

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO E DESIGN**  
**DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**CAMPUS DE BAURU**

**SOUVENIRES DE ASPIRAÇÕES PASSADAS**

Orientando

André Banin dos Santos

Orientadora

Prof. Dr. Marcos Américo

Banca examinadora

Profa. Dra. Regilene Sarzi Ribeiro

Prof. Dr. Arlindo Rebechi Júnior

**BAURU - SP**

**2023**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO E DESIGN**  
**DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**CAMPUS DE BAURU**

**SOUVENIRES DE ASPIRAÇÕES PASSADAS**

André Banin dos Santos

181031981

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social Radialismo, ao Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Américo, do Departamento de Comunicação Social (DCSO).

**BAURU - SP**

**2023**

S237s Santos, André Banin dos  
Souvenires de aspirações passadas / André Banin dos Santos. -- Bauru, 2023  
114 p. : il.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Comunicação Social: Radialismo) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru  
Orientador: Marcos Américo

1. Cinema. 2. Pandemias. 3. Narrativas pessoais. 4. Memória. 5. Cinema Aspectos sociais. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO E DESIGN  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CAMPUS DE BAURU

André Banin dos Santos

**SOUVENIRES DE ASPIRAÇÕES PASSADAS**

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Marcos Américo (Orientador)

FAAC/UNESP/Bauru

---

Profa. Dra. Regilene Sarzi Ribeiro

---

Prof. Dr. Arlindo Rebechi Júnior

Bauru, fevereiro de 2023.

Este projeto é dedicado ao meu cabelo.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os amigos e familiares que, desde que comecei a gostar de cinema, falaram comigo sobre ele. Toda conversa, por mais da boca para fora que fosse, foi essencial na realização desse projeto.

Agradeço a todos os professores que fizeram parte de minha formação, desde os do Colégio Giordano Bruno até os da UNESP, em especial ao meu orientador, o Professor Doutor Marcos Américo. Sei que fui cabeça dura em diversos momentos mas agradeço muito a confiança e o tempo disponibilizado para me ajudar.

Agradeço e reverencio todos cineastas independentes desse Brasil, assim como todas as instituições de memória nacional.

*Queria agradecer primeiramente a Deus, segundo a mim mesmo, pelo meu trabalho duro de todos os dias, terceiro a mim mesmo.*

Du Queiroz

## **RESUMO**

Relatório de produção do longa-metragem “Souvenirs de Aspirações Passadas”. O longa é do gênero relato, narrando minha relação com o cinema ao longo de quase dois anos de quarentena, de uma sessão de cinema logo antes da decretação da pandemia no Brasil até voltar a uma sala de cinema com o avanço no combate contra o vírus da COVID-19. Foram utilizadas apenas imagens de filmes vistos por mim durante a quarentena, num roteiro que reflete essa estética de colagem abordando vários assuntos mas mantendo uma unidade refletindo sobre as diversas áreas do cinema, seu campo artístico, linguístico, mercadológico, histórico e social. O pensamento foi desenvolvido com a ajuda das teorias de grandes nomes dos estudos audiovisuais, como André Bazin, Susan Sontag, Pier Paolo Pasolini e Paulo Emílio Sales Gomes, além do apoio estético e ideológico de autores como Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Patti Smith e Fiódor Dostoiévski. Desde a concepção da ideia até retirá-la do papel completamente aprendi muito sobre o impacto do cinema e sua importância na sociedade de maneira concreta.

**Palavras-chave:** cinema, memória, relato, pandemia, quarentena.

## **ABSTRACT**

Production report for the feature film “Souvenirs of Past Aspirations”. The feature film is of the report genre, narrating my relationship with cinema over almost two years of quarantine, from a movie session just before the decree of the pandemic in Brazil to returning to a movie theater with the progress in the fight against the virus of COVID-19. Only images from films seen by me during quarantine were used, in a script that reflects this collage aesthetic, addressing various subjects but maintaining a unity reflecting on the different areas of cinema, its artistic, linguistic, marketing, historical and social fields. The thought was developed with the help of the theories of great names in audiovisual studies, such as André Bazin, Susan Sontag, Pier Paolo Pasolini and Paulo Emílio Sales Gomes, in addition to the aesthetic and ideological support of authors such as Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Patti Smith and Fiódor Dostoiévski. From the conception of the idea to taking it off the ground completely, I learned a lot about the impact of cinema and its importance in society in a concrete way.

**Keywords:** cinema, memory, report, pandemic, quarantine.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Logo de “Souvenires de Aspirações Passadas”. Autoria de: André Banin

Imagem 2 - Primeira versão do pôster. Autoria de: André Banin

Imagem 3 - Cartão 1. Autoria de: André Banin

Imagem 4 - Cartão 2. Autoria de: André Banin

Imagem 5 - Cartão 3. Autoria de: André Banin

Imagem 6 - Cartão 4. Autoria de: André Banin

Imagem 7 - Cartão 5. Autoria de: André Banin

Imagem 8 - Cartão 6. Autoria de: André Banin

## SUMÁRIO

CAPÍTULO PRIMEIRO - DA INTRODUÇÃO.....	p. 01
CAPÍTULO SEGUNDO - DA SÍNTESE TEÓRICA.....	p. 04
2. 1. O relato sob a perspectiva do eu ficcional.....	p. 05
2. 2. O relato sob a perspectiva do eu factual.....	p. 08
2. 3. Cinema, imagem e memória.....	p. 11
CAPÍTULO TERCEIRO - DA METODOLOGIA.....	p. 32
3. 1. O roteiro.....	p. 33
3. 2. O levantamento do arquivo audiovisual.....	p. 34
3. 3. A gravação do relato.....	p. 35
3. 4. A montagem e a edição.....	p. 35
3. 5. A identidade visual e a confecção dos cartões.....	p. 35
CAPÍTULO QUARTO - DAS ESCOLHAS ESTÉTICAS.....	p. 42
4. 1. O título.....	p. 43
4. 2. As músicas.....	p. 44
4. 3. Os filmes com mais tempo de tela.....	p. 45
4. 4. Destaques do roteiro.....	p. 46
CAPÍTULO ÚLTIMO - DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 51
ANEXO I - PRIMEIRO TRATAMENTO DO ROTEIRO.....	p. 52
ANEXO II - CITAÇÕES DE “ <i>A PAIXÃO SEGUNDO GH</i> ”.....	p. 98

## CAPÍTULO PRIMEIRO – DA INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso apresenta a síntese teórica do processo de produção do relato audiovisual “Souvenires de Aspirações Passadas”, longa-metragem que busca refletir sobre o cinema e a imagem em tempos de pandemia. Esse projeto surgiu após assistir ao filme “*Ne Croyez Surtout Pas que je Hurle*” (Frank Beauvais, 2019), que consiste num relato de seu diretor de um tempo em que viveu numa cidade mais isolada no interior da França, a vila de Alsace. O filme é todo construído com pequenos excertos dos filmes que seu autor, Frank Beauvais, viu durante os últimos seis meses em Alsace. No dia em que vi “*Ne Croyez Surtout Pas que je Hurle*” anotei que seria interessante realizar esse mesmo processo com os filmes que eu havia assistido no período de isolamento causado pela pandemia do vírus da COVID-19. Guardei essa ideia e algum tempo depois consegui tirá-la do papel.

Tomei como ponto de partida o dia 13 de março de 2020. Eu tinha ido no cinema com alguns amigos para assistir ao filme “*O Homem Invisível*” (Leigh Wannell, 2020), e saindo da sessão vi o email que os alunos do curso de Comunicação Social: Radialismo haviam recebido da então coordenadora Lucinéia que as aulas seriam paralisadas e entraríamos no período de quarentena. Foi minha última sessão de cinema num período de 590 dias. O recorte de “Souvenires de Aspirações Passadas” é então esse intervalo de tempo, até o dia 28 de outubro de 2021 quando voltei a uma sala de cinema para ver “*Annette*” (Leos Carax, 2021).

Quando comecei a escrever o roteiro tinha uma ideia mais fixa sobre a pandemia e o isolamento, mas ao passo que avançava, notei que naturalmente pendia sempre para escrever sobre a minha relação para com os filmes, sobre um desgaste que eu estava tendo de assistir a algumas obras, uma cinefilia sem propósito que não agrega nada pela qual estava passando. O não se emocionar mais com o cinema. Foi então que parei e decidi ler sobre o assunto, ler sobre a imagem e seu impacto, sobre a linguagem cinematográfica, passando por nomes como Bazin, Sontag e Paulo Emílio, e foi nascendo um filme com o qual eu me envolvia muito mais.

O formato de relato foi escolhido pela forma franca de se comunicar com o espectador, se apoiando em trechos dos filmes vistos por mim de uma sessão de cinema até a outra. Foram 530 obras, entre longas e curtas. Dessa forma, poderia transmitir de

maneira bastante direta minhas reflexões sobre cinema, pandemia e cotidiano desse recorte temporal.

A bibliografia utilizada como embasamento teórico para o projeto foi: “*Notas do Subsolo*” (Fiódor Dostoiévski, 1864), “*Grande Sertão: Veredas*” (João Guimarães Rosa, 1956), “*A Náusea*” (Jean-Paul Sartre, 1938), “*A Paixão Segundo GH*” (Clarice Lispector, 1964), “*Só Garotos*” (Patti Smith, 2010), “*Ópio - Diário de uma Desintoxicação*” (Jean Cocteau, 1930), “*A Guerra Não Tem Rosto de Mulher*” (Svetlana Aleksievitch, 1985), “*A Câmara Clara - Nota Sobre a Fotografia*” (Roland Barthes, 1980), “*O Que é o Cinema?*” (André Bazin, 1967), “*O Cinema de Poesia*” (Pier Paolo Pasolini, 1972), “*Eztetyka do Sonho*” (Glauber Rocha, 1971), “*Do Estilo*” (Susan Sontag, 1965), “*Escala e Corpo no e para Além do Cinema*” (Mary Ann Doane, 2016), “*Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro*” (Rafael Morato Zanatto, 2018), “*A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*” (Carlos Roberto de Souza, 2009) e “*I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain.*” (Martin Scorsese, 2019). Todos estes serão detalhados na síntese teórica.

## CAPÍTULO SEGUNDO – DA SÍNTESE TEÓRICA

## 2. SINTESE TEÓRICA

A bibliografia utilizada foi dividida em alguns blocos segundo o gênero e o formato de cada uma. Primeiramente os livros de ficção, em seguida os livros de não ficção documentais, e por fim textos teóricos e acadêmicos.

### 2.1. O RELATO SOB A PERSPECTIVA DO EU FICCIONAL

O livro “*Notas do Subsolo*” foi escrito pelo russo Fiódor Dostoiévski e publicado pela primeira vez em 1864. Nele, o autor encarna um homem que vive em quarentena e exprime seus mais diversos sentimentos e apontamentos sobre a sociedade. Com um tom bastante ácido e crítico, Dostoiévski retrata um homem que observa a sociedade de fora e que coloca a si mesmo como alguém à margem de tudo. Dois pontos levantados pelo autor merecem destaque pois auxiliaram diretamente na construção de pensamentos de “Souvenires de Aspirações Passadas”. Primeiramente, temos a questão do papel da sociedade sob os seres humanos. O autor coloca: “*A civilização elabora no homem apenas a multiplicidade de sensações e... absolutamente nada mais.*” (DOSTOIÉVSKI, 1864, p. 36). Ele desenvolve esse pensamento colocando que a sociedade como conhecemos foi conhecida para amansar os seres humanos para de alguma forma contê-los em estados de consumo e perseguição constante de um ideal que nunca será atingido, como o “palácio de cristal” que o autor coloca. O modo de civilização que conhecemos nos faz estarmos sempre indo atrás de um objetivo, mas nunca visando de fato alcançá-lo, apenas para nos mantermos ocupados com algo.

O homem é um animal criador por excelência, condenado a tender conscientemente para um objetivo e a ocupar-se da arte da engenharia, isto é, abrir para si mesmo um caminho, eterna e incessantemente, *para onde quer que seja*. Mas talvez precisamente por isso lhe venha às vezes uma vontade de se desviar, justamente por estar *condenado* a abrir esse caminho, e talvez ainda porque, por mais estúpido que seja um homem direto e de ação, ocorre-lhe às vezes que o caminho vai quase sempre *para alguma parte*, e que o principal não está em saber para onde se dirige, mas simplesmente em que se dirija, e em que a criança comportada, desprezando a arte da engenharia, não se entregue à ociosidade destruidora, que, como se sabe, é mãe de todos os vícios. (DOSTOIÉVSKI, 1865, p. 46)

O autor continua:

As dignas formigas começaram pelo formigueiro e certamente acabarão por ele, o que confere grande honra à sua constância e caráter positivo. Mas o homem é uma criatura volúvel e pouco atraente e, talvez, a exemplo do enxadrista, ame apenas o processo de atingir o objetivo, e não o próprio objetivo. (DOSTOIÉVSKI, 1865, p. 46)

Sendo assim, o ser humano é um ser que, como Sísifo, se mantém numa eterna busca. A sociedade o molda de maneira a moldar suas vontades para que ele as opere de maneira ordenada, objetiva.

Adiante, o outro ponto a se destacar de “*Notas do Subsolo*” é a questão da racionalidade. Dostoiévski diz que esse processo de amansar o ser humano se dá muito pela lógica racional, em que tudo deve ser aritmético, plano e objetivo. Com isso, temos uma suavização dos desejos e a condenação de desvios da normalidade:

Ele [o Homem] ama o ato de alcançar, mas, alcançar de fato, nem sempre. E isto, está claro, é ridículo ao extremo. Numa palavra, o homem está arranjado de modo cômico; em tudo isto, provavelmente, há um trocadilho. Mas dois e dois são quatro é, apesar de tudo, algo totalmente insuportável. Dois e dois são quatro constitui, a meu ver, simplesmente uma impertinência. Dois e dois fica feito um peralvilho, atravessado no vosso caminho, as mãos nas cadeiras, cuspiendo. Estou de acordo em que dois e dois são uma coisa admirável; mas, se é para elogiar tudo, então dois e dois são cinco também constitui, às vezes, uma coisinha muito simpática. (DOSTOIÉVSKI, 1865, p. 47)

Ao colocar que duas vezes dois igual a cinco é “*uma coisinha muito simpática*”, Dostoiévski diz que o irracional e o ilógico são também partes do ser humano, que ele possui capacidade para criar e ir além da norma estabelecida pela própria humanidade.

Trazendo tudo isso para “*Souvenires de Aspirações Passadas*”, o período de pandemia como se desenhou para mim trouxe a sensação de que eu, tendo a necessidade de ficar em casa para um bem maior, não conseguia estar nessa busca por objetivos pessoais, e mesmo assim isso martelava a minha cabeça cotidianamente. Coloquei meus esforços em ver filmes, dizia para mim que estava estudando, quando na verdade me entregava a essa “*ociosidade destruidora*” condenada pela sociedade. E então percebi

que era o momento de focar nessa ociosidade, aproximar-se dela sem as barreiras da lógica e da objetividade.

A obra “*Grande Sertão: Veredas*”, publicada pela primeira vez em 1956 e escrita por João Guimarães Rosa, tem uma importância mais estética no desenvolvimento do meu filme. O livro consiste também de um relato, no qual o narrador Riobaldo conta sua trajetória na vida de jagunço até uma ocupação mais tranquila. O livro é um grande exercício de memória do protagonista, rememorando fatos e personagens que o construíram ao longo de sua travessia. Somos construção daquilo que fizemos no caminho. Guimarães foi importante na realização desse exercício de pensar no passado e ainda mais, em como comunicar esse passado.

Dele, roubei uma frase pontual que foi citada em “*Souvenires de Aspirações Passadas*”: “*Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.*” (ROSA, 1956, p. 601).

Havia lido “*A Náusea*”, do francês Jean-Paul Sartre publicado em 1938, alguns anos atrás, e enquanto escrevia o meu relato sobre a pandemia me recordei de uma passagem desse livro:

Entre cem histórias mortas, ainda assim permanecem uma ou duas histórias vivas. Essas são evocadas por mim com precaução, algumas vezes, não com muita frequência, por medo de desgastá-las. Pesco uma, revejo seus personagens, o cenário, as atitudes. De repente paro: senti uma deterioração, vi apontar uma palavra sob a trama das sensações. Posso adivinhar que essa palavra logo tomará o lugar de várias imagens que amo. Paro imediatamente, penso rápido em outra coisa; não quero fatigar minhas recordações. É inútil. Da próxima vez que as evocar, boa parte delas se terá congelado. (SARTRE, 1938, p. 21)

Essa ideia de gastar memórias de alguma forma, como um filme em suporte físico de película que deteriora um pouco toda vez que é exibido. Gosto muito de lembrar acontecimentos, e tenho um medo tremendo também toda vez que revisito algo, o que poderá ser alterado dessa lembrança. Embora faça um relato de minha vivência da pandemia sou muitas vezes irreal ao longo do filme. Não posso garantir aos espectadores que minha memória é cem por cento firme e imutável. De certa forma, faço um acordo com o espectador, vendo minha história muito mais que minha memória.

“*A Paixão Segundo GH*”, livro escrito por Clarice Lispector e publicado originalmente em 1964, é de certa forma um protagonista de “*Souvenires de Aspirações Passadas*” também. Temos o relato de uma mulher um dia após um evento marcante em sua vida, o encontro com uma barata em sua casa. Li este livro uma vez ao final do período retratado no filme e uma outra enquanto desenvolvia o roteiro do mesmo. O livro é protagonista de meu relato pois separei diversas citações suas e as adicionei em alguns momentos específicos. Num anexo ao final deste texto, encontra-se uma tabela que fiz durante a escrita do roteiro com os trechos do livro dos quais me apropriei, para não poluir o corpo do texto aqui.

Clarice Lispector faz inúmeras reflexões sobre a humanidade e o que é compartilhar e pertencer a essa humanidade, até mesmo o que seria uma não humanidade. Dialogando bastante com Dostoiévski e suas “*Notas do Subsolo*”, GH fala das diversas construções sociais, como a própria linguagem, e que existem muitos elementos antes disso tudo, elementos humanos e inumanos, divinos e profanos.

O livro estabelece um diálogo muito direto com o leitor, com a narradora até mesmo criando uma mão invisível para que possamos segurá-la e acompanhá-la em sua jornada. Busquei bastante conferir ao filme essa ideia de precisar contar, precisar compartilhar para não ficar tudo preso.

## 2.2. O RELATO SOB A PERSPECTIVA DO EU FACTUAL

Em “*Só Garotos*”, publicado pela primeira vez no ano de 2010, Patti Smith fala dos anos em que viveu ao lado do fotógrafo e artista plástico Robert Mapplethorpe, fornecendo um retrato da cena *underground* da cidade de Nova Iorque entre as décadas de 1960 e 1970, assim como passagens de sua infância, até a morte precoce de Mapplethorpe. Smith nos apresenta um olhar bastante sensível para com um período específico de sua vida, numa forma de entender o que se passa ao seu redor de maneira pessoal mas também bastante comunicável.

O título “*Souvenires de Aspirações Passadas*” vem de um excerto de “*Só Garotos*”, em que a autora diz:

Reparei no *Nashville Skyline* no topo da pilha de discos. Robert [Mapplethorpe] me dera antes da viagem a Paris e eu ficara ouvindo “Lay lady lay” sem parar. Recolhi meus cadernos e encontrei entre eles o exemplar de *Ariel*, de Sylvia Plath, que Robert me trouxera em nosso primeiro encontro. Senti uma ligeira pontada no peito, pois sabia que aquela fase da nossa vida havia passado. Enfiar no bolso um envelope com as fotos preto e branco que eu fizera de *Mulher 1* no MOMA, mas deixei para trás minhas tentativas fracassadas de pintar o retrato dela, rolos de telas respingadas de carmim, rosa e verde, souvenirs de uma ambição perdida. Eu estava curiosa demais quanto ao futuro para olhar para trás. (SMITH, 2010, p. 97)

Explico em maiores detalhes a construção do título na metodologia. Mas eu me encontrava talvez mais curioso sobre o passado do que o futuro.

Patti Smith mostra como tudo tem muito simbolismo, como tudo carrega muitos elementos além das estruturas materiais, e sua sensibilidade quanto a isso é notável. Na passagem reproduzida acima, ela e o então companheiro Robert Mapplethorpe vão se mudar e Smith volta na casa de um zelador que tinha ficado com alguns itens dela, como discos e livros, cada um com sua história para ela, e que, ao deixar tais pertences com o zelador, iriam ganhar outras histórias para o homem que ficou com eles.

“*Ópio - Diário de uma Desintoxicação*” é, como o próprio nome diz, um diário publicado em 1930 que seu autor, o cineasta, poeta, artista plástico e dramaturgo Jean Cocteau, fez durante o período em que ficou internado numa casa de reabilitação por conta do vício em opioides. Bastante diferente do nosso isolamento, Cocteau também estava num período de isolamento na clínica. Ele fala sobre os mais diversos assuntos, sobre o ópio, o cinema, o teatro, assim como fez diversos desenhos.

No meu filme, coloquei apenas filmes aos quais eu estava assistindo pela primeira vez, mas acho importantíssimo revisitar obras, parece que só consigo de fato pensar em algo a partir de um filme quando o reassisto. Cocteau pende para esse lado também: “*O princípio da novidade numa obra de arte é sempre nefasto. Só se aprecia de fato a obra quando a novidade se banaliza e desaparece*” (COCTEAU, 1930, p. 68).

Além disso, ele tem uma importante passagem sobre o compromisso com a verdade factual e a inventada na forma de roteiro: “*O papel do poeta não é de provar, mas de afirmar sem fornecer nenhuma das provas embaraçosas que possui e de onde resulta sua informação*” (COCTEAU, 1930, p.69). O papel do poeta é comunicar, seja pelo meio que ele escolha trabalhar.

“*A Guerra Não Tem Rosto de Mulher*”, livro de 1985 escrito pela vencedora do Prêmio Nobel de Literatura Svetlana Aleksievitch, possui uma importância mais branda no meu projeto, mas certamente possui sua importância. Não posso de maneira alguma comparar meu relato com os que ela estabelece em seu livro, não senti na pele os aflitos e perdas de uma guerra. O que retiro desse livro para utilizar em “Souvenires de Aspirações Passadas” é o conflito entre pequena história e grande história, podemos até dizer, entre história com “H” minúsculo e História com “H” maiúsculo. A primeira seria uma dos pequenos e pessoais eventos, que não tiveram um impacto num todo da sociedade, mas sim num indivíduo específico e em sua forma de ver o mundo. Enquanto que a segunda é aquela que vai ser transmitida em livros didáticos e afins, história de grandes nomes e grandes eventos, como Aleksievitch mostra no seguinte trecho de uma conversa que teve com um censor soviético:

[Censor:]“Isso é mentira! É uma calúnia contra nossos soldados, libertadores de meia Europa. Contra nossos partisans. Nosso povo herói. Não precisamos de sua pequena história, precisamos da grande história. A história da Vitória. Você não ama nossos heróis! Não ama nossas grandes ideias. As ideias de Marx e Lênin.” [Svetlana Aleksievitch:]“Isso mesmo, não amo grandes ideias. Amo o ser humano pequeno...” (ALEKSIÉVITCH, 1985, p. 26)

No meu relato, busquei me distanciar da grande história e focar na pequena história. Não foquei em dados da pandemia, seus desenrolares no Brasil e no mundo, mas sim foquei na minha vivência da pandemia.

