete, no fundo é possível ouvir a voz de NETO.

NETO (O.S.)
Eu falei!

Nenhum cliente da muita atenção, no máximo olham rápido em
direção ao som mas não têm visão do casal e continuam suas
conversas. Mas DUDA consegue vê-los dentro da lanchonete da
mesa em que está sentada, ao lado de fora.

Ela vê RITA agachada, recolhendo os cacos com as mãos. NETO
está parado, braços cruzados, balançando a cabeça, sem se
mover para ajudar, se vira e vai fazer outra coisa.

DUDA se levanta e da alguns passos na direção de RITA com a
intenção de ajudá-la, mas LUAN aparece em seu caminho.

Ele entra apressado, MOCHILA no ombro. Cumprimenta DUDA com um "oi" rápido, simpático mas seco, e segue direto para dentro. Vê Rita no chão e imediatamente se abaixa para ajudá-la.

DUDA repara no CHAVEIRO DA HELLO KITTY VELHO E SUJO pendurado na mochila dele. Fica olhando RITA e LUAN recolhendo juntos os cacos. Até que uma BUZINA interrompe o momento.

BENTO passa devagar com o carro, acenando para ela, mandando beijinhos, brega no geral. Duda responde tímida, retribui o tchau com um sorriso amarelo e sai de lá levemente envergonhada.

S2. CENA 3 - EXT. PONTO DE ÔNIBUS / MANHÃ

Duda está sentada no banco do ponto de ônibus, somente com sua mochila no colo. Ela parece um pouco tensa, ao seu lado, em pé, há uma MENINA, com um FONE DE OUVIDO, ouvindo música. Ela parece ter a idade de DUDA, ou um pouco mais velha, é bonita, tem um estilo alternativo, confiante, isso chama a atenção de DUDA, que a observa.

Elas estão próximas, DUDA presta atenção nos detalhes da vestimenta da MENINA, a câmera acompanha o olhar da personagem assumindo seu ponto de vista, ela repara que a menina usa vários ANÉIS.

Enquanto observa os anéis da MENINA, uma outra mão entra em quadro, abraçando a cintura dela, é seu NAMORADO, ele a puxa do quadro.

DUDA fica um pouco constrangida, desvia o olhar, quando ouve uma voz masculina.

HOMEM DO PONTO (O.S.)
Vai onde tão cedo?

DUDA
Pra faculdade.
(ela da um sorriso tímido)

O HOMEM DO PONTO, que estava sentado ao seu lado no banco, se inclina para ela e continua a puxar assunto. Ele parece curioso e atencioso demais, a sensação da conversa é um pouco claustrofóbica.

HOMEM DO PONTO
Ah é? Qual a área?

DUDA
Psicologia.
(Ainda tentando ser simpática)

HOMEM DO PONTO
Puxa, mas você não tem cara de quem tá
na faculdade...

O HOMEM DO PONTO fala enquanto olha DUDA de cima a baixo, seu olhar é invasivo, ele está soridente demais, ela fica desconfortável. DUDA se vira para onde estava a menina de antes, mas ela, mais distante agora, está distraída, conversando com o NAMORADO.

HOMEM DO PONTO (CONT'D)
E a senhorita mora aqui perto?

DUDA fica mais tensa, hesita um pouco, fica enrijecida. Quando se vira para encará-lo e responder algo, ouve uma BUZINA incansável, os dois olham para frente.

S2. CENA 4 - EXT. CASA NOVA | PONTO DE ÔNIBUS / MANHÃ

NETO está no meio da rua, atrapalhando o trânsito. Alguns motoristas buzinam, mas ele não se importa. Sorri enquanto ajusta o celular para fotografar RITA.

RITA posa em frente à casa recém comprada. Algumas CAIXAS DE PAPELÃO estão empilhadas na entrada, sinal de mudança.

NETO
Mais um pouquinho pro lado... aí!
Linda!

Ele faz vários cliques. RITA força um sorriso, muda de posição conforme as instruções. Um motorista continua brigando com ele, incomodado. NETO ignora, continua fotografando.

Depois de alguns registros, ele corre até RITA e os dois tiram uma selfie juntos. Abraçam-se, trocam um beijo, riem. NETO atravessa de volta para a calçada, satisfeito.

DUDA está observando essa cena com curiosidade, por um momento esquece do HOMEM DO PONTO ao seu lado, quando se vira para checar, tem outra pessoa sentada entre eles, e o homem já está distraído, ela então retorna o olhar à casa.

RITA permanece soridente até NETO desaparecer de vista. Então, suspira fundo. Solta o ar como quem alivia um peso, põe as mãos nas costas massageando, e no bolso, procurando algo. Caminha discretamente para trás da casa.

Um instante depois, RITA está fora de cena, mas detrás da casa surge uma fina fumaça sobe no ar: ela acendeu um cigarro.

S3. CENA 5 - EXT. LANCHONETO'S / MEIO-DIA

A lanchonete está um pouco mais cheia que o habitual. DUDA observa o lugar, os clientes, alguns que não frequentam o espaço na parte da manhã. É um dia quente, ensolarado, as pessoas estão com roupas de verão. DUDA observa BENTO, sentado à sua frente, ele está distraído, mexendo no celular.

Ela então repara nas pessoas presentes na lanchonete, na esperança de encontrar LUAN. RITA está ocupada atendendo, e seu marido está longe de vista. LUAN aparece momentos depois, vai em direção à DUDA.

LUAN
Olá pessoal, já estão sabendo do nosso lançamento?
(ele diz com um carisma ensaiado, de atendente ao público)

DUDA
Não, não fiquei...

Ela é interrompida por LUAN que continua automaticamente.

LUAN
Saindo diretamente do seu reels, a Lanchoneto's transforma seu sonho em realidade, nem kibe, nem coxinha, o kibixinha vem aí trazendo o melhor dos dois mundos.

LUAN aponta para um CARTAZ colado na parede da lanchonete onde estão escritas as palavras "NOVIDADE", "KIBIXINHA", "APENAS R\$8,00".

LUAN (O.S.)
Por apenas oito reais!

BENTO inclina seu corpo para frente, arregala os olhos, sua reação é completamente exagerada.

BENTO
Kibixinha?
(ele está intrigado e ao mesmo tempo indignado)
E eu sou homem de comer kibixinha?

