MEU ÚLTIMO DIA AQUI

VICTOR MACEDO DE SOUZA LAIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
CURSO DE JORNALISMO

VICTOR MACEDO DE SOUZA LAIA

MEU ÚLTIMO DIA AQUI

Um curta-metragem sobre o silêncio, a ausência e a solidão

Mariana
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
CURSO DE JORNALISMO

VICTOR MACEDO DE SOUZA LAIA

MEU ÚLTIMO DIA AQUI
Um curta-metragem sobre o silêncio, a ausência e a solidão

Memorial descritivo de produto jornalístico apresentado ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Lucília Borges

Mariana
2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

L185m Laia, Victor Macedo De Souza.
Meu último dia aqui [manuscrito]: um curta-metragem sobre o silêncio, a ausência e a solidão. / Victor Macedo De Souza Laia. - 2022.
41 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucília Borges.
Coorientadores: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração, Prof. Dr. Evandro José de Medeiros Laia.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Cinema. 2. Ficção. 3. Silêncio. 4. Solidão. 5. Surrealismo. I. Borges, Maria Lucília. II. Coração, Cláudio Rodrigues. III. Laia, Evandro José de Medeiros. IV. Universidade Federal de Ouro Preto. V. Título.

CDU 791

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa-Bibliotecário ICSAUFOP-CRB6a1407

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIAIS E APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

FOLHA DE APROVAÇÃO

Victor Macedo de Souza Laia

Meu Último Dia Aqui: um curta-metragem sobre o silêncio, a ausência e a solidão

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal
de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo

Aprovada em 10 de janeiro de 2022

Membros da banca

Dra. Maria Lucília Borges - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)
Dr. Cláudio Rodrigues Coração (Universidade Federal de Ouro Preto)
Dr. Evandro José de Medeiros Laia (Universidade Federal de Ouro Preto)

Maria Lucília Borges, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 06/02/2022

Documento assinado eletronicamente por **Maria Lucilia Borges**, **PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/02/2022, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0 , informando o código verificador **0268308** e o código CRC **08C78C95**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.000530/2022-69 SEI nº 0268308

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: - www.ufop.br

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo apoio em realizar um sonho em estudar em uma universidade pública.

À minha orientadora Maria Lucília Borges, por todo incentivo nos momentos difíceis e pela grandiosa troca de experiências e referências, que sem elas esse trabalho não seria possível.

Aos meus amigos que diariamente me inspiram e me apoiam.

Ao ator Rick Souto por comprar minha ideia e atuar de forma majestosa no curta-metragem. E ao Esley Rodrigues, que me acompanhou durante esse processo de filmagem e finalização.

Ao Giordan, ou Gigi, meu melhor amigo.

RESUMO

Este memorial descreve o processo de criação e produção do curta-metragem *Meu último dia aqui*. O produto parte do aparato audiovisual para tentar decifrar os moldes referenciais da ficção e surrealismo, bem como a construção de uma narrativa onírica, que cabe ao mundo dos sonhos e da imaginação. Apresentaremos conceitos teóricos e artísticos como base da construção da narrativa, que se desenrola a partir de uma ideia no contexto pandêmico atual. Além disso, o processo criativo é destacado pelas minhas relações sensíveis com o mundo externo e toda subjetividade adquirida ao longo da formação acadêmica.

Palavras-chave: cinema; silêncio; surrealismo; ficção; ausência; solidão.

ABSTRACT

This memorial describes the process of the short film *Meu último dia aqui*. The product comes from the audiovisual apparatus in order to decipher the referential molds of fiction and surrealism, as well as the construction of an oneiric narrative, which belongs to the world of dreams and imagination. We will present theoretical and artistic concepts as the basis for the construction of the narrative, which unfolds from an idea in the current pandemic context. Furthermore, the creative process is highlighted by my sensitive relationships with the external world and all the subjectivity acquired throughout my academic training.

Keywords: cinema; silence; surrealism; fiction; absence; solitude.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO……. **7**

SILÊNCIO E CINEMA……. **8**

SURREALISMO E CINEMA……..**12**

REFERENCIAL ARTÍSTICO……..**14**

PROCESSOS……**19**

O PRODUTO……**23**

CONSIDERAÇÕES FINAIS……**28**

ROTEIRO……**29**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS……..**33**

REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS……..**35**

INTRODUÇÃO

O cinema nasce da necessidade de se comunicar em massa, antes do rádio e da televisão para difundir ideias e criar conceitos no que foi definido como a era da imagem. A partir de diversas vanguardas, a Sétima Arte incorpora em seus dispositivos de imagem e som, características artísticas que antes eram distintas, e que agora se aproximam das camadas do sensível; maneira essa de desvencilhar o papel da arte como sagrado e torná-la popular. Um cineasta, a partir de suas concepções, transborda das informações que lhe rodeiam e as modifica, criando sentido e significado.

A interpretação do espectador, por outro lado, vem de sua capacidade infinita de vasculhar suas memórias e relacioná-las com o que está sendo proposto no filme. Cada um possui uma maneira individual de absorvê-las, seja rejeitando toda convicção, ou até mesmo criando uma simbiose emocional com o que lhe foi apresentado, tornando-se um. Cabe ao cineasta, entretanto, basear-se em seus próprios valores, o que torna a obra subjetiva capaz de transferir sensações para quem o vivencia.

Seu potencial de escancarar sensações foi possível graças a uma reflexão acerca do cinema para então extrair informações sobre suas influências nas diversas camadas sociais. Dessa maneira, esse memorial analisa como reagimos ao aparato cinemático, e como a partir de conceitos e referenciais adquiridos ao longo do período acadêmico foi possível demonstrar uma produção independente fundamentada nessas importantes noções. *Meu último dia aqui*[1] retrata a saga de um personagem em um mundo caótico, onde seu desejo é deixar tudo para trás e deixar o planeta. Diante do lento fluxo temporal, ele se vê perseguido e manipulado, até que uma inesperada oportunidade surge, tornando real sua jornada intergaláctica.

---

[1] *Meu último dia aqui*. 2021. Direção e Roteiro: Victor Laia. Disponível em: https://youtu.be/gQZYyoWSXBU

SILÊNCIO E CINEMA

Antes de estabelecer um contato direto com o som e finalmente, juntar o visual com o sonoro, o silêncio era parte construtora da narrativa. Contudo, ainda era de se esperar que representações sonoras tomariam conta do imaginário do telespectador ao vivenciar uma produção muda.

Subvertemos essa praticidade do áudio em criar uma nova camada sensível - junto ao vídeo, para então nos debruçar nos conceitos de Wisnik (1989). O som é representado por ondas que se propagam de forma periódica e frequente, ou seja, a arquitetura representativa do som nos permite examinar que em sua vibração ondulatória existem altos e baixos que consequentemente emitem ou não emitem som, "o som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio" (WISNIK, 1989, p. 18).

Em 1951, John Cage, compositor, escritor e artista estadunidense definia a condição do som: "Não há tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir" (CAGE, 1961, p. 8), e complementa:

> Para certos propósitos de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Um ambiente desse tipo é chamado câmara anecóica, com suas seis paredes feitas de material especial, uma sala sem ecos. (CAGE, 1961, p. 8)

A fim de experimentação, Cage visitou a Universidade de Harvard e sua câmara anecóica. Diante de uma sala fechada, sem qualquer ruído externo, o artista descreve dois sons, um mais grave e outro mais agudo, sendo o som mais alto o seu sistema nervoso, e o mais baixo seu sangue correndo por suas veias. "Até que eu morra haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte." (Ibid., p. 8), declara John Cage em seu livro *Silêncio* de 1961.

Antes de tudo, deixemos de lado o cinema mudo, que ainda sim está lotado de sons. Portanto, nos atentaremos ao cinema falado e suas especificidades sonoras para a transcrição da narrativa. Na maioria das produções comerciais, o som é estabelecido em diversas camadas, que são inteiramente controladas no processo de montagem do filme. Os diálogos, a trilha sonora, os ruídos em segundo plano, tudo é milimetricamente construído de forma que seja complementar a imagem.

Na literatura, há uma escassa lista de obras que abordam a questão do silêncio no cinema. Com essa observação, Fernando Morais da Costa, no resumo de seu texto *Se pouco diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?* indaga: "o silêncio pode ser entendido como parte integrante da matéria sonora do filme?" (COSTA, 2004). Para Costa, deve-se partir do pressuposto que o silêncio não é ausência de significação, ele também faz parte de um discurso e possui sua importância na construção sonora, seja por vozes, ruídos ou músicas. Para Altman (1992, p. 171 apud COSTA, 2004, p. 107) o som tem a capacidade de ultrapassar o significado de que o mesmo só desempenha o papel de acompanhar um objeto ou algum personagem na tela. Jogos sonoros no campo cinematográfico foram realizados por grandes nomes, como o francês Jean-Luc Godard e o estadunidense David Lynch. Godard utiliza de técnicas de edição para instaurar um jogo de presença e ausência sonora (COSTA, 2004, p. 111), já no filme *The Straight Story* (1999), de David Lynch, há um momento de completo silêncio. Para Costa, o silêncio prepara o telespectador para as cenas que estão por vir. Dessa maneira, o filme utiliza um truque narrativo de *foreshadowing*, que nesse caso, não se baseia somente no aparato imagético, mas principalmente do sonoro, ou no caso, a ausência dele. A técnica é muito utilizada para insinuar fragmentos importantes da história que acontecerá ao longo do filme.

Figura 1: The Straight Story.

Fonte: Frame de The Straight Story (1999), David Lynch.

Logo após a cena, ouvimos um som que parece ser de algo ou alguém caindo, um fato que deverá ser descoberto pelo telespectador nas seguintes cenas. O plano aberto demonstra a personagem deitada debaixo do sol, no quintal de sua casa. Entretanto, o

elemento principal aqui não aparece nas câmeras. Ele se torna invisível aos olhos, mas bastante presente aos ouvidos. Em um grande canvas que é a tela do cinema, Lynch expõe seu realismo fantástico, expressando os sentimentos vividos pelo personagem principal através de sons e imagens.

Outra produção que retrata bem o uso desse processo é *Jojo Rabbit*, do diretor neozelandês Taika Waititi. Na cena abaixo, vemos no enquadramento apenas os pés da mãe de Jojo, interpretada por Scarlett Johansson, enquanto os dois conversam entre si.

Figura 2: Jojo Rabbit.
Fonte: Frame de Jojo Rabbit (2019), Taika Waititi.

Nas cenas finais, ao ser pega e morta pela ditadura nazista alemã, temos uma cena semelhante, com um tipo de enquadramento similar, mas com diferente significado e sentidos. Enquanto na cena acima percebe-se a presença da mãe de Jojo pela sua voz, na segunda cena, não ouvimos nada: apenas o silêncio e sua ausência. Jojo, um menino alegre e otimista, é desconstruído em planos, sequências e transições. Ainda que não entendesse o verdadeiro mal da história, dispôs-se a agir com humanidade.

Figura 3: Jojo Rabbit.

Fonte: Frame de Jojo Rabbit (2019), Taika Waititi.

Em *A Infância de Ivan*, Andrei Tarkovski captura em suas imagens o silêncio de um período marcado pela Segunda Guerra Mundial. Ivan, um garoto órfão que empenha-se em ser espião pela frente soviética, vivencia a realidade caótica de uma guerra em confronto com suas expectativas enquanto criança. Os planos e transições marcam a negligência de um espaço físico e mental completamente corrompido. O silêncio das cenas destruídas retratam um período de ausência na vida do garoto, ao mesmo tempo que o luto pelo fim de sua infância.

Figura 4: A Infância de Ivan.

Fonte: Frame de A Infância de Ivan (1962), Andrei Tarkovski.

Figura 5: A Infância de Ivan.

Fonte: Frame de A Infância de Ivan (1962), Andrei Tarkovski.

SURREALISMO E CINEMA

Partindo da Segunda Revolução Industrial, o período pós-guerra foi marcado pela popularização de importantes descobertas, como a luz elétrica, os grandes maquinários e as produções em larga escala que tomaram conta do ocidente, o que resultou em um processo de aceleração no estilo de vida das pessoas. Era um novo mundo, uma nova perspectiva surgia no horizonte. Com isso, a necessidade da produção artística no contexto industrial se tornou um dos principais motivos para o surgimento das vanguardas europeias no século XX.

Com o decaimento do movimento artístico político Dadaísmo, e a publicação do *Movimento Surrealista* por André Breton em 1924, deu-se início à vanguarda surrealista. Conceito esse que vem daquilo que não é real, o que parte de um mundo onírico e fantasioso que atravessa as camadas do espaço-tempo. A quebra da barreira real define a instauração do Surrealismo, entre os sonhos e a insônia, a ânsia de abordar conceitos insuperáveis a partir do ilógico.

Nesse sentido, para melhor entender o contexto em que os artistas da época se inserem, é fundamental a abordagem histórica do Surrealismo como vanguarda. Como se desvencilhar de um movimento tão bruto quanto a guerra que era eclodida no século XX? De que maneira poderíamos atribuir à arte o papel reparador da realidade? Diante de sonhos e imaginários, é preciso atravessar, apagar, ou até mesmo seduzir a vela que ilumina a realidade. Daí vem a vontade do inconsciente, de quebrar os padrões das vanguardas antecessoras do Surrealismo. Embora os artistas não tenham se abdicado do Dadaísmo rapidamente, as concessões trazidas pela guerra mudaram totalmente o modo de pensar e fazer arte, maneira essa descrita por Maria Risolete Hellmann (ADES, 2000, p. 111 apud HELLMANN, 2012, p. 120), como “estilhaços da bomba [que] alteraram para sempre a face da arte”, e como o complexo relacionamento de transição dadaísta para o Surrealismo tomou lugar. Se no Dadaísmo os objetos perdiam ou tinham seu sentido ressignificado, no Surrealismo os mesmos objetos possuíam um novo referencial ontológico. Suas funções se transformaram, criando um novo plano do real (ou do irreal), onde as camadas palpáveis não eram mais importantes e a temporalidade era cativada pelo abstruso papel do inconsciente.