Tento reduzir a grande história a uma escala humana para entender alguma coisa. Encontrar as palavras. Mas parece que, nesse território pequeno e cômodo para o olhar — o espaço de uma alma humana —, tudo é ainda mais incompreensível, menos previsível do que na história. Tenho diante de mim lágrimas vivas, sentimentos vivos. Uma face viva, humana, pela qual passam sombras de dor e medo durante a conversa. Às vezes até se insinua a ideia subversiva de uma quase imperceptível beleza do sofrimento humano. E então me assusto comigo mesma... (ALEKSIÉVITCH, 1985, p. 139)

### 2.3. CINEMA, IMAGEM E MEMÓRIA

O início dos estudos sobre a imagem se deu com “*A Câmara Clara - Nota Sobre a Fotografia*”, livro publicado pela primeira vez em 1980 escrito pelo filósofo e semiólogo Roland Barthes. Na obra, Barthes busca realizar um estudo ontológico sobre a fotografia, isto é, a fotografia por ela mesma, seu cerne e o que a diferencia das demais formas de expressão (BARTHES, 1980, p. 11).

O livro é dividido em duas partes. A primeira em que Barthes faz uma análise geral de pontos da fotografia, o que a constitui, e na segunda toma como ponto de partida a análise de uma foto de sua mãe, e o impacto emocional desta análise. Sobre o primeiro segmento destaco três pontos, a fotografia como o “*retorno do morto*”, o “*choque fotográfico*” e o extra-campo da fotografia. Sobre o “*retorno do morto*”, o autor diz:

E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que já em toda fotografia: o retorno do morto. (BARTHES, 1980, p. 15)

Pela fotografia, se fixa algo que já passou e retém esse instante específico do tempo, e dessa forma se revela algo, uma espécie de essência, como o autor define o tal do “*choque fotográfico*”:

O “choque” fotográfico (...) consiste menos em traumatizar do que em revelar aquilo que estava tão bem-oculto, que o próprio ator dele estava ignorante ou inconsciente. (BARTHES, 1980, p. 35)

Esse “choque” seria a capacidade da fotografia de expôr elementos implícitos, pelo congelamento do tempo se consegue capturar a essência de um segundo, traz à tona o noema de um movimento, de uma expressão, como quem fotografa um evento

histórico e se percebe nessa fotografia elementos da “pequena história”, aqui em diálogo com Svetlana Aleksievitch.

Buscando a alma da fotografia, Barthes traz dois conceitos, o de *studium* e o de *punctum*. O primeiro é um “afeto *médio*” (como ele diz) para com algumas fotos, afeto esse motivado por um interesse moral ou político, “*uma espécie de investimento geral, ardoroso, (...), mas sem acuidade particular*” (BARTHES, 1980, p. 30). O segundo consiste de outra forma de interesse numa fotografia, mais forte, mais pungente, algo que salta aos olhos e que por vezes não se sabe nem ao menos explicar o porquê. Não é um investimento que se faz sob a foto como o *studium*, mas sim algo que vem ao espectador. Não está presente em todos os registros fotográficos, por vez que não nos apaixonamos por todos, mas existe. Barthes define:

Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* também é picada, pequeno buraco, pequena mancha (BARTHES, 1980, p. 31)

E para chegarmos à fotografia com relação ao cinema, que foi meu interesse maior de análise, falemos da questão do extra-campo e como ele se desenvolve a partir do *punctum*:

Última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela* (...). Será que no cinema acrescento à imagem? - Acho que não; não tenho tempo: diante da tela não tenho tempo para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a imagem a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*; donde o interesse para mim, para mim, do fotograma

Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um “campo cego” duplica incessantemente a visão parcial. (BARTHES, 1980, p. 55)

Na fotografia, imagina-se o contexto do extra-campo, o que se precedeu e sucedeu após o disparo da objetiva, enquanto que no cinema, não se pode se fixar em um fotograma e imaginar o que vem em seguida e depois, pois já vimos o que se sucedeu o veremos o que se precede. O extra-campo no cinema vem da ideia de que as

personagens não se encerram quando entram e saem de um plano, elas existem além da imagem delas. Como o carro-bomba que vemos no início de “*A Marca da Maldade*” (Orson Welles, 1958). Ele explode fora da visão da câmera, da nossa visão, e mesmo assim explode.

O *punctum* fotográfico é uma espécie de desejo que vai além do espaço delimitado pela imagem, um desejo de ver algo que não se pode capturar a câmera (BARTHES, 1980, p. 59). Barthes usa como exemplo um retrato de autoria de Robert Mapplethorpe, diferenciando um registro pornográfico de um registro erótico. A pornografia seria uma forma de fotografia unária (“*quando transmite enfaticamente a realidade, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar*” (BARTHES, 1980, p. 42)), o sexo com um fim em si mesmo, sem intenção, sendo a coisa por si mesma. Já na fotografia erótica, como a de Mapplethorpe, há espaço para o querer ver mais, e “*não somente para o ‘resto’ da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados*” (BARTHES, 1980, p. 59).

Na segunda parte de “*A Câmara Clara - Nota Sobre a Fotografia*” há uma discussão maior sobre o Tempo, tanto para a fotografia quanto para o cinema. Barthes, ao analisar a foto de sua falecida mãe, toma a foto como uma lembrança da morte, e traz a questão do realismo da imagem. Não se pode negar que sua mãe não tenha posado um dia para tal foto, mas ele questiona quem de fato é aquela pessoa:

Pois com frequência sonho com ela [sua mãe] (só sonho com ela), mas jamais é inteiramente ela: ela às vezes tem, no sonho, alguma coisa de um pouco deslocado, de excessivo: por exemplo, jovial ou desenvolta - o que ela jamais era; ou ainda, *sei* que é ela, mas não *vejo* seus traços (mas será que no sonho se *vê* ou se *sabe*?): sonho com ela, não a sonho. E diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sisifino: remontar, aplicado, para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado, e recomeçar. (BARTHES, 1980, p. 65)

A fotografia é, de certa forma, um atestado de realidade, a ideia de que “*isso foi*”. Algo passou pela câmera e que para a posteridade só ficou seu registro, seu *espectro* (BARTHES, 1980, p. 74). Em comparação com o cinema:

Na Foto, alguma coisa se *pôs* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre (está aí meu sentimento); mas no cinema alguma coisa *passou*

diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira. (BARTHES, 1980, p. 75)

Ele continua mais adiante:

no cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um *espectro*. Como o mundo real, o mundo filmico é sustentado pela presunção de “que a existência continuará constantemente a fluir no mesmo estilo constitutivo”; mas a fotografia rompe o “estilo constitutivo” (está aí seu espanto); ela é desprovida da ideia de futuro (estão aí seu patético, sua melancolia); nela, não há qualquer protensão, ao passo que o cinema é protensivo, e por isso de modo algum melancólico (o que ele é então? - Pois bem, é simplesmente “normal”, como a vida). Imóvel, a Fotografia refluí da apresentação para a retenção. (BARTHES, 1980, p. 84)

Barthes finaliza sua tese colocando a fotografia nos tempos atuais (para ele, final da década de 1970) como uma forma de loucura, uma alucinação, pois caminha numa linha tênue que denuncia a falta mas ao mesmo tempo corrobora a presença, efeito este causado pelo tempo. Uma pessoa ou um objeto que são registrados são então marcados como algo que existe e que já posou para uma câmera, mas que já hoje já se esvaiu, restando apenas o espectro da presença (BARTHES, 1980, p. 106). E parte então para como a sociedade tenta tornar essa loucura algo sensato. Primeiramente, pelo processo de tornar a fotografia uma forma de arte, “*pois nenhuma arte é louca*” (BARTHES, 1980, p. 107). E cito-o diretamente quando ao segundo processo:

O outro meio de tornar a Fotografia sensata é generalizá-la, gregarizá-la, banalizá-la, a ponto de não haver mais diante dela nenhuma outra imagem em relação à qual ele possa se marcar, afirmar sua especialidade, seu escândalo, sua loucura. É isso o que ocorre em nossa sociedade, na a Fotografia com sua tirania esmaga as outras imagens: não mais gravura, não mais pintura figurativa, a não ser, doravante submissão fascinada (e fascinante) ao modelo fotográfico. Diante dos clientes de um café, alguém me disse justamente: “Olhe como são apagados; hoje em dia as imagens são mais vivas que as pessoas.” Uma das marcas do nosso mundo talvez seja essa inversão: vivemos segundo um imaginário generalizado. Vejam os Estados Unidos: tudo aí se transforma em imagens: só existem, só se produzem e só se consomem imagens. Exemplo extremo: entrem em uma boate pornô de Nova Iorque; não encontrarão aí o vício, mas apenas seus quadros vivos (de que Mapplethorpe fez lucidamente algumas fotos); diríamos que o indivíduo anônimo (de modo algum um ator) que aí se faz acorrentar e flagelar, só

concebe seu prazer se esse prazer vai ao encontro da imagem estereotipada (deformada) do sadomasoquista: o gozo passa pela imagem: eis aí a grande mutação. Uma tal inversão coloca forçosamente a questão ética: não que a imagem seja imoral, irreligiosa ou diabólica (como alguns declararam quando do advento da Fotografia), mas porque, generalizada, ela desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob pretexto de ilustrá-lo. O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado; são, portanto, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais "falsas" (menos "autênticas") - coisa que traduzimos, na consciência corrente, pela confissão de uma impressão de um tédio nauseabundo, como se a imagem, universalizando-se, produzisse um mundo sem diferenças (indiferente), donde só pode surgir, aqui e ali, o grito dos anarquismos, marginalismos e individualismos: eliminemos as imagens, salvemos o Desejo imediato (sem mediação). (BARTHES, 1980, p. 108)

A imagem moldou a realização dos desejos mais profundos ao ponto de substituí-los em alguma medida. Ela é venerada como nunca foi, criou raízes profundas no inconsciente da sociedade em geral, de maneira que a realização, de qualquer tipo que seja, passa por uma imagem generalizada do ato de se realizar.

Fazendo então a transição para as ideias de André Bazin, temos, dentro da coletânea "*O Que é o Cinema?*" o texto "*A Ontologia da Imagem Fotográfica*", publicado originalmente no ano de 1945. Bazin bate numa tecla semelhante à de Barthes quanto à tentativa de se congelar o fluxo do tempo pelo registro. Bazin coloca isso como uma "*necessidade fundamental da psicologia humana*", o tal complexo da múmia (BAZIN, 1967, p. 27). É muito interessante a forma como ele organiza sua corrente teórica, buscando o surgimento das artes como a fotografia e o cinema e ainda mais importante, o porquê delas terem surgido, qual era a busca do ser humano: o realismo, duplicata da realidade:

Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se se quer, do realismo. (BAZIN, 1967, p. 28)

Anteriormente à fotografia e à reprodução mecânica da realidade, a própria pintura buscava expressar a vida com cada vez mais verossimilhança, com cada vez mais realismo, e a partir da perspectiva a pintura ocidental se divide entre dois caminhos: um mais expressionista e estético, e outro que outro que buscava ser um

duplo do mundo real. “*A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental*” (BAZIN, 1967, p. 29).

Com a fotografia e o cinema a humanidade dá um grande passo nessa busca pela representação da realidade assim como ela é, real. “*Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto*” (BAZIN, 1967, p. 32). Temos o acréscimo então da questão do tempo, na fotografia o congelamento do mesmo, enquanto que no cinema entra a ideia de duração, o que traz uma outra abordagem sobre o experienciar essas novas formas de expressão. Não é mais uma duplicata da realidade, é algo mais (BAZIN, 1967, p. 34):

Nada mais vão, doravante, que a condenação pascaliana, uma vez que a fotografia nos permite, por um lado, admirar em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam sabido amar, e na pintura um puro objeto cuja referência à natureza já não é mais a sua razão de ser.

---

Por outro lado, o cinema é uma linguagem. (BAZIN, 1967, p. 35)

Destaco dois pontos do texto “*Sobre Why We Fight*”, texto tornado público pela primeira vez em 1946 na revista *Esprit*. O primeiro, à partir do seguinte excerto:

Cada vez mais o cinema tira a pele do mundo em que vivemos. Um mundo que tende a fazer a muda de sua própria imagem. Assistimos em milhares de telas, na hora do noticiário, à formidável descamação difundida todos os dias por dezenas de milhares de câmeras. Mal acaba de se formar e a pele da História já cai na película. Que jornal filmado era chamado, antes da guerra, de “olho do mundo”? Título pouco presunçoso hoje, quando inúmeras objetivas de Bell-Howell espiam, em todas as esquinas, acontecimentos, sinais pitorescos, curiosos ou terríveis do nosso destino. (BAZIN, 1967, p. 45)

Todo evento histórico hoje será captado e registrado de alguma forma e poderá ser transmitido para o mundo inteiro no momento em que acontece. Bazin destaca que até a maioria das operações militares da Segunda Guerra Mundial tinha uma minuciosa preparação cinematográfica, pessoas e equipamentos com o intuito de filmar, registrar. “*Em que medida a eficácia estritamente militar se distingue do espetáculo que se espera dela?*” (BAZIN, 1967, p. 44). Tudo é passível de se tornar espetáculo. As

imagens em movimento proporcionaram a criação de uma linguagem, da possibilidade de discurso.

Outro ponto desse texto sobre a série de Frank Capra é o que Bazin traz da montagem e do relato: “*A montagem a posteriori de documentos criados para outros fins podia ter a flexibilidade e a precisão da linguagem*” (BAZIN, 1967, p. 46). E é onde encontro a formação de “Souvenires de Aspirações Passadas”, a criação de um novo discurso a partir de obras criadas com outros intuitos, que possuem uma unidade além de meu relato. É possível criar discurso a partir delas, refletindo o tempo em que fizeram parte de minha vida, por vez que a ideia da *época*, é fundamental em meu filme, a *época* da pandemia.

Em “*A Evolução da Linguagem Cinematográfica*”, publicado pela primeira vez na coletânea “*O Que é o Cinema?*” em 1967, André Bazin faz, como o próprio título já entrega, um estudo sobre a evolução da linguagem do cinema, destacando que:

no tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema. (BAZIN, 1967, p. 121)

No auge do cinema mudo, a montagem tinha papel de maior destaque, definida como: “*a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações*”, ele continua, “*o sentido não está na imagem, ele é sua sombra projetada, pela montagem, no plano de consciência do espectador*” (BAZIN, 1967, p. 104). A decupagem era fortemente fincada nessa relação entre a imagem anterior e a seguinte.

A tendência na decupagem do cinema anterior à Segunda Guerra Mundial se afasta da composição plástica e dos artifícios da montagem já consagrados. Deixa de ser uma decupagem “expressionista/simbolista” e se torna “analítica/dramática”, dando maior ênfase na sucessão de eventos de forma lógica, no realismo das imagens e na montagem invisível (montagem feita visando essa lógica de representação de uma ação). Tudo era fortemente baseado nas noções de campo e contracampo (BAZIN, 1967, p. 111).

Quando na década de 1940, com William Wyler e Orson Welles, a decupagem dramática é questionada visando a decupagem em profundidade de campo:

Graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera permanecendo até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas. (BAZIN, 1967, p. 114)

Ele exemplifica a partir de Welles:

os planos-sequência de Welles em *Soberba* não são de modo algum “o registro” passivo de uma ação fotografada no mesmo quadro; ao contrário, sua recusa em cortar o acontecimento, de analisar no tempo a área dramática, é uma ação positiva cujo efeito é superior ao que a decupagem clássica poderia ter produzido. (BAZIN, 1967, p. 115)

A profundidade de campo mudou a própria relação do espectador para com a tela, não se tem mais a visão capturada pelo diretor, observa-se livremente as cenas, o que acontece no fundo do quadro, quem entra e quem sai do campo de visão da câmera (BAZIN, 1967, 116).

Orson Welles, com “*Cidadão Kane*” (1941), possibilitou ao cinema a linguagem do relato, por vez que não se dá mais por um encadeamento contínuo de eventos, mas sim um discurso com ambiguidade, juntamente com o retorno de uma montagem mais elaborado, buscando o sentido à partir do corte que permite à história se desenrolar em devaneios (BAZIN, 1967, p. 118).

Do texto “*Por um Cinema Impuro - Defesa da Adaptação*”, publicado originalmente na coletânea “*Cinéma, un oeil ouvert sur le monde*” em 1952 e organizada por Georges Michel Bovay, retiro uma ideia bastante importante sobre o contexto histórico e social de cada filme. O cinema existe além de seus cineastas e dos filmes que já foram produzidos, não se altera seu rumo num gesto intencional e único de revolução:

Se este [o cinema] recorre cada vez mais à literatura (e mesmo à pintura e ao jornalismo), trata-se de um fato que só podemos registrar e tentar compreender, pois é bem possível que não possamos agir sobre ele. (BAZIN, 1967, p. 143)

Ele continua:

Lautréamont e Van Gogh puderam criar, incompreendidos e ignorados por sua época. O cinema não pode existir sem um mínimo (e esse mínimo é imenso) de audiência imediata. Mesmo quando o cineasta afronta o gosto do público, sua audácia só é válida quando se pode admitir que o espectador está equivocado sobre aquilo que deveria gostar e de que gostará um dia. A única comparação contemporânea possível seria com a arquitetura., pois uma casa só tem sentido quando habitável. O cinema é também uma arte funcional. Segundo outro sistema de referência, dever-se-ia dizer do cinema que sua existência precede sua essência. É dessa existência que a crítica deve partir, até mesmo em suas extrapolações mais arriscadas. (BAZIN, 1967, p. 143)

O cinema, como “*arte funcional*”, deve gerar lucro no sistema capitalista, e depende disso de maneira ferrenha. Ele opera dentro de uma indústria e visando um mercado consumidor. Necessita de investimento pelo alto custo que tem um filme. Nenhum filme nasce do vazio, de apenas uma ideia direta. O cinema nasce desse contexto social e histórico. O que se vende hoje em dia e com maior lucro no mercado cinematográfico são histórias, narrativas. E o cinema encontrou grande equilíbrio com esse intuito de comunicar ficções, se gasta mas se acumula muito. Grandes estúdios cada vez mais sólidos como donos virtuais de salas de cinema, eles determinam a programação. O dever de comunicar uma jornada foi construído por anos de desenvolvimento, não estabelecido de uma hora para outra, de um filme para outro. E sobre isso, Bazin diz:

Já não basta inventar a montagem rápida ou mudar o estilo fotográfico para emocionar. O cinema entrou insensivelmente na época do roteiro; vale dizer: de uma inversão entre fundo e forma. (BAZIN, 1967, p. 146)

E finaliza com: “*Foram-se os tempos em que bastava fazer ‘cinema’ para ter os méritos da sétima arte*” (BAZIN, 1967, p. 147).

Finalizando o recorte bibliográfico de André Bazin temos “*Teatro e Cinema*”, originalmente publicado em *Esprit* no ano de 1951. Bazin define que:

a decupagem comum é um compromisso entre três sistemas de análise possíveis de realidade: 1) uma análise meramente lógica e descritiva (a arma do crime perto do cadáver); 2) uma análise psicológica interior ao filme, isto é, conforme o ponto de vista de um dos protagonistas na situação dada (o copo de leite - talvez envenenado - que Ingrid Bergman deve beber em *Interlúdio* (Alfred Hitchcock, 1946)(...); 3) enfim, uma análise psicológica em função do interesse do espectador; interesse espontâneo ou estimulado pelo diretor graças precisamente a esta análise: é a maçaneta da porta que gira sem que o criminoso que acha que está sozinho veja. (BAZIN, 1967, p. 185)

Ao ver um filme, sentimos esses três pontos de vista, “*cuja combinação constitui a síntese do acontecimento cinematográfico*” (BAZIN, 1967, p. 186), como algo único, faz parte da percepção como uma coisa só, como um fluxo de perspectivas.

O autor destaca que no filme “*O Pecado o Original*” (Jean Cocteau, 1948), Cocteau suprime as duas primeiras esferas, criando uma obra toda realizada pelo ponto de vista de uma testemunha ocular, “*A câmera é, enfim, o espectador, e nada mais do que ele*”. “Souvenires de Aspirações passadas”, se não for muita presunção o colocar, suprime a primeira e a última esferas, sendo uma grande câmera subjetiva revisitando filmes já vistos, sendo uma câmera constantemente posicionada nos olhos e na memória do narrador:

Foi também Cocteau quem disse que o cinema era um acontecimento visto pelo buraco da fechadura. Da fechadura fica a impressão de uma invasão de domicílio, a quase obscenidade do “ver”. (BAZIN, 1967, p. 187)

Bazin aproxima o cinema mais da literatura do que do teatro, pelas noções de oposição e identificação para com as personagens. Como espectadores de um filme e leitores de um livro, tendemos a nos identificar com as personagens e as situações vividas por elas, no cinema pela falta de volume e massa das figuras planificadas na tela e na literatura pelo esforço imaginativo da leitura. No teatro, por outro lado, tendemos a criar oposição para com os atores, os reconhecemos como seres humanos interpretando no palco (BAZIN, 1967, p. 193-194).

O espectador de cinema tende a se identificar com o herói por um processo psicológico que tem como consequência a conversão da sala em “multidão” e a uniformização das emoções (...). O teatro, mesmo quando apela para os instintos mais baixos, impede até certo ponto a formação de uma mentalidade de multidão, ele entrava a representação coletiva, no sentido psicológico, pois exige uma consciência individual ativa, enquanto o filme só pede uma adesão passiva. (BAZIN, 1967, p. 193)

O cinema e a literatura são formas passivas de recepção, tendemos sempre a nos identificar com os heróis, enxergá-los como espelhos. Bazin finaliza:

Multidão e solidão não são antinômicas: a sala de cinema constitui uma multidão de indivíduos solitários. Multidão deve ser entendida aqui como contrário de comunidade orgânica, deliberadamente escolhida. (BAZIN, 1967, p. 193)

Pier Paolo Pasolini foi além de cineasta, um grande teórico das imagens em movimento. Em “*O Cinema de Poesia*”, publicado originalmente no livro “*Empirismo Hereje*” de 1972, o autor discute qual o substrato do cinema, iniciando com uma introdução semiológica de suas ideias, estabelecendo a relação entre “*lin-signos*” e “*im-signos*”. Os “*lin-signos*” seria os signos linguísticos, as palavras, que sofreriam alteração de análise a depender de signos além dos linguísticos, como os mímicos. Duas pessoas falando a mesma palavra mas com expressões e gestos distintos não conferem à mesma palavra o mesmo sentido (PASOLINI, 1972, p. 137).

Já os “*im-signos*”, Pasolini coloca como:

ou seja, há todo um mundo, no homem, que se exprime sobretudo através de imagens significantes (podemos inventar o, por analogia, o termo *im-signo*): trata-se do mundo da memória e dos sonhos.

Todo o esforço de reconstrução da memória é uma série de *im-signos*, ou seja, de um modo primordial, uma sequência cinematográfica (...). E assim, cada sonho é uma série de *im-signos* com todas as características das sequências cinematográficas: enquadramento dos primeiros planos, dos planos de conjunto, dos pormenores, etc., etc.

Em resumo, há um complexo mundo de imagens significativas - sejam as mímicas ou ambientais que guarnecem os *lin-signos*, sejam as das recordações e dos sonhos - mundo que prefigura e se propõe como

fundamento instrumental da comunicação cinematográfica. (PASOLINI, 1972, p. 138)

O cinema se comunica pelo mesmo substrato que a memória e os sonhos, esferas quase pré-humanas que fluem diretamente do inconsciente. Imagens brutas de regiões incontroladas do ser humano (PASOLINI, 1972, p. 138).

O instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, *objetal*. (PASOLINI, 1972, p. 139)

Diferentemente do escritor, o cineasta não busca imagens num dicionário limitado de possibilidades, como são as palavras. O autor de cinema estabelece sua linguagem com base numa infinidade de imagens possíveis, tudo aquilo que se pode imaginar. “[O cineasta] *não vai buscar seus signos ao depósito, mas ao caos, onde estes não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação onírica*” (PASOLINI, 1972, p. 139).

Sendo assim, a operação do autor de cinema consiste de dois movimentos: 1) deve-se primeiramente selecionar no caos do inconsciente um *im-signo* e torná-lo factível e concreto para que possa ser filmado; 2) em seguida, se realiza a operação do escritor, tornar o *im-signo* morfológico uma unidade de valor expressivo (PASOLINI, 1972, 139). Primeiramente se desenvolve a imagem em ofício puramente linguístico, e então entra a parte estética.

Outro fator que confere ao cinema sua enorme possibilidade onírica parte da recepção do público, por vez que a imagem observada é a mesma para todos, mas a forma de recepção dessa imagem (seu simbolismo), varia de espectador para espectador. Isso se dá porque “[o cinema] *pode ser parábola, mas nunca expressão conceitual direta*”, ou seja, nenhum significado no cinema se dá de maneira direta e explícita, passa tudo pela representação desse significado pelo significante, objeto, pessoa, ação, etc., que é mostrado em tela. Cinema se dá por associação (PASOLINI, 1972, p. 141).

No entanto, com o desenvolver histórico do cinema, este foi criando limitações para si mesmo, um dicionário de convenções em que se utiliza certos modos de

composição de planos para se comunicar algo, numa repetição linguística de “*im-signos*”, colocando o ineliminável teor onírico das imagens num elemento inconsciente dos próprios filmes, favorecendo uma linguagem ao invés de uma linguagem de poesia, natural ao cinema. Pelo seu forte teor hipnótico, tornou-se “*espetáculo de evasão*”:

A realidade é que o cinema no próprio momento em que se afirmou com técnica ou gênero novo de expressão, afirmou-se também como nova técnica ou novo gênero de espetáculo de evasão: com uma quantidade de consumidores inimaginável para quaisquer outras formas expressivas. Tal significa que o cinema sofreu de imediato uma violentação, de resto bastante previsível, e inevitável. Ou seja: todos seus elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros foram contidos abaixo do nível da consciência: foram explorados como elemento inconsciente de choque e de persuasão: e por cima desse monstro hipnótico que um filme é sempre foi rapidamente construída a convenção narrativa que forneceu a matéria de tantas inúteis e pseudo-críticas comparações relativas ao teatro e ao romance. Trata-se de uma convenção narrativa que pertence indubitavelmente, por analogia, à língua de comunicação da prosa: mas com esta última, tem apenas em comum o aspecto exterior - os processos lógicos e ilustrativos - enquanto lhe falta um elemento essencial da linguagem da prosa: a racionalidade. O seu fundamento é o subfilme mítico e infantil que, pela própria natureza do cinema, corre por baixo de qualquer filme comercial ainda quando não propriamente indigno: isto é suficientemente adulto social e esteticamente. (PASOLINI, 1972, p. 141)

Como colocado anteriormente por André Bazin, “*o cinema entrou insensivelmente na época do roteiro*”, se considera mais próximo da linguagem de prosa quando tem a possibilidade e ainda mais, tem como característica fundamental, ser linguagem de poesia, ser a comunicação dos sonhos e da memória:

Os arquétipos linguísticos dos *im-signos* são as imagens da memória e do sonho, ou seja: imagens da comunicação com nós mesmos. Estes arquétipos conferem pois uma base imediata de subjetividade aos *im-signos* (...), de tal modo que a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser uma tendência expressivamente lírico-subjetiva. (PASOLINI, 1972, p. 142)

Tendo nascido como uma busca pela replicação da realidade, foi natural esse caminho do cinema de se tornar linguagem naturalista e objetiva, mas deve ter em mente que é, por natureza, lírico e subjetivo.

Também sobre a possibilidade onírica do cinema, temos o manifesto de Glauber Rocha “*Eztetyka do Sonho*”, declamado pela primeira vez em janeiro de 1971, num congresso na Universidade de Columbia, na cidade de Nova Iorque. No texto, Glauber Rocha analisa a potência revolucionária do cinema em virtude de suas características de comunicação do inconsciente. O cineasta brasileiro começa por analisar o conceito de “*arte revolucionária*”:

Diante da evolução sutil dos conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas. E, o que é mais difícil, exige uma precisa identificação do que é arte revolucionária útil ao ativismo político, do que é arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões do que é arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita. (ROCHA, 1971, p. 2)

Como “*arte revolucionária útil ao ativismo político*”, o autor coloca o filme “*La Hora de Los Hornos*” (1968), do argentino Fernando E. Solanas. Como “*arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões*”, Glauber Rocha coloca filmes do Cinema Novo, incluindo os próprios. E por fim, como “*arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita*”, a obra literária do também argentino Jorge Luis Borges (ROCHA, 1971, p. 2).

A arte revolucionária, segundo Glauber, “*deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica*”, ser abstrata, metafísica, libertadora até mesmo com relação aos impulsos. O que promove a fragmentação de uma coletividade da arte revolucionária nos países de terceiro mundo é o racionalismo. A racionalidade é uma prática burguesa, colonizadora e imperialista, que se apossa até mesmo das ideologias de esquerda e as corrompe, criando apenas ciclos de protesto e repressão de maneira reformista.

A razão de esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa europeia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir.

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. (ROCHA, 1971, p. 2)

A racionalidade entra para manter o ser humano numa lógica de consumo, e não se pode combater essa racionalidade com mais racionalidade. “*A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza.*” (ROCHA, 1971, p. 2)

Como saída, o autor coloca o misticismo:

A razão dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime à bala. Para ela tudo que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo à idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda acionado pela razão burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta. (ROCHA, 1971, p. 2-3)

E destaca a força revolucionária do continente sulamericano presente em comunidades que sofreram movimentos conscientes de opressão como saída, por serem de oposição ao racionalismo europeu colonizador:

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário. (ROCHA, 1971, p. 3)

Como exemplo de forma de alcançar o misticismo, a desconexão com a racionalidade burguesa de dominação, Glauber destaca o sonho, “*o único direito que não se pode proibir*” (ROCHA, 1971, p. 3).

Adiante, o texto “*Do Estilo*”, de autoria de Susan Sontag e publicado dentro do livro “*Contra a Interpretação e Outros Ensaios*”, em 1965. Sontag inicia seu pensamento colocando a antítese entre estilo e conteúdo como uma ideia atrasada. Para ela, estilo não é algo decorativo, mas sim parte orgânica da obra, sendo forma e

conteúdo indissociáveis e impassíveis de serem analisados (se a análise for boa) de forma separada. Um mesmo conteúdo transmitido sob formas diferentes se torna conteúdos diferentes. “*A própria noção de ‘estilo’ precisa ser abordada historicamente*”, ou seja, toda análise deve ter em mente que o estilo parte da consciência histórica de um grupo (SONTAG, 1965, p. 4-5).

Sontag coloca que enquanto a “*função formal do tema*” (SONTAG, 1965, p. 7) não for reconhecida e explorada pela teoria crítica continuaremos a reconhecer obras de arte como “*uma declaração feita sob a forma de uma obra de arte*” (SONTAG, 1965, p. 8), quando na realidade:

Uma obra de arte vista como obra de arte é uma experiência, não uma declaração nem uma resposta a uma pergunta. Uma obra de arte é uma coisa *no* mundo, não apenas um texto ou comentário *sobre* o mundo. (SONTAG, 1965, p. 8)

A arte se refere ao mundo real, apresenta informações e avaliações sobre nosso conhecimento, nossa vivência, nossos hábitos e nossos valores. Todavia, diferentemente do conhecimento discursivo ou científico, não gera conhecimento conceitual, não gera conhecimento de classe e nem ao menos um parâmetro da cultura contemporânea. A arte está no meio disso tudo e ainda mais, é produto de todas essas esferas e relações.

Mas seu [das obras de arte] traço característico é que geram não um conhecimento conceitual (...), mas algo como um entusiasmo, um fenômeno de envolvimento, de julgamento num estado de sujeição ou fascínio. Isso significa que o conhecimento que obtemos por meio da arte é uma experiência da forma ou estilo de conhecer alguma coisa, e não um conhecimento de alguma coisa (como um fato ou um juízo moral) em si mesma. (SONTAG, 1965, p. 9)

A partir da cooperação do espectador para com a obra de arte, se tem uma experiência sensorial, algo que nos coloca em outro estado de pensamento se valendo de nossa percepção com potencial de envolver a mente em transformações (SONTAG, 1965, p. 10). Uma obra como um filme não *significa tal coisa*, ela é *alguma outra coisa*, é experiência, é processo histórico, é produto da sociedade.

Em “Souvenires de Aspirações Passadas” me valho muito da arte de outras, outros e outres, utilizo suas obras num sentido de refluxo e ressignificação, numa estética de colagem. De certa forma, Sontag define:

Uma obra de arte é uma maneira de mostrar, registrar ou testemunhar que dá forma tangível à consciência; seu objetivo é tornar explícito algo singular. (SONTAG, 1965, p. 18)

O que desemboca na ideia de “*vontade*” intrínseca à arte:

A arte é a objetificação da vontade numa coisa ou atuação, e o despertar ou a estimulação da vontade. Do ponto de vista do artista, é a objetificação de uma volição; do ponto de vista do espectador, é a criação de um cenário imaginário para a vontade. (SONTAG, 1965, p. 21)

O estilo é, então, “*o princípio de decisão numa obra de arte, a assinatura da vontade do artista*” (SONTAG, 1965, p. 22). E sendo a vontade humana infinita em seus interesses e assuntos, o estilo artístico é também infinito, mas que se destaque, proveniente de um processo histórico, social e cultural.

Do texto “*Escala e Corpo no e para Além do Cinema*”, escrito por Mary Ann Doane e presente na coletânea “*Cinemas Transversais*”, organizada por Patrícia Moran e publicada em 2016, retiro três ideias importantes.

A primeira diz respeito à imersão do espectador dentro de uma obra cinematográfica, colocada por Doane como uma ilusão, a ilusão da não mediação. Quando nos sentimos imersos dentro de um filme, vivendo tudo o que é retratado como se fossemos as personagens da obra, isso nada mais é do que uma ideia falsa de que não estamos sendo conduzidos por um autor, de que não estamos assistindo a um filme, e sim vivendo algo além. Como a autora coloca, é “*a perda do próprio corpo como físico*” (DOANE, 2016, p. ). Tem de se ter em mente que estamos vendo algo elaborado, e não um processo orgânico de encadeamento de eventos.

Outro ponto destacado por Doane é sobre o ponto de fuga, o qual ela coloca como “*uma noção de infinito*”, um “*eterno recuo*” (DOANE, 2016, p. ). Dentro de uma obra, o ponto de fuga replica e espelha a posição do espectador dentro da criação

artística. Algo que está infinitamente longe, mas presente. O espectador tem forma dentro de um filme.

Por fim, o sublime. Doane define como “*aquilo que conseguimos imaginar mas nunca teremos*” (DOANE, 2016, p. ). Quando uma obra é, para um observador, “*sublime*”, ela o alçou num estado de desejo e, dialogando com Sontag, de vontade.

A tese de doutorado “*Paulo Emílio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*”, defendida por Rafael Morato Zanatto, forneceu grandes bases para “*Souvenires de Aspirações Passadas*”. A trajetória de Paulo Emílio Sales Gomes e a forma como ela se mistura com a própria história da crítica moderna brasileira, o encontro com as ideias de André Bazin. Acima de tudo, o pensar o cinema em termos coletivos, em termos de cultura.

Um exemplo dessa corrente de análise de Paulo Emílio se dá em sua crítica do filme “*A Longa Viagem de Volta*” (John Ford, 1940) para o número 01 da revista “*Clima*”, de 1941, em que ele diz que a “*alma profundamente irlandesa de John Ford exprime-se mais completamente e com mais liberdade em assuntos e atmosferas irlandesas. Demonstração de que o cinema é uma arte nacional.*” (GOMES, 1941, p. 148). É a aurora de um pensamento que vai além do filme pelo filme, trazendo como base para a análise as raízes do diretor da obra (ZANATTO, 2018, p. 36).

Outro exemplo desse movimento de Paulo Emílio está em matéria publicada por ele em 1948 para o jornal “*O Estado de S. Paulo*” dedicada ao cinema sueco. O crítico destaca o trabalho do já aposentado do trabalho com as câmeras Victor Sjöstrom para com os jovens suecos de cinema, acompanhado de perto a evolução do cinema de seu país (ZANATTO, 2018, p. 137). Ele coloca que o “*brilho excepcional do cinema sueco da grande época, deixara traços muito profundos nos velhos amigos do cinema, e foi para as jovens gerações dos clubes uma revelação forte demais, para que se acreditasse em eclipse definitivo*” (GOMES, 1948, p. 6).

Ao comentar o filme [“*O Caminho do céu*”, 1942, dirigido por Alf Sjöberg e Rune Lindstrom], Paulo Emílio evoca a síntese entre as lições do mudo e os desenvolvimentos técnicos do falado, preservando a concepção crítica forjada ao assistir *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, mas o mais importante no comentário reside na observação de uma permanência de traços comuns ao cinema nórdico que permanecem, continuidades como o aprofundamento psicológico, o amor a natureza, o sensualismo e a poesia, a bruxaria como tema, afinal, quem não se lembra de *A feitiçaria através dos tempos* (1922),

de Benjamin Christensen. Ao pontuar estas continuidades, Paulo Emílio desfruta do mesmo interesse histórico-crítico de Lotte Eisner e Siegfried Kracauer, em encontrar traços comuns aos filmes de uma nação, sejam padrões psicológicos ocultos ou o exame de estilos que tiveram importância no desenvolvimento do cinema nacional a partir de alguma “predisposição” profunda. (ZANATTO, 2018, p. 137-138)

Destaca-se no texto também a importância de André Bazin na formação de Paulo Emílio Sales Gomes, fomentando a ideia da crítica e do cinema como parte de um fluxo histórico contínuo (ZANATTO, 2018, p. 118). Para Bazin, a crítica deveria ser constituída como uma “*teoria da sociologia da arte aplicada ao cinema*” a partir de critérios da “*psicanálise social e individual*”, para então “*começar a vislumbrar o lugar e o significado desta ou daquela obra cinematográfica*” e só então “*começar a análise propriamente estética com alguma chance de sucesso*” (ZANATTO, 2018, p. 104). Numa análise, não se pode deixar de lado os aspectos sociais e psicológicos que levaram à produção deste ou daquele filme. A harmonização entre forma e conteúdo deve buscar atingir uma estética social na crítica, ser política.

Outra esfera muito importante do pensamento de Paulo Emílio é o desenvolvimento de seu “*índice histórico*” do cinema (ZANATTO, 2018, p. 51). A localização de cada filme e movimento para que não fiquem perdidos numa análise crítica completamente especulativa. Se pensa sobre o contexto do filme.

Por fim, Zanatto comenta sobre as ideias de Lo Duca, que traz o conceito de indústria para a análise cinematográfica. Lo Duca diz não ser possível “*estudar a história do cinema como uma arte (...) sem evocar seus aspectos industriais. E a indústria é inseparável da sociedade, de sua economia, de sua técnica*”. E finaliza: “*estudar o cinema como uma arte, estreitamente condicionada pela indústria, a economia, a sociedade, a técnica*” (DUCA, 1942, p. 6).

Nenhum filme surge do nada e alienado dos processos sociais.

A tese de doutorado “*A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*”, escrita por Carlos Roberto de Souza e defendida em 2009, se não fosse o seu gênero poderia muito bem estar localizada na parte dois desta síntese teórica (“O relato sob a perspectiva do eu factual”), por vez que nela o autor conta ao leitor toda a história da Cinemateca Brasileira, do contexto em que foi criada, sua institucionalização em 1946 e sua atividade até meados dos anos 2000, quando o texto se encerra. Carlos

Roberto de Souza trabalhou muitos anos na Cinemateca e mostra a perspectiva de dentro da instituição. Este texto foi importante para “Souvenires de Aspirações Passadas” por trazer a trajetória de um dos mais importantes órgãos do audiovisual brasileiro, que mesmo que em muitos momentos aos trancos e barrancos, segue viva. O texto abriu meus olhos para a importância da Cinemateca, não só pelo seu acervo, mas também por ser uma marca da cultura cinematográfica brasileira, que fala muito de nós como sociedade. Com 5 incêndios em sua história, enchentes, descaso de autoridades, precisamos zelar pela Cinemateca Brasileira, patrimônio de todo brasileiro.

Por fim, temos a matéria do cineasta e cinéfilo do bem Martin Scorsese “*I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain.*”, publicada do jornal estadunidense “*The New York Times*” no dia 04 de novembro de 2019 e disponível em inglês no site: <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>. No texto, Scorsese critica o sistema de franquias e a forma como ele domina as salas de cinema ao redor do mundo. O autor coloca:

Muitos dos elementos que definem o cinema como eu o conheço estão nos filmes da Marvel. O que não existe é revelação, mistério ou perigo emocional genuíno. Nada está em risco. As imagens são feitas para satisfazer um conjunto específico de demandas e são projetadas como variações de um número finito de temas.

Eles são sequências no nome, mas são remakes em espírito, e tudo neles é oficialmente sancionado porque não pode ser de outra maneira. Essa é a natureza das franquias de filmes modernos: pesquisa de mercado, teste de público, vetado, modificado, revisto e remodelado até que estejam prontos para consumo. (SCORSESE, 2019)

Filmes de franquia são produzidos para que não haja risco nenhum, nem o de dar prejuízo para as grandes empresas de audiovisual e muito menos o risco de dar ao espectador algo novo, algo que o mobilize de alguma forma.

O homem de cinema Martin Scorsese segue então para as janelas de exibição em cinemas:

Então, você pode perguntar, qual é o meu problema? Por que não deixar os filmes de super-heróis e outros filmes de franquia serem? A razão é simples. Em muitos lugares deste país [Estados Unidos da América] e do mundo, os filmes de franquia são agora sua principal escolha se você quiser ver algo na tela grande. É um momento perigoso na exibição de filmes e há menos cinemas independentes do que nunca. A equação mudou e o streaming se

tornou o principal sistema de entrega. Ainda assim, não conheço um único cineasta que não queira projetar filmes para a tela grande, para serem projetados para o público nos cinemas. (SCORSESE, 2019)

O autor denuncia esse movimento predatório das grandes marcas de praticamente “sequestrar” sala de cinema para exibição apenas de seus produtos. Ele continua:

E se você vai me dizer que é simplesmente uma questão de oferta e demanda e de dar às pessoas o que elas querem, vou discordar. É uma questão de o ovo e a galinha. Se as pessoas recebem apenas um tipo de coisa e vendem infinitamente apenas um tipo de coisa, é claro que elas vão querer mais desse tipo de coisa. (SCORSESE, 2019)

Como ele diz, não se trata de “*dar às pessoas o que elas querem*”, mas sim da pedagogia do olhar de padronizar o gosto das pessoas pela não disponibilização de nada mais que filmes de franquia.

Scorsese finaliza:

A situação, infelizmente, é que agora temos dois campos separados: existe o entretenimento audiovisual mundial e existe o cinema. Eles ainda se sobrepõem de tempos em tempos, mas isso está se tornando cada vez mais raro. E temo que o domínio financeiro de um esteja sendo usado para marginalizar e até menosprezar a existência do outro.

Para quem sonha em fazer cinema ou está começando, a situação neste momento é brutal e inóspita para a arte. E o simples ato de escrever essas palavras me enche de uma tristeza terrível. (SCORSESE, 2019)

O campo do cinema está mais infértil do que nunca, extremamente predatório em especial para uma população como a nossa, num país de terceiro mundo em que não vê nem as próprias produções em cartaz, com algumas exceções. Para a cultura cinematográfica de qualquer povo ou país, filmes de franquia são um veneno, são os verdadeiros espetáculos de evasão, minando o espaço de qualquer um que deseje fazer cinema autoral.

## CAPÍTULO TERCEIRO – DA METODOLOGIA

### 3. METODOLOGIA

#### 3. 1. O ROTEIRO

Como colocado anteriormente na introdução, o bruto da ideia de realizar “Souvenires de Aspirações Passadas” veio após assistir ao filme “*Ne Croyez Surtout Pas que je Hurlé*” (Frank Beauvais, 2019) em meados de 2020. Na época, era uma ideia sem muito desenvolvimento, apenas anotei num caderninho onde escrevia dos filmes aos quais assistia que seria interessante fazer o mesmo processo de Frank Beauvais, agora na quarentena por conta do da pandemia do vírus da COVID-19. O tempo passou e completei mais semestres na faculdade, chegando ao ponto de faltar apenas o Trabalho de Conclusão de Curso para se tornar um radialista diplomado. Depois de algumas ideias abandonadas de roteiros de curtas-metragens, retornei ao projeto do diário fílmico da quarentena.

Em abril de 2022 comecei a escrever o roteiro. Utilizei a modalidade do roteiro em três colunas para melhor me organizar no filme que estaria passando junto com minhas falas. Escrevi por um tempo, colocava mais dados e informações sobre a situação política do Brasil na época. No entanto, me via cada vez mais pendendo para falar sobre a importância da imagem, sobre o cinema, sobre o registro e a memória. Eu vivia um período de fadiga fílmica, não tinha mais muito interesse em ver nada, parecia tudo sem propósito de ser. Para poder falar desses assuntos com mais profundidade e até mesmo entender esse processo por qual estava passando, interrompi a escrita do roteiro para construir um embasamento teórico mais sólido.

Comecei com a leitura de “*A Câmara Clara - Nota Sobre a Fotografia*” (Roland Barthes, 1980) e em seguida “*O Que é o Cinema?*” (André Bazin, 1967); Os textos “*O Cinema de Poesia*” (Pier Paolo Pasolini, 1972) e “*Eztetyka do Sonho*” (Glauber Rocha, 1971) eu havia conhecido durante a realização de um trabalho na faculdade, o citado em “Souvenires de Aspirações Passadas” “*Estética do Sonho*”; “*Paulo Emilio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro*” (Rafael Morato Zanatto, 2018) e “*A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*” (Carlos Roberto de Souza, 2009) foram textos que conheci numa das ideias abandonadas pela faculdade; Entrei em contato obra “*Do Estilo*” (Susan Sontag, 1965) em uma oficina de crítica cinematográfica ministrada pelo crítico Victor Guimarães durante a CineBH de

2021, realizada de maneira virtual; “*Escala e Corpo no e para Além do Cinema*” (Mary Ann Doane, 2016) eu conheci por acaso, tive contato a partir do livro “*Cinema Transversais*”, que ganhei em meu aniversário; A matéria de jornal “*I Said Marvel Movies Aren’t Cinema. Let Me Explain.*” (Martin Scorsese, 2019) eu conheci acompanhando o trabalho de Martin Scorsese; Os livros “*A Guerra Não Tem Rosto de Mulher*” (Svetlana Aleksievitch, 1985) e “*A Náusea*” (Jean-Paul Sartre, 1938) eu já havia lido anteriormente, o primeiro nas aulas de português do terceiro ano do ensino médio em 2016 e o segundo li pela vida em 2017; As obras “*Notas do Subsolo*” (Fiódor Dostoiévski, 1864), “*Grande Sertão: Veredas*” (João Guimarães Rosa, 1956), “*A Paixão Segundo GH*” (Clarice Lispector, 1964) e “*Ópio - Diário de uma Desintoxicação*” (Jean Cocteau, 1930) eu li durante a quarentena; E por fim, li “*Só Garotos*” (Patti Smith, 2010) no início de 2022.