LUAN o encara com um sorriso, sem responder ao comentário,

DUDA fica brava, está se segurando para não responder, incrédula com o comentário. BENTO ri, desacreditado com o que foi oferecido a ele e reage antes que alguém consiga retrucá-lo.

BENTO (CONT'D)
Me vê um kibe. Só kibe.

Ele fala de forma afirmativa, tentando ser másculo, sua seriedade é cômica.

DUDA
Eu vou querer o kibixinha!
(ela pergunta para si.)
Ou a kibixinha?

LUAN
Fechou! Já trago.

Eles concordam com a cabeça e LUAN sai. Assim que ele se afasta, DUDA dá um tapinha no braço de BENTO, brigando com ele.

DUDA
Pra quê?

BENTO
Vida, kibixinha?
(segurando o riso.)
Que porra é essa?

DUDA
Tá, mas precisa falar na frente dele?
Porra, Bento!

BENTO
O quê que tem?

DUDA
Como assim, Zé Bento?
(Ela diz impaciente e encara o namorado.)

BENTO fica pensando sozinho, procurando LUAN, dizendo que não entendeu, DUDA o ignora.

CORTA PARA

Chegam à mesa o KIBE e a KIBIXINHA, que é claramente bem maior e mais bonita. DUDA olha para BENTO, que têm seus olhos

cravados na kibixinha.

BENTO
Me diz onde que tá o quibe nessa
coxinha.

BENTO diz tentando disfarçar seu interesse. DUDA ri e traz
seu salgado para mais perto de si.

DUDA
Você ficou fazendo piadinha, e agora
ta interessado no meu salgado?

BENTO
Não, só tô tentando entender... é
recheado esse negócio aí?

DUDA da uma mordida na kibixinha com gosto, para provocar o
namorado.

DUDA
Hum... Isso é requeijão? Tem até
requeijão!

BENTO a observa com vontade, DUDA oferece o salgado para ele.

DUDA (CONT'D)
Pode comer, você vai gostar, vamos
trocar.

BENTO
Não, meu amor, eu não quero não, pode
comer. Você que tá ralando muito...

BENTO tenta disfarçar a vontade e sorri, dando uma mordida no
seu quibe comum. DUDA continua comendo o seu salgado e volta
a observar o ambiente.

DUDA vê uma jovem sentada à mesa, sozinha, ela tem um salgado
e um café, dá um gole no café e não gosta, então rasga um
sachê de açúcar e o derruba por inteiro no café. Mexe, da um
gole, ainda não gostou. Rasga mais dois sachês e os derruba,
agora experimenta e parece melhor.

DUDA observa enojada, mas sem desviar o olhar. Então a menina
despeja um sachê de ketchup no salgado, pega mais três sachês
da mesa e guarda em sua bolsa. DUDA vê e acha engraçado,
quando olha para o lado, vê o NAMORADO da MENINA (Cena 3)
observando a mesma cena de onde estão sentados, também
curioso.

A MENINA não está prestando atenção, mas olha para o lado oposto parecendo ter visto alguma coisa, cutuca seu namorado e faz um sinal para irem embora, ele olha para a mesma direção que ela e começa a se ajeitar para irem.

DUDA procura o que ela viu, então percebe o idoso do ponto de ônibus (Cena 3) chegando na lanchonete. Ela se vira para BENTO, que já terminou de comer seu quibe.

DUDA
Vamos? Vou lá pagar.

DUDA se levanta.

BENTO
Ei, pera aí! Você nem acabou.
(incomodado)
Vai lá pagar?

DUDA
É, vamo embora, Zé, depois eu te
conto.

BENTO
Não, não, toma aqui meu celular! Faz o
pix lá, que pagar o quê.

DUDA hesita, mas pega o celular da mão dele e vai em direção ao caixa.

ATO 2

S3. CENA 6 - INT. LANCHONETO'S / MEIO-DIA

DUDA chega ao caixa onde está LUAN, sentado, mexendo no celular. Assim que a vê, LUAN guarda o celular e assume a mesma postura de antes, com seu carisma ensaiado.

LUAN
Já vai fechar, more?

DUDA
Sim... é..

Ela hesita, tenta falar algo, mas está envergonhada, LUAN não percebe, ele continua a atendê-la normalmente, fazendo contas, vendo sua COMANDA.

LUAN
Deu 15, vai ser pix?

DUDA
Pode ser.

LUAN vira uma PLAQUINHA com um QR CODE para DUDA, ela está com o celular em mãos mas não se mexe, finalmente consegue falar.

DUDA (CONT'D)
Por que você nunca me disse que
gostava da Hello Kitty?

LUAN
Oi?

Ele quebra por um momento o personagem de atendente, mas rapidamente retoma à postura.

LUAN (CONT'D)
É só apontar o celular no código QR.

DUDA
Eu sinto sua falta.

LUAN
(surpreso)
Minha falta? Desde quando? Nos últimos
anos parece que você não sente falta
de ninguém.

DUDA olha para LUAN confusa, mas ressentida, as palavras dele

a fazem pensar. Ela alcança da mochila um CHAVEIRO NOVO DA HELLO KITTY e põe sobre o balcão, o chaveiro parece ser feito a mão.

DUDA
Eu fiz esse pra você, pode usar se quiser...

LUAN olha o chaveiro de canto de olho.

LUAN
Obrigado. Pode enviar o comprovante no whats.

LUAN volta para o personagem, seus gestos são contidos e sua expressão controlada. DUDA da um sorriso tímido, coloca o chaveiro sobre a mesa, ela mexe no seu celular procurando o aplicativo. LUAN olha o chaveiro com mais atenção enquanto ela está distraída.

S4. CENA 7 - EXT. LANCHONETO'S / MEIO-DIA

DUDA em pé em frente à lanchonete, ela se veste um pouco diferente do normal, colocou um esforço a mais, está usando vários ANÉIS. Ela está tentando entender o que diz na PICHAÇÃO feita na frente do estabelecimento, mas parece incompleta.

RITA invade o quadro, carregando um BALDE de água com sabão e uma ESPONJA, ela parece preocupada, se move bruscamente com a intenção de cruzar a lanchonete, mas para no meio do caminho. Ela está vermelha e suada, o dia parece bem quente.

NETO (O.S.)
Pera aí, Rita!

Ele grita de dentro da lanchonete.

RITA
É agora, Neto! Não vou deixar isso aí não!

