



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

EMANUEL DE MATOS SANTOS
THAIANE SANTANA FERNANDES
LEANDRO SANTOS SOUSA

ELA NÃO SABE DANÇAR
(Média-metragem ficcional)

Vitória da Conquista
Novembro de 2025

EMANUEL DE MATOS SANTOS
THAIANE SANTANA FERNANDES
LEANDRO SANTOS SOUSA

ELA NÃO SABE DANÇAR
(Média-metragem de ficção)

Trabalho de Conclusão de curso na modalidade média-metragem, apresentado como requisito parcial para obtenção de título de bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Campus de Vitória da Conquista

Orientador: GILDON OLIVEIRA SILVA
FELIPE BRITO GAMA

Vitória da Conquista
Novembro de 2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB DEPARTAMENTO
DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - DFCH COLEGIADO DO CURSO DE
CINEMA E AUDIOVISUAL

BANCA EXAMINADORA:

Rogério Luiz Silva de Oliveira
(Avaliador interno - DFCH/UESB)

Vilma Carla
(Avaliadora externa)

Gildon Oliveira Silva
(Orientador - DFCH/UESB)

Filipe Brito Gama
(Orientador - DFCH/UESB)

AGRADECIMENTOS

Agradecemos profundamente as quinas e beiradas dessa vida que acabariam por nos levar a esbarrar com pessoas maravilhosas ao longo destes anos de graduação, cujos corações batem com a mesma força estranha que nos aproximou. Às crianças que são feitas por nós mesmos e que ainda respiram pelos mesmos pulmões que aqui escrevem. À arte e a possibilidade de crer em sua existência graças aos ensinamentos do nosso professor Rogério Luiz Oliveira, seu acolhimento e sabedoria desde o momento em que fomos mais jovens que já somos hoje; este projeto só foi possível graças a você. À Gildon Oliveira, nosso orientador, voz da realidade que nos aguarda fora dos muros que nos protegem deles: pode ser assustadora, mas será linda também. À Filipe Gama, nosso outro orientador, por nos abraçar neste fim de ciclo e confiar no material que estávamos lhe entregando num contato abrupto, mas real.

À Celma de Matos e ao Fernando Antônio, pilares de amor e inspiração, desejando a mais profunda gratidão por todo esforço e o apoio incondicional que dedicaram na caminhada de seu filho, Emanuel. A eles, expressa-se a mais profunda gratidão, reconhecendo que nada disso seria possível sem a presença, o cuidado e a confiança que sempre depositaram em seu caminho.

À minha mãe, Ivani Santana, você estava correta quando disse que nasci de olhos abertos. E eu, Thaiane, agradeço todos os dias por ser você a me permitir enxergar o mundo da forma doída, porém libertadora com qual o vejo, pois tudo o que me toca me faz lembrar de que estou viva, e de que não estou aqui atoa. Ao meu pai, Donizete Fernandes, sei de minhas imperfeições e elas fazem de mim quem sou. E à Clarice Lispector, quando enfatiza que “já que sou, o jeito é ser”. À todas as Macabéas que fazem da sua falta de pertencimento um lugar fértil para se criar arte. À Elena Ferrante e sua escrita transformadora: a nós roteiristas cabe somente isso, a escrita como uma maldição sagrada para digerir o mundo e a nós mesmos. À Daniel Esdras, por me lembrar que existia um quiosque, antes perdemos a regalia de escolher o queremos, já escolhemos estar juntos. A gente nunca percebe que há barulho até que o silêncio se apodere de cada fala presa na lacuna de um tempo que não existe mais.

À José Orlando e Maria das Graças, pais de Leandro, que sempre apoiaram suas escolhas artísticas e deram condições para trilhar nossos caminhos.

A realização deste filme foi um trabalho feito por muitas mãos amigas que se

estenderam sem pedir nada em troca. Foi um processo gratificante e, ao mesmo tempo, desafiador, que não seria possível sem o apoio desta equipe acolhedora. Agradecemos a Alex Oliveira, Arthur Antunes, Arthur Nascimento, Carolina Matos, Guilherme Maciel, Hudson Simões, Lara Pires, Larissa Lima, Marcos Gama, Mateus Carvalho, Murilo Ribeiro, Naylla Peixoto, Noiran N. Kilpp, Pâmela Rodrigues, Patric Sânzio e Thairini Zanardini por terem possibilitado a concretização de *Ela Não Sabe Dançar*.

Agradecemos às nossas atrizes que deram vida às personagens e que se doaram à nossa obra: Amelie Caribé, Ana Liz de Oliveira, Ana Tibúrcio, Bruna Xavier, Erica de Oliveira, Laura Carneiro, Mônica Medina e Thairini Zanardini. Um agradecimento especial à nossa protagonista, Yasminn Oliveira, personagem do nosso palco principal, pela inestimável dedicação e presença constante em todas as situações, a quem nunca poderemos agradecer o suficiente.

Por fim, agradecemos a todas as entidades sagradas que nos rodeiam e mantêm viva nossa chama pela vida e pela arte.

RESUMO

Este memorial propõe uma descrição e reflexão sobre a trajetória de criação do média-metragem *Ela Não Sabe Dançar*. Detalhado o processo desde as concepções iniciais, abrangendo projetos anteriores que contribuíram para esse produto, até as etapas de pós-produção. O processo completo envolveu quatro departamentos principais, cujos responsáveis foram: direção Emanuel de Matos e Thiane Fernandes; roteiro Thiane Fernandes; produção Leandro Santos Sousa; e a direção de fotografia por Emanuel de Matos. Assim como o média-metragem, este documento tem uma abordagem plural, pontuando a vivência de cada aluno dentro do processo de concepção do média-metragem.

Palavras-chave: *direção, roteiro, direção de fotografia, produção, audiovisual*

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Reuniões online com a equipe.....	28
Figura 02 - Planificação de cenas.....	29
Figura 03 - Cena do filme Retrato de Uma Jovem em Chamas.....	30
Figura 04 - Cena do filme Ela Não Sabe Dançar.....	30
Figura 05 - Ensaio da coreografia com Thairini e Yasminn.....	33
Figura 06 - Primeiro dia de preparação do elenco com as atrizes.....	34
Figura 07 - Segundo dia de preparação do elenco com as atrizes.....	34
Figura 08- Segundo dia de preparação do elenco com as atrizes.....	35
Figura 09 - Planilha de locações.....	36
Figura 10 - Locação: quarto de Celeste e Irene.....	37
Figura 11 - Locação: estúdio de balé.....	38
Figura 12 - Print da tabela de balanço de orçamento.....	47
Figura 13 - Print da tabela de controle da rifa.....	48
Figura 14 - Diretores Emanuel e Thaianie na gravação da primeira cena do dia.....	50
Figura 15 - Gravação da primeira cena do dia.....	50
Figura 16 - Gravação da primeira cena do dia.....	51
Figura 17 - Gravação noturna da primeira diária.....	51
Figura 18 - Gravação noturna da primeira diária.....	52
Figura 19- Gravação interna da segunda diária.....	54
Figura 20 - Gravação interna da segunda diária.....	55
Figura 21 - Frame extraído do material bruto do filme.....	55
Figura 22 - Marcos Gama e Caroline Matos montado o quarto de Celeste e Irene.....	56
Figura 23 - Cenário: quarto de Celeste e Irene.....	56
Figura 24 - Cenário: quarto de Celeste e Irene.....	57
Figura 25 - Emanuel e Thaianie passando direções para as atrizes.....	59
Figura 26 - Cenário: Sala república com as atrizes Yasminn, Laura e Bruna.....	59
Figura 27 - Mônica Medina no cenário do quarto de Celeste.....	60
Figura 28 - Parede do quarto de Celeste.....	60
Figura 29 - Celeste na cena de delírio em seu quarto.....	61
Figura 30 - Yasminn na caracterização com Lara Pires.....	62
Figura 31 - Yasminn se preparando para a cena.....	63
Figura 32 - Entrevista cedida para TV UESB.....	65
Figura 33 - Gravação da cena do confronto entre Celeste e Sofia.....	65
Figura 34 - Parte da equipe de Ela Não Sabe Dançar.....	66
Figura 35 - Caracterização de Yasminn para a cena da coreografia final.....	67
Figura 36 - Preparação para a cena de Celeste amarrada.....	68
Figura 37 - Celeste com o figurino final.....	68

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. ESCOLHAS INICIAIS.....	11
2.1. Primeiros passos.....	11
2.2. Roteiro.....	13
2.3. Como executar.....	19
2.4. Formação de equipe.....	22
3. PRÉ-PRODUÇÃO.....	23
3.1. Direção.....	23
3.1.1. Escolha da equipe.....	23
3.1.2. Análise técnica do roteiro.....	27
3.1.3. Decupagem de fotografia (planificação).....	28
3.1.4. Seleção de elenco.....	29
3.1.5. Preparação de elenco.....	31
3.1.6. Escolha de locação.....	35
3.2. Produção.....	39
3.2.1. Campanha de arrecadação.....	39
4. PRODUÇÃO.....	40
4.1. Direção.....	40
4.1.1. Desafios da direção.....	40
4.1.2. Direção de atores.....	42
4.2. Produção.....	43
4.2.1. Métodos de trabalho.....	43
4.2.2. Logísticas.....	44
4.2.3. Controle financeiro.....	46
4.3. Relato de diárias.....	48
4.3.1. Primeira diária: Externas.....	48
4.3.2. Segunda diária: República: sala, cozinha, e quarto.....	52
4.3.3. Terceira diária: banheiro e quarto.....	57
4.3.4. Quarta diária: estúdio de balé.....	61
4.3.5. Quinta diária: estúdio de balé.....	63
4.3.6. Sexta diária: Centro de Cultura.....	66
5. PÓS-PRODUÇÃO.....	69
5.1. Montagem.....	69
5.2. Trilha Musical.....	70
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	73
APÊNDICES.....	75
Apêndice A - Roteiro - 4º Tratamento.....	75
ANEXOS.....	95

Relato de Yasminn Oliveira..... 95

1. INTRODUÇÃO

Em *A História da Menina Perdida*, 2014, Elena Ferrante reflete bastante sobre o ato da escrita e sua repercussão na vida do escritor. Um dos trechos mais marcantes sobre isso ocorre quando a narradora, Elena Greco, percebe que, ao escrever, ela não apenas registra os acontecimentos, mas também os transforma e, de certa forma, os invoca para sua realidade. Desse modo, o autor precisa entender que a sua obra deixa de ser somente sua e passa a ser do mundo, numa espécie de realidade em mobilidade que traz consigo a existência de outras perspectivas adaptadas a uma lente própria. À medida que uma obra é consumida, o seu conteúdo acaba acessando diferentes tipos de vivências, provocando interpretações subjetivas que contribuem para que uma narrativa singular se torne uma grande metamorfose linguística. “Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador.” (Salles, 1998, p.19), de forma que o ato de criar torna-se, assim, um movimento contínuo e inacabado, que se estende para além da visão proposta inicialmente pelo seu criador, resistindo no tempo conforme a obra alcança o público. Nesse fluxo, cada elemento que compõe a criação passa a dialogar, formando uma espécie de coreografia dinâmica conduzida pelo próprio processo criativo. Esse diálogo é fundamental porque, a partir dele, as escolhas estabelecidas no início deste trabalho passam a orientar o percurso do que será desenvolvido ao longo desta tese. É precisamente nesse movimento que o memorial se estrutura, apresentando de forma sistemática o detalhamento das etapas de produção de *Ela Não Sabe Dançar*, transpassando pelo roteiro, direção e produção, evidenciando como cada decisão, ajuste e experimentação contribuiu para tornar a obra possível.

2. ESCOLHAS INICIAIS

2.1. Primeiros passos

Não se tratava de uma vontade em comum, concluir os anos acadêmicos numa produção conjunta referente ao primeiro curta-metragem ficcional realizado por Thaiane Fernandes e Emanuel de Matos, numa forma de resgatar um mero trabalho do semestre. Definitivamente se ajudaram, participaram da equipe um do outro... mas Emanuel de Matos tinha outros interesses. Ele estava trabalhando na estrutura de um roteiro autoral proposto em sala de aula, que levava o título de “Como Eu Te Conheci”, e pretendia rodá-lo em formato de curta-metragem no final do curso, quando Thaiane Fernandes fez uma escolha e o comunicou: retomava a ideia de um roteiro que surgiu nos primeiros anos de graduação, retomava a ideia de um roteiro que surgiu nos primeiros anos de graduação, intitulado de “Outra Estação” com uma proposta diferente, mais madura, trataria de um cinema no qual acreditava. Porém, com uma condição: o cinema no qual acreditava era na companhia de Emanuel, todo o seu apelo à nostalgia só faria sentido se ele apostasse nela como o fez no terceiro semestre da faculdade. Não foi uma decisão fácil de ser tomada, a sensibilidade que os unia também se tornava um divisor de águas: ambos os projetos tinham forte apelo emocional para ele. No entanto, um encontro com o principal gatilho do processo criativo de *Outra Estação (2022)* eliminava qualquer alternativa. *Simbiose*, a sua parceria torna-se então uma marca autoral —, é aquela busca por algo que já estava mais alinhado às vivências, urgências e inquietações que os moveram durante todos esses anos passa a mostrar que, o processo de criação não começa no papel, mas nos encontros, desencontros e decisões cotidianas. Cada uma delas estava impregnada de significado, contribuindo para o desenho de uma obra que está em constante movimento, sempre aberta a novas camadas de sentido.

Para completar a equipe principal do projeto, Leandro Santos integrou-se posteriormente ao grupo, embora sua relação com o média já fosse pré-existente: como still em *Outra Estação (2022)*, ele acompanhou de perto o processo criativo dos diretores e, de forma intrínseca, já partilhava da forma como a dupla costumava operar num set de filmagens. Sua entrada como produtor ocorreu de maneira natural, motivada por sua habilidade prática e por sua sólida experiência com finanças, um diferencial essencial em uma produção independente e de baixíssimo custo, em que cada decisão orçamentária demanda

precisão e racionalidade. Leandro trouxe uma visão sóbria, mas sem pecar na ausência do necessário para fazer um set funcionar por doze horas, articulando soluções objetivas para problemas logísticos, antecipando dificuldades e garantindo que o projeto permaneça viável mesmo diante das temidas limitações. Sua capacidade de resolver problemas com agilidade e manter o set funcional tornou-se indispensável para a dinâmica da equipe. Assim, seu perfil complementar consolidou o trio responsável pelo núcleo central deste TCC, viabilizando o filme não apenas como produto final, mas como processo possível dentro das condições reais de produção.

“A arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno da relação entre seres humanos.” (Salles, 1998, p.41), portanto, escrever um roteiro é, em primeiro lugar, um exercício de escuta. Entender-se como um indivíduo imerso a uma realidade que o obriga a estar atento a seus arredores e os personagens que a caracterizam é se permitir ser atravessado constantemente pelo cotidiano, resgatá-lo em forma de arte. Por essa razão, seria impossível falar do roteiro de *Ela Não Sabe Dançar* sem discorrer sobre a breve, mas marcante, presença de Yasmin Oliveira no curso de Cinema e Audiovisual. Sua timidez, quase desconcertante, inspirava Thaianne Fernandes justamente por refletir algo que ela mesma conhecia intimamente: um deslocamento quase palpável promovido por uma infância e adolescente marcas por uma timidez inoportuna e falta de pertencimento a realidade que viviam. Apesar de ter protagonizado o primeiro curta feito em equipe durante a graduação, a ausência de respostas provocada por uma difícil aproximação com Yasmin facilitava na abertura de um leque de ideias que, num roteiro, preenchiam qualquer questionamento. Ter em mente Yasmin como inspiração foi, ao mesmo tempo, um desafio e uma entrega — difícil por se tratar de alguém real, reduzi-la a uma caricatura seria no mínimo desonesto, sem mencionar o risco constante da projeção excessiva; fácil porque sua presença já carregava uma verdade cênica. Yasmin se fez personagem à medida que se fez atriz, tornando-se para Thaianne um espelho sensível cuja intenção se criava na vontade de provocar também este efeito no público.

Dessa forma, a escolha de enquadrar *Ela Não Sabe Dançar* num cinema de gênero emerge menos como um gesto técnico ou estratégico e mais como uma manifestação íntima do processo criativo dos diretores. Não se trata de reproduzir uma vertente estética preexistente, tampouco de responder a expectativas formais ou narrativas associadas ao gênero, mas de encontrar uma linguagem que traduza inquietações internas, memórias e sensibilidades pessoais. A adesão ao cinema de gênero, portanto, foi intuitiva, um movimento

de descoberta mais do que estratégica. Os realizadores, ainda que não nutrissem afinidade prévia com o gênero, reconheceram nele um campo fértil para elaborar questões subjetivas e para estreitar limites entre o real e o simbólico, entre o emocional e o estético. Assim, o filme não busca chocar nem reproduzir padrões consagrados, mas expressar uma verdade emocional, um modo de ver e sentir o mundo que é próprio de seus criadores. O gesto criativo em *Ela Não Sabe Dançar* é, portanto, mais confessional que convencional. O média-metragem pretende convidar o espectador a acessar ainda mais esse abismo interno da protagonista Celeste, numa forma de explorar cada vez mais este estranhamento entre o corpo e a presença, entre ambiente e desejo numa identificação silenciosa. Celeste não apenas se afasta de sua realidade, como também procura arrastar o público com ela para um lugar onde o incômodo por ser quem é não a abandona em nenhum instante. A dissociação torna-se uma ferramenta de progressão dramática e a figura de Yasminn Oliveira se reafirma como essencial. Sua escalção para interpretar novamente a personagem não foi apenas um apelo à nostalgia do início do curso, mas a confirmação de que ela traduz com precisão aquilo que o roteiro precisa comunicar. Yasminn se tornou o corpo que dava forma a essa falta de pertencimento; uma ponte entre o caos criativo é uma realização sensível da obra.

Gomes afirma que uma obra artística apresenta um conjunto de investimentos que tocam em questões significativas para o modo como o espectador vivencia a experiência de apreciação da obra. Partindo desse pressuposto e em comunhão as afirmativas desse pesquisador, acredito que seja possível afirmar que grande parte da motivação que nos leva a fruir uma narrativa dramática ficcional, considerando-a como uma obra artística⁴, independentemente da plataforma midiática na qual esteja inserida, pode estar associada a sua capacidade de provocar, no fruidor, um encanto. (GOMES, 1996, p.54).

2.2. Roteiro

Por se tratar de um roteiro baseado em um curta-metragem desenvolvido no terceiro semestre da faculdade, sua estrutura inicial estava profundamente enraizada na bagagem acadêmica daquele período, refletindo influências e percepções ainda em formação. Ademais, como destaca Cecília Salles, a criação é um processo de lenta construção e amadurecimento, em que a ideia original passa por sucessivas transformações até atingir novas camadas de significado. Esse percurso não é linear, mas marcado por experimentação, revisões e adaptações, permitindo que a obra se expanda à medida que o olhar do criador se refina com o tempo. A escrita de *Ela Não Sabe Dançar* partiu, sobretudo, de uma cadeia de vivências e experiências reformuladas, ajustadas para dialogar com uma nova proposta narrativa. Esse

processo foi impulsionado por um grupo que, ao longo da trajetória acadêmica, acumulou referências e repertórios distintos, enriquecendo a abordagem estética e conceitual da história. Embora anteriormente tenha havido uma busca por referências para a construção da narrativa, o amadurecimento das mentes que as estudaram trouxe um novo entendimento sobre elas. “O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido é afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos.” (Sales, 1998, p.38). Esse olhar, agora transformado pela experiência e pelo tempo, se encontra em constante desenvolvimento, marcado por novas experimentações que continuarão a se expandir à medida que o processo criativo evolui.

Para conseguir traduzir com precisão a aflição da protagonista, uma personagem deslocada e obcecada, foram realizados três tratamentos do roteiro a fim de construir uma atmosfera com foco numa narrativa psicológica de maneira fluída e verossímil, atingindo a progressão dramática requerida desde a sua primeira versão. Dessa forma, o projeto passava a ser um reflexo da evolução do olhar criativo de seus autores, reafirmando a natureza inacabada e em constante movimento do processo artístico. Quando a música *Paper Bag* (1999) da cantora e compositora norte-americana Fiona Apple se torna um gatilho para a ideia que daria vida à trama de Celeste, torna-se inevitável não concluir que na arte as coisas nunca funcionam de forma acidental: a intenção já estava lá antes mesmo de ser verbalizada, o processo de fato emerge como um constante reflexo das marcas deixadas ao longo de sua construção. É então que a melancolia e a desilusão presentes nas canções que sempre dialogaram diretamente com o estilo de escrita introspectiva de Thaiane Fernandes, estabelecem uma ponte entre o que pensa e o que torna visível. A roteirista segue fiel às suas referências ao beber de artistas cuja sonoridade e poética espelham a solidão feminina contemporânea com a qual conversa desde que se reconhece como escritora. Compositoras como Fiona Apple e Mitski, algumas das principais referências de gêneros marcados pela introspecção, pelo experimentalismo e pela recusa em aderir a convenções comerciais, passam a oferecer para o roteiro de *Ela Não Sabe Dançar* um plano de fundo que caracteriza a sua personagem como alguém que pode existir para além de uma narrativa ficcional, e, o que inicialmente se configurava como o impulso para uma nova história, desvinculada de projetos anteriores, logo revelou-se como a continuidade de um mesmo sentimento, já enraizado. O eu-lírico que depositava toda a sua esperança numa mera “sacola de papel” ao confundi-la com o cair de uma estrela cadente já existia, tratava-se da personagem Celeste.

