



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação Social

Audiovisual

Professor orientador: Gustavo de Castro

“O homem público”

Maurício Campos Pereira
e Rafael Ribeiro Gontijo

Brasília (DF), novembro de 2014



Faculdade de Comunicação Social

Audiovisual

Professor orientador: Gustavo de Castro

“O homem público”

Maurício Campos Pereira
e Rafael Ribeiro Gontijo

Monografia apresentada ao Curso de Audiovisual, da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Brasília (DF), novembro de 2014

Faculdade de Comunicação Social

Trabalho de conclusão de curso

Membros da banca examinadora

1. Professor Gustavo de Castro
2. Professor Tiago Quiroga
3. Professor Alex Calheiros

SUMÁRIO

4.....	RESUMO PALAVRAS-CHAVE
5.....	INÍCIO
7.....	PROCESSO
11.....	CONCEITO
25.....	REFERÊNCIAS
27.....	ANEXOS

VIAS DE FATO (Metá Metá)

*E na reta, caminhar sem saber onde vai dar
No breu sigo só
E o corpo no espaço é bom
Me alimento desse breu
Já nem sinto quem sou eu
Noturno, fugaz
Já não sei se sou capaz de parar
Bifurcação, entroncamento, contramão
São ruas sem fim
Vias de fato aos pés de quem
Desrespeitou sinais e atravessou ileso
Decidiu flutuar, quis se plantar de peso
Quando a noite cansar e a luz brotar à esmo
Sigo o meu caminhar, nunca amanheço o mesmo*

RESUMO

Num futuro no qual já quase não há contato entre humanos, onde as relações se encontram mediadas por aparatos de realidade virtual, os habitantes dessa cidade já nem respiram seu ar. De rostos cobertos, eles fazem uso dessas máscaras para interação virtual e proteção contra algo que parece ter contaminado a atmosfera. Isolados dentro de seus apartamentos, também já não saem às ruas, senão dentro de seus carros, nem abrem suas janelas, por sua vez equipadas com as mais modernas tecnologias de isolamento acústico. Nesse cenário, surge um grupo que grava sons que escapam desse estado de controle, sons fetichistas que buscam uma espécie de contato com o outro. E é trocando esses sons entre si que os membros desse grupo suprem a ausência de voz humana em suas vidas. Um elemento estranho, porém, entra em ação para desestabilizar os indivíduos nesse esquema de troca de sons. Sem as mesmas preocupações éticas do grupo, ou sem sua covardia, esse misterioso personagem faz uso de práticas heterodoxas para revelar as contradições desse grupo.

PALAVRAS-CHAVE

Som, gás, individualismo, público, privado, tédio, anarquia, comunicação, ficção científica.

INÍCIO

Um apartamento na cidade dos apartamentos: foi assim que começou nosso filme. Símbolo

do isolamento urbano, da apartação já sugerida pela etimologia da palavra, essas estruturas de cimento e concreto que desenham os horizontes de nossas cidades já vinham há muito delimitando nossas experiências de urbanidade, de vida social. Experiências de uma Brasília eternizada nesses termos e que nela pôde ganhar a amplitude necessária para nos sufocar.

Mesmo antes de dar início a esse projeto, eram apartamentos também nossos espaços de fabulação. "Quinquilharia" e "Apartamento", filmes por nós dirigidos ainda dentro da faculdade (2o/2011 e 2o/2012 blocos de realização, respectivamente), refugiavam-se nos interiores desses lugares para falar, ou melhor, retratar a relação que se estabelece com uma auteridade quando dentro de rígidas regras de convívio, onde as formas mais cruéis de violência são veladas, já naturalizadas, e se disseminam por multi-vetores de poder, agora pulverizados no ar. Os personagens, traumatizados por uma incapacidade de comunicação, nos faziam imergir nesses universos particulares e pareciam condenados às suas experiências privadas, descoladas de um mundo inteiro que os rodeava. Por mais que esse mundo (seus projetos e suas histórias) ficasse encarregado do papel de antagonismo e fosse responsável por encarnar na própria carne desses personagens seus traumas, neuroses e fetiches, a inexorável negação desse contexto inseria nossas narrativas numa condição de esquizofrenia latente. Privávamo-nos também da voz humana, do momento do encontro, de uma arena política verdadeiramente ampla, pública, verdadeiramente capaz de propor alguma espécie de transformação desse estado de coisas que tanto nos incomodava. Esses filmes, ensaios disformes, tentativas tardias de fuga para um cinema que não se curvasse às forças imperialistas e suas formas narrativas, tinham o corpo de um Frankenstein, pareciam tentar costurar junto propostas audiovisuais antagônicas: de um lado, um cinema ficcional com cara de maquete de Hollywood, embasado num modelo hegemônico que reproduz uma ideia de alienação no processo produtivo, onde a noção mesma de produtividade pauta esse cinema que, assim, alinha-se com o mercado e se torna cúmplice de suas forças perversas; de outro, um cinema que tem urgência por mudanças, que não consegue mais se ver distante de uma postura de embate, de resistência/subversão, nem aceita qualquer apartação que distancie política e estética, forma e conteúdo, corpo e mente, ação e pensamento. Desses conflitos, verdadeiras crises cinematográficas que se instauraram em nós enquanto fazíamos nossos filmes (nossos primeiros filmes), surgiu essa inquietação que poucos meses depois seria a fagulha desse projeto que apresentamos aqui, uma vontade por outra cinematografia, que rechaçasse todas as cartilhas, se propusesse reflexivo-intuitiva e nos envolvesse da planta dos pés à raiz dos cabelos. Era importante que as mudanças que se operavam em nós se vissem fora de nós, que esse novo cinema não nos representasse apenas, mas também a essa mudança.