Ela fala enquanto anda de um lado para o outro e dispõe o balde e a esponja perto do pilar pichado, vai atrás de uma cadeira que parece frágil e mal colocada, arrumando para subir e limpar, mas tudo indica que ela pode cair.

RITA (CONT'D)
É assim mesmo, você se lasca o dia
todo pra vir um vagabundo tirar uma
com a sua cara. Eu mereço mesmo,
(MORE)

RITA (CONT'D)
otária!

NETO se aproxima e a puxa pelo pulso para que fiquem próximos um do outro. RITA resiste.

RITA (CONT'D)
Para, Neto!

Ele cochicha no ouvido da esposa, DUDA observa a cena de longe, enquanto alguns clientes já desviaram o olhar. RITA cede ao abraço de NETO, que a conforta com carinho, ela chora e os dois entram juntos na lanchonete. O lugar fica em paz por um instante, até que BENTO chega.

Ele está sério, irritado, vai em direção ao HOMEM DO PONTO que permanece no mesmo lugar de antes. BENTO fala alto, passa direto por DUDA e parece nemvê-la.

BENTO
(gritando)
Ô, Bola murcha! Hein! É tu mesmo!

O homem reage de imediato, já agressivo, indo para cima de BENTO com o peito estufado.

HOMEM DO PONTO
Como é que é, moleque? Tá maluco?

O homem avança para cima de BENTO, que recua um passo, mas continua com o queixo erguido, forçando firmeza. Há uma comoção na lanchonete, ouve-se "parou, parou" e frases do gênero sendo ditas por clientes ao fundo.

BENTO
Vai atrás de osso pra tu chupar,
porra! Seu merda. Maluco é tu.

BENTO é interrompido por NETO, que o pega pela nuca e o trás para perto. Ele fala alto.

NETO
Respeita meu comércio, moleque,
respeita a minha mulher.

BENTO vê DUDA se retirando do local, ela não consegue o olhar nos olhos, mas está visivelmente abalada. Ela vai em direção aos fundos da lanchonete, ele tenta ir atrás, mas NETO o segura.

S4. CENA 8 - EXT. FUNDOS DA LANCHONETO'S / MEIO-DIA

DUDA vai em direção à parede dos fundos da lanchonete, ela está chorando, agora olhando para a discussão que deixou para trás, preocupada, hesita em voltar de onde veio.

RITA (O.S.)
Dudinha?

DUDA assusta e se vira quando vê RITA, que também parece ter acabado de chorar, fumando, encostada na parede. Ela joga o cigarro longe, DUDA finge que não vê.

RITA
(preocupada)
O quê aconteceu, lindinha?

DUDA se aproxima de RITA, respira fundo, ela não consegue responder, só balança a cabeça e segura o choro.

RITA (CONT'D)
Minha flor, você tem um caminho lindo
pra trilhar ainda, você é uma menina
excepcional. Besteira chorar por causa
desse bando de homem bobo.

DUDA
Será mesmo? Ai... Rita, eu não falei
isso pra ninguém, mas eu tô achando
que não vou aguentar. É muita coisa.

RITA segura o rosto de DUDA, então limpa pequenas folhas do seu cabelo.

RITA
Na sua idade eu já tinha largado os
estudos... Tava cortando cabelo.
Quanto mais cortava, mais grana
entrava. Eu achava que eu não ia
aguentar, mas não conseguia largar de
jeito nenhum. Eu gostava...

DUDA
E agora você não corta mais?

RITA
(sorrindo)
Corto o meu só! Mas é... O Neto quis
abrir a lanchonete, aí larguei mão do
salão. Não dá pra fazer os dois.

DUDA

Sério? Sempre amei seu cabelo. Queria ter coragem pra cortar bem curinho assim. Certeza que o Bento ia reclamar...

DUDA ri, esperando a mesma resposta de RITA, mas ela permanece sorrindo e fala sério, sem hesitar.

RITA

Eu acho que você devia cortar.

DUDA fica surpresa com a resposta, para um pouco para pensar, mas não responde.

RITA (CONT'D)

Ah o verão tá aí. Jovem tem que aproveitar pra testar as coisas mesmo, porque depois pra virar um velho reclamão é dois pulinho. Cê já viu como que é...

RITA aponta para a lanchonete, as duas riem juntas.

ATO 3

S5. CENA 9 - INT. CARRO DE BENTO

BENTO estaciona o carro próximo ao ponto, ele está sério, em silêncio. DUDA, agora de cabelo curto, encara a janela, seu rosto parece inchado de chorar, além de estar visivelmente cansada.

BENTO
Eu só acho que você tá se esforçando demais.

DUDA não responde e não reage.

BENTO (CONT'D)
Voltar lá num sábado... depois de estudar e trabalhar a semana inteira...
(pausa)
Essa sua faculdade é cheia de frescura. Já falei pra fazer lá na outra, bem melhor.

DUDA se vira para BENTO, irritada.

DUDA
Que outra, Bento? Você nem lembra do nome do lugar e quer me enfiar lá.

BENTO
Ah, vida! Foda-se, tá ligado? É tudo igual. Só que lá você sabe que pra mim o dinheiro não é problema. Você não ia ter que ficar pegando ônibus também.

DUDA
E daí, Bento? Talvez eu faça isso porque eu gosto, já parou pra pensar nisso?

BENTO
Quem que gosta de pegar ônibus?

DUDA abre a porta do carro sem pensar duas vezes e sai rapidamente, irritada.

S5. CENA 10 - EXT. PONTO DE ÔNIBUS|CASA DA RITA E NETO /MANHÃ

DUDA sai do carro de forma brusca e se senta no banco do ponto de ônibus. Ela está esgotada, rosto inchado, tentando

recuperar o fôlego.

Do ponto, ela observa a CASA DE RITA E NETO, ambos estão no jardim. O dia é quente, a casa deles está impecável, toda a bagunça da mudança se foi.

RITA está pendurando roupas no varal, suada. NETO está sentado na cadeira de praia, ele usa apenas uma bermuda e um óculos de sol, não se move. Ao seu lado, há uma mesa de canto com uma lata de cerveja vazia.

RITA vai em direção à casa, percebe NETO e volta com um PROTETOR SOLAR em mãos, ela toca carinhosamente em NETO, que pula da cadeira assustado. Ele estava dormindo e foi acordado, eles parecem discutir por um momento.