A partir dos estudos a escrita do roteiro se tornou mais natural e contínua. Terminei de o escrever em setembro, acrescentando alguns poucos, mas essenciais, elementos posteriormente, como algumas citações e a própria finalização do relato.

### 3. 2. O LEVANTAMENTO DO ARQUIVO AUDIOVISUAL

Também em setembro comecei a juntar os excertos dos filmes e as músicas que iria utilizar. A maioria dos filmes eu baixei ilegalmente da internet, separando depois apenas os trechos específicos que entrariam em “*Souvenires de Aspirações Passadas*”, gravando a tela do computador nesses momentos específicos. Alguns títulos não consegui encontrar com uma qualidade muito boa, diria até que estão em péssima qualidade de reprodução, mas para me manter verídico decidi deixar como estão. Infelizmente, alguns títulos em não consegui encontrar na internet, em maioria curtas vistos em festivais que aconteceram na modalidade virtual durante a pandemia, como Tiradentes e Ecrã. De 530 obras listadas, tive acesso a por volta de 515.

As músicas foram baixadas pelo YouTube.

### 3. 3. A GRAVAÇÃO DO RELATO

Gravei o relato em três noites de novembro, duas no início do mês e uma mais ao final. As gravações foram feitas usando o gravador do meu celular. Para melhor acústica e também para evitar ruídos, entrava no meu armário com o computador e o celular e realizava as gravações.

### 3. 4. A MONTAGEM E A EDIÇÃO

No início de novembro já comecei a editar o material, finalizando tudo apenas ao fim de dezembro. Já tinha tudo bastante pensado na minha cabeça, mas surgiram elementos novos que foram bem interessantes também. Consegui criar momentos de silêncio que gostaria, deixar alguns planos dos filmes com os sons das obras em si (explicarei as razões de cada um mais adiante no relatório).

A montagem é bastante crua e sem muitas trucagens. Dessa forma, apesar de duradouro, foi um trabalho tranquilo.

### 3. 5. A IDENTIDADE VISUAL E A CONFECÇÃO DOS CARTÕES

Desde o início do projeto já gostaria de fazer um pôster do mesmo, e para tal comecei pela logo do filme. Foi toda feita com o uso de letras retiradas de pôsteres de filmes que estão presentes em “Souvenires de Aspirações passadas”.



IMAGEM 1: Logo de “Souvenires de Aspirações Passadas”. Autoria de: André Banin.

Passando letra por letra, temos o “S” de “*Sans Soleil*” (Chris Marker, 1983), o “O” de “*O Abismo*” (Rogério Sganzerla, 1977), o “U” de “*Trouble Every Day*” (Claire Denis, 2001), o “V” de “*Noite Vazia*” (Walter Hugo Khouri, 1964), o “E” de “*Cat People*” (Jacques Tourneur, 1942), o “N” de “*They Came From Within*” (David Cronenberg, 1975), o “I” de “*Arábia*” (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017), o “R” de “*Amarelo Manga*” (Cláudio Assis, 2002), o “E” de “*Take Me Somewhere Nice*” (Ena Sendijarević, 2019) e o “S” de “*A Super Fêmea*” (Aníbal Massaini Neto, 1973) finalizando a primeira palavra.

O “de” é composto pelo “D” de “*White Dog*” (Samuel Fuller, 1982) e pelo “E” de “*Extratos*” (Sinai Sganzerla, 2019).

“Aspirações” é formada pelo “A” de “*Accident*” (Joseph Losey, 1967), o “S” de “*Vivre sa Vie*” (Jean-Luc Godard, 1962), o “P” de “*Band à Part*” (Jean-Luc Godard, 1964), o “I” de “*Irma Vep*” (Olivier Assayas, 1996), o “R” de “*Rio Babilônia*” (Neville d’Almeida, 1982), o “A” de “*Ema*” (Pablo Larraín, 2019). o “Ç” de “*Homem Onça*” (Vinícius Reis, 2021), o “Õ” de “*Peões*” (Eduardo Coutinho, 2004), o “E” de “*Verlust*” (Esmir Filho, 2020) e finalizando o “S” de “*Mar de Rosas*” (Ana Carolina, 1977).

Por fim, a palavra “Passadas” é formada pelo “P” de “*The Piano*” (Jane Campion, 1993), o “A” de “*S’en Fout la Mort*” (Claire Denis, 1990), o primeiro “S”



Logo após terminar, fiquei pouquíssimo feliz com o resultado, a ideia era de fato colocar muitas coisas mas para mim faltou um sentido de unidade entre elas. Foi então que, pensando em boxes de DVDs que comprava que vinham cartões dos filmes presentes nessas coletâneas, decidi fazer algumas versões de cartões, em que poderia usar diversas imagens mas não deixar nada muito poluído. Além disso, queria ter algo para presentear todos os amigos que me ajudaram de alguma forma, pude imprimir e dar para eles os tais cartões.



IMAGEM 3: Cartão 1. Autoria de: André Banin.

O primeiro cartão tem Clarice Lispector, Patti Smith, Shelley Duvall no filme “*Brewster McCloud*” (Robert Altman, 1970) (todas usando máscaras características do período da pandemia) e duas fotos, uma de Robert Mapplethorpe e outra de Daidō Moriyama.



IMAGEM 4: Cartão 2. Autoria de: André Banin.

O segundo é um quadro de “*Accident*” mas com as personagens substituídas por James Dean e Sarah Bernhardt, além das representações de Helena Ignez, Patti Smith e de vestido desenhado por Alexander McQueen.



IMAGEM 5: Cartão 3. Autoria de: André Banin

O quarto cartão é um quadro de “*Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*” (Chantal Akerman, 1976), com o acréscimo de personagens dos filmes “*Memórias de um Estrangulador de Loiras*” (Júlio Bressane, 1971), “*Cachorros Não Usam Calças*” (Jukka-Pekka Valkeapää, 2019), “*Ontem Havia Coisas Estranhas no Céu*” (Bruno Risas, 2018) e “*A Super Fêmea*”, o apresentador do programa “*Larica Total*” (Adriana Nolasco e Terêncio Porto, 2009-2012), além do cantor e compositor Nick Drake e uma barata, em referência ao livro “*A Paixão Segundo GH*”.



IMAGEM 6: Cartão 4. Autoria de: André Banin.

O quarto cartão é um quadro de “*O Espelho*” (Andrei Tarkovsky, 1975) junto com uma fotografia de Robert Mapplethorpe.



IMAGEM 7: Cartão 5. Autoria de: André Banin

O cartão de número 5 consiste numa fotografia de Joseph Nicéphore Niépce, mais especificamente a primeira foto da história, juntamente com o registro jornalístico das três meninas que viram o ET de Varginha.

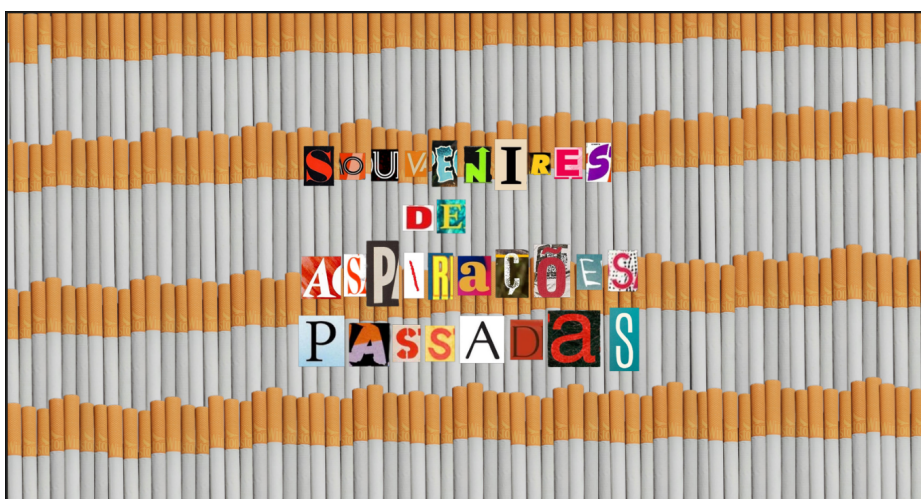


IMAGEM 8: Cartão 6. Autoria de: André Banin.

O sexto e último cartão consiste numa grande quantidade de cigarros Winston Classic.

## CAPÍTULO QUARTO – DAS ESCOLHAS ESTÉTICAS

## 4. ESCOLHAS ESTÉTICAS

### 4. 1. O TÍTULO

Começando pelo começo, temos o título, “Souvenires de Aspirações Passadas”. Até o final de dezembro eu acreditava que tinha retirado o título inteiramente de uma frase de Patti Smith em “*Só Garotos*”. No entanto, quando fui reler o trecho em questão vi que minha memória tinha me pregado uma peça. Como já reproduzido na síntese teórica, a autora diz “*souvenires de uma ambição perdida*” se referindo a itens que deixaria para trás. Acontece que eu gostei bastante do nome “Souvenires de Aspirações Passadas”, e assim ficará. Gosto de pensar nos “Souvenires” como os filmes assistidos durante a quarentena e as “Aspirações Passadas” como a visão que eu tinha sobre o cinema e que foi ficando para trás. Falaremos disso mais profundamente na conclusão.

### 4. 2. AS MÚSICAS

Falando música a música, temos primeiramente a que abre o filme, “*Watermelon in Easter Hay*”, escrita pelo estadunidense Frank Zappa e que integra o álbum “*Joe 's Garage*” de 1987. Na canção, temos a história de um homem que, pegando no sono, começa a sonhar com uma guitarra imaginária. É a porta de entrada para “Souvenires de Aspirações Passadas” por representar essa entrada num mundo onírico, como é a linguagem do cinema. A música estabelece o tom que será empregado ao longo do filme.

Em seguida temos “*22X2=43*”, escrita pelo brasileiro Rogério Skylab e presente no álbum “*Skylab V*”, do ano de 2004. A música começa logo em seguida aos comentários sobre como o ser humano ter uma esfera ilógica inerente a si, possui potencial irracional. Essa música prega exatamente isso, da mesma forma que 2 com 2 igual a 5 é possível também que 22 vezes 2 seja igual a 43, que 43 dividido por 6 dê 91.

Dando sequência temos “*Saudade dos Aviões da Panair*”, do recém aposentado dos palcos Milton Nascimento e lançada em 1975 dentro do álbum “*Minas*”. Essa canção é inserida no filme quando se apresenta o tema da memória, um dos pontos de

destaque da música. É também o sair de uma esfera reduzida e ver tudo de cima, como que das asas de um avião olhar a cidade. Uma busca pelo olhar do universo no qual a coisa se insere.

Temos também a música “*Redondo Beach*”, de Patti Smith, publicada também em 1975 no álbum “*Horses*”. A música entra depois da percepção de que a pandemia não vai se resolver apenas com a vacina, “num estalo”. A letra da música retrata uma mulher que vai em busca de sua irmã, e essa busca acaba por se confundir com uma busca dela mesma, além de uma jornada de amadurecimento e saudade. No momento da pandemia em que “*Redondo Beach*” se encaixa no filme era essa a sensação, de que nada voltaria a ser como antes.

Sucedendo Smith, temos a canção “*Blue Jay Way*”, da banda The Beatles e lançada em 1967 no álbum “*Magical Mystery Tour*”. Na letra, o eu lírico está esperando seus amigos, e pedem para que eles não demorem, caso contrário ele já estará dormindo. E esta espera se torna interminável. Dentro de “Souvenires de Aspirações Passadas” a música entra no contexto do ano novo de 2020 para 2021, logo uma citação de Clarice Lispector de “*A Paixão Segundo GH*” em que a narradora pede para que o leitor a estenda a mão, pois a realidade a está machucando. O momento era péssimo, e não sabíamos por quanto tempo mais teríamos que suportar tantas mortes e tragédias.

“*Penso Logo Sinto*”, música de Itamar Assumpção presente no disco “*Bicho de Sete Cabeças Vol. II*” lançado em 1993. Já num ritmo mais festivo, a canção entra logo em seguida ao comentário sobre o filme “*Druk - Mais Uma Rodada*” (Thomas Vinterberg, 2021), colocado por mim como o filme da pandemia. Itamar estabelece o ritmo festivo mas alterna com dizeres como:

Viver no país de Alice  
 Só em livro, só em sonho  
 Pois os mísseis são os mísseis  
 São os mísseis, são demônios  
 (ASSUMPÇÃO, 1993)

O equilíbrio entre o festejo da bebedeira e a consciência acerca do momento vigente.

Abrindo os créditos temos uma música do, assim como Itamar Assumpção, membro do movimento Vanguarda Paulistana Arrigo Barnabé. “*Diversões Eletrônicas*”, publicada em 1980 no álbum “*Clara Crocodilo*”, narra, de forma resumida, a história de um homem numa noite de bebedeira num bar, onde no anúncio luminoso estava escrito “diversões eletrônicas”. Gosto desta música para iniciar a transição para o encerramento de “Souvenires de Aspirações Passadas” porque os filmes hoje são muitas vezes levados como entretenimento, diversões pelas quais se tem acesso pelo computador, pelo celular, aparelhos eletrônicos. O modo como a história é conduzida por Arrigo também é incrível.

E para finalizar, já durante os créditos, temos a versão da islandesa Björk da música “*Travessia*”, de Milton Nascimento. A versão da cantora é um single. Não há nenhum sentido maior em utilizá-la além da minha grande admiração por Björk.

#### 4. 3. OS FILMES COM MAIS TEMPO DE TELA

Falarei aqui sobre os filmes que no relato que são reproduzidos por mais tempo e principalmente, com o som original de cada um.

Primeiramente temos “*Accident*” (Joseph Losey, 1967). O plano começa logo em seguida que a personagem de Dirk Bogarde descobre o caso das personagens interpretadas por Stanley Baker e Jacqueline Sassard e está preparando uma omelete na cozinha enquanto os amantes o acompanham. Esse é um dos meus planos favoritos do cinema, há toda aquela tensão enorme e Bogarde de fato prepara a omelete, os três conversam algumas poucas palavras. E mais pessoal ainda, foi o primeiro filme de Joseph Losey ao qual eu assisti, e hoje é um dos meus cineastas favoritos. Eu precisava colocar o momento em que vi que era um diretor para se procurar mais.

Depois, o longo plano de “*Stalker*” (Andrei Tarkovsky, 1979) em que os três homens interpretados por Mykola Hrynko, Alexander Kaidanovsky e Anatoli Solonizyn estão sentados à entrada da Sala. Eu comento no relato que foi um plano que me impressionou e me impactou muito. O modo como a luz muda dentro da Sala, começa a chover e em seguida para. Tem um misto grande de esperança e falta dela. No contexto de “*Stalker*”, não tem como tirar os olhos da tela nessa cena.

Em seguida temos a cena de “*Noite Vazia*” (Walter Hugo Khouri, 1964) em que o quarteto interpretado por Norma Bengell, Odete Lara, Mário Benvenuti e Gabriele Tinti assiste a um filme pornográfico. Do quarto onde estavam, eles assistiam aos vídeos fazendo piadas e brincando sobre o assunto. No relato, estou falando sobre o EAD (Ensino à distância) na minha faculdade, que víamos as aulas de casa e constantemente fazendo piadas pelos grupos da sala nas redes virtuais.

Mais adiante, temos a abertura de “*Millennium Mambo*” (Hou Hsiao-Hsien, 2001) em que a personagem de Shu Qi caminha por um longo túnel e uma cena de “*Meshes of the Afternoon*” (Maya Deren e Alexander Hammid, 1943) em que a personagem de Maya Deren vê a figura com rosto de espelho (Hammid). Comento essas cenas juntas pois possuem forte tom onírico, o cinema de fluxo de Hsiao-Hsien e o cinema surrealista de Maya Deren. No relato, é o momento em que falo sobre o cinema como meio de comunicar o mundo dos sonhos, esses excertos são então um pequeno “aperitivo” sobre essa possibilidade de linguagem das imagens em movimento.

Por fim, temos o excerto de “*Je Tu Il Elle*” (Chantal Akerman, 1974) em que a protagonista vivida pela própria Chantal Akerman acorda no meio da noite para comer uma “besteirinha”, deitada no chão coberto de papéis de seu quarto. Esse filme e a passagem de tempo realista e sensitiva no cinema de Akerman evocam, para mim, algo que é citado neste momento do relato em “Souvenires de Aspirações Passadas”. Me apoiando em mais uma citação de “*A Paixão Segundo GH*” de Clarice, falo da sensação de pré-clímax. Eu estava prestes a voltar a uma sala de cinema e esta cena de “*Je Tu Il Elle*” para mim transmite perfeitamente essa sensação de uma espera impotente.

#### 4. 4. DESTAQUES DO ROTEIRO

Falarei brevemente de alguns pontos do roteiro para desenvolvê-los melhor. A maior parte do relato se dá em tom sério e monótono, mas tentei colocar algumas pitadas de bom humor. Por exemplo, ao criticar a racionalidade burguesa e colonizadora, fazer a mesma pergunta que Jorge Ben Jor fez na música “*Porque é Proibido Pisar na Grama*” (álbum: “*Negro é Lindo*”, 1971): “*por que é proibido pisar na grama?*”

Outro exemplo disso é, no discurso sobre como Martin Scorsese tem razão sobre os filmes de empresas e franquias, eu parafraseio a fala da blogueira e empresária Bianca “Boca Rosa” Andrade dita no “*Big Brother Brasil 20*” (TV Globo, 2020): “*Gente, o que é isso? Um filme?*”. Relacionando com a crítica de Scorsese, comento sobre a relação predatória de grandes empresas para com o mercado cinematográfico: “*Gente, o que é isso? Um parque de diversões?*”.

Temos também os comentários sobre como meu próprio filme está demorando para terminar, que falta muito tempo para retratar ainda dentro da obra.

Há o passo a passo de como baixar os filmes por *torrent*, minha fala também pedindo um emprego na Versátil Home Video, quando fala da minha conta no site de xadrez *online*.

Até o momento que, da mesma forma como Milton Nascimento faz depois, eu canto junto com o coro na música “*Saudade dos Aviões da Panair*”. “*Descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair*” (NASCIMENTO, 1975).

Em suma, como é uma colagem, tive liberdade para variar o tom de acordo com cada situação retratada.

Por mim, faço questão de comentar a tela preta ao final, com minha voz falando por cima, pois sei que pode levantar discussões se foi uma boa escolha ou não. Eu a defendo em três sentidos, primeiramente que me mantive fiel à minha proposta, colocar apenas os filmes de uma sessão de cinema para outra. E quando comentei sobre “*Annette*” (Leos Carax, 2021) eu ainda não havia finalizado meu relato, tinha que expor meu encerramento. O segundo sentido é que uma das ideias do filme é a noção de que é necessário desligar um pouco dos diversos universos filmicos. O cinema deve existir não para nos escondermos ou nos refugiarmos nele, mas para refletir e questionar a sociedade. A tela preta ao final é para olhar para fora daquilo tudo. E por fim, o último sentido é o de manter o tom solene do encerramento, guiar o filme para seu final que é, inevitavelmente, uma tela preta.

## CAPÍTULO ÚLTIMO – DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Souvenires de Aspirações Passadas” é, acima de tudo, um filme pessoal. Com um processo de produção completamente solitário, tive liberdade para me dar tempo e tentar ouvir a mim mesmo. Clarice Lispector, em entrevista ao programa “*Panorama*”, da TV Cultura gravado em 1977, coloca a ideia de que, de uma obra para outra, ela morre e renasce. O fim de um livro seria, para ela, uma morte. Conheci essa entrevista em 2018, e desde lá, numa ideia juvenil, gostaria de terminar um curta com uma imagem de um caixão. Entendia essa noção da morte e renascimento como que a pessoa que eu era na época que se escreve tal coisa ficasse para trás, e a obra como um caixão, o contato com o que tal pessoa era em determinado momento. Acho que meu relato fala muito do que eu era quando o finalizei, só o tempo dirá se será um caixão para meu eu pós-quarentena.

Fiquei com medo do filme ser algo chato, que outras pessoas que não fossem eu não conseguissem assisti-lo. Pensando como um retrato de mim, me considero bastante chato em muitos momentos. Mas acima eu gosto, e gosto bastante do que fiz. As mudanças que surgiram em mim durante a realização do projeto foram profundas e sentidas.

Sinto que antes da pandemia tinha uma outra visão sobre o cinema. Criei uma certa fadiga de filmes durante esse período que acarretou nesse não sentir mais nada com o cinema. Ler autores como os citados acima e outros foi então me abrindo os olhos para uma outra relação com os filmes, enxergá-los como algo mais que eventos isolados, e sim como parte de um contexto histórico, social e cultural. Hoje aproveito muito mais do cinema, vejo maior potencial nele de ter impacto na sociedade. Isso são souvenires de aspirações passadas, aqui sem aspas ou letras maiúsculas. Os souvenires são os filmes assistidos na pandemia, que quando os vi pela primeira vez tinha uma outra visão sobre o que representavam. As aspirações passadas, que bom que ficaram para trás. Trata-se da minha relação com os filmes na época. O cinema não é mais um fenômeno individual, é um produto da sociedade, e comunica muito sobre ela, a combate, a modifica.

O processo que Patti Smith teve de abrir mão de itens que importavam muito para ela, seus “*souvenires de uma ambição perdida*”, eu tive durante a realização desse

filme, abandonar uma visão muito consolidada que eu tinha e perceber sua real importância, seu real impacto. Apesar de ser um filme todo feito olhando para o passado, foi um trabalho que me fez abrir a cabeça para o futuro.

Acredito que não poderei exibir muito meu filme, por todas as questões de direitos autorais e de imagem. Será tudo mais restrito a um círculo familiar e social. Mas como já salientado anteriormente, é uma obra pessoal, que acredito ter mais impacto sobre mim que qualquer outra pessoa. Mas que se algo aparecer, uma fagulha de um pensamento novo que pode germinar em alguém surgir de “Souvenires de Aspirações Passadas”, ficarei muito feliz também.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A Guerra Não Tem Rosto de Mulher**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota Sobre a Fotografia. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BAZIN, André. **O Que é o Cinema?**. 1. ed. São Paulo: Ubu, 1967.
- COCTEAU, Jean. **Ópio**: Diário de uma Desintoxicação. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1930.
- DOANE, Mary Ann. **Escala e Corpo no e Para Além do Cinema**. IN: MORAN, Patrícia (org) *Cinemas transversais*. 1. ed: Iluminuras, São Paulo, 2016.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Notas do Subsolo**. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1864.
- ROCHA, Glauber. **Eztetyka do Sonho**. Universidade de Colúmbia, 1971. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/>. Acesso em: 3 jan. 2023.
- LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo GH**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1964.
- PASOLINI, Pier Paolo. **O Cinema de Poesia**. IN: *Empirismo Hereje*. 152. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1972.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 22 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1956.
- SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1938.
- SMITH, Patti. **Só Garotos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SONTAG, Susan. **Do Estilo**. IN: *Contra a Interpretação e outros ensaios*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1965.
- SOUZA, Carlos Roberto. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes - USP, 2009.
- SCORSESE, Martin. **I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain**. Nova Iorque: The New York Times, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>. Acesso em: 4 jan. 2023.
- ZANATTO, Rafael Morato. **Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica**: crítica e história na formação do cinema brasileiro. 1. ed. Assis: Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, 2018.

## ANEXO I – PRIMEIRO TRATAMENTO DO ROTEIRO

<p>“<b>O Homem Invisível</b>” (Leigh Whannell, 2020)</p> <p><b>Junun</b> (PTA, 2015)</p> <p><b>High Life</b> (Claire Denis, 2018)</p> <p><b>Cléo das 5 às 7</b> (Agnès Varda, 1962)</p> <p><b>A Cura</b> (Gore Verbinski, 2016)</p> <p><b>2046</b> (Wong Kar Wai, 2004)</p> <p><b>O Poço</b> (Galder Urrutia, 2019)</p>	<p>OFF</p>	<p><b>13/03/2020</b></p> <p>Era dia 13 de março de 2020. Sexta-feira 13. Não se caminhava como o dia mais comum de todos, mas certamente era um dia. Fui ao cinema com meus camaradas solares. O filme era “<b>O Homem Invisível</b>”. Já havia um burburinho sobre coronavírus, <u>entre</u> medos e memes. Durante a sessão alguém tossindo. Saindo do cinema veio a confirmação, <u>um email</u> da Lucinéia dizendo que não teríamos aulas nas próximas duas semanas.</p> <p>Junto ao caderno em que anotava os filmes aos quais eu assistia, <u>fui contando</u> os dias de “paralisação da Unesp pelo corona”, a começar pela segunda-feira dia 15 de março de 2020, como eu primeiramente anotei, <u>que viriam</u> a se tornar os “dias de quarentena”.</p> <p><b>17/03/2020</b></p> <p><u>Estava sozinho</u> no meu apartamento em Bauru, onde fazia faculdade. Morava com mais três pessoas, mas elas estavam em suas cidades natais. <u>Tinha acabado</u> de começar um livro de Dostoiévski na época, <b>Notas do</b></p>
---	------------	---

<p><b>Um Espião e Meio</b> (Rawson Marshal, 2016)</p> <p><b>Dançando no Escuro</b> (Lars von Trier, 2000)</p> <p><b>Grandes Olhos</b> (Tim Burton, 2014)</p> <p><b>Veludo Azul</b> (David Lynch, 1986)</p> <p><b>Em Ritmo de Fuga</b> (Edgar Wright, 2017)</p> <p><b>Easy Rider</b> (Dennis Hopper, 1969)</p> <p><b>O Homem dos Olhos Olhos de Raio-X</b> (Roger Corman, 1963)</p> <p><b>Almoço de Domingo</b> (Céline Devaux, 2015)</p> <p><b>Amarelo Manga</b> (Cláudio Assis, 2002)</p>	<p><b>Subsolo.</b> “<u>A civilização</u> desenvolve no homem apenas uma diversidade de sensações... e nada mais”, <u>dizia o protagonista.</u></p> <p>Como estava sozinho em casa, aproveitava para ver os filmes que queria na sala</p> <p><u>Na rede Globo,</u> temos uma das melhores edições do Big Brother Brasil da história. <u>Dia 17</u> de março de 2020 os confinados são comunicados sobre a pandemia, uma verdadeira quebra de protocolos. Protocolos do programa, <u>certamente.</u></p> <p><b>23/03/2020</b></p> <p>O tempo ia passando e ficava cada vez mais nítido que seriam <u>mais que</u> duas semanas sem aulas. Chegavam mais e mais emails da Lucinéia, cada um dando um novo prazo de retorno. Tinha rolado a famosa “<u>live do Átila</u>”, que nos enchia de medo.</p> <p>No começo gostava de fazer fotos sozinho em casa, brincar com a luz, <u>o movimento</u> que se desenhava quando o obturador ficava aberto por tempo o bastante. <u>Passava horas</u> vendo fotos no meu computador também, indo atrás de memórias, revivendo fantasmas</p>
--	--

<p><b>A Bela da Tarde</b> (Luis Bunuel, 1967)</p> <p><b>Tea For Two</b> (Julia Katherine, 2018)</p> <p><b>Os Pássaros</b> (Alfred Hitchcock, 1963)</p> <p><b>Estranho Acidente</b> (Joseph Losey, 1967)</p> <p><b>Shaun of the Dead</b> (Edgar Wright, 2004)</p> <p><b>Os Estranhos: Caçada Noturna</b> (Johannes Roberts, 2018)</p> <p><b>O Vingador Tóxico</b> (Lloyd Kaufman e Michael Herz, 1984)</p>		<p>Comecei a gravar um curta stop-motion. <u>Era o que</u> tinha para fazer naquele momento. A internet dizia para aproveitarmos esse momento para nos conhecermos melhor, os famosos faziam um vídeo cantando <u>“Trem-Bala”</u>.</p> <p>O curta narrava a história de Samantha, minha unicórnica de pelúcia costurada pela minha avó que um dia decide sair para uma baladinha e tem <u>encontros inesperados</u>.</p> <p><b>24/03/2020</b></p> <p>Os dias iam ficando <u>mais compridos</u>. Eu acordava sempre em dois ou mais tempos. Primeiro na cama, depois no colchão da sala, que era também nosso sofá.</p> <p><u>Acredito que</u> vários autores já usaram a expressão “2+2=5”. Orwell, Victor Hugo, na canção do Radiohead. <u>Gostei quando</u> apareceu no livro do Dostoiévski também. Não é usado aqui para denunciar um governo fascista e autoritário. <u>É uma reflexão</u> de que o ilógico é parte do ser humano também, a vontade de destruir algo completamente ordenado <u>é também um impulso de criação</u>.</p>
---	--	---

<p><b>Os Bons Companheiros</b> (Martin Scorsese, 1990)</p> <p><b>A Câmera de Claire</b> (Hong Sang-Soo, 2017)</p> <p><b>Casei-me com uma Feiticeira</b> (René Clair, 1942)</p> <p><b>A Noite dos Sacos Plásticos</b> (Gabriel Harel, 2018)</p> <p><b>Em Águas Profundas</b> (Sarah van Den Boom, 2014)</p> <p><b>Rafiki</b> (Wanuri Kahiu, 2018)</p> <p><b>As Quatro Voltas</b> (Michelangelo Frammartino, 2010)</p> <p><b>Minha Fama de Mau</b> (Lui Farias, 2019)</p> <p><b>Inferninho</b> (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018)</p> <p><b>Batman</b> (Tim Burton, 1989)</p> <p><b>A Cor Que Caiu do Espaço</b> (Richard Stanley, 2019)</p> <p><b>Milagre na Cela 7</b> (Mehmet Ada Öztekin, 2019)</p> <p><b>O Vento do Leste</b> (Grupo Dziga Vertov, 1970)</p> <p><b>Dia de Treinamento</b> (Antoine Fuqua, 2001)</p> <p><b>Nova Iorque</b> (Leo Tabosa, 2018)</p> <p><b>Simonal</b> (Leonardo Domingues, 2018)</p>	<p>FADE IN começa a tocar <b>22x2=43</b> <b>Skylab</b></p> <p>CADA FILME COM 5 SEGUND OS AQUI</p> <p>CORTE SECO na hora do grito do</p>	<p>Como Dostoiévski diz, a vida inteira construímos um prédio, andar por andar, tornando-o sempre mais alto, <u>mas nunca moraremos</u> nesse prédio, pois estamos ocupados o construindo, juntando 2 com 2 e somando 4. O ímpeto de destruir esse prédio é necessário e até mesmo belo, <u>charmoso, como é 2 com 2 igual a 5.</u></p> <p>E vamos ver mais algum filminho para passar o tempo, <u>somar mais um</u> no Letterboxd</p> <p><b><u>22X2=43 SKYLAB</u></b> <b><u>ATÉ ELE DAR AQUELA BALBUCIADA/GRITO (1MIN30)</u></b></p> <p><b><u>22X2=43 SKYLAB</u></b> <b><u>ATÉ ELE DAR AQUELA BALBUCIADA/GRITO (1MIN30)</u></b></p>
---	---	--

<p><b>O Incrível Show de Torturas</b> (Joel M. Reed, 1976)</p> <p><b>Ma</b> (Tate Taylor, 2019)</p> <p><b>Barry Lyndon</b> (Stanley Kubrick, 1975)</p> <p><b>Hobbs e Shaw</b> (David Leitch, 2019)</p> <p><b>Mãe Só Há Uma</b> (Anna Muylaert, 2016)</p> <p><b>Ema</b> (Pablo Larraín, 2019)</p> <p><b>Bando à Parte</b> (Godard, 1964)</p> <p><b>O Invasor</b> (Beto Brant, 2001)</p> <p><b>A Mulher Sem Cabeça</b> (Lucrecia Martel, 2008)</p>	<p>Skylab</p>	<p><u>Eu já baixava</u> muitos filmes, e agora mais que nunca. Um tutorial básico para você que quer ver filmes <u>que não estão disponíveis</u> sob as asas da lei, ou que estão mas com preços altos. Conheço dois caminhos. <u>O primeiro é</u> o Stremio, programa que permite a você fazer o streaming de filmes na internet em torrent. Basta você baixar o aplicativo, baixar as extensões que quiser e <u>torcer para</u> achar os filmes e com boa disponibilidade</p> <p>O segundo meio <u>é o que eu</u> mais uso pois gosto de baixar filmes por medo de perdê-los e nunca mais conseguir ver algo que goste. <u>Sim, fui uma</u> criança bem sozinha. Primeiramente, deve-se baixar um programa que faça downloads de arquivos em torrent. <u>uTorrent</u>, bitTorrent, sei lá o quê torrent. Sim, eles vão minerar seus dados, mas não sei o que isso significa, estou vivo e passo bem. <u>Talvez não bem</u>, mas passo. Tendo baixado o programa, você deve ir atrás dos sites onde estão hospedados os arquivos. <u>Sim, deve ter</u> muitos vírus nesses sites, em tudo que você clicar uma nova aba será aberta e basta fechá-la imediatamente. <u>Alguns sites</u> são o YTS, Rarbg,</p>
--	---------------	---

<p><b>Popstar: Never stop never stoping</b> (Akiva Schaffer, 2016)</p> <p><b>Doce Amianto</b> (Guto Parente, 2013)</p> <p><b>Benzinho</b> (Gustavo Pizzi, 2018)</p> <p><b>The Grand Bizarre</b> (Jodie Mack, 2018)</p> <p><b>Stalker</b> (Andrei Tarkovski, 1979)</p> <p><b>Cujo</b> (Lewis Teague, 1983)</p> <p><b>A Entrevista</b> (Helena Solberg, 1966)</p> <p><b>The Fall</b> (Jonathan Glazer, 2019)</p>	<p>DEIXAR O SOM DOS HOMENS À PORTA DA SALA COM A CHUVA</p>	<p>PirateBay. Você faz o download do arquivo .torrent e agora basta esperar o torrent baixar, <u>procurar as legendas</u> online e um abraço.</p> <p>Não, a pirataria não está matando o cinema, <u>a Disney está</u>.</p> <p>Em 2018 o camarada Alisson me ensinou esse processo todo, <u>e depois fui</u> só crescendo. Não tem jeito. Lembro do dia em que vi <b>Stalker</b> pela primeira vez, 29 de março de 2020. Tinha baixado o filme do YTS, em HD e tudo, uma maravilha. As legendas vieram do <u>legendas.tv</u>. O plano dos três homens sentados na porta da Sala me pegou bastante na época. Por algum tempo foi a foto de capa do meu computador, substituindo um frame de Suspiria (1977)</p> <p><u>Dia marcante</u> não só para mim que tinha visto um grande filme, mas também para todos que viram o tal do Big Brother 20. <u>29 de março</u> foi a eliminação do Prior num paredão histórico contra Ganu Mavassi.</p> <p><u>Dia 03 de abril</u> voltei para São Paulo. Minha mãe veio me buscar em Bauru, estávamos os dois com medo de ônibus ou carona, <u>agradeço demais</u> pelo trampo dela.</p>
--	--	---

<p><b>Matou a Família e Foi ao Cinema</b> (Júlio Bressane, 1969)</p> <p><b>A Estrada Perdida</b> (David Lynch, 1997)</p> <p><b>Um Amor, Mil Casamentos</b> (Dean Craig, 2020)</p> <p><b>Princesa Mononoke</b> (Hayao Miyazaki, 1997)</p> <p><b>Vladimir e Rosa</b> (Grupo Dziga Vertov, 1971)</p> <p><b>Saudações, Cubanos!</b> (Agnès Varda, 1964)</p> <p><b>O Lago do Ganso Selvagem</b> (Yinan Diao, 2019)</p> <p><b>Feliz Como Lázaro</b> (Alice Rohrwacher, 2018)</p> <p><b>Fruto do Amor</b> (Milton Alencar Jr., 1981)</p>	<p>Eu adoro andar de carro. Tem algo sobre aquele balancinho, as coisas passando. <u>Terapêutico</u>. Pegar um ônibus tranquilo então é como ir ao cinema. Você senta ao lado de estranhos e <u>todos assistem</u> a imagens em movimento passando. Tem até aquele momento em que o seu <u>cotovelo encosta</u> sem querer no braço da pessoa ao lado e já não somos então solitários. Quer dizer, somos, mas por um segundo não. <u>Como meu quase</u> xará de nome e sobrenome André Bazin disse, “a sala de cinema constitui uma multidão de indivíduos solitários”</p> <p><u>Estar no carro</u> com minha mãe por algumas horas foi um prelúdio do que viria, se o ônibus é o cinema o carro é home video.</p> <p><u>No plim plim</u>, começaram a reprisar <b>Fina Estampa</b> com a interrupção das gravações de novelas. Ela que foi ao ar originalmente em 2011 <u>voltava em</u> 2020 numa “edição especial”. Lembrava bem dessa novela, até alguns pequenos detalhes. E mesmo assim <u>acompanhei fielmente</u> a disputa entre Griselda e Tereza Cristina, os jantares no Le Vermont, a galera do futevôlei</p>
---	--

<p><b>Garota Sombria Caminha Pela Noite</b> (Ana Lily Amirpour, 2014)</p> <p><b>Os Mortos Não Morrem</b> (Jim Jarmusch, 2019)</p> <p><b>O Estranho</b> (Orson Welles, 1946)</p> <p><b>A Linguagem de Orson Welles</b> (Rogério Sganzerla, 1990)</p> <p><b>O Signo do Caos</b> (Rogério Sganzerla, 2005)</p> <p><b>Viver Duas Vezes</b> (Maria Ripoll, 2019)</p> <p><b>O Hospedeiro</b> (Bong Joon-Ho, 2006)</p> <p><b>Hellraiser</b> (Clive Barker, 1987)</p> <p><b>Reflexões de um Liquidificador</b> (André Klotzel, 2010)</p>	<p><u>Incrível o poder</u> da televisão de nos estabelecer numa rotina, nos mostrar quando é de manhã, de tarde e de noite, <u>que dia da semana</u> estamos. De manhã tem Ana Maria Braga, na quinta tem prova do líder, no domingo tem jogo (no caso, <u>reprise de jogos</u> da seleção brasileira)</p> <p>Porque eu mesmo tenho uma <u>dificuldade enorme</u> em me estabelecer numa rotina, apesar de querer bastante. Cada vez mais me acostumei a <u>ver filmes</u>, que perigo...</p> <p>Não há um propósito, uma linha de raciocínio. Não que precise haver, mas acabo por me perguntar <u>por que estou</u> assistindo a alguns filmes</p> <p><u>Aproveito alguns</u> serviços de streaming com sinal aberto, como o Belas Artes à La Carte, <u>Embauba Play</u>, SpCine Play, tudo online, com um tempo limite para visualização. Tenho que correr para ver algumas coisas.</p> <p><u>Entre um plantão</u> de número de mortos para outro vejo algo.</p> <p><b>Consegui finalmente ver <u>Arábia</u>, filme que eu escutava falar desde o primeiro ano da faculdade</b></p>
--	--

<p><b>Arábia</b> (Affonso Uchoa e João Dumans, 2017)</p> <p><b>O Outro Lado do Vento</b> (Orson Welles, 2018)</p> <p><b>Plano-Sequência dos Mortos</b> (Shin'Ichiro Ueda, 2017)</p> <p><b>Serei Amado Quando Morrer</b> (Morgan Neville, 2018)</p> <p><b>Brasil</b> (Rogério Sganzerla, 1981)</p> <p><b>A Maldição da Serpente</b> (Ken Russell, 1988)</p> <p><b>Peeping Tom</b> (Michael Powell, 1960)</p> <p><b>Fire (Pozar)</b> (David Lynch, 2015)</p> <p><b>A Estranha Hospedaria dos Prazeres</b> (José Mojica, 1976)</p>		<p><u>16 de abril de 2020</u>. Aconteceu nesse dia a primeira demissão do ministro da saúde no meio da pandemia, tudo viria a piorar muito. Nesse mesmo dia vi o filme <b><u>Plano-Sequência dos Mortos</u></b>, fiquei maravilhado. Me lembrou muito estar na faculdade, fazer as produções que fazíamos e enxergar beleza nelas. <u>Para mim</u>, esse filme foi uma verdadeira homenagem ao cinema de guerrilha, ao audiovisual que gostávamos de fazer, cheio de imprevistos e improvisos. <u>Comecei até</u> a gostar mais dos vídeos que fazíamos, aproveitei para rever alguns deles na época.</p> <p><u>Ver um filme</u> muitas vezes não é tão legal, mas rever um filme é incrível. Cocteau dizia: "<u>O princípio da novidade</u> numa obra é sempre nefasto. Só se aprecia de fato a obra quando <u>a novidade se banaliza</u> e desaparece". Sinto que só consigo pensar algo a respeito quando revejo um filme. <u>Sim, da segunda</u> vez é ainda melhor</p> <p>Passado o dia 24/04/20 começa meu inferno astral. <u>Pouco mais</u> de um mês de quarentena. Sim, temos um longo caminho ainda.</p>
---	--	--

<p><b>Documentário</b> (Rogério Sganzerla, 1966)</p> <p><b>Jigoku</b> (Nobuo Nakagawa, 1960)</p> <p><b>A Mulher de Todos</b> (Rogério Sganzerla, 1969)</p> <p><b>Macbeth - Reinado de Sangue</b> (Orson Welles, 1948)</p> <p><b>Exhalation</b> (Edmund Yeo, 2010)</p> <p><b>Frightmare</b> (Norman Thaddeus Vane, 1983)</p> <p><b>Lua Negra</b> (Louis Malle, 1975)</p> <p><b>Solaris</b> (Andrei Tarkovski, 1972)</p> <p><b>Bonnie e Clyde</b> (Arthur Penn, 1967)</p>	<p><u>Inferno astral</u> concluído com sucesso, chega meu grande dia. Nada muito grandioso, mas quando tem <u>carne na brasa</u> e cerveja na cabeça já dá uma aliviada.</p> <p>Vou me acostumando a encontrar amigos em <u>chamadas de vídeo</u> pela madrugada. Comentamos os cenários dos outros, a iluminação. Outro ponto são os <u>hábitos pandêmicos</u> de cada um, como higienizam compras, onde deixam os sapatos antes de entrar.</p> <p><u>Parecia muitas</u> vezes que o que sobrava era fazer algo olhando para uma tela. Entre estudo em aulas online por vídeo chamadas, <u>entretenimento em</u> vídeos ou jogos, encontros com amigos em chamadas de vídeo. <u>Um oceano de</u> imagens concretas e surreais, brandas e sinistras. Tudo fortemente fincado na imagem. E quando a tela desliga, me vejo lá no reflexo.</p> <p><u>Assim como a literatura</u>, o cinema é uma arte solitária em seu processo de recepção, mesmo você vendo um filme numa sala lotada. <u>São meios</u> passivos de recepção. A pessoa na tela não tem massa, não tem volume,</p>
---	--

<p><b>Alucarda</b> (Juan López Moctezuma, 1977)</p> <p><b>A Dama de Shanghai</b> (Orson Welles, 1948)</p> <p><b>Filhos da Esperança</b> (Alfonso Cuarón, 2006)</p> <p><b>Gritos e Sussurros</b> (Ingmar Bergman, 1972)</p> <p><b>A Balada de Buster Scruggs</b> (Irmãos Coen, 2018)</p> <p><b>O Rei</b> (David Michôd, 2019)</p> <p><b>Bang Bang</b> (Andrea Tonacci, 1971)</p>	<p>DEIXAR O PLANO ROLAR UM POUCO MAS PAUSÁ-L O E DAR UM ZOOM NA CÂMERA</p> <p>NO</p>	<p>é apenas um espectro, <u>a ideia de que</u> em algum dia uma pessoa passou pela câmera, diferente do teatro, por exemplo. Sempre tendemos a buscar um meio de identificação na tela, <u>seja com fantasmas</u> de pessoas ou situações retratadas, e acabamos entrando mais em nós mesmos.</p> <p>Não é uma questão de imersão, <u>que é apenas</u> uma ilusão, a ilusão de estarmos vivendo o que as personagens estão passando, pois não estamos.</p> <p><u>Como Jean Cocteau</u> dizia, “cinema é olhar pelo buraco da fechadura”. Não é nosso corpo entrar na tela e viver loucas aventuras, <u>é entrar</u> em contato com um segredo.</p> <p>E aí eu vi <b>Bang Bang</b>. A tela toda acesa, ligada, e eu me vi ali. Esse aí vai ganhar 5 estrelas no Letterboxd mais um coraçãozinho. “A câmera é, enfim, o espectador, e nada mais do que ele” (Bazin). A câmera é, como nós, espectadora de tudo. Ao vê-la ali no espelho dentro do filme, senti como se visse a mim mesmo, a verdadeira posição do espectador dentro da obra. Passivo ao que acontece dentro da tela, mas presente, o verdadeiro ponto de vista original.</p>
---	--	--

<p><b>F for Fake</b> (Orson Welles, 1973)</p> <p><b>Thelma</b> (Joachim Trier, 2017)</p> <p><b>Faça a Coisa Certa</b> (Spike Lee, 1989)</p> <p><b>Longa Jornada Noite Adentro</b> (Bigan 2018)</p> <p><b>O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro</b> (Glauber Rocha, 1969)</p> <p><b>Cegos, Surdos e Loucos</b> (Arthur Hiller, 1989)</p> <p><b>A Despedida</b> (Lulu Wang, 2019)</p> <p><b>Take Me Somewhere Nice</b> (Ena Sendijarević, 2019)</p> <p><b>Jason X</b> (Jim Isaac, 2001)</p> <p><b>Alice Guy-Blaché - A História Não Contada</b> (Pamela B. Green, 2018)</p>	<p>FRAME DO ZOOM NA CÂMERA NO ESPELHO FAZER IR FICANDO MENOR ATÉ O QUADRO FICAR VAZIO</p> <p>FADE IN se confundindo com minha voz (a partir de 1min20 da música)</p> <p><b>SAUDADE DOS AVIÕES DA PANAIR</b> Milton Nascimento</p> <p>5SEG PARA CADA FILME AQUI</p>	<p>Como que o fim de um ponto de fuga, algo infinitamente longe, mas lá.</p> <p><u>Souvenires de aspirações</u> passadas, preces passadas de um tempo que não volta mais. O que é isso que estamos fazendo? <u>Não queria</u> fazer um filme de isolamento, no máximo um filme sobre o isolamento. <u>No Globoplay</u> lançarão séries documentais sobre a pandemia para as futuras gerações. Não sei onde me encaixo nessa história. <u>Ou melhor</u>, na História. Não falo da grande história, nasço no primeiro frame desse filme e morro no último. <u>Busco uma pequena</u> história, que só eu vivi e que nada poderia ter de menos importante. Um álbum de memórias em vídeos, pelas quais caminho novamente.</p> <p><u>Descobri que minha</u> arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair</p> <p><b><u>SAUDADE DOS AVIÕES DA PANAIR ATÉ O FINAL (1MIN38 - 4MIN28)</u></b></p>
--	--	---