Pensamos no Surrealismo como uma máquina, mas não um objeto maquinário, e sim como um dispositivo, como fala Deleuze (1990, p. 1): “Cada dispositivo tem seu regime de

luz, maneira pela qual a luz cai, se esfuma, se expande, distribuindo o visível e o invisível, fazendo nascer ou desaparecer um objeto que não existe sem ela".

Esse dispositivo, fecundado a partir da sua enunciação, agrega o desejo da psique, que se opõe ao corpo, um puro "automatismo psíquico", descrito por Breton (1924) em seu *Manifesto Surrealista*. Não obstante, André Breton classifica sua obra com influência freudiana, argumentando a ideia de vivermos "sob o império da lógica" (BRETON, 1924, p. 4), e que, finalmente, viria a transformar o aspecto sensível dentro de um mundo completamente devaneador.

Nas diversas mentes surrealistas presentes no cinema, entre os sonhos inacabados de David Lynch, o fantástico mundo de Alejandro Jodorowsky e o pioneirismo profano de Luis Buñuel me inspiraram de forma igualmente surreal na produção do meu curta-metragem. Entre eles, as diversas técnicas agregaram de forma intrínseca na construção do roteiro; sobre como pensar em uma narrativa e claro, o "jeito de fazer", que torna este produto recheado de inspirações e referências. Também em Tarkovski, que em suas ideias demonstra na ficção científica a capacidade surreal da mente em criar e se transformar, através das imagens e montagem sonora. E embora tenhamos representações imagéticas e sonoras de planetas do nosso sistema solar e outros mais distantes, o Surrealismo propõe a quebra dessa postura científica. A intenção de sugerir algo completamente diferente do canônico e quebrar as expectativas construídas pelas nossas convicções, acaba abrindo espaço para um universo onírico, dispensando a ideia automática do pensamento.

REFERENCIAL ARTÍSTICO

No cinema, a habilidade da imagem de desfrutar do Surrealismo cabe, em suma, às práticas de transformação da *mis-en-cène* e a técnica de montagem, que trabalha como instrumento de criação narrativa a partir do automatismo inconsciente. Breton, em seu manifesto, define o Surrealismo como: “Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. (BRETON, 1924 apud TELES, 1973, p. 143)

Além disso, para os surrealistas, há uma outra realidade tão real quanto a que racionalizamos. É a primazia do sonho, "onde a razão humana se liberta de qualquer forma de controle, e o homem recupera seus instintos primários”. (HELLMANN, 2012, p. 121)

Em 1929, Luís Buñuel e Salvador Dalí apresentaram ao mundo um curta-metragem que veio a abrir a forma surrealista dentro do cinema. *Un Chien Andalou*, sob a direção de Buñuel, que demonstra a clássica cena de uma navalha atravessar o olho de uma mulher.

Figura 6: Um Cão Andaluz.

Fonte: Frame de Um Cão Andaluz (1929), Luís Buñuel, Salvador Dalí.

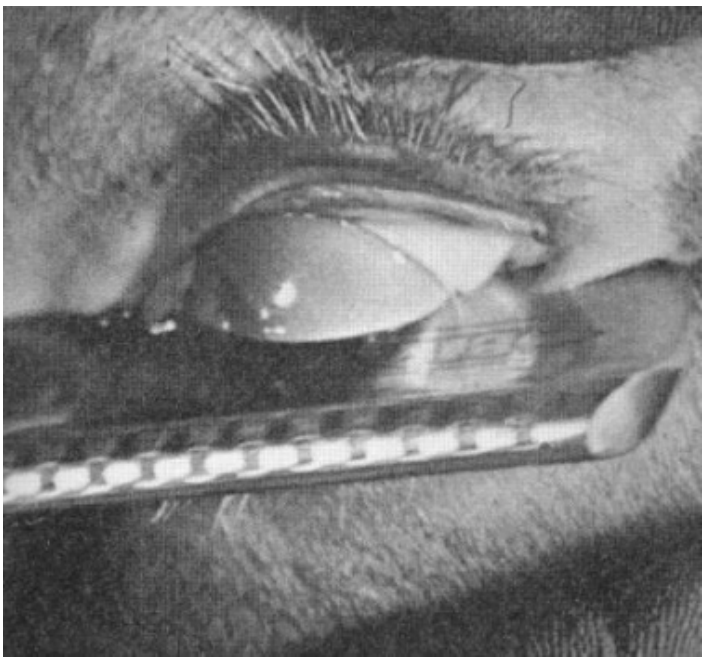

Figura 7: Um Cão Andaluz.

Fonte: Frame de Um Cão Andaluz (1929), Luís Buñuel, Salvador Dalí.

O filme quebra a ordem cronológica do cinema, que passa de "era uma vez…" para "oito anos depois", dando espaço ao devaneio de como acontecem os sonhos e o espaço-temporal do onírico. Repleto de metáforas, a obra representa um sonho, ou melhor, um pesadelo, uma viagem à mente de um assassino e seu desejo de matar.

Com roteiro escrito por Salvador Dalí, nasce então uma das mais importantes obras surrealistas do mundo cinematográfico. Assim como *Um Cão Andaluz*, *A Idade do Ouro* sombreia as perspectivas do consciente em questões políticas, num emaranhado de ideologias.

O desejo, como um maquinário para as aspirações do ser humano, constitui arduamente durante o filme as então reviravoltas de um tempo composto pela ascensão do cinema, o de definir o ser como ele é - além de seu corpo, sua alma e sonhos. O profano e o nefasto ressurgem para dar voz àquilo que não deveria ser confessado, de tomar o sonho como plano do real, do inconsciente para o consciente. Para dessa maneira, refazê-lo a partir de suas inúmeras nuances de seu plano imanente, um cenário para a manifestação daquilo que deseja tornar real.

Em outra ótica, pode-se entender que o cinema sempre foi experimental, maneira essa de quebrar as barreiras para então ser pioneiro. No âmbito ficcional, as perspectivas visuais e sonoras têm como dever, estabelecer um plano material sobre questões futuras e longínquas.

Em *A Ghost Story* (2017), de David Lowery, o mecanismo de tradução do irreal para o real é estabelecido a partir de crenças populares, como foi retratado a representação visual do fantasma, um lençol branco e dois furos na região dos olhos sobre o corpo.

Figura 8: A Ghost Story.
Fonte: Frame de A Ghost Story (2017), David Lowery.

Nessa lógica, a produção ficcional no cinema se estabelece a partir de conceitos. Através de cada obra específica, sensações e percepções são disparadas, cabendo ao telespectador, a partir de sua experiência subjetiva, guiá-las para seu próprio entendimento.

Na obra, enquadramentos e planos traçam uma narrativa sobre o luto, o além e aquilo que não é palpável. O fim da vida, como é descrito, se torna uma complexa peça cinemática com uma premissa aterrorizante. Entretanto, esqueçamos todos os aparatos fictícios usados pelo cinema para retratar o terror, como as habituais características sobrenaturais, o uso do sangue, o *jumpscare,* o sangue, a morte e o oculto. Uma diegese lenta e quase que estática nos mostra as práxis dos comportamentos humanos, e sua claustrofóbica relação com o mundo real. O medo da solidão e de ser esquecido é refletido em uma silenciosa - e ensurdecedora, produção tanto sonora quanto visual. Planos abertos de salas e objetos obsoletos compõem uma significativa obra e apresenta a linha tênue entre o silêncio, o som, o luto, o desespero, a solidão e como essas características funcionam diante de uma câmera para então ser interpretado pelo público.

A Montanha Sagrada (1973), do cineasta chileno-francês Alejandro Jodorowsky, propõe uma interpretação diferente de como as imagens e os sons causam diferentes impactos

no telespectador. Aqui, temos uma representação visual que se desvencilhou do roteiro escrito, tornando-se mais importante em certos aspectos para a construção dialética. Com relatos extremamente políticos, Jodorowsky usa dos pontos centrais em discussão de sua época para nos contar, de maneira excêntrica e hiperbólica, o que está acontecendo no plano concreto.

É nesses grandiosos elementos que vemos nos pequenos detalhes a transformação do surreal para o real, da exposição da farsa de uma dimensão fictícia, sobretudo a desmaterialização de um universo onírico.

Figura 9: The Holy Mountain.

Fonte: Frame de The Holy Mountain (1973), Alejandro Jodorowsky.

Figura 10: The Holy Mountain.

Fonte: Frame de The Holy Mountain (1973), Alejandro Jodorowsky.

Figura 11: The Holy Mountain.
Fonte: Frame de The Holy Mountain (1973), Alejandro Jodorowsky.

As crenças e o místico tomam lugar e possuem grandes influências no relato singular de Jodorowsky. Os planos abertos mostram as grandes instalações arquitetônicas e a vastidão das paisagens que são usadas como suporte. É um futuro distópico, ou até mesmo uma realidade saturada e cansada de suas próprias convicções.

Figura 12: Mulholland Drive.
Fonte: Frame de Mulholland Drive (2001), David Lynch.

David Lynch não é nada sutil em Mulholland Drive, lançado em 2001. O longa é mais do que mais uma façanha extraordinária do diretor, ele o transforma em uma espécie de *noir surrealista*. O mundo criado por ele e interpretado por Naomi Watts e Laura Harring mostra

uma hollywood atônita. Os grandiosos planos mostrando uma Los Angeles superficial, que alterna entre sonhos e realidades, dualidade essa presente também nas relações entre os personagens e suas ideologias.

Figura 13: Floating Weeds.

Fonte: Frame de Floating Weeds (1959), Yasujirô Ozu.

Conhecido como um dos mestres do cinema moderno japonês, Ozu utiliza muito do cotidiano e do vazio em seus filmes. Maneira essa de demonstrar a vida corriqueira japonesa, vemos espaços descontínuos e vazios, de olhares e objetos. O plano com toques de realismo, carrega a essência do diretor em demonstrar essas transitoriedades; do adeus às nostalgias de um emocional excepcionalmente japonês.

Figura 14: The Farewell.

Fonte: Frame de The Farewell (2019), Lulu Wang.

Ainda nessa perspectiva de um cinema oriental, Lulu Wang nos ensina sobre a despedida, o possível luto e as relações do ser com essas volatilidades da vida. Os pássaros no céu, assustados por algum barulho, andam em bando, da mesma forma que uma família deve ser. Os planos intimistas e realistas discorrem sobre o sentimento do inevitável, aquele que antecede em sua primeiridade.

Figura 15: La piel que habito.

Fonte: Frame de La piel que habito (2011), Pedro Almodóvar.

A pele que habito, nos introduz a uma perspectiva de um processo irreversível, de uma jornada sem volta. Essas decisões, perpassam em toda referência absorvida ao experienciar o

filme. Escolhas que fazemos e que perpetuam ao longo do nosso próprio filme imaginado, ou seja, a história da vida de cada um. Nesse choque polimórfico criado por Almodóvar, nos desprendemos ao desejo, entregamo-nos à sua imprevisibilidade e acompanhamos essa fluidez fascinante e controversa da mente humana.

Figura 16: Videodrome.

Fonte: Frame de Videodrome (1983), David Cronenberg.

David Cronenberg em 1983 não previu a era das redes sociais, tampouco profetizou nossas relações com as telas[2]. Por um lado, há uma representação sucinta de como somos afetados, seja no século passado, ou no tempo presente. Constantemente super estimulados por um aparelho tecnológico e seus conteúdos televisionados diariamente. Dessa maneira, Cronenberg expõe essa alegoria mais do que ritualística quando se trata das imagens, experienciamos uma "ramificação extra-corpórea" de um dispositivo eletrônico, onde criam-se braços, pernas, vozes e vontade própria.

Todas essas referências, exploradas e visualizadas a partir de minha perspectiva, constroem uma rico entendimento sobre a sétima arte e suas afinidades com o que vivemos e ainda iremos viver. Entre planos e sequências cinematográficas, me transformo como habitual cineasta, cujo desejo é me desprender de uma realidade cada vez mais cruel.

[2] Disponível em https://ims.com.br/filme/videodrome-a-sindrome-do-video/ (último acesso em 15/01/2022)

PROCESSOS

Figura 17: Conceito inicial do céu caótico de Belo Horizonte.

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Há um ano e meio vivendo uma pandemia global, as escassas certezas sobre um "mundo que voltasse ao normal" em breve, se esvaíram quase que por completo. O mundo jamais voltaria ao normal. Pelo menos não para mim.

Antes de tudo, o projeto sequer foi pensado para ser desenvolvido na grande cidade. Mariana, local onde residia anteriormente, me disponibilizou uma enorme bagagem estética sobre como vasculhar e entender as inúmeras histórias que suas ruas e monumentos carregavam. O fantasma, que antes era tido como protagonista da história, agora se transforma em um objeto que reflete a capacidade da metrópole em esconder nossa identidade, é uma máscara etérea que nos permite o anonimato por completo. O projeto final, dessa maneira, encontrou-se como ponto de partida principal, o caos que a cidade proporciona à realidade cinematográfica. Não existem ruas, calçadas e pessoas pela rua, mas ainda estão por lá.

Saindo pelas ruas da cidade de Belo Horizonte, me dispus a observar certos aspectos presentes no contexto urbano. Os grandes prédios pintados, os carros fazendo barulho pelas largas avenidas, o agudo dos comerciantes trabalhando incansavelmente, "compro e vendo ouro!", "dentista com avaliação grátis!", é tudo mesclado num emaranhado de sons que constituem uma singularidade daquela perspectiva temporal. No metrô a caminho de casa, me

propus a pensar, ou melhor, me ludibriar sobre um cenário do mundo, no qual tudo está em chamas, mas nada se queima e o fogo produz uma fumaça espessa vermelha que ao ser inalada, nos priva de qualquer sentido e convicção ideológica. As pessoas carregam em si, espectros visuais, projeções refletidas a partir de seus próprios corpos e mentes. Nesse mundo visual, me expresso de tal maneira que minha consciência extrapole as regras que se opõem ao canônico e ao que deve ser o ideal para então poder representá-lo através de um produto. Minhas emoções estão à flor da pele. Minhas mágoas e inseguranças são colocadas à tona em um vislumbre do que seria um plano concreto do meu subconsciente.

A cidade, em sua vasta importância de referências, propõe perante uma grande mesa retangular, um banquete de pautas para além da crítica à sociedade, serve também como um palanque, um púlpito no qual devo me despir através de imagens e sons minhas subjetividades em frente a uma grande platéia.

Meu último dia aqui se desenrolou a partir desses sentimentos, dessas experiências e necessidades. Busquei materializá-las para um espectro próprio, um corpo externo a mim. Mistério, ficção, surrealismo? O produto foi realizado a partir de uma experiência estética simultânea. Durante o processo de roteirização, as palavras te dizem apenas o que você consegue enxergar, mas eu precisava apalpá-las, cheirá-las, colocá-las no plano material para depois então me desvencilhar de todo o processo técnico para a virtualidade do sensível. A construção da produção talvez tenha se dado por toda representatividade visual e sonora (e sensível) que absorvi durante esse período.

Daí surgiu a necessidade de um produto cinematográfico, onde o roteiro pudesse enfim mostrar sua capacidade emancipatória. Às dez horas da manhã já estava tudo pronto e, como gravaríamos ao longo de todo o dia, a maior incerteza era a manipulação da luz que timidamente entrava pelas janelas largas do apartamento. Algumas ideias foram descartadas e outras foram melhoradas de acordo com cada cena a ser gravada, tornando-se um processo transitório. A verossimilhança entre a ficção e o surrealismo são mais do que apenas estratégias narrativas, elas se complementam.

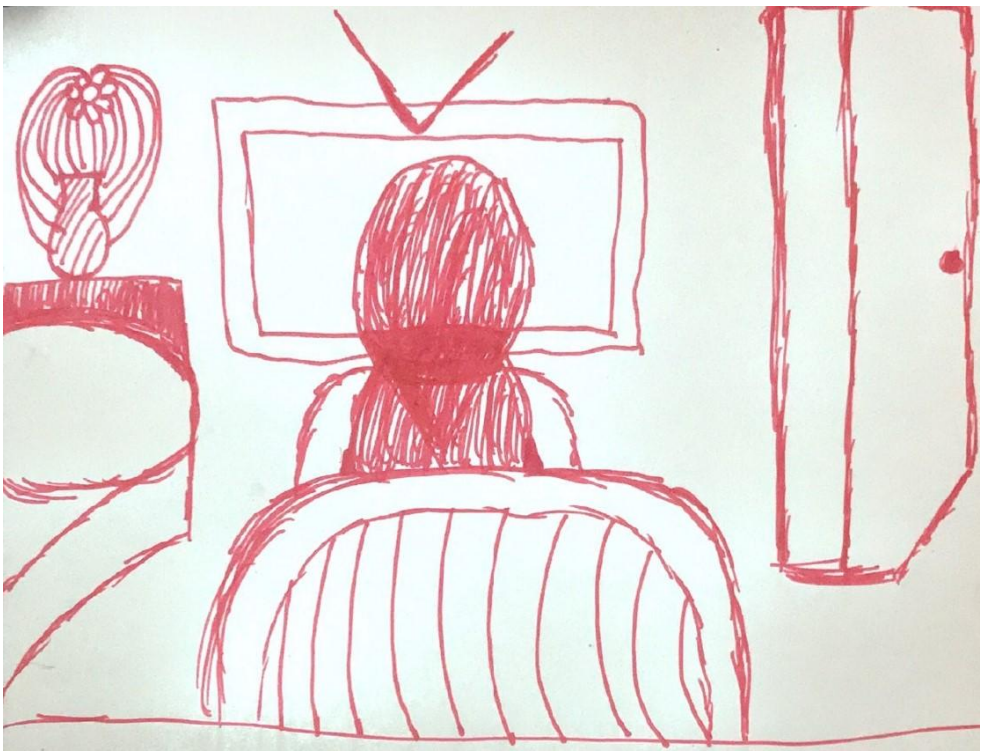

Figura 18: Conceito desenhado de uma das cenas do curta-metragem.
Fonte: Elaboração do autor, 2021.

O curta foi gravado com o auxílio de uma câmera Sony A6400, em resolução *4k* e um tripé. O formato de cor escolhido foi o S-Log, que possibilitou a correção e manipulação das cores na pós-produção. A direção de arte foi feita a partir dos ornamentos já expostos no local, apenas sendo ressignificados para que compusessem cada enquadramento.

O desenho de som foi montado por mim, assim como a trilha sonora disposta ao longo do filme. Me inspirei na presença de um ruído muito específico (que podemos notar ao longo de quase todo o filme) que vivenciei durante alguns meses. Era um barulho constante, caótico, como se alguém estivesse com imensas dificuldades respiratórias, o que se torna engraçado, já que pude perceber ao longo do tempo que o som era proveniente dos motores dos aparelhos de ar condicionado de uma loja de *fast-fashion*. Era interessante manter o áudio cru, insuportavelmente agudo para que construísse sentido junto à narrativa do personagem. Nesse sentido, durante meu período universitário, especialmente na disciplina de Arte Sonora ofertada pelo curso de Jornalismo, foram apresentados conceitos e formas de observar e interpretar o som nunca imaginados por mim. Com o auxílio das professoras Kamilla Avelar e Maria Lucília Borges, pude criar peças sonoras intrigantes e subjetivas, o que favoreceu tanto

na percepção de como esses ruídos me afetam e como eu reagiria a eles. Além de uma instalação artística baseada no filme *Fahrenheit 451*, de 1966.

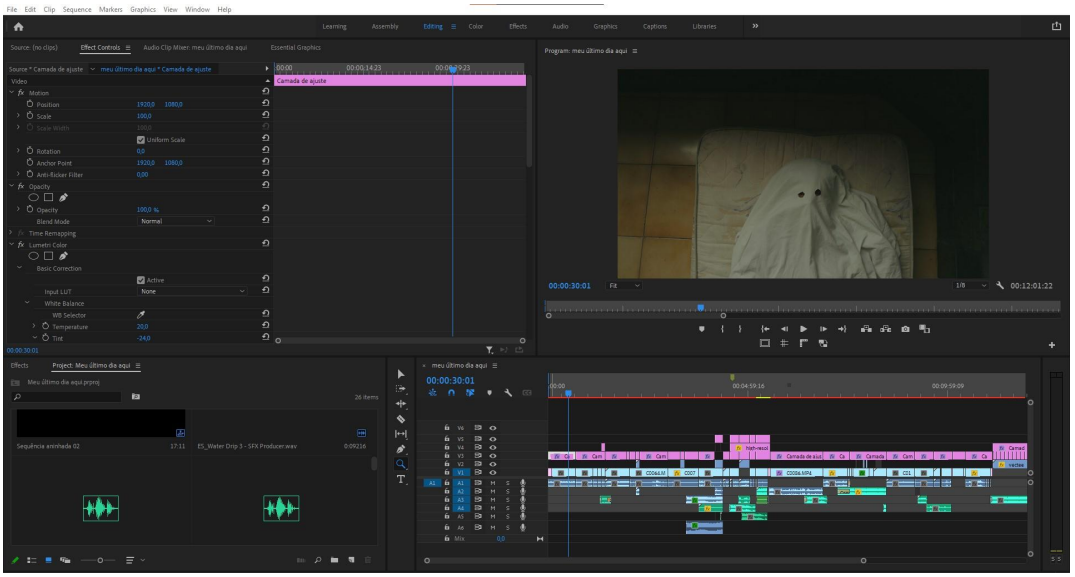

Figura 19: Linha do tempo/edição.

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Enquanto escutava esse som incessante de dentro do meu quarto, percebi que o mesmo fazia parte de uma interpretação caótica que tive em relação a cidade. Assim como as sirenes das ambulâncias e dos carros de polícia, do *toc, toc, toc* que a vizinha do apartamento 702 fazia quando andava de madrugada pela casa. Foram essas especificidades que me levaram a construir toda a trilha sonora do curta.

Entretanto, propor e realizar um curta-metragem exige paciência. Todas as cenas foram gravadas e regravadas várias vezes, seja como precaução ou como capricho dos envolvidos. A iluminação era quase que inteiramente natural, junto a algumas lâmpadas acesas nos cômodos e outras vezes com um abajur contendo uma lâmpada RGB, podendo alcançar inúmeras cores no espectro, foi possível criar toda ambientação e direção de arte que tinha como objetivo final.

O PRODUTO

Desbravar planetas, galáxias, deixar o caos da Terra para então enfrentar a entropia do universo sempre foi um desejo que o homem germinou durante décadas. *Meu último dia aqui* é uma ideia em processo, é uma necessidade inata e também uma nova possibilidade. O que e quem habita os grandes astros intergalácticos? O personagem busca por um meio de escape, seja no imaginário ou no plano real, uma maneira de ir embora do planeta. Seus questionamentos sobre o mundo se transformam em apelos visuais, no qual pode sentir, tocar e ver. A experimentação, dessa maneira, nos possibilita vasculhar por outras realidades.

Entre planos longos e estáticos, a linguagem referenciada por um "cinema de fluxo" (OLIVEIRA, 2010, p. 1), o curta busca instituir um acontecimento a partir de uma percepção sensível e complexa, livre de uma ordem de montagem e decupagem. O curso das imagens deduz uma temporalidade subjetiva, capaz de criar uma forma própria, desvinculando do plano cinematográfico clássico. O curta propõe uma dialética específica, bem como a relação da câmera que filma com o espaço que é capturado pela lente.

Figura 20: Meu último dia aqui.

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

No primeiro frame do filme, o personagem se encontra em um estado catatônico, como um fantasma, imerso em seus próprios pensamentos, cujo espectador não possui acesso. Cabe ao personagem, portanto, revelá-los.

Figura 21: Meu último dia aqui.
Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Após retirar o pano que cobria seu rosto, vemos um semblante cansado, ainda entregue a devaneios que sua própria mente criou. Ao longo do curta, vemos um personagem paranoico, que se sente perseguido [pela câmera] e observado. Seu desejo, de uma forma literal, é sair do planeta e deixar tudo para trás.

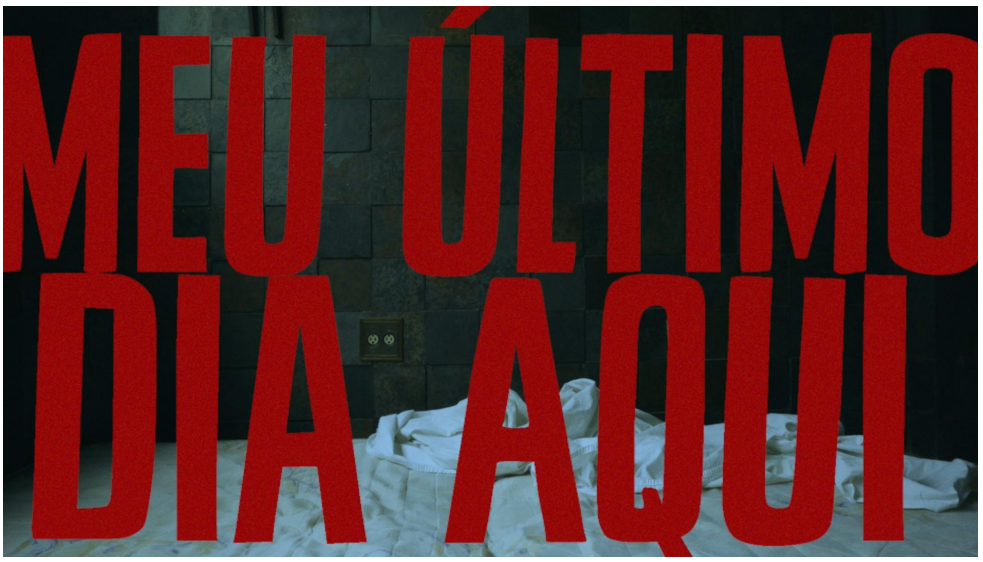

Figura 22: Meu último dia aqui.

Fonte: Elaboração do autor, 2021

O título do filme aparece ocupando todo o enquadramento, em vermelho saturado. Assim como o ilustre Saul Bass, que utiliza em seus pôsteres elementos tipográficos icônicos, a ideia foi transformar a estrutura visual das letras em um plano próprio: ainda que os elementos ocupem toda a tela, é possível observar um futuro próximo, onde o colchão que abrigava o personagem aparece totalmente vazio.

Figura 23: Meu último dia aqui.

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Na cena acima, o vemos segurando uma espécie de capacete, que então descobrirá que ele tem um papel importante na sua missão. O “objeto de teletransporte” propõe uma solução para uma necessidade, abrindo caminhos para outras narrativas e interpretações, é humanamente possível teletransportar-se para outro planeta? Aqui deixaremos de lado toda convicção do possível ou do impossível. O peso de seus pensamentos decidem o que irá acontecer, ele está em total controle da sua situação e de seus desejos.

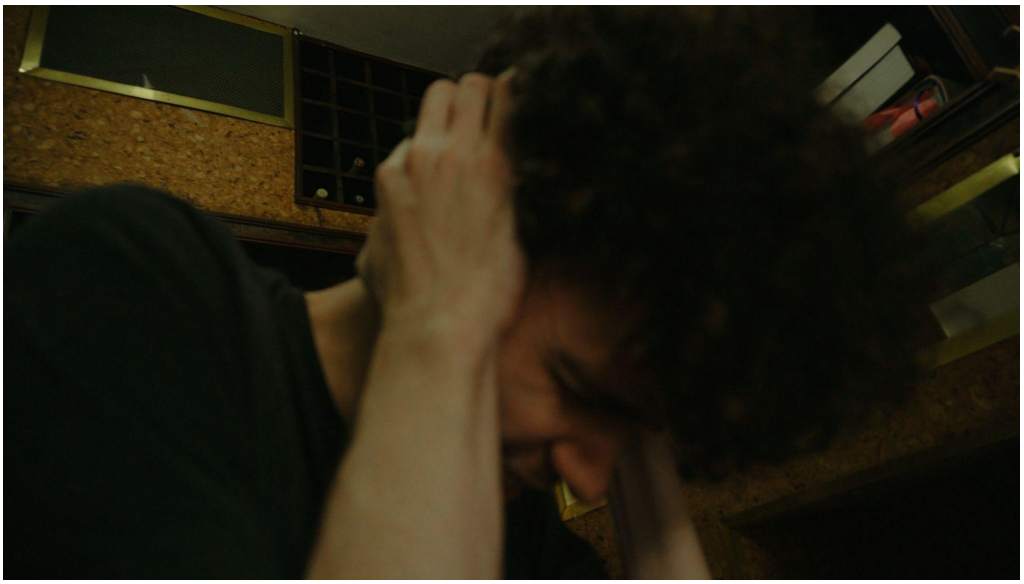

Figura 24: Meu último dia aqui.
Fonte: Elaboração do autor, 2021.

O ator se vê perdido no limbo de seus pensamentos, o plano detalhado, quase que se mesclando com o personagem propõe essa dimensão corpórea, cujo também fazemos parte.

Figura 25: Meu último dia aqui.

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

O corpo celeste que ilumina o céu, em um plano aberto da cidade de Belo Horizonte veio da sutileza ao retratar uma grandiosa estrela, sua luz irradia possibilidades para o personagem, que desenvolve um desejo supra real, transcendendo uma realidade objetiva. O som criado parte de uma característica estética fictícia, daquilo que temos como referência de uma longínqua realidade. Nas seguintes cenas, vemos a relevância da concretização desse elemento cujo se transforma em uma nova camada do real.

Figura 26: Meu último dia aqui.

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Figura 27: Meu último dia aqui.

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Figura 28: Meu último dia aqui.

Fonte: Elaboração do autor, 2021.

Meu último dia aqui é uma reflexão autobiográfica de tudo que vivenciei nesse período pandêmico. É uma manifestação de tudo que me foi possibilitado a partir do conhecimento técnico e sensível captado ao longo de toda a graduação e o que absorvi com experiências pessoais e profissionais.

O filme se encontra hospedado na plataforma do Youtube, podendo ser acessado pelo link: https://youtu.be/gQZYyoWSXBU

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preparar todo um produto audiovisual desde sua concepção até de fato, a finalização requer uma grande pesquisa para que o trabalho seja sustentado. De início, ao escrever o roteiro, foi preciso uma gama de referências que possibilitasse a estruturação de uma narrativa tão complexa, seja na concepção do produto como um todo ou na própria estética da escrita.

Ao escolher o caminho do audiovisual, me preparei para lidar com todos os processos específicos da produção. Manusear a câmera e definir exatamente no plano; manipular a luz e os elementos em cena; o próprio ato de dirigir uma pessoa e o que ela deve fazer no momento, possibilitaram uma abrangência do meu conhecimento técnico, agregando com os valores estéticos e empíricos adquiridos.

Usar do surrealismo em parâmetros fictícios para então retratar um sonho - ou um pesadelo, me propôs ir além de todo conhecimento racional que tinha. O silêncio é complementar, ele "preenche" o espaço vazio, ele se desdobra a partir das cenas como pavimento para estruturar a narrativa, é um dos principais elementos implementados para transbordar então essa nuance sensível. A solidão e a ausência consumam o ponto central do curta-metragem para então desafiar o espectador a sentir.

Embora o produto me afete de uma maneira específica, o trabalho segue disponibilizado para todos que estiverem dispostos a experienciá-lo. *Meu último dia aqui* me proporcionou como cineasta a oportunidade de me expressar e escancarar todos meus sentimentos ao público, explorando um "planeta onírico" só meu, uma massa planetária volátil, incorpórea, criado por mim e sustentado pelas experiências sensibilizadoras dos espectadores.

ROTEIRO

Meu último dia aqui

de

Victor Laia

INT. QUARTO - DIA

UP-VIEW

Um colchão velho, com uma pessoa cansada e relutante para se levantar debaixo de um lençol branco surrado. Sons de respiração vindas debaixo do lençol aparecem sutilmente.

CHARACTER
respiração ofegante

CUT TO

SIDE-WIDE

O lençol vai sendo retirado enquanto o nome do filme aparece. A pessoa se levanta, senta na beirada do colchão e levanta e vai para a cozinha. O título ainda permanece.

FADE OUT TO

INT. DIA

CLOSE-SHOT

Origamis de pássaros na janela são balançados levemente pelo vento. O canto [artificial] dos pássaros quebra o silêncio.

CUT TO

INT. DIA - COZINHA

EXTREME CLOSE-SHOT

Uma chaleira apita desesperadamente enquanto um líquido vermelho transborda. O som vai desaparecendo e a chaleira continua transbordando.

A chaleira continua apitando, o personagem se aproxima *TAMPA TODA A CÂMERA* e desliga o fogo. O som continua apenas com um ruído agudo, quase imperceptível

FADE OUT TO

INT. DIA - SALA

WIDE-SHOT

O personagem serve seu "café" e começa a beber.

ZOOM IN

EXTREME-CLOSE SHOT

Desconfiado, o personagem se sente vigiado e olha para a câmera.

CUT TO

INT. DIA - SALA

TELA PRETA e FADE IN para MEDIUM-SHOT

O personagem, sentado no chão, sintoniza um rádio velho, sem sucesso. Ruídos saem do aparelho e o que parecem mensagens interceptadas por outro rádio transmissor.

CUT TO

De dia, a câmera estática foca o silêncio dos cômodos QUARTO, SALA E COZINHA vazios. O ruído continua.

CUT TO

INT. DIA - SALA

MEDIUM-SHOT

Batidas fortes e desesperadas à porta. O personagem abre a porta e encontra somente um pacote em caixa de papelão no chão. Desconfiado, pega o pacote e coloca em cima da mesa. A câmera nesse momento faz um PAN PARA A DIREITA.

ZOOM IN

INT. DIA - SALA

CLOSE-SHOT

A caixa não tem identificação, o que deixa o personagem mais desconfiado. Ele abre a caixa e encontra um capacete homemade envolto com papel alumínio.

CENA REPETIDA 3X

CUT TO

EXT. DIA

UP-VIEW DA JANELA DA CASA

O personagem conversa com outra pessoa e gesticula, mas somente o personagem é enquadrado. Som mudo. A câmera se aproxima e dá zoom in até chegar em um plano detalhe de seu rosto.

ZOOM IN

Ele olha para a câmera.

CUT TO

INT. QUARTO ESCURO

Luzes neon piscam. Os devaneios tomam conta do racional da personagem. Busca pela verdade no sonho e no irreal. As luzes piscam freneticamente, a trilha sonora acelera como batidas fortes de um coração aflito.

(SUBTITLE)
Qual a última coisa que você se lembra? da última insuportável dor de cabeça e do seu sorriso frouxo? do cigarro enquanto toca seus lábios desidratados? do que você se lembra? das intermináveis noites em claro tentando desesperadamente sentir algo? do seu corpo arquejado e entorpecido pelos remédios, ou simplesmente daquilo que já se foi e nunca mais irá voltar? talvez o universo tenha um senso de humor doentio e você não consiga se lembrar.

CUT TO

EXT. NOITE

MEDIUM-SHOT

O personagem olha pro céu. Luzes difusas piscam no fundo.

CUT TO

INT. SALA - NOITE - LOW LIGHTING

BACK MEDIUM-SHOT

Televisão ligada enquanto passa cenas do presidente Bolsonaro em entrevistas de tv, compiladas e editadas. O personagem está sentado na poltrona enquanto a televisão continua emitindo sons.

Uma corda começa a se envolver no pescoço do personagem, como se lhe impedisse de realizar qualquer movimento.

CUT TO

EXTREME CLOSE-SHOT - PERFIL

De perfil, a câmera pega o suor escorrendo no rosto do personagem.

CUT TO

UPPER MEDIUM-SHOT

Em luz azul, a televisão aparece desligada e as cordas caídas ao redor.

CUT TO

EXT. DIA - CÉU

A rua calma mostra o silêncio do bairro de classe média. Detalhes dos carros estacionados, das árvores e das casas.

CUT TO

INT. QUARTO - EM FRENTE AO ESPELHO

O personagem veste o capacete enquanto se olha no espelho. Ele olha pro lado e sai do plano.

CUT TO

TELA PRETA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. In: **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BORGES, Maria Lucília. Do pulsar ao corpo-esquizofônico: *Schizomachine*, um exercício de escutas possíveis. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 12, n. 1, p. 85-106, jan./jun. 2021.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Tradução: Luiz Forbes.

CAGE, John. **Silence**: lectures and writings. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.

COSTA, F. M. DA. **Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?**. Gragoatá, v. 9, n. 16, 7 jul. 2004.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento.

HELLMANN, Maria Risolete. A trajetória da arte surrealista. **Revista NUPEM**, [*s. l.*], v. 4, n. 6, 2012. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/viewFile/219/167>. Acesso em: 11 ago. 2021.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.27.2010.tde-30112010-164937. Acesso em: 28 dez. 2021.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Tradução: João Roberto Martins Filho.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Tradução: Jefferson Luiz Camargo.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguardas européias e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. cap. 1, p. 15-59.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS

A GHOST Story. Direção: David Lowery. Produção: Toby Halbrooks, James M. Johnston, Adam Donaghey. Roteiro: David Lowery. Fotografia de Andrew Droz Palermo. [*S. l.*]: A24, 2017. AC-3, DTS Surround Sound, NTSC, Subtitled, Widescreen.

A INFÂNCIA de Ivan. Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Michail Papava, Vladimir Bogomolov. Rússia: [s. n.], 1962. 95 minutos.

FLOATING Weeds. Direção: Yasujirô Ozu. Produção: Masaichi Nagata. Roteiro: Yasujirô Ozu. Fotografia de Kazuo Miyagawa. Japão: [s. n.], 1959. 119 min.

JOJO Rabbit. Direção: Taika Waititi. Produção: Carthew Neal, Taika Waititi, Chelsea Winstanley. Roteiro: Taika Waititi. Fotografia de Mihai Mălaimare Jr. [*S. l.*]: TSG Entertainment, Defender Films, Piki Films, 2019. 108 minutos.

LA piel que habito. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar. Fotografia de José Luis Alcaine. Espanha: [s. n.], 2011. 117 min.

O SOM ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Fotografia de Pedro Sotero, Fabricio Tadeu. Brasil: [s. n.], 2013. Disponível em: https://www.netflix.com/br/title/70245247. Acesso em: 18 dez. 2020.

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Intérprete: Bibi Andersson, Liv Ullmann. Roteiro: Ingmar Bergman. Fotografia de Sven Nykvist. Gravação de Sven Nykvist. Suécia: United Artists, 1966. Disponível em: https://mubi.com/pt/films/persona. Acesso em 20 jan. 2021.

THE FAREWELL. Direção: Lulu Wang. Roteiro: Lulu Wang. Fotografia de Anna Franquesa Solano. Estados Unidos: [s. n.], 2019. 98 min.

THE HOLY Mountain. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Alejandro Jodorowsky, Allen Klein. Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Fotografia de Rafael Corkidi. Chile: [*s. n.*], 1973. Disponível em: https://mubi.com/pt/films/the-holy-mountain. Acesso em 14 ago. 2020.

THE STRAIGHT Story. Direção: David Lynch. Roteiro: John Roach, Mary Sweeney. [*S. l.*: *s. n.*], 1999. 111 minutos.

UN Chien Andalou. Direção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel, Salvador Dalí. [*S. l.*: *s. n.*], 1929. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cB7gd_t6WMQ. Acesso em: 11 ago. 2021.

VIDEODROME. Direção: David Cronenberg. Roteiro: David Cronenberg. Fotografia de Mark Irwin. Canadá: [s. n.], 1983. 87 min.