RITA oferece o protetor e NETO deixa ela passar nele. Ela é carinhosa e ele retribui o gesto, melado de protetor, ele brinca com ela a abraçando, RITA reclama.

DUDA assiste com um misto de interesse e desconforto. Ela reage ao que vê sorrindo, mas ainda tentando entender a dinâmica do casal.

De repente, BENTO aparece, desviando a atenção de DUDA. Ele se senta ao seu lado no ponto, parece ter acabado de chorar. DUDA não diz nada.

BENTO
Desculpa. Eu te amo muito. Só é difícil te ver assim.

DUDA
Eu não entendo, Bento, assim como?

BENTO
(respira fundo)
Não sei.

Os dois voltam a ficar em silêncio, BENTO de cabeça baixa e DUDA observa a casa novamente. Agora, RITA entrega uma lata de cerveja para NETO, que volta a se sentar. Eles trocam um selinho e RITA termina de estender as roupas.

S5. CENA 11 - EXT. PONTO DE ÔNIBUS | ÔNIBUS / MANHÃ

BENTO levanta a cabeça e vê o ônibus de DUDA chegando, ele se vira para terminar a conversa.

Antes que algo seja dito, a câmera está dentro do ônibus agora, que faz o trajeto chegando no ponto. Ele para e vemos

DUDA e BENTO sentados, conversando. Não é possível ouvir nada além do SOM DO MOTOR e dos passageiros.

BENTO põe a mão na coxa de DUDA, ele parece suplicar, diz algumas palavras. DUDA vira para o namorado e segura a sua mão com força, ela está tentando permanecer calma.

O casal conversa brevemente, até que DUDA afasta a mão de BENTO, ele parece surpreso, arrasado. Ela se levanta e vai em direção ao ônibus. Quando DUDA sai do assento, revela-se uma pichação que estava atrás de suas costas, escrito "SAI DESSA", ninguém percebe ou dá atenção.

Com um movimento de panorâmica, a câmera mostra DUDA dentro do ônibus, com os olhos marejados, ela se senta de modo que fica de costas para a câmera, logo à frente. É possível ver seu rosto de perfil, enquanto olha pela janela, ela chora.

Fim!!!!!!!!!!

3. DECUPAGEM

DECUPAGEM DE "SAI DESSA" - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA							
Roteiro e Direção por Sophia Goulart Direção de fotografia Chris Velasco							
CENA	PLANO	CÂMERA	OBS	REFERÊNCIA	ROTEIRO	LUZ	EQUIPAMENTO
0	PG	Visão da janela de trás do banco do motorista.		S1_Cena_0	A câmera está posicionada no banco de trás, observando a cidade pela janela enquanto o carro se desloca. As ruas, prédios e pessoas passam por uma vizinhança tranquila, alguns figurantes presentes no filme são registrados vivendo suas vidas pelo bairro.	Manhã	Gimbal, Filtro ND
1	1 PM		Duda sai e vai rápido ao ponto enquanto Bento encosta um tempinho no carro, observa ela atravessar a rua e depois vai também.		DUDA sai do carro em direção ao ponto de ônibus.	Manhã	Tripé, Filtro ND
1	2 PG		Duda se senta na ponta direita do banco, ficando no centro do quadro		Ela apoia sua MOCHILA e sua BOLSA no banco. Da mochila, puxa um GLOSS e o passa enquanto vê BENTO atravessando a rua em sua direção. Quando ele se aproxima, ela começa a ajeitar sua roupa, se exibindo para o namorado.	Manhã	Tripé
1	3 PM	S1_Cena_1_PM_panorâmica_ponto	Bento chega no ponto e passa por Duda que está sentada no lado direito do quadro.		DUDA: Você nem falou nada do meu look.	Manhã	
	4 PA	PAN acompanha Bento (direita p/ esquerda)					
1	5 PA	Contra-Plongée	Duda levanta. (raccord)		BENTO: Eu não gosto quando você sai assim, não.	Manhã	
1	6 PM	S1_Cena_1_Travelling	Duda e Bento trocam de posição com o movimento da câmera.		DUDA: Assim como?	Manhã	
		Travelling em volta de Bento e Duda	Na foto de referência, Duda assume o lugar de Ailton e Bento o de Fernanda.		BENTO: Eu só acho que você tá bonita demais, bebê, precisa disso?		
1	7 PP		Bento no pp e lanchonete de fundo.		BENTO: Ah, não, né bebê? Marmita? E a gente se vê quando? Não. Vamo almoçar junto aqui no Neto, eu pago.	Manhã	
1	8 PP		Duda		DUDA: Que pagar o quê, Bento? Gastar dinheiro atoa...	Manhã	

DECUPAGEM DE "SAI DESSA" - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA							
Roteiro e Direção por Sophia Goulart Direção de fotografia Chris Velasco							
CENA	PLANO	CÂMERA	OBS	REFERENCIA	ROTEIRO	LUZ	EQUIPAMENTO
1	9 PG		Bento fala enquanto já pega as bolsas de Duda.		BENTO olha para o seu RELÓGIO. BENTO: Que horas passa o ônibus? DUDA: Sete e dez. BENTO: Vamo ali tomar um café então que eu sei que você não deve ter comido nada. DUDA: Café? Vem cá, você não trabalha não? Passou da hora já. BENTO: Vish, ta suave... Hoje não tenho nem nada demais pra fazer, bora.	Manhã	
2	1 PG -> PM	S1. Cena 2. PG/PM panorâmica Neto	PAN que acompanha Neto (esquerda p/ direita)		A lanchonete não está vazia, tem alguns clientes que costumam frequentá-la nesse horário da manhã. A câmera de uma atenção especial para eles, varrendo o lugar como se fosse o olhar de DUDA, até que encontra NETO, ele os vê e vai em direção ao casal. NETO vê DUDA e abre um sorriso.	Manhã	
2	2 PM		Neto com Rita no fundo		NETO: Ô, amor da minha vida! Vem cá!	Manhã	
2	3 PM		Duda		RITA: (abraçando DUDA) Oi meu amor, que dia especial! Ai, cuidado que o pano ta molhado.	Manhã	
2	4 PM		Neto		NETO: Minha rainha... já falei, deixa isso no escorredor, seca sozinho! Pra que ficar esfregando?	Manhã	
2	5 PP OTS		Bento		BENTO e DUDA sentados à mesa acabando de comer, BENTO termina de beber seu café.	Manhã	
2	6 PM		Duda		BENTO é carinhoso, da um beijo de despedida rápido, DUDA sorri, ele vai embora. Assim que ele sai da quadra, ela está arrumando suas coisas para sair quando ouve um barulho de VIDRO QUEBRANDO. Ela se vira para o som que vem de dentro da lanchonete, no fundo é possível ouvir a voz de NETO. NETO (O.S.): Eu falei!		
2	7 PM	Panorâmica			Nenhum cliente da muita atenção, no máximo olham rápido em direção ao som mas não têm visão do casal e continuam suas conversas. Mas DUDA consegue vê-los dentro da lanchonete da mesa em que está sentada, ao lado de fora.		
2	8 PG		POV		Ela vê RITA agachada, recolhendo os cacos com as mãos. NETO está parado, braços cruzados, balançando a cabeça, sem se mover para ajudar, se vira e vai fazer outra coisa.		
2	9 PP -> PM	Travelling, câmera caminha com Duda quando ela se levanta (PP) para ela encontrando Luan, que invade o quadro (PM)			DUDA se levanta e da alguns passos na direção de RITA com a intenção de ajudá-la, mas LUAN aparece em seu caminho.	Manhã	
2	10 PM	Pov de duda - Tilt down para plano em que luan agacha (plongée).			Ele entra apressado, MOCHILA no ombro. Cumprimenta DUDA com um "oi" rápido, simpático mas seco, e segue direto para dentro. Vê Rita no chão e imediatamente se abaixa para ajudá-la.		