PROCESSO

Em "Vivre l'amour" (1994), filme do cineasta de Hong-Kong Tsai Ming-liang, o apartamento vazio em que tomava lugar a melancólica história de amor e solidão nos arrebatou numa tarde cineclubista. Esse espaço posto a venda fazia ecoar e presentificava uma certa ausência. A mobília, uma cama com colchão, apostava no esvaziamento de coisas para propor o encontro de corpos, comumente substituídos por coisas. A questão parecia já metalinguística: de dentro de um apartamento de Brasília, cheio de coisas, víamos esses personagens que se encontravam no vazio, assim, víamos também a nós mesmos, um encontro num apartamento, um cineclube de dois

membros. Poucos dias depois, outro apartamento provocava nova junção.

Um de nossos pais acabara de comprar um novo apartamento. Ele estava vazio e se oferecia a nós, sensibilizados há pouco pelo filme de Ming-liang, como um convite. Rafael então convidou Maurício para um novo exercício, um jogo. Já convencidos de que o cinema a ser feito era o do possível, da negação industrial, da comunhão com a vida "real", lá fomos nós em busca de outra história, outra experiência audiovisual. Não haviam regras, mas livres propostas. O esvaziamento do lugar nos levou a escolha de objetos aparentemente aleatórios, mas que já escondiam em si signos de inquietude e metalinguagem: uma câmera, dois gravadores, um colchonete e uma máscara de gás (além dos celulares em nossos bolsos e do carro que nos transportava). Agora era preciso fabular com o possível. Os atores éramos dois e a cidade inteira que adentrava o lugar pelas enormes janelas sem cortina. Lá fora, uma cidade que dormia - ou apenas fingia. Nas ruas, de quando em vez um carro nos lembrava de que ainda havia vida na Terra, de que nenhuma bomba explodira com tudo. Ou teriam os carros substituído os homens?

Não foi difícil caminhar longe em direção ao futuro nesses territórios lunares da capital que a Lispector já tinham impressionado* décadas antes e que pouco ou nada mudaram desde então. A eterna capital da esperança se mostrava, no presente, capital do desespero. São desesperados seus indivíduos. Vivem na agonia de uma cidade que há tanto tempo é projeto concretado, ruína em construção. Uma cidade espremida entre a promessa de uma vida comunal, das unidades vizinhança, e a retumbante segregação que se esconde por trás das películas de carros prateados. Rafael e Marício eram corpos que emergiam dessa cena, eram jovens de apartamento, mas já não podiam continuar ali. Eram também corpos que vibravam por movimento, ação, contato. Não continuariam sentados nos tronos de seus apartamentos, com a boca escancarada, cheia de dentes, esperando a morte chegar*. Não! Se a atmosfera era de terror, se o suspense se instaurara sem pedir licença, iríamos também nos apropriar dele nos mesmos termos: sem desculpas.

Como imagem, a cidade parecia já cristalizada: eram os prédios de Niemeyer, as vias de rápida circulação, os símbolos de poder já fossilizados pelas coberturas jornalísticas. Brasília é a perfeita metropole do progresso, é nela onde os ideais de organização da vida social, individualização das demandas públicas e privatização dos espaços comuns se apresentam com brutal clareza. A violência que nos infligia essa cidade sem luz não podia morrer em nós, pois que é dessa forma que a opressão se introjetaria sem escape. Não, era preciso refletir (sobre) tal escuridão. Impostas pelo intocável projeto urbano, essas distâncias pareciam propor uma única saída: se era impossível ver a vida dessa cidade, tocar seus habitantes no plano do tátil, do visível, numa dimensão sonora esse encontro se efetivaria. Mas poderia o ronco nos apartamentos nos

convencer de que eles de fato dormiam, de que existiam também e roncavam como nós?

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse especto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.¹

Formalizou-se, então, entre nós, a ideia futurística de um grupo marginalizado que, à sua maneira, resistia de modo fetichista aos solavancos do progresso. Nesse futuro, as máscaras protegeriam pessoas de algo que estaria (pulverizado) no ar, um terror em suspensão, um medo paralizante. Nos carros e apartamentos, as janelas permaneceriam sempre fechadas. Aparelhos de ar condicionado e isolamento acústico se proliferavam como uma epidemia. Nesse mundo, esvaziado imageticamente pelas tais distâncias quase intransponíveis, nesses apartamentos sem mobília, sem quadros nas paredes brancas, sem luz, viviam pós-cidadãos em ininterruptas noites vazias, indivíduos isolados, melancólicas inexistências. Nossa distopia partia da hiperbolização de elementos cada vez mais presentes na cidade - hoje. Onde havia a máscara, a persona, a virtualidade, há o purificador de ar, o Facebook, o smartphone; onde estava o total isolamento, está o apartamento, o shopping, o carro blindado, o sufocante mundo privado. Assim, o referido grupo encontrara na troca de sons uma forma de contato. Eram sons que escapavam, momentos flagrados por gravadores atentos prontos a afagar indivíduos que, na falta de peles, satisfaziam seus corpos com línguas falantes, sussurrantes. Articulavam-se no submundo a procura dessas presenças - sonoras - que fossem capazes de se colocar no espaço vago deixado pelo Outro e permitissem a afirmação "existo".

Da própria beleza desse lugar do mundo eu não ousava me dar conta. A menos que fosse para buscar o segredo dessa beleza, e atrás dela a impostura de que seríamos vítimas se nela confiássemos. Ao recusá-la, eu descobria a poesia. Tanta beleza entretanto é feita para mim. Tomo nota dela e sei que ela está tão evidente a minha volta para ressaltar a minha angústia.²

¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2. ed., Brasiliense, 1986c [Obras Escolhidas. v. 1]

² GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Ed. Record, 1968.

Há algo de perigoso na beleza de Brasília. O fardo de um projeto de país lhe pesa os ombros, sem dúvidas. Suas contradições, mais ainda. A perfeição de seu traçado estabelece um clima de harmonia na cidade, tudo parece planejado para dar certo e, no entanto... as tesourinhas que nos permitem cortar caminhos são as mesmas que nos desorientam, a incontornável substituição dos pés pelas rodas fomentam também o insustentável individualismo automotivo, seus amplos espaços verdes nos convidam para estranhos passeios em desertos humanos. A solidão é capaz de sepultar o indivíduo nessa cidade. E, para além de Brasília, há as satélites - que servem e aterrorizam o centro com sua miséria. Mesmo longe, o "inimigo" está perto. Numa caminhada na madrugada da cidade, Maurício atravessou a Asa Norte de ponta a ponta. E não houve um barulho sequer que chamasse sua atenção. Ninguém nas ruas, apenas os pneus que estalam no asfalto seco, os alarmes que se preparam para proteger as pernas mecânicas de seus donos e, se houver sorte, um bater de painéis do alto de um prédio. Não se vê ninguém, mas a sensação é de constante vigilância. Quem são esses que nos observam por trás dos cobogós? - se é que eles são. Talvez não sejam mesmo, mas o medo os coloca ali, a espreita. Brasília são túneis de ar condicionado e janelas fechadas. Não há calçadas, mesmo que haja. "A mais bela ruína do século XX!", já disseram. Foi nesse cenário de perfeitas condições adversas que nossos personagens estabeleceram o escambo de sons que prometia a salvação de suas próprias humanidades.

CONCEITO

Em *O Sentido do Filme*³, Sergei Eisenstein procurou organizar e estabelecer todas as relações possíveis na montagem⁴. O que se apresenta são relações entre planos, entre cenas, entre sequências – e outras unidades possíveis, como as viradas de roteiro, por exemplo – e as possibilidades da probabilidade entre elas. A história de *O Homem Público* pode ser contada em três partes básicas: Parte 1) R apresenta a M uma nova concepção. Parte 2) Essa forma difere-se da prática de um grupo ao qual os dois pertencem. O grupo age na inovação de forma conservadora; R continua sua obra e observamos seu processo de construção; M desenvolve paulatinamente sua expressão diante da nova perspectiva. Sugere-se a possibilidade de que os participantes do grupo inaugurem uma nova etapa em suas vidas, pois, como M, são apresentados a nova concepção que R traz em sua obra. Parte 3) M, transformado, e R se reencontram, donde há uma mútua transformação.

Na primeira parte, em si, temos que R faz frente à M, o ser que perambula pelas ruas e o ser que se priva, respectivamente. Na segunda há de um lado um indivíduo com características próprias e outro com características próprias por se desenvolver, contudo, ambos fazem frente a um grupo, que se priva, pois ambos vagueiam pelas ruas ermas. Relacionando, pois, a primeira à segunda parte, há o alargamento do indivíduo para o coletivo: na parte 1, há uma pessoa de cá, outra de lá;

³ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

⁴ Suas postulações passam pela comparação à invenção de *haicais*. Uma interessante forma de observar as múltiplas relações possíveis entre os planos na montagem é o trabalho de Emi Koide sobre a obra de Chris Marker (Cf. KOIDE, Emi. *Por um outro Cinema – Jogo da Memória em Chris Marker*. Tese USP. Orientadora Iray Carone. São Paulo, 2011)

na parte dois, há duas de cá, três de lá⁵. Na terceira parte, há na imagem R e M a se confrontar, enquanto o som se dispõe de um dos personagens do grupo agora integrado à narrativa mestra dos personagens principais, o Técnico de Vozes. Se relacionarmos a segunda à terceira parte, há uma averiguação dos métodos de R na feitura de suas fitas mixadas ao passo que M expressa-se corpo a corpo com a cidade para que, na cena final, pela primeira vez durante o filme, possamos ver dois personagens interagindo no mesmo plano⁶. Se relacionarmos a primeira à terceira parte, tem-se um ciclo de transformação selado, em que um personagem interfere em outrem, que por sua vez interferirá em outrem – pois ainda que não visível, infere-se que o Técnico de Vozes agora também perambula pelas ruas, pois, tanto ele como a Universitária, o Ascensorista e M escutam a obra de R. Essas são algumas relações possíveis se traçarmos um quadro mínimo de cruzamentos entre as estruturas básicas do argumento fílmico de *O Homem Público*. Essas são relações antitéticas, que no grupo encontram a auto-crítica e nos personagens principais, a crítica.

Analisando o filme por outra forma de agrupamento, para Max Ernst, artista plástico alemão, a colagem é *o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas*⁷. É dado que a expressão audiovisual mais disseminada prescinde a imagem ao som, relegando-o a um mero aparelhamento visual. O que se quer destacar na presente memória, entretanto, é: se há autonomia ao plano sonoro e ao plano imagético, sobrepostos, essa noção da linguagem da colagem permite estender-se ao audiovisual. Essa noção dá-se na interdependência das partes, nas relações que estabelecem por si e entre si, isso é, não excludentes, tampouco subordináveis, e não dialéticas.

Essa abordagem tripartite está na análise da montagem de Cézar Migliorin⁸ a partir do filme mineiro de Sérgio Borges, *O Céu Sobre os Ombros*:

O relacionismo da montagem, a polinização como estratégia, pressupõe o cinema em sua versão fundamentalmente produtiva e, sem o temor do desgastado termo, em rede. Viveiros de Castro, citando Bruno Latour, diz: “uma rede não é uma coisa porque toda coisa pode ser descrita como rede. Uma rede é uma perspectiva, um modo de inscrição e de descrição, o movimento registrado de uma coisa na medida que ele se associa a inúmeros outros elementos”.

⁵ Conferir Anexo com os personagens.

⁶ Em verdade ao Ascensorista chegar em casa, depara-se com um homem na árvore, e na cena do Técnico de Vozes sugere-se a presença dos locutores no studio, porém em ambas a interação não é construtiva, cada qual segue seu rumo sem se atravessarem.

⁷ DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. de Saulo Krieger, Posfácio à edição brasileira de Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

⁸ MIGLIORIN, Cézar. A Invenção da Cidade. <http://www.tresdesign.com.br/encarte-piaui/>

A rede mais elementar, portanto, é dada a partir de duas coisas e tem, pelo menos, três⁹ interpretações possíveis e concomitantes. Um exemplo banal: um homem-pássaro. Sua dualidade faz brotar um ulterior sem substituir o anterior, passam a coexistir; este não é só homem, nem só pássaro, é algo entre as duas definições sem jamais emancipar-se *uno*, tem penas e asas como tem mãos e pés, sempre visíveis. A colagem diferir-se-ia do cinema que preza suas partes constituintes em que esses dois planos são recortes de outras obras (artísticas ou não), enquanto no cinema apenas podem ser¹⁰. Depreende-se, pois, um fundamento pouco difundido na trajetória audiovisual: há expressões a serem ouvidas, outras vistas, cada qual lança seus efeitos e, juntas, lançarão outros.

Podemos, desafiando a tessitura fílmica, vislumbrar duas aplicações para o pensamento elementar em rede: as interrelações de representação, além das de gênero.

Quanto à representação, temos que no audiovisual se dará ela em imagem e som. Os usos mais frequentes do som se restringem a ambientar uma sequência de planos espacialmente, dar ritmo a montagem, impor uma relação de proximidade ou distancia através do volume, antecipar uma ação que ainda há de ser mostrada pela imagem, ou de completar uma sequência em que propositalmente se omite a imagem por uma questão de dramaticidade (como é tão comumente utilizado em filmes de ação, há a escuta de um tiro após uma sequência de planos onde uma pessoa aponta uma arma para outra, mas intencionalmente se omite a imagem do disparo). Em outras palavras, o uso do som se restringe a conferir mais realismo, ritmo e dramaticidade às imagens. A escuta está aprisionada, daí, numa só direção. Existe a escuta focalizada, a dispersa, existem que ouvem apenas o que querem, outros que não entendem o que escutam e tantas mais possibilidades. Sobre as interrelações das representações, Michel Chion¹¹ fala de suas possibilidades inexploradas no cinema, mas que em *O Homem Público*, assim vemos, se encontrarão contempladas.

[...] Cuando llegó [no cinema] el sonido, se lanzó la expresión, aún hoy en boga, de

⁹ Tripla função para a imagem: representar o que filma; conectar e formar continuidades que constituam um mundo que não cabe em nenhum dos blocos; abrir cada um dos blocos, assim como a unidade frágil formada entre eles, para novas conexões (in MIGLIORIN, César. *A Invenção da Cidade*. <http://www.tresdesign.com.br/encarte-piaui/>). A mesma noção inter-relacional também pode ser compreendida à luz do recurso linguístico da parataxe, isso é uma justaposição que se volta contra seu meio e produz como que uma dissociação constitutiva (cf. MARTINS, Paulo. *Parataxe e Imagens In Boletim do CPA*. Campinas: Unicamp, 2009.)

¹⁰ *Aquilo que fazemos com as nossas desgraças* e todo o trabalho do cineasta curitibano Arthur Tuoto, por exemplo, é de pesquisa e apropriação sonora por um lado e imagética por outro, justapostas.

¹¹ Michel Chion.

contrapunto, para designar la fórmula ideal in abstracto de cine sonoro: aquella en la que, lejos de resultar redundantes como se decía, sonido e imagen formarían dos cadenas paralelas y libremente enlazadas, sin, dependencia unilateral. [...] Un supuesto contrapunto audiovisual, implicaría pues, si la comparación tiene sentido, que pudiera constituirse en el cine una "voz sonora", horizontalmente percibida como coordinada con la cadena visual, pero individualizada y diseñada por sí misma. Lo que queremos demostrar aquí es que el cine, en su dinámica particular y por la naturaleza de sus elementos, tiende a excluir la posibilidad de ese funcionamiento horizontal y contrapuntístico. Es tal, por el contrario, que las relaciones armónicas y verticales (sean consonantes, disonantes, o ni-lo-uno-ni-lo-otro, a lo Debussy), es decir, específicamente, las relaciones entre un sonido dado y lo que sucede al mismo tiempo en la imagen, son en él más ampliamente impositivas, la aplicación al cine de la noción de contrapunto es, pues, un parche, resultante de una especulación intelectual, más que un concepto vivo.

El problema del contrapunto-contradicción, o más bien de la disonancia audiovisual implica una prelectura de la relación sonido/imagem, y la bloquea en una comprensión de sentido único, pues supone, un desfase retórico preestablecido (al modo de: "Debería oír eso, u oigo eso"). De hecho, introduce al lenguaje y sus categorías abstractas, manejadas en ! términos de sí/no, redundante/ contradictorio.

Sobre una imagen dada, hay en efecto cientos de sonorizaciones posibles, toda una escala de soluciones, algunas de las cuales reproducen exactamente el código convencional, mientras que otras, sin allegar aun desmentido formal de la imagen, hacen deslizar su percepción a otro plano. La disonancia audiovisual, por su parte, no es sino un desfase invertido de la convención y, por tanto, un homenaje a ésta, y nos encierra en una lógica binaria que poca relación tiene con el cine.

O Homem Público cria a tese de um achatamento da imagem e (parcialmente) do som – na noção fatalista da sociedade que requer toda obra de ficção científica, essa é, inclusive, norteadora do filme. O audiovisual, potência mercadológica e retórica do contemporâneo, alastrado por rodoviárias, botecos, televisões de ônibus e elevadores etc, nesse mundo vislumbrado, diante da crescente virtualidade na cunhada “era digital” e da experiência arquitetônica e urbanística da cidade moderna, tornar-se-á tão altamente manipulável e/ou previsível que nenhum som ou imagem poderão mais ser percebidos como reais – o que explica, por exemplo, o fato de a Universitária somar o uso de drogas para abstrair uma experiência virtual, que por si já é uma abstração. Com a exceção das falas humanas. O computador, na época retratada, já testa seus experimentos na tentativa de enquadrar o som da voz, quando a imagem já está aprisionada – o desafio é: a máquina não vê informação no vazio, enquanto, para nós, falar ou calar significam. Podemos perceber isso na conversa de M com o “disk-terapeuta”, na Voz Inteligente que interage

com a Universitária e no ofício do Técnico de Vozes¹². A voz se tornou algo raro em um tempo de máscaras a privar as expressões e um surto de vendas de serviços de isolamento acústico. É isso que os personagens captam, essa última brisa humana.

Inegável, a potência audiovisual está na relação de identificação e/ou desidentificação do que é real. O som, daí, como moldador da narrativa é parte da proposta de linguagem e por isso atravessa o longa-metragem como recurso cênico, de forma que toda a banda sonora se encontra justificada em *mise-en-scènes*. Há sempre (exclusive os ruídos de ambiência) um gravador/tocador de faixas sonoras a confundir a percepção diegética, ora dissolvendo, ora restituindo molduras... O ouvido do espectador a deduzir as fontes. Essa é uma forma de colocar o som à frente da imagem, mesmo que o processo nunca obedecera a nenhuma estrutura de cadeia produtiva do cinema. Começou-se nas filmagens, foi para o roteiro, daí direto para a ilha para ser filmado outro trecho, gravou-se sons para mudar completamente o roteiro...e assim foi sendo construído. A rede elementar se arvora, porquanto, nas relações entre a imagem, tão bem estabelecida, e o som, tradicionalmente relegado.

Ademais e sobretudo, o som carrega, como o ar, mistérios que as imagens materialmente não carregarão no que diz respeito a sua emissão. Não apenas o cinema: a visão só engana se houver acordo mútuo entre ilusionista e espectador. Um ponto-de-vista é uma condição de visibilidade do objeto em questão, donde sua distância importa e, em verdade, é tudo o que importa. A imagem é paradigma, o que vi, se vi, existe. Posso duvidar do que é, mas é um algo. Não poderia inferir que existe um colar onde não vejo um colar – exclusive alucinações e fenomenologia. Ao contrário do som, coisa difusa. não "vejo" as fontes. Se não vejo ou não subentendo pelo contexto a imagem do emissor (rádio, boca, um interlocutor enquadrado olhando para alguém que conversa em *off*, música em boate), um som apavora um homem como um fantasma. Chris Marker em *Sem Sol* fala sobre a lembrança da sede, por exemplo. Lembrar da sede traz uma imagem à cabeça. Ouvir um som faz-te lembrar, no rol de sons que anotaste mentalmente, de sua fonte. Se ouves um som e não vê a fonte ou não se lembra qual tipo de fonte emitiria-no, gera-se uma angústia. Esse sentimento traduz a experiência dessa cidade silenciosa. Da mesma forma um gás que se espalha no ar sem fonte definida. Da mesma forma as estruturas de poder, pulverizadas, nas mãos dos cidadãos vigilantes – essa ideia de um *Big Brother* que está no imaginário da distopia. Essas associações sobre o etéreo, para nós, eram boas representações

¹² As cenas descritas ainda não se encontram incluídas no filme, estão contempladas na Escaleta (Anexos).

da insônia brasileira¹³, da ausência de representação do poder (pós-estruturalistas), da paúra da cidade e, quando raro, da ausência de vida pública.

Ao som, desde as primeiras filmagens, interessava-nos o recurso da apropriação e do *sampler*¹⁴, enquanto à imagem a pichação. Gestos contíguos, de naturezas distintas, seus objetivos afinados, precisamente (quer dizer, em destaque) encaixados na estrutura do argumento, modelando tudo o que dali veio na sequência. A reapropriação confere novo sentido à coisa própria, a despeito da propriedade privada. Talvez sejam mesmo os destroços que nos salvarão¹⁵.

O Homem Público é feito para ser remixado perpetuamente. Todos os áudios poderão ser substituídos (por nós ou quem o detiver), criar outra trilha para o mesmo argumento. Um filme que se muda para cada exibição é possível, ao sabor do público. A mesma lógica dos Creative Commons¹⁶ – sem a patente.

Samplear tem a vantagem de desbaratar a unidade da obra, a intenção dos discursos, a dança dos autores, o rito macabro da cultura, a mumificação da duração, a repetição da expressividade, o trezinho das escolas, e todos os blá-blá-blás sobre o mito da influência. Samplear não é se influenciar, é liberar a ex-donzela de um único som prisioneira dentro do castelo de um castelo de discurso sonoro, e torná-la *virgen again*. O que se tomou não ter qualquer obrigação com o que ficou para trás. Com os meus samples, eu faço o que quiser, não sou discípulo das minhas vítimas.¹⁷

O som que M ouve na primeira cena é justamente o que chamamos Fita Mixada 1 (FM1), a mesma, porém outro trecho, escutada por M quando esse está errando por sobre a árvore. R produz outra obra sonora, a Fita Mixada 2 (FM2), escutada a partir do momento em que M adentra

¹³ LISPECTOR, Clarice. Brasília: 5 dias in Brasília: Antologia Crítica. Organização Alberto Xavier e Júlio Roberto Katinsky. Cosac Naify. 1ª Ed. São Paulo, 2011.

¹⁴ OMAR, Arthur. A Fuga Atrás da Orelha in Entre Ouvidos: sobre rádio e arte. Lilian Zarembo (org.). Ed. Oi Futuro, 2010.

¹⁵ <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1443948>

¹⁶ Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem ou criem obras derivadas, mesmo que para uso com fins comerciais, contanto que seja dado crédito pela criação original(<http://www.creativecommons.org.br/as-licencas/>)

¹⁷ OMAR, Arthur. A Fuga Atrás da Orelha in Entre Ouvidos: sobre rádio e arte. Lilian Zarembo (org.). Ed. Oi Futuro, 2010.

o Setor Bancário, após ter pichado suas mãos¹⁸.

Muito se assemelham, essas invenções, às peças radiofônicas. O ambiente radiofônico por sua característica própria é feito de *flashes* de sons, gritos, sussurros, edições turbulentas, corte, corte, corte, notícias pela metade, sem falar na repetição e na redundância das mensagens publicitárias, comerciais e institucionais. O aturdimento sonoro tem continuidade no espaço visual público das cidades – no nosso filme, provém de máquinas, cigarras, sirenes etc; nunca sons espontaneamente humanos. Na era da comunicação a voz diz cada vez menos e a sua escassez, em tempos de pujante financeirização, muito possivelmente valorará qualquer manifestação vocálica. Um urro por uma barra de ouro.

A saber, os recursos expressivos do rádio são: locução/interpretação, sonoplastia, manipulação de tapes, uso estético da estereofonia e processadores de áudio.

O *Horspiel* (peça radiofônica) desenvolveu-se na Alemanha nos anos 20, caracterizando-se como adaptação para o rádio de textos literários e dramáticos. Segundo Regina Porto, esse gênero que goza de grande prestígio em seu país de origem e que aqui, como em outras partes do mundo, conheceu uma bem sucedida variante popular nas saudosas radionovelas, “com o tempo adquiriu autonomia criativa, a ponto de, em muitos casos, suprimir a narrativa linear e criar uma dramaturgia sonora própria. Seu valor decisivo continua sendo a palavra, à qual subordinam-se o ruído e a música”.

19

Com o som a imagem. Falemos dela. A cidade, quando intocada (ou simplesmente se planejada e tocada por somente encarregados, como é Brasília, pura e virgem), apresenta seus focos de luz,

¹⁸ No corte apresentado, ambas (FM1 e FM2) estão provisórias, apresenta alguns elementos mais amadurecidos.

¹⁹ OMAR, Arthur. A Fuga Atrás da Orelha in *Entre Ouvidos: sobre rádio e arte*. Lilian Zaremba (org.). Ed. Oi Futuro, 2010. No presente artigo, entreviu-se duas possibilidades para se discorrer a pesquisa e, por ora, não serão possíveis. Uma delas na aproximação do universo do dramaturgo e romancista irlandês Samuel Beckett. Sobre ele, Paulo Leminski dirá: “Beckett não se preocupa com verossimilhança: não é um realista nem um naturalista. Sua arte é alegórica, suas histórias são alegorias, símbolos-síntese, concentração física de realidades mais complexas. Para Walter Benjamin, toda alegoria é uma ruína da realidade. E com que trabalha Beckett a não ser com ruínas, ruínas de gente, ruínas de cultura? [...] O desespero metafísico de Beckett é também um apocalipse da literatura, um *day after* da literatura escrita, diante do desenvolvimento de novas tecnologias comunicacionais, cinema, rádio, TV, gravação, disco, os novos suportes materiais para o consumo imaginário”. Por outro lado, a ideia de fantasma negativo, pensando nas cordas vocais: “esse conceito, usado aqui como imagem ‘espelhada, diametralmente oposta’ à realidade criada pela existência de um sistema de comunicação de massa, é emprestada da neuropsicologia praticada pelo anglo-americano Oliver Sacks [...] e podem ser definidos como distúrbios da imagem corporal: ou a persistente memória de um membro amputado, ou o esquecimento e a alienação de uma parte do corpo existente capaz de funcionar perfeitamente. A terapia se daria por meio de uma traição da consciência submetendo o paciente a uma situação que exigisse o não-consciente do membro em questão”.

suas formas, seus desenhos, suas vias, seus contornos muito bem delineados, bem enviesados. Diz-lhe por onde, o que olhar – quanto mais a privação de uma experiência sonora complexa. A pichação desconfia, desvia, cria lastro no rastro. Com ou sem palavras, é uma assinatura. Assume seu risco, risca como quem nega esses espaços previamente modelados; a iconoclastia da urbe. Pede pra ser vista, revista a rua. Corbusier foi quem construiu a cidade branca, branca, que varre espaço para limpar horizontes. Um francês, de pensamento francês, de roupa francesa nunca pudera sentir nossas curvas. Desde aí a faxina não parou. Brasília foi construída para lá, nunca se instalou – ou se se instalou, nós é que não chegamos ainda. Quando está por cima paira, a nave holográfica. Quando está por baixo nunca pousa, é visível apenas uma fotografia aérea (plana, bidimensional, lá), um cartão postal de referente virtual, remetente sem legitimidade. Nunca ao alcance das mãos. Renet Descartes se tivesse mesmo vindo à Olinda e fumado camarão, com certeza cartesiana fundiria o miolo nossas cores, essas energias, e ao passar pela capital, derreteria todas linhas²⁰.

Essa cidade foi feita para pensar, está na cabeça. Aqui os dispositivos se acumulam mais e mais, nenhum capaz de reformular, de desconhecer para reconhecer Brasília. Humano brasileiro: ser privado: pensamento que vagueia, recôndito em sua angústia de ser, esperando sem esperança o porvir que nunca virá, ele já sabe...ora, o Brasil não lhe ensinou além da razão, pobre rico francês? De vagar com o corpo, divagar a mente... Querem-nos dentro desses lotes de espaço, gastando tempo pensando no que ser quando crescer. Desocupando os espaços públicos. Todos os caminhos levam ao quarto e banheiro. O tédio é contrarrevolucionário, diriam os situacionistas.

Já diria Dimas Cravalanças²¹: “ninguém tem a moral de cair pra dentro”...Vai ficar parcelando a aurora até o dia da catástrofe, presente sem fim? Esse dia vem junto com o progresso no cavalo alado.

Havia uma propaganda de carro no final da década de 90 que dizia: “Nissan: Um carro como os outros ainda vão ser”. Ao trocar *Nissan* por *Brasília*, tem-se algo próximo de uma campanha publicitária do governo federal de chamamento para a capital quando da sua inauguração. Um carro à frente do seu tempo pode ser alcançado? Talvez. Se ele ficar no seu tempo (à frente), sim, porque o presente encostará no futuro. Se ele continuar em velocidade constante ou acelerada, paralelo ao hoje, não. Brasília nasceu e desde então só a tinta branca foi trocada, apesar do aspecto futurista.

²⁰ Referência à *Catatau* (LEMINSKI, Paulo. *Catatau – um romance-idéia*. 2a. edição. Porto Alegre : Sulina, 1989), que fabula a vinda de Descartes (Renato Cartézio) ao Brasil.

²¹ Personagem do filme *Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queirós, 2014.

Justamente onde reside seu não-lugar: um espaço-tempo entre o passado e o futuro, mas que não se chama presente.

A cidade em questão nesse texto está sempre em questão, a sua maior vocação: auto-referência, metalinguagem. O cidadão brasileiro pensa Brasília, fala Brasília, corre Brasília todos os dias, mas não consegue ultrapassá-la, colocar-se diante e ver outra perspectiva. Brasília, nesse sentido (único), é a efígie de todas as cidades, é a efígie da contemporaneidade, uma cidade como as outras ainda serão: presentes vazios; um ser humano, diminuto, diante da enormidade de possibilidades de um horizonte sem ponto-de-fuga. Em Brasília, observamos com dificuldade atalhos criados por transeuntes. Todos os trechos trilhados, respeitados.

À essa insipidez, à esse nauseante perfume de jasmim artificial, do ralo transbordará e se misturará, de chofre, um odor de enxofre.

Faz parte de um imaginário da arte contemporânea, em destaque o cinema, uma plasticidade melancólica e frequentemente solitária. Nesse presente vindouro tudo é noite e as luzes coloridas deixam claro o mero uso pirotécnico como se pré-fabricadas para irradiar mais do que o possível. *O Homem Público* vê nesse rosto os sintomas de uma patologia fatalista. Aliás, como já suscitado, toda ficção científica carrega seu apocalipse e um julgamento a partir de e ao cabo de (fatalidade) uma análise da dinâmica social. Toda ficção científica é moral. Para nós, a fatalidade da sociedade humana está – além do achatamento da imagem e som – em seu individualismo, na extirpação da coletividade e das relações humanas. Essa condição sisuda a que se impôs a cultura ocidental abnega uma condição mais primitiva: a de que os homens são seres coletivos, como outros bandos de outras espécies, e o discurso de alteridade talvez seja uma lei máxima e irrevogável.

A cidade é um corpo em modulação. Construída no cotidiano, nas potências de criação de sujeitos e comunidades, na organização dos espaços e dos tempos dos que nela circulam (ou apenas vivem). Suas ordens e fluxos organizam e definem modos de vida e possibilidades de troca e nela aparecem as formas de resistência aos limites dados pelos esquadramentos do espaço, pelas partilhas que definem os lugares dos grupos e sujeitos, pela violência do mercado e pela parasitagem das múltiplas formas de financeirização da vida. A presença do outro, a impossibilidade de qualquer isolamento – por maior que seja o esforço – encontra na cidade o seu espaço de encontro e conflito. A cidade se constitui assim como uma cena aberta em que os sujeitos são espectadores e atores.²²

Desse conceito a linguagem imagética impressa ao grupo se difere dos personagens principais. Apresenta-se, daí, uma abordagem objetificadora, antropologizante, uma etnografia para o grupo –

²² MIGLIORIN, César. *A Invenção da Cidade*. <http://www.tresdesign.com.br/encarte-piaui/>

um coletivo de pessoas isoladas que se relacionam por aparelhos eletrônicos. A câmera sempre muito estável (estática ou suaves movimentos de tripé) a filmar interiores, sempre domiciliares e sempre esvaziados de cenografia. Paralelamente à dimensão privada, o certame mais ficcional, onde os protagonistas ocupam os espaços públicos ladeados pela câmera (na mão), suas respirações consonam os batimentos cardíacos do cinegrafista, seus corpos em trânsito na cidade deserta – povoada de carros. O artigo de Cézar Migliorin, de certa maneira se ajusta à nossa visão auto-crítica do grupo (onde M se encontra na primeira cena e nós, realizadores, já nos encontramos). Nessa citação, reconstruindo-a para o uso dialético que também lança mão a estrutura de *O Homem Público*, temos que (na última linha): *a cidade se constitui assim como uma cena aberta em que os sujeitos são atores e uma cena fechada em que os sujeitos são espectadores*. O título do filme, *O Homem Público*, atenta para essa dualidade. Para R e M, o(s) homem(s) que vai(ão) à público. Para o grupo, o homem público/espectador, aquiescido na poltrona diante do espetáculo.

Não há reconciliação com a cidade, só a negação da existente e a afirmação de uma outra nova, reinventada. Um contraponto absoluto à cidade de *O Céu Sobre os Ombros*, segundo Migliorin:

O espaço se tornava protagonista de um estar no mundo em que o ponto de vista humano não dominava mais as coordenadas espaciais; ver e circular não se desdobrava na possibilidade de agir sobre o que se via ou onde se estava.

Espaço aberto, cheio de possíveis, é verdade, mas também um espaço desprovido de um olhar que o organize, independente. A cidade moderna ali se impõe como espaço a ser conquistado, desafiante. Pobres humanos, tão pequenos e frágeis diante da modernidade da cidade. Esse espaço moderno, presente antes e depois da ação, é frequentemente insubordinável aos personagens.

Não encontramos mais os voyeurs, ou os perambuladores desprovidos de ação, mas relacionistas, não necessariamente como ação dos personagens, mas do filme mesmo. A cidade que surge aparece nas relações que se estabelecem entre personagens e entre eles e os espaços, uma imanência estética e espacial em que o que é personagem e o que é cidade se constituem na troca.

Não estamos no nível da ação, mas de uma montagem que coloca em relação não dialética blocos de afetos que fazem parte do mundo de cada personagem.

A cidade no neorealismo marcava nossas possibilidades, nos afetando mais do que nossa possibilidade de construí-la. Pois se no cinema contemporâneo as coordenadas espaciais não estão cartesianamente refeitas, as circulações [...] também não isolam o espaço dos personagens. O que

vemos é propositivo, uma cidade que se modula com as vidas. Às vezes mais violenta – às vezes doce, lisa, surfável.²³

A cidade que se quer instaurar não olha para trás com nostalgia, por mais que o plano final da piscina de ondas em preto e branco aconteça. A ideia é de que a partir daquele momento muito se perdeu, um projeto (como o da UnB) que acabou suscetível às dinâmicas das cidades comuns estacionou Brasília. O olhar para o passado é uma noção trágica²⁴, consciente de sua origem. Mais que se opor/combater, é resistir/subverter esse presente, essas estruturas.

Em Zona Autônoma Temporária²⁵, Hakim Bey defende duas posturas possíveis para o exercício anárquico. A tática do desaparecimento e a do *happening*. Vale para R e M, respectivamente. R anda por sobre as coisas; sua ação é a partir de pesquisa, colecionador cujo exercício é solitário; organiza para desorganizar; o fruto de sua ação não tem o mesmo alcance de M, mas é longo. Enquanto M pisa o chão, toca a cidade, põe o corpo mais à prova. Seus “instantes não são apenas meios para uma revolução maior: eles são a revolução, a revolução do dia a dia que mantém a urgência humana e a excitação do desvio, precisamente porque não perdura”²⁶; rasura, nega enquanto assina.

Por fim, quanto às interrelações que constituem semelhanças com a colagem, segundo Ernst: o gênero da ficção científica. Jean-Pierre Vernant em seu livro *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*²⁷, descreve a conexão dos gregos para com os mortos no mito do *kolossós*. Segundo ele, o *kolossós* é o ídolo pré-helênico que, ao substituir o defunto nas cerimônias fúnebres, cumpre a função simbólica de conter próximo dos seus a sua *psyché*, sua alma, de libertá-

²³ MIGLIORIN, César. A Invenção da Cidade. <http://www.tresdesign.com.br/encarte-piaui/>

²⁴ CLARK, TJ. Por Uma Esquerