



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - RÁDIO E TV**

GEOVANE BORGES CAMARGO

PRATICAR O DESAGRADO

Memorial do processo filmico do curta experimental *Desagrado*

**SÃO LUÍS - MA
2026**



GEOVANE BORGES CAMARGO

PRATICAR O DESAGRADO

Memorial do processo filmico do curta experimental *Desagrado*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Comunicação Social - Rádio e TV Universidade Federal do Maranhão Campus Bacanga, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Carolina Guerra Libério

SÃO LUÍS - MA
2026

GEOVANE BORGES CAMARGO

PRATICAR O DESAGRADO

Memorial do processo filmico do curta experimental *Desagrado*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Comunicação Social - Rádio e TV da Universidade Federal do Maranhão, Campus Bacanga, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Aprovado em _____ de _____ de _____.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Carolina Guerra Libério (Orientadora)

Prof. Dr. Marcio Monteiro (Examinador)

Profa. Dra. Larissa Leda Fonseca Rocha (Examinadora)

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Borges Camargo, Geovane.

PRATICAR O DESAGRADO : memorial do processo fílmico do curta experimental Desagrado / Geovane Borges Camargo. - 2026.

70 f.

Orientador(a): Carolina Guerra Libério.

Curso de Comunicacao Social - Rádio e Tv, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Ma, 2026.

1. Audiovisual. 2. Processo Criativo. 3. Projeto Experimental. 4. Cinema. I. Guerra Libério, Carolina. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Carolina Guerra Libério pela orientação e confiança.

Aos profissionais, amigos e parceiros que, entre o set e a vida, tornaram este projeto possível:

Jonas Sakamoto, Jessica Lauane, Jaqueline Borges, Caroline Camargo, Ramiro Marques, Jacksciene Guedes, Ariana Dutra, Ludman Rafael, Taissa Monteiro, Cahhi Silva, Michelle Cabral, Lauande Aires, Gigi Correa, Nilce Braga, Arly Arnaud, Vicente Melo, Felipe Azevedo, Raylla Loiola, Igor Kayroz, Dênia Correia, Nádia D’Cássia, Lucas Silva, Márcia Sales, Dglan Ramon, Dilla, Vitória Campos, Werbeth Pereira, Luiza Luz, Eva Lourdes, Rafael Lobato, Karol Correia, Rebecca Correia, Fany Gomes, Maicon Nunes, Gabriel Matos, Inácia Azevedo, Jennifer Froes, Josaniel Martins, Henrique Amud, Mônica Rodrigues, Magno Anchieta e Edver Hazim.

A todos que doaram tempo, talento e afeto à realização de *DeSagrado*, meu muito obrigado.

RESUMO

Este trabalho analisa o processo de criação e realização do curta-metragem *DeSagrado*, a partir da articulação entre teoria e prática, tomando como base o desenvolvimento de um projeto experimental. A pesquisa se caracteriza como qualitativa e exploratória, utilizando como método a análise do processo criativo aplicado às etapas de roteiro, pré-produção, produção e edição. O estudo compreende o audiovisual como uma agenda criativa, na qual decisões narrativas, estéticas e éticas são construídas, avaliadas e reformuladas ao longo do processo.

Palavras-chave: Audiovisual. Processo criativo. Projeto experimental. Cinema.

ABSTRACT

This study analyzes the creative and filmmaking process of the short film *DeSagrado*, grounded in the articulation between theory and practice within the development of an experimental project. The research is characterized as qualitative and exploratory, employing process-driven analysis applied to the stages of screenwriting, pre-production, production, and editing. This study perceives the audiovisual medium as a creative agenda, in which narrative, aesthetic, and ethical decisions are constructed, evaluated, and reformulated throughout the process.

Keywords: Audiovisual. Creative process. Experimental project. Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Captura de tela do software de escrita Celtx.....	18
Figura 2 - Foto tirada na primeira leitura do roteiro com todo o elenco.	27
Figura 3 - Foto tirada durante a leitura do roteiro com todo o elenco.	28
Figura 4 - Foto com núcleo da Igreja durante a preparação de elenco.	29
Figura 5 - Foto com núcleo da Igreja durante a preparação de elenco.	29
Figura 6 - Atores Michelle Cabral, Arly Arnaud e Vicente Mello em preparação.....	30
Figura 7 - Captura de tela do Moodboard com elementos para a sala.....	31
Figura 8 - Captura de tela do Moodboard para cena da procissão.	32
Figura 9 Atores Michelle Cabral, Lauande Aires e Gigi Correa em preparação.....	34
Figura 10 - Equipe técnica colocando apliques na atriz Michelle Cabral.	34
Figura 11 - Frame do filme, que Marluce confronta família.	34
Figura 12 - Bastidores com atrizes Michelle Cabral, Nilce Braga e Raylla Loiola.	35
Figura 13 - Frame do filme, que Marluce finalmente sai de casa.	35
Figura 14 - Ator Lauande Aires caracterizado como Adilson.....	36
Figura 15 - Atriz Raylla Loiola caracterizada como Erika Lorena.	36
Figura 16 - Captura de tela do Moodboard, ilustrando a referência do gesso.	38
Figura 17 - Frame do filme, com personagem Keyti com braço engessado.	38
Figura 18 - Frame do filme, com personagem Honorina em missa.	39
Figura 19 - Captura de tela do Moodboard, ilustrando a referência visual de Honorina.	39
Figura 20 - Frame do filme, em que Marluce faz preces no hospital.....	43
Figura 21 - Frame do filme, Adilson confronta Marluce em cena.	44
Figura 22 - Frame do clipe “Andamento” da cantora Núbia, com direção de Jonas Sakamoto.	44
Figura 23 - Frame do filme, Marluce queima lixo em quintal.	45
Figura 24 - Frame do filme, Marluce queima lixo em quintal.	45

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. CONTEXTO E PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	11
2.1 Gênese da Ideia.....	11
2.2 O Festejo de São José de Ribamar.....	12
2.3 Histórico do Projeto.....	13
2.4 Territorialidade e Influências.....	15
2.5 Estrutura do Roteiro.....	17
2.6 A Construção do Humano: Personagens e Conflitos.....	19
2.7 A Dinâmica dos Três Atos: Arquitetura das Cenas.....	21
3. DA PREPARAÇÃO À AÇÃO: O TRABALHO EM SET.....	24
3.1 - Estratégias de Pré-Produção.....	24
3.2 - A Visão da Direção.....	25
3.3 - A Construção do Elenco e a Performance.....	26
3.4 - A Luz como Personagem: Direção de Fotografia.....	30
3.5 - Espacialidade e Simbolismo: Direção de Arte.....	33
3.6 - Paisagens Sonoras: Direção de Som.....	36
3.7 - Dinâmicas de Produção no Set.....	37
4. TECENDO A NARRATIVA: MONTAGEM E PÓS-PRODUÇÃO.....	40
4.1 - A Escultura do Tempo: Processos de Montagem.....	40
4.2 - O Ritmo da Narrativa: Decisões de Edição.....	41
4.3 - A Arquitetura Invisível: Desenho de Som.....	42
4.4 - A Atmosfera Cromática: O Trabalho com a Colorização.....	43
4.5 - O Filme como Encontro: Estratégias de Distribuição.....	45
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	50
APÊNDICE.....	52
APÊNDICE A - ROTEIRO GRAVADO.....	53

1.INTRODUÇÃO

O cinema, enquanto linguagem artística e meio de comunicação, consolidou-se mundialmente como uma das formas mais potentes de expressão cultural, estética e política. Desde as primeiras experimentações dos irmãos Lumière, no final do século XIX, e de Georges Méliès, no início do século XX, a sétima arte expandiu-se em formatos, estilos e funções sociais, tornando-se um campo plural em constante transformação.

No Brasil, o cinema construiu uma trajetória marcada tanto por movimentos de ruptura estética e política, como o Cinema Novo, quanto por um contínuo processo de resistência às limitações estruturais da indústria audiovisual. Desde os ciclos regionais de produção, ainda no início do século XX, até os movimentos da Retomada nos anos 1990. No Maranhão, a produção cinematográfica se articulou de forma mais consistente a partir da década de 1970, com cineastas vinculados a cineclubes e às experimentações em Super-8. Nesse processo, a Jornada Guarnicê de Cinema, iniciada em 1977, desempenhou papel fundamental no fortalecimento da cena audiovisual maranhense. A produção cinematográfica local, embora enfrentando desafios relacionados a recursos, formação de mão de obra e acesso a políticas públicas, têm revelado narrativas próprias, conectadas às identidades, às tradições e às vivências regionais, contribuindo para a diversidade do cinema nacional.

No senso comum e em determinados contextos de produção, o termo “filme” costuma ser associado ao formato de longa-metragem. No entanto, o audiovisual compreende uma diversidade de formatos que extrapolam essa noção, incluindo obras seriadas, videoclipes, web séries, documentários e curta-metragens. Nesse cenário, o curta-metragem se consolida como um formato central de formação e experimentação, ao possibilitar maior liberdade criativa e flexibilidade produtiva. Sua relevância ultrapassa o campo acadêmico, ocupando espaço em festivais nacionais e internacionais e atuando como porta de entrada para novos cineastas no circuito audiovisual.

O presente trabalho assume a forma de um memorial, articulando o itinerário metodológico da realização do curta-metragem *DeSagrado*, às reflexões desenvolvidas no âmbito da formação acadêmica. Ao longo desse percurso, estabelecem-se relações entre o cronograma de execução do projeto e os saberes mobilizados nas etapas de direção, produção e escrita. Trata-se, portanto, de um exercício de síntese, que revisita a prática à luz da teoria, analisa os desafios enfrentados e compreende como cada etapa contribuiu para a consolidação de um processo criativo, culminando na finalização da obra audiovisual.

2. CONTEXTO E PROCESSO DE CRIAÇÃO

2.1 Gênese da Ideia

No campo do audiovisual, a gênese criativa parte de uma investigação sensível do entorno, onde referências e experiências se fundem em uma ideia narrativa. Essa ideia, entretanto, só se completa quando traduzida em escolhas estéticas deliberadas. Afinal, “Em qualquer filme, a forma e o estilo operam juntos para criar um sistema de sinalização que solicita ao espectador a construção de um mundo” (BORDWELL, 1985, p. 50).”

A ideia para o curta-metragem *DeSagrado* nasce de uma inquietação em torno das contradições entre fé, moral e sobrevivência no cotidiano popular. Ambientado em São José de Ribamar, cidade marcada pela forte tradição religiosa no Maranhão, o roteiro se constrói a partir da observação dos rituais católicos e das tensões que, muitas vezes, coexistem sob o véu da devoção. O projeto foi inicialmente concebido com o título *Vitral*, uma metáfora visual para a fragmentação simbólica das crenças e das relações familiares, mas ao longo do processo criativo, compreendeu-se que esse título se encaixaria melhor em uma obra futura, de escopo mais amplo. O curta, então, assumiu o nome *DeSagrado*, um título cuidadosamente escolhido por sua potência simbólica e semântica. A palavra carrega, em si, múltiplas camadas de significado que dialogam diretamente com o conflito central da narrativa. Por um lado, o termo remete à ideia de ruptura com o que é considerado sagrado seja a fé, a moral religiosa, os laços familiares ou os rituais comunitários. Nesse sentido, *DeSagrado* aponta para o momento em que o sagrado é questionado, corrompido ou deslocado do seu lugar de autoridade.

Por outro lado, o título também evoca a noção de *desagrado*, tanto no sentido de causar repulsa ou incômodo, quanto no de *desagradar* seja a Deus, à comunidade religiosa, aos valores familiares ou às expectativas sociais. A personagem principal vive justamente nesse espaço ambíguo, onde cada decisão carrega o peso de decepcionar alguém ou algo que antes era incontestável. Assim, o uso do prefixo “des-” cumpre uma função dupla: nega e inverte o sentido original do “agrado” e do “sagrado”, funcionando como marca de transgressão, desconforto e queda simbólica.

O filme se constrói justamente na zona de fratura entre o divino e o terreno, o certo e o necessário, o sagrado e o humano. A narrativa acompanha Marluce, uma mulher de fé inabalável, e seu marido Adilson, moradores de São José de Ribamar e devotos fervorosos que participam ativamente das celebrações do padroeiro. A crença do casal é posta à prova quando um acidente envolvendo sua filha, Keyti, e uma criança da vizinhança ocorre em pleno

período festivo, gerando a urgência de uma cirurgia de alto custo. Diante do desespero, o roteiro mergulha em um dilema moral: Marluce encontra, ao lado das ofertas do dízimo na igreja, uma bolsa repleta de cédulas. Enquanto Adilson se posiciona contra a apropriação do valor, questionando sua origem e alertando para as consequências éticas, Marluce se vê impelida a escolher entre a manutenção de sua integridade e a salvação imediata da dívida. É nesse cenário de intensa devoção que o palco da narrativa se confunde com o próprio Festejo de São José de Ribamar. Para compreender a força desse embate, torna-se essencial analisar a dimensão histórica e simbólica dessa celebração, que transforma a cidade em um espaço onde o rito coletivo e as aflições individuais se cruzam de forma indissociável.

2.2 O Festejo de São José de Ribamar

O Festejo de São José de Ribamar é uma das manifestações religiosas mais tradicionais e expressivas do estado do Maranhão, reunindo milhares de fiéis todos os anos na cidade que leva o nome do santo padroeiro. A devoção a São José na região remonta ao século XVII e está fortemente associada à cultura pesqueira e aos relatos de milagres atribuídos ao santo em alto-mar, conforme aponta o histórico municipal registrado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2017). Um dos episódios mais emblemáticos conta que um navio em perigo próximo à costa foi salvo após os tripulantes clamarem por proteção divina, fato que teria motivado a construção de uma capela em sua homenagem ao então povoado.

Com o tempo, a devoção popular foi se consolidando, e a cidade passou a receber cada vez mais peregrinos de diversas partes do estado e de outras regiões do país. O crescimento da fé levou à institucionalização do festejo, que ocorre anualmente, tradicionalmente no segundo domingo de setembro. O evento religioso abrange uma programação intensa que se estende por vários dias, incluindo missas, novenas, batizados, confissões, vigílias, romarias, procissões terrestres, ciclísticas e marítimas, esta última uma das mais emblemáticas, em que embarcações ornamentadas conduzem a imagem do santo pelas águas da Baía de São José.

Os festejos também envolvem a “Casa dos Milagres”, espaço onde devotos deixam ex-votos (objetos simbólicos, como partes do corpo em cera, fotos ou cartas), em agradecimento por graças alcançadas. Esse ritual expressa o sincretismo religioso e a força da fé popular, marcada pela oralidade, promessas e peregrinação. Muitas famílias caminham por horas até o santuário como forma de pagar promessas ou agradecer por bênçãos

recebidas. Durante o período, o município se transforma: ruas são decoradas, o comércio local é intensificado e a rede de apoio espiritual é ampliada, revelando o impacto social e econômico do festejo para a cidade e seus arredores.