DECUPAGEM DE "SAI DESSA" - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA							
CENA	PLANO	CÂMERA	OBS	REFERENCIA	ROTEIRO	LUZ	EQUIPAMENTO
							Roteiro e Direção por Sophia Goulart Direção de fotografia Chris Velasco
2	11 PD		Chaveiro		DUDA repara no CHAVEIRO DA HELLO KITTY VELHA E SUJO pendurado na mochila dele.		
2	12 PP		Reação da Duda		Fica olhando RITA e LUAN recolhendo juntos os cacos. Até que uma BUZINA interrompe o momento.		
2	13 PM		Bento dentro do carro		BENTO passa devagar com o carro, acenando para ela, mandando beijinhos, brega no geral.		
2	14 PP				Duda responde tímida, retribui o tchau com um sorriso amarelo e sai de lá levemente envergonhada.		
3	1 PM				Duda está sentada no banco do ponto de ônibus, somente com sua mochila no colo. Ela parece um pouco tensa, ao seu lado, em pé, há uma MENINA com um FONE DE OUVIDO, ouvindo música. Ela parece ter a idade de DUDA, ou um pouco mais velha, é bonita, tem um estilo alternativo, confiante, isso chama a atenção de DUDA, que a observa.	Manhã	Lente 35mm
3	2 PD	tilt up			Elas estão próximas, DUDA presta atenção nos detalhes da vestimenta da MENINA, a câmera acompanha o olhar da personagem assumindo seu ponto de vista, ela repara que a menina usa vários ANEIS.	Manhã	
					Enquanto observa os anéis da MENINA, uma outra mão entra em quadro, abraçando a cintura dela, é seu NAMORADO, ele a puxa do quadro.		
3	3 PP		Duda observando a menina. Homem do ponto fora de tela.		DUDA fica um pouco constrangida, desvia o olhar, quando ouve uma voz masculina. HOMEM DO PONTO (O.S.): Vai onde tão cedo? "DUDA: Pra faculdade. (ela da um sorriso tímido)"	Manhã	
3	4 PG		Figurante de fone encostado no primeiro pilar esquerdo do ponto. Folhas desfocadas em primeiro plano a direita		O HOMEM DO PONTO, que estava sentado ao seu lado no banco, se inclina para ela e continua a puxar assunto. Ele parece curioso e atencioso demais, a sensação da conversa é um pouco claustrofóbica. Homem DO PONTO: Ah é? Qual a área?		
3	5 PP		Homem do ponto		HOMEM DO PONTO: Puxa, mas você não tem cara de quem tá na faculdade... O HOMEM DO PONTO fala enquanto olha DUDA de cima a baixo, seu olhar é invasivo, ele está sorridente demais, ela fica desconfortável.		
3	6 PG		POV		DUDA se vira para onde estava a menina de antes, mas ela, mais distante agora, está distraída, conversando com o NAMORADO. HOMEM DO PONTO (O.S.): E a senhorita mora aqui perto?		
3	7 PM				DUDA fica mais tensa, hesita um pouco, fica enrijecida. Quando se vira para encarar o homem e responder algo, ouve uma BUZINA incansável, os dois olham para frente.	Manhã	

DECUPAGEM DE "SAI DESSA" - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA								
Roteiro e Direção por Sophia Goulart Direção de fotografia Chris Velasco								
CENA	PLANO	CÂMERA	OBS	REFERENCIA	ROTEIRO	LUZ	EQUIPAMENTO	
4	1 PG				NETO está no meio da rua, atrapalhando o trânsito. Alguns motoristas buzinam, mas ele não se importa. Sorri enquanto ajusta o celular para fotografar RITA. [...] Depois de alguns registros, ele corre até RITA e os dois tiram uma selfie juntos. Abraçam-se, trocam um beijo, riem. NETO atravessa de volta para a calçada, satisfeito.	Manhã		
4	2 PM	Travelling que revela duda primeiro, depois os demais personagens sentados no ponto.			DUDA está observando essa cena com curiosidade, por um momento esquece do HOMEM ao seu lado, quando se vira para checar, tem outra pessoa sentada entre eles, e o homem já está distraído, ela então retorna o olhar à casa.	Manhã		
4	3 PG		Um pouco mais fechado que o PG anterior		RITA permanece sorridente até NETO desaparecer de vista. Então, suspira fundo. Solta o ar como quem alivia um peso, põe as mãos nas costas massageando, e no bolso, procurando algo. Caminha discretamente para trás da casa.	Manhã		
5	4 PM -> PP	POV de duda. A câmera mostra o lugar (PM) e logo depois Bento (PP) em um movimento de panorâmica.			A lanchonete está um pouco mais cheia que o habitual. DUDA observa o lugar, os clientes, alguns que não frequentam o espaço na parte da manhã. É um dia quente, ensolarado, as pessoas estão com roupas de verão. DUDA observa BENTO, sentado à sua frente, ele está distraído, mexendo no celular.	Manhã		
5	5 PP/PM		Primeiro plano de Duda enquanto Luan atende clientes ao fundo.		Ela então repara nas pessoas presentes na lanchonete, na esperança de encontrar LUAN. [...] LUAN aparece momentos depois, vai em direção à DUDA.	Tarde		
5	6 PM		Plano médio de Luan atendendo Duda e Bento no mesmo quadro		LUAN: Olá pessoal, já estão sabendo do nosso lançamento?	Tarde		
5	7 PP		Mantém-se o enquadramento, porém agora com Luan fora de quadro		DUDA: Não, não fiquei...			
5	8 PP				Ela é interrompida por LUAN que continua automaticamente. LUAN: Saindo diretamente do seu reels, a Lanchonete's transforma seu sonho em realidade, nem kibe, nem coxinha, o kibixinha vem aí trazendo o melhor dos dois mundos.			
5	8 PP	PAN acompanha o movimento de Luan, revelando o cartaz.	Luan aponta para o cartaz.		LUAN aponta para um CARTAZ colado na parede da lanchonete onde estão escritas as palavras "NOVIDADE", "KIBIXINHA", "APENAS R\$8,00".	Tarde		

DECUPAGEM DE "SAI DESSA" - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA							
Roteiro e Direção por Sophia Goulart Direção de fotografia Chris Velasco							
CENA	PLANO	CÂMERA	OBS	REFERENCIA	ROTEIRO	LUZ	EQUIPAMENTO
5	9 PD				LUAN: Por apenas oito reais!		
5	10 PP	Plongée - subjetiva de Luan			BENTO inclina seu corpo para frente, arregala os olhos, sua reação é completamente exagerada.	Tarde	
5	11 PM				LUAN o encara com um sorriso, sem responder ao comentário, DUDA fica brava, está se segurando para não responder, incrédula com o comentário. BENTO ri, desacreditado com o que foi oferecido a ele e reage antes que alguém consiga retrucá-lo.	Tarde	
5	12 PP				DUDA: Eu vou querer o kibixinha!	Tarde	
5	13 PM				Eles concordam com a cabeça e LUAN sai. Assim que ele se afasta, DUDA dá um tapinha no braço de BENTO, brigando com ele.	Tarde	
5	14 PP		Plano contra-plano com Bento		DUDA: Pra quê?	Tarde	
5	15 PD -> PP	Subjetiva de Duda. Tilt do kibixinha na mesa (PD) para reação de Bento (PP)			Chegam à mesa o KIBE e a KIBIXINHA, que é claramente bem maior e mais bonita. DUDA olha para BENTO, que têm seus olhos cravados na kibixinha.	Tarde	
5	16 PM		Bento e Duda estão em quadro		DUDA ri e traz seu salgado para mais perto de si. DUDA: Você ficou fazendo piadinha, e agora ta interessado no meu salgado? BENTO: Não, só tô tentando entender... é recheado esse negócio aí?	Tarde	
5	17 PM	Subjetiva de Duda.	Mais um figurante sentado com ela à mesa (sophia rs)		DUDA vê uma jovem sentada à mesa, sozinha, ela tem um salgado e um café, dá um gole no café e não gosta, então rasga um sachê de açúcar e o derruba por inteiro no café. Mexe, da um gole, ainda não gostou. Rasga mais dois sachês e os derruba, agora experimenta e parece melhor.		
5	18 PP				DUDA observa enojada, mas sem desviar olhar.		
5	19 PM	Subjetiva de Duda			Então a menina despeja um sachê de ketchup no salgado, pega mais três sachês da mesa e guarda em sua bolsa		
5	20 PP				DUDA vê e acha engraçado, quando olha para o lado,		
5	21 PM	Subjetiva de Duda			vê o NAMORADO da MENINA (Cena 3) observando a mesma cena de onde estão sentados, também curioso. A MENINA não está prestando atenção, mas olha para o lado oposto parecendo ter visto alguma coisa, cutuca seu namorado e faz um sinal para irem embora, ele olha para a mesma direção que ela e começa a se ajeitar para irem.		
5	22 PP				DUDA procura o que ela viu		
5	23 PM	PAN - do casal (mesmo PM anterior) ao homem chegando na lanchonete			então percebe o HOMEM DO PONTO chegando na lanchonete. Ela se vira para BENTO, que já terminou de comer seu quibe.		
5	24 PP	Tilt up			DUDA: Vamos? Vou lá pagar.		
5	25 PM	Plongée			DUDA: Vou lá pagar.		
5	26 PM		Duda e idoso ao fundo desfocado.		BENTO: Ei, pera aí! Você nem acabou. (incomodado) Vai lá pagar?		
					DUDA: É, vamo embora, Zé, depois eu te conto.		

DECUPAGEM DE "SAI DESSA" - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Roteiro e Direção por Sophia Goulart