No entanto, desvincular-se do projeto anterior não foi uma tarefa fácil, um intenso processo de reconstrução foi exigido: a protagonista Celeste tinha que ser conhecida para

além dos sete minutos concedidos pela disciplina Fotografia e Iluminação I. *Ela Não Sabe Dançar* se torna uma obra do tempo, como lembrado por Klee (1990, p. 74), “ao que as rasuras revelam, é no erro, no traço interrompido, que o gesto do artista se torna verdadeiramente visível”. Cada reescrita, hesitação e correção deixou inscrita a marca da roteirista, revelando um modo singular de pensar e sentir o filme. O roteiro, portanto, não se consolidava como um produto acabado, mas como a formalização de um percurso criativo em que a falha e o acerto coexistem. É nesse movimento entre o controle e o improvisado que se torna possível reconhecer a presença viva do autor, cuja subjetividade se manifesta não apenas nas escolhas finais, mas nas próprias marcas do processo. E para poder livrá-la de se bastar em uma caricatura, foi-se então traçado um perfil de personagem que permitiria conhecê-la um pouco mais numa maneira de validar as suas ambições conforme busca aproximá-la do público. Inicialmente, Celeste foi construída apenas a partir de seus defeitos, refletindo uma visão ainda imatura da tridimensionalidade da personagem, algo que só seria alcançado no último tratamento do roteiro. Nesse primeiro momento, sua apatia foi confundida com ausência de qualidades, resultando em uma figura insossa e distante. Mas, sem nuances, como seria possível estimular a compaixão do público por ela?

“[...] a definição de emoção, avanço na reflexão de que as emoções que sentimos durante apreciação de uma obra artística oriundam-se dos mesmos processos que geram nossas emoções na “vida real”, sendo aquelas (fomentadas durante o momento da fruição) tão verdadeiras quanto estas (sentidas e processadas em nosso cotidiano). Uma e outras são verdadeiras em suas contextualizações, pois podem ser acionadas tanto por situações reais, como também pelos mais variados tipos de pensamentos e crenças envolvendo mente e corpo na dinâmica da estruturação de um momento emotivo.” (GOMES, 1996, p.57).

A constatação de que as emoções vividas durante a fruição artística são tão autênticas quanto às experimentadas na vida real tornou-se essencial para a construção da progressão dramática de *Ela Não Sabe Dançar*. Se a protagonista, Celeste, deveria despertar uma resposta emocional genuína no público, era necessário trabalhar características capazes de evocar empatia e identificação, dando ao espectador motivos para torcer por ela. Tornou-se imprescindível não cair no erro de apresentar a sua apatia como ausência de humanidade, uma vez que, no primeiro tratamento do roteiro, seu deslocamento era apresentado de forma unidimensional — construído a partir de um único traço de personalidade caricato, sem profundidade psicológica ou evolução ao longo da narrativa, — o que dificultava qualquer possibilidade de conexão. No entanto, à medida que o processo avançou, tornou-se evidente que a relação do espectador com Celeste dependerá da forma como suas angústias e frustrações fossem construídas, já que, se o público reconhecesse nela sentimentos familiares,

sua apatia deixaria de ser um traço distante e se tornaria algo compreensível. Assim, as emoções que ela expressa, ou esconde, precisavam ser trabalhadas com o mesmo peso das emoções vividas no cotidiano ao que “grande parte da motivação que nos leva a fruir uma narrativa dramática ficcional, considerando-a como uma obra artística, independentemente da plataforma midiática na qual esteja inserida, pode estar associada a sua capacidade de provocar, no fruidor, um encanto.” (GOMES, 1996, p.54). Esse entendimento permitiu um processo de evolução no roteiro cuja intenção era que Celeste não fosse apenas observada, mas possivelmente sentida pelo público.

Ao desenvolver *Ela Não Sabe Dançar*, foi notada pela equipe que a forma como esses elementos são articulados pode, de fato, ajudar a definir a profundidade da experiência do espectador. A dimensão cognitiva permitiu construir um enredo que provoca reflexão, fazendo com que o público possa vir a se envolver intelectualmente com as escolhas e dilemas de Celeste. Explorar uma dimensão sensorial foi uma maneira de fazer com que a atmosfera da história pudesse ser sentida com mais intensidade, utilizando dos sons, silêncios, imagens, cenários e ritmo narrativo para amplificar emoções, a fim de conectar verdadeiramente o espectador à jornada da protagonista, na pretensão de fazê-lo sentir suas dores, frustrações e desejos como se fossem seus. O maior desafio foi equilibrar esses aspectos de forma harmônica, garantindo que nenhum deles enfraquecesse o outro e que a experiência do espectador fosse íntegra e envolvente. Foi pretendido que cada cena, cada diálogo e cada escolha estética ressoassem com o público de forma autêntica, sem que houvesse uma dissociação entre a emoção da trama e a realidade emocional do espectador.

Como uma espécie de supermulher a mãe vive, de antemão, tudo o que a jovem poderia viver por si mesma. Ela contenta-se em apegar-se a sua mãe com abnegada devoção, enquanto, ao mesmo tempo, inconscientemente, tenta, quase contra a sua vontade, tiranizá-la, naturalmente sob a máscara da completa lealdade e devoção. A filha leva uma existência de uma sombra, muitas vezes visivelmente sugada pela mãe (JUNG, 2002, p. 99).

Na premissa da trama, o papel dominante exercido pela mãe de Celeste reflete com precisão a dinâmica descrita por Jung, em que a protagonista enfrenta o dilema de se afastar da identidade frágil e dependente moldada por essa figura materna. Sua presença sufocante dificulta a afirmação da própria individualidade, reforçando sua apatia e sensação de deslocamento. Esse vínculo disfuncional gera frustração e opressão, podendo gerar identificação com o público ao que a sobrecarga emocional imposta por figuras maternas controladoras é um dilema psicológico recorrente desde que o mundo é mundo. O desligamento de Celeste com a sua mãe ao longo da narrativa, é uma tentativa de romper com

laços construídos desde a infância, mas seu conflito se torna ainda mais complexo e universal ao buscar, inconscientemente, na professora de balé a aprovação materna que ainda a define.

Outro fator importante, vale lembrar, trata-se da construção do visual como um desafio que se compete a trazer a veracidade e intensificar todos os sentimentos vividos pela personagem. O ambiente escolhido para ser sua casa reflete suas emoções conflitantes; em vez de um refúgio, transformou-se em uma cela que a mantém cercada, isolada. A sensação de estar em um lugar onde não apenas falta intimidade, mas também empatia, se intensifica pelo comportamento das colegas, que parecem indiferentes ao seu estado emocional. Essa vivência de compartilhar espaços que deveriam ter um caráter mais pessoal com pessoas que não possuem tanta conexão acaba gerando uma representação visual de desconforto e solidão. Como Mendes (2008) ressalta, "é a unidade que evoca o pathos do público", e é exatamente essa fragmentação de seu espaço que geralmente ressoa profundamente com o espectador, provocando uma sensação de que ela nunca terá verdadeiramente algo que seja seu. Em cada canto, a disposição dos objetos e os momentos silenciosos servem como um reflexo de sua luta interna, amplificando o tema central da história: a busca por pertencimento em um ambiente que constantemente a faz sentir-se uma estranha.

Celeste luta constantemente com a frustração de não ser a melhor ou de não ser o suficiente. O ambiente em que ela vive, o meio do balé traz essa carga de cobrança e perfeição. Em meio a um espaço que deveria ser um lar, ela se confronta continuamente com a comparação de seus fracassos frente aos sucessos alheios, o que a faz constantemente questionar seu valor. Mendes (2008) menciona que 'o todo que emociona' e, neste sentido, a frustração constante da personagem se torna um reflexo das inseguranças que muitos enfrentam, acentuando a intensidade emocional da narrativa. Sua trajetória de autodepreciação pode muito bem culminar em uma reflexão sobre a busca por pertencimento e autoaceitação, revelando que, embora a luta interna seja dolorosa, ela é parte de uma experiência humana mais ampla que pode promover uma conexão significativa entre o espectador e a obra, mesmo que, no final ela acaba se deixando levar por esse sentimento, numa tentativa de conduzir o público ao completo delírio final. A frustração da personagem em meio ao fracasso e a certeza de não ser considerada boa o bastante é um reflexo doloroso de suas inseguranças pessoais. Esse sentimento, aliado ao ambiente hostil que a cerca, intensifica sua luta interna e a distância de suas aspirações, revelando que o fracasso pode ser tanto um fardo quanto um passo necessário para o crescimento para o clímax.

Construir cenas de catarse na história, ainda que necessário, exige um pouco mais de cuidado. Para que esses momentos tenham impacto real e não pareçam artificiais ou exagerados, é essencial que a trajetória emocional dos personagens seja bem trabalhada. No caso de Celeste, sua jornada é cheia de frustrações acumuladas, e o momento em que ela atinge seu ápice emocional não pode surgir do nada. Sua explosão de crueldade ao provocar um acidente grave com uma de suas alunas é o resultado de uma série de desejos reprimidos e feridas do passado que foram se intensificando ao longo da história. O público precisa sentir essa carga emocional crescendo aos poucos, perceber os sinais do descontrole de Celeste e entender como sua cabeça foi se fragmentando até chegar a esse ponto crítico.

A piedade é uma emoção dedicada a alguém que sofre. Assim sendo, é sentida pelo espectador e tem por objeto o sofredor de infortúnios, uma personagem vitimizada por algo ou por outra personagem. Não é surpreendente constatar que, tendo essa premissa em perspectiva, as narrativas melodramáticas deem destaque às aflições vividas por seus protagonistas, já que, para que o espectador possa se comover do drama destas personagens é preciso que elas sejam de alguma forma vítimas das circunstâncias. Segundo Carrol (1999, p. 36).

Tornou-se essencial evitar a percepção de Celeste como uma mera vítima, pois esse olhar excessivamente compassivo dos criadores dificultava sua construção, causando uma espécie de piedade além do necessário. Embora sua personalidade fosse moralmente ambígua, as ações de Clarita, sua professora de balé, em resposta ao acidente envolvendo uma aluna de dez anos haveria de despertar sentimentos mistos de traição é algo que seria o certo a se fazer, especialmente considerando todo o desequilíbrio emocional enfrentado por Celeste. Esse tipo de construção parte do objetivo de tornar a cena final não apenas impactante, mas emocionalmente verossímil. A plateia pode não concordar com as ações da personagem, mas precisa ser capaz de compreender de onde elas vêm. Quando um momento de catarse acontece sem um desenvolvimento sólido, corre-se o risco de parecer gratuito, mas quando é bem estruturado, ele se torna não apenas justificável dentro da narrativa, mas também inevitável. A tensão chega a um nível insustentável e explode de maneira arrebatadora. E o mais interessante é que esse acidente, por mais drástico que seja, não é o fim do seu colapso, mas um gatilho que empurra Celeste para um estado ainda mais profundo de descontrole a ponto de alucinação.

A sequência final em que Celeste persegue Sofia, carrega então forte carga simbólica, ao que Sofia passa a representar todo o potencial desperdiçado e a busca excessiva por uma inocência perdida em meio ao caminho. O comportamento lúdico de Sofia, entre risinhos e passos coreografados, sugere que ela pode ser tanto uma figura real quanto uma divagação dos pensamentos obsessivos da protagonista. O sofrimento interno e profundamente subjetivo

evocado a partir da afirmação de Sofia: "só tá doendo em você", em resposta ao aperto de Celeste na tentativa de desaparecer com esse deslocamento materializado em corpo de menina, reforça um traço essencial do drama psicológico, assim como o silêncio prolongado capaz de enfatizar uma tensão emocional sem a necessidade de exposição direta dos sentimentos através do diálogo.

É então que Celeste parece ser transportada de uma situação urbana caótica para um ambiente artístico e introspectivo, sugerindo um deslocamento psicológico ao que o vestido branco de uma Sofia que está à sua espera, é carregado de um simbolismo onírico. A partir desse ponto, o drama se intensifica, levando a personagem e o espectador a uma espiral emocional que culmina nessa cena final, onde ela se entrega completamente ao delírio dentro do teatro. Esse momento não acontece apenas para chocar ou surpreender, mas para amarrar todas as emoções que foram sendo construídas ao longo da história, podendo oferecer ao público uma experiência visceral. A dança surge como o ápice do conflito emocional de Celeste, sendo o balé uma extensão de sua mente responsável por materializar seu embate interno, tornando-se um meio de comunicação entre ela e Sofia. A performance em si é uma despedida simbólica. Celeste veste branco ao se unir a Sofia, mas ao final da performance, sua roupa muda para preto, possivelmente sugerindo uma aceitação da sua dor e uma transformação irreversível.

2.3. Como executar

Em meio ao processo criativo, era sempre incentivada pelo orientador a importância de escrever num papel todas as ideias a respeito da narrativa que o grupo pretendia desenvolver, reforçando a necessidade de não se importar com um número mínimo de páginas e tampouco a sua duração: qualquer divagação era bem-vinda inicialmente, aliás, a história precisava fluir, ganhar forma para que o objetivo principal fosse alcançado, já que não há uma compreensão completa da narrativa e sim um trajeto constante motivado por uma vaga ideia.

Preocupar-se com os seus excessos ficava em segundo plano, já que o projeto não precisava se limitar à execução técnica de imediato, uma aflição comum em cenários compostos por cineastas independentes, sendo a falta de orçamento a principal responsável por interferir diretamente no processo criativo. Entretanto, a constância de projetos anteriormente viabilizados por meio de editais acabou por consolidar, na dupla Thaiane e Emanuel, uma concepção equivocada: a de que uma produção só pode ser bem executada se

houver recursos financeiros disponíveis, se não, determinados aspectos técnicos e estéticos seriam inevitavelmente comprometidos. Essa crença gerou um desânimo recorrente e marcou o início da pré-produção, dificultando o engajamento necessário para que o projeto avançasse.

Simbiose. Quando um cedia ao desânimo, o outro também se deixava afetar. Diante da escassez de recursos, surgiam cada vez mais questões de peso levantadas durante uma produção: como arcar com o aluguel das locações? O figurino não corresponderia ao que o roteiro propunha, o deslocamento se tornaria ainda mais exaustivo, e sobretudo, como garantir alimentação para a equipe? Sem mencionar, é claro, a falta de possibilidade de poder pagar pelas doze horas diárias. Não havia orçamento ou qualquer verba extra que permitisse cobrir os custos básicos da produção. Então, foi preciso reconfigurar toda a estrutura de produção, ceder ao cinema de guerrilha, quase uma marca autoral dentro de produções do sudoeste baiano. Foi somente a partir do diálogo com o orientador Gildon Oliveira que soluções alternativas começaram a surgir, e com elas, a lembrança de que “o momento é agora” — a dupla ainda possuía a disposição necessária para se arriscar num cinema sem dinheiro. E o primeiro passo que define o restante deste processo, é a escolha de uma equipe que não apenas esteja de acordo com as circunstâncias, mas que também facilite as tomadas de decisões.

Não se pode limitar o conceito de processo com tendência, nesse contexto de uma obra específica, a um grande insight inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande idéia que surge no começo do processo. No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam. (Salles, 1998, p.36).

Cursar Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) configura-se como uma experiência marcada por ambivalências. Por um lado, o contato direto com profissionais experientes, cineastas e técnicos que compartilham saberes práticos e vivências de mercado, torna a produção cinematográfica uma possibilidade concreta para estudantes que, em muitos casos, provêm de contextos onde as oportunidades no setor audiovisual são escassas e, por isso, limitam a expressão plena de sua criatividade. Paralelamente, a universidade se apresenta como um espaço formativo e acolhedor, no qual projetos cinematográficos ganham orientação, rigor e consistência. A formação oferecida, que integra teoria, história, técnicas de produção e roteirização, fornece o suporte necessário para o desenvolvimento de propostas autorais. Tal ambiente torna-se especialmente relevante para aqueles afastados dos grandes centros de produção audiovisual. Nesse cenário, a UESB

desempenha um papel fundamental ao democratizar o acesso à educação cinematográfica de qualidade no interior da Bahia, contribuindo tanto para a formação de novos profissionais quanto para o fortalecimento da produção audiovisual regional.

Nesse contexto, o desejo de criar encontra terreno fértil, ganha o forma, e aquilo que antes parecia distante passa a ser percebido como possibilidade concreta. A observação das estratégias utilizadas por outros estudantes em seus Trabalhos de Conclusão de Curso oferece referências valiosas sobre modelos de produção já aplicados em condições semelhantes, marcadas por limitações financeiras e estruturais, tanto pessoais quanto institucionais. De fato, a realidade entre produções universitárias em todo o Brasil partilham dessa mesma escassez de recursos, sendo marcadas por essa busca de métodos de produção que visam desenvolver propostas estéticas em situações de baixíssimo orçamento. Diante desse cenário, os estudantes são frequentemente compelidos a exercitar a criatividade de modo intensificado e a mobilizar esforços que extrapolam os limites convencionais. Tal exigência, recorrente e reconhecida no contexto acadêmico regional, acaba moldando a experiência formativa na etapa final do curso. Embora desafiadora, a superação dessas barreiras costuma resultar em projetos inovadores, adaptados às condições locais e marcados pela inventividade.

Diárias exaustivas, produções com poucos recursos para manter a manutenção no set, principalmente quando é relacionado a alimentação e transporte, acúmulo de funções que geram frustrações na equipe, dificultando uma convivência mais fluida, acabam fazendo parte de uma vivência recorrente e naturalizada no cinema interiorano. Essa ausência de suporte e falta de alternativas leva o idealizador de um projeto a abraçar essa realidade. No entanto, ainda que a falta de recursos possa restringir certos aspectos técnicos, mesmo com pouco, os idealizadores ainda possuem a sua mente e a capacidade criativa que os levou até ali.

Produzir cinema sem recursos financeiros é um ato que vem da resistência do criar cinema. No contexto do curso de Cinema e Audiovisual da UESB, em que a ausência de verba institucional para TCCs é uma realidade consolidada, o desafio de concretizar o média-metragem *Ela Não Sabe Dançar* se tornou ainda maior, quase como um laboratório prático de alternativas de produção. Acredita-se que registrar o processo de pré-produção do projeto leva a investigar como as restrições orçamentárias reconfiguram radicalmente o fazer cinematográfico — desde as escolhas narrativas no roteiro, que precisou ser concebido como um "filme filmável" dentro das limitações da dupla, até a construção de uma rede colaborativa que substitui a remuneração, em que a força da amizade e camaradagem vence. Apropriando-se da concepção de Salles acerca do processo criativo como fenômeno coletivo

em constante mutação, a experiência registrada aqui tem como efeito, mostrar que a escassez material pode paradoxalmente ampliar um leque de opções atrelado a uma mente que está em constante movimento.

2.4. Formação de equipe

Contratar uma equipe sem custos é, inevitavelmente, um desafio que acarreta a redução do número de funções e o acúmulo de responsabilidades entre os poucos colaboradores disponíveis. Departamentos como o de arte e o de fotografia, que exigem execução técnica e criatividade em igual medida, acabam sendo especialmente afetados, já que, com menos pessoas envolvidas, aumenta-se o risco de sobrecarga. No entanto, ainda que esses obstáculos sejam significativos, é aconselhado que a direção não se paralise diante deles, pois o foco central deve estar, sobretudo, em seu processo criativo. Portanto, trabalhar com uma equipe ciente das limitações da produção e que abrace genuinamente a proposta pode acarretar em soluções práticas em momentos mais caóticos. Porém, para que a dinâmica aconteça em sua devida forma, é essencial que o diretor conduza o grupo com sensibilidade, empatia e consciência, evitando cobranças desnecessárias ou expectativas inalcançáveis. Tratar a equipe com humanidade é o que permite que o trabalho, mesmo em condições adversas, mantenha um nível de coerência do que está sendo proposto.

