

A linguagem do cinema - Série II

Eryk Rocha em: A sombra e o silêncio

(Eryk) A montagem é... Está para o cinema como o conceito está para a filosofia, é... A montagem ela, ela... Eu entro no cinema, minha janela para o cinema, pra descobrir o cinema é através de Eisenstein.

Quando eu tinha 16 anos, quando eu vi o “Outubro”, aí foi minha janela. Dimensionar o cinema, o poder do cinema, o poder da arte, o poder do cinema de misturar, fazer tantos cruzamentos, misturar tantas forças numa só linguagem, ou seja, a força da política, da poesia, da música, do teatro, é... da história, né.

Quando eu vi esse filme, realmente até então, eu não tinha em nenhum momento pensado em fazer cinema, né, então quando eu vi esse filme, foi ali, foi um, realmente uma... Foi o filme que me fez um cineasta.

A chegada de um pensamento não linear na montagem, é... tanto de imagem quanto de som, ela traz não só uma revolução técnica em si, ponto de vista retórico, mas ela traz uma real influência, é... de transformação na linguagem do cinema, na narrativa, na estética, a técnica afeta a estética. Como que a essa técnica, essa revolução técnica, não só em termos da montagem digital não linear, mas em termos de captação, de câmeras digitais, de captação de sons digitais, uma série de coisas, como que isso afeta diretamente e transforma, e amplia as possibilidades da linguagem do cinema.

Uma que seu corpo sente o mundo e traduz aquilo em imagem e som. Então, se você tem meios técnicos de, quais são os meios técnicos que fazem traduzir isso? Então, isso afeta diretamente o processo de criação, e a linguagem, e a relação da imagem e som, que para mim ai, esse talvez, é... As profundezas do significado da montagem, pra mim, elas têm a ver com as relações entre imagem e som.

O que te motiva fazer um filme? Isso é uma coisa não muito clara, muitas vezes, né? É uma mistura de tantas coisas, você não sabe em que momento foi isso, porque te busca uma imagem que não é límpida, que a gente vai perseguindo ela, e a gente faz pra saber o que é.

Essa é a ideia do processo de fotografia que a gente tem né? Quando a gente vai revelar uma foto num quatinho escuro, a gente bota vários produtos, na água com aquele material, com aquela imagem vai se revelando pouco a pouco.

Como que surge dentro de você alguma coisa? É... É evidente que é da sua relação com o mundo, mas aonde surge exatamente, como que surge? O que te mobiliza a fazer aquilo?

Eu acho que é realmente pertencer a um território, é... um pouco enigmático, assim, que não que a gente não tem tanto controle e tanta precisão de entender, e acho que talvez nem importe isso, na verdade, saber racionalmente onde que foi. O fato é que quando esse desejo, é... você incorpora esse desejo, e essa vontade de fazer um filme, e vai perseguindo essa imagem, e... vira um processo obsessivo, onde tudo que você vê, na observação da vida, do cotidiano, do mundo, vai alimentando esse centro de criação.

A montagem pra mim começa aí, nesse momento, no momento onde eu começo a fazer os primeiros apontamentos, onde eu começo a imaginar já, é... o filme, o espaço tempo do filme, quando eu começo já a sonhar com o filme. É quando eu começo a perceber o ritmo e a respiração do filme, o fluxo, as energias do filme. Quais são as energias que movem o filme, né? Quais são as energias que tão dentro de mim, que me movem?

A montagem ela surge aí, a montagem surge na primeira sensação. A primeira semente, ela é um jogo de montagem. A montagem não é na ilha de edição, só depois.

Encontrar a forma, é... pra traduzir a essência do que eu quero falar, a essência do que eu quero contar, do sentimento mais primário do filme, do que vai se chamar filme, desse fluxo audiovisual, num longa-metragem de 80 a 90 minutos, que vamos chamar de filme.

E quando chega no momento da ilha, da montagem, no sentido da montagem, da articulação dos planos, da construção do filme, né, de você ter acesso à tantos fragmentos de filmes pra poder, né, é um momento onde você vai ter contato com milhares de fragmentos, nesse momento, é um momento onde... todos aqueles fios, aqueles fios que aparentemente alguns estavam soltos, todos aqueles fios que pertencem a territórios múltiplos, eles vão se encontrar e vão se magnetizar, tem quase uma eletricidade. Eu coloco em contato muita coisa, tudo que eu imaginei ao longo do processo, que eu inventei e reinventei as sensações que eu tive, o que eu filmei e o que eu não filmei, tudo aquilo no momento da montagem ganha uma... aquilo tudo se encontra.

A minha relação com o cinema, ela não passa pelo historicismo, não passa pelo mito. A minha relação com o cinema não passa por uma questão do mito, do historicismo, do cinema como uma entidade maior, sagrada, é... A minha relação com o cinema passa pelo corpo, pela câmera, pelas relações com as coisas e como que eu posso apreender as coisas, e ser as coisas. Eu acho que a beleza da arte está na possibilidade de você não só ver as coisas, mas ser as coisas.

(Trecho do filme)

"Oh, vai, vai, vaaai..."

(Eryk) - Eu viro aquele mundo que tá ali, e ele me vira também. Então tem um movimento que pra mim é muito presente, é... que foi esse de logo depois que eu vi o Eisenstein em Outubro. Eu morava no Brasil, fui morar na Colômbia, e eu mais ou menos com uns 18 anos, 17 pra 18 anos, comprei uma câmera raw 8, pequenina, lá na periferia de Bocotá, quando

eu morava lá, uma raw eight, e essa câmera pra mim, foi... Quando eu entrei em contato com essa câmera, pra mim, aí foi que eu descobri o cinema de uma outra forma.

Eu gosto de escrever, eu gosto de filosofar o filme, eu gosto de pegar a câmera e filmar, eu gosto de captar o som, eu gosto de estar na ilha e montar, eu gosto de produzir, gosto de trabalhar com ator, então pra mim, eu gosto de fazer cada fragmento do processo do cinema, pra mim ele é prazeroso, ele é artesanal, ele é fascinante. Eu gosto de participar de cada fotograma do filme, de cada coisinha, então eu acho que tem a ver muito com essa questão corpórea, quer dizer, não faço cinema para ser um diretor de cinema, a minha ambição, meu projeto de cinema não é esse.

Para ser um diretor de cinema, eu no lugar "eu sou um diretor". É claro que eu sou um diretor como decorrência de uma série de coisas aleatórias e de acasos que me levaram a isso, mas eu gosto de cada partícula do cinema, e que tem a ver principalmente quando eu to em ação, meu corpo tá em ação com aquilo.

Memória distante, difusa, é... uma vontade de me reconectar às minhas raízes.

"Rocha que voa" foi o primeiro filme que eu fiz, foi na verdade a minha verdadeira universidade de cinema, né? Eu tinha estudado cinema em Cuba, e eu terminei lá, em 1999, 2000, e eu e mais dois amigos, a gente teve desejo de fazer esse filme, chamado "Rocha que voa".

É uma declaração de amor, esse filme, né. Uma declaração de amor ao cinema, a América Latina e ao meu pai.

É um filme onde a gente tinha 400 horas de material, é... sendo que 70% do material filmado por nós, 30% de material arquivo, mas isso não importa, o que é filmado por nós e o que é material de arquivo. Tudo tá amalgamado. Entrelaçado. Entrecruzado.

A montagem de imagem, ela tem o ritmo do filme em grande parte acelerado. É uma montagem nervosa, é uma montagem agressiva, digamos assim, e o ritmo do som muitas vezes é lento.

Você não tá vendo uma imagem, e tá ouvindo o som que tá repetindo. O que você tá vendo ali, tá ilustrando o que você tá vendo ali, ou tá reafirmando. Você tá vendo a imagem num ritmo, e o som em outro ritmo.

O som como propriedade, a música, né, ela tem uma vocação. Ela é a vocação, pra mim, essencialmente física da linguagem, dos sentidos. As duas artes que estruturam a imagem para mim, me orientam na minha invenção, na minha linguagem, do que eu busco no cinema, que é a forma de traduzir, é... é a forma como eu sinto o mundo, e como eu consigo traduzir isso em linguagem. As duas rainhas da linguagem são a música e a poesia.

A gente filmou a "Rocha Que Voa" sem saber, sem ter conhecimento da existência dessa voz que é o fio condutor do filme. Vasculhamos tudo, pesquisamos, "pá pá pá", filmamos

tudo, era um filme, alguns dias depois da filmagem descobrimos, finalmente, duas entrevistas dele, que tinham 5 horas de duração da fala dele, e a gente ouviu aquele material, foi uma revolução naquele material, naquele momento. Então, como encarar a montagem agora, a partir desse material?

Então, acho que foi o único filme, é... dos meus filmes, o "Rocha Que Voa", onde teve um elemento decisivo, pós – filmagem, que foi estruturante, que estruturou a montagem. Essa voz, essa voz do Glauco que é uma voz em portunhol refletindo sobre o cinema, a América Latina, a política, a ditadura, a filosofia, a psicanálise, etc, etc... os próprios filmes dele. Essa voz foi aquilo que estruturou o filme, foi o fio condutor do filme. Essa voz criou a melodia do filme. Essa voz foi o mantra do filme.

Uma língua que ele mesmo tá descobrindo ao contar aquelas histórias, que ele tá como narrador do filme, e ele tá descobrindo aquela língua, aquela melodia, aquele timbre.

(Eryk) - Essa voz ela não funciona pra mim só como conteúdo, como ideia. Essa voz, ela tem um sentido rítmico, sensorial no filme, ela é mântica. Ela tem um sentido mântico no filme, porque ela vira som, ela vira música. Pra mim o cinema passa num estado onde tudo vira fluxo, tudo conflui, tudo vira fluxo, onde essas fronteiras formem conteúdo e desaparecem de alguma forma, eles se dissolvem e vira uma outra, vira uma cachoeira.

O "Rocha Que Voa" tem três tempos narrativos, digamos assim. Ele tem o tempo, é... ele tem o tempo do passado, nitidamente, que se faz alusão ao passado, é... os anos 60, aos anos 70, a passagem do meu pai por Cuba, por Havana em 1971, pelo cinema latino americano daquele período, etc e tal, pela ditadura. Fala do presente, porque fala daquele momento que eu tô, né, trinta anos depois, é... remexendo isso, essas memórias. Então, eu tô voltando em contato com aquelas pessoas, tô remexendo nos materiais, tô filmando Havana hoje, a Cuba contemporânea. E o terceiro tempo, que talvez seja o mais importante do filme que é o tempo imaginário, que é justamente o tempo aonde é... onde o passado e o presente se confundem, né, onde existe uma coexistência desses dois tempos, que é o que eu chamo de tempo imaginário. Então o "Rocha Que Voa" ele transita nesses três tempos, e a montagem do filme obedece, responde a essa dimensão desses três tempos.

E um dado muito importante ali, é que o material que a gente filmou do "Rocha Que Voa" que é uma película "Orwo". É uma película que foi, é... que a gente conseguiu clandestinamente em Havana, na época da filmagem; eu, Miguel e o Bruno - Miguel, fotógrafo, e o Bruno que escreveu o filme comigo. A gente conseguiu esse material comprando clandestinamente, muito barato ele, e era um material todo vencido, película vencida. Uma leva tinha vencido em 1976 e a outra em 1985.

Então quando a gente filmou esse 16mm, preto e branco, é... a gente não sabia o que ia acontecer, qual seria o resultado, era de fato uma revelação. E essa película que a gente filmou, a Orwo, foi a película usada pra grande parte da construção do cinema cubano e do cinema socialista, do bloco socialista dessa época. Uma película alemã que foi da Alemanha

Oriental que era distribuída nos blocos socialistas. Então é... o material que a gente tá filmando um filme, que fala da memória, é um material, é uma película vencida. É uma memória vencida, uma película vencida. A película tinha sobressaltos, texturas, fungos. Então, esse limite entre o que a gente filmou e o arquivo nunca foi um limite evidente. Não interessa esse limite. Não é só uma concepção retórica do filme, ou conceitual, mas ele tá presente na fisicalidade dos materiais, né? Porque a própria sobreposição das memórias estão presentes ali, né. A memória é uma memória de um cinematografia latina americana. A minha memória afetiva do meu pai, né. A memória da revolução cubana, né. O que é esse limite entre a memória individual, a memória do afeto e a memória é... cinematográfica, uma memória coletiva, digamos assim. Como que esses níveis de memória se entrelaçam e se articulam através da montagem?

Talvez fazer filme, fazer cinema, tenha a ver com isso, com essa transbordação de memórias, né? E fazer filme talvez seja uma necessidade urgente, vital de estar vivo, de estar presente no mundo, e de expandir essa memória que não cabe no corpo durante uma vida curta.

(Trecho de Filme)

"E o Brasil apropria seu destino econômico, político e social...Vamos fazer um intervalo e já, já, voltamos."

(Eryk) – “Pachamama” foi uma coisa inédita no meu trabalho, que foi um filme onde é... eu aglutinei várias funções simultaneamente: direção, fotografia, som, grande parte do filme, produção, e por que não já na filmagem, montagem também. Então, era pra mim, era uma... Pra mim, “Pachamama” remete a um desejo da câmera corpo, é... da câmera incorporada em uma dimensão da respiração, do gesto, é... do meu próprio corpo, da câmera como a prolongação do corpo, a câmera como um pincel onde você pinta um quadro ou onde você pega uma caneta e escreve um poema, onde você pega um violino e toca um instrumento. Então, a câmera como um brinquedo, de alguma forma, como um brinquedo como uma coisa mais lúdica, ou como uma arma também, uma coisa mais lúdica ou uma arma, ou as duas coisas.

Viajando e filmando, né. Era um filme e uma viagem, o que é? É um diário de viagem. É um olhar de um viajante em movimento. Então, é essa vontade de passar pelas coisas, de atravessar as coisas, e deixar ser atravessado também. Deixar ser arrastado pela aquela realidade.

Foi um projeto que eu fiz com historiadores, cientistas políticos, onde eu era a única pessoa da equipe que era de cinema, né. Então, eram seis pessoas viajando, dois jeeps, 14.000km pela América do Sul. Então, eu era a única pessoa de cinema, com essa câmera, e era um trajeto definido pela viagem.

Conversava com os historiadores muito no nível dos temas, das questões geopolíticas, mas propriamente sobre aquilo que eu tava captando, apreendendo, filmando. Eu não tinha

uma interlocução cinematográfica. Era uma viagem por lugares onde eu não conhecia, que eu nunca havia passado. Então, tudo é novo, tudo é descoberta. Nesse mar de descoberta tem muita paisagem, paisagem, paisagem, movimento, paisagem, paisagem. Então, é muito uma, realmente é muito uma, é um trabalho muito..., É... do que você já carrega de informação, do que você pode encontrar, de informações que você já tem sobre aquela realidade; a realidade indígena, realidade política, né. Você tem um imaginário sobre aquilo, né. Eu tenho um imaginário, a minha família é colombiana. Eu morei 7 anos na América Latina, então pra mim a Pachamama ela tem a ver com as minhas raízes, com essa questão indígena muito forte, é... Então, tem a ver um pouco com essa ancestralidade, com essa, é... esse inventário que eu tenho dentro de mim já, e o que eu vou descobrindo na hora, naquele momento em movimento. Então, é um confronto disso. Junto com isso a intuição. O que tá permeando, o que tá fazendo a energia circular, é a intuição. Então eu até falo isso no filme num momento com a minha voz:

- Aonde parar? Quando parar?

(Trecho do Filme)

"Essa viagem começa no dia 2 de janeiro de 2007. Eu e meus companheiros de viagem deixamos o Rio de Janeiro em dois jeep's. Ganhamos a estrada na expectativa de atravessar o Brasil e chegar ao Peru e a Bolívia, para saber o que estava acontecendo por lá. Creio que são países que vivem em um processo social muito rico na América do Sul, atualmente. São dois países vizinhos, que com o Brasil, compõem uma tríplice fronteira, as fronteiras. Chegar às fronteiras, e romper as fronteiras. Pela primeira vez, quando ocupar ter a mente da câmera, pra mim uma experiência nova. O roteiro do filme será ditado no próprio trajeto. Os múltiplos encontros, acasos, desencontros. Não há limite entre viagem e filme."

(Eryk) Tem duas forças que conjugam o filme, é esse acaso; quando parar e onde parar? Esse imponderável, que tem a ver com intuição também, de uma viagem, você não sabe no que vai dar, para onde que vai. Tem essa questão da... e tem a questão, que eu acho fundamental, que é: o que te interessa? Assim, o que... qual seu inventário? O que carrega em você, como cineasta e como homem? Então, pra mim, a questão política da Bolívia, a questão política dos movimentos sociais indígenas, é... de uma revolução cultural, que naquele momento tava em ebulição, que continua em ebulição, né. Pra mim, é uma questão chave, pra mim, no meu trabalho. A questão política está presente em todos os meus filmes.

A câmera, ela virou a minha respiração, a minha descoberta, a minha... quase o meu encontro. Tem um certo misticismo, aí se puder falar, do meu encontro com esse outro mundo que tá ali, com aquela matéria que tá ali, que é o sangue derramado que tá ali, também indígena, que é esse outro mundo que tá ali em contato. Eu tô sufocado, eu tô dentro da terra. O "Pachamama" termina no coração da terra, dentro da terra.

Essa câmera da mina, esse momento, ela é onde se evidencia, é... esse não limite entre o meu corpo e o mundo. Quer dizer, eu, meu corpo câmera e o mundo que tá aqui. Eu não tô

mais aqui e aquilo ali, eu viro aquilo ali. Eu incorporo aquilo ali. Eu transmuto naquilo ali. Eu não tô mais de fora, eu enquadrando alguma coisa e vendo alguma coisa de fora, com distância, de uma forma voyeurista e registrando. Isso nunca interessou muito no cinema.

Já no final da viagem eu percebi uma coisa que foi interessante, eu falei:

- Cara, como que eu vou montar esse filme agora? 100 horas de material. Passei por três países diferentes, milhares de cidadezinhas, municípios e não sei o que, tantos temas ao mesmo tempo, religião, cultura, história, ancestralidade, né. As pequenas histórias das pessoas. Que filme que é esse que eu vou articular agora?

E aí eu falei, bom, isso foi no final da viagem:

- Bom eu vou experimentar fazer um filme, uma primeira montagem, respeitando o trajeto, respeitando o trajeto.

O transeunte ele parte de uma necessidade minha de sair da perspectiva do coletivo, de uma coletividade que foi criada no "Rocha Que Voa", de uma forma do imaginário do latino americano, da integração, do portunhol, da... Dessa coisa toda, a mesma coisa do "Pachamama" que tem essa coisa toda do coletivo, da viagem, que são os encontros, os povos indígenas, né. Esse coletivo, né, essa quantidade de vozes que criam um coletivo, que criam um debate, digamos assim, é... No próprio intervalo clandestino, onde tava presente também as vozes das pessoas nas ruas, dos anônimos falando, então transeunte foi um necessidade sair de uma perspectiva coletiva, talvez mais épica, e ir pro corpo do indivíduo, mesmo, ir pro individual, pro corpo de um homem, de um homem mais velho.

(Trecho do filme)

"Agora não entendo por que insisto tanto pra me lembrar e te lembrar e relembrar o que passou"

(Eryk) Meus três filmes anteriores eram documentários, digamos assim, verborrágicos, mas verborrágicos falados. O transeunte é um filme mais minimalista, mais silencioso, onde eu tive a necessidade, de é... de ir pro silêncio, de ir pro vazio, de ir pro corpo de homem, de ir uma...O aspecto político do filme ele é muito mais elementar, ele tá muito mais ligado a relação desse homem, desse corpo com o mundo. A existência, é um aspecto mais existencial desse homem, da vida dele, e as possibilidades dele se reinventar, né. Num período da vida, um homem aposentado, que não tem mulher, não tem família, não tem perspectiva, e como a cidade dessa relação dele, dessa relação com a cidade que ele poderia, a partir disso, se reinventar.

(Trecho do filme)

"Quantas vezes eu chorei só pensando em você, sou um pássaro que voa a procura de viver. Sigo olhando para a frente..."

(Eryk) No Jards acontece uma coisa maravilhosa, que é a música. É um filme com um grande compositor e cantor que é o Jards Macalé, e a música ela é... ela é o fio condutor narrativo e poético sensorial do filme. A música, mas a música do Jards. Mas quando eu falo a música, eu tô falando que música? É a música do Jards ou é a música do filme? É a música com música do Jards Macalé, como trilha musical do Jards Macalé ou a paisagem sonora do filme? Que música é essa? Então, acho que aí, pra mim, é uma coisa muito clara de que não existe um limite, pra mim, entre trilha sonora musical, desenho sonoro e paisagem sonora. Tudo vira música. Então, a forma como eu acho que eu entendo o som do cinema, é que todo som de um filme, todo desenho sonoro de um filme, digamos assim, ele é música. Não é o desenho sonoro. O som de um lado e a trilha musical de outro. Esse território da música e do cinema quando eles se entrecruzam, eles vão criar outra coisa, eles projetam um outro estado, uma outra coisa, que eu nem sei o nome, que não interessa o nome.

A imagem sonora e a montagem, ela não tem contradição. A montagem, ela não trabalha no signo da contradição, como no "Rocha Que Voa", da oposição e da contradição, do choque. A montagem trabalha no fluxo, na viagem. Ela é uma viagem, ela é muito mais, em geral pra mim, a forma como eu sonho, o meu onírico, o meu mundo onírico, os meus sonhos, ele tem muito mais a ver com a viagem, com o fluxo, do que com oposição.

Os momentos onde o Jards está em um estúdio, por exemplo, concentrado, é... ensaiando, fazendo apontamentos ou descansando, esses momentos do cotidiano dele, eles vão pro sonho e voltam, vão e voltam. O cotidiano e o sonho coexistem, não estão em oposição. É um estado dentro do outro, todo filme ele vai no fluxo, e o que da essa cadência do fluxo, é o som.

O filme trabalha muito com essas passagens do interior pro exterior, né. Com o preto pro branco, né. Então, a gente tá nesse ambiente do estúdio que é fechado, que é penumbra, "pá pá pá", e a gente pode ver que tem vários cortes dessa coisa da escuridão pra clareza, pro sol, né. Então, é uma coisa que a gente trabalhou sempre, essas passagens elas serem... tem uma ruptura aí, né.

Esses intervalos da criação, pra mim, eram muito importantes nesse filme. Em vez de ser um filme, os filmes musicais muitas vezes vão de uma música pra outra. Música, começo, meio e fim. Esse filme ele trabalha... me interessa muito os intervalos entre uma música e a outra, e nem todas as músicas tem começo, meio e fim. Eu pego fragmentos, às vezes, da música.

Um filme, na verdade, qualquer filme na verdade tem um ou dois grandes sentimentos, um ou dois grandes temas, né. Como encontrar essa partitura do filme? A partir de questões claras que eu queria falar. O que era? A relação de um homem com a música, o processo de criação, essa questão do cotidiano e do sonho, né. Ele tá no cotidiano esperando pra gravar uma música e entra numa viagem, né.