Direção de fotografia Chris Velasco

CENA	PLANO	CAMERA	OBS	REFERÊNCIA	ROTEIRO	LUZ	EQUIPAMENTO
5	27 PM	Plongée			BENTO: Não, não, toma aqui meu celular! Faz o pix lá, que pagar o quê.		
5	28 PM	Panorâmica para direita acompanhando Duda			DUDA hesita, mas pega o celular da mão dele e vai em direção ao caixa.		
6	1 PG	Ponto de vista de algum cliente sentado próximo			DUDA chega ao caixa onde está LUAN, sentado, mexendo no celular. Assim que a vê, LUAN guarda o celular e assume a mesma postura de antes, com seu carisma ensaiado.	Tarde	
6	2 PM				DUDA: Por que você nunca me disse que gostava da Hello Kitty?	Tarde	
6	3 PM				LUAN: Oi? Ele quebra por um momento o personagem de atendente, mas rapidamente retoma à postura.	Tarde	
6	4 PP				DUDA: Eu sinto sua falta	Tarde	
6	5 PP				LUAN (surpreso): Minha falta? Desde quando? Nos últimos anos parece que você não sente falta de ninguém.	Tarde	
6	6 PM				DUDA olha para LUAN confusa, mas ressentida, as palavras dele a fazem pensar. Ela alcança da mochila um CHAVEIRO NOVO DA HELLO KITTY e põe sobre o balcão, o chaveiro parece ser feito a mão.		
6	7 PP				LUAN olha o chaveiro de canto de olho.		
6	8 PG	Volta ao ponto de vista de um cliente			LUAN volta para o personagem, seus gestos são contidos e sua expressão controlada. DUDA da um sorriso tímido, coloca o chaveiro sobre a mesa, ela mexe no seu celular procurando o aplicativo. LUAN olha o chaveiro com mais atenção enquanto ela está distraída.		
7	1 PG		Duda entra em quadro pela direita		DUDA em pé em frente à lanchonete...		
7	2 PP		Duda tira seu fone de ouvido, é possível ver seus anéis		Ela se veste um pouco diferente do normal, colocou um esforço a mais, está usando vários ANEIS.		
7	3 PP	Pilar pichado	Plano Sequência		Ela está tentando entender o que diz na PICHADA feita na frente do estabelecimento, mas parece incompleta.	Tarde	
7	PG		Plano Sequência		RITA invade o quadro, carregando um BALDE de água com sabão e uma ESPONJA, ela parece preocupada, se move bruscamente com a intenção de cruzar a lanchonete, mas para no meio do caminho. Ela está vermelha e suada, o dia parece bem quente.	Tarde	
7	PM		Plano Sequência		Ela fala enquanto anda de um lado para o outro e dispõe o balde e a esponja perto do pilar pichado, vai atrás de uma cadeira que parece frágil e mal colocada, arrumando para subir e limpar, mas tudo indica que ela pode cair.	Tarde	

DECUPAGEM DE "SAI DESSA" - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA							
CENA	PLANO	CÂMERA	OBS	REFERENCIA	ROTEIRO	LUZ	EQUIPAMENTO
7	PG -> PM		Plano Sequência		NETO se aproxima e a puxa pelo pulso para que fiquem próximos um do outro. RITA resiste.	Tarde	
7	PG		Plano Sequência		O lugar fica em paz por um instante, até que BENTO chega.	Tarde	
7	PM		Plano Sequência		BENTO gritando: Ô, Bola murcha! Hein! E tu mesmo!	Tarde	
7	PP		Plano Sequência		O homem reage de imediato, já agressivo, indo para cima de BENTO com o peito estufado.	Tarde	
7	PM		Plano Sequência		O homem avança para cima de BENTO, que recua um passo, mas continua com o queixo erguido, forçando firmeza. Há uma comoção na lanchonete, ouve-se "parou, parou" e frases do gênero sendo ditas por clientes ao fundo.	Tarde	
7	PP		Plano Sequência		BENTO vê DUDA se retirando do local, ela não consegue o olhar nos olhos, mas está visivelmente abalada. Ela vai em direção aos fundos da lanchonete, ele tenta ir atrás, mas NETO o segura.	Tarde	
8	1 PG	PAN - direita para esquerda, acompanhando o movimento de Duda	Pequenas FOLHAS voam e caem das árvores		DUDA vai em direção à parede dos fundos da lanchonete, ela está chorando, agora olhando para a discussão que deixou para trás, preocupada, hesita em voltar de onde veio.	Tarde	105mm
8	2 PM		Rita		DUDA assusta e se vira quando vê RITA, que também parece ter acabado de chorar, fumando, encostada na parede. Ela joga o cigarro longe, DUDA finge que não vê.	Tarde	
8	3 PG				DUDA se aproxima de RITA, respira fundo, ela não consegue responder, só balança a cabeça e segura o choro.	Tarde	
8	4 PM				RITA: Minha flor, você tem um caminho lindo pra trilhar ainda, você é uma menina excepcional. Besteira chorar por causa desse bando de homem bobo.	Tarde	
8	5 PM				DUDA: Será mesmo? Ai... Rita, eu não falei isso pra ninguém, mas eu tô achando que não vou aguentar. É muita coisa.	Tarde	

DECUPAGEM DE "SAI DESSA" - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA							
Roteiro e Direção por Sophia Goulart Direção de fotografia Chris Velasco							
CENA	PLANO	CÂMERA	OBS	REFERENCIA	ROTEIRO	LUZ	EQUIPAMENTO
8	6 PM				RITA segura o rosto de DUDA, então limpa pequenas folhas do seu cabelo.	Tarde	
8	7 PP				RITA: Na sua idade eu já tinha largado os estudos... Tava cortando cabelo. Quanto mais cortava, mais grana entrava. Eu achava que eu não ia aguentar, mas não conseguia largar de jeito nenhum. Eu gostava...	Tarde	
8	8 PP		Plano contra-plano Rita e Duda		DUDA: E agora você não corta mais?	Tarde	
9	1 PM	Câmera dentro do carro			BENTO estaciona o carro próximo ao ponto, ele está sério, em silêncio. DUDA, agora do cabelo curto, encara a janela, seu rosto parece inchado de chorar, além de estar visivelmente cansada.	Manhã	
9	2 PP	Câmera dentro do carro	Plano contra-plano Bento e Duda		BENTO: Eu só acho que você tá se esforçando demais.	Manhã	
10	1 PP		Duda em primeiro plano enquanto Bento sai do carro ao fundo pouco tempo depois.		DUDA sai do carro de forma brusca e se senta no banco do ponto de ônibus. Ela está esgotada, rosto inchado, tentando recuperar o fôlego.	Manhã	teleobjetiva
10	2 PG				Do ponto, ela observa a CASA DE RITA E NETO, ambos estão no jardim. O dia é quente, a casa deles está impecável, toda a bagunça da mudança se foi.	Manhã	
10	3 PG				De repente, BENTO aparece, desviando a atenção de DUDA. Ele se senta ao seu lado no ponto, parece ter acabado de chorar. DUDA não diz nada.	Manhã	
10	4 PP	S5, Cena 10.. PP C-P Contra-Plongée Panorâmica vai e vem: movimento rápido entre Duda e Bento			BENTO: Desculpa. Eu te amo muito. Só é difícil te ver assim.	Manhã	
10	5 PG		Casa		Os dois voltam a ficar em silêncio, BENTO de cabeça baixa e DUDA observa a casa novamente. Agora, RITA entrega uma lata de cerveja para NETO, que volta a se sentar. Eles trocam um selinho e RITA termina de estender as roupas.	Manhã	
11	1 PP		Mesmo plano da conversa		BENTO levanta a cabeça e vê o ônibus de DUDA chegando, ele se vira para terminar a conversa.	Manhã	
11	2 PG	Câmera dentro do ônibus	(Plano sequência) POV plongée		Antes que algo seja dito, a câmera está dentro do ônibus agora, que faz o trajeto chegando no ponto. Ele para e vemos DUDA e BENTO sentados, conversando. Não é possível ouvir nada além do SOM DO MOTOR e dos passageiros.	Manhã	