Partindo do princípio de que, em um projeto colaborativo, o compromisso criativo seria capaz de substituir a remuneração, iniciou-se uma busca por pessoas que acreditassem na história à medida que se deixasse tocar pela confusão de Celeste. Colegas de curso com interesses alinhados, cujo grau de proximidade permitisse uma troca de experiências num mundo em comum, iniciantes em busca de portfólio e as mentes acostumadas a um cinema de guerrilha foram responsáveis por ajudar na formação de uma equipe enquadrada na fórmula mais orgânica possível, levando a crer que apesar dos desafios, ainda existem oportunidades num cinema com pouquíssima verba. A pré-produção tornou-se então, um jogo de "como fazer muito com quase nada". É importante que o improviso não deve ser entendido como sinônimo de amadorismo, mas como uma estratégia consciente, especialmente em um contexto marcado pela proliferação de editais, no qual o estudante participa de diversos projetos cinematográficos com orçamento e, assim, experimenta uma liberdade criativa um pouco maior. Ao longo desse processo, compreende-se que pessoas bem alimentadas e acolhidas tendem a trabalhar melhor, tornando-se fundamental a preocupação da dupla em

proporcionar um ambiente agradável, sobretudo em condições de trabalho colaborativo e sem remuneração. Dessa forma, surge a necessidade de um esforço adicional na captação de recursos destinados à logística, como transporte e alimentação, garantindo condições mínimas para a realização dos projetos de maneira mais digna e eficiente.

3. PRÉ-PRODUÇÃO

3.1. Direção

3.1.1. Escolha da equipe

Como mencionado anteriormente, a escolha da equipe técnica para o projeto cinematográfico foi um processo meticulosamente planejado para otimizar as condições de produção e, ao mesmo tempo, extinguir o melhor de cada relação intermediada pela graduação e cultivada ao longo dela, numa conversa íntima e indireta com o encerramento de um ciclo iniciado dentro da universidade. A dedicação de todos converteu-se em prol de um único objetivo comum: fazer o que acredita com competência e uma sutileza que só poderia vir da arte. Contudo, era preciso lidar com a existência de um final de semestre acadêmico e o acúmulo de responsabilidades provocado por ele. Tal realidade acabou se tornando um filtro adicional no processo de seleção da equipe. A grande maioria dos envolvidos possuía uma vida acadêmica ativa, com uma grande carga horária de disciplinas, trabalhos e provas. Além disso, muitos conciliavam a vida universitária com compromissos e responsabilidades fora da faculdade, incluindo empregos de meio período ou período integral, estágios e obrigações pessoais. Portanto, era crucial que os membros pudessem conciliar às exigências do set e das etapas de pré e pós-produção com suas vidas pessoais.

O resultado final desse processo seletivo foi a formação de uma ficha técnica notadamente diversificada, o que se tornou um dos grandes acertos do projeto. A equipe teve uma vasta gama de talentos, servindo de experimentação para muitos envolvidos que, pela primeira vez, através de suas habilidades finalmente poderiam mostrar o que tinham para oferecer. Parte do elenco e dos demais colaboradores acabou sendo formado por alunos e egressos do curso de Cinema e Audiovisual, cuja familiaridade e o domínio dos processos de produção audiovisual facilitaram o caminho. É válido mencionar também que a combinação

de atores e não atores, permitiu unir a técnica interpretativa dos primeiros à autenticidade e ao frescor de olhar trazido pelos segundos.

Cada departamento recebeu sua devida atenção sob o cuidado e o olhar de pessoas responsáveis e comprometidas com sua função e sua equipe. A junção para um bem maior foi uma peça chave nesse, pois cada profissional pôde, de certa forma, contribuir não somente com sua mão de obra, mas ao agregar em situações que até então fugiam da atenção dos diretores. Dentro dessas adições, no que diz respeito ao departamento de direção, foi feito para Mateus Carvalho o convite de assumir a função de 1º assistente de direção. Apesar de estar exercendo o cargo pela primeira vez, sua atuação revelou-se uma surpresa extremamente positiva, pois desempenhou um papel crucial no projeto, trazendo organização, firmeza nas decisões e o ritmo necessário para que o processo atingisse a fluidez necessária e eficiente.

No departamento de produção, embora Leandro Santos já estivesse confirmado como diretor de produção, tornou-se necessário contar com um apoio direto para a complexidade exigida pela função. Nesse contexto, Larissa Lima, também graduanda do curso, integrou à equipe, trazendo sua experiência prévia em produção e contribuindo com o senso de urgência e a capacidade de resolução de problemas que o projeto exigia. Além disso, o convite foi estendido a Guilherme Maciel, que assumiu a função de assistente geral de produção, atuando dentro e fora do set em diversas demandas essenciais para o bom funcionamento do filme.

A equipe seguiu com um convite delicado, essencial para a construção da personagem Celeste. Era necessário alguém capaz de desenhar os passos que seriam incorporados por Yasmin em tela. A escolhida foi Thairini Zanardini: professora de balé, atriz e profissionais altamente comprometida, seja no cinema, seja nos palcos. Mesmo com uma agenda apertada, Thairini contribuiu de forma decisiva para a composição corporal da protagonista, criando do zero a coreografia responsável por marcar um encerramento do filme, cujo objetivo era se fazer impactante. Paralelamente, a preparação do elenco contou com Alex Oliveira, professor de teatro, que conduziu três dias intensos de treinamento com as atrizes. Seu trabalho permitiu extrair delas o máximo de entrega emocional e física, resultando em performances mais sólidas e coerentes com as exigências dramáticas do projeto. A participação de ambos representou uma adição significativa ao processo criativo do filme.

Emanuel de Matos assumia a direção de fotografia após certa relutância, mas ao fazê-lo, estruturou minuciosamente a escolha de uma base forte para a concepção estética requerida para o filme, selecionando uma equipe que partilhava de sua sensibilidade e rigor técnico. Parceiro de longa data e comprometido em não deixar faltar nada durante o processo

de estudo, busca e utilização de equipamentos, estava Murilo Ribeiro como 1º assistente de fotografia. Retornou após três anos de *Outra Estação (2022)*, Arthur Nascimento, técnico de luz responsável pela iluminação no teatro do Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, quando este ainda se bastava num simples trabalho semestral. Agora, retomava seu posto com o mesmo domínio técnico evidente. Complementando a equipe, Patric Sânzio encarregou-se do still e do making of, e seu olhar sensível e documental permitiu que se construísse um registro próprio — quase um filme dentro do filme —, abrindo margens para que outro produto audiovisual pudesse ser criado.

É difícil falar de *Ela Não Sabe Dançar* enfatizar o grande peso que o departamento da arte possui para a narrativa, cuja sensibilidade e delicadeza se fazem essenciais para construir um universo real. Levando em consideração a grande experiência na área de direção de arte, foi feito para Pâmela Rodrigues o convite rapidamente abraçado por ela, disposta a construir um mundo do zero à medida que provava cada vez mais ser a melhor escolha para a função. Ao longo de algumas reuniões, foi possível transmitir de forma precisa a identidade visual do filme e o universo que comporia a personagem. Com esse alinhamento, Pâmela desenvolveu um projeto de arte que não apenas surpreendeu pela criatividade, mas também apresentou soluções concretas para diversas inseguranças relacionadas aos limites de orçamento e execução. Para compor seu departamento, foram feitos convites que revelaram adições fundamentais. Carolina Matos, que já havia trabalhado com Pâmela anteriormente, integrou-se como 1ª assistente de arte, e sua agilidade aliada à experiência em set resultou em uma parceria extremamente eficaz. Já Marcos Gama, responsável pela produção de objetos, demonstrou grande eficiência ao atender uma demanda extensa e variada. Além de cumprir com rigor a função, contribuiu com desenhos autorais que se tornaram elementos essenciais do subconsciente da protagonista, enriquecendo significativamente a construção simbólica do filme.

O figurino desempenhava um papel central no projeto, e buscava-se uma profissional que estivesse inteiramente dedicada a traduzir, por meio de camadas de tecido, a complexidade emocional da protagonista e a identidade das demais personagens. Naylla Peixoto assumiu essa responsabilidade, aceitando o convite para cuidar de todas as etapas, desde a elaboração dos croquis até os ajustes finais. Havia, porém, uma demanda específica: o vestido da coreografia final precisava comunicar por si só, funcionando como um elemento expressivo capaz de revelar o que não poderia ser dito ou mostrado diretamente. A peça, desenhada e confeccionada manualmente por Naylla, condensou com precisão a sutileza, a

confusão e a complexidade que habitam a mente de Celeste, tornando-se um dos símbolos mais potentes do filme. Para consolidar a estética proposta pela trama, Lara Pires integrou a equipe como maquiadora. Com anos de experiência na área, ela contribuiu não apenas com sua técnica, criatividade e disponibilidade, mas também com utensílios pessoais que viabilizaram desde as caracterizações mais simples até a maquiagem final, concebida como um elemento narrativo à parte. Ao longo de todo o processo, Lara ofereceu soluções práticas e ideias consistentes antes e durante as gravações, tornando-se uma peça essencial para a coerência visual do projeto.

O departamento de som constrói um pilar essencial da produção audiovisual e, numa forma de fazer jus ao seu peso, acabou por receber uma atenção especial desde o início. Não adiantava ter planos bonitos, atores dedicados e um arte fiel à atmosfera proposta: era necessário ouvir as personagens com precisão, ater-se aos seus diálogos a maneira como constroem uma narrativa que não deve se atentar somente ao seu visual. A segurança nesse setor veio por meio da entrada de Hudson Simões, profissional experiente cuja parceria com Emanuel de Matos já era consolidada desde o trabalho conjunto no média-metragem “*Rebulição*” (2023), criando uma dinâmica de colaboração mútua entre ambos. A equipe ganhou mais força pela participação de Noiran N. Kilpp, que atuou como microfonista e, de maneira decisiva, como compositor da trilha musical original. Sua contribuição culminou em uma música criada especialmente para a coreografia final, com claras referências capazes de traduzir e intensificar o conceito, a dança e a carga emocional da cena.

Com todo o material gravado, a etapa de montagem foi confiada a Arthur Antunes, parceiro de longa data cuja evolução técnica e sensibilidade cinematográfica se destacaram ao longo da graduação. Sua participação representou uma escolha precisa, sequer houve a existência de uma outra alternativa: Arthur demonstrou seu costumeiro domínio narrativo e rigor estético, lapidando o material captado e contribuindo diretamente para a construção da identidade final de *Ela Não Sabe Dançar*. A troca entre a direção e a montagem numa frequência que lhe fugia de seu habitual foi rápida: seu trabalho era tão enxuto e coreografado que poucas modificações foram sugeridas pelo o que viria ser o corte final do filme.

3.1.2. Análise técnica do roteiro

O processo de pré-produção foi um período de intensa atividade e reflexão, marcando o início concreto da materialização do projeto. Diante disso, uma parte essencial do planejamento foi analisar com cuidado os recursos disponíveis e definir o que realmente seria possível realizar dentro de um orçamento extremamente limitado. Foi nesse contexto que a análise técnica do roteiro se tornou uma ferramenta indispensável. O objetivo fundamental dessa análise não era apenas desmembrar o texto dramático, mas sim reconhecer os limites impostos pelas restrições financeiras e técnicas, garantindo que o projeto se mantivesse dentro das possibilidades orçamentárias.

O estabelecimento e o contato contínuo com a equipe escolhida foi o grande diferencial e principal fator de superação das incertezas iniciais. Como destacado, o engajamento da equipe foi além da simples execução de tarefas, e cada membro contribuiu ativamente não só com sua mão de obra especializada, mas também com o oferecimento de soluções eficazes e de baixo custo. Essa capacidade de gerar alternativas criativas e economicamente viáveis foi fundamental, especialmente porque a visualização dessas soluções era, inicialmente, um desafio tanto para a direção do filme quanto para a direção de produção.

As reuniões de pré-produção atuaram como o ponto central desse esforço colaborativo. Nesses encontros, a análise do roteiro foi aprofundada de uma forma que o trabalho foi meticulosamente destrinchado, cena por cena, envolvendo todos os departamentos (arte, fotografia, som, etc.). Essa abordagem segmentada garantiu que cada setor compreendesse integralmente suas responsabilidades e pudesse planejar suas necessidades e estratégias específicas conforme suas restrições.

Figura 01 - Reuniões online com a equipe



Fonte: Arquivo Pessoal

3.1.3. Decupagem de fotografia (planificação)

A direção precisa considerar como cada plano afeta o espectador e quais significados a mise-en-scène é capaz de transmitir. Em algumas situações, como nas cenas de ação, insistir em um plano apenas pelo seu valor simbólico pode prejudicar a energia e o ritmo que a sequência exige. Com isso em mente, a decupagem da fotografia foi realizada por Emanuel de Matos, que acumulou as funções de diretor e diretor de fotografia. Seu trabalho consistiu em recuperar os detalhes do roteiro e transformá-los em imagens que realmente conversassem com a narrativa, fortalecendo o impacto emocional das cenas, fossem elas de diálogo, ação ou simples contemplação. A partir dessa perspectiva, fica claro que a construção visual do filme depende não apenas da técnica, mas também de uma leitura sensível capaz de transformar um gesto ou um enquadramento em expressão simbólica.

"O plano constitui a célula fundamental da linguagem cinematográfica, pois é nele que se organiza a significação. A escolha do enquadramento, da duração e dos movimentos de câmera define não apenas o que é mostrado, mas o modo como é percebido." (MARTIN, Marcel. 2011, p. 33)

Ao todo, foram pensados cerca de 317 planos, resultando em uma lista de tomadas detalhada que ampliou significativamente o leque de escolhas para a montagem. Emanuel prezava por filmar vários planos, mesmo aqueles que, à primeira vista, parecem pouco

prováveis de serem utilizados. Sua lógica era simples: garantir opções ao montador. A fotografia, porém, enfrentou desafios que ultrapassam a própria técnica. Muitas locações só foram confirmadas poucos dias antes das filmagens, o que exigiu ajustes constantes na decupagem e uma reorganização frequente do planejamento inicial. Ainda assim, a preparação prévia foi decisiva: tornou o processo mais claro, facilitou as adaptações necessárias e permitiu que a diretora Thaiane Fernandes visualizasse cada cena com maior precisão durante a revisão da planificação.

Figura 02 - Planificação de cenas



DECUPAGEM FOTOGRAFIA

CENA 01 - INT. PALCO - NOITE (DELÍRIO)

SEQ	AÇÃO / DESCRIÇÃO	PLANO	MOVIMENTO	ÂNGULO	OBS
1	Celeste reproduz sem falhas os passos de um repertório de balé	Aberto	Fixo	Frontal	
2		Close-up	Câmera no mão	Frontal	Paseando pelo rosto de Celeste
3		Close	Câmera no mão	Lateral	Pés de Celeste

CENA 02 - REPÚBLICA FEMININA/CUZINHA - NOITE

SEQ	AÇÃO / DESCRIÇÃO	PLANO	MOVIMENTO	ÂNGULO	OBS
1	A mão de Celeste segura uma faca, corta um pedaço do filé de peito de frango com agressividade num movimento único	Close	Fixo	Lateral	Enquadrar a mão com a faca e o frango
2		Médio	Fixo	Lateral	Celeste de corpo todo
3	Ela escama o vazio, irritada, escuta o burburinho indefinido atrás de si.	Close	Fixo	Lateral	Enquadrar rosto de celeste procurando-o sem

Fonte: Planificação de *Ela Não Sabe Dançar*

3.1.4. Seleção de elenco

A construção do elenco de *Ela Não Sabe Dançar* também dialoga diretamente com um traço autoral que Thaiane Fernandes vem desenvolvendo ao longo de sua trajetória: a escolha de escrever sobre mulheres, para mulheres. Desde que leu a tetralogia napolitana de Elena Ferrante, Thaiane passou a reconhecer um desejo quase intuitivo de criar personagens femininas complexas, múltiplas e intrinsecamente ligadas ao que a move como artista. Esse impulso, inicialmente instintivo, tornou-se uma marca evidente em seus roteiros. *Ela Não Sabe Dançar* mantém essa linha, embora apresente uma característica singular dentro de sua obra: a ausência completa de personagens masculinos em cena. A decisão, quase acidental,

aproxima a obra de referências como *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), de Céline Sciamma, onde a presença exclusivamente feminina direciona o filme para um caminho que envolve trocas silenciosas à medida que as personagens são obrigadas a interagir não somente uma com a outra, mas também consigo mesmas e o que as afugentam de quem são.

Figura 03 - Cena do filme *Retrato de Uma Jovem em Chamas*



Fonte: *Internet*

Figura 04 - Cena do filme *Ela Não Sabe Dançar*



Fonte: *frame extraído do material bruto do filme*

Essa escolha serviu como um filtro para o processo de seleção do elenco de apoio. Porém, os desafios que Thaiane e Emanuel tiveram que lidar eram outros: a escalação das personagens mais velhas pedia um olhar atento por carregar tamanha carga dramática, e a escolha de uma das crianças que contracenaria diretamente com Celeste, sendo necessária a experiência prévia com dança, também demandava atenção. Já as demais personagens foram preenchidas com mais naturalidade: Yasminn Oliveira como Celeste; Thairini Zanardini como Irene; Bruna Xavier como Bárbara; Laura Carneiro como Tarsila; e Amelie Caribé como Alice. Foi somente a partir do contato de Thairini, professora de balé, que chegou-se a Ana Liz, uma jovem aluna talentosa e curiosa sobre atuação. Com autorização de sua mãe, Érica, que consequentemente viria a integrar o elenco, Ana Liz sanou uma das maiores preocupações da direção. Quando Ana Tibúrcio, psicóloga de formação e com passagem prévia pelo teatro, aceitou o convite sob conversas e a reafirmação da confiança da equipe, restava apenas uma peça chave.

Em meio às discussões internas, surgiu o nome de Mônica Medina, professora do curso de Cinema e figura admirada pela equipe, para interpretar Norma, a mãe da protagonista. A escolha revelou-se particularmente acertada, pois Medina já possuía um entrosamento prévio com os diretores, além de demonstrar domínio textual e segurança na construção de personagem. Embora sua rotina intensa, dividida entre aulas e outros projetos audiovisuais, a impedisse de participar da preparação de elenco, sua experiência consolidada permitiu que ingressasse no set com plena consciência da função que traria para o média-metragem, extremamente comprometida com seu texto e na composição exigida pelo grau de complexidade da sua personagem. Por fim, com todas as peças reunidas, formou-se um elenco interessante, majoritariamente composto por não atores que demonstraram comprometimento e uma surpreendente potência cênica. Apesar das trajetórias distintas, todas compartilhavam uma mesma disposição.

3.1.5 Preparação de elenco

A atriz Yasminn Oliveira chegou no dia 30 de agosto para uma semana de preparação intensiva com o preparador de elenco, Alex Oliveira, e com a coreógrafa Thairini Zanardini. A primeira diária estava marcada para 5 de setembro, portanto o tempo era restrito. Inicialmente insegura ao retornar a um ambiente que seguiu sem a sua presença, no balé e na atuação, ela se frustrou já nas primeiras horas da manhã de domingo, que foram destinadas

para a coreografia, alegando não estar em forma e com dificuldade em acompanhar o ritmo de uma coreografia discutida e construída com antecedência. Contudo, Thairane e Emanuel buscaram tranquilizá-la, garantindo que a adaptação viria com o tempo, o que, de fato, se confirmou nos dias seguintes, muito em razão da paciência de Thairini ao lhe oferecer soluções práticas para as dificuldades enfrentadas e, também, pela sensibilidade de Alex. Graças a anos de experiência no teatro, seu trabalho pôde construir uma atmosfera segura, onde o acolhimento conversava diretamente com a intenção que seria explorada ao longo da semana.

Por meio de um conjunto de dinâmicas e exercícios extraídos diretamente da dramaturgia, a preparação de elenco tornou-se um espaço seguro e propenso para trocas, escutas e conversas que favoreceram a integração do grupo. Em sua primeira roda de conversa sobre do que se tratava o roteiro, uma pergunta formulada por Alex conduziu todos para a nova realidade que estavam prestes a emergirem pelos próximos dias: “Qual parte mais conversou com você?”. As respostas revelaram então aspectos íntimos de cada um que integrava a equipe, facilitando uma compreensão mútua de quem era cada um ali presente e disposto a se doar para aquele projeto. A coreógrafa Thairini, destacou a rivalidade no balé e a busca por se fazer vista num espaço não tão fértil para isso. Nenhuma experiência era inédita, contudo, a angústia de Celeste se ampliava por carregar um peso profundamente regional, pois, em sua percepção, a escassez de recursos para a arte — e, por consequência, para a dança — configurava-se como um problema sobretudo local. Outro ponto relevante veio de Lara Pires, responsável pela caracterização, que acompanhou de perto a preparação para se aproximar das atrizes e da obra. Sua empatia pela protagonista revelava como o texto ganhava vida através de outros olhares: ao ponto de alguém real sentir a necessidade de defender uma personagem imperfeita e falha.

O ritual de abertura conduzido por Alex, composto por exercícios de relaxamento, reconhecimento através do toque, palavras de afirmação e estímulos de presença, contribuiu para que as atrizes acessassem suas próprias sensibilidades e, a partir delas, pudessem se entregar às personagens. Esse processo transformou a leitura do roteiro em um momento de autenticidade, tornando verossímil cada gesto, intenção e nuance. Ao término da semana, o elenco encontrava-se consciente do tom a ser alcançado, e, sobretudo, conhecedor de seus personagens para além das falas: compreendiam seus desejos, tensões e motivações, fruto de uma curadoria trabalhada com eficácia por Alex, sempre atento aos olhares da direção e do roteiro, presentes em todas as diárias da preparação .