A partir do momento que foi clareando pra mim quais eram esses estados, essas camadas,

tudo fica mais claro no sentido da montagem, porque aí ganha insistência. Aonde que você quer chegar? Eu quero fazer um filme que é um homem, a relação de um homem com a música, a história desse homem, então eu quero contar esse filme pra quem não sabe nada dele.

- "Acordes de Macau, os dedos de Macau estão tingidos". Não importa aquilo que a gente falou antes, não importa o conteúdo. No cinema você consegue ouvir um pouquinho, uma palavra, outra ali, mas não é isso. Você não tem que entender o significado do poema. Você pode entender uma palavra ou outra, mas entender é a sensorialidade, a sensualidade daquela voz, e como que ela vai se compor, como que ela vai rimar com essa atmosfera do todo.

Eu chegava no estúdio, a gente filmou durante duas semanas no estúdio direto, eu chegava no estúdio e o Jards me passava o repertório: - Eryk, hoje vou gravar tais músicas. Algumas eu conhecia, outras eu conhecia menos, e tal, e eu ia pensando naquele momento quando ele me falava, um pouco: Como que eu ia filmar isso, de que forma? Qual a dramaturgia que eu quero pra isso?

Eram três câmeras, e as câmeras viraram instrumentos musicais, então uma equipe de cinema que se misturou com um grupo de música, com o Jards e os músicos, e a gente se fundiu e já virou tudo um jazz, um improvisado só. Eu não tinha uma decupagem de falar assim: - Olha, a primeira música é essa, e eu vou filmar assim, e assim... Não, eu tinha uma base das músicas que eu queria, e ia inventando e reinventando a partir do agora, do movimento.

Eu queria mostrar pra vocês só, de uma forma bem, só pra elucidar o que eu tô falando, aqui, ele tá cantando com a Adriana Calcanhoto, né. Termina, vai para a solidão dele, que é essa coisa dele do rosto, aí vem essa coisa da formiga, dele sozinho no estúdio, do mar, né. E aqui, já de volta, essa imagem que a gente já viu no início do filme, é um outro momento dessa imagem da viagem, mas com outro som.

Essa vertente de cinema, desse tipo de cinema, sei lá o nome como dá. Esse tipo de cinema, cinema de invenção, onde os autores estão livres para inventar e reinventar, descobrir, tirar, né. Onde não existe uma fórmula pré-fabricada do que vai dar certo e o que não. É um processo de descoberta que vai ter né, com as coisas. Você tá aberto a isso. Você ter os mesmos elementos sempre, e o importante da montagem é a combinação desses elementos. É igual quando você tem um monte de coisa pra cozinhar, né. Você vai pegar esses temperos, esses molhos, esses sabores, esses alimentos, e você combinar e recombinar eles.

Então pra mim, esse era o movimento que eu queria de ter uma coisa mais silenciosa, mais pra dentro, mais misteriosa, "uma manhã de louco, todo mistério é pouco" é a letra da música. Esse silêncio todo ele explode para esse êxtase, que é essa música, que é a primeira música do filme, e que aí fica claro, porra, esse cara é um cantor.

Então essa música do sol, do sol morto, que você falou que tem a ver essa questão que você falou da luz explodindo, né, quer dizer, do contraluz do diafragma se abrindo. A primeira vez que eu fiz com o Miguel, eu ouvi a música. A primeira vez foi mais parado. Diafragma normal, diafragma equilibrado, sem estourar nada, sem sobre-exposição nenhuma, e naturalmente numa música ele vai repetindo: Take 2 numa música, take 3. No take que eu já tinha sacado a música, e eu falei: - Cara, aproxima dele e quando ele trazer a coisa do sol, explode. Explode pra luz, pro diafragma. Já fui interagido com a câmera e o personagem a partir já de um entendimento da música.

O que me atrai assim nesse filme é, é... é essa coisa de como a gente vai do silêncio, de um estado mais introspectivo, mais pra dentro, como que a gente vai disso, pouco a pouco a gente explode pro êxtase.