<p><b>Piedade</b> (Cláudio Assis, 2019)</p> <p><b>Apocalypse Now</b> (Coppola, 1979)</p> <p><b>Cosmópolis</b> (David Cronenberg, 2012)</p> <p><b>A Vizinhança do Tigre</b> (Affonso Uchôa, 2016)</p> <p><b>Mary Shelley</b> (Haifaa Al-Mansour, 2017)</p> <p><b>Noites de Cabíria</b> (Federico Fellini, 1957)</p> <p><b>Cadáver</b> (Diederik Van Rooijen, 2018)</p> <p><b>Cão Branco</b> (Sam Fuller, 1982)</p> <p><b>Eu Receberia As Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios</b> (Beto Brant, 2011)</p> <p><b>Atlantique</b> (Mati Diop, 2019)</p> <p><b>Sol Alegria</b> (Tavinho Teixeira)</p> <p><b>Espero Tua (Re)Volta</b> (Eliza Capai, 2019)</p> <p><b>Power Rangers</b> (Dean Israelite, 2017)</p> <p><b>Tropico</b> (Anthony Mandler)</p> <p><b>Calafrios</b> (David Cronenberg, 1975)</p> <p><b>Febre do Rato</b> (Cláudio Assis, 2011)</p> <p><b>Thoroughbreds</b> (Cory Finley, 2017)</p> <p><b>Rio Babilônia</b> (Neville de Almeida, 1982)</p> <p><b>Uma Lagartixa Num Corpo de Mulher</b> (Lucio Fulci, 1971)</p> <p><b>O Cheiro do Ralo</b> (Heitor Dhalia)</p> <p><b>A Noiva Cadáver</b> (Tim Burton, 2005)</p> <p><b>Baba Yaga</b> (Corrado Farina, 1973)</p> <p><b>Quando Fala o Coração</b> (Alfred Hitchcock, 1945)</p> <p><b>Toc Toc</b> (Vicente Villanueva, 2017)</p>		
--	--	--



<p><b>Lucifer Rising</b> (Kenneth Anger, 1972)</p> <p><b>Swallow</b> (Carlo Mirabella-Davis, 2020)</p> <p><b>O Animal Cordial</b> (Gabriela Amaral Almeida, 2017)</p> <p><b>Amores Eletrônicos</b> (Steve Barron, 1984)</p> <p><b>Pátio</b> (Glauber Rocha, 1959)</p> <p><b>O Atalante</b> (Jean Vigo)</p> <p><b>Um Longo Fim de Semana</b> (Colin Eggleston)</p> <p><b>Brightburn</b> (David Yarovevsky, 2019)</p> <p><b>Pendular</b> (Júlia Murat, 2017)</p> <p><b>Villa Empain</b> (Katharina Kastner, 2019)</p> <p><b>O Demônio das Onze Horas</b> (Godard, 1965)</p>	<p>estava <u>oculto em nós</u>, e assim nos emociona.</p> <p>Cinema é um exercício de memória.</p> <p><u>E já tem tempo</u> que não me emociono de fato com um filme. Começo a me perguntar se tenho memórias com as quais posso me emocionar, <u>nunca fui</u> uma pessoa muito vivida, com muitas histórias. Ou será então de que tanto reviver algumas coisas <u>olhando fixamente fotos</u>, pensando em coisas que aconteceram desgastei minhas memórias? <u>Como um filme</u> em película que desgasta toda vez que é reproduzido.</p> <p>“Entre cem histórias mortas, <u>ainda assim permanecem</u> uma ou duas histórias vivas. Essas são evocadas por mim com precaução, <u>algumas vezes</u>, não com muita frequência, por medo de desgastá-las. Pesco uma, <u>revejo seus personagens</u>, o cenário, as atitudes. De repente paro: senti uma deterioração, <u>vi apontar uma</u> palavra sob a trama das sensações. Posso adivinhar que essa palavra logo <u>tomará o lugar de</u> várias imagens que amo. Paro imediatamente, penso rápido em outra coisa; não quero fatigar minhas recordações. É inútil. <u>Da próxima vez</u> que as evocar, boa parte delas se terá congelado” (Sartre)</p>
---	---

<p><b>Noite de Sexta Manhã de Sábado</b> (Kleber Mendonça Filho, 2006)</p> <p><b>Vinil Verde</b> (Kleber Mendonça Filho, 2004)</p> <p><b>Praia do Futuro</b> (Karim Ainouz, 2014)</p> <p><b>Rocketman</b> (Dexter Fletcher, 2019)</p> <p><b>O Apocalipse de um Cineasta</b> (Eleanor Coppola, 1991)</p> <p><b>Rabid</b> (David Cronenberg, 1977)</p> <p><b>The Nest</b> (David Cronenberg, 2013)</p> <p><b>Jeanne Dielman</b> (Chantal Akerman, 1975)</p> <p><b>No Intenso Agora</b> (João Moreira Salles, 2017)</p> <p><b>Para Sempre Mozart</b> (Godard, 1996)</p> <p><b>Los Silencios</b> (Beatriz Seigner, 2018)</p>		<p><u>Quando surgiu</u>, o cinema queria ser uma reprodução fiel da realidade, seu duplo em todos os aspectos. <u>Hoje ele</u> é uma reprodução da memória, do delírio, do sonho.</p> <p><u>Cinemas de rua</u> pelo mundo começam a fechar as portas, não conseguindo mais se manter sem a receita que ganhavam. <u>Campanhas</u> de financiamento coletivo são criadas para ajudar esses lugares</p> <p><u>Cinemas drive in</u> começam a acontecer na cidade de São Paulo como eventos isolados. É uma experiência interessante <u>que espero</u> que nunca mais seja a única opção para ver um filme fora de casa. Pelo menos não se ouve o <u>cochicho das</u> outras pessoas como numa sala de cinema.</p> <p><u>E mais do que</u> as casas de cinema, produtoras independentes começam a ficar sem retorno, a produção de <u>muitas obras fica</u> estagnada, tentam se adaptar ao tempo, à modalidade à distância, <u>ao novo normal</u>.</p> <p>E cinema é uma coisa irritavelmente cara. <u>Cito novamente meu</u> xará, “O cinema não pode existir sem um mínimo <u>(e esse mínimo é imenso)</u> de audiência imediata (...). O cinema</p>
--	--	--

<p><b>As Montanhas se Separam</b> (Jia Zhangke, 2015)</p> <p><b>Ela Morre Amanhã</b> (Amy Seimetz, 2020)</p> <p><b>Oito Mulheres e um Segredo</b> (Gary Ross, 2018)</p> <p><b>A Miss e o Dinossauro</b> (Helena Ignez, 2005)</p> <p><b>Extratos</b> (Sinai Sganzerla, 2019)</p> <p><b>Sertânia</b> (Geraldo Sarno, 2019)</p> <p><b>Da 5 Bloods</b> (Spike Lee, 2020)</p> <p><b>Lick the Star</b> (Sofia Coppola, 1998)</p> <p><b>Cachorros Não Usam Calças</b> (Jukka-Pekka Valkeapaa, 2019)</p> <p><b>A Família do Barulho</b> (Bressane, 1970)</p> <p><b>Chico Xavier</b> (Daniel Filho, 2010)</p> <p><b>O Castelo Assombrado</b> (Roger Corman, 1973)</p>	<p>também é uma arte funcional”. <u>O que é produzido</u> custa muito para produzir, e ainda deve ter um retorno bastante notável para ser considerado <u>bem sucedido</u>. Nesse mesmo texto, escrito em 1952, Bazin fala que, abre aspas, “<u>O cinema entrou</u> insensivelmente na época do roteiro (...). Foram-se os tempos em que bastava <u>fazer ‘cinema’</u> para ter os méritos da sétima arte”. Entraremos algum dia na época do cinema barato, <u>do cinema democrático</u>? Trago o comentário de um dos grandes, Júlio Bressane: “O cinema comercial <u>busca o sucesso</u>. O cinema experimental busca a <u>sucessão!</u>”</p> <p><u>Para a realização</u> desse filme eu estou no custo zero. As cenas dos filmes foram baixadas ilegalmente, o editor de vídeo eu pirateei. <u>Minha voz eu gravei</u> no gravador do celular. Também não terei nenhum retorno monetário <u>com esse filme</u>, até porque se eu comercializá-lo irei de custo zero a custo muito <u>para pagar</u> por todas as imagens utilizadas.</p> <p>Não acredite que eu estou gritando. <b><u>Ne Croyez Surtout Pas que je Hurlé</u></b> é o filme que me fez fazer esse. Frank Beauvais, seu diretor, é talvez uma</p>
--	--

<p><b>Ne Croyez Surtout Pas que je Hurle</b> (Frank Beauvais, 2019)</p> <p><b>Bem-Vindo à Marly-Gomont</b> (Julien Rambaldi, 2016)</p> <p><b>Estou Pensando em Acabar com Tudo</b> (Charlie Kaufman, 2020)</p> <p><b>A Besta Pop</b> (Artur Tadanovsky, 2018)</p> <p><b>Asparagus</b> (Suzan Pitt, 1979)</p> <p><b>Blablablá</b> (Andrea Tonacci, 1968)</p> <p><b>Crítico</b> (Kleber Mendonça Filho, 2008)</p> <p><b>A Babá 2</b> (McG, 2020)</p> <p><b>Nelson Filma</b> (Luiz Carlos Lacerda, 1971)</p>	<p>das poucas pessoas que não vai poder me processar por direitos autorais, <u>mas sim por</u> plágio de propriedade intelectual. O filme é uma colagem dos filmes que Frank viu nos últimos 6 meses <u>em que viveu numa</u> cidade no interior da França, com ele narrando por cima acontecimentos de sua vida, <u>de seu país</u>, de seus arredores.</p> <p>Lembro que logo que terminei de ver <u>anotei que seria</u> interessante fazer isso com os filmes vistos na pandemia, na quarentena.</p> <p><u>Vinte e três de agosto</u> de dois mil e vinte, 160 dias de quarentena. Força, <u>faltam 430</u> para chegarmos no nosso clímax.</p> <p><u>Havia um pouco</u> a impressão de que tudo se resolveria num estalo, numa picada. Que com a vacina poderíamos <u>sair por aí</u> lambendo corrimão de metrô. Uma pífia produção de quarentena do plim plim mostrava <u>um pouco</u> disso, uma grande salva de fogos de artifício com a notícia de que cientistas haviam desenvolvido a vacina. Só no audiovisual <u>tudo se</u> resolve num corte.</p>
---	---

<p><b>Copacabana Mon Amour</b> (Rogério Sganzerla, 1970)</p> <p><b>A Pista</b> (Chris Marker, 1962)</p> <p><b>Strasbourg 1518</b> (Jonathan Glazer, 2020)</p> <p><b>Szél</b> (Marcell Iványi, 1996)</p> <p><b>Sem Essa, Aranha</b> (Rogério Sganzerla, 1970)</p> <p><b>Os Sapatinhos Vermelhos</b> (Powell e Pressburger)</p> <p><b>4 Bilhões de Infinitos</b> (Marco Antônio Pereira, 2020)</p> <p><b>Receita de Caranguejo</b> (Issis Valenzuela, 2020)</p> <p><b>Por Que Você Não Chora?</b> (Cibele Amaral, 2020)</p> <p><b>Cacaso na Corda Bamba</b> (José Joaquim Salles, 2016)</p> <p><b>Monty Python - A Vida de Brian</b> (Terry Jones, 1979)</p> <p><b>Le Vampire</b> (Jean Painlevé, 1945)</p> <p><b>Le Pieuvre</b> (Jean Pailevé, 1928)</p> <p><b>Manufraktur</b> (Peter Tscherkassky, 1985)</p> <p><b>Meu Amigo Totoro</b> (Hayao Miyazaki, 1988)</p> <p><b>Apiyemiyekî?</b> (Ana Vaz, 2020)</p>	<p>COMEÇA A TOCAR REDONDO BEACH ATÉ O FINAL (5seg por filme)</p>	<p>(MOMENTO DE SILÊNCIO ABSOLUTO)</p> <p>Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.</p> <p><b><u>REDONDO BEACH (PATTI SMITH)</u></b>  <b><u>3MIN25 (205SEGUNDOS - 41 filmes)</u></b></p>
---	--	---

<p><b>O Estranho Mundo do Zé do Caixão</b> (José Mojica Marins, 1968)</p> <p><b>Lady Bird</b> (Greta Gerwig, 2017)</p> <p><b>Barão Olavo, o Horrível</b> (Júlio Bressane, 1970)</p> <p><b>A Margem</b> (Ozualdo Candeias, 1967)</p> <p><b>Meteorango Kid</b> (André Luiz Oliveira, 1969)</p> <p><b>Ela Quer Tudo</b> (Spike Lee, 1986)</p> <p><b>More</b> (Barbet Schroeder, 1969)</p> <p><b>Jonas</b> (Lô Politi, 2015)</p> <p><b>O Discreto Charme da Burguesia</b> (Luis Buñuel 1972)</p> <p><b>Hot Thrills and Warm Chills</b> (Dale Berry, 1967)</p> <p><b>Aos Teus Olhos</b> (Carolina Jabor, 2017)</p> <p><b>A Canção de Baal</b> (Helena Ignez, 2008)</p> <p><b>Orgia ou O Homem que deu Cria</b> (João Silvério Trevisan, 1970)</p> <p><b>O Processo</b> (Orson Welles, 1962)</p> <p><b>Viver a Vida</b> (Godard, 1962)</p> <p><b>Amor à Flor da Pele</b> (Wong Kar-Wai, 2000)</p> <p><b>Cuidado Madame</b> (Júlio Bressane, 1970)</p> <p><b>Relíquia</b> (Natalie Erika James, 2020)</p> <p><b>Lua Vermelha</b> (Lois Patiño, 2020)</p> <p><b>Mamãe, Mamãe, Mamãe</b> (Sol Berruezo, 2020)</p> <p><b>Glauber, Claro</b> (César Meneghetti, 2020)</p> <p><b>Verlust</b> (Esmir Filho, 2020)</p>		
--	--	--

<p><b>Walden</b> (Bojena Horackova, 2020)</p> <p><b>Irmã</b> (Luciana Mazeto, 2020)</p> <p><b>O Século XX</b> (Matthew Rankin, 2019)</p> <p><b>O Livro dos Prazeres</b> (Marcela Lordy, 2020)</p> <p><b>Missão Perséfone</b> (Karim Aïnouz, 2020)</p> <p><b>Bom Trabalho</b> (Claire Denis, 1999)</p> <p><b>A Cidade Onde Envelheço</b> (Marília Rocha, 2016)</p> <p><b>Fora de Série</b> (Olivia Wilde, 2019)</p> <p><b>Luz Nas Trevas - A Volta do Bandido da Luz Vermelha</b> (Helena Ignez, 2010)</p> <p><b>Oitava Série</b> (Bo Burnham, 2018)</p> <p><b>Mulher Oceano</b> (Djin Sganzerla, 2020)</p> <p><b>O Halloween do Hubie</b> (Steven Brill, 2020)</p> <p><b>A Cor da Romã</b> (Sergei Parajanov, 1969)</p> <p><b>Frankstein Punk</b> (Cao Hamburger, 1986)</p> <p><b>Os Óculos do Vovô</b> (Francisco Santos, 1913)</p> <p><b>Alfazema</b> (Sabrina Fidalgo, 2019)</p> <p><b>Kuhle Wampe</b> (Slatan Dudow, 1932)</p> <p><b>Mar de Dentro</b> (Dainara Toffoli, 2020)</p>		<p><u>Lá pela metade</u> de outubro de dois mil e vinte começa de fato o EAD na minha faculdade. Tinha feito um curso ou outro online, <u>mas a faculdade</u> voltando era bem diferente. Ficaram meses nos falando que iam esperar mais duas semanas, <u>segurar o resto</u> do semestre. Voltar no formato de ensino à distância era isso, o <u>vírus tinha vencido</u>. Mas no fim, isso já estava nítido fazia tempo. Esperança a gente não sente, <u>a gente sofre</u>.</p>
--	--	--

<p><b>Olho por Olho</b> (Andrea Tonacci, 1966)</p> <p><b>FilmeFOBIA</b> (Kiko Goifman, 2008)</p> <p><b>Construindo Pontes</b> (Heloísa Passos, 2017)</p> <p><b>HQ</b> (Rogério Sganzerla, 1969)</p> <p><b>Noite Vazia</b> (Walter Hugo Khouri, 1964)</p> <p><b>A Mulher de Luz Própria</b> (Sinai Sganzerla, 2019)</p> <p><b>Cam</b> (Daniel Goldhaber, 2018)</p> <p><b>Jumanji: Próxima Fase</b> (Jake Kasdam, 2019)</p> <p><b>Viveiro</b> (Loran Finnegan, 2019)</p> <p><b>Assassinos por Natureza</b> (Oliver Stone, 1994)</p> <p><b>Grilhões do Passado</b> (Orson Welles, 1955)</p>	<p>Lembro do dia dessa primeira aula. <u>Acordei meio na correria</u>, a aula seria de manhã. Estava sozinho no meu apartamento em Bauru, <u>acordei e já</u> coloquei o computador na televisão. Assisti à aula deitado no sofá. <u>Pelo zapzap</u>, comentava a aula em tempo real com o pessoal da minha sala. Foi uma <u>apresentação da disciplina</u> ali, coisa rápida.</p> <p>E a segunda metade da minha faculdade seria toda assim. Um momento ou outro de maneira “híbrida”, <u>mas o EAD</u> como realidade forte. Rendeu muitas figurinhas de whatsapp. <u>Há alguém do</u> outro lado? Aula online por vídeo chamada é cinema?</p> <p><u>Presencialmente é difícil</u> você não prestar atenção pelo menos em uma mínima parte da aula. Não importa o que esteja fazendo, <u>alguma palavra</u> conseguimos captar, nem que seja sem querer. No EAD a coisa vira terra de ninguém, <u>colocar a aba</u> da aula no mudo enquanto se assiste a qualquer outra coisa, fechar a câmera e ir passear, <u>tomar um pau</u> no xadrez online, pelo menos deu para treinar bastante. Me adicionem no <u>Chess.com</u>, <u>sou</u> o Mamuzeta, é o</p>
--	--

<p><b>Ontem Havia Coisas Estranhas no Céu</b> (Bruno Risas, 2019)</p> <p><b>As Duas Faces da Felicidade</b> (Agnes Varda, 1965)</p> <p><b>Imagens</b> (Luiz Rosemberg Filho, 1973)</p> <p><b>Casamento Sangrento</b> (Tyler Gillet, 2019)</p> <p><b>As Diabólicas</b> (Clouzot, 1955)</p> <p><b>Persona</b> (Ingmar Bergman, 1966)</p> <p><b>Shirkers</b> (Sandi Tam, 2018)</p> <p><b>Maria do Caritó</b> (João Paulo Jabur, 2019)</p> <p><b>Altered States</b> (Ken Russell, 1980)</p> <p><b>Geometria</b> (Guillermo del Toro, 1987)</p>	<p>perfil com uma foto do Supla. C'mon, kids!</p> <p><u>Na sala de aula</u> de maneira presencial ainda tem aquele comportamento de bando, noventa e nove por cento das vezes maléfico <u>mas aquele um por cento</u> é estudioso. Você vê alguém ao redor anotando, tirando foto da lousa, <u>há uma pressão</u> do meio. Pelo computador é tudo carreira solo, até mesmo se se discute a aula pelo zapzap. <u>Apenas a ideia da presença</u> não satisfaz o desejo do pertencimento. Não se percam no metaverso.</p> <p><u>É foda, não</u> dava para parar por dois anos também...</p> <p><u>“Coisas que eu achava que iriam acontecer não estavam acontecendo. Coisas que nunca imaginei que fossem acontecer começaram a se revelar”</u>. Patti Smith</p> <p><u>Em Bauru sinto</u> saudade da minha pequena mas preciosa coleção de DVDs. <u>Ela que começou</u> com a obra completa de Charlie Chaplin comprada na promoção hoje tem boxs de <i>giallos</i>, <u>O Bandido da Luz Vermelha</u> que é um dos meus favoritos (“quem está de</p>
--	---

<p><b>O Jardim das Espumas</b> (Luiz Rosenberg Filho, 1970)</p> <p><b>Tenet</b> (Christopher Nolan, 2020)</p> <p><b>Operação Overlord</b> (Julius Avery, 2018)</p> <p><b>Abismu</b> (Rogério Sganzerla, 1977)</p> <p><b>A\$untina das Américas</b> (Luiz Rosenberg Filho, 1975)</p> <p><b>Dias de Ira</b> (Carl Dreyer, 1943)</p> <p><b>Mank</b> (David Fincher, 2020)</p> <p><b>Berenice</b> (Éric Rohmer, 1954)</p> <p><b>Creed 2</b> (Steven Caple Jr., 2018)</p> <p><b>Crash - Estranhos Prazeres</b> (David Cronenberg, 1996)</p>	<p>sapato não sobra”). <u>Cocteau em seu</u> “Diário de uma Desintoxicação” disse, abre aspas: “Rimbaud retém o <u>prestígio do escuso</u>, do sangue; nele, o diamante é talhado visando um arrombamento, serve só para cortar um vidro, uma vitrina”. Acho essa ideia muito válida para Rogério Sganzerla, <u>para quem o diamante</u> não tem outro uso que não seja o de arrombar uma vitrine.</p> <p><u>Devaneios à parte</u>, no meu acervo de DVDs tem até mesmo uma das maiores sequências do cinema, <u>Se Eu Fosse Você</u> um e dois em cópias piratas. Melhor que baixar em torrent <u>só comprar o pirata na feira</u> que ainda vem com os extras, dependendo da versão.</p> <p><u>Os extras, parte muito importante</u> dos DVDs. Imagens de bastidores, entrevistas, <u>trilha sonora</u>, galeria de fotos. Nada como ver Encontros e Desencontros e depois ver Sofia Coppola e equipe <u>correndo para fazer</u> as gravações a tempo, ver Martin Scorsese (que diga-se de passagem, <u>é o único herói do cinema</u>) falando da importância dos filmes de Glauber Rocha ou do espanto que teve quando viu <u>Os Sapatinhos Vermelhos</u>,</p>
--	---

<p><b>O Cigarro</b> (Germaine Dulac, 1919)</p> <p><b>A Pé Ele Não Vai Longe</b> (Gus Van Sant, 2018)</p> <p><b>Carne Para Frankenstein</b> (Paul Morrissey, 1973)</p> <p><b>Sangue Para Drácula</b> (Paul Morrissey, 1974)</p> <p><b>A Prisioneira</b> (Clouzot, 1968)</p> <p><b>Nunca Raramente às Vezes Sempre</b> (Eliza Hittman, 2020)</p> <p><b>Meu Jantar com André</b> (Louis Malle, 1981)</p> <p><b>Anjos Caídos</b> (Wong Kar-Wai, 1995)</p> <p><b>O Pântano</b> (Lucrecia Martel, 2001)</p> <p><b>O Homem do Pau-Brasil</b> (Joaquim Pedro de Andrade, 1981)</p> <p><b>A Infância de Ivan</b> (Andrei Tarkovsky, 1962)</p>	<p>acompanhar Ingmar Bergman indo em sua sala de cinema para rever Monika e o Desejo e <u>compartilhar conosco</u> a experiência de rever seu próprio filme.</p> <p><u>Existem as cenas extras</u>, como uma entrevista estendida com Hermeto Pascoal sobre o Festival de Águas Claras <u>para o filme O Barato</u> de Iacanga. E a Disney que agora começa a relançar filmes no cinema <u>com 15 minutos de cenas extras</u> ocupando salas e mais salas de exibição sufocando o mercado do cinema como um todo. <u>Gente, o que é isso?</u> um parque de diversões?</p> <p><u>Quando se assiste a um</u> filme no DVD, o filme começa antes do primeiro frame. O menu tem uma música específica, <u>imagens feitas</u> exclusivamente para aquele momento. A edição pode vir também com um <u>pôster, um card</u>, um livreto. Tem o aviso contra a pirataria (que eram verdadeiras obras-primas antigamente, <u>hoje geralmente são só</u> imagens estáticas falando sobre direitos autorais). No DVD de Clube da Luta, <u>esse aviso contra</u> a pirataria é na verdade uma mensagem das personagens, não fala sobre direitos de exibição nem nada, <u>é um texto com</u></p>
--	--

<p><b>Peões</b> (Eduardo Coutinho, 2004)</p> <p><b>Amarga Esperança</b> (Nick Ray, 1948)</p> <p><b>O Que Ficou Para Trás</b> (Remi Weeks, 2020)</p> <p><b>Robocop</b> (Paul Verhoeven, 1987)</p> <p><b>O Homem Que Virou Suco</b> (João Batista de Andrade, 1981)</p> <p><b>Cold Meridian</b> (Peter Strickland, 2020)</p> <p><b>Robocop</b> (José Padilha, 2014)</p> <p><b>Já Não Me Sinto em Casa Nesse Mundo</b> (Macon Blair, 2017)</p> <p><b>Além do Arco-Íris Negro</b> (Panos Cosmatos, 2010)</p> <p><b>Mapas Para as Estrelas</b> (David Cronenberg, 2014)</p> <p><b>O Som do Silêncio</b> (Darius Marder, 2020)</p>	<p><u>aquele papo</u> furado de o que você tá fazendo da sua vida, blá blá blá</p> <p><u>Quando o DVD é</u> da Versátil Home Video então não tem erro. Só de ouvir a abertura que eles colocam em cada <u>filme lançado sob</u> seu selo eu já me emociono. Acabando esse filme que é meu TCC e se a banca me aprovar eu <u>serei oficialmente um</u> desempregado. Alô Versátil, me contratem para qualquer coisa, já gastei uma grana aí.</p> <p><u>E chegamos na</u> virada do ano, momentos finais de dois mil e vinte, <u>dois mil e vinte</u> um batendo na porta. Fui viajar com minha família para a Praia Grande, a gente, o corno do Bolsonaro <u>e mais uma galera</u>. Saí da casa de meus tios apenas uma vez, e era pior que qualquer filme. <u>Não estava muito para</u> papo na maioria dos momentos passados lá, deu para ver alguns filminhos que tinha no computador. <u>Lembro que na noite</u> da virada meia-noite e quinze eu já estava deitado no meu colchão, só <u>queria dormir e não</u> estar mais lá. Foi o pior Ano-Novo da minha vida, o que de certa forma trouxe uma esperança. <u>De dois mil e dezenove</u> para dois mil e vinte foi o melhor Ano-Novo da minha vida até o presente dia e foi um ano</p>
--	---

<p><b>B2</b> (Rogério Sganzerla, 2001)</p> <p><b>Poder dos Afetos</b> (Helena Ignez, 2013)</p> <p><b>Fogo Baixo, Alto Astral</b> (Helena Ignez, 2020)</p> <p><b>Mar de Rosas</b> (Ana Carolina, 1977)</p> <p><b>Tetsuo, o Homem de Ferro</b> (Shinya Tsukamoto, 1989)</p> <p><b>Amélia</b> (Ana Carolina, 2000)</p> <p><b>Nem Tudo é Verdade</b> (Rogério Sganzerla, 1986)</p> <p><b>Fakir</b> (Helena Ignez, 2020)</p> <p><b>Quarto 666</b> (Wim Wenders, 1982)</p> <p><b>Land of my Dreams</b> (Yann Gonzalez, 2012)</p> <p><b>Ostinato</b> (Paula Gaitán, 2021)</p> <p><b>Magnética</b> (Marco Arruda, 2020)</p> <p><b>Passagem Secreta</b> (Rodrigo Grotta, )</p> <p><b>Animais na Pista</b> (Otto Cabral, 2020)</p>	<p>TOCAR BLUE JAY WAY ATÉ O FINAL (5seg por filme)</p>	<p><u>que nem preciso comentar...</u> Quem sabe o universo não funciona numa lógica de compensação, <u>um réveillon muito bom desemboca</u> num ano muito ruim, um réveillon horroroso traz um grande ano. No entanto, não. <u>Piorou e piorou bem</u>, uma verdadeira merda federal.</p> <p><u>Em “A Carruagem Fantasma”,</u> de Victor Sjöström, a última pessoa que morre no ano tem o dever de guiar a <u>alma de todos os mortos</u> do ano seguinte para o pós-vida, algo assim. Quem quer que tenha sido essa pessoa, <u>ela teve muito trabalho...</u></p> <p><b><u>BLUE JAY WAY (THE BEATLES)</u></b> <b><u>3MIN24 (235 SEGUNDOS - 47</u></b> <b><u>FILMES</u></b></p>
--	--	---

<p><b>Oráculo</b> (Melissa Dullius e Gustavo Jahn, 2020)</p> <p><b>Voltei!</b> (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2020)</p> <p><b>Preces Precipitadas de um Lugar Sagrado que Não Existe Mais</b> (Raphael Luan e Mike Dutra, 2020)</p> <p><b>A Mesma Parte de um Homem</b> (Ana Johan, 2021)</p> <p><b>República</b> (Grace Passô, 2020)</p> <p><b>Filme de Domingo</b> (Lincoln Péricles, 2020)</p> <p><b>Arca Russa</b> (Aleksandr Sokurov, 2002)</p> <p><b>Barton Fink</b> (Irmãos Coen, 1991)</p> <p><b>Repulsa ao Sexo</b> (Roman Polanski, 1965)</p> <p><b>Kairo</b> (Kiyoshi Kurosawa, 2001)</p> <p><b>Belle à Croquer</b> (Anele Courtière, 2017)</p> <p><b>As Pequenas Margaridas</b> (Vera Chytilová, 1966)</p> <p><b>Sonhos</b> (Akira Kurosawa, 1990)</p> <p><b>As Deusas</b> (Walter Hugo Khouri, 1972)</p> <p><b>Eu.</b> (Walter Hugo Khouri, 1987)</p> <p><b>Duna</b> (David Lynch, 1984)</p> <p><b>8 1/2</b> (Federico Fellini, 1963)</p> <p><b>Daft Punk's Electroma</b> (Daft Punk, 2006)</p> <p><b>The Sky is on Fire</b> (Emmanuel Van der Auwera, 2019)</p> <p><b>Twin Peaks - Fire Walk With Me</b> (David Lynch, 1992)</p>		
---	--	--

<p><b>Ro.Go.Pa.G.</b> (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti, 1963)</p> <p><b>Claro</b> (Glauber Rocha, 1975)</p> <p><b>Cinema Olho</b> (Dziga Vertov, 1924)</p> <p><b>A Dupla Vida de Véronique</b> (Krzysztof Kieslowski, 1991)</p> <p><b>Duas Garotas Românticas</b> (Jacques Demy, 1967)</p> <p><b>Se Meu Apartamento Falasse</b> (Billy Wilder, 1960)</p> <p><b>Os Guarda-Chuvas do Amor</b> (Jacques Demy, 1964)</p> <p><b>Spring Breakers</b> (Harmony Korine, 2012)</p> <p><b>Eraserhead</b> (David Lynch, 1977)</p> <p><b>Noivo Neurótico, Noiva Nervosa</b> (Woody Allen, 1977)</p> <p><b>Era Uma Vez na América</b> (Sergio Leone, 1984)</p> <p><b>Liga da Justiça de Zack Snyder</b> (Zack Snyder, 2021)</p> <p><b>200 Motels</b> (Frank Zappa, 1971)</p> <p><b>My Life Directed by Nicholas Winding Refn</b> (Liv Corfixen, 2014)</p> <p><b>Lux Aeterna</b> (Gaspar Noé, 2019)</p> <p><b>Zappa</b> (Alex Winter, 2020)</p> <p><b>Face a Face</b> (Ingmar Bergman, 1976)</p> <p><b>O Homem de Palha</b> (Robin Hardy, 1973)</p> <p><b>Apertem os Cintos... O Piloto Sumiu</b> (David Zucker, 1980)</p> <p><b>Irreversível</b> (Gaspar Noé, 2002)</p> <p><b>John Wick 1</b> (Chad Stahelski, 2014)</p>		<p><u>Lembro de durante</u> essa viagem à Praia Grande ter de trabalhar num projeto prático da faculdade realizado de maneira híbrida. <u>Era um programa</u></p>
--	--	---

<p><b>John Wick 2</b> (Chad Stahelski, 2017)</p> <p><b>É Difícil Ser um Deus</b> (Aleksei German, 2013)</p> <p><b>John Wick 3</b> (Chad Stahelski, 2019)</p> <p><b>Homens de Coragem</b> (Joseph Kosinski, 2017)</p> <p><b>Gregório de Mattos</b> (Ana Carolina, 2003)</p> <p><b>Alexander McQueen</b> (Ian Bonhote, 2018)</p> <p><b>Memórias de um Estrangulador de Loiras</b> (Júlio Bressane, 1971)</p> <p><b>Aguirre, A Cólera dos Deuses</b> (Werner Herzog, 1972)</p> <p><b>Dois Estranhos</b> (Travon Free, 2021)</p>	<p><u>de TV chamado “Abaixo Assinado”</u>. Voltei para Bauru logo em seguida e começamos as gravações, <u>algumas presenciais</u>, outras por vídeo chamadas. Como aqueles programas que imitam alguém vendo a televisão <u>TV Pirata, Fora do Ar</u>, “Abaixo Assinado” era uma pessoa surfando na internet. <u>Lives de de poesia</u> e astrologia, Tik Toks e até um episódio de uma sitcom. Gosto muito desse aí.</p> <p><u>A entrega e exibição virtual</u> para a classe de “Abaixo Assinado” aconteceu dia dois de fevereiro, <u>dia de festa no mar, como</u> sempre cantava meu grande amigo Guilherme na escola, da canção de Caymmi. <u>É um trabalho que</u> eu gostei muito de ter feito parte.</p> <p><u>E logo na sequência</u> já começava outro semestre e teríamos outro trabalho prático a entregar. <u>Dessa vez, talvez meu trabalho</u> favorito da faculdade, o “Eztetyka do Sonho”. Num grupo de dez pessoas, cada um <u>escreveu um sonho</u> num documento anônimo e numeramos cada um de um a dez. Fizemos um sorteio, <u>cada um pegou um sonho que não fosse</u> seu, e recriou o mesmo usando apenas filmes que já existem.</p>
--	---

<p><b>O Funeral das Rosas</b> (Toshio Matsumoto, 1969)</p> <p><b>Sedução da Carne</b> (Júlio Bressane, 2010)</p> <p><b>A Cura</b> (Kiyoshi Kurosawa, 1997)</p> <p><b>Memórias de um Assassino</b> (Bong Joon-Ho, 2003)</p> <p><b>Assassination Nation</b> (Sam Levinson, 2018)</p> <p><b>Irma Vep</b> (Olivier Assayas, 1996)</p> <p><b>Dream Work</b> (Peter Tscherkassky, 2001)</p> <p><b>Nimic</b> (Yorgos Lanthimos, 2019)</p> <p><b>A Vida Amorosa do Polvo</b> (Jean Painlevé, 1965)</p> <p><b>A Voz Suprema do Blues</b> (George C. Wolfe, 2020)</p>		<p><u>Palavras do mestre Pier Paolo Pasolini</u>, “há todo um mundo, no ser humano, que se exprime sobretudo <u>através de imagens</u> significantes: trata-se do mundo da memória e dos sonhos”</p> <p><u>O cinema, por sua própria forma</u>, é expressão direta dessas esferas quase que “pré-humanas”, a memória e o sonho. <u>Apesar de se apoiar fortemente na realidade</u>, tudo que passa diante da câmera tem que existir, <u>o cinema é uma linguagem onírica e irracional</u>, em tese. Pois com seu desenvolvimento prático foram se <u>criando convenções técnicas</u> e narrativas de enquadramentos, movimento de câmera, et cetera. De <u>uma “língua de poesia”</u>, como coloca Pasolini, este se tornou “língua de prosa narrativa”, a <u>“era do roteiro”</u> como nos definiu André Bazin. As imagens em movimento possuem forte potencial hipnótico, <u>e assim se tornaram</u> um “espetáculo de evasão”. Mas mesmo assim, o cinema ainda vive <u>e muito como poesia</u>, como irracional, como forma de exprimir o universo onírico e transformar a sala escura <u>num transe coletivo</u>, um sonho</p>
---	--	--

<p><b>Millennium Mambo</b> (Hou Hsia-Hsien, 2001)</p> <p><b>Coco Antes de Chanel</b> (Anne Fontaine, 2009)</p> <p><b>O Grande Circo Místico</b> (Cacá Diegues, 2018)</p> <p><b>Primer</b> (Shane Carruth, 2004)</p> <p><b>Outer Space</b> (Peter Tscherkassky, 1999)</p> <p><b>Tramas do Entardecer</b> (Maya Deren, 1943)</p> <p><b>Dane-se a Morte</b> (Claire Denis, 1990)</p> <p><b>Free Radicals</b> (Len Lye, 1958)</p> <p><b>Os Homens Preferem as Loiras</b> (Howard Hawks, 1953)</p> <p><b>Sonata de Outono</b> (Ingmar Bergman, 1978)</p> <p><b>As Virgens Suicidas</b> (Sofia Coppola, 1999)</p>		<p>conjunto, uma memória nunca antes vista, mas compartilhada por todos.</p> <p>“Os arquétipos linguísticos dos im-signos (signos imagéticos) são as imagens da memória e do sonho, <u>ou seja: imagens</u> da comunicação com nós mesmos”. Pasolini</p> <p><u>Indo além temos</u> as ideias de Glauber Rocha em seu manifesto “Estética do Sonho”, <u>que deu nome ao nosso exercício.</u></p> <p>A esfera política do sonho, “o único <u>direito que não se pode proibir</u>”, como ele diz.</p> <p>Para ele, <u>a razão burguesa</u>, a racionalidade, é só mais uma forma de opressão, de contenção, sendo, abre aspas, <u>“A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída”</u> contra o capitalismo. Cada <u>pensamento que tentamos</u> construir é num esforço de controlar nossa própria cabeça, organizar e dominar. <u>Isso passa para</u> a vivência, para a organização social que se baseia no controle do irracional.</p> <p><u>Por que dois mais dois é quatro</u>, não cinco?</p>
---	--	---

<p><b>A Idade do Ouro</b> (Luis Buñuel, 1930)</p> <p><b>Quatro Estradas</b> (Alice Rohrwacher, 2021)</p> <p><b>M8: Quando a Morte Socorre a Vida</b> (Jeferson De, 2019)</p> <p><b>O Casamento de Maria Braun</b> (Rainer Werner Fassbinder, 1978)</p> <p><b>Sonho de Valsa</b> (Ana Carolina, 1987)</p> <p><b>Resposta de Mulheres</b> (Agnes Varda, 1975)</p> <p><b>Primavera, Verão, Outono, Inverno... E Primavera de Novo</b> (Kim Ki-Duk, 2003)</p> <p><b>A Colecionadora</b> (Éric Rohmer, 1967)</p> <p><b>A Mulher na Janela</b> (Joe Wright, 2021)</p> <p><b>O Sacrifício</b> (Andrei Tarkovsky, 1986)</p>	<p><u>Preciso saber urgentemente</u>, por que é proibido pisar na grama?</p> <p><u>O sonho é a única</u> coisa grátis que existe. Em “Eztétyka do Sonho”, nosso curta laboratorial, tentamos ao menos <u>tangenciar essa liberdade</u> de criação. Sem amarras de pensar em planos, zooms, construção de personagens e espaços, <u>enfim, narrativas tradicionais</u>. O cinema não pode se perder na objetividade naturalista, tem de ser lírico-subjetivo.</p> <p><u>Do dia treze para</u> o dia quatorze de maio de dois mil e vinte e um tive um sonho. Eu estava vendo Twin Peaks na época, <u>estava vendo a temporada final</u> ou a tinha acabado fazia pouco tempo, não me recordo exatamente. <u>No sonho, eu estava na</u> faculdade e tinha que subir algumas escadas para chegar na sala de aula, já estava ligeiramente atrasado. <u>Quando me sentei</u> na cadeira, o Bob de Twin Peaks estava do meu lado, aquela cara sinistra. <u>Ele me disse que as trombetas iriam soar</u> e que eu receberia a mensagem...</p> <p><u>“Fire walk with me”</u>, ele dizia na história. “O fogo caminha comigo”, algo assim.</p>
---	---

<p><b>Nadja em Paris</b> (Éric Rohmer, 1964)</p> <p><b>A Felicidade Delas</b> (Carol Rodrigues, 2019)</p> <p><b>A Primeira Missa ou Tristes Tropeços, Enganos e Urucum</b> (Ana Carolina, 2014)</p> <p><b>O Último Metrô</b> (François Truffaut, 1980)</p> <p><b>Andrei Rublev</b> (Andrei Tarkovsky, 1966)</p> <p><b>Chocolat</b> (Claire Denis, 1988)</p> <p><b>A Fábrica</b> (Aly Muritiba, 2011)</p> <p><b>Mobilize</b> (Caroline Monmet, 2015)</p> <p><b>Living Still Life</b> (Bertrand Mandico, 2012)</p> <p><b>Stay Awake, Be Ready</b> (Pham Thien An, 2019)</p>	<p>PARA GRAVAR ESSE PARÊNTESES E GRAVAR ELE EM SEPARADO E DEPOIS ADICIONAR NO MEIO DO TEXTO CORRIDO</p>	<p><u>A mensagem de fato</u> foi recebida. Acordei e fiquei um pouco na cama, como de costume. Comecei a ouvir um <u>barulho vindo do quarto ao lado</u>, a porta batendo, coisas sendo carregadas. Morava com uma pessoa <u>péssima nessa época</u>, dias horríveis. Me levantei para ver o que era. Quando abro a porta, vejo a pessoa com um <u>pé dentro e um pé fora</u> do quarto dela, a cara preta de fuligem, fumaça vindo do quarto. A tal pessoa que <u>não será nomeada acendeu</u> uma vela durante a noite para meditar (estou falando gente, era uma pessoa desprezível), <u>e com calor no meio</u> da noite levantou e foi dormir na sala, com um pequeno detalhe de que ela deixou a vela acesa. <u>A madrugada inteira o fogo</u> ficou fumegando o computador dela, que evaporou para o quarto inteiro. <u>O computador estava</u> ligado na tomada, um incêndio de fato poderia ter acontecido, que pegaria o prédio inteiro de madrugada, <u>todo mundo dormindo</u>.</p> <p><u>Nunca contei essa</u> história para a minha família, estão descobrindo agora. Mas eu estou bem, <u>depois eu mostro para</u> vocês como ficou aquele cativo.</p>
---	---	--

<p><b>O Perfume da Dama de Negro</b> (Francesco Barilli, 1974)</p> <p><b>Le Château du Tarot</b> (Matteo Garrone, 2021)</p> <p><b>YSL - Summer of '21</b> (Gaspar Noé, 2000)</p> <p><b>Night Tide</b> (Curtis Harrington, 1961)</p> <p><b>As Aventuras do Príncipe Achmed</b> (Lotte Reignier, 1926)</p> <p><b>O Dia Que Durou 21 Anos</b> (Camilo Tavares, 2012)</p> <p><b>Cruella</b> (Craig Gillespie, 2021)</p> <p><b>Zona Abissal</b> (Luisa Marques e Darks Miranda, 2020)</p> <p><b>Trópico de Capricórnio</b> (Juliana Antunes, 2020)</p> <p><b>Desvio</b> (Flora Nakazone, 2020)</p> <p><b>Doze</b> (Clara Tempone, 2020)</p> <p><b>Druk</b> (Thomas Vintenber, 2020)</p>	<p>PLANO FINAL DE DRUK. DEIXAR ELE NA TELA POR ALGUNS SEGS E SILÊNCIO</p>	<p><u>Era um domingo</u> e eu já tinha combinado que iria descongelar a geladeira e almoçar na casa de meus grandes amigos e vizinhos Cláudio e Snapchat, junto com o camarada Zap. Fiz o serviço da geladeira e <u>fui direto para o saudoso</u> apartamento 202 do Residencial Alessandra.</p> <p><u>Poucas semanas depois</u> o indivíduo incendiário se mudou pois o expulsamos, o seguro incêndio cobriu <u>as despesas da limpeza</u> e a pintura. Sempre achei que isso era fachada, que <u>pagávamos porque</u> éramos obrigados, mas não é que <u>funciona mesmo?</u></p> <p>Dia vai, dia vem, e aí eu vi <b>Druk - Mais Uma Rodada. (PEGAR O PLANO CONGELADO FINAL E DEIXAR ELE ALGUNS SEGUNDO JUNTO COM SILÊNCIO)</b></p> <p><u>Não foi o melhor</u> filme visto na quarentena e de longe não foi o pior, <u>mas para mim</u> e para minha experiência, como alguém privilegiado que <u>pôde ficar em casa</u> todo esse período, não tive que sair para trabalhar nem nada, <u>não peguei Covid</u>, ele será o filme da quarentena. Para <u>mim, ele passeia perfeitamente</u> pelas</p>
--	---	---