DECUPAGEM DE "SAI DESSA" - DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Roteiro e Direção por Sophia Goulart

Direção de fotografia Chris Velasco

CENA	PLANO	CÂMERA	OBS	REFERENCIA	ROTEIRO	LUZ	EQUIPAMENTO
11	3 PM -> PP	Câmera dentro do ônibus	(Plano sequência) Panorâmica		Com um movimento de panorâmica, a câmera mostra DUDA dentro do ônibus, com os olhos marejados, ela se senta de modo que fica de costas para a câmera, logo à frente. É possível ver seu rosto de perfil, enquanto olha pela janela, ela chora.	Manhã	

4. MANUAL DA PRODUÇÃO



MANUAL DA PRODUÇÃO DE “SAI DESSA”

1. Primeiros Passos (imediato)

1.1 Levantamento de disponibilidade do elenco e equipe

- Quem faz: **Produção (Ailton e Luisa)**
- Com quem conversa: **Todos da equipe e elenco**
- Resultado: tabela com datas possíveis → definir **datas oficiais de filmagem**.
- Reportar para: **Direção (Sophia) e Assistente de Direção (Pedro)**.

1.2 Definição das datas de filmagem

- Quem faz: **Direção (Sophia) + Assistente de Direção (Pedro)**
- Baseado no levantamento da produção.
- Reportar para: **Toda a equipe**.

1.3 Finalização do roteiro literário

- Quem faz: **Direção (Sophia)**
- Prazo definido pela produção.

1.4 Decupagem (roteiro técnico e plano de câmera)

- Quem faz: **Sophia (Direção) + Chris (DF)**
- Apoio: Pedro e Laura (ADs)
- Resultado: lista de planos, ângulos, movimentos.
- Reportar para: **Foto, Som, Arte e Produção**.
→ É a decupagem que define equipamentos e orçamento.

2. Desenvolvimento Criativo (em paralelo, depois da decupagem inicial)

2.1 Propostas criativas

- Fotografia: **Chris** (referências visuais, paleta, lentes).
- Arte: **Beatriz e Marcelo** (cenários, figurinos, objetos).
- Som: **Guilherme** (planejamento da captação).

- Reportar para: **Direção (Sophia)**, aprovação final.

2.2 Orçamento e logística

- Inclui transporte, alimentação, equipamentos, etc.
- Quem faz: **Produção (Ailton e Luisa)**
- Conferem custos com: **Arte, Fotografia, Som**.
- Apresentam planilha para: **Direção (Sophia)**.
- Resultado: saber se os R\$ 4.500 bastam e quanto precisa captar.

2.3 Elenco pendente (Luan, homem do ponto, figurantes)

- Quem escolhe: **Direção (Sophia) + Preparador de Elenco (Marcelo e Guilherme)**
- Produção auxilia em disponibilidade e contatos.

2.4 Locações

- Produção (Ailton e Luisa) → garante autorizações, acessos, contatos.
- Arte (Beatriz e Marcelo) → visitas técnicas.
- Som (Guilherme + Luana + Eduardo) → testam som ambiente.
- Reportar para: **Direção (Sophia)**.

2.5 Equipamentos

- Quem faz a lista: **Direção de Fotografia (Chris) + Som (Guilherme)**
- Produção (Ailton, Luisa e Sophia) → garante aluguel/emprestado.
- Logger (Gabriel) → organiza logística de armazenamento.

3. Preparação para Rodagem (logo antes da filmagem)

3.1 Ensaios

- Quem organiza: **Preparador de elenco (Marcelo e Guilherme)**
- Produção agenda local/data.
- Reportar para: **Direção (Sophia)**.

3.2 Plano de filmagem + Ordem do dia (OD)

- Quem faz: **Assistente de Direção (Pedro) + 2^a AD (Laura)**
- Com base na decupagem e nas datas.
- Reportar para: **Produção (Ailton e Luisa)**, que cuida da logística.

3.3 Continuidade

- Responsável: **Laura (Continuista)**

- Conversa direto com: **Direção (Sophia) + Fotografia (Chris)**.

3.4 Logística de Produção (detalhes práticos)

- **Planilhas**:
 - Transporte (quem leva/quem traz, horários, veículos, motoristas).
 - Alimentação (cardápio, quantidades, horários de refeição).
- **Orçamento e compras**: Produção levanta valores, compra insumos de alimentação e materiais de arte/figurino conforme aprovado.
- **QG**: Produção organiza local de apoio (base de equipe), define onde ficará material de arte, equipamentos e logística diária.
- **Responsáveis**: **Produção (Ailton e Luisa)**, em diálogo com todas as áreas.

4. Rodagem

4.1 Organização de set

- Produção (Ailton e Luisa) → alimentação, transporte, organização geral.
- 1^a AD (Pedro) → disciplina no set (silêncio, ordem de filmagem).

4.2 Filmagem prática

- Câmera: **Chris (DF) + Paulo (Assist. Foto)**.
- Luz: **Gabriel Reis (Gaffer)**.
- Logger: **Gabriel Reis** (descarga de cartões, organização de mídia).
- Som: **Guilherme + Luana** (captação).
- Arte: **Beatriz e Marcelo** (cenografia, figurino, props).
- Reportar sempre para: **Direção (Sophia)**.

4.3 Making of / still

- **Eduardo Marques** (foto e bastidores).

5. Pós-produção

5.1 Organização do material

- Logger (Gabriel) → organiza HDs e backup.
- Montagem: **Paulo e Gabriel**.

5.2 Montagem

- Paulo + Gabriel → fazem cortes (rough e fine).

- Direção (Sophia) → acompanha e aprova.

5.3 Som

- Mixagem: **Guilherme + Laura**

5.4 Finalização

- Correção de cor: **Chris + Paulo** (ou outro nome a definir).
- Créditos: direção + montagem.
- Export final para festivais.