Em reconhecimento à sua relevância cultural, histórica e religiosa, o Festejo de São José de Ribamar foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Maranhão em abril de 2024, por meio de decisão unânime do Conselho Estadual de Cultura. A oficialização aconteceu com uma cerimônia realizada no dia 7 de maio do mesmo ano, no próprio santuário, com a presença do governador do estado, de representantes da Igreja Católica, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e de fiéis.¹ Esse registro garante mecanismos de salvaguarda e valorização da festividade, assegurando sua continuidade e proteção como expressão identitária do povo maranhense.

Ao longo dos séculos, o Festejo de São José de Ribamar resistiu às transformações urbanas e sociais, consolidando-se como uma das maiores expressões do catolicismo popular nordestino. Mais do que um evento litúrgico, a celebração constitui um pilar de uma cultura tradicional maranhense, funcionando como um espaço de preservação da memória e de fortalecimento dos laços de pertencimento comunitário. Foi justamente a potência desse imaginário de fé e devoção que serviu de alicerce para a concepção de *DeSagrado*. A necessidade de traduzir essa densidade cultural para a linguagem audiovisual impulsionou a formalização de uma proposta que passaria a ganhar contornos estruturais e viabilidade institucional.

2.3 Histórico do Projeto

O projeto *DeSagrado* teve seu desenvolvimento iniciado em 2020, quando o projeto foi contemplado pelo fomento da Secma pela Lei Aldir Blanc, na categoria de Desenvolvimento de Roteiro. Nessa fase, foram estruturados a sinopse, o argumento e uma primeira versão de roteiro. O projeto, entretanto, precisou ser interrompido por falta de recursos para produção, durante esse intervalo, o roteiro passou por períodos de revisão esporádica.

Foi em 2024, com a aprovação no edital da Secma pela Lei Paulo Gustavo para Produção em Curta-Metragem, que a obra pôde avançar significativamente para a produção. A pausa, por sua vez, permitiu que o projeto amadurecesse. O distanciamento dos primeiros

¹ Portal do Governo do Maranhão (2024).

rascunhos possibilitou um retorno mais crítico à obra, permitindo aprofundar personagens, equilibrar ritmo e fortalecer o subtexto do roteiro.

O roteiro do curta-metragem também foi impulsionado pela participação no Laboratório Universitário do Nordeste Lab², um programa de formação e desenvolvimento voltado para estudantes e realizadores universitários no setor audiovisual. A experiência no laboratório foi fundamental para expandir o olhar minucioso sobre o projeto e aprofundar as reflexões acerca da cadeia produtiva do audiovisual no Nordeste, com foco tanto em aspectos criativos quanto mercadológicos. O laboratório ocorreu entre maio e junho de 2025 e foi composto por uma série de atividades formativas com profissionais renomados, que contribuíram diretamente para o fortalecimento do projeto em diferentes dimensões:

As atividades formativas iniciaram com uma aula ministrada por Paulo Barata, no dia 17/05/2025, abordando a estrutura do mercado audiovisual brasileiro, suas políticas públicas, canais de distribuição e os principais desafios enfrentados por novos realizadores. Sua fala destacou o audiovisual como um campo estratégico para o desenvolvimento cultural e econômico do país. Na sequência, em 24/05/2025, Vânia Lima, da *Tem Dendê Produções*, trouxe reflexões sobre a produção audiovisual sob uma perspectiva criativa, evidenciando o papel do produtor como agente fundamental na construção de roteiros e conceitos, sem perder de vista a identidade do projeto diante das demandas de mercado. No dia 31/05/2025, foi a vez de Tayana Pinheiro, da Marahu Filmes, apresentar estratégias para conciliar a realização de obras autorais com a prestação de serviços comerciais, apontando caminhos sustentáveis para quem atua no setor. Por fim, em 07/06/2025, a equipe da *Plano 3 Filmes* compartilhou sua trajetória, destacando o trabalho coletivo, a importância da qualificação técnica, da rede de apoio e da constância como pilares para a construção de uma carreira sólida no audiovisual. A partir desse encontro, foi possível também reavaliar o roteiro do projeto em aspectos de linguagem e viabilidade, sem comprometer sua densidade simbólica.

A participação no Nordeste Lab funcionou como uma etapa vital de transição entre o desenvolvimento e a produção, oferecendo ferramentas práticas e um ambiente de troca que impulsionaram o amadurecimento criativo da proposta. A convivência com ministrantes e realizadores de diversos estados da região Nordeste reafirmou o papel das redes de fomento como pilares para a descentralização do cinema nacional. O Maranhão deixa de ser apenas uma locação para se tornar o alicerce da narrativa, onde cada elemento da cultura local molda

² “O NordesteLAB é uma plataforma de articulação e fomento, que tem como objetivo estimular o desenvolvimento do setor audiovisual no Brasil, com foco na região Nordeste, mas também ampliando seu olhar para as regiões Norte e Centro-Oeste.”, mais informações em: [https://nordestelab.com.br/ Nordestelab.com.br](https://nordestelab.com.br/Nordestelab.com.br)

o desenvolvimento do projeto. A vivência também permitiu revisitar aprendizados dos tempos de formação, tanto no curso técnico de cinema quanto na graduação em Rádio e TV, reacendendo reflexões sobre linguagem, estrutura narrativa e modos de produção que seguem fundamentais para a prática audiovisual atual.

2.4 Territorialidade e Influências

Escrever a partir do Maranhão configura-se, acima de tudo, como um gesto de escuta. Cada roteiro desenvolvido carrega, em diferentes escalas, as marcas do território de origem e criação, transformando a vivência local em matéria-prima narrativa. Essa identidade se manifesta em minhas obras como *Querida!* (2019), curta-metragem que investiga tensões geracionais e o conflito entre memória e mudanças familiares. Sob a minha direção, o filme obteve até reconhecimento internacional, sendo laureado com 13 prêmios ao longo de sua trajetória. Destacam-se as quatro premiações no Festival Guarnicê de Cinema, incluindo as categorias de Melhor Curta (Júri Popular) e Melhor Roteiro.

A investigação sobre território e intimidade ganhou novas camadas em *A Casa Centenária* (2025), obra codirigida por Mayara Pereira. O projeto permitiu explorar as tensões que surgem quando o luto e a chegada do inesperado desestabilizam a ordem doméstica. Ao observar uma protagonista que reivindica sua autonomia e o direito de permanecer como detentora de seu espaço, a arquitetura da casa deixou de ser apenas cenário para se tornar uma metáfora da resistência. De forma complementar, o documentário *A Política Tá na Moda?* (2023) possibilitou compreender a estética como um movimento político e de afirmação de identidade, por meio de trajetórias que utilizam a moda como voz pública.

Nessa trajetória, observa-se que a construção narrativa não se desvincula da observação atenta do cotidiano maranhense. Os personagens são atravessados por realidades locais, os conflitos éticos se alimentam de crenças populares e os espaços como igrejas, praças, casas antigas e bairros periféricos não são apenas cenários, mas protagonistas simbólicos das narrativas. Grande parte da inspiração provém da observação atenta das figuras que compõem o cotidiano: vizinhos, vendedores ambulantes, o olhar das senhoras nas janelas e o dinamismo das crianças pelas ladeiras. São fragmentos da realidade que, gradualmente, convertem-se em personagens e unidades dramáticas. O modo como essas pessoas falam, gesticulam, exercem sua fé ou sustentam seus silêncios atravessa o processo criativo, transformando a vivência comum em substância narrativa. O fazer

cinematográfico nasce, portanto, dessa imersão; a rua atua como laboratório e ponto de partida.

DeSagrado dialoga com obras que exploram conflitos éticos em situações-limite, ambientadas em espaços fechados e marcadas por uma carga simbólica intensa. Três filmes foram particularmente influentes na concepção do roteiro. *Risco Imediato (Good People, 2014)* de Henrik Ruben Genz serve como referencial teórico-estético ao investigar a desintegração da conduta ética diante da materialidade do dinheiro. A trama, centrada em um casal que descobre uma vultosa quantia oculta em sua residência, estabelece um diálogo direto com *DeSagrado* ao explorar como a pressão das circunstâncias materiais tensiona os valores morais dos protagonistas. Já *Todos Já Sabem (Todos lo Saben, 2018)*, de Asghar Farhadi, contribui com sua abordagem das camadas ocultas das relações familiares, que emergem de forma explosiva durante uma celebração, evidenciando como eventos festivos podem se transformar em palco para revelações perturbadoras. Por fim, *Deus da Carnificina (Carnage, 2011)*, de Roman Polanski, influencia a estrutura dramática centrada no diálogo como instrumento de corrosão ética: à medida que a conversa avança, as máscaras sociais caem e os personagens revelam suas fragilidades, intolerâncias e contradições.

Essa bagagem cinematográfica encontra solo fértil nas particularidades do catolicismo maranhense, onde a fé coletiva opera como força dramática ativa. No roteiro, o hábito de associar a existência à vontade divina deixa de ser um traço cultural para se converter em um dispositivo de tensão: é a partir dessa lógica sagrada que o "acaso" de encontrar o dinheiro ganha o peso de uma prova ou de uma tentação. Ao mergulhar no rigor das especificidades locais, a narrativa dialoga com a máxima de Liev Tolstói: "Canta a tua aldeia e serás universal" (2002, p. 154). É justamente através do detalhamento da fé e do território ribamarense que o embate entre ética e desespero humano transcende suas fronteiras geográficas, revelando como as raízes de um contexto particular são capazes de sustentar um dilema moral comum a toda a condição humana.

Essa abordagem orgânica distancia-se de modelos de mercado que privilegiam fórmulas narrativas do cinema comercial hegemônico. Tais modelos impõem um engessamento criativo ao priorizar "receitas de sucesso" e padrões rítmicos que visam a uma previsibilidade comercial, muitas vezes em detrimento da profundidade do objeto artístico. Essa padronização estética tende a uniformizar as narrativas, silenciando as dissonâncias e os tempos próprios das culturas para que se adequem a um padrão de consumo global. Essa resistência alinha-se a obras contemporâneas que utilizam o território como dispositivo de insurgência. Em *Bacurau (2019)*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, o sertão deixa de ser o lugar do atraso para tornar-se um centro de resistência tecnológica e política,

subvertendo os clichês do *western* americano. Da mesma forma, o cinema de Ramon Porto Mota, em *Noite Amarela* (2019), é um dos exemplos mais contundentes de como o cinema nordestino pode utilizar o gênero de horror para falar de juventude e território, fugindo completamente de qualquer estereótipo regionalista.

Narrar o Maranhão a partir de uma perspectiva interna — evitando a ótica do exotismo ou da denúncia externa — tem se mostrado um diferencial em processos de avaliação, desde laboratórios de criação até editais de fomento. O reconhecimento em mostras nacionais e internacionais reitera que essas histórias encontram ressonância global ao tocarem em dilemas universais por meio de códigos locais. Essa capacidade de traduzir a identidade territorial em potência dramática constitui a essência do fazer cinematográfico aqui proposto, estabelecendo a base para o desenvolvimento das etapas de escrita e a estrutura do roteiro, talvez, a essência do que é ser um roteirista maranhense na atualidade.

2.5 Estrutura do Roteiro

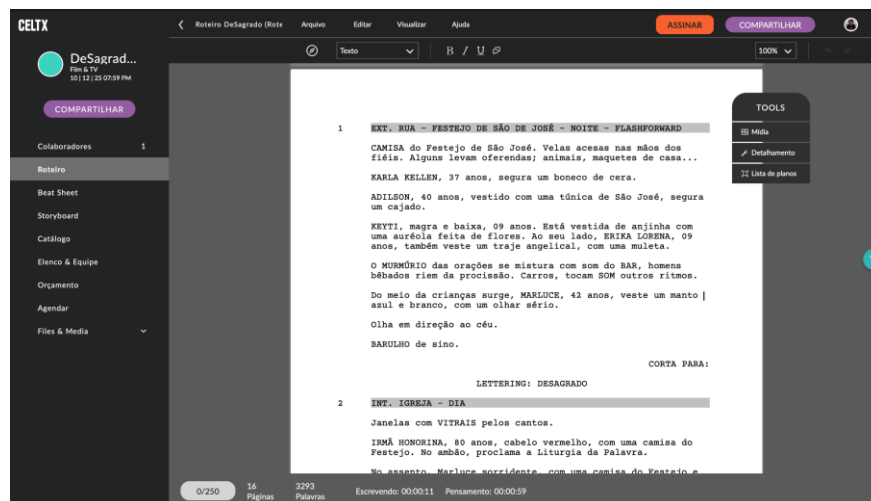
Um dos desafios centrais no desenvolvimento de *DeSagrado* residiu na busca pelo equilíbrio entre a inspiração intuitiva — muitas vezes espontânea e sensorial — e os métodos formais da escrita cinematográfica. Se por um lado a gênese da obra está ancorada na escuta sensível do cotidiano, por outro, a maturação do projeto evidenciou que a eficácia narrativa depende da aplicação de estrutura, clareza e organização. Nesse sentido, o percurso acadêmico forneceu o instrumental necessário para que a ideia bruta fosse lapidada, transformando percepções subjetivas em um sistema de sinalização técnica capaz de guiar a realização fílmica

É comum que ideias surjam de forma fragmentada, emocional: imagens mentais, diálogos soltos ou cenas isoladas. No entanto, transformar essa inspiração em um roteiro viável, compreensível e compartilhável com uma equipe técnica exige o domínio de certos modelos de escrita e formatos profissionais. Nesse sentido, o curso foi essencial para oferecer ferramentas que me ajudaram a dar forma ao conteúdo. Disciplinas como Roteiro, Direção de TV, Produção Audiovisual e Edição e Pós-Produção foram fundamentais nesse processo.

Metodologicamente, a transição para o papel seguiu um encadeamento lógico: do argumento onde a história foi estruturada em prosa para a escaleta, etapa em que as batidas dramáticas foram organizadas. Somou-se a isso a pesquisa de campo no território de São José de Ribamar, que forneceu o material sensorial e linguístico necessário para que as cenas não fossem apenas construções técnicas, mas reflexos de uma realidade vivida.

Dando materialidade a esse processo, na construção da escrita foi utilizado o formato *Master Scene*, padrão para roteiros cinematográficos, que organiza as cenas por localização e tempo, facilitando a leitura por diferentes departamentos da equipe de produção. A prática desse formato, exigida em atividades do curso, foi aplicada diretamente no roteiro de *DeSagrado*, garantindo clareza e padronização técnica. Para a escrita, utilizei o software *Celtx*³, que permitiu a diagramação precisa das cenas e a organização do material de acordo com as normas da indústria audiovisual.

Figura 1 - Captura de tela do software de escrita *Celtx*. Fonte: Autoria Própria



Essa conciliação entre o espontâneo e o sistematizado foi essencial na evolução do roteiro. Houve momentos em que a inspiração parecia “travar” ao tentar seguir um modelo muito rígido, mas foi justamente nesses momentos que foi compreendido a importância de conhecer bem a estrutura para poder quebrá-la com propósito. Conforme as reflexões de Ismail Xavier (2005), o domínio das convenções narrativas e estéticas é o que permite ao realizador manipular a linguagem cinematográfica. Para o autor, a compreensão das normas consagradas pelo cinema clássico é o que viabiliza rupturas conscientes, garantindo que qualquer inovação na linguagem produza sentido e estabeleça uma comunicação efetiva com o espectador

É preciso considerar que a experimentação é fundamental na escrita, especialmente nas etapas de tratamento. Cada versão representa um espaço de liberdade criativa, onde é possível testar caminhos, cenas e diálogos mesmo que não cheguem à filmagem. Errar no papel é menos custoso que errar no set e é justamente esse exercício que torna o roteiro mais maduro e realizável. Gradualmente, esse exercício de experimentação revela que o

³ O *Celtx* é um software focado na escrita de roteiros sob o padrão, que organiza automaticamente elementos como cabeçalhos, personagens, diálogos e ações, facilitando a posterior análise técnica e decupagem do projeto.

roteiro é um organismo vivo, onde o refinamento do texto, a construção das atmosferas e o peso das ações de cada personagem precisam encontrar um equilíbrio.

2.6 A Construção do Humano: Personagens e Conflitos

A arquitetura de *DeSagrado* organiza-se a partir de núcleos narrativos que representam as diferentes forças em tensão dentro do território. A construção das personagens parte de uma base arquetípica de figuras que, à primeira vista, parecem carregar as características tradicionais do imaginário popular (a beata, o padre severo, a vizinha complicada). No entanto, o roteiro propõe uma desconstrução de camadas, onde a moralidade dessas figuras é tensionada por circunstâncias extremas, revelando contradições que humanizam o que antes era apenas um estereótipo.

No epicentro da trama situa-se o núcleo familiar composto por Marluce e Adilson, que compartilham a responsabilidade sobre Keyti. Este núcleo funciona como o termômetro emocional da obra; é nele que o dilema ético se manifesta de forma mais íntima, revelando personagens que escapam de maniqueísmos através de suas complexidades comportamentais. Marluce é construída como uma figura de religiosidade profunda, porém visceral. Sua fé não é contemplativa; ela é atravessada por uma humanidade impura, manifestada na oralidade ríspida e no uso de xingamentos que pontuam seu cotidiano. Essa característica rompe com o estereótipo da beata passiva, apresentando uma mulher que, embora temente a Deus, é moldada pela dureza da sobrevivência e pela explosividade emocional. Nela, o sagrado e o profano coexistem na mesma voz. Em contrapartida, Adilson personifica uma masculinidade sensível e atípica dentro do contexto em que se insere. Embora seja a força ativa da casa, sua presença é marcada pela delicadeza, materializada no ofício da costura. Esse detalhe não é apenas profissional, mas simbólico: enquanto Marluce é a força que rompe, Adilson é a força que tenta remendar, tanto os tecidos quanto as crises morais que assolam o lar. Fechando essa tríade familiar, surge a figura de Keyti, inicialmente apresentada sob a lente da imaturidade e da dependência, sendo a figura cuja ação impensada desencadeia o incidente central, a personagem evolui para um estágio de lucidez que contrasta com a paralisia dos adultos. Keyti emerge, paradoxalmente, como a presença mais pragmática e resolutiva da casa. Enquanto Marluce e Adilson se perdem em um labirinto de culpas e dilemas morais,

Na trama secundária, temos uma divisão bem marcada, o núcleo da Igreja é representado pelas figuras do Padre, da Irmã Honorina e das Beatas. Mais do que

personagens individuais, este grupo personifica a "supervisão moral" da comunidade. A severidade atribuída a essas figuras serve como um contraponto ao silêncio culposo da protagonista. O núcleo da comunidade ganha corpo com a presença de Karla Kellen, cuja personalidade vibrante e conflituosa estabelece um contraste com a introspecção de Marluce. Este núcleo é atravessado pela figura das crianças, Érica Lorena e Kléber, que representam a vulnerabilidade e a pureza em risco. A interação entre essas personagens simboliza a rede de relações orgânicas de São José de Ribamar, onde a vida privada e a vida pública estão constantemente entrelaçadas. O que se pode denominar como o "núcleo mundano" é composto pelos elementos da rua: os jovens, a boemia e o ruído do festejo fora das paredes do templo. Este núcleo representa a externalidade, o mundo que continua a girar indiferente aos dilemas espirituais da protagonista. Sua presença no roteiro é fundamental para estabelecer o contraste entre o sagrado e o profano, criando uma atmosfera de caos que acentua a desorientação emocional da narrativa.

Mudanças importantes ocorreram no núcleo dos personagens. Inicialmente, a filha do Casal, Keyti e a criança acidentada, Erika Lorena (até então Kevin e Pedro Erickson) eram meninos. Os personagens circulam mais livremente fora do ambiente casa, e existiam ainda subtramas envolvendo o trabalho de Marluce (antes Dinorá) e uma parente de Adilson (antes Mário). Com o passar dos tratamentos, essas camadas paralelas foram sendo eliminadas por não servirem diretamente à tensão principal. O foco da história se consolidou no conflito moral do casal e da casa, o que exigiu uma depuração narrativa: menos tramas, mais intensidade.

Durante a construção do roteiro, o aprofundamento do drama das personagens demandou uma abordagem que incorpora fundamentos da psicologia e da filosofia como campos teóricos capazes de sustentar a complexidade emocional e ética da narrativa. No que se refere à psicologia, o processo criativo dialogou com os pressupostos apresentados por Linda Seger, que compreende a construção de personagens a partir de suas motivações internas, conflitos psicológicos e contradições humanas. Segundo a autora, personagens bem desenvolvidos são aqueles cujas ações derivam de necessidades emocionais profundas, desejos reprimidos e conflitos internos consistentes, o que confere verossimilhança e densidade dramática à narrativa (SEGER, 1994). Nesse sentido, sentimentos como culpa silenciosa, repressão emocional e ansiedade foram trabalhados não apenas como características superficiais da protagonista, mas como elementos estruturantes de seu comportamento e de suas escolhas ao longo da trama, orientando suas reações diante das situações dramáticas apresentadas.

No plano da filosofia, as teorias éticas e as reflexões sobre dilemas morais oferecem um suporte conceitual para lidar com os temas simbólicos relacionados à religião,

especialmente no que se refere à culpa, ao julgamento moral e à ideia de sacrifício. A filosofia moral, conforme sistematizada por James Rachels (1986), apresenta diferentes correntes éticas como a ética deontológica, o utilitarismo e a ética da virtude que auxiliam na compreensão dos conflitos éticos e das escolhas difíceis enfrentadas pelas personagens ao longo da trama. A ética deontológica, por exemplo, enfatiza o dever moral e o cumprimento de normas independentemente das consequências, aspecto que dialoga diretamente com preceitos religiosos e com a internalização de regras morais rígidas. Já o utilitarismo problematiza as ações a partir de seus efeitos e consequências, colocando em tensão a ideia de bem maior em oposição à culpa individual. Por sua vez, a ética da virtude desloca o foco da ação isolada para o caráter do sujeito, permitindo refletir sobre a formação moral das personagens e sobre como hábitos, crenças e valores religiosos moldaram suas decisões ao longo da narrativa.

Para que essa densidade ganhe corpo e ritmo cinematográfico, fez-se necessário traduzir tais abstrações éticas na mecânica da cena, onde o dilema interior da personagem encontra seu peso real através da estrutura técnica. Nesse sentido, a carga filosófica e psicológica do roteiro não se limita à unidade individual dos personagens, mas expande-se para a arquitetura da trama, moldando a gama de tensões que constroem as sequências e definem a progressão dos atos. Esse processo permite compreender que a força de um personagem não reside apenas no que é dito, mas na posição que ocupa dentro de um fluxo maior de significados.

2.7 A Dinâmica dos Três Atos: Arquitetura das Cenas

Durante o processo de escrita, foi utilizado a estrutura tradicional dos três atos como base da narrativa. A estrutura é um dos modelos mais difundidos na narrativa ficcional, especialmente no audiovisual, por organizar a história em três partes fundamentais: Apresentação, Confronto e Resolução. Esse modelo propõe, no primeiro ato, a apresentação do universo narrativo, dos personagens e do conflito inicial; no segundo, o desenvolvimento e a intensificação dos conflitos; e, no terceiro, o desfecho das tensões estabelecidas ao longo da trama. A sistematização contemporânea dessa estrutura foi amplamente popularizada por Syd Field, a partir de sua obra *Roteiro: os fundamentos do roteirismo* (1979). Essa escolha, além de dialogar com o que foi aprendido na graduação, ofereceu uma espinha dorsal para organizar o arco e conduzir a tensão dramática. No entanto, essa estrutura clássica não impede a presença de experimentações formais e estilísticas que ampliam a expressividade da história.

No primeiro ato, a narrativa dedica-se à construção do "mundo comum". Marluce, Adilson e Keyti são apresentados não apenas como indivíduos, mas como parte integrante de um organismo vivo: o festejo de São José de Ribamar. A introdução estabelece a fé como a base que organiza a rotina e a moral dessa família. Contudo, essa estabilidade é rompida pelo Incidente Incitante (página 5 do roteiro): o acidente com sua filha Keyti e uma criança da comunidade Erika Lorena, filha de Karla Kellen. Tecnicamente, esse evento cumpre a função de desequilibrar a balança narrativa. Ele lança a protagonista em um estado de urgência que suspende a normalidade e instaura o conflito central. Movimento que culmina no Chamado à Aventura: o momento em que Marluce encontra uma bolsa de dinheiro dentro da igreja. Se o acidente criou a carência, o achado da bolsa oferece a (falsa) solução. É neste ponto que a protagonista deixa de ser uma observadora passiva de sua própria tragédia para se tornar uma agente pressionada pela circunstância. Ao cruzar esse limiar, Marluce projeta sobre o achado a interpretação de uma providência divina, enxergando uma solução providencial diante da urgência instaurada pelo acidente. No entanto, essa percepção torna-se o primeiro ponto de ruptura na estabilidade do núcleo familiar. Adilson, em oposição, recusa-se a validar a legitimidade do recurso, amparado pela convicção de que se trata de uma quantia de origem ilícita, cuja apropriação exigiria a renúncia de seus princípios éticos e religiosos. É essa dissonância de valores que impulsiona o roteiro para o segundo ato, transformando uma crise financeira em um profundo desgaste dos laços de confiança e da integridade dos personagens

O segundo ato marca a descida ao conflito profundo e a transição da angústia silenciosa para o confronto direto. O Ponto de Virada (*Midpoint*), o ponto de não retorno, consolida-se com a invasão de Karla Kellen, mãe da criança acidentada. Neste momento, a narrativa sofre uma ruptura de segurança: o espaço sagrado da casa é violado pela fúria externa. A agressividade de Karla, que descarrega sua revolta contra a criança diante da paralisia de Marluce e Adilson, altera drasticamente a natureza do conflito. O recuo dos pais, acuados pelo medo e pela própria culpa latente, marca o esfacelamento da autoridade e da proteção familiar. A partir daqui, a atmosfera do filme transmuta-se definitivamente. Nesse contexto, a casa deixa de ser um mero cenário para assumir a função de um personagem central, um espaço ambíguo que transita entre o refúgio e o purgatório. O isolamento de Marluce e Adilson manifesta-se fisicamente no fechamento das janelas e no abandono das rotinas externas, como o trabalho e a própria frequência à igreja. Esse confinamento voluntário transforma o lar em um ambiente de estagnação, onde o casal tenta reger um domínio que já se encontra fragilizado. Este bloco narrativo é essencial para tensionar a protagonista até seu limite ético, demonstrando que, ao tentar proteger seu segredo, ela perde o domínio sobre o seu próprio território e sobre a segurança de quem ama, preparando o terreno para o colapso do desfecho

A narrativa atinge sua temperatura máxima a partir da página 14, entrando no terceiro ato através do Clímax. A desorientação da protagonista culmina em um momento de absoluta vulnerabilidade, onde o roteiro utiliza a desordem da casa para externalizar seu desmoronamento interno. A "perda de controle" técnica da narrativa manifesta-se no caos instaurado enquanto Adilson, entregue ao álcool e ao fumo como mecanismo de fuga, personifica o abandono do pilar familiar. Este cenário de degradação, marcado pela sujeira acumulada e pelo entulho, transforma a casa em um reflexo da mente estilhaçada de Marluce. O ápice dramático ocorre no ato de queimar o lixo, uma tentativa desesperada e violenta de purificação. O fogo aqui não é apenas um elemento cênico, mas o estopim para a sua catarse: o grito sufocado que finalmente emerge, rompendo com o silêncio devoto que a aprisionava. Ao fugir para a rua, Marluce não apenas deixa para trás o entulho de sua casa, mas também a estrutura moral que a sustentava. O ápice e a subsequente resolução não buscam redimir a protagonista, mas sim humanizá-la através da dúvida. Diferente das narrativas convencionais de crime e castigo, *DeSagrado* abdica de uma solução factual para o dilema material: a origem do dinheiro, o paradeiro final da bolsa ou a decisão de Marluce sobre a devolução permanecem propositalmente em suspenso.

Para que a densidade analítica da proposta transcenda o campo da abstração, faz-se necessário ancorar a escrita na práxis cinematográfica, onde o rigor da tese deve, obrigatoriamente, converter-se em um projeto executável. Sob essa ótica, é preciso reconhecer que a construção de um roteiro não é apenas um exercício artístico e teórico, mas também técnico e prático. Escrever pensando na equipe, no orçamento, no cronograma e nos equipamentos disponíveis é um exercício de profissionalização que amplia as possibilidades de concretizar uma ideia com consistência e colaboração para uma boa execução no set de gravação.

3. DA PREPARAÇÃO À AÇÃO: O TRABALHO EM SET

3.1 - Estratégias de Pré-Produção

Como defendia Glauber Rocha, o cinema brasileiro nasce de "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", mas a maturidade do nosso audiovisual demonstrou que, para a ideia se sustentar, ela precisa de uma base técnica rigorosa. Posterior à fase de concepção, inicia-se uma das etapas mais desafiadoras do processo audiovisual: a pré-produção. Embora o período de gravação seja, por muitos, considerado o mais intenso, é na pré-produção que se determina, de fato, se um filme terá uma base sólida ou frágil. É nesse momento que decisões fundamentais são tomadas desde as escolhas estéticas e logísticas até o planejamento de equipe, cronograma e orçamento. Uma pré-produção bem estruturada é o alicerce para um set mais fluido e eficiente. Por outro lado, quando essa etapa é negligenciada ou mal resolvida, os problemas se acumulam nas filmagens, comprometendo não apenas o ritmo da produção, mas também a qualidade do resultado final.

Em projetos anteriores, foi possível trabalhar com uma equipe bastante reduzida e um orçamento praticamente inexistente, o que exigia, frequentemente, o acúmulo de funções e uma dedicação integral a todas as etapas do processo. Neste projeto, com um investimento mais estruturado e uma equipe técnica e artística mais ampla, viabilizou-se contar com uma divisão de tarefas mais clara. No entanto, a presença de mais profissionais também trouxe novos desafios: coordenar diferentes ritmos de trabalho, respeitar metodologias individuais e delegar funções de forma eficiente. Foi necessário lidar com o desejo inicial de assumir múltiplas responsabilidades e aprender a concentrar esforços nas funções centrais que me cabiam, especialmente roteiro e direção, priorizando uma atuação mais profunda e direcionada dentro da equipe.

Escolher São José de Ribamar, no entanto, também trouxe impasses práticos. Criativamente, o festejo amplia a potência simbólica da história, mas, em termos de produção, representa deslocamento de equipe, logística mais complexa e um desafio a mais no orçamento. A possibilidade de gravar durante o Festejo, na igreja e seus arredores, foi considerada inviável. Por isso, avaliou-se a alternativa de realizar as filmagens alguns meses antes do evento, como uma opção mais adequada a ser explorada. A decisão de manter a maior parte da trama dentro da casa do casal foi, portanto, tanto estética quanto estratégica: além de isolar os personagens com sua culpa e tensão, reforçando a atmosfera de paranoia, essa escolha também permitiu reduzir locações e concentrar a ação.

3.2 - A Visão da Direção

O processo de direção em uma obra de curta-metragem não se configurou como uma experiência inteiramente inédita, visto que já haviam sido realizadas direções anteriores, ainda que em projetos de menor escala, com equipe reduzida, um elenco menor e número limitado de diárias. Não obstante, cada projeto apresenta desafios próprios, e um dos principais obstáculos enfrentados nesta realização residiu na transição entre a escrita narrativa e o pensamento cinematográfico. Por possuir uma inclinação mais voltada ao texto literário, a construção do roteiro tendia, inicialmente, a priorizar a fluidez da leitura e o desenvolvimento subjetivo da trama, em detrimento de um direcionamento estético-cinematográfico imediato. Nesse sentido, a escrita não se desenvolvia de forma associada a enquadramentos ou planos pré-estruturados, mas sim como uma prosa narrativa que privilegiava o percurso da história em vez da execução técnica da imagem. O desafio, portanto, consistiu em converter essa sensibilidade literária em um documento capaz de guiar a visualidade da obra, transformando a palavra escrita em uma unidade de ação e imagem.

Essa limitação se intensificou diante da necessidade de elaboração de uma decupagem, etapa fundamental para a visualização do filme em quadros e para a definição mais precisa de movimentos de câmera, posicionamento de personagens e elementos de cena. Diferentemente de experiências anteriores, com a ausência de uma pré-produção consistente, nas quais muitas soluções surgiam apenas no set de filmagem, este projeto contou com um período de preparação relativamente amplo. Tal condição gerou um novo dilema: a indecisão decorrente do peso da expectativa. Enquanto nos trabalhos menores os equívocos podiam ser justificados pelas condições limitadas de produção, neste caso, eventuais falhas não encontrariam respaldo semelhante, o que tornou o processo de decupagem mais demorado e complexo do que o inicialmente previsto.

A resolução desse impasse ocorreu a partir de diálogos estabelecidos com os diretores de fotografia Jonas Sakamoto e Jéssica Lauane. Através dessas trocas, foi possível articular uma visão de direção em consonância com a proposta fotográfica, buscando conciliar intenção estética e viabilidade prática. Um dos pontos norteadores dessa etapa consistiu na redução do número de planos, decisão pautada tanto pela busca de uma linguagem mais precisa quanto pelas preocupações com a execução. Questões como o tempo disponível para rodagem, os equipamentos acessíveis e a dimensão da equipe foram incorporadas ao planejamento, revelando a constante tensão entre liberdade criativa e exequibilidade técnica.

Uma das presenças fundamentais para o suporte ao diretor, especialmente nos momentos mais complexos de concepção e administração dos diferentes departamentos, é a

figura do assistente de direção. O diálogo com o primeiro assistente torna-se essencial para a boa gestão do projeto, visto que esse profissional atua como braço direito da direção, estabelecendo a ponte entre todos os setores: elenco, arte, produção, maquiagem, figurino, entre outros. No caso específico deste curta-metragem, a atuação do primeiro assistente de direção, Lucas Silva, revelou-se decisiva para o ajuste do planejamento inicial. Durante reunião realizada em 01 de julho, evidenciou-se um choque de realidade quanto ao cronograma de filmagem. A proposta inicial previa a realização do filme em três diárias, entretanto, a partir da análise do roteiro, verificou-se a inviabilidade dessa estrutura. O documento possuía cerca de 20 páginas, contemplando 12 personagens, 5 cenários distintos e deslocamentos até a cidade de São José de Ribamar. Além disso, deveriam ser considerados o tempo necessário para preparação de luz, ensaios e montagem de arte. Diante desse contexto, a manutenção de três diárias implicaria em sobrecarga da equipe e risco à qualidade artística do resultado final.

A solução encontrada foi a ampliação do cronograma para quatro diárias de filmagem, decisão que demandou uma reestruturação orçamentária junto à produção executiva, sob função de Jaqueline Borges. Foram necessários ajustes em itens como alimentação, transporte, diárias de equipamentos e custos de equipe. Tal medida foi preferida a alternativas propostas, como a redução de cenas ainda na pré-produção ou o corte durante o próprio processo de filmagem, práticas que poderiam comprometer a integridade narrativa do roteiro. Considerando o investimento de tempo e pesquisa na escrita, além do objetivo de realizar uma obra com maior rigor profissional afastando-se do modelo de "filmes de guerrilha", a definição por três diárias representou um avanço no sentido da profissionalização do processo.

3.3 - A Construção do Elenco e a Performance

A gênese das personagens foi concebida sob a influência direta de fisionomias e potências interpretativas já estabelecidas, caso esse, que influenciou diretamente a construção das personagens. A atriz Michelle Cabral surgiu como Marluce ainda antes de a própria história ganhar forma definitiva, e, pouco a pouco, nomes como Lauande Aires e Nilce Braga passaram a integrar o imaginário do projeto, ajudando a delinear o perfil dos personagens. Esse processo foi particularmente curioso, pois o escopo inicial, que conquistou o edital da Aldir Blanc em 2020 ainda sob o título *Vitral*, não apresentava todos os personagens com contornos dramáticos minuciosamente delineados. Foi apenas com a conquista do recurso pela Lei Paulo Gustavo em 2024, já em uma nova versão do roteiro, que

a construção dramática se consolidou: o que antes se apresentava como um esboço abstrato de tipos sociais, evoluiu para uma escrita sob medida, na qual os contornos de Marluce e Adilson foram reconstruídos em simbiose com as potências e fisionomias dos atores selecionados.

Essa relação de reciprocidade entre ator e personagem não é incomum na prática cinematográfica. Para Stanislavski (1989), a organicidade da interpretação nasce justamente da fusão entre a vivência do intérprete e o arcabouço dramático da personagem, resultando em uma “verdade cênica” capaz de mobilizar o espectador. De modo semelhante, Patrice Pavis (2003) destaca que o trabalho de direção frequentemente ultrapassa a separação rígida entre o texto e a performance, permitindo que a corporeidade e a subjetividade do ator retroalimentam o desenvolvimento dramático. Nesse sentido, a escrita do roteiro para o curta-metragem não se deu como um processo isolado, mas como uma etapa permeável à imaginação dos corpos que viriam a habitá-lo, construindo um diálogo dinâmico entre ficção e interpretação.

O processo de seleção do elenco teve início no dia 05 de julho de 2025, com a realização de testes voltados para crianças. Essa etapa exigiu cuidados adicionais, uma vez que trabalhar com menores de idade implica em uma série de responsabilidades éticas e legais, incluindo a presença dos pais ou responsáveis em todas as atividades. Além disso, a escolha das crianças apresentou um caráter desafiador, pois parte delas foi localizada por meio de redes sociais, o que demandou ainda mais critério na avaliação da adequação ao perfil das personagens e na atenção à temática do curta-metragem.

Figura 2 - Foto tirada na primeira leitura do roteiro com todo o elenco. Fonte: Jaqueline Borges



Durante o processo, surgiu uma dificuldade significativa relacionada ao elenco adulto. A atriz inicialmente escolhida para interpretar Dona Honorina, a personagem beata do núcleo da igreja, precisou se afastar por motivos de saúde. Essa desistência inesperada, ocorrida em

meio à preparação, gerou a necessidade de encontrar rapidamente uma substituta com características físicas e interpretativas semelhantes. Esse episódio evidenciou a importância da flexibilidade e da capacidade de adaptação na condução do projeto, já que o processo de escalação de elenco está sujeito a imprevistos que podem alterar o planejamento inicial.

Figura 3 - Foto tirada durante a leitura do roteiro com todo o elenco. Fonte: Jaqueline Borges



A preparação do elenco contou com a contribuição fundamental da preparadora de elenco Nádya D’Cassia, responsável por conduzir os ensaios e orientar os intérpretes em seus processos criativos. Sob sua coordenação, foram realizadas dinâmicas de aproximação entre os atores e exercícios de aprofundamento psicológico das personagens, possibilitando que cada integrante do elenco acessasse suas próprias referências e experiências para enriquecer a construção cênica. Essa mediação foi essencial para consolidar um espaço de confiança e colaboração, onde diretrizes dramatúrgicas e a liberdade de criação se equilibram de maneira produtiva.

Figura 4 - Foto com núcleo da Igreja durante a preparação de elenco. Fonte: Jaqueline Borges



Figura 5 - Foto com núcleo da Igreja durante a preparação de elenco. Fonte: Jaqueline Borges



Além da definição dos cachês, houve um acompanhamento próximo da preparação dos atores, com a elaboração de anotações detalhadas sobre as expectativas em relação a cada intérprete em cena, considerando suas experiências prévias em outros trabalhos e o diálogo constante estabelecido durante os ensaios. O objetivo consistiu em alinhar as intenções narrativas do roteiro às singularidades de cada ator, valorizando tanto a orientação técnica da preparadora quanto a sensibilidade individual de cada um do elenco.

Figura 6 - Atores Michelle Cabral, Arly Arnaud e Vicente Mello em preparação. Fonte: Jaqueline Borges



A relação com o elenco foi atravessada por uma experiência de formação artística anterior. Cursos de atuação realizados ao longo do percurso possibilitaram uma compreensão mais ampla da perspectiva do ator e dos desafios enfrentados em cena. Esse aprendizado refletiu-se na forma como a comunicação com o elenco foi estabelecida e nas estratégias adotadas para a orientação das interpretações, sempre prezando por um ambiente de respeito, valorização e incentivo à entrega criativa. Essa preparação prévia, somada à condução especializada da preparadora de elenco, mostrou-se fundamental para o desenvolvimento do curta, especialmente diante do caráter desafiador dos papéis e da complexidade emocional exigida dos atores.

3.4 - A Luz como Personagem: Direção de Fotografia

A fotografia cinematográfica constitui um dos elementos centrais na construção da narrativa audiovisual, sendo responsável por estabelecer a atmosfera, o ritmo e a percepção emocional do espectador. Como observa David Bordwell (2007), a cinematografia vai além da simples captura de imagens, envolvendo decisões conscientes sobre iluminação, composição, movimento de câmera e textura, que juntas contribuem para a criação de sentido dentro do filme. Dessa forma, a fotografia não apenas registra a ação, mas interpreta e amplifica a narrativa, transformando cada enquadramento em um instrumento de expressão artística e dramática.

No contexto da pré-produção, a fotografia começou a ser explorada de forma prática durante as visitas técnicas realizadas em 17 e 19 de julho de 2025. Nesses encontros, foram analisadas a locação principal da casa e os cenários complementares, como a igreja, ruas e o hospital, utilizando diferentes recursos de pré-visualização. O *moodboard*⁴ serviu para consolidar referências visuais e estéticas, estabelecendo a atmosfera que se desejava para cada espaço e cena. O *fotoboard*⁵ permitiu criar uma sequência de imagens fixas, simulando possíveis enquadramentos e ângulos de câmera, enquanto o *videoboard*⁶ proporcionou uma percepção mais dinâmica da movimentação dentro do espaço com a utilização de um *stand-in*⁷ para representar os atores, de modo a avaliar a relação entre o corpo e o cenário, testar a iluminação e planejar os movimentos de câmera.

Figura 7 - Captura de tela do Moodboard com elementos para a sala. Fonte: Autoria Própria



⁴ Painel de referências visuais (cores, texturas, iluminação) utilizado para definir a identidade estética e o "clima" da obra.

⁵ Painel composto por fotografias feitas nas locações para planejar a composição dos quadros.

⁶ Versão em vídeo do planejamento visual, utilizada para testar o tempo das cenas e a movimentação de câmera antes da filmagem oficial.

⁷ Pessoa que substitui temporariamente o ator principal durante os testes de luz, enquadramento e marcação de cena.

Figura 8 - Captura de tela do Moodboard para cena da procissão. Fonte: Autoria Própria



Essa fase revelou aspectos cruciais sobre a adequação das locações. A casa principal, por exemplo, apresentava pouca entrada de luz natural, o que aumentava a complexidade técnica da gravação e exigia soluções criativas de iluminação. O processo permitiu identificar obstáculos físicos e logísticos, como a disposição dos móveis, a circulação de câmera e as possibilidades de enquadramento, garantindo que as escolhas visuais fossem compatíveis com os recursos disponíveis. Após a realização da visita técnica, a análise da fotografia passou a ser articulada não apenas de maneira isolada, mas em diálogo com o planejamento global do projeto. Dessa forma, as decisões sobre iluminação, enquadramentos e movimentação de câmera foram pensadas considerando não apenas a estética das cenas, mas também a narrativa, os atores, a logística das locações e os recursos técnicos disponíveis. As limitações práticas incluíam horários restritos para cenas diurnas e noturnas, intervalos máximos de 12 horas de gravação, deslocamentos matinais e o tempo necessário para preparação dos cenários. Nas cenas externas, o controle da luz natural impunha desafios adicionais, exigindo ajustes contínuos em lentes e posicionamento de rebatedores. Nessas situações, o assistente de direção precisava ponderar quais aspectos poderiam ser sacrificados, seja a quantidade de enquadramentos, movimentação de câmera ou preparação de luz em prol de uma execução consistente e alinhada à visão estética e narrativa do curta.

A definição da estética fotográfica buscou uma aproximação com a identidade visual autoral consolidada no estado dos trabalhos anteriores de Jonas Sakamoto e Jéssica Lauande, rebuscando uma linguagem visual que mescla com elementos próximos do cinema documental. O planejamento da fotografia incorporou grãos e texturas característicos de

película, valorizando o contraste e ressaltando a tonalidade natural da pele dos atores, ao mesmo tempo em que reforçava a materialidade dos espaços. Apesar de experiências anteriores com operação de câmera em outros projetos, a fotografia foi identificada como a área de minha menor familiaridade, especialmente em relação a aspectos técnicos como controle de iluminação, escolha e manuseio de lentes, ajustes de obturador, profundidade de campo, ISO, balanceamento de cores e configurações de exposição. Nesse contexto, a presença de profissionais altamente capacitados revelou-se essencial, garantindo que as decisões técnicas fossem adequadas e que a estética pretendida fosse alcançada.