Quando Pasolini (1981, p.57) afirma que: “a linguagem de um autor é sempre uma linguagem em transformação, porque nasce de uma visão de mundo que também se transforma”, ele dialoga intrinsecamente com as experiências vividas por Thairine e Emanuel. Para ela, ver o seu roteiro alcançar outras perspectivas ainda lhe fugia o costume. As personagens que escreveu ganhavam vida, dialogavam entre si na sua frente, desdobravam-se para outras interpretações diferentes do que se quis dizer inicialmente: e nenhuma estava incorreta. A escrita se transformava diante dos seus olhos e reverberava para além da sua cabeça de ideias. A dedicação de Alex para com o texto reafirmava o caráter coletivo do cinema, em que todos ali presentes se dispunham ao máximo para fazer acontecer. Assim, a preparação de elenco consolidou não apenas o entrosamento artístico, mas também um resgate de um sentimento de apego emocional ao roteiro que havia caído no automático pelo seu próprio criador. A escrita deixava de ser individual para tornar-se matéria viva nas mãos de todos.

Figura 05 - Ensaio da coreografia com Thairini e Yasmin



Fonte: Arquivo pessoal Emanuel de Matos

Figura 06 - Primeiro dia de preparação do elenco com as atrizes



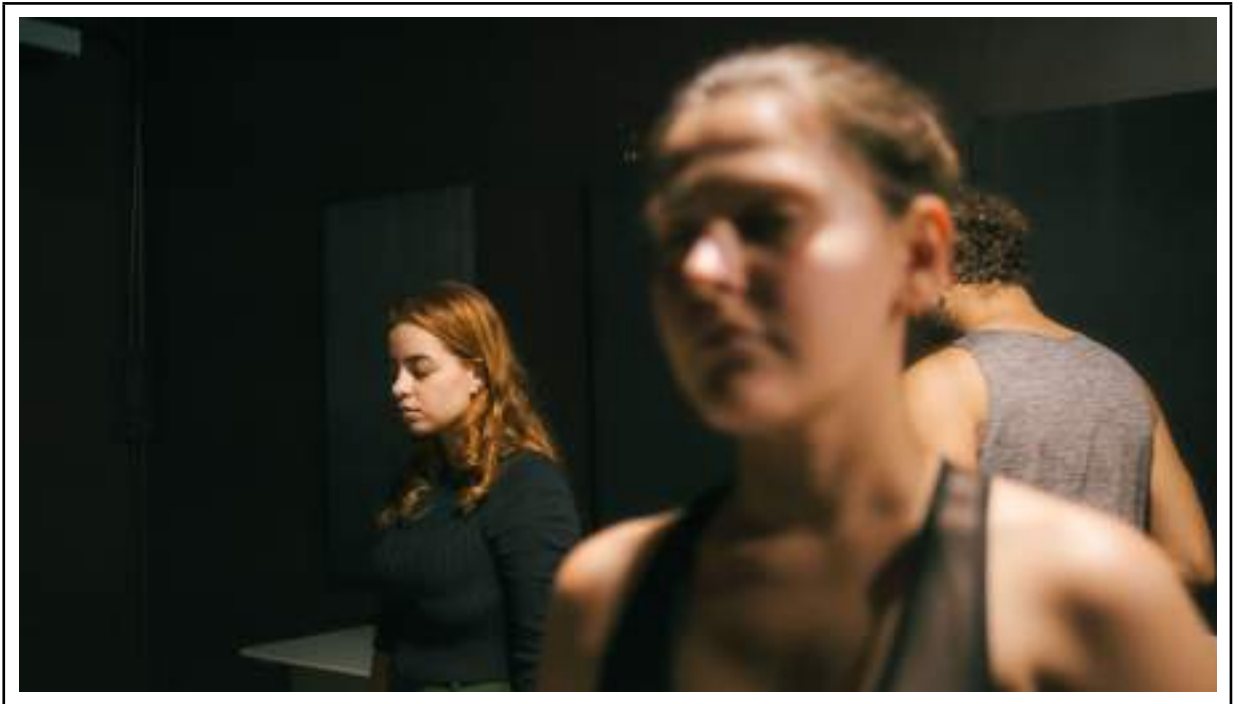
Fonte: Arquivo pessoal Emanuel de Matos

Figura 07 - Segundo dia de preparação do elenco com as atrizes



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 08- Segundo dia de preparação do elenco com as atrizes



Fonte: Still: Patric Sâncio

3.1.6. Escolha de locação

O roteiro se inspira muito do universo já existente no curta-metragem *Outra Estação* (2022) o que auxiliou tanto na construção do imaginário quanto na escolha de locações que dialogassem com a realidade proposta pelo filme. Havia a necessidade de cinco locações capazes de sustentar sete cenários distintos: palco de teatro; república onde vivem Celeste, Bárbara, Irene e Tarsila; cozinha da república; quarto de Celeste e Irene; banheiro; sala de estar; estúdio de balé; calçada próxima ao teatro; e a fachada da república. Com essa decupagem definida, iniciou-se a busca pelas locações, sempre considerando a logística de concentrar pelo menos uma diária em cada ambiente para otimizar deslocamentos e tempo de gravação. Durante essa etapa de pré-produção, a equipe organizou todas essas informações em um espaço criado no *Notion*, ferramenta que permitiu visualizar melhor o esquema de locações e garantir que todos tivessem acesso às principais demandas. Além disso, o *Notion* se tornou um repositório central não apenas para o controle das locações, mas também para o armazenamento de diversas outras questões fundamentais da produção.

Figura 09 - Planilha de locações

Ar. Nome	UF	Descrição	Endereço	UF - Cidade
Centro	Bahia	Centro de Cultura - Centro de Ilhéus	Av. Rosa Otton - Comércio	BA
Fátima	Bahia	Centro de Cultura - Centro de Ilhéus	Av. Rosa Otton - Comércio	BA
Pracinha do Teatro	Bahia	Centro de Cultura - Centro de Ilhéus	Av. Rosa Otton - Comércio	BA
República	Bahia	Centro de Cultura - Centro de Ilhéus	Av. Rosa Otton - Comércio	BA
Quarto de Coletes	Bahia	Centro de Cultura - Centro de Ilhéus	Av. Rosa Otton - Comércio	BA
Estádio	Bahia	Centro de Cultura - Centro de Ilhéus	Av. Rosa Otton - Comércio	BA
Praça República	Bahia	Centro de Cultura - Centro de Ilhéus	Av. Rosa Otton - Comércio	BA
Estádio de Ilhéus	Bahia	Centro de Cultura - Centro de Ilhéus	Av. Rosa Otton - Comércio	BA

Fonte: Arquivos da produção

A busca pela locação ideal começou ainda nas primeiras etapas da pré-produção, tendo como principal alvo o teatro do Centro de Cultura, cenário determinante para a sequência final e já presente, de forma elementar em *Outra Estação (2022)*. A escolha exigia planejamento antecipado devido à burocracia envolvida. Solicitou-se uma pauta referente à semana de gravações, detalhando o projeto e as atividades previstas no espaço. A solicitação foi encaminhada para a coordenação em Salvador e, apenas poucas semanas antes das gravações, a equipe recebeu a resposta: não havia datas disponíveis no período solicitado, restando apenas a opção de agendamento para o mês seguinte. Mesmo aceitando essa data tardia, foi recomendado pelo orientador Gildon Oliveira manter outras alternativas em vista ao que ele alegava a ausência de agilidade dos diretores em lidar com burocracias que ele sabia que demandavam de resolução imediata. Lição aprendida, foi feita a reserva do teatro Glauber Rocha, da UESB, como uma das alternativas que evitariam a frustração passada. Essa alteração no cronograma impactou diretamente a organização das diárias, resultando na divisão das gravações em dois blocos: cinco diárias concentradas no primeiro período e uma diária adicional — com equipe reduzida — realizada somente no mês seguinte. A situação gerou preocupação e frustração, sobretudo porque a confirmação tardia afetava a logística do elenco, incluindo a presença de Yasminn Oliveira, que viria de outra cidade e dependia de deslocamentos previamente organizados e planejamento financeiro arcado pelo trio.

Em paralelo ao impasse do teatro, iniciou-se a busca pelo espaço que serviria como a república das meninas. A equipe entrou em contato com diversas pessoas, solicitando fotos e

verificando a disponibilidade de apartamentos que pudessem funcionar como locação, mas grande parte das respostas foi negativa. Após uma série de tentativas, surgiu a possibilidade de visitar o apartamento de José Guilherme Dutra, colega de curso e amigo da equipe. A visita foi realizada pela direção (Emanuel e Thaiane), pelo produtor (Leandro) e pela diretora de arte (Pâmela), confirmando a viabilidade de transformar o espaço na casa que abrigaria Celeste, Bárbara, Irene e Tarsila. A partir desse encontro, consolidou-se uma das locações mais importantes do filme, resultado direto da disponibilidade, confiança e colaboração internas do próprio curso.

Figura 10 - Locação: quarto de Celeste e Irene



Fonte: Arquivos da produção

O apartamento de José Guilherme foi utilizado em duas diárias consecutivas, o que posteriormente gerou certo desconforto, sobretudo porque sua colega de quarto, embora estivesse em sua cidade natal durante os dias de gravação e tivesse consentido previamente com o uso do espaço, demonstrou incômodo ao perceber a dimensão da ocupação. Situações como essa evidenciam que abrir as portas da própria casa para uma equipe audiovisual não é um ato confortável, à medida que consiste em ceder intimidade e adaptar rotinas em prol de um filme. Entretanto, esse período se mostrou suficiente para registrar todas as cenas ambientadas na república das personagens, permitindo que a equipe explorasse o quarto, o banheiro, a sala de estar e a cozinha, compondo assim o núcleo doméstico que sustenta grande

parte da narrativa. A apropriação desse espaço exigiu adaptações cuidadosas, mas sua configuração contribuiu significativamente para a construção visual da rotina compartilhada por Celeste e suas colegas.

As escolhas das locações externas, por sua vez, exigiram menos rigor, uma vez que não dependiam de transformações complexas para atender às demandas estéticas do filme. A fachada da república, por exemplo, foi inspirada na república real onde Emanuel morou por dois anos, o que facilitou tanto a comunicação com os moradores quanto o uso da garagem como área de apoio para a produção e para os processos de caracterização. Essa proximidade contribuiu para a fluidez da diária, garantindo verossimilhança sem comprometer o cronograma. Por fim, a recriação do estúdio de balé, espaço que abriga tanto o trabalho cotidiano de Celeste quanto seus delírios, encontrou uma solução funcional na sala de extensão cultural da UESB. Inicialmente, a equipe considerou contatar companhias de balé da cidade, mas o espaço da universidade revelou-se propício: já possuía espelhos amplos, barras laterais e uma configuração muito próxima da de um estúdio real. Sergio Oliveira, responsável pela sala, mostrou-se extremamente solícito com as demandas de datas e ajustes necessários, o que simplificou o processo. A partir da escolha da locação, a equipe de arte iniciou rapidamente o processo de ambientação, transformando um espaço comumente utilizado em outras produções do curso em um lugar completamente novo. A intervenção foi tão cuidadosa e precisa que a sala tão conhecida pelos estudantes, tornou-se quase irreconhecível, crível o suficiente para sustentar tanto a rotina quanto o imaginário fragmentado da protagonista: bastou a reposição de alguns objetos e o estender de cortinas na cor rosa para que isso acontecesse.

Figura 11 - Locação: estúdio de balé



Fonte: Arquivos da produção

3.2. Produção

3.2.1. Campanha de arrecadação

Durante a pré-produção, tornou-se evidente que os recursos financeiros dos três membros da equipe não seriam suficientes para cobrir as despesas do filme. Por essa razão, iniciou-se uma campanha de arrecadação que se tornou essencial para viabilizar as gravações. O principal mecanismo utilizado foi a realização de duas rifas, uma direcionada ao público de Vitória da Conquista e outra destinada aos moradores de Caculé. Cada rifa continha 300 números ao valor de R\$5,00 cada, oferecendo como prêmios um treino de academia personalizado, uma tatuagem ou um ensaio fotográfico, itens atrativos que ajudaram a potencializar as vendas. A campanha foi realizada com um mês de antecedência às filmagens.

Embora o valor esperado inicialmente fosse de R\$3.000,00, outras contribuições espontâneas passaram a surgir durante o processo, provenientes de amigos e familiares que apoiaram o projeto. Essas doações complementares foram fundamentais para compensar momentos em que a venda das rifas desacelerou. Paralelamente à campanha financeira, desenvolveu-se uma mobilização voltada para o empréstimo de equipamentos que não poderiam ser alugados devido às limitações orçamentárias da produção. Como estratégia complementar, identificou-se antecipadamente quais itens seriam inviáveis de obter por meio de locação — como câmeras adicionais, fontes de luz, tripés, microfones e acessórios específicos — e organizou-se uma rede de empréstimos baseada na colaboração de professores, colegas do curso, profissionais da área e contatos próximos.

Esse processo demandou uma comunicação constante e bem direcionada. Elaboraram-se mensagens informativas e convites formais para participação, explicando a relevância do projeto, a necessidade de cada item e a forma como seriam utilizados durante as gravações. Nos casos em que o equipamento possuía maior valor ou fragilidade, foram estabelecidos termos de responsabilidade e orientações claras sobre transporte, uso e devolução, garantindo segurança e transparência para quem colabora.

Como forma de ampliar o alcance da campanha, os próprios membros da equipe participaram ativamente da divulgação. Foram gravados vídeos coletivos e individuais nos quais cada integrante explicava, de maneira clara e objetiva, a finalidade da rifa, o estágio da produção e a importância do apoio para o desenvolvimento do projeto. Esses materiais foram

pensados para transmitir seriedade, organização e comprometimento, reforçando a credibilidade da iniciativa e aproximando o público do processo de realização do filme.

Toda a divulgação, tanto da rifa quanto do pedido de empréstimo de equipamentos, ocorreu por meio de diferentes vias: publicações e *stories* no *Instagram*, grupos de *WhatsApp* e contatos pessoais. Buscou-se adaptar a linguagem conforme o público, mantendo sempre um caráter profissional e organizado. Essa abordagem ampliada possibilitou alcançar um número expressivo de pessoas, aumentando significativamente o engajamento e, conseqüentemente, a oferta de apoio.

Nesse processo, destacou-se a participação ativa de Ivani Santana, mãe de Thaianie Fernandes, que assumiu papel essencial na circulação das informações, compartilhando intensamente os materiais de divulgação e ampliando o alcance da campanha para redes que, de outra forma, não seriam alcançadas pela equipe. Buscou-se adaptar a linguagem conforme o público, mantendo sempre um caráter profissional e organizado. Essa abordagem ampliada possibilitou alcançar um número expressivo de pessoas, aumentando significativamente o engajamento e, conseqüentemente, o apoio.

4. PRODUÇÃO

4.1. Direção

4.1.1. Desafios da direção

No processo cinematográfico, ser diretor consiste em articular a visão criativa do filme e transformá-la em prática, coordenando os diferentes departamentos para que imagem, som, interpretação e ritmo trabalhem em conjunto. Cabe a direção interpretar o roteiro, definir o tom da narrativa, orientar os atores, tomar decisões para além da estética — promover um ambiente harmonioso e sob controle é essencial —, e garantir que cada escolha esteja alinhada ao conceito geral da obra. No entanto, mediante às experiências observadas ao longo de sua graduação, Thaianie julgou que o conceito de direção acabou caindo num estigma que flerta somente com a estética e vaidade. Tal conclusão se deu a ausência de uma disciplina para Direção no curso, provocando este descolamento nas turmas em que o desejo pela função bastava-se no querer pelo cargo mais atrativo do cinema. Nem todos tinham muita noção do que estava fazendo até cair de paraquedas nas produções propostas ao longo dos anos,

aprendendo na prática que o dirigir não poderia ser reduzido ao glamour. Thaiane Fernandes não compartilha da vontade de ser diretora, especialmente porque a escrita foi o que mais importou em seu processo. Não poderia dizer o mesmo sobre Emanuel de Matos, pensou ao vê-lo assumir com sutileza a função em *Outra Estação (2022)* com uma naturalidade espantosa. Ele tinha pleno controle do pequeno set que arranjaram para si, ao traduzir para a atriz o texto escrito por Thaiane com exatidão, em manter a ordem quando todo o resto era caos. Portanto, estar ao seu lado era saber como um set devia funcionar, pelo menos como gostaria que funcionasse.

Ao experimentar estar na frente de uma produção com um orçamento significativo, acabou decidindo que só voltaria a dirigir se estivesse ao lado de Emanuel. Dito e feito. *Ela Não Sabe Dançar* tratou-se de um projeto cuja direção percorria por diferentes âmbitos. Enquanto Emanuel assumia a câmera, encontrando progressivamente segurança na condução técnica e na composição dos planos, Thaiane assumia a responsabilidade de orientar os atores em cena, articulando intenções, entonações e o subtexto que movia cada personagem, tarefa na qual ele reconhecia sua maior precisão, sobretudo por seu vínculo direto com a construção narrativa. Essa divisão surgiu de modo intuitivo: Emanuel confiava no tato dela para a condução emocional das cenas, ao passo que Thaiane depositava nele a tranquilidade necessária para manter o set organizado, para decidir a respeito dos enquadramentos confiados a ele.

É importante destacar o excelente trabalho exercido por Mateus Carvalho como Assistente de Direção no filme. Apesar do receio inicial de Emanuel, pois sabia que seria a primeira vez que o amigo assumiria a função, Thaiane lhe garantiu de que a sua irreverência e carisma seriam essenciais para que tudo fluísse da maneira que esperavam. Ao final da primeira diária, Emanuel já estava convencido. Mateus colocava ordem no set, ajudava a solucionar pequenos imprevistos que apareciam ao longo das doze horas, fornecendo sugestões realmente funcionais para a direção. A sua organização permitia que todas as refeições fossem realizadas nos horários previstos, evitando desgaste da equipe e mantendo um ritmo de trabalho saudável. Além disso, ele assegurou que não houvesse atrasos entre as cenas, coordenando suas transições com eficiência e mantendo todos informados sobre o que seria rodado a seguir, algo essencial para evitar dispersões e otimizar o tempo de filmagem. Mateus demonstrou domínio das responsabilidades típicas de um A.D., como controlar a ordem do dia, monitorar a duração de cada *take*, organizar entradas e saídas do elenco, e garantir que o set se mantivesse silencioso e funcional durante as gravações. Sua atuação

garantiu que as demandas da direção fossem cumpridas sem comprometer o bem-estar da equipe, somando positivamente para a dinâmica exercida por Thaianne e Emanuel.

Para ser considerado um bom diretor, é importante ir além de um título atrativo e entender o que se está fazendo. Há uma equipe composta por pessoas que estão dispostas de seu trabalho, habilidades e olhar para que um projeto funcione, então tratá-las com tato e com a sensibilidade precisa é essencial para que o ambiente de trabalho seja conduzido da melhor forma possível. Lembrar-se disso acaba sendo um desafio quando dar ordens e submeter as pessoas a um desejo autoral acaba sobrepondo qualquer objetivo em comum, mas é justamente nesse equilíbrio entre firmeza e humanidade que a direção encontra sua verdadeira maturidade e permite que o filme alcance o que se propõe a ser.

4.1.2. Direção de atores

A disciplina de Direção de Atores, cursada mais uma vez por Thaianne Fernandes no início do semestre de 2025, revelou-se uma das escolhas mais importantes que havia tomado durante seus anos de graduação, sobretudo por representar a experiência mais concreta de formação em direção à qual ela teve acesso. Os ensinamentos de Gildon Oliveira forneceram bases práticas e conceituais que lhe permitiram compor melhor as cenas, entender a dinâmica das personagens e mediar o tom necessário que cada uma precisava atingir. A dinâmica adotada pelos diretores era quase uma coreografia intuitiva, conforme descrito acima: enquanto Emanuel concentrava-se na organização técnica e na precisão dos enquadramentos, Thaianne atuava diretamente com o elenco, ajustando intenções e posicionamentos que correspondiam à decupagem pensada por ele. O processo, porém, não esteve isento de desafios, especialmente por envolver não atores, cujas inseguranças por vezes se sobressaíam e causavam a repetição de cenas arrastadas. Ainda assim, a dupla encontrou de maneira instintiva e no tato a principal estratégia de condução, promovendo um ambiente de confiança capaz de relaxar e incentivar cada ator à medida que deixavam claro que não era necessário repassar o texto com exatidão, contanto que a intenção estivesse presente, era o que importava. Mais tarde isso viria a se mostrar um problema para a montagem e fluidez da cena, no entanto, tal condução não poderia ser realizada de forma diferente.

4.2. Produção

4.2.1. Métodos de trabalho

Os métodos de trabalho adotados na produção de *Ela Não Sabe Dançar* foram organizados de forma a otimizar o tempo, reduzir interrupções durante as gravações e garantir respostas rápidas a imprevistos. Nos dois dias que antecederam o início das filmagens, realizou-se um planejamento prévio intensivo, no qual foram traçadas as rotas de transporte da equipe, definidos os cardápios das marmitas e adquiridos, com antecedência, os recursos necessários para todas as diárias. Essa preparação teve como objetivo principal evitar saídas durante o período de filmagem e assegurar que os departamentos tivessem ordem de serviço clara e suprimentos suficientes.

A comunicação interna foi estruturada através de três vias complementares: grupos de mensagens para avisos gerais e alinhamentos de cronograma, chamadas telefônicas para decisões urgentes e rádios comunicadores, que se mostraram essenciais durante as filmagens para a comunicação imediata entre a direção de produção composta por Leandro Santos e Larissa Lima, e chefes de departamento. O uso dos rádios permitiu coordenar com fluidez deslocamentos internos, solicitar materiais com rapidez e ajustar cenas em tempo real, reduzindo significativamente o tempo de espera entre uma ação e outra no *set*.

A gestão do tempo foi rigorosa: os dias de gravação exigiram uma rotina que exigia acordar em horários antecipados e, em alguns casos, a partir das 3h30 era necessário que as rotas de transporte se iniciaram, com margem suficiente para chegada até as 7h00 e preparação de set para início das filmagens às 8h00. Outro fator importante consistia em reorganizar, ao final de cada diária, todas as demandas previstas para o dia seguinte. A forma utilizada de trabalho também incluiu mecanismos de resolução de imprevistos que se mostraram fundamentais durante as cinco diárias principais: deslocamentos emergenciais para compra de materiais, reorganização imediata das rotas em função de atrasos, reposição de água e alimentação conforme a demanda e comunicação contínua por rádio para decisões rápidas que evitassem paralisações. Esses procedimentos, aliando planejamento prévio, comunicação diversificada e rotina disciplinada, permitiram manter a fluidez das gravações mesmo diante das exigências decorrentes de locações distintas e da extensão horária de alguns dias.

Como este trabalho marcou a primeira experiência de Leandro Santos atuando diretamente como produtor, foi natural que surgissem dificuldades durante alguns afazeres. Existiram momentos em que algumas decisões pareciam incertas ou demandavam mais atenção e tato para se alcançar o melhor resultado. Ainda assim, cada obstáculo foi enfrentado de forma responsável e profissional. O apoio de Larissa Lima ao lado de Leandro na produção desempenhou um papel fundamental, pois, graças à sua experiência na área, a cada impasse novas possibilidades eram avaliadas e outros caminhos eram visualizados em conjunto no oferecimento de soluções. A constante troca de informações conferiu segurança ao processo e permitiu ajustes imediatos, contribuindo significativamente para a organização e clareza do trabalho. Isso foi alcançado mesmo com os desafios e a novidade da função, o que reforça o princípio de que, definitivamente: "cada pessoa desempenha diversos papéis em produções menores". (Bordwell; Thompson, 2013, p.50).

4.2.2. Logísticas

“O departamento de produção é responsável pelas condições de realização, desde a captação de recursos, passando pelo levantamento de custos, pela logística, tática de filmagem, planejamento de finalização, marketing e exibição.” (Rodrigues, 2007. p.157). A logística da produção envolveu transporte, alimentação, hidratação, organização do set, desprodução e comunicação interna, constituindo um dos setores mais complexos e exigentes do projeto. O diretor de produção ficou responsável por transportar parte da equipe, recolher equipamentos emprestados, buscar alimentação, água e suprimentos, além de solucionar demandas imprevistas. O trajeto necessário para reunir todo o grupo, distribuído em bairros opostos da cidade, tomava entre sessenta e noventa minutos quando não havia atrasos. Caso algum membro não estivesse pronto no horário combinado, era preciso retornar ao ponto inicial, aumentando consideravelmente o tempo total da rota.

A logística da primeira diária revelou-se a mais desafiadora em termos de deslocamento: a equipe percorreu aproximadamente 500 km, considerando o trajeto de ida e volta ao set, a busca por equipamentos, a aquisição de alimentos e o transporte do pessoal. Nas diárias subsequentes, a média de quilometragem manteve-se entre 300 e 500 km. Em alguns dias, o responsável pela logística precisou iniciar suas atividades às 3h30 da manhã para assegurar que todos estivessem no set às 7h e que as gravações começassem pontualmente às 8h. Após longas horas de trabalho e deslocamento, a jornada frequentemente

se estendia até aproximadamente 23h, seguida ainda pela necessidade de levar cada integrante da equipe para casa. O processo se encerrava com a reunião com a assistente de produção para o alinhamento das demandas do dia seguinte, finalizando o trabalho por volta das 2h, o que resultava em um período de descanso extremamente reduzido.

A segunda diária, iniciada no período vespertino e estendendo-se até a madrugada, foi precedida por uma manhã dedicada à aquisição de materiais, organização do lanche e abastecimento de água. A locação foi a casa de Guilherme, aqui já comentada neste texto, para a qual a equipe já havia deslocado parte dos equipamentos no dia anterior. O período transcorreu sem grandes intercorrências, embora a logística de alimentação e transporte permanecesse intensa. As atividades foram novamente concluídas por volta das 2h, e a organização de rotas e marmitas foi retomada até às 3h da manhã.

A terceira diária manteve o ritmo acelerado, com o início antecipado para a concentração da equipe até as 9h na mesma locação. Contudo, esta etapa demandou um número ainda maior de deslocamentos, exigindo que Leandro realizasse cinco saídas para atender a demandas em locais distantes do set. Larissa permaneceu integralmente no set, garantindo suporte contínuo. Ao término do dia, toda a equipe procedeu à desprodução do apartamento utilizado como locação e à sua devolução ao proprietário, realizando o transporte de todos os equipamentos para o próximo local.

As quarta e quinta diárias ocorreram nas dependências da UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia), o que gerou novos desafios logísticos. Devido à escassez de suprimentos, as primeiras horas foram dedicadas à reposição de itens essenciais, incluindo água, pães e recursos para o set. Atrasos de alguns membros da equipe exigiram, mais uma vez, a reorganização das rotas. O desgaste acumulado, resultante das poucas horas de sono, tornou este período particularmente extenuante, demandando pausas estratégicas ao longo do dia. Já a quinta diária, de duração mais reduzida, envolveu a gravação de cenas sensíveis que exigiram maior cautela, mas o ambiente controlado da universidade favoreceu uma maior fluidez do processo.

A última diária, por sua vez, foi realizada cerca de um mês após as demais. Com um planejamento mais espaçado, o dia transcorreu com maior serenidade, embora ainda houvesse atrasos e rotas adicionais. O encerramento das filmagens ocorreu sem maiores complicações. A comunicação da equipe ao longo de todo o processo foi otimizada pelo uso de rádios comunicadores, que possibilitaram respostas imediatas a demandas de reposição, ajustes de cronograma e solicitações dos diferentes departamentos, conferindo um fluxo interno de

trabalho extremamente eficiente mesmo diante dos desafios externos.

4.2.3. Controle financeiro

O controle financeiro da produção do média-metragem foi estruturado de maneira rigorosa para garantir que todos os recursos arrecadados fossem distribuídos de forma eficiente e transparente. Como o projeto possuía um orçamento extremamente limitado, a organização financeira tornou-se um eixo central da produção, envolvendo tanto o controle das entradas provenientes das rifas quanto o registro sistemático dos gastos realizados ao longo das seis diárias de gravação.

A gestão financeira ficou concentrada sob responsabilidade do diretor de produção, que, além de suas funções logísticas, atuou também como produtor executivo. Coube a ele monitorar diariamente os valores arrecadados, registrar cada transação via Pix e compras presenciais, organizar comprovantes e atualizar as planilhas internas. Esse acúmulo de funções é comum em produções independentes de baixo orçamento, conforme apontam Bordwell e Thompson (2013), especialmente em projetos estudantis, nos quais o produtor assume múltiplos papéis para viabilizar o filme.

Para sistematizar o fluxo de entradas, foi criada uma planilha específica para cada rifa, ambas estruturadas no Excel com automações visuais. Cada número vendido era automaticamente sinalizado na cor vermelha, permitindo identificar rapidamente quais bilhetes já haviam sido pagos. Já os números reservados e ainda não quitados eram marcados em azul, o que facilitava o acompanhamento dos participantes pendentes. Esse sistema possibilitou controle total sobre a arrecadação, evitando duplicidade de vendas e garantindo que o valor previsto fosse atingido com precisão.

Paralelamente às planilhas das rifas, uma terceira planilha foi utilizada para registrar todas as despesas do filme. Cada gasto era categorizado em: alimentação, água e hidratação, combustível, direção de arte, insumos gerais, medicamentos e imprevistos. Além do registro nominal de cada compra, também eram anotados o valor, a data e o objetivo específico daquela despesa. Essa estratégia permitiu a visualização clara de quais departamentos demandam mais recursos e ajudou a manter a produção dentro do limite financeiro estipulado.

Entre as categorias registradas, o combustível representou o maior gasto da produção, aproximando-se de R\$1.500,00, devido ao elevado número de deslocamentos realizados

diariamente, alguns chegando a ultrapassar 500 km em apenas uma diária. Em seguida, vieram os gastos com alimentação e hidratação, considerados essenciais para o bem-estar da equipe em longas jornadas de trabalho. A direção de arte também apresentou gastos relevantes, especialmente no que diz respeito à compra de materiais de cena, maquiagem e objetos necessários para compor os espaços das filmagens.

Além das planilhas, o diretor de produção manteve um controle de caixa manual para auxiliar nas decisões rápidas do *set*, registrando gastos emergenciais e reembolsos imediatos. Essa sistematização evitou a perda de informação e permitiu que a equipe acompanhasse com clareza a utilização dos recursos arrecadados, garantindo transparência ao processo.

Ao final da produção, o valor total investido foi de aproximadamente R\$10.000,00, somando os recursos das rifas e a contribuição direta dos membros do TCC. Essa estrutura de controle financeiro possibilitou não apenas o cumprimento do orçamento, mas também a segurança de que as decisões tomadas eram compatíveis com as prioridades da produção.

Figura 12 - Print da tabela de balanço de orçamento

CONTROLE FINANCEIRO ELA NÃO SABE DANÇAR		
Categoria	Descrição	Valor (R\$)
Total de Entradas	Pix Rifas	R\$ 3.000,00
Total de Entradas	Recurso Próprio	R\$ 5.200,00
Total de Entradas	Contribuições	R\$ 1.790,00
		Valor Total (R\$)
		R\$ 9.990,00
Total de Sairas	Marmitas	R\$ 1.875,00
	Café e lanches	R\$ 818,86
	Gasolina	R\$ 1.500,00
	Direção de arte	R\$ 2.680,00
	Mercado	R\$ 1.391,56
	Medicamentos	R\$ 224,58
	Extras e imprevistos	R\$ 1.000,00
	Passagens	R\$ 500,00
Saldo Final (07/10/2025)	Saldo final do último dia no extrato.	R\$ 22,49

Fonte: Arquivos da produção

Figura 13 - Print da tabela de controle da rifa



Fonte: Arquivos da produção

Para ampliar a compreensão do gerenciamento financeiro do ,média-metragem, foram elaborados gráficos que representam de forma visual tanto o desempenho das rifas quanto a distribuição dos gastos realizados ao longo da produção. Os gráficos referentes às rifas demonstram a quantidade de números vendidos, reservados e quitados, evidenciando a evolução da arrecadação e a participação ativa do público na campanha. Já o gráfico financeiro geral, estruturado em formato de pizza, apresenta a divisão percentual dos gastos por categoria — como alimentação, combustível, direção de arte e imprevistos — permitindo visualizar com clareza quais setores demandam maior investimento. Esses elementos gráficos complementam o texto analítico e reforçam, de maneira objetiva e comparativa, como os recursos foram mobilizados para viabilizar a realização do filme.

4.3. Relato de diárias

4.3.1. Primeira diária: Externas

Com o planejamento finalizado e a equipe a postos, a pré-produção cedeu lugar à produção de fato. Em sua primeira diária, 5 de setembro de 2025, o clima era de novidade e leveza, era difícil de acreditar que o fechamento de um ciclo acadêmico dependia exclusivamente do desenrolar da semana seguinte. Era como estar em um grande encontro

com os melhores amigos da faculdade: todos uniformizados com a camisa que apresentava o coletivo da Quiosk Filmes para o mundo; os risos e as trocas, a disposição em fazer acontecer de maneira respeitosa e silenciosa contrastava fortemente com *sets* anteriores em que o alto custo financeiro sequer compensa o desgaste mental. Para um primeiro dia, tudo correu bem, apesar do inicial deslocamento provocado por estar frente a algo que envolvia tantas pessoas, mesmo com a equipe um pouco mais reduzida. A responsabilidade era tamanha, pois era partilhado pelos diretores o ideal de que a direção não se limitava somente a enquadrar cenas ou dispor os atores como imaginado, e sim certificar-se de que todos estavam bem, alimentados e à mercê dos recursos necessários para trabalharem bem. No entanto, a equipe estava extremamente comprometida, e mesmo com o cansaço provocado pelo deslocamento evocado pelas cenas escolhidas para aquele dia, cada elemento se alinhava de forma quase natural.

A primeira diária de gravação concentrou-se nas cenas externas, filmadas na frente da república, nas ruas e calçadas da Avenida Rosa Cruz e, por fim, em frente ao centro de cultura. Conseguimos superar diversas preocupações que surgiram inicialmente, à medida que avançávamos nas filmagens. Uma questão que gerava apreensão era a participação da nossa atriz mirim, Ana Liz, cujas cenas estavam programadas para a noite e sob um clima desfavorável, bastante frio. O deslocamento para essas locações também foi um ponto de atenção, mas, no fim, não causou grandes transtornos, resultando apenas em um atraso de alguns minutos.

Algumas decisões precisaram ser tomadas de última hora, devido ao número limitado de equipamentos de iluminação e à luz do dia que caía rapidamente, influenciando diretamente na continuidade de uma cena. O diálogo entre os departamentos precisava ser lapidado, mas ao final, as gravações foram concluídas antes das 21h, mostrando que, mesmo com recursos reduzidos, era possível criar um set tranquilo, respeitoso e eficiente, onde todos contribuem para que cada cena saísse como planejado.

Figura 14 - Diretores Emanuel e Thaianne na gravação da primeira cena do dia.



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 15 - Gravação da primeira cena do dia.



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 16 - Gravação da primeira cena do dia.



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 17 - Gravação noturna da primeira diária



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 18 - Gravação noturna da primeira diária



Fonte: Still: Patric Sâncio

4.3.2. Segunda diária: República: sala, cozinha, e quarto

No dia 6 de setembro, a equipe iniciou a segunda diária de gravação no período da tarde, por volta das 15 horas, dedicando-se inicialmente à montagem dos equipamentos e aos ajustes necessários no cenário. Todas as cenas previstas eram internas e seriam realizadas na locação cedida por José Guilherme Dutra. Seu apartamento precisou passar por uma série de modificações para se tornar verossímil como o lar compartilhado pelas quatro jovens mulheres: o quarto, a cozinha, o banheiro e a sala foram adaptados minuciosamente para atender às exigências do projeto de arte. Vale destacar que essa locação não correspondia visualmente à fachada da república apresentada no filme, o que exigiu do departamento de arte, em constante diálogo com a direção, uma atenção redobrada para que a coerência espacial e narrativa não fosse comprometida. E, a essa altura, a equipe demonstrava maior agilidade e foco, empenhada em garantir que nenhuma cena fosse comprometida.

As gravações envolveram a presença das moradoras da república de Celeste, reunindo Thairini, Laura, Bruna e Yasmin em cena. O primeiro momento registrado foi um diálogo central entre as personagens na sala, enquanto Celeste permanecia ao fundo, na cozinha. Tratava-se de uma sequência relativamente simples de ser conduzida: as atrizes dominavam o

texto e necessitavam apenas de ajustes pontuais de direção relacionados ao enquadramento, já que as intenções dramáticas estavam preestabelecidas e todas elas estavam imersas em seu próprio texto de uma maneira que facilitou tudo.

Com a cena da sala finalizada, a equipe deslocou a sua atenção para a preparação do quarto de Celeste, onde seriam filmadas as interações da protagonista com Irene. O departamento de arte realizou um trabalho detalhado, construindo o ambiente praticamente do zero: cerca de 98% dos objetos presentes no quarto foram trazidos de fora, transformando completamente o espaço original. Tratava-se também da primeira cena de dança a ser rodada, o que exigiu uma atenção redobrada, considerando as limitações físicas do cômodo, que precisaria comportar as duas atrizes, iluminação, câmera e a execução da coreografia. Apesar disso, Yasminn demonstrou grande capacidade de adaptação, entregando uma performance sólida que serviu de ponte para o primeiro delírio de Celeste. Em aproximadamente quatro horas, todas as cenas previstas foram concluídas, resultando em uma diária produtiva.

No entanto, apesar do saldo positivo, é fato que a segunda diária acabou se configurando como uma das diárias mais exaustivas de todo o processo de filmagem, tanto pela complexidade logística — a fotografia exigia um trabalho cuidadoso para construir uma iluminação noturna coerente, sem permitir a entrada de luzes externas indesejadas —, quanto pela sobreposição inevitável de tarefas. Enquanto as cenas foram rodadas na sala, o departamento de arte trabalhava em ritmo acelerado no quarto, promovendo uma intensa transformação no quarto: o que antes se bastava no seu espaço íntimo converteu-se gradativamente em um quarto totalmente diegético, pertencente, em todos os detalhes, a Celeste e Irene. Cada objeto posicionado, cada textura provocada até pela escolha de uma colcha de cama, buscava dar vida à subjetividade das personagens, e esse esforço simultâneo ao andamento das filmagens contribuiu ainda mais para o desgaste do dia.

Embora Thaianne mantivesse a preocupação constante em não ultrapassar a marca das doze horas de trabalho, Emanuel a assegurava de que o início antecipado da diária permitia que o limite fosse respeitado. Isso, porém, não impediu que uma certa dispersão se instaurasse no set, fruto de cansaço acumulado e também da estranheza diante de um ritmo mais lento do que o dia anterior.

A produção também sentiu o peso da jornada de trabalho: Leandro Santos, encarregado de uma rota complexa que atravessava boa parte da cidade, assim como Larissa Lima ao seu lado, acumulava noites mal dormidas ao tentar conciliar a logística de alimentação e transporte da equipe, garantindo que tudo chegasse ao set no tempo necessário.

Sua presença cansada, mas constante, reforçava o quanto aquela diária foi particularmente difícil para todos os departamentos envolvidos. Assim, o dia terminou não apenas com cenas gravadas, mas com a compreensão clara de que o desgaste físico e mental precisava ser administrado com mais rigor nas próximas etapas, para que a criação não fosse comprometida pela exaustão.

Figura 19- Gravação interna da segunda diária



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 20 - Gravação interna da segunda diária



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 21 - Frame extraído do material bruto do filme.



Fonte: arquivo bruto do filme

Figura 22 - Marcos Gama e Caroline Matos montado o quarto de Celeste e Irene



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 23 - Cenário: quarto de Celeste e Irene



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 24 - Cenário: quarto de Celeste e Irene



Fonte: frame extraído do material bruto do filme.

4.3.3. Terceira diária: banheiro e quarto

O início da diária ocorreu um pouco mais tarde do que os dias anteriores, aproximadamente às 09h, com todos os membros da equipe presentes no set. Nesta diária, estava prevista a gravação de mais cenas ambientadas na república. De acordo com a ordem do dia, o planejamento incluía a filmagem da entrada de Celeste na residência e seu encontro com a mãe. Em seguida, seria registrada uma conversa entre Bárbara, Tarsila e Celeste, utilizando o sofá improvisado na sala. A OD seguia com a cena delicada da discussão entre Celeste e a mãe, e, por fim, com a cena em que Celeste tem uma crise de ansiedade no banheiro.

A filmagem inicia com a cena em que Celeste chega em casa e se depara com a presença de sua mãe numa conversa com Bárbara, conduzida perfeitamente por Mônica Medina ao que a direção de som pedia por um “caco”, uma deixa para que a cena começasse de fato. Apesar de ser, à primeira vista, uma cena mais simples foram necessários alguns takes adicionais para alcançar o tom emocional exato que a cena e a personagem exigiam.

Em seguida, a equipe passou para uma cena mais descontraída: a conversa entre as

meninas na sala. Essa gravação foi bastante fluida, já que todas as atrizes estavam com o texto memorizado e imersas as reais intenções de suas personagens, o que agilizou o processo. A direção de arte demonstrou grande agilidade ao montar um cenário que não estava previsto: a conversa, que ocorreria à mesa, foi transferida de última hora para a sala — a partir de uma conversa entre Pâmela Rodrigues e Marcos Gama — ao que foi sugerido que o espaço montado pela arte fosse mais bem aproveitado. Essa mudança se mostrou um grande acerto à medida que reforçava o olhar afiado da arte, conferindo espontaneidade ao diálogo e estética, à medida que viria a se tornar uma das composições favoritas dos diretores. Durante os primeiros takes, a diretora Thaianne introduziu um elemento não previsto, um jogo de tarot utilizado por Bárbara, que acabou incorporado à cena final, enriquecendo o subtexto e adicionando uma camada simbólica inesperada.

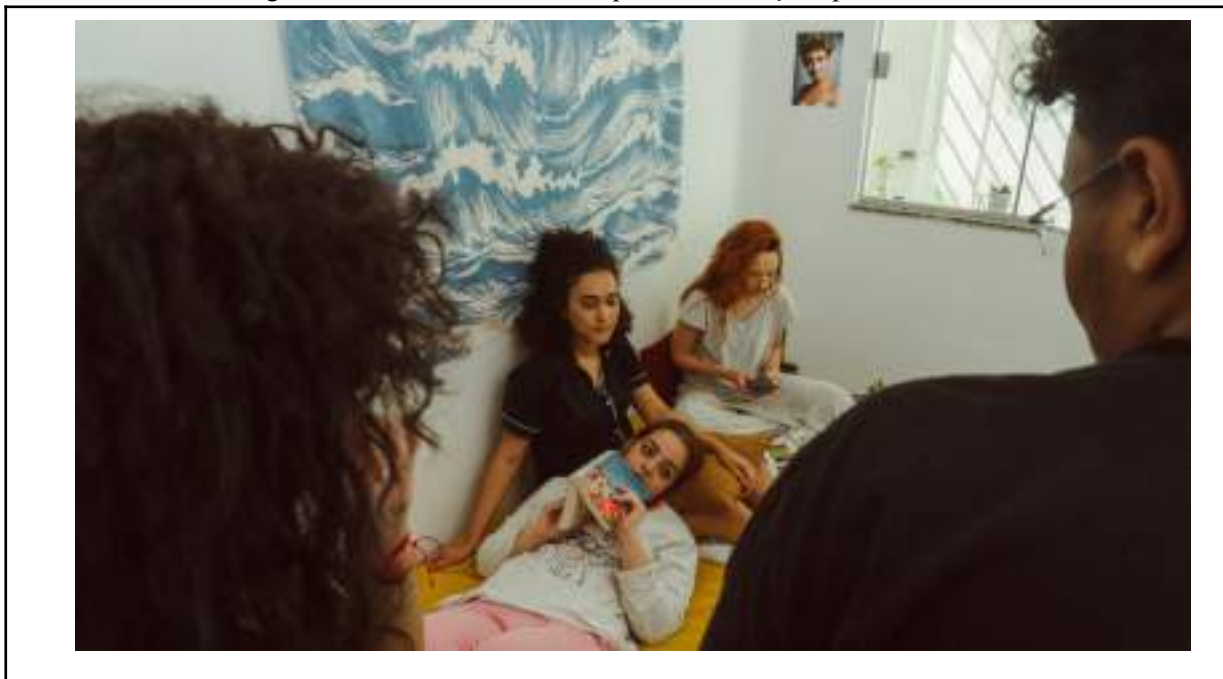
Após a conclusão dessas filmagens, a equipe fez uma pausa para o almoço e, logo em seguida, iniciou a gravação da cena do confronto principal entre Celeste e sua mãe. Por se tratar de uma cena delicada de grande carga emocional, muitos planos foram utilizados na decupagem para garantir diversos ângulos e proporcionar um bom dinamismo para a montagem. No entanto, o grande número de repetições necessárias para essa cena acabou gerando um desgaste considerável na protagonista, Yasminn, que se entregava com um grande esforço emocional em cada take. Contudo, a equipe finalizou a cena com sucesso, obtendo todos os takes planejados.

Na sequência, foi filmada a cena em que Celeste tem um surto de felicidade e liberdade no quarto, ao ser deixada por Norma, reafirmando que o espaço lhe pertencia. Embora houvesse uma decupagem inicial, a direção optou por libertar as ações da personagem, permitindo que Yasminn seguisse o fluxo emocional de Celeste. A equipe dedicou um tempo significativo à cena para garantir variedade de materiais e sustentar uma montagem rítmica. Permitir que Yasminn seguisse a emoção de Celeste se mostrou um acerto, pois, no improviso, ela entregou uma performance excelente e coerente com o que havia sido debatido na leitura do roteiro.

A diária de filmagem se encerrou à noite com a cena de Celeste conversando com Norma pelo telefone, no banheiro, e a protagonista tem uma crise de ansiedade. O espaço disponível para essa cena era muito menor do que o previsto, e devido ao horário avançado, foi necessário adaptar os planos, optando por cortar alguns, inclusive por uma questão de cuidado com a atriz. Yasminn alcançou o tom desejado logo nos primeiros takes, mas Emanuel prontamente percebeu que ela se aproximava de seu limite emocional, e que a

imersão profunda no sofrimento da personagem começava a repercutir fisicamente. Atentos a isso, os diretores decidiram encerrar a gravação e iniciar a desprodução, concluindo, assim, a terceira diária.

Figura 25 - Emanuel e Thiane passando direções para as atrizes



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 26 - Cenário: Sala república com as atrizes Yasminn, Laura e Bruna



Fonte: Still: Patric Sânzio

Figura 27 - Mônica Medina no cenário do quarto de Celeste



Fonte: Still: Patric Sânzio

Figura 28 - Parede do quarto de Celeste



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 29 - Celeste na cena de delírio em seu quarto



Fonte: Still: Patric Sâncio

4.3.4. Quarta diária: estúdio de balé

A quarta diária de filmagem ocorreu em uma nova locação: a sala que compôs o estúdio de balé. A ordem do dia contemplava quatro cenas centrais para o arco da protagonista: Celeste ensaiando sua coreografia em uma dinâmica de tentativa e erro, a sequência em que acorda embriagada, o momento em que fecha o estúdio e, por fim, o diálogo com Clarita, interpretada por Ana Tiburcio. As primeiras cenas transcorreram de maneira relativamente fluida, com boa resposta de Yasmin já nos primeiros takes, como o esperado.

Entretanto, a cena de diálogo entre Celeste e Clarita se concretizou como um grande desafio, já esperado desde a preparação de elenco. Ana Tiburcio, apesar de ter ensaiado com constância suas falas, demonstrou significativa insegurança quanto ao domínio do texto, o que tornou o processo mais demorado do que o previsto. Porém, a direção se manteve paciente e lhe conduziu de uma forma que atenuasse o seu nervosismo. Após frisar que o importante era a intenção da personagem, tudo acabou se desenrolando bem. No entanto, a atenção prolongada acabou influenciando diretamente o cronograma da diária.

Em decorrência do tempo despendido, tornou-se necessário suprimir a cena em que Celeste fecha o estúdio. Além da limitação temporal, havia uma dificuldade concreta de representá-la com precisão, especialmente porque a produção não dispunha de uma fachada de estúdio que permitisse a construção visual adequada desse momento.

As filmagens foram concluídas com as sequências de ensaio em que Celeste falhava em realizar os passos da coreografia que viria a dançar perfeitamente em seu delírio; tal cena apresentou desafios adicionais para a fotografia. A ausência de um pré-light¹ inviabilizou um planejamento luminoso mais preciso, e o grande espelho do estúdio, embora importante para a ambientação, impôs obstáculos constantes à iluminação, refletindo equipamentos e restringindo ângulos possíveis. A cena exigiu improvisos sucessivos na formulação dos planos e demandou um tempo considerável da equipe. Mesmo assim, foi concluída com êxito, já pensada para uma montagem de ritmo mais frenético, condizente com o estado emocional da personagem.

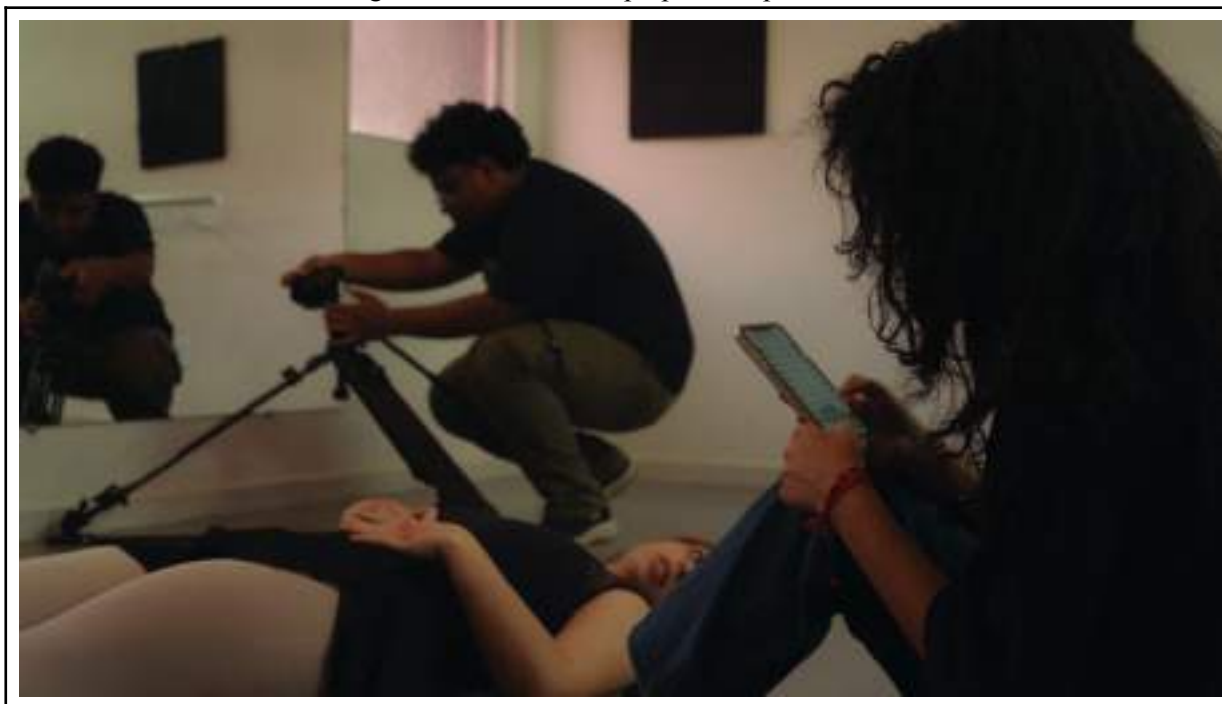
¹ Pré-light é a preparação antecipada da iluminação no set, realizada antes das filmagens, para ajustar e testar luzes, verificar a estética desejada e agilizar o trabalho durante a diária.

Figura 30 - Yasminn na caracterização com Lara Pires



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 31 - Yasminn se preparando para a cena



Fonte: Still: Patric Sâncio

4.3.5. Quinta diária: estúdio de balé

A quinta e última diária da primeira fase de gravação, realizada no dia 9 de outubro, foi marcada por um cronograma especialmente apertado, uma vez que a sala de extensão de cultura precisava ser desocupada até as 13h devido a um evento previamente agendado. Diante das restrições de tempo, a equipe reorganizou suas dinâmicas e adaptou-se às condições disponíveis. Com o apoio do assistente de direção, estruturou-se um planejamento que permitiu conciliar os horários das atrizes mirins e a necessidade de executar apenas metade de uma diária. Três cenas de alta complexidade estavam previstas: o momento em que Celeste escuta Sofia e Alice criticando o seu desempenho como bailarina; o confronto delicado entre Celeste e as duas personagens — culminando na ação em que Celeste força um movimento agressivo contra perna de Sofia — e, por fim, a cena em que Eulália (mãe de Sofia) repreende Celeste na presença de Clarita. A concentração de atrizes em um espaço de tempo reduzido configurou um desafio significativo.

Somado a isso, a presença da equipe da TV Uesb no set para a gravação de uma matéria sobre o filme, com entrevistas aos diretores Emanuel e Thiane e ao diretor de produção Leandro, demandou tempo adicional e exigiu novas reorganizações. Apesar de um leve atraso inicial, decorrente de ajustes de figurino e da espera pelo elenco, a equipe manteve o foco e a persistência para assegurar a execução completa das cenas previstas.

A primeira sequência gravada tratou da conversa entre Sofia e Aline sobre Celeste. Em seguida, realizou-se a cena de confronto, que demandou atenção rigorosa à segurança da atriz mirim Ana Liz. Após diálogos com a equipe para estabelecer seus limites, constatou-se que a atriz era capaz de executar a posição exigida, fato que surpreendeu positivamente todos os presentes. A entrega emocional de Yasmin, conferiu grande força dramática ao momento, impactando não apenas a equipe técnica, mas também a equipe da TV Uesb. Concluída com segurança e precisão, a cena resultou em um material de forte potência narrativa.

Um imprevisto adicional ocorreu devido à ausência de um local previamente definido para o embate entre Clarita e Eulália, sinalizado no roteiro como a sala de um escritório. A equipe de arte, porém, conseguiu viabilizar o uso de uma sala próxima por vinte minutos, cedida por um funcionário. O espaço foi rapidamente adaptado, permitindo a gravação da cena de maneira satisfatória, assegurando a finalização da diária — sobretudo considerando tratar-se da única oportunidade de realizar essas sequências com aquele conjunto de elenco e recursos.

A diária encerrou-se com todas as gravações concluídas, culminando em um momento de forte comoção e gratidão entre os membros da equipe. Destaca-se, ainda, a presença do orientador Filipe Gama, que acompanhou parte das filmagens finais, contribuindo para a atmosfera de encerramento e reconhecimento coletivo.

Figura 32 - Entrevista cedida para TV UESB



Fonte: Still: Patric Sânzio

Figura 33 - Gravação da cena do confronto entre Celeste e Sofia



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 34 - Parte da equipe de *Ela Não Sabe Dançar*



Fonte: Still: Patric Sâncio

4.3.6. Sexta diária: Centro de Cultura

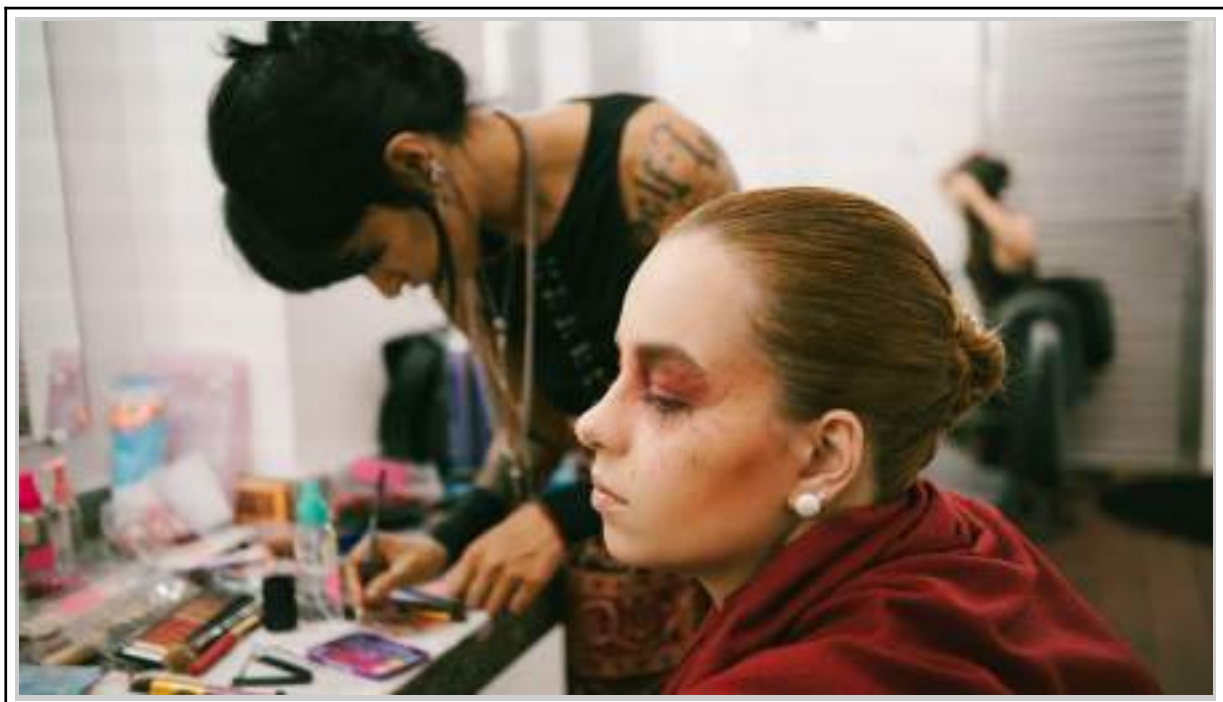
A última diária ocorreu em 7 de outubro, quase três anos depois da primeira gravação de *Outra Estação* (2022), num diálogo quase irônico e nostálgico para Thaiane e Emanuel. Embora planejada com antecedência e devidamente assegurada através da reserva prévia do teatro do Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima — uma precaução tomada justamente para evitar transtornos como os ocorridos anteriormente ao que o lugar estava ocupado durante todo o mês de setembro por eventos culturais — acabou coincidindo com as diárias da produção de TCC realizada por Daniel Esdras e Noiran N. Kilpp, intitulada *No Apagar das Luzes*. Ainda que esse choque de agendas gerasse certa apreensão inicial, a legitimidade da reserva já efetuada permitiu que a equipe mantivesse seu cronograma sem maiores prejuízos.

Apesar de ter sido realizada quase um mês após as demais, esse intervalo acabou atuando em benefício direto do média-metragem. O espaço de tempo permitiu que Yasminn Oliveira dominasse plenamente a coreografia final e ofereceu a Naylla Peixoto o tempo necessário para concluir o figurino final, resultando em um acabamento que elevou a cena a um grau de precisão estética superior. O espaço contribuiu para um dinamismo mais fluido e confortável para a equipe e a diária se desenrolou com perfeição, consolidando-se como a mais leve e divertida de todo o processo.

Yasminn e Thairini tiveram tempo para ensaiar a coreografia, por fim a executando com excelência, tanto nos momentos que compunham o delírio de Celeste — marcado pelo seu amordaçamento falso realizado por Pâmela e Marcos, e pelo lançamento de pétalas de rosas, compradas por Leandro e Thaiane — quanto na coreografia final, cuja potência emocional encerrou o filme com a carga simbólica desejada desde a concepção do projeto. As gravações se encerraram no fim da tarde e, embora o desgaste físico fosse evidente, o clima era de profunda satisfação coletiva. O descanso prévio da maior parte da equipe contribuiu para o rendimento elevado e para a atmosfera de tranquilidade no set.

Ao término da diária, Thaiane distribuiu as rosas utilizadas na cena entre as mulheres da equipe, como gesto de reconhecimento e agradecimento por todos aqueles que a enxergam através da sua escrita. A única exceção masculina foi Emanuel, o mais sensível e merecedor de algo que lhe comunicasse isso. Yasminn, por sua vez, foi presenteadada com um buquê, referenciando com afeto não apenas sua entrega artística, mas ao amor que despertou em toda a equipe que lhe conhecia por meio de *Ela Não Sabe Dançar*.

Figura 35 - Caracterização de Yasminn para a cena da coreografia final



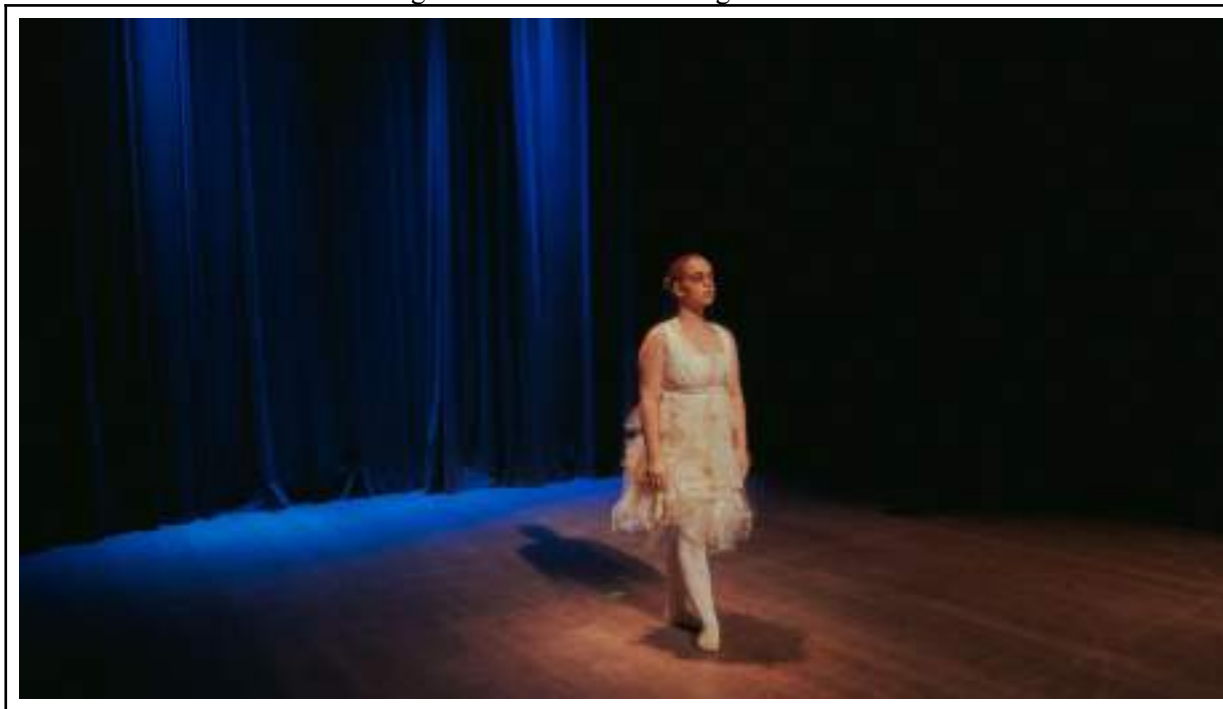
Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 36 - Preparação para a cena de Celeste amarrada



Fonte: Still: Patric Sâncio

Figura 37 - Celeste com o figurino final



Fonte: Still: Patric Sânzio

5. PÓS-PRODUÇÃO

5.1. Montagem

O primeiro corte de *Ela Não Sabe Dançar* chegou a aproximadamente trinta minutos, revelando, já nas primeiras análises, a necessidade estrutural de reduzir o material para, no máximo, vinte e três minutos, adequando-o não apenas às limitações impostas pelas principais janelas de festivais, mas também à lógica de recepção de um público cuja atenção é guiada por narrativas mais concisas. Considerando que o filme pretende dialogar com um espectador jovem-adulto, especialmente aquele atraído por obras que articulam subjetividade, frustração, ambição e deslocamento psicológico, a síntese tornou-se parte do próprio rigor estético da obra. Em diálogo profundo com o montador Arthur Antunes, concluiu-se que a cena da coreografia poderia ser comprimida de forma a não se deixar perder a progressão dramática, decisão que encontrou pouca resistência por parte de Thaianne Fernandes e maior hesitação de Emanuel de Matos, cujo vínculo afetivo com a sequência refletia um apego a coreografia ensaiada. A discussão entre Celeste e Norma também emergiu como um ponto crítico: a cena,

embora com apelo dramático, causava uma estranheza inicial ao que foi constatado que isso se devia ao fato de destoar do registro sóbrio que guiava a linguagem visual e performática do restante do filme. O desconforto compartilhado por Thaianne e Arthur levou à proposição de um rearranjo dos diálogos, de forma a enxugar um certo teatralismo persistente e evocar mais organicidade à interação. A experimentação de Arthur na abertura, reorganizando acontecimentos, estruturando pequenos deslocamentos temporais e propondo novas entradas para o olhar do espectador, demonstrou uma sintonia profunda com a proposta estética da dupla de direção, justificando, inclusive, o reduzido número de sugestões de revisão.

Apesar de se tratar de um primeiro corte, sua leitura precisa do material e sua capacidade de manipular ritmo, progressão dramática e continuidade narrativa tornou a justificar a escolha tomada pelos diretores na pré-produção ao que nenhum outro nome foi discutido. Cada intervenção sua evidenciava profissionalismo e uma coerência narrativa que ultrapassava o mero cumprimento técnico e se afirmava como alguém que sabia o que estava fazendo, afinal, um filme mal montado é capaz de prejudicar uma boa cinematografia. O montador, por sua vez, expressou entusiasmo com o fato de poder dialogar com os diretores, reconhecendo nessa troca, ainda pouco frequente em seus trabalhos anteriores.

5.2. Trilha Musical

A trilha sonora da obra sempre manteve um diálogo estreito com a musicalidade da Banda Mais Bonita da Cidade, cuja estética estruturou muitas das escolhas sonoras ao decorrer das produções realizadas pela equipe. Em especial, a canção “Uma Atriz” do álbum *O Mais Feliz da Vida* (2013) funcionou como uma das principais inspirações para a construção da dramaticidade de Celeste. Foi numa noite de abril do ano de 2024, numa performance ao vivo da cantora Uyara realizada no Centro de Cultura Camillo de Jesus que Thaianne Fernandes teve um estalo: nunca tinha ouvido a música, e quando o fez era como se visualizasse todo o resgate de uma nova narrativa. Muitas coisas incentivaram esse processo, especialmente o fato do espaço ser o mesmo onde Yasmin Oliveira dançou pela primeira vez, a letra melancólica e toda a performance imersiva que ajudou a traçar uma ponte referente ao o alguém que habita e performar num palco inteiramente seu, onde cada gesto ecoa uma demanda íntima por sentido. Essa referência musical e de apego emocional

delineou não apenas o tom emocional da narrativa, mas também o modo como a personagem se inscreve no espaço: sempre à beira de um colapso, sempre prestes a revelar um pouco mais de si.

A partir dessa referência estética, a composição original de Noiran N. Kilpp aprofundou e complexificou a atmosfera pretendida, transformando-a numa experiência quase tátil. O compositor recorreu a padrões sonoros repetitivos, que funcionam como pequenas obsessões rítmicas, para materializar a perturbação mental de Celeste e traduzir o fluxo inquieto de sua mente ansiosa. Tais padrões encontram ressonância em elementos que evocam o tique-taque de um relógio, não apenas como marcador temporal, mas como metáfora de uma urgência interna que pulsa e descompassa. Assim, a trilha não se limita a acompanhar a personagem: ela a revela, fazendo vibrar o espaço entre som e silêncio onde Celeste tenta, incessantemente, organizar seus próprios pensamentos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das adaptações inevitáveis ao longo do processo — cortes de cenas, alterações de decupagem, rearranjos de intenções e variações na potência dramática de alguns personagens —, o resultado final de *Ela Não Sabe Dançar* se firmou como uma realização que excedeu, em muitos aspectos, aquilo que fora inicialmente imaginado no roteiro. A direção reconhece que o filme não corresponde literalmente à obra escrita, mas encontra nisso não uma falha, e sim a prova mais clara da vitalidade do processo cinematográfico: um filme é sempre maior, mais imprevisível e mais vivo do que seu planejamento. É uma grande metamorfose que a cada etapa ganha uma nova intenção. Cada alteração forçada pelas circunstâncias, cada gesto que escapou ao controle e cada solução improvisada converteu-se em algo mais importante: algo real, contribuindo para que a obra adquirisse um tom próprio. Assim, independentemente do descompasso ocasional entre o previsto e o realizado, a satisfação da direção reside justamente na autonomia que o filme conquistou — um objeto que, embora nascido de limitações e ajustes constantes, se afirma pleno em sua forma final, coerente com sua sensibilidade e profundamente fiel ao que motivou seu surgimento.

A influência involuntária de obras previamente vistas no processo criativo, tal como compreendida por Gilles Deleuze (2005) em sua elaboração sobre os “cristais de tempo”, oferece uma ferramenta conceitual importante para pensar o percurso de *Ela Não Sabe*

Dançar. Para o filósofo, as imagens cinematográficas assimiladas ao longo da vida não se esgotam na percepção imediata: elas permanecem inscritas no olhar e retornam, transformadas, no gesto criativo. Esse retorno não é consciente, tampouco previsível, mas constitui a própria matéria sensível da criação, fazendo com que referências, atmosferas e modos de ver se reatualizam quando um diretor cria o seu filme. Nesse sentido, o processo vivido ao longo da realização do média-metragem evidencia como escolhas estéticas e reconsiderações narrativas não surgiram no vazio: pelo contrário contrário, emergiram desse aglomerado de imagens interiorizadas que se refletem a partir da prática cinematográfica, orientando decisões mesmo quando não são explicitamente evocadas.

Em síntese, a realização de *Ela Não Sabe Dançar* evidenciou a viabilidade de uma produção independente e de baixo custo como Trabalho de Conclusão de Curso, demonstrando que limitações financeiras não constituem, por si só, um impeditivo para a construção de um projeto sólido. A produção, conduzida com eficiência por Leandro Santos, garantiu que os principais desafios enfrentados pela equipe não estivessem vinculados ao orçamento, mas sim às complexidades inerentes ao processo de direção e atuação, sobretudo por envolver um elenco majoritariamente composto por não atores. Em determinados momentos, essas dificuldades repercutiram diretamente no peso dramático de algumas cenas, exigindo que a direção assumisse plenamente as consequências dessas escolhas. Um exemplo significativo foi a necessidade de reduzir a relevância dramática da personagem Clarita, cuja função narrativa enfrentou limitações interpretativas; ainda assim, a direção manteve a coerência da obra ao ajustar sua presença sem comprometer a unidade estética e temática do filme.

O memorial permite compreender esse percurso como parte de um processo criativo contínuo, marcado pela evolução estética e conceitual do projeto. O que inicialmente se configurava como uma extensão do curta *Outra Estação (2022)* transformou-se em um trabalho mais maduro, guiado por referências cinematográficas que orientaram as escolhas visuais, como a citação sutil ao filme *Possessão (1981)* de Andrzej Żuławski, na cena da fratura de Sofia, articulando tensão psicológica e gestualidade do balé. A construção de Celeste, inspirada em Yasminn Oliveira e permeada por referências musicais introspectivas, como Fiona Apple e Mitski, conduziu à reescrita do roteiro em quatro tratamentos, aprofundando sua dimensão psicológica e reforçando temas universais, tais como o desejo de pertencimento e a relação conflituosa com a mãe, em diálogo com reflexões junguianas.

Superadas as dificuldades logísticas, a equipe concluiu as seis diárias de filmagem e avançou para a etapa de pós-produção, montagem, desenho de som e finalização, consolidando um percurso que comprova a capacidade de se realizar cinema dentro das condições oferecidas pelo curso de Cinema e Audiovisual. O projeto revela, assim, não apenas um produto final, mas o amadurecimento de uma prática criativa que se fortalece ao enfrentar, negociar e assumir suas próprias limitações.

A ambição de *Ela Não Sabe Dançar* se estende para além do circuito acadêmico, mirando uma trajetória estratégica no universo dos festivais. Inicialmente, o objetivo é garantir sua estreia em um festival de cinema de prestígio, servindo como plataforma de lançamento para o filme. Após essa primeira exibição, o plano é direcionar o média-metragem para festivais especializados em cinema de gênero, como forma de capitalizar a estética e a narrativa que flertam diretamente com o drama psicológico e o horror, buscando um público mais segmentado e uma validação específica dentro desse nicho. Essa estratégia visa maximizar a visibilidade, o reconhecimento e a inserção do filme em um circuito que valorize sua proposta estética e temática singular, garantindo que a obra alcance seu público ideal.

REFERÊNCIAS

MUNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton and Company, 1916.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

GOMES, W. *La poética del cine y la questão do método em análise filmica*. Significação : Revista de Cultura Audiovisual, v. 31, n. 21, 2004, p. 85-105.

KLEE, Paul. *Teoria da arte moderna*. Tradução de Regina Igel. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. 10. ed. São Paulo: Papyrus, 2011

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS (Portrait de la jeune fille en feu). Direção: Céline Sciamma. França: Lilies Films, 2019.

FERRANTE, Elena. *A história da menina perdida*. São Paulo: Globo Livros, 2017.

APPLE, Fiona. *Paper Bag*. In: APPLE, Fiona. *When the Pawn....* Estados Unidos: Epic Records, 1999.

APÊNDICES

Apêndice A - Roteiro - 4º Tratamento

ELA NÃO SABE DANÇAR

Drama

Thaiane Fernandes

4º tratamento

2025

1. INT. PALCO - NOITE (DELÍRIO)

CELESTE, 23, cabelos longos e castanhos, traja um vestido branco, reproduz sem falhas os passos de um repertório de balé clássico frequentemente ensaiado. Sente-se confiante, ergue o seu braço num gesto suave.

2. INT. REPÚBLICA FEMININA/COZINHA - ENTARDECER

A mão de Celeste segura uma faca, corta um pedaço do filé de peito de frango com agressividade num movimento único. Pausa. Ela encara o vazio, irritada, escuta o burburinho indefinido atrás de si.

Numa mesa, IRENE (22), Bárbara (25) e Tarsila (24) conversam amenidades enquanto bebericam um copo de vinho. Na T.V de fundo é possível ver uma matéria da TV UESB.

IRENE

Ai, eu não queria chamar atenção, sabe. Mas quando a matéria saiu na TV UESB eu vi que era real!

BÁRBARA

Ai, amiga, você arrasou tanto! Mostrou pra todo mundo que o que a gente faz é sério.

TARSILA

(irônica)

Não entendi, Bárbara. Pra mim sempre foi sério o que a gente faz.

BÁRBARA

(balançando a taça de vinho)

Ih, vai começar.

Irene encara Tarsila.

IRENE

Só se torna sério quando você se dedica cem por cento, Tarsila. Quando você treina todos os dias e a ponta dos seus pés não te deixa dormir à noite.

TARSILA

Ah, sei... Quando você deixa de viver a sua vida por uma matéria na T.V. UESB?

Breve silêncio. Irene nega com um sorriso irônico.

IRENE
Tarsila, eu não sei qual é a sua,
mas você não vai conseguir reduzir
a minha vaga na melhor academia de
balé do país a uma matéria.

Bárbara se remexe desconfortável, vira-se para Irene de repente.

BÁRBARA
E você não tá com medo?

IRENE
Medo do quê?

TARSILA
São Paulo não é Vila Serrana não,
Irene. É uma realidade totalmente
diferente. Ninguém liga pra ninguém
lá.

IRENE
Medo eu teria se eu ficasse aqui.

Celeste corta os pedaços do peito de frango com agilidade.

IRENE
Ai, gente, sério! Vamos ser
realistas. A gente só é gente de
verdade se for visto. E aqui, nesse
muquifo, ninguém existe.

As meninas se encaram. Irene volta sua cabeça na direção de Celeste.

IRENE
Você é gente de verdade, Celeste?

Pausa. Celeste encara Irene por cima do ombro, aperta a faca em sua mão.

IRENE
(voltando para as meninas)
Ela não é. Até provar que exista.

TARSILA
Celeste existe, Irene, e tá
preparando um jantar de despedida
pra você enquanto--

IRENE
Putá que pariu, Tarsila! Só me
deixa ter um último momento bacana
aqui com vocês? Celeste sabe que
falo a verdade e que não é por mal.

Tarsila se levanta da mesa e vai em direção a porta enquanto Bárbara consola Irene.

BÁRBARA

Ela só tá com inveja, amiga. Vem cá, me dá um abraço!

TARSILA

Não liga pra o que essa doida fala. Ela tá deslumbrada.

Celeste força um sorriso fraco.

CELESTE

Mas Irene tem razão, Tá. O que ela conseguiu é muito importante pra gente. Deixa ela curtir o momento dela.

Pausa. Tarsila alterna seu olhar entre Celeste que tempera o frango com as mãos e a mesa. Irene diz algo que faz Bárbara rir.

TARSILA

Você é boa demais.

3. INT. REPÚBLICA FEMININA/BANHEIRO - NOITE

Celeste coloca um comprimido na boca, liga a torneira e com a água da pia o engole. Ela lava o rosto, descompensada, ergue o para o espelho, funga, contém um choro. O seu celular em cima da tampa do vaso começa a vibrar com o nome: MÃE em seu visor. Celeste o encara por um longo momento, respira fundo, toma uma breve pausa e atende a ligação.

CELESTE

(com a voz falha)

Não, mãe, eu não consegui. É...
Definitivo. Não tem o que fazer.

Breve momento de silêncio.

CELESTE

Mãe? A senhora tá aí?

(pausa)

Mãe, por favor, fala alguma coisa--

NORMA (V.O.)

O que é que você quer que eu diga?

Celeste contém um suspiro, angustiada.

NORMA (V.O.)

Eu já sabia que isso ia acontecer. Não quis falar nada pra não te contrariar, sei como você é quando coloca uma coisa na cabeça.

Silêncio. Celeste aguarda Norma continuar, segura um choro.

NORMA (V.O.)
Mas mesmo assim decidi te apoiar,
acreditar em você.

CELESTE
(engolindo em seco)
A senhora fala de um jeito... Me
sinto uma fracassada.

Breve momento de silêncio. Celeste aguarda, aflita.

NORMA (V.O.)
Volta pra casa, minha filha. Eu
preciso de você, seu irmão precisa
de você. Ele parece não saber, mas
sente que a irmãzinha o abandonou.

Celeste funga, contém um choro.

CELESTE
Mãe, eu tenho um emprego aqui.

NORMA (V.O.)
Você pode ser professora em
qualquer lugar.

CELESTE
A senhora não entende, eu não quero
ser professora--

NORMA (V.O.)
O que mais você deseja, Celeste?

Pausa. Celeste chora, escuta apenas a respiração de Norma.

NORMA (V.O.)
Você já tem a resposta que
precisava.
(pausa)
Não nasceu pra isso, Celeste.

Celeste encara o seu reflexo no espelho, está atordoada,
Norma ainda fala ao telefone mas de forma distante.

4. INT. REPÚBLICA FEMININA/QUARTO - NOITE

Celeste está sentada em sua cama de solteiro com o olhar
perdido em Irene à sua frente. Ela envolve um troféu em
plástico-bolha e o coloca em uma caixa com os dizeres: MINHAS
CONQUISTAS.

IRENE
Ah, eu acho é graça! Tu viu como
Bárbara tava puxando meu saco?
(MAIS)

IRENE (CONT.)

Agora que eu consegui, agora que eu tô no centro todo mundo quer conversar comigo, todo mundo quer tirar dúvidas sobre a seleção.

Irene olha para Celeste, aguarda uma reação.

IRENE

Vai vendo, Celeste. Aprende. Aprende assistindo, quem é bom de verdade não pede conselho, não faz perguntas, só vai lá e faz. E eu fiz.

Celeste toca numa luminária em formato de lua, distraída. Irene percebe, senta-se ao seu lado de repente, segura a sua mão.

IRENE

Celeste, olha pra mim. Sonhar não basta. Esse é o nosso meio. Ninguém ajuda ninguém. Fica esperta se quiser sair daqui algum dia.

Celeste encara a mão de Irene na sua, ergue seu olhar para ela.

CELESTE

Clarita acredita em mim.

IRENE

Clarita está velha. Já foi alguém. Foi, no passado. E olha onde ela tá agora? Essa cidade não tem nada.
(levantando-se da cama)
Você que não corre atrás de sair daqui... vai acabar dançando com criança a vida toda.

Celeste a encara, irritada. Irene olha para a luminária, sorri.

IRENE

Vou deixar aqui com você. Pra toda vez que olhar pras estrelas, lembrar de mim.

Celeste a encara, quieta. Irene se levanta e pega suas sapatilhas em mãos, observa Celeste olhá-las com desejo.

IRENE

Se quiser também são suas. É só pedir.

CELESTE

As minhas estão boas.

IRENE
Mas não são essas.

Há batidas na porta. Celeste e Irene se encaram num breve silêncio. Irene descansa as sapatilhas de balé em cima da cômoda de Celeste e abre a porta. Mais quatro meninas surgem fora de enquadro, parabenizam Irene, trocam abraços ao que tudo se torna distante para Celeste.

ELIPSE

Celeste está parada imóvel em meio ao quarto, ela observa Irene que dorme tranquilamente. Ela caminha até o globo de luz e o liga, o reflexo ilumina a parede de sua cama e as suas sapatilhas surradas em sua cômoda. Celeste as acaricia e então percebe a sua imagem refletida no espelho a sua frente. Ela se ergue na ponta do pé, rodopia, reproduz um passo.

5. INT. PALCO - NOITE (DELÍRIO)

Uma música clássica toca. Celeste dança com maestria até errar um passo e cair. Ela grunhe, frustrada.

6. INT. REPÚBLICA FEMININA/QUARTO DE CELESTE E IRENE - MADRUGADA

Celeste está caída em meio ao quarto, distribui socos contra o chão. Irene acorda, assustada.

IRENE
Celeste, o que você tá fazendo?

Celeste para de repente, mantém seu olhar fixo no chão.

CELESTE
Eu estava dançando.

Pausa. Irene a encara sem reação.

IRENE
Vai dormir vai, preciso acordar cedo amanhã.

Celeste a encara.

7. EXT. FACHADA DA REPÚBLICA FEMININA - DIA

Celeste, Tarsila e Bárbara observam o carro de Irene ir embora. Ela acena com um sorriso.

TARSILA
Foi tarde.

Celeste a encara, indiferente.

CELESTE
Vou ter o quarto só pra mim agora.

8. INT. REPÚBLICA FEMININA/COZINHA - DIA

Celeste está em pé, escorada numa porta enquanto Bárbara e Tarsila discutem na mesa, tomam café, repartem um pedaço de bolo.

BÁRBARA
(imitando Irene)
Ai, porque no útero de mamãe eu já conseguia fazer um relevê! Foi um dos principais requisitos pra ser aceita no Teatro Municipal do Rio de Janeiro!

Celeste troca um olhar com Tarsila que ri, nega.

TARSILA
(sarcástica)
Toma vergonha na cara, Bárbara! Não tem nem vinte e quatro horas que você tava aqui, sentada nessa mesa, lambendo a menina!

BÁRBARA
Oxe, eu ainda preciso de um quarto pra dormir quando eu for pra São Paulo! Tá achando o que, Tarsila? Quem não tem acesso, tem duas caras.

Tarsila dá de ombros, concorda e bebe seu café.

TARSILA
Mas eu ainda acho que é mentira, sabia? Ela deve ter passado num concurso público e não falou pra ninguém pra manter a pose.

Celeste dá risada.

BÁRBARA
Olha aí, até Celeste ri! Então é verdade.

TARSILA
(para Celeste)
Não deu pra sacar nada, não? Nenhum movimento suspeito?

CELESTE
Ah, que eu saiba não.

TARSILA
Tem certeza?

Celeste para, pensa, encolhe os ombros.

CELESTE
Ela só me deu as sapatilhas dela de presente.

TARSILA
Espia!

BÁRBARA
Ah, mas isso aí é porque ela é apaixonada por você.

As meninas riem. Celeste se espanta.

CELESTE
O quê?

BÁRBARA
Você nunca reparou, não?

CELESTE
Irene me odeia.

TARSILA
Nunca falei que não. Irene não gosta de ninguém.

BÁRBARA
Mas é apaixonada por você.

CELESTE
Vocês estão viajando. As sapatilhas são só uma prova de que eu nunca vou chegar onde ela chegou.

TARSILA
E você acredita nela?

Celeste a encara, pensativa.

9. INT. ESTÚDIO DE DANÇA/CORREDOR - TARDE

Celeste caminha apressada, carrega uma bolsa grande com seus pertences e materiais. O seu celular vibra e ela para em frente a porta entreaberta para buscá-lo em sua bolsa. Pela brecha da porta, Celeste consegue escutar a conversa entre SOFIA e ALICE (10).

ALICE
Será que ela já foi embora?

SOFIA
Tomara que não. Quero pedir minha mãe pra me trocar de turma.

ALICE
Por que?

SOFIA
Ah, tia Irene é muito mais melhor.
Tia Céu é ruim.

ALICE
Ah, eu prefiro tia Céu mesmo. Acho
ela mais gente boa!

SOFIA
Eu gosto dela também, mas ela não
sabe dançar igual tia Irene. Ela
não é uma bailarina de verdade.

Celeste observa as outras crianças rirem. Sente-se
intimidada. Longo período de silêncio.

10. INT. ESTÚDIO DE DANÇA/SALA - NOITE

Celeste está na ponta do pé, encara o seu reflexo desgrenhado
no espelho. O seu celular com o nome "MÃE em seu vistor toca,
atrapalha a música clássica que a guia, mas ela o ignora.
Está cansada, mas se concentra no próximo passo. Ela dança
pela sala espaçosa por um breve período, tenta reproduzir um
passo difícil quando o seu celular volta a tocar a
desconcentrando. Ela erra e solta um muxoxo impaciente.
Celeste toma um pouco de água, confere as sete ligações
perdidas em seu celular e o desliga. Coloca-se de pé e se
concentra novamente. Ela dança até se desequilibrar e cair no
chão. Celeste grunhe, toma a garrafa de água mineral e a bate
contra o chão, frustrada. Ela encara fixamente o chão, limpa
suas lágrimas e coloca-se de pé, em posição.

Ela nota o reflexo de CLARITA (53) que a observa da porta.

CLARITA
Celeste. De novo aqui a essa hora?
Vá pra casa, menina.

Celeste relaxa a postura, limpa o suor da testa e solta um
suspiro cansado.

CELESTE
(insegura)
Oi, Clarita. Tem algum problema se
eu continuar aqui ensaiando?

CLARITA
Problema nenhum. Você sabe que
gosto de vê-la se dedicando dessa
forma. Contanto que isso não
atrapalhe no seu rendimento durante
as aulas.

Celeste para, encara Clarita pelo reflexo, engole a seco.

CELESTE

Por que? A senhora recebeu alguma reclamação?

CLARITA

Não, nenhuma. Mas eu percebi que você tem andado meio distraída desde que Irene foi embora. E você sabe, as crianças comentam e logo as mães também.

Breve momento de silêncio. Os olhos de Celeste se enchem de água, sua respiração se torna pesada. Clarita a encara sem entender, aguarda.

CELESTE

(com a voz falha)

A senhora tá brava comigo?

Clarita se aproxima, cuidadosa, e a toca pelos ombros.

CLARITA

Que isso, Celeste, não me entenda mal. Eu não tô brigando com você. Eu só--

CELESTE

Não, eu não tô falando disso.

(pausa, ela contém um suspiro)

Eu falhei mais uma vez com a senhora. Sinto que decepcionei a única pessoa que acreditou em mim.

Clarita nega, compassiva, limpa suas lágrimas com a ponta dos dedos.

CLARITA

Celeste...

CELESTE

A senhora mesma disse, Irene não tem a metade do talento que eu deveria ter, mas ela é disciplinada. Se eu tivesse praticado mais, se tivesse me soltado, se tivesse sido menos eu--

CLARITA

Celeste, para com isso. Você é uma ótima bailarina. Eu sei reconhecer quando vejo uma. Mas o que aconteceu com Irene só acontece uma vez em um milhão.

Celeste a encara, confusa, começa a se irritar.

CELESTE
Tá querendo que eu desista então?

CLARITA
Não, em nenhum momento eu falei em desistir. Você é jovem, é esforçada. Ainda tem uma carreira brilhante pela frente.

Celeste engole o choro, relaxa a postura com um breve suspiro aliviado. Clarita sorri, aperta seu braço com ternura.

CLARITA
Se você se dedicar, eu tenho certeza que você vai conseguir ser uma ótima professora de balé!

11. INT. PALCO - NOITE (DELÍRIO)

Celeste acorda sob a luz de um holofote. Assustada, ela percorre o lugar escuro com os olhos e se depara com os rostos de Norma, Clarita e Sofia sentadas na primeira fileira de uma plateia vazia. Irene dança ao seu redor guiada por uma música clássica. A sua sombra deformada causa espanto em Celeste que tenta se mexer, colocar-se de pé. Ela percebe que seus braços e pernas estão amarrados com as faixas de sapatilhas de balé. Começa a entrar em pânico, procura por Norma, tenta chamar por ela, mas a sua voz não sai. Norma permanece impasse ao lado de Clarita que aplaude de forma lenta a performance de Irene. A risada de Sofia abafa a música que toca, Celeste fecha seus olhos, irritada, rasteja até ela e se esbarra em Irene. Ela se curva para agradecer, sorri para Celeste ao que uma enxurrada de flores é jogada em cima do palco.

12. INT. ESTÚDIO DE DANÇA/SALA - MANHÃ

Celeste acorda com o toque do seu celular. Ela percebe que um frasco de calmante está frente ao seu rosto. Está atordoada, levemente embriagada.

13. EXT. ESTÚDIO DE DANÇA/FACHADA - MANHÃ

Celeste fecha o estúdio.

14. EXT. OLIVIA FLORES - MANHÃ

Celeste, descabelada, suada, caminha pela calçada ainda trajada a roupa de balé, carrega as sapatilhas em mãos.

15. INT. REPÚBLICA FEMININA/CORREDOR - MANHÃ

Celeste fecha o portão, caminha pelo corredor até escutar de longe a voz de Norma em uma conversa com Bárbara.

16. INT. REPÚBLICA FEMININA/COZINHA - MANHÃ

Celeste se depara com Bárbara e Norma sentadas a mesa. Norma serve um café.

BÁRBARA

Olha ela aí. Não falei que ela tava bem?

Norma repousa a jarra de café na mesa e caminha até Celeste.

NORMA

Celeste, minha filha, você quer matar a sua mãe do coração? Por que não atendeu minhas ligações? Eu já tava pra botar a polícia atrás de você--

CELESTE

(cansada)

Mãe, calma, sem estresse. Tá tudo bem.

(pausa)

O que a senhora tá fazendo aqui?

NORMA

Tá vendo, Bárbara? Ela só se importa com ela mesma. Desde pequenininha foi assim. Me dá um susto desses e responde como se nada tivesse acontecido.

(para Celeste)

Custava ter atendido o celular?

Celeste revira os olhos e sai. Norma a acompanha, irritada.

NORMA

Celeste, não vira as costas pra mim! Eu tô falando com você!

17. INT. REPÚBLICA FEMININA/QUARTO - MANHÃ

Celeste se arrasta pelo quarto, joga sua bolsa no chão. Norma entra logo atrás dela, observa com espanto as roupas emboladas pelo chão, os sapatos amontoados próximos a uma pilha de desenhos infantis espalhados, frascos abertos de remédios, uma garrafa de vinho debaixo da cama. Há um líquido de cor vermelha derramado pelo tapete.

NORMA
 (assustada, acusando)
 Celeste... Ah! Então é assim que
 você anda vivendo por aqui?

Celeste para, fecha os olhos e contém um suspiro impaciente enquanto ajeita os cabelos.

NORMA
 É por isso que não queria que eu
 viesse, né? Olha só a sujeira desse
 lugar! Você não tem vergonha, não?
 Isso aqui tá um chiqueiro!

CELESTE
 Com quem a senhora deixou Samuel?

Breve silêncio. Norma a encara com despeito.

NORMA
 Seu irmão está com sua tia Neusa,
 Celeste. É com quem ele costuma
 ficar desde que você deixou a
 gente.

CELESTE
 E a senhora veio pra cá pra quê?
 Pra jogar isso na minha cara
 pessoalmente?
 (pausa, Celeste suspira)
 Desculpa... Mãe, desculpa.

Norma encara Celeste com compaixão. Celeste sustenta seu olhar, abalada.

NORMA
 Você não tá bem, minha filha. Eu
 sou sua mãe, consigo ver isso
 melhor do que você.
 (pausa)
 Volta pra casa. Eu sei que você não
 gosta de mim, mas e o seu irmão?

Celeste nega com um riso irônico, esfrega o rosto.

CELESTE
 Não é possível...

NORMA
 Celeste, eu tô falando isso pro seu
 bem! Até quando você vai continuar
 tentando? Até perder de novo? Vai
 continuar perdendo todos os anos?

Celeste coça os cabelos, a fala excessiva de Norma é substituída pela mesma música clássica que Celeste escuta.

CELESTE
(fria)
Eu não aguento mais ouvir
a sua voz.

NORMA
(horrorizada)
Essa não é a minha filha.

CELESTE
E de quem é a culpa?

Longo período de silêncio.

NORMA
(magoada)
Ah, claro. Sou eu o monstro. A
vilã. A mãe que te acompanhava em
todos os ensaios, te empurrava pro
mundo já que o nosso nunca foi o
bastante pra você.

CELESTE
Eu podia sentir você torcendo pra
eu cair, pra eu errar todos os
passos e voltar pra casa.

NORMA
Nunca precisei torcer contra, minha
filha. Você sabe que não é boa.

Breve momento de silêncio.

CELESTE
(entredentes)
Sai daqui.

Norma a encara, apática. Celeste se movimenta, ansiosa,
expulsando-a do quarto.

CELESTE
Anda, sai daqui, sai. Sai daqui!

NORMA
Eu vou. Eu vou embora.
(relutante)
Mas sei que quando você errar de
novo, vai voltar pra mim. E
ninguém, Celeste, ninguém vai te
aceitar de volta como eu! Ninguém
vai te amar como sua mãe te ama.

Celeste fecha a porta na cara de Norma.

CELESTE
Tomara.

ELIPSE

É noite. Celeste está sentada contra a porta. Ela percorre o cômodo iluminado apenas pela luz do poste com os olhos, sorri emocionada.

CELESTE (V.O.)
É só meu agora.

Celeste pula na cama de Irene com um sorriso, dança, puxa o seu lençol e encara o seu reflexo no espelho.

CELESTE (V.O.)
Deveria ter sido você.

Rodopia pelo quarto e agarra a luminária em formato de globo de luz. Pausa. Ela a gira com uma felicidade infantil. Quando para em frente a parede da cama de Irene, sorri.

CELESTE (V.O.)
É tudo meu.

Celeste cola os desenhos de suas alunas pela parede de Irene, dança, desenha por ali imagens de sapatilhas com a ponta de um batom vermelho. Quando se afasta, Celeste percebe que o que desenhou na verdade lhe causa espanto. Trata-se de uma silhueta deformada que a faz recuar alguns passos. A música clássica se torna alta demais, estridente. Ela tampa os ouvidos, perturbada.

Celeste se encolhe contra o canto escuro de seu quarto, alcança seu celular, liga para Norma. O celular chama, chama, mas ela não atende. Celeste chora, encara o visor.

CELESTE
Eu me sinto tão sozinha, mãe.

Celeste encara o desenho mais uma vez, se levanta com rapidez e corre para a porta.

18. INT. ESTÚDIO DE DANÇA/SALA - TARDE

Celeste abre a porta da sala do estúdio, sente-se perdida, não sabe como foi parar ali. Sofia e Alice a encaram assustadas, olham-na de cima a baixo. Longo momento de silêncio. Celeste dá um passo a frente, elas recuam.

CELESTE
O que foi? Por que estão me olhando assim?

Pausa. Sofia e Alice trocam olhares entre si, cochicham.

CELESTE
(neurótica)
O que foi que você disse aí?

As alunas param e a encaram com mais espanto.

ALICE
A pró tá fedendo a pinga.

Celeste a encara, assumindo uma postura irritada, aponta para a porta.

CELESTE
Então sai da sala. Anda, fora!

Alice não se mexe.

CELESTE
SAI!

Ela se retira. Celeste corre seus olhos pela sala vazia, resta apenas Sofia. Tenta se recompor, ajeita-se em sua posição.

CELESTE
Vamos, em sua posição! Eu quero que você faça a ponte.

SOFIA
(desafiadora)
Mas a gente não pode fazer esse movimento!

CELESTE
Então o que você está fazendo aqui ainda? Se não quer aprender era melhor ter ficado em casa!

Sofia alterna seu olhar amedrontado entre Alice que espia da fresta da porta entreaberta e Celeste, que aponta com a cabeça para lá.

Longo período de silêncio.

CELESTE
Que foi, Sofia? Tá quieta hoje. Ficou com saudade da pró Irene, foi?

SOFIA
Tô.

CELESTE
Uma pena que ela não vai voltar mais, né?

SOFIA
É, mas ela não vai voltar porque ela é boa. E a tia que ainda tá aqui?

Celeste encara Sofia, sente-se desafiada.

CELESTE
 Você não me acha uma boa
 professora?
 (pausa)
 Desce na ponte agora!

Sofia desce na ponte em desafio.

CELESTE
 (agressiva)
 Levanta a perna direita agora,
 Sofia!

SOFIA
 Eu não quero!

CELESTE
 Vai, Sofia, levanta essa perna!

SOFIA
 Você não manda em mim!

Celeste se aproxima, irritada, segura a perna de Sofia e a ergue.

CELESTE
 (entredentes)
 Eu falei pra você levantar essa
 perna!

Celeste ergue a perna de Sofia, que se desequilibra e bate a cabeça no chão, caindo por cima do joelho. Sofia grita, Celeste se afasta, espantada. Alice corre.

19. INT. ESTÚDIO DE DANÇA/CORREDOR - MAIS TARDE

Celeste se aproxima de Clarita e EULÁLIA (35).

EULÁLIA
 Você permite que esse tipo de gente
 trabalhe aqui, Clarita? Com
 crianças!

CLARITA
 Eu sei, e estou completamente
 envergonhada-- aqui nós sempre
 priorizamos a competência dos
 nossos funcionários--

Clarita e Eulália percebem a aproximação de Celeste que para de repente.

EULÁLIA
 (aproximando-se de
 Celeste)
 Você deveria estar na cadeia!

CELESTE
Foi um acidente.

EULÁLIA
Um acidente? Você quebra a perna da
minha filha e fala que foi um
acidente? Clarita, eu exijo que
você faça alguma coisa, ou o
juizado de menores vai fazer!

Clarita fica estática, olha para Celeste com pesar. Breve
momento de silêncio. Celeste encara Eulália, apática.

CLARITA
Olha, Eulália, você tem razão. A
partir de hoje Celeste está
desligada desse lugar.

Celeste a encara, magoada. Clarita a encara de volta enquanto
Eulália apanha seu celular e digita. A presença de Sofia, sem
ferimentos, no fim do corredor chama a sua atenção. Sofia
acena e sai correndo. Celeste troca um olhar com Clarita
antes de sair correndo pelo corredor vazio.

20. EXT. AVENIDA ROSA CRUZ - NOITE

Celeste persegue Sofia, que ri em deboche e saltita em sua
frente. O som de buzinas de carros a distrai, os motoristas
gritam para ela, irritados, advertem. Quando Celeste
finalmente alcança Sofia, ela a agarra pelo braço.

SOFIA
(sorrindo)
Só tá doendo em você.

Período longo de silêncio. Celeste e Sofia se encaram até que
um reflexo de cor branca voltado para o céu desvia a sua
atenção. Ela afrouxa o toque.

21. EXT. CENTRO DE CULTURA - NOITE

Celeste volta a si, percebe que Sofia a aguarda vestida de
branco, sai correndo.

22. INT. PALCO - NOITE

Celeste adentra ao centro de cultura, também veste branco,
percebe que a música que sempre escutou em sua cabeça é
dançada por Sofia em cima do palco. Pausa. Celeste desce
vagarosamente até ela. Sofia estende-lhe a mão, Celeste e ela
começam a dançar balé juntas.

Ao fim da performance, Celeste veste preto. Ela e Sofia se
deitam no chão, suas cabeças estão lado a lado, mas em
direção opostas.

A música vagorosamente se transforma numa sirene de ambulância, a iluminação que cobre os seus rostos se altera para vermelha e azul. Celeste vira o seu rosto para a porta do auditório por uma última vez. Sorri orgulhosa.

ANEXOS

Relato de Yasminn Oliveira

Eu acho que eu nunca seria uma atriz. Nunca seria artista e a arte nunca seria eu, por que nós já não somos casa uma da outra.

Mas eu li sobre ela, e facilmente pude enxergar, ver e sentir, mesmo sem conhecê-la, mesmo ela nem existindo, era eu. Segurando meu próprio espelho, um que eu não tive coragem de encarar por muito tempo. Como ela, nunca pertenceria a esse palco. Nunca saberia o ato. E nenhum deles me conheceriam. E eu não precisaria ser estrela cadente nem corpo celeste.

Mas e se fosse? Seria? Seria. E no escuro não veria os rostos, os olhares e as expressões, nem aqui nesse céu com tantas estrelas. Talvez gostasse do que eu pensava que poderia ser mas não o que é agora. O agora não existe mais pra mim, e logo eu que um dia viajei tanto e pensei ter vindo daqui, hoje sou uma partícula apagada. E se sou eu a covarde, que eu seja um covarde longe daqui. Longe de tudo,mas longe de mim, e por fim talvez cadente."

Essas poderiam ser facilmente as palavras de Celeste, mas enquanto eu as escrevia, quando voltava do primeiro dia de preparação de elenco, ainda não tinha percebido o quanto éramos parecidas. *Ela Não Sabe Dançar* é um diário aberto de todo artista, com páginas escritas por Celeste e Irene, que traz na etiqueta o preço cru e aparente, do quanto você deve ou precisa ser e pagar para seguir com essa vida, que é movida às vezes, quase que só pela generosidade de fazer do mundo mais belo e significativo, e que ironicamente nos compromete com aqueles que nem conhecemos, mas que tocamos de alguma forma.

E pensar que a arte nos faz transcender o próprio significado da palavra, quando para além de substantivo, ela passa a adjetificar quem somos no mais íntimo dos nossos sonhos. Sonhos que não poderiam partir do sentimento mais puro se não o amor. Um centro que rege de maneira racional ou não, o caminho de quem escolhe corajosamente ser como a nossa estrela (Celeste), que se agarra ao que ama com paixão e devoção, entendendo que aquilo não é apenas o que faz mas também quem é, com a dor e o medo de talvez não ser enxergado mesmo quando te veem. E se ninguém mais quisesse te ver, você ainda se veria no espelho? A Irene sim, por isso o amor de um artista deve ser compartilhado não apenas com seu trabalho, mas consigo, tendo o equilíbrio na paixão e no credo de que aquilo te pertence.

Ela Não Sabe Dançar, mas me lembrou como fazer isso pela vida. Com cada espetáculo, cada aplauso ou a falta deles. Me lembrou do lugar que sempre foi minha casa e de cada um que fez dela um lar, e que hoje moram no meu coração, e por esse presente serei eternamente grata, a tudo e a todos que estrelaram o meu céu.

Hoje lembrando onde pertencço, e quem sou, e pensando no que Celeste ainda poderia ser, eu diria: “O dom que impressiona o belo e ressignifica o feio, que divide o egoísmo com generosidade.” Que encontrar um sentido à medida que desperta as dúvidas.

Querida arte, você sempre será você! Mesmo que às vezes você não seja. Sem definição exata, você está em todas as coisas, pois há um pedaço seu em cada uma delas. Quando há sol, quando há chuva e quando as janelas estão trancadas, você ainda apazigua o ambiente e desperta os olhos para o belo.

E o que dizem então, querida arte? A não ser o que sei sem saber: Se você é parte arte e eu parte de você, sou obra de arte, criada por você.