<p><b>O Suposto Filme</b> (Rafael Conde, 2021)</p> <p><b>A Menina e o Velho</b> (Luciano Fusinato, 2021)</p> <p><b>A Luz Incidiu Sobre Nós Como a Pálida Noite</b> (Lucca Girardi, 2020)</p> <p><b>No Verso Tem um Céu</b> (Jonta Oliveira, 2021)</p> <p><b>Hércules 56</b> (Silvio Da-Rim, 2007)</p> <p><b>Invasión</b> (Hugo Santiago, 1969)</p> <p><b>Luca</b> (Enrico Casarosa, 2021)</p> <p><b>Sem Sol</b> (Chris Marker, 1983)</p> <p><b>As Três Coroas do Marinheiro</b> (Raúl Ruiz, 1983)</p> <p><b>David Hockney e o Conhecimento Secreto</b> (Randall Wright, 2003)</p> <p><b>Shiva Baby</b> (Emma Seligman, 2020)</p> <p><b>Born in Flames</b> (Lizzie Borden, 1983)</p>	<p>COMEÇA A TOCA PENSO LOGO SINTO DE ITAMAR ASSUMPC ÃO E VAI ATÉ O FINAL</p>	<p>emoções e sensações sentidas nesses quase dois anos. <u>Além da vontade de beber</u> para simplesmente se sentir melhor, o filme tem muitas angústias e tristezas, <u>junto com grandes alegrias</u> e mais importante ainda, os pequenos prazeres. <u>Dá raiva ao mesmo tempo que dá conforto.</u> Sensação de falta e logo em seguida sensação de presença. Druk tem desde <u>uma sensação de maior confiança e satisfação consigo mesmo</u> até uma perda de controle, um <u>momento que não se aguenta</u> mais estar vivo e ser você mesmo, e no final a gente só quer se acertar com <u>quem gosta e sair</u> dançando por aí com uma garrafa de champanhe.</p> <p><b><u>PENSO LOGO SINTO (ITAMAR ASSUMPCÃO)</u></b></p> <p><b><u>3MIN09 (189SEGS - 38 FILMES)</u></b></p>
---	--	---

<p><b>They Live!</b> (John Carpenter, 1988)</p> <p><b>Naked Lunch</b> (David Cronenberg, 1991)</p> <p><b>As Mulheres de Ryazan</b> (Olga Preobrazhenskaya, 1927)</p> <p><b>Caros Camaradas! Trabalhadores Em Luta</b> (Andrey Konchalovskiy, 2020)</p> <p><b>Slalom - Até o Limite</b> (Charlene Favier, 2020)</p> <p><b>Ar Condicionado</b> (Fradique, 2020)</p> <p><b>Notícias de Uma Guerra Particular</b> (João Moreira Salles Kátia Lund, 1999)</p> <p><b>Paris, Texas</b> (Wim wenders, 1984)</p> <p><b>S4DE</b> (Raúl Perrone, 2021)</p> <p><b>O Piano</b> (Jane Campion, 1993)</p> <p><b>Raising Arizona</b> (Irmãos Coen, 1987)</p> <p><b>Meu Melhor Inimigo</b> (Werner Herzog, 1999)</p> <p><b>Maciste no Inferno</b> (Guido Brignone, 1926)</p> <p><b>Sangue de Pantera</b> (Jacques Tourneur, 1942)</p> <p><b>Noite de Reis</b> (Philippe Lacôte, 2020)</p> <p><b>Willy's Wonderland</b> (Kevin Lewis, 2021)</p> <p><b>O Sanduíche</b> (Jorge Furtado, 2000)</p> <p><b>Guerra do Paraguay</b> (Luiz Rosemberg Filho, 2016)</p> <p><b>Gaijin - Caminhos da Liberdade</b> (Tizuka Yamasaki, 1980)</p> <p><b>Uma Mulher é Uma Mulher</b> (Godard, 1961)</p> <p><b>Ganga Bruta</b> (Humberto Mauro, 1933)</p>		
--	--	--



<p><b>Libertados</b> (Ricardo Aida, 2013)</p> <p><b>O Batedor de Carteiras</b> (Robert Bresson, 1959)</p> <p><b>Rua do Medo 1994</b> (Leigh Janiak, 2021)</p> <p><b>Sexta-Feira 13</b> (Sean Cunningham, 1980)</p> <p><b>Rua do Medo 1978</b> (Leigh Janiak, 2021)</p> <p><b>Rua do Medo 1666</b> (Leigh Janiak, 2021)</p> <p><b>A Morte Branca do Feiticeiro Negro</b> (Rodrigo Ribeiro, 2020)</p> <p><b>A Tristeza do Jeca</b> (Amácio Mazzaropi, 1961)</p> <p><b>Olhar e Sensação</b> (Carlos Reichenbach, 1994)</p> <p><b>Filme Demência</b> (Carlos Reichenbach, 1987)</p> <p><b>Scooby-Doo: A Origem do Mal</b> (Rodrigo Saho, 2019)</p>	<p>ALGUNS SEGS DE SILÊNCIO MAS COM IMAGENS DO FILME DO MAZZAROPI</p>	<p>pelo computador. <u>Eu estava bem forte</u> na minha fase Cinemateca Brasileira, estudando bastante sua história, seus fundadores, <u>sua atuação até os dias atuais</u>. Meus primeiros contatos com as ideias de Paulo Emílio Sales Gomes. <u>Chorei, e depois</u> de algumas horas só queria ver um filme do Mazzaropi e ir dormir. <u><b>A Tristeza do Jeca</b> foi</u> o escolhido.</p> <p><u>Não se pode pensar</u> cinema sem pensar sua indústria, sem pensar a sociedade na qual está inserido e no <u>tempo em que se desenvolve</u>. Um filme é fruto de uma sociedade em determinado tempo.</p> <p><u>Vivemos tempos em que</u> são feitos cada vez mais filmes mas que não se pensa num universo cinematográfico como um todo. <u>E não é “universo cinematográfico”</u> da empresa tal, dá licença... É pensar na cultura cinematográfica, <u>como colocaria Paulo Emílio</u>, o cinema como forma de expressão da cultura de uma sociedade, <u>como forma de combate</u> ao capitalismo, como fenômeno social. Pensar que para tal filme ser realizado <u>foram inúmeros percalços</u> em uma indústria fechadíssima, que isola minorias e repercute ideais vigentes e</p>
--	--	--

<p><b>The Wayward Girl</b> (Edith Carlmar, 1959)</p> <p><b>Caravaggio</b> (Derek Jarman, 1986)</p> <p><b>A Carruagem Fantasma</b> (Victor Sjöstrom, 1921)</p> <p><b>Olga's House of Shame</b> (Joseph P. Mawra, 1964)</p> <p><b>As Cento e uma Noites</b> (Agnes Varda, 1994)</p> <p><b>Jacky au Royaume des Filles</b> (Riad Sattouf, 2014)</p> <p><b>A General</b> (Buster Keaton, 1926)</p> <p><b>A Bela e a Fera</b> (Jean Cocteau, 1946)</p> <p><b>Desejo e Obsessão</b> (Claire Denis, 2001)</p> <p><b>Delírios de um Anormal</b> (José Mojica Marins, 1978)</p> <p><b>Seis Mulheres Para o Assassino</b> (Mario Bava, 1964)</p>	<p>no máximo reformistas. <u>Com esse</u> isolamento de filmes não se pensa na sociedade como baseada numa <u>organização de consumo</u> para trabalhar feliz, e trabalhar para consumir mais. Tratando os filmes como <u>meras experiências de</u> entretenimento, os tais “espetáculos de evasão”, vemos apenas a <u>representação da realidade</u> burguesa na tela e dessa forma realiza-se um falseamento da realidade, um fechar de olhos para os conflitos que devem ser travados pelo mundo.</p> <p><u>A Cinemateca em</u> chamas era a história de luta que sempre foi o cinema brasileiro se tornando cinzas. <u>A cultura cinematográfica</u> ruindo por conta de um projeto de desmantelamento da arte, da cultura, do cinema. Todo filme produzido <u>hoje deve muito</u> aos filmes que vieram antes dele.</p> <p><u>É triste ver como</u> isso pouco importa hoje, como devemos apenas esperar a próxima sequência de algum filme sair no cinema. <u>Na minha própria</u> faculdade senti muita falta disso, uma história do cinema brasileiro, <u>de seus arquivos</u> que não são apenas a Cinemateca, apesar dela ser o maior. <u>Enfim, pensar o cinema</u> como</p>
--	---

<p><b>French Water</b> (Jim Jarmusch, 2021)</p> <p><b>Cinema Marginal</b> (Cavi Borges, 2006)</p> <p><b>Uma Noite com Ela</b> (Gustavo Galvão, 2005)</p> <p><b>O Encontro</b> (Marcos Jorge, 2004)</p> <p><b>Esconde-Esconde</b> (Álvaro Furloni, 1988)</p> <p><b>Eh Pagu, Eh!</b> (Ivo Branco, 1982)</p> <p><b>Besame Mucho</b> (Francisco Ramalho Jr, 1987)</p> <p><b>O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger</b> (Wes Craven, 1994)</p> <p><b>Scenes With Beans</b> (Ottó Foky, 1976)</p> <p><b>The Private Life of a Cat</b> (Maya Deren, 1944)</p> <p><b>Darkened Room</b> (David Lynch, 2002)</p> <p><b>A Tragédia de Belladonna</b> (Eüchi Sakamoto, 1973)</p>	<p>fenômeno social, e não apenas sair daqui <u>pronto para ser apertador</u> de botão na Rede Globo.</p> <p><u>Grande parte da</u> crítica cinematográfica passa também por essa visão de um filme como algo além da realidade, <u>críticas impressionistas focadas</u> na experiência de ver o filme, sem um método de análise que pense em tal filme <u>como pedaço de um</u> fluxo histórico do próprio cinema no qual está inserido, cinema brasileiro independente, <u>cinema brasileiro Globo</u> Filmes, enfim... Os portais de crítica cinematográfica mais populares no Brasil <u>tendem todos a responder</u> a mesma pergunta: vale a pena assistir tal filme? <u>E te falam sobre</u> a experiência de assistir, os recursos técnicos utilizados, aquele papo que não vai a lugar algum e <u>não vai trazer</u> nenhuma ideia. A experiência de ver um filme cada um vai ter a sua, mas <u>pensar a sociedade é</u> um pensamento complexo que vai além de nossas próprias percepções únicas, pois é um esforço conjunto, <u>com diversos pontos</u> de vista a serem abordados e trabalhados. Falta uma educação <u>artística emancipatória</u>.</p>
--	---

<p><b>Floresta Espírito</b> (Clara Chroma, 2020)</p> <p><b>Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo</b> (Clara Chroma, 2016)</p> <p><b>Intervenção</b> (Pedro Maia de Brito, 2015)</p> <p><b>Afetadas</b> (JEAN, 2021)</p> <p><b>Modo Noturno</b> (Calebe Lopes, 2020)</p> <p><b>Cena do Crime</b> (Pedro Tavares, 2021)</p> <p><b>Céu de Agosto</b> (Jasmin Tenucci, 2021)</p> <p><b>Bicho</b> (Ian Capillé, 2021)</p> <p><b>Construção de uma Vista</b> (Fábio Andrade, 2021)</p> <p><b>Maria e João</b> (Oz Perkins, 2020)</p> <p><b>Três Mulheres</b> (Robert Altman, 1977)</p> <p><b>Na Praia à Noite Sozinha</b> (Hong Sang-Soo, 2017)</p>	<p>Para Bazin, a crítica deveria ser constituída como uma <u>“teoria da sociologia da arte aplicada ao cinema”</u> a partir de critérios da <u>“psicanálise social e individual”</u>, para então “começar a vislumbrar o lugar e o <u>significado desta ou</u> daquela obra cinematográfica” e só então “começar a análise propriamente estética com <u>alguma chance de sucesso”</u></p> <p>O que é o cinema? <u>É um reflexo</u> da sociedade, é uma janela para algo? Não sei responder, <u>mas é mais do que</u> um espaço delimitado por quatro linhas, <u>mais do que uma sala</u> escura com imagens projetadas. O cinema tem forma e tem conteúdo, ambos <u>provenientes da realidade</u> na qual é desenvolvido, em que um influencia o outro. O que é eu não sei, mas o <u>cinema existe</u>, e enquanto existe possui impacto em nossas vidas, seja no nosso universo psicológico ou em <u>nossa realidade política</u>.</p> <p>Cito Adorno: “a forma estética é conteúdo sedimentado”</p> <p><u>Nada no cinema</u> sai do vazio, tudo tem um significado de ser dentro das imagens planejadas.</p> <p><u>A cinefilia por si só</u> não basta, é um desserviço ao cinema. Tem de se pensar seu impacto social.</p>
--	---

<p><b>O Esquadrão Suicida</b> (James Gunn, 2021)</p> <p><b>Outubro</b> (Sergei Eisenstein, 1927)</p> <p><b>A Mulher Quebrada</b> (Jeremias Segovia, 2013)</p> <p><b>Câmara Escura</b> (Marcelo Pedroso, 2011)</p> <p><b>Window Water Baby Moving</b> (Stan Brakhage, 1959)</p> <p><b>Soberba</b> (Orson Welles, 1942)</p> <p><b>Capitu e o Capítulo</b> (Júlio Bressane, 2021)</p> <p><b>Jogo de Cena</b> (Eduardo Coutinho, 2007)</p>	<p><u>O incêndio na Cinemateca</u> foi um duro golpe na memória coletiva brasileira, o substrato da mente permite nos emocionarmos de alguma forma.</p> <p><u>E estava chegando</u> a hora de voltar a uma sala de cinema, após quase seiscentos dias. Acontecia a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em novembro de <u>dois mil e vinte e um</u>. Tentei primeiramente comprar ingressos para Titane, de Julia Ducournau, sem sucesso. O mesmo com Memória, <u>de Apichatpong Weerasethakul</u>. No final, consegui comprar para Annette, de Leos Carax. Comprei para mim e para meu pai. <u>Marcamos também de</u> ver a mostra Constelação Clarice no Instituto Moreira Salles antes do filme, que seria no recém aberto Cine Marquise, <u>que contava com diversos</u> pertences de Clarice Lispector, pinturas suas e obras de outros artistas que de alguma forma dialogavam com seu trabalho. <u>Estava lendo A Paixão Segundo GH</u> na época, e gostando muito.</p> <p>Na exposição sobre Clarice Lispector, eu estava verdadeiramente emocionado, <u>me lembro de tremer</u> pelos corredores da galeria. Me senti</p>
--	---

<p><b>O Que Vocês Fizeram Com Solange?</b> (Massimo Dallamano, 1972)</p> <p><b>O Anjo Embriagado</b> (Akira Kurosawa, 1938)</p> <p><b>Orfeu</b> (Jean Cocteau, 1950)</p> <p><b>Chorão - Marginal Alado</b> (Felipe Novaes, 2019)</p> <p><b>Sans Titre</b> (Leos Carax, 1997)</p> <p><b>Fome de Viver</b> (Tony Scott, 1983)</p> <p><b>Eu, Tu, Ele, Ela</b> (Chantal Akerman, 1974)</p> <p><b>Perdi Meu Corpo</b> (Jérémy Clapin, 2019)</p>	<p>"PENSE EM MIM" DE</p>	<p>conectado com uma memória maior que a minha, mais sabida que a minha, <u>e pertencer a ela</u> de alguma forma.</p> <p>Evoco um de meus fotografos favoritos, Daido Moriyama: “Quando <u>caminho agora, de câmera</u> na mão, por uma cidade real, estou escutando as memórias dos sonhos de uma cidade que um dia existiu, e também <u>vislumbrando uma</u> modesta documentação endereçada aos sonhos da cidade que está por vir.”</p> <p>Era isso.</p> <p><u>E depois de tanta espera</u>, sentei na sala escura, as luzes se apagaram... Estava para começar! O filme foi bom, mas eu não senti nada. <u>Emoção alguma passou por mim</u>. Chegando em casa só conseguia pensar no que Clarice havia me mostrado.</p> <p>Cito Moriyama novamente: “Pode haver alguns fragmentos de memória ainda deitados nas profundezas da minha experiência aguardando para serem despertados, e eles estão prontos para a qualquer momento evocar novas memórias.”</p>
--	--------------------------	---



	<p>de mudança, não somente essa coisa especulativa e abstrata, que varia com cada um. O cinema vai muito além da sala escura e fechada.</p> <p>Em <i>A Paixão Segundo GH</i>, a narradora faz seu relato um dia após o encontro com a barata. Escrevo agora e já faz mais de um ano da sessão de <i>Annette</i> no cinema. Este período mais intenso da pandemia até então já é memória. Olho com certo distanciamento tudo isso, e falo muito mais do que sou agora do que como era na pandemia, eu te avisei que iria criar sobre a vida, não relatá-la diretamente, não transpô-la a vinte e quatro quadros por segundo.</p> <p>Eu vi coisas que vocês, humanos, não acreditariam. Naves de ataque em fogo na encosta de Orion. Vi uma pandemia aterrorizar a Terra. O Corinthians foi campeão do mundo e eu estava lá vendo. Fiz marquinhos de amizade visíveis até hoje. Morei no Residencial Alessandra. Fiz o “L”, vi a Björk cantando na minha frente, quase morri atropelado indo pro Bar da Rosa com os mais que camaradas Dory e Virgo. Todos esses momentos ficarão perdidos no tempo, como lágrimas na chuva.</p>
--	--

## ANEXO II – CITAÇÕES DE “A PAIXÃO SEGUNDO GH”

<p><b>CITAÇÃO 02.</b> Pg. 11: “A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida.”</p>	<p>Dostoiévski, 2+2=5</p>
<p>Pg. 16: Quando ela fala que pega a mão, mas começa a falar de amor e pá</p>	<p>???</p> <p>Acho que essa não entra</p>
<p><b>CITAÇÃO 00.</b> Pg. 20: “Vou criar o que me aconteceu, só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo”</p>	<p>Início</p>
<p>Pg. 26: “A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver para que me sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de viver”</p>	<p>???</p> <p>Acho que essa acaba indo um pouco contra</p> <p>Mas se for entrar é na parte do se acostumar a ver filmes, ou quando falo que não sou muito vivido</p>
<p><b>CITAÇÃO 11.</b> Pg. 29: “O pré-clímax foi talvez até agora a minha existência. A outra - a incógnita e anônima - essa outra minha existência que era apenas profunda, era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo:</p>	<p>Sobre não se emocionar no cinema</p>

<p>para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo. Só que a água nunca fervera”</p>	
<p><b>CITAÇÃO 01.</b> Pg. 34: “Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. <b>Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?”</b></p>	<p>???</p> <p>Sobre ficar olhando antigas fotografias</p>
<p><b>CITAÇÃO 06.</b> Pg. 38: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar - a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas”</p>	<p>Ano novo, A Carruagem Fantasma</p>
<p><b>CITAÇÃO SILÊNCIO.</b> Pg. 50: “meu silêncio fora silêncio ou uma voz alta que é muda?”</p>	<p>Antes do silêncio do Grande Sertão: Veredas OU depois do corte da Chantal Akerman</p>
<p>Pg. 53: “Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O Grito ficara me batendo dentro do peito”</p>	<p>???</p> <p>Ano novo, mas acho um pouco sofrido demais</p>
<p><b>CITAÇÃO 05.</b> Pg. 58: “Em mim um sentimento de grande espera havia crescido, e uma resignação surpreendida: é que nesta espera atenta eu reconhecia todas as</p>	<p>Quando falo de que o vírus venceu, de que as aulas estavam voltando remotamente na Unesp</p>

<p>minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida - quem sabe aquela atenção era a minha própria vida”</p>	
<p><b>CITAÇÃO 10.</b> Pg. 67: “e eu sentia com susto e nojo que ‘eu ser’ vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana”</p>	<p>Se for entrar é na exposição da Clarice</p>
<p><b>CITAÇÃO 00.1</b> Pg. 74: “É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se”</p>	<p>Talvez a primeira frase deixar de fora, mas colocar ali no “a sociedade existe para nos causar sensações”</p>
<p>Pg. 78: “Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava”</p>	<p>Não sei, talvez colocar no meio do texto, no meio de uma frase, e não como estrutura sólida</p>
<p><b>CITAÇÃO 07.</b> Pg. 83: “Por que o imundo era proibido?”</p>	<p>“Por que é proibido pisar na grama?” Mas colocar ela no presente</p>
<p>Pg. 95: “Pois a atualidade não tem esperança, e a atualidade não tem futuro: o futuro será exatamente de novo uma atualidade”</p>	<p>Quando se fala que esperança se sofre, mas acho que tem trechos melhores sobre a esperança</p>

<p><b>CITAÇÃO 09.</b> Pg. 116: “Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu - quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem? Dá-me a tua mão:”</p>	<p>Ver quando que acontece o <b>PERSONA</b></p> <p>Algum momento em que o texto pára um pouco</p>
<p><b>CITAÇÃO 04:</b> Pg. 118: “Sei, é ruim segurar minha mão. É ruim ficar sem ar nessa mina desabada para onde eu te trouxe sem piedade por ti, mas por piedade por mim. Mas juro que te tirarei ainda vivo daqui ‘nem que eu minta, nem que eu minta o que meus olhos viram. Eu te salvarei deste terror onde, por enquanto, te preciso. Que piedade agora por ti, a quem me agarrei. Deste-me inocentemente a mão, e porque eu a segurava é que tive coragem de me afundar. Mas não procures entender-me, faze-me apenas companhia. Sei que tua mão me largaria, se soubesse”</p>	<p>Quando pergunto o que estamos fazendo aqui e falo o nome do filme, o nome anterior</p>
<p><b>CITAÇÃO 08.</b> Pg. 134: “Tratava-se apenas de uma meditação visual. O perigo de meditar é o de sem querer começar a pensar, e pensar já não é meditar, pensar guia para um objetivo. O menos perigoso é, na meditação, ‘ver’, o que prescinde de palavras de pensamento.”</p>	<p>Sobre Glauber Rocha e a Eztetyka do Sonho</p>

Pg. 150: "O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana.

Mas é que tornar-se humano pode se transformar em ideal, e sufocar-se de acréscimos... Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana. E não preciso cuidar sequer de minha alma, ela cuidará fatalmente de mim, e não tenho que fazer para mim mesma uma alma: tenho apenas que escolher viver.

Somos livres, e este é o inferno. Mas há tantas baratas que parece uma

Usar ao final, talvez, para encerrar mesmo. Depois falando aquilo que no livro GH conseguiu soltar a mão que segurava, enquanto que eu sigo me apoiando nela

prece”	
Pg. 169: “Minhas antigas construções haviam consistido em continuamente tentar transformar o atonal em tonal, em dividir o infinito numa série de finitos, e sem perceber que finito não é quantidade, é qualidade. E meu grande desconforto nisso tudo tinha sido o de sentir que por mais longa fosse a série de finitos, ela não esgotava a qualidade residual do infinito.”	??? Talvez tirar esse último trecho
CITAÇÃO 03. Pg. 192: “o contato com a coisa tem que ser por um murmúrio,”	Cocteau, cinema é olhar pela fechadura
CITAÇÃO FINAL. Pg. 199: “Transcendência, que é a lembrança do passado do presente ou do futuro. A transcendência era em mim o único modo como eu poderia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido a barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a ideia”	Talvez acrescentar um parágrafo ao final sobre o próprio ato de se fazer o filme depois de tanto tempo passado dos eventos narrados
CITAÇÃO ABUJAMRA: “Um dia, tudo será memória. As pessoas que andam naquela rua, as gentis, as sábias, as más, todas, todas serão	Antes ali dos Aviões da Panair

<p>memória, o mendigo que passa sem o cão, o ginasta, a mãe, o bobo, o cético, a turista. Deus, inclusive, regendo o fim das coisas memoráveis, também será memória. Deus e os pardais. Os grandes esqueletos do museu britânico e todo sofrimento serão memória. Eu, sentado aqui, serei só esses versos que dizem haver um eu sentado aqui.” — Antônio Brasileiro.</p>	
<p><b>“Aliás, este filme é dedicado ao meu cabelo”</b></p>	No começo, quando mudar algum assunto