3.5 - Espacialidade e Simbolismo: Direção de Arte

Como afirma Gaston Bachelard (1957), “a imagem poética é uma emergência do ser”. Assim, o trabalho de arte não se limitou à construção estética, mas buscou traduzir visualmente as camadas simbólicas do roteiro, fazendo da *mise-en-scène* um espaço de expressão sensível e espiritual. O projeto fundamentou-se em elementos da religião católica, ao retratar a tradição do festejo de São José de Ribamar. Desse modo, a direção de arte teve como propósito refletir o sagrado por meio da composição cênica, articulando símbolos e signos religiosos que dialogassem com a espiritualidade presente na narrativa.

Em um primeiro momento, o processo de busca por objetos de cena, locações e demais elementos aparentava ser simples. Entretanto, durante o período de pré-produção revelou-se um desafio significativo, exigindo adaptações e soluções criativas de última hora. Nesse contexto, a função de produtor precisou, momentaneamente, sobrepor-se às visões de direção e roteiro. Embora o olhar criativo tenha concebido cada detalhe da obra, foi o rigor da produção que estabeleceu os limites do possível, transformando a imaginação em metas executáveis. Essa limitação temporal e organizacional resultou na necessidade de suprimir determinados elementos previstos no roteiro, comprometendo parcialmente a materialização da proposta estética original.

A Direção de Arte compreendeu o desenvolvimento de figurinos, maquiagem, cabelo e objetos de cena. Os protagonistas foram concebidos de modo a representar um casal de condição socioeconômica modesta, elemento essencial à trama. A atriz Michelle Cabral optou por utilizar apliques capilares, compondo uma imagem de simplicidade e devoção, inspirada na figura de Maria, mãe de Jesus, referência que se intensifica na sequência final do curta. O personagem Adilson, interpretado por Lauande Aires, manteve cabelos longos e barba densa, evocando uma simbologia associada a José, reforçada também no desfecho da narrativa. O

figurino de Keyti utiliza elementos infantis, como estampas de animais e frases lúdicas. Essas escolhas visuais operam como um signo de preservação, reforçando a ingenuidade da personagem e demarcando uma fronteira entre a pureza da infância.

Figura 9 Atores Michelle Cabral, Lauande Aires e Gigi Correa em preparação. Fonte: Jaqueline Borges



Figura 10 - Equipe técnica colocando apliques na atriz Michelle Cabral. Fonte: Wesley Santos

Figura 11 - Frame do filme, que Marluce confronta família. Fonte: Autoria Própria.



A personagem Karla Kellen, construída como uma força antagonista, foi caracterizada com figurinos de cores vibrantes, predominando o escarlate, tonalidade que contrasta com os azuis e tons claros adotados pela família protagonista e núcleo da igreja. Enquanto o azul

remete à pureza, serenidade e espiritualidade, o vermelho simboliza o conflito e a perturbação. Essa cor, inicialmente restrita à antagonista, assume papel narrativo fundamental ao ser incorporada pela personagem Marluce em um momento de ruptura emocional, quando, em surto, ela veste uma blusa vermelha de festejo. Essa escolha não é meramente estética, mas sim um recurso de unidade visual que replica a tonalidade do núcleo mundano. A escolha cromática, portanto, atua como recurso simbólico para expressar a transição psicológica e espiritual da personagem.

Figura 12 - Bastidores com atrizes Michelle Cabral, Nilce Braga e Raylla Loiola. Fonte: Jaqueline Borges.



Figura 13 - Frame do filme, que Marluce finalmente sai de casa. Fonte: Autoria Própria.

A maquiagem desempenhou papel crucial na construção da verossimilhança e na intensificação dos aspectos psicológicos das personagens. Em uma das cenas mais dramáticas, Marluce, em surto, passa a se autoflagelar, coçando a própria mão até causar ferimentos com aparência de putrefação. Adilson, por sua vez, se fere ao apagar um cigarro na palma da mão, além de apresentar machucados faciais cuidadosamente elaborados. A personagem de Érika Lorena, envolvida em um acidente, recebeu marcas e ferimentos sutis que reforçaram a autenticidade visual da cena. Todos esses elementos foram executados com precisão técnica e sensibilidade estética, conferindo ao filme um tom realista e coerente com sua proposta simbólica. O resultado superou as expectativas iniciais, fruto do trabalho minucioso da maquiadora Márcia Salles e de seu assistente Josaniel Mendes, cuja atuação foi determinante para a consistência visual e narrativa da obra.

Figura 14 - Ator Lauande Aires caracterizado como Adilson. Fonte: Caroline Camargo.



Figura 15 - Atriz Raylla Loiola caracterizada como Erika Lorena. Fonte: Caroline Camargo.

3.6 - Paisagens Sonoras: Direção de Som

É comum observar, tanto em ambientes formativos quanto em demandas profissionais, um desinteresse que reflete a incompreensão de muitos realizadores sobre o potencial narrativo do som. Frequentemente, o trabalho sonoro é minimizado em detrimento de departamentos visualmente mais "artísticos", ignorando-se o fato de que o som é metade da experiência cinematográfica. Essa percepção limitada compromete a integridade da obra, pois desconsidera que a atmosfera e a imersão do espectador dependem, fundamentalmente, de uma construção sonora rigorosa.

O setor de som foi um dos primeiros setores a ser definido ainda na fase de concepção do projeto, durante a elaboração das propostas para os editais. Desde o início, compreendeu-se que o som seria um dos elementos mais determinantes da obra, tanto na construção atmosférica quanto na sustentação dramática das cenas. Dessa forma, grande parte do processo de pré-produção esteve voltada à escolha criteriosa das locações, priorizando ambientes que favorecessem a captação de som direto, especialmente nas sequências com maior carga de diálogo.

A definição da locação principal - a casa onde se passa a maior parte da narrativa, - revelou-se um dos desafios mais complexos da produção. Além de atender aos critérios estéticos e simbólicos propostos pela direção de arte, o espaço precisava garantir condições adequadas de gravação sonora, e viabilidade logística para a equipe técnica. Houve, inclusive, a possibilidade de utilizar uma locação que se adequava visualmente à proposta do filme; entretanto, o ambiente abrigava seis cães, cuja permanência no local inviabilizaria o controle sonoro durante as filmagens.

Essas circunstâncias evidenciam a necessidade de uma visão integrada por parte da direção e da produção capaz de equilibrar as demandas artísticas, técnicas e práticas do projeto. Como destaca Michel Chion (2011), o som no cinema não opera como um mero acompanhamento da imagem, mas através do fenômeno da audiovisualização, no qual se estabelece um "valor acrescentado". Esse valor é a informação expressiva e informativa com que o som enriquece a imagem, criando a ilusão de que essa emoção ou percepção já estaria contida puramente no visual. Assim, as decisões tomadas na etapa de pré-produção refletiram não apenas uma preocupação técnica, mas também uma compreensão profunda do papel do som como elemento estruturante da narrativa audiovisual.

3.7 - Dinâmicas de Produção no Set

A articulação deste projeto demonstrou que a produção cinematográfica de baixo orçamento opera em uma tensão constante entre o plano e o imprevisto. A organização das diárias, distribuídas entre diferentes locações – residências, igrejas, espaços externos e hospitais – não apenas definiu a materialidade do filme, mas também impôs desafios estruturais, temporais e éticos, demandando decisões estratégicas contínuas por parte da equipe de direção e produção executiva.

A primeira diária, realizada na residência escolhida para as cenas domésticas, exemplificou a tensão entre expectativa e contingência: a locação inicialmente selecionada foi desmarcada no dia anterior à filmagem, exigindo a identificação imediata de uma alternativa que, embora superior em termos de espaço e adequação narrativa, demandou replanejamento logístico e adaptação de cenários. Este episódio inaugural antecipou o caráter instável na produção cinematográfica, evidenciando a necessidade de uma abordagem flexível, que combine rigor metodológico com capacidade de resposta criativa diante do imprevisto.

As diárias subsequentes, realizadas em igrejas, procissões, espaços externos e hospital, destacaram a complexidade de coordenar múltiplos elementos narrativos e técnicos simultaneamente. A filmagem em ambientações religiosas revelou limitações de tempo e restrições formais, incluindo autorizações concedidas em cima da hora e restrições de acesso à Igreja do Rosário, que ficcionalmente representou a Igreja sede de Ribamar.

A gestão do elenco apresentou-se como um desafio de inteligência logística, transcendendo a mera presença em set. Com um volume expressivo de intérpretes, o Produtor de Transporte, Ludman Rafael, precisou articular uma complexa malha de transporte e hospedagem na base, assim, como a Produtora de Elenco Nádia D`Cássia por manter um controle rigoroso sobre os mapas de horários para conciliar agendas externas com o cronograma de filmagem. No set, essa dinâmica exigiu um monitoramento constante da continuidade estética, gerenciando desde ajustes de caracterização de última hora, até o bem-estar dos atores em locações externas de alta circulação.

O departamento de arte enfrentou desafios que testaram a elasticidade do planejamento. A alta demanda produtiva resultou em atrasos na entrega de elementos fundamentais de figurino, o que não apenas exigiu ajustes estéticos rápidos, mas forçou adaptações pontuais na semiótica do roteiro, substituindo signos visuais descritos no roteiro como: cabelo vermelho de Honorina, cabeça de gesso, braço engessado, band-aid da hello kitty) por soluções disponíveis no momento. Somado a isso, o tempo de caracterização do elenco — especialmente em cenas de grande densidade de figurantes, revelou-se um gargalo logístico que tensiona a relação entre o tempo de preparação e o tempo de gravação. Diante da urgência do set e da luz natural, a produção precisou mediar essa escassez temporal, priorizando a preparação técnica em detrimento de uma decupagem mais extensa.

Figura 16 - Captura de tela do Moodboard, ilustrando a referência do gesso. Fonte: Autoria Própria.

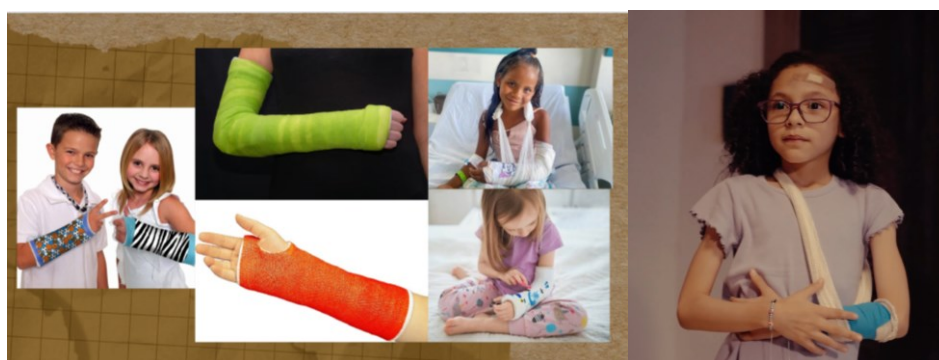


Figura 17 - Frame do filme, com personagem Keyti com braço engessado. Fonte: Autoria Própria.

A necessidade de modificar o roteiro e priorizar cenas na última diária não foi apenas um improviso, mas uma resposta à complexidade da fase de produção. Segundo o pensamento de Bordwell e Thompson (2013), o cinema opera como um sistema onde a produção deve mediar as tensões entre o planejamento idealizado e as limitações materiais do set. Para os autores, a eficácia do realizador reside na capacidade de reorganizar as tarefas técnicas para que, mesmo diante de cortes ou alterações de última hora, a unidade do sistema narrativo seja preservada. Dessa forma, as decisões tomadas sob pressão em *DeSagrado* revelaram-se um exercício de gestão estilística: sacrificou-se a quantidade de planos para assegurar que a clareza da história, o objetivo final da máquina cinematográfica, permanecesse intacta.

Figura 18 - Frame do filme, com personagem Honorina em missa. Fonte: Autoria Própria.

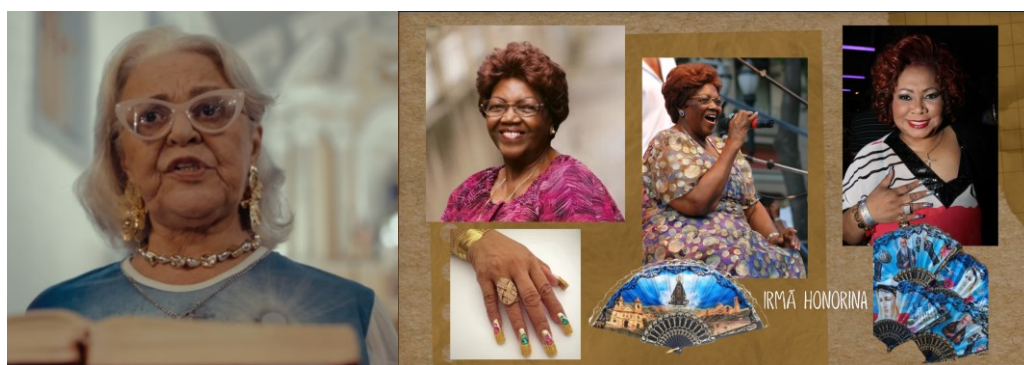


Figura 19 - Captura de tela do Moodboard, ilustrando a referência visual de Honorina. Fonte: Autoria Própria.

Em síntese, a realização das diárias de gravação de *DeSagrado* permitiu compreender que a produção cinematográfica independente é um campo de constante negociação entre planejamento e contingência. Os desafios enfrentados, desde mudanças de locação até ajustes de elenco e imprevistos logísticos, não apenas impactaram a execução das filmagens, mas também constituíram oportunidades de reflexão sobre a natureza relacional e situacional da produção audiovisual. Essa experiência evidencia que o ato de produzir um filme não se limita à concretização de imagens, mas envolve uma articulação estratégica entre forma, conteúdo, contexto social e condições materiais, constituindo um espaço de prática reflexiva e epistemológica.

4. TECENDO A NARRATIVA: MONTAGEM E PÓS-PRODUÇÃO

4.1 - A Escultura do Tempo: Processos de Montagem.

A montagem cinematográfica constitui uma das etapas centrais da construção narrativa e estética de um filme, sendo responsável por organizar os elementos visuais e sonoros de maneira que a história se revele com coerência, ritmo e significado. Como afirma Sergei Eisenstein (1949), a montagem não é apenas a união de imagens, mas a criação de um sentido novo a partir do choque e da articulação entre planos, constituindo o que ele denominou de “montagem intelectual”.

Neste contexto, foi realizado um material de decupagem, após assistir ao filme completo, visando analisar os takes e pontuar elementos fundamentais para a edição. A decupagem consiste em detalhar cada cena, identificando planos, movimentos de câmera, performances, continuidade e aspectos dramáticos, servindo como um guia estratégico para o editor. Segundo Walter Murch (2004), o processo de corte deve ser guiado por uma hierarquia de prioridades, na qual a emoção detém o valor máximo. Para o autor, a montagem não é apenas um processo técnico de organização de planos, mas uma ferramenta para preservar a intenção narrativa e a integridade emocional da obra. Ao priorizar o que o espectador deve sentir em cada transição, o montador garante que a estrutura do filme ressoe com a verdade psicológica das personagens, mesmo que isso exija quebras na continuidade física ou espacial.

O material produzido durante a decupagem permite organizar a sequência de cenas, sugerir cortes e transições, e refletir sobre o ritmo e a intensidade da narrativa. A partir deste guia, o editor irá montar a primeira versão do filme, a qual será posteriormente analisada em colaboração, possibilitando ajustes e refinamentos.

Além da decupagem, este capítulo aborda questões processuais observadas durante as sessões de análise com Jonas Sakamoto, que assumiu as funções de Diretor de Fotografia e Editor, onde foram discutidos desafios, decisões criativas e soluções técnicas. A experiência evidencia que a montagem não é apenas um procedimento técnico, mas um espaço de negociação entre a visão do diretor, a materialidade do filme e a sensibilidade narrativa, consolidando-se como uma etapa que define, em grande medida, a experiência do espectador.

Inicialmente, foi tomada a decisão de estabelecer um período de pausa após a conclusão das filmagens, com o objetivo de realizar uma análise mais criteriosa do material, afastando-se do frenesi característico do set. O curta-metragem foi finalizado em julho e o

início do processo de edição se deu em meados de novembro, essa distância temporal possibilitou observar os takes com maior objetividade, identificando com clareza os pontos fortes e os aspectos que necessitavam de ajustes.

Ao revisar os registros, constatou-se que determinadas cenas correspondiam às expectativas, apresentando coerência narrativa, atuações consistentes e qualidade técnica satisfatória. Por outro lado, alguns trechos revelaram-se problemáticos, evidenciando falhas de eixo, marcações imprecisas e interpretações que não correspondiam ao tom desejado. A decupagem, portanto, constituiu a primeira visão crítica sobre o conteúdo filmado, servindo como guia para a etapa subsequente: a montagem propriamente dita, realizada pelo editor.

4.2 - O Ritmo da Narrativa: Decisões de Edição.

A etapa de montagem de *DeSagrado* configurou-se como um exercício deliberado de distanciamento criativo. A recepção do primeiro corte, com 35 minutos de duração, trouxe consigo um estranhamento profundo e um desconforto ao processo, provocado pelo confronto entre a obra idealizada e o material bruto. Pela primeira vez, a função de montagem foi delegada a um terceiro, Jonas Sakamoto, com o intuito de romper o apego emocional às expectativas originais do roteiro e às memórias do set. Embora a visão da direção seja determinante, especialmente quando acumulada à função de roteirista, as mutações ocorridas durante as gravações exigiam um olhar externo, não contaminado pelas dificuldades da produção. A estratégia adotada consistiu em decupar apenas as sequências tecnicamente funcionais, conferindo ao montador liberdade para articular o material de forma autônoma. Essa dinâmica visou evitar uma percepção hermética sobre a narrativa, permitindo que a ausência de certos elementos fosse ressignificada por uma nova interpretação das imagens, onde o filme encontrou sua forma final através da autonomia que a montagem proporciona.

A despeito da autonomia concedida inicialmente, a persistência de certas lacunas visuais indicava que a visão autoral ainda não havia se materializado em sua plenitude no primeiro corte. Diante disso, estabeleceu-se uma etapa de colaboração direta entre direção e montagem para otimizar o fluxo do processo. Esse estágio envolveu uma semana de decupagem exaustiva, na qual o material bruto foi reanalisado sob diversas perspectivas. Buscou-se o *feedback* de membros da equipe técnica, utilizando essas percepções externas para o refinamento final.

A opção por não realizar inicialmente a montagem do filme em conjunto com Jonas decorreu, além da dificuldade de conciliar agendas, de uma decisão estratégica relacionada

ao processo criativo. Experiências anteriores como montador evidenciaram como a pressão pode comprometer a liberdade de experimentação; assim, buscou-se permitir a ele explorar novas possibilidades. Contudo, o resultado inicial não se mostrou plenamente satisfatório, levando à retomada de um processo mais colaborativo, com o objetivo de conciliar diferentes perspectivas criativas.

Com um ajuste de compatibilidade, foi possível realizar um segundo corte mais satisfatório, com cerca de 20 minutos de duração, que contribuíram para o ritmo da trama. Apesar de algumas cenas terem sido removidas, essa revisão faz parte do processo, considerando a metragem exigida pelo filme. Essa segunda versão resultou de um trabalho colaborativo, no qual a montagem foi realizada cena a cena, inicialmente dividida em três timelines por núcleos, e posteriormente consolidada em conjunto.

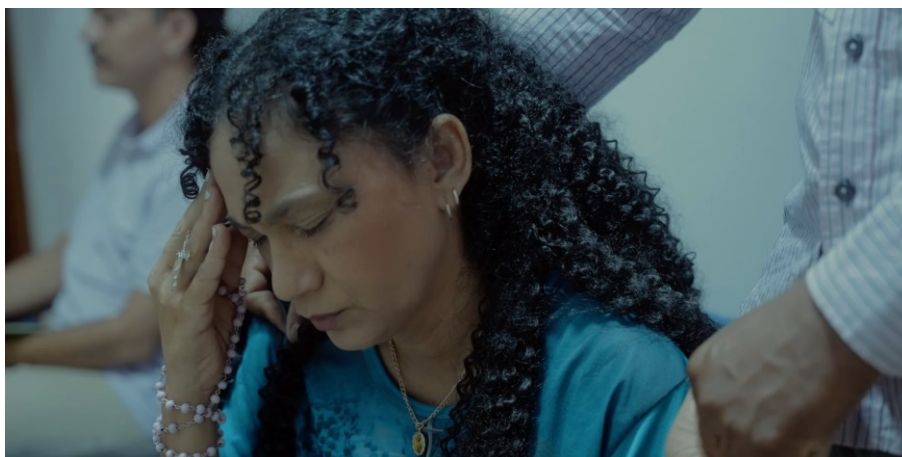
4.3 - A Arquitetura Invisível: Desenho de Som.

O processo de desenho de som foi fortemente influenciado pelas decisões de montagem, uma vez que não havia um planejamento prévio detalhado para os sons ou para a ambientação sonora das cenas. Grande parte do trabalho surgiu de experimentações realizadas ao longo do processo de edição, o que aproximou a direção da proposta criativa desenvolvida pela diretora de som, Taíssa Monteiro. Essa colaboração permitiu que o som se tornasse não apenas um complemento técnico, mas um elemento expressivo da narrativa.

Após a finalização do primeiro corte, identificou-se a necessidade de criar momentos mais contemplativos em determinadas sequências. Algumas cenas originalmente marcadas por um fluxo intenso de diálogos foram reformuladas para incluir pausas prolongadas, com *takes* focados nos personagens. Essa escolha buscou, por meio do silêncio, abrir espaço para a imersão do espectador em um estado de reflexão, no qual a inserção de sons específicos pudesse intensificar a dimensão emocional. A partir disso, foi desenvolvido um desenho de som mais elaborado e sensorial, voltado para a criação de atmosferas que ampliassem o sentido emocional das imagens.

Durante essa etapa, optou-se também pela gravação de *offs* adicionais dos atores, isto é, falas gravadas fora do momento de filmagem, geralmente em estúdio, utilizadas para representar pensamentos, lembranças ou vozes que não estão visíveis em cena. Com o intuito de tornar a trama mais ambígua e subjetiva, explorando sobreposições entre vozes, ruídos e sons ambientes. Em algumas cenas externas, as dificuldades de captação direta reforçaram a importância desse trabalho complementar, que contribuiu para a unidade sonora do filme.

Figura 20 - Frame do filme, em que Marluce faz preces no hospital. Fonte: Autoria Própria.



Além disso, foram incorporadas trilhas sonoras que subverteram contextos sacros, contrastando o universo religioso com atmosferas mais densas e psicológicas. Essa escolha estética não apenas ampliou as camadas simbólicas da narrativa, como também ressaltou o diálogo entre fé, conflito e introspecção presentes na obra.

Como afirma Michel Chion (1993), “o som não se limita a ilustrar a imagem, mas participa ativamente da construção do sentido fílmico”. Essa perspectiva reforça a compreensão de que o desenho de som, em *DeSagrado*, foi concebido como uma dimensão narrativa autônoma, capaz de expandir a experiência sensorial e emocional do espectador para além da imagem.

4.4 - A Atmosfera Cromática: O Trabalho com a Colorização

A concepção cromática de *DeSagrado* foi elaborada a partir de uma reflexão sobre a materialidade da imagem, inspirando-se em obras que exploram a textura da película e a presença visível do grão, conferindo à fotografia uma dimensão tátil e sensorial que remete ao cinema analógico. Referências contemporâneas, como a série *Euphoria* (Levinson, 2019) e produções da A24, a exemplo de *The Lighthouse* (Eggers, 2019) e *Waves* (Shults, 2019), foram fundamentais na formulação de uma estética que articula granulação, saturação controlada e exploração da luz natural ou de vela, compondo um espaço visual que dialoga com as tensões simbólicas e afetivas da narrativa.

Essa abordagem estética também se aproxima da poética visual do diretor de fotografia e editor Jonas Sakamoto, cuja experiência em projetos anteriores, como o videoclipe *Andamento*, da cantora Núbia, evidencia uma atenção minuciosa à diversidade tonal da pele

e à valorização de cores quentes e vibrantes, capazes de materializar, na imagem, a vitalidade de um ambiente tropical. Tal escolha reforça uma coerência entre forma e conteúdo, evidenciando que a dimensão cromática não apenas acompanha, mas também intensifica a dimensão emocional e simbólica da obra.

Figura 21 - Frame do filme, Adilson confronta Marluce em cena. Fonte: Autorial Própria.



Figura 22 - Frame do clipe “Andamento” da cantora Núbria, com direção de Jonas Sakamoto. Fonte: Autorial Própria.

Em *Desagrado*, nos momentos em que a narrativa se torna mais violenta e delirante, a paleta cromática se transforma, adotando gradientes mais densos e sombreados, aproximando-se de uma estética “suja” e contrastada. Essa decisão não é apenas formal, mas performativa: a cor atua como mediadora da experiência subjetiva da protagonista, materializando o estado de desintegração e conflito interno.

Figura 23 - Frame do filme, Marluce queima lixo em quintal. Fonte: Autoria Própria.

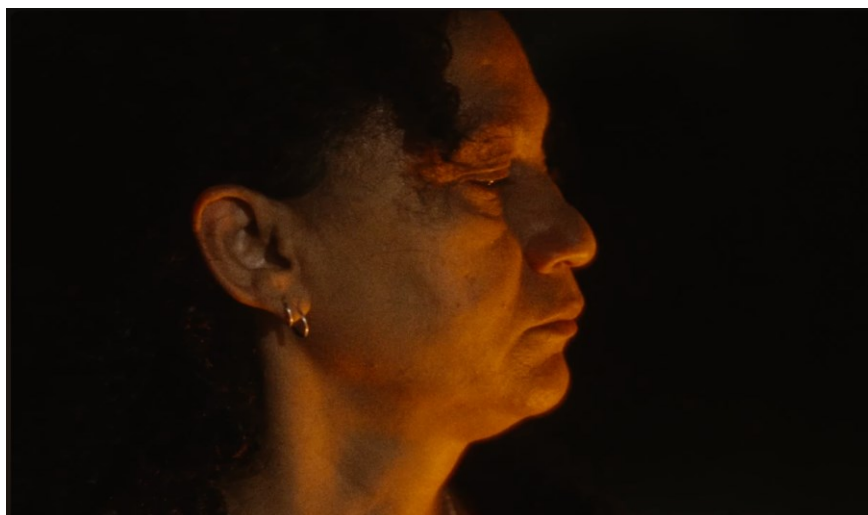


Figura 24 - Frame do filme, Marluce queima lixo em quintal. Fonte: Autoria Própria.

4.5 - O Filme como Encontro: Estratégias de Distribuição

A distribuição cinematográfica pode ser compreendida como o conjunto de estratégias e decisões voltadas para a circulação de uma obra audiovisual, envolvendo desde a escolha de festivais e mostras até a negociação com distribuidores e plataformas de exibição. Segundo De Valck (2007), a distribuição não se limita à logística de exibição, mas constitui uma instância estratégica que influencia diretamente a recepção, o impacto cultural e a legitimidade de um filme no circuito audiovisual.

O processo de busca por estratégias de distribuição para o curta-metragem *DeSagrado* evidenciou os desafios enfrentados por produções independentes no cenário

contemporâneo. Algumas empresas demonstraram interesse em avaliar o projeto mediante a disponibilização de um primeiro corte, enquanto outras retornaram com devolutivas que exigiam o filme já finalizado para que decisões concretas pudessem ser tomadas. Em contato⁸ com o agente de Festivais, Henrique Amud, da Arapuá Filmes, foi possível compreender que a inserção em festivais tanto nacionais quanto internacionais depende de uma combinação complexa de fatores que extrapolam a qualidade estética da obra, envolvendo aspectos como duração, temática, ineditismo e, sobretudo, o status de *premiere*.

O diálogo permitiu perceber que a distribuição não se resume a um processo técnico, mas a uma etapa estratégica que exige planejamento, paciência e um profundo entendimento do circuito exibidor. As dificuldades de acesso a grandes festivais e a alta concorrência reforçam a importância de uma estratégia escalonada, que considere o contexto e o potencial de cada obra.

Assim, constatou-se que a distribuição de curtas-metragens independentes no Brasil ainda é um campo de disputas simbólicas e estruturais, exigindo do realizador não apenas domínio criativo, mas também capacidade de articulação e leitura de mercado. Essa experiência reforça a percepção de que a trajetória de um filme não se encerra na finalização, mas se prolonga em processos de difusão que são, muitas vezes, tão complexos quanto a própria realização.

A circulação de um filme independente, transcende sua mera exibição para assumir um caráter epistemológico, constituindo-se como um dispositivo de produção de sentido. A distribuição emerge como um campo de mediações culturais, no qual o estatuto simbólico da obra é continuamente construído e contestado. Nesse contexto, festivais e mostras funcionam como espaços de legitimação, onde a seleção e o status de *premiere* configuram uma espécie de validação social e cultural, ressoando com a noção de “campo” de Pierre Bourdieu, no qual agentes, regras e capitais simbólicos se articulam de forma complexa. Ademais, a circulação do filme revela tensões entre autonomia criativa e expectativas institucionais, problematizando a relação entre obra e público como um processo dialético: o filme não apenas é exibido, mas negocia continuamente sua recepção, atravessado por regimes de valor estético, moral e social. Assim, a distribuição cinematográfica aparece como extensão da própria criação, um locus onde se entrelaçam estética, política e sociabilidade, reforçando que a experiência de

⁸ Dados coletados por meio de correspondência eletrônica com a distribuidora Arapuá Filmes, representada por Henrique Amud, no contexto de planejamento para o circuito de festivais da obra em 2026

um filme independe de seu término formal, prolongando-se na esfera da circulação, percepção e interpretação cultural.

Sob a ótica da distribuição, o sucesso de cineastas como Kléber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro e Cláudio Assis revela que a circulação de uma obra é, antes de tudo, um ato político de ocupação. Ao levarem o Recife urbano de *O Som ao Redor* (2012), o sertão tecnológico e contemporâneo de *Boi Neon* (2015) e a visceralidade transgressora de *Amarelo Manga* (2002) para as telas de festivais como Cannes, Veneza e Berlim, esses diretores forçaram um "Brasil que não conhece o Brasil" a encarar suas próprias complexidades. Sob uma análise crítica, percebe-se que a rotulação do cinema nordestino como "regional" é, em si, um exercício de poder exercido pelo eixo Sul-Sudeste. Nessa lógica centralizadora, as produções realizadas nos grandes centros metropolitanos do Sudeste são elevadas ao estatuto de Cinema Nacional, enquanto as obras que emergem de outras territorialidades são confinadas a um nicho geográfico. Esse binarismo revela uma hierarquia onde o Sudeste se posiciona como o 'centro' que observa, e o Nordeste como a periferia que deve ser observada, frequentemente sob o estigma da escassez ou do folclore.

As perspectivas diante da distribuição de *DeSagrado* o caracterizam como um processo de tradução cultural, levando um território com características muito específicas, como o de São José de Ribamar, para públicos que desconhecem totalmente a mística e geografia. Isso exige que o filme não dependa apenas da imagem, mas de uma estratégia de comunicação que ajude o espectador a ler a obra. Nesse processo de internacionalização, surge o desafio de traduzir a singularidade maranhense para públicos que desconhecem as nuances da nossa territorialidade. Projetar globalmente um território "desconhecido" exige que a distribuição seja acompanhada de um cuidado minucioso com a acessibilidade linguística e cultural. Isso se reflete desde a elaboração de legendas que respeitam o tempo das falas locais, até a construção de materiais de comunicação que contextualizam elementos sem didatismos excessivos. Compreende-se que, ao habitar telas estrangeiras, o filme funciona como um mapa: ele apresenta coordenadas de um Brasil profundo que muitas vezes é invisibilizado pelo próprio eixo nacional, reafirmando que a força do cinema independente reside em tornar o particular em algo universal, garantindo que a voz do território seja ouvida com nitidez, independentemente das fronteiras geográficas.

Os caminhos previstos para *DeSagrado* partem da premissa de que a qualidade técnica é o que sustenta a viabilidade comercial e artística da obra em mercados internacionais. Por isso, a etapa de pós-produção é encarada como um compromisso com a integridade da imagem e do som, garantindo que o filme suporte projeções em grandes janelas sem perder sua potência. A distribuição, nesse sentido, não é um ato de envio

massivo, mas um exercício de análise: é preciso estudar a particularidade de cada festival para entender onde a trama encontra eco e onde seus ideais políticos e estéticos realmente se conectam com a linha curatorial do evento.

Essa fase exige, sobretudo, a maturidade de compreender que as negativas de seleção não desqualificam a obra, mas revelam a complexidade dos bastidores de um festival. A experiência em projetos anteriores e o contato com agentes de mercado demonstram que a curadoria funciona como uma “montagem” de um quebra-cabeça, onde fatores como a minutagem da sessão, a diversidade temática da grade e a relação com outros filmes selecionados pesam tanto quanto a qualidade individual do projeto. Assim, a estratégia para *DeSagrado* é pautada pela resiliência; entende-se que o percurso de um filme independente é feito de escolhas estratégicas para encontrar o público certo, transformando a distribuição em uma etapa tão criativa quanto a própria direção.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente projeto funcionou como um memorial reflexivo da obra *Desagrado*, constituindo-se em um espaço de experimentação prática que consolidou e expandiu os aprendizados acumulados ao longo dos períodos acadêmicos. Embora a formação teórica forneça fundamentos essenciais para a compreensão do audiovisual, a realização concreta de *DeSagrado* revelou a complexidade contingente do campo, expondo desafios materiais, humanos e institucionais que só se evidenciam na prática.

Anos atrás, quando iniciei minha trajetória no audiovisual, correlacionada a Universidade Federal do Maranhão, trabalhar profissionalmente parecia um sonho distante. Atualmente, embora o mercado ainda seja emergente, observa-se uma gama crescente de profissionais capacitados e oportunidades, sem a necessidade obrigatória de migração para outros centros. A experiência demonstrou, simultaneamente, a relevância de mecanismos de fomento e leis de incentivo, que permitem remunerar uma equipe técnica e fortalecer a profissionalização local, evidenciando a emergência de um mercado audiovisual consistente no Maranhão.

A repercussão de obras como *Agente Secreto* e *Ainda Estou Aqui*, vencedora do Oscar, funcionam como um catalisador simbólico, mostrando que produções originadas de diferentes contextos podem dialogar com circuitos globais, expandindo horizontes de referência e ambição. Nesse contexto, os egressos de Rádio e TV surgem como a resposta natural a essa necessidade do mercado, pois detêm a formação necessária para elevar o padrão das produções locais aos circuitos de exibição e *streaming*. Assim, a universidade consolida-se como o elo essencial entre o fomento público e a entrega de produtos audiovisuais competitivos, transformando o potencial criativo do estado em uma indústria profissional sustentável.

Ao refletir sobre toda a trajetória do projeto, torna-se possível reconhecer tanto as limitações quanto às potencialidades da produção independente. Cada desafio enfrentado contribuiu para a construção de uma prática autoral mais consciente, nutrindo a identidade do realizador e consolidando uma visão de mundo crítica e engajada. Compreendendo que a produção cinematográfica é sempre uma construção incompleta, permeada por descobertas que alimentam a identidade do realizador e consolidam sua visão de mundo. Dessa forma, *DeSagrado* não se encerra na finalização do filme; ele se projeta como matriz para futuras criações, estabelecendo um espaço de experimentação, reflexão e reinvenção contínua, onde o processo e a obra se tornam instrumentos epistemológicos para a consolidação de uma trajetória artística singular e comprometida

REFERÊNCIAS

- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gaio. 10. ed. Porto Alegre: AMGH, 2013.
- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Tradução de Laura Loguercio Cánepa. Campinas: Papirus, 2008.
- DEUS da Carnificina. Direção: Roman Polanski. França/Alemanha/Polônia: Sony Pictures Classics, 2011. (80 min). Título original: *Carnage*.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FIELD, Syd. *Roteiro: os fundamentos do roteirismo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1979.
- IBGE. São José de Ribamar: histórico. Rio de Janeiro: IBGE, 2017. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ma/sao-jose-de-ribamar/historico>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- MARANHÃO. Governo oficializa Festejo de São José de Ribamar como patrimônio cultural e imaterial do estado. São Luís: Secom, 2024. Disponível em: <https://www.ma.gov.br/noticias/governo-oficializa-festejo-de-sao-jose-de-ribamar-como-patrimonio-cultural-e-imaterial-do-estado>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético). ISBN 85-308-0818-5.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Tradução de Juliano de Albuquerque. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PONTUAL, Adelina. *Pulou o eixo: a realização e a continuidade no audiovisual*. 2024.
- RACHELS, James. *The elements of moral philosophy*. New York: McGraw-Hill, 1986.
- RISCO Imediato. Direção: Henrik Ruben Genz. Estados Unidos/Reino Unido/Dinamarca: Millennium Films, 2014. 1 longa-metragem (90 min). Título original: *Good People*.
- SEGER, Linda. *A arte de criar personagens: construção psicológica no roteiro cinematográfico*. Rio de Janeiro: Bossa Nova, 1994.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 30. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TODOS Já Sabem. Direção: Asghar Farhadi. Espanha/França/Itália: Memento Films, 2018. (132 min). Título original: *Todos lo saben*.

TOLSTÓI, Liev. O que é arte? Tradução de Beth Nevares. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

APÊNDICE

APÊNDICE A - ROTEIRO GRAVADO

DeSagrado (Roteiro Gravado)

Escrito por

Geovane Camargo

1 EXT. RUA - FESTEJO DE SÃO DE JOSÉ - NOITE - FLASHFORWARD

CAMISA do Festejo de São José. Velas acesas nas mãos dos fiéis. Alguns levam oferendas; animais, maquetes de casa...

KARLA KELLEN, 37 anos, segura um boneco de cera.

ADILSON, 40 anos, vestido com uma túnica de São José, segura um cajado.

KEYTI, magra e baixa, 09 anos. Está vestida de anjinha com uma auréola feita de flores. Ao seu lado, ERIKA LORENA, 09 anos, também veste um traje angelical, com uma muleta.

O MURMÚRIO das orações se mistura com som do BAR, homens bêbados riem da procissão. Carros, tocam SOM outros ritmos.

Do meio da crianças surge, MARLUCE, 42 anos, veste um manto azul e branco, com um olhar sério.

Olha em direção ao céu.

BARULHO de sino.

CORTA PARA:

LETTERING: DESAGRADO

2 INT. IGREJA - DIA

Janelas com VITRAIS pelos cantos.

IRMÃ HONORINA, 80 anos, cabelo vermelho, com uma camisa do Festejo. No ambão, proclama a Liturgia da Palavra.

No assento, Marluce sorridente, com uma camisa do Festejo e grampos nos cabelos. Olha ao redor, vê Adilson próximo a porta. Sinaliza para o local vago ao seu lado.

Adilson com os cabelos brilhosos de gel, se senta. Observa PADRE SEVERO, 60 anos, cantar e dançar. Pessoas levantam do assento e o acompanham.

3 INT. CASA DO CASAL - SALA - DIA

TV em frente a um sofá. Janela aberta com vista para a rua.

Keyti, com um blusão e descalça. Com o controle na boca.

KLEBER(O.S)

1 Keyti!... Keyti! Desce aí!

Created using Celtx

2.

Keyti corre até a janela, sorri.

4 INT. IGREJA - DIA

Forma-se uma fila em direção ao padre para hóstia. Marluce caminha até lá, fica no final da fila.

Adilson, desconfortável, olha para os lados.

5 EXT. CASA DO CASAL - RUA - DIA

Keyti olha para os lados. Pega de dentro da CASA, uma bicicleta velha, bem maior que o seu tamanho.

KLEBER, 09 anos. Em cima de uma bicicleta mais nova.

2 KLEBER
Pequena, essa bike...

3 KEYTI
Ah! Eu com ela ainda te ganho.

Erika Lorena, vestida de Elsa do Frozen, passa pelos dois e os cumprimenta. Eles a observam de cima a baixo

Keyti dispara na bicicleta, toma a dianteira. Kleber atrás.

Ela sempre na frente. Kleber se aproxima e fica emparelhado.

Keyti passa a mão na testa, suor em grande quantidade.

Kleber passa de Keyti.

4 KLEBER
Sai da frente vovó.

Keyti acelera.

Erika Lorena, caminha pela calçada. Kleber, passa bem perto dela.

A bicicleta de Keyti, solta um PARAFUSO. Keyti pedala cada vez mais rápido.

Kleber para, olha para atrás, mas não olha Keyti.

FERRAGENS da bicicleta cravadas em um corpo, os tubos retorcidos misturados à carne.

3.

6 INT. IGREJA - DIA

Celular de Adilson TOCA.

Marluce encara Adilson, pega o celular da mão dele. Acena com a cabeça para o Padre.

Celular TOCA. Marluce atende. Padre Severo a encara.

7 INT. HOSPITAL - RECEPÇÃO - TARDE

Uma mulher empurra uma maca, onde um corpo enfaixado se contorce, solta um URRO rasgado.

CORDÃO com imagem de São José no pescoço de Marluce. Ela beija a imagem e reza baixo.

Marluce e Adilson de mãos dadas. Ao lado um ENFERMEIRO EDIVAN, 22 anos, com uma prancheta na mão.

ENFERMEIRO EDIVAN

(Aponta para Sala)

5 Ela tá naquela sala ali, teve só o braço fraturado e--

MARLUCE

6 --Como assim SÓ?! Meu Deus do céu.

ENFERMEIRO EDIVAN

7 Mas a outra garota--

ADILSON

8 --Outra?

ENFERMEIRO EDIVAN

9 Ela vai precisar de uma cirurgia, as ferragens perfuraram parte do fígado.. a mãe dela tá até aqui... A Paciente Erika Lorena.

Marluce coloca a mão na cabeça. Enfermeiro dá as costas.

MARLUCE

10 A menina da Karla Kellen!... Doutor, já vão levar ela pra cirurgia?

Enfermeiro com um sorriso debochado, vira para atrás.

ENFERMEIRO EDIVAN

11 Oh meu bem, aqui a gente não faz esse tipo de procedimento.

Created using Celtx

4.

Marluce olha ao redor, os rostos, roupas, mãos. Fixa o olhar em uma mulher sentada numa cadeira, vestida com uma blusa curta e uma calça rasgada no joelho. Karla Kellen.

ADILSON
12 Deixa que eu falo com ela...

Chegam perto. Ela, de cabeça baixa, com a maquiagem borrada.

KARLA KELLEN
(COM VOZ MANSAS)
13 Vocês tavam se escondendo de mim, né?

ADILSON
14 Karla, eu sinto muito pelo que aconteceu, nós mesmo--

KARLA KELLEN
(COM VOZ MANSAS)
15 --Tem que sentir né, meu velho?
Deixaram a moleca sozinha em casa...
Eu vi tudo, sabia? Ela nem teve tempo de gritar...

ADILSON
16 Calma, a gente pode--

KARLA KELLEN
(COM VOZ MANSAS)
17 --Tô super calma, calmíssima. Até porque não é a filha de vocês.

Marluce fecha a cara. Karla Kellen levanta.

KARLA KELLEN (CONT'D)
18 Ela já foi pra outro hospital, um particular bem caro, mas não sou eu que vou pagar não.

ADILSON
19 A gente tinha que ter conversado isso antes, a gente não tem condição.

KARLA KELLEN
20 Mas vocês tiveram a condição de por um filho no mundo, então que aceitem as consequências.

MARLUCE
21 Tá pensando que é quem pra falar assim? Porra, acha que a gente queria
(MORE)

Created using Celtx

5.

MARLUCE (CONT'D)
que isso acontecesse?

Karla Kellen telefone TOCA.

22 KARLA KELLEN
Foi um acidente engravidar? porque
minha querida, depois que tu pare,
todo problema dele vira teu.

Karla Kellen atende. Caminha até um bebedouro.

Marluce olha para os lados, discretamente, ENTRA numa SALA.
Adilson observa, atento. Logo depois, Marluce SAI de mãos
dadas com Keyti.

8 EXT. IGREJA - NOITE / MADRUGADA

Marluce, ofegante, em frente a Igreja.

Ela olha próximo, um casal se beijar de forma intensa.

Na porta, ela gira a maçaneta. Fechada. Bate na porta.
Olha em volta. Ninguém. Bate de novo, mais forte.

Marluce dá a volta, encontra uma porta lateral entreaberta.
Hesita. Empurra com força e ENTRA.

9 INT. IGREJA - NOITE / MADRUGADA

Marluce caminha devagar. Se aproxima do altar. Ajoelha diante
da imagem de SÃO JOSÉ.

Pega seu terço do bolso e começa a rezar, bem baixinho.

No fundo, tudo escuro, vários olhos brancos a observam.

23 VOZES CONJUNTAS (O.S.)
Me cura, Senhor... que ele volte pra
casa... eu prometo nunca mais pecar...
dá saúde pra minha mãe... não deixa eu
perder esse emprego... tira esse peso
do meu peito... que meu filho não
sinta dor... me ajuda a ter coragem...
só me dá um sinal...

SOM de passos ecoa pelo corredor. Marluce levanta o olhar.

Irmã Honorina SURGE da penumbra, desconfiada, se aproxima com
uma cabeça de cera nas mãos, logo atrás o Padre Severo.

Created using Celtx

6.

24 IRMÃ HONORINA
Dona Marluce, eu achava que as portas
fechadas já eram um sinal.

Marluce com os olhos cheios de lágrimas.

25 PADRE SEVERO
Então, foi o sua filha mesmo?... As
coisas por aqui se espalham rápido.

26 MARLUCE
Espero que da maneira correta.

Irmã Honorina ri.

27 PADRE SEVERO
E como está a criança?

28 MARLUCE
Ela tá bem, obrigada por perguntar
Padre.

29 PADRE SEVERO
As pessoas são maldosas minha cara,
mas eu vou lhe poupar desses
comentários... Ah lembrando que a
Igreja vai passar por algumas
reformas, a caixinha de doações ainda
está ali, o dizimo do domingo foi tão
pouco.

Irmã Honorina e o Padre Severo caminham em direção ao altar.

30 IRMÃ HONORINA
Dona Marluce...

Irmã Honorina, bate na urna do dizimo. Marluce sorri. Os dois
ENTRAM para os compartimentos.

Marluce tira do bolso dois reais e leva até a urna do dízimo.

Na volta, já perto da porta de saída, olha em direção ao
banco da frente, uma cédula de cinquenta reais.

Marluce se abaixa e pega a cédula, ao lado uma BOLSA MÉDIA
com um desenho de um elefante branco.

Marluce levanta, olha ao redor.

7.

MARLUCE
(SUSSURRO)
31 Padre Severo!... Irmã Honorina!

Olha a cédula por alguns instantes. Olha em direção a bolsa.

Vai até a bolsa, abre lentamente o zíper. Notas entre cinquenta e cem reais empilhados por toda a bolsa.

Marluce olha para os lados e em direção a saída.

10 INT. CASA DO CASAL - SALA/COZINHA - NOITE / MADRUGADA

BOLSA aberta em cima da mesa. Adilson olha atento para Marluce.

MARLUCE
32 ...Debaixo de um banco, perto daquela bancada alta--

ADILSON
33 --Do dízimo.

MARLUCE
34 Sim, mas não era...

Adilson balança a cabeça em negação.

MARLUCE (CONT'D)
35 Tu sabe muito bem o quanto que eu rezei por isso e São José--

ADILSON
36 --Acha que não vão dar conta?

MARLUCE
37 Eu to te estranhando, a gente vai tanto a Igreja. Isso é uma resposta!

ADILSON
38 Não é questão de fé, é a realidade. Se fosse por fé, porque ele não operou um milagre e curou a menina. Ele mandou uma mala de dinheiro?

MARLUCE
39 Deus opera de todas as formas. Milagre não é delivery pra vir do jeito que tu imagina.

8.

ADILSON
40 Então, bora lá na Igreja perguntar pro Padre Severo o que ele acha sobre.

Keyti assiste TV. Marluce cheira uma das almofadas.

ADILSON (CONT'D)
41 Isso é dinheiro sujo, a gente vai se meter em problema.

MARLUCE
42 Essa casa tá só esse cheiro de queimado! Pavor, desse povo que queima lixo.

ADILSON
43 Marluce!

MARLUCE
44 Ah... Olha a hora, né? A missa já já começa.

ADILSON
45 É, né?... Todo mundo distraído...

Adilson pega a bolsa e espirra.

MARLUCE
46 Adilson, não faz isso, pensa na nossa filha.

Adilson para por um instante, caminha em direção a porta.

MARLUCE (CONT'D)
47 "Não faço a eucaristia porque tô velho"... Tu provou que só se curva pro próprio umbigo.

11 INT. CASA DO CASAL - SALA/COZINHA - DIA

BOLSA em cima da mesa.

Keyti sorridente, sentada na ponta, com o braço engessado e com curativo na testa. Marluce com um macacão azul, sentada ao lado de Adilson. Os três estão de mãos dadas.

MARLUCE
48 Que sustente o corpo... e a alma.
Amém.

Adilson desfia o PEIXE cozido, separa as ESPINHAS.

Created using Celtx

9.

49 KEYTI
Se eu fosse um dinossauro... meu braço
num ia quebrar.

Marluce olha para o marido, que para, e empurra o prato para Keyti.

Marluce ansiosa, coça um CASCÃO na costa da mão.

Keyti come com pressa. BARULHO do talher no prato.

Marluce coça a mão, encara Keyti, que come agora pelas beiradas. Marluce come olha para seu prato por um tempo.

Keyti observa a mãe distraída, come novamente com pressa, engasga, tenta controlar, começa a lacrimejar com a boca cheia. Soluça. Se afasta da mesa, tomba a colher no chão.

Marluce ARRANCA o cascão de vez.

Adilson se abaixa para pegar a colher e bate com cabeça na mesa. Marluce olha para a filha.

SOM áspero na garganta. Keyti leva a mão ao pescoço. Tosse. Tosse mais forte. Começa a engasgar. Keyti levanta da cadeira, tropeça pra trás.

Adilson bate nas costas de Keyti, sem sucesso.

Marluce coloca o dedo na garganta de Keyti, ele vomita tudo.

ESPINHA de peixe no chão. Marluce olha para sua roupa, com respingos de comida.

50 MARLUCE
DIABO!

Adilson arregala os olhos e sinaliza com a cabeça em direção a filha.

Marluce olha RELÓGIO no pulso, levanta direto para a porta. Abre a porta. Olha pro relógio. Coloca o pé direito, mas volta.

12 INT. CASA DO CASAL - QUARTO DO CASAL - TARDE

As janelas trancadas, cortinas impedem entrada de luz.

O guarda-roupa com as duas portas abertas. Tem uma toalha de renda pendurada, que cobre parcialmente a entrada. No fundo, entre cabides vazios e roupas, uma imagem gasta de São José.

Created using Celtx

10.

Marluce tira aos poucos o uniforme, ajoelha em frente ao confessionário improvisado. Ela respira fundo, concentrada.

MARLUCE

51 Se foi Teu... me abençoa.
 Mas se foi meu... me perdoa.
 Só quero saber: é bênção ou é pecado?

Ela acende uma vela. A chama pisca e apaga sozinha.

Marluce começa a orar baixinho. Ao fundo, Adilson na cama, BORDA uma peça de Bumba Meu Boi.

Adilson TOSSE alto. Marluce balança a cabeça, irritada, se concentra novamente. Na SALA, Keyti aumenta o volume da TV.

MARLUCE (CONT'D)

52 Se tivesse ido pra Igreja, isso não
 tinha acontecido!

ADILSON

53 Marluce, o erro foi deixar ela
 sozinha...

Marluce respira fundo, se levanta.

MARLUCE

54 Todo mundo vai se confessar. Agora!

Na SALA, Keyti levanta num pulo. SOM de PORTA FECHANDO.

Marluce fecha os olhos com raiva. Adilson levanta da cama.

13 INT. CASA DO CASAL - QUARTO DE KEYTI - TARDE

Adilson abre a PORTA, olha em volta e não vê a filha.

ADILSON

55 Keyti? Keyti!

Adilson ESPIRRA. Olha para a cama, os cantos, mas não vê ninguém.

Calendário com a data "15" marcada: "Aniversário de Keyti"

Adilson ouve um BARULHO ao lado da cama. Ele se abaixa e vê Keyti, debaixo da cama, com uma pilha de moedas.

ADILSON (CONT'D)

56 Filha?!

Created using Celtx

11.

- KEYTI
- 57 Só mais algumas pai...
- Adilson olha para as moedas no chão. Próximo a falar algo... dá um longo suspiro, emocionado.
- ADILSON
(Alegre)
- 58 ...Minha filha, agora anda de bike sozinha!
- Adilson se ajoelha ao lado dela. Assoa o nariz, afaga o ombro de Keyti. Cochicha algo no ouvido da filha.
- 14 INT. CASA DO CASAL - QUARTO DO CASAL - NOITE
- Marluce em frente a porta, olha para a SALA, Keyti em frente a TV. Fecha a porta do QUARTO lentamente.
- Adilson na cama, coberto com lençol. Mede a temperatura com a mão no pescoço.
- ADILSON
(Fala baixo)
- 59 Pedir adiantamento? Pensa bem meu amor, tu quer te livrar de uma dívida, se endividando em outra.
- Adilson tem no colo, uma peça inacabada de Bumba Meu Boi: paetês, fitas e bordados espalhados.
- MARLUCE
- 60 Xiri! O que tu quer que eu faça? Passe o dia todo bordando?
- Adilson arregala os olhos, faz um sinal em direção a SALA.
- Adilson enfia a agulha na linha, mas se fura, sangue escorre pela ponta do dedo. Respira fundo, olha para o pano, a linha vermelha se mistura às cores do boi.
- Adilson TOSSE.
- Marluce ajoelha no altar ao lado da cama e se benze.
- BATIDA na porta principal da CASA. Marluce levanta de vez, olha para Adilson.
- Keyti na SALA, corre animada até a porta.

12.

MARLUCE (CONT'D)

61 Keytiane!

A porta se abre. Marluce corre até a janela, Adilson logo atrás. PUXA um pedaço da cortina discretamente e espreita.

Do lado de fora, veem Keyti conversar com Karla Kellen. Ela gesticula e Keyti balança a cabeça. De repente, Karla aperta com força o braço engessado de Keyti e começa a agredi-la.

Marluce se vira em direção a porta. Adilson segura no braço dela. BATIDA na porta da SALA.

Keyti ADENTRA tranquila no QUARTO, confirma com a cabeça.

Marluce olha para Keyti, BRAÇO sem o gesso e machucado.

Adilson SAI com pressa. BARULHO na porta da SALA.

Marluce no corredor, olha em direção a mesa na SALA. Bolsa ainda em cima da mesa.

15 INT. CASA DO CASAL - BANHEIRO - DIA

Adilson com o rosto machucado, sentado na caixa do vaso sanitário. Respira fundo. Com um "beck" na boca e uma garrafa de cachaça na mão.

Fumaça sai de sua boca. Adilson revira os olhos.

Adilson com a bituca, pressiona sob a palma da mão, mais de uma vez. Puxa a pele queimada, alonga até o limite. A pele estica, fica esbranquiçada, depois ele solta. O local lateja.

Adilson inspira, trêmulo. Olha fixo para o machucado.

BATIDAS na porta.

KEYTI(O.S)

62 Papai?... Cadê a mamãe?

Adilson espalha a fumaça no ar.

Adilson joga o "beck" dentro do vaso sanitário e dá descarga. CIGARRO desce água abaixo.

16 INT. CASA DO CASAL - SALA - NOITE

Marluce sentada no sofá, ao lado do marido e filha.

Created using Celtx

13.

63 KEYTI
Seria tudo mais fácil se ela tivesse
morrido.

Marluce direciona o olhar para a janela. Adilson cambaleia,
fecha todas as cortinas.

Os três sentados no sofá, OUVEM cantoria da Igreja.

Marluce respira fundo, aperta forte as mãos sobre o colo.

Keyti espirra. Adilson funga o nariz.

Os três permanecem imóveis no sofá. A cantoria da procissão
diminui até chegar em um SILÊNCIO completo.

Adilson começa a RIR sem parar. Marluce encara Adilson.

64 KEYTI (CONT'D)
A gente precisa resolver isso, ainda
faltam quantas parcelas?

	MARLUCE	ADILSON
65-66	12--Como assim 11?	11... e quem quiser que reze contra...

17 EXT. CASA DO CASAL - QUINTAL - NOITE

O fósforo cai sem querer, atea fogo. O saco começa a
queimar, solta uma fumaça preta que sobe rápida.

Ela tapa o rosto, tosse. Fica parada e encara o fogo.

O fogo aumenta, alarmante. Ela olha para a fumaça, para o
grupo, para o fogo desesperada.

Marluce tenta apagar o fogo. Joga terra em cima do saco, mas
as chamas continuam a crescer.

Desesperada, ela pega o saco em chamas com as mãos e arrasta
para dentro CASA.

As chamas atingem seus dedos, ela geme de dor, mas não solta.

18 INT. CASA DO CASAL - SALA - NOITE

Adilson todo suado, dança com Keyti, enquanto fala ao
telefone. Levanta a filha e deixa com os braços abertos.

No BANHEIRO, Keyti senta na caixa do vaso sanitário. Simula
um cigarro na mão.

Created using Celtx

15.

- JOVEM
- 70 Quer um trago?
- Marluce com mãos trêmulas, pega, inspira profundamente.
- Ela continua a andar, se aproxima do MAR. Ao lado, o MERCADO do PEIXE cheio. Uma mulher olha fixamente para Marluce.
- MULHER
- 71 Tá sozinha?
- Marluce acelera o passo, ignora os olhares da Mulher, enquanto se afasta.
- Enquanto caminha, um HOMEM VELHO surge à sua frente, balança uma nota de vinte reais e faz gestos obscenos.
- Marluce olha para o dinheiro e abaixa o olhar.
- Ela olha ao redor, está cercada por estranhos, todos eles oferecem uma rota.
- Marluce engole em seco. Foca em um BECO ESCURO a sua frente.
- Ela segue em direção a voz no BECO ESCURO.
- 20 INT. CASA DO CASAL - SALA/COZINHA/QUARTO - DIA
- Caminha em direção ao QUARTO DO CASAL.
- Marluce ENTRA no QUARTO DO CASAL. Olha Keyti debaixo da cama, se aproxima da filha.
- Se abaixa. Olha Keyti com a bolsa aberta e algumas moedas.
- Marluce puxa a filha de vez, ergue a MÃO. SOM de ESTRALO.
- Keyti corre para a SALA, com o rosto marcado.
- Marluce olha em direção a bolsa aberta. FECHA o ZIPER.
- 21 INT. IGREJA - TARDE
- Marluce com a bolsa, ADENTRA o local, coloca debaixo de um dos bancos.
- Prestes a sair. Um grupo de fiéis a cerca.
- FIEL HEYLIANE
- 72 Olha só quem apareceu. Resolveu lembrar de Deus agora, foi?

16.

73 IRMÃ HONORINA
A fé ajuda, viu? Principalmente quando
o desespero bate a porta.

Marluce, nervosa, olha para o chão.

74 MARLUCE
Eu... Realmente tava com alguns
problemas em casa.

Os fiéis trocam olhares.

75 FIEL IRANILDES
É, a gente percebeu. Problemas que te
fazem esquecer até o caminho da
Igreja, né?

Eles entregam um envelope a Marluce.

76 FIEL IRANILDES (CONT'D)
Fizemos uma "pequena" coleta. Não
resolve tua vida, mas... quem sabe
compra uma consciência nova.

Marluce com lágrimas nos olhos, aceita o envelope.

77 MARLUCE
Obrigada, do fundo do meu coração.

78 FIEL HEYLIANE(O.S.)
Pelo menos com a Marluce a gente sabe
onde vai parar.

Os fiéis abraçam Marluce.

Karla Kellen chega na porta da Igreja, olha para os lados sem
entender a cena. Marluce olha para a BOLSA e para Karla
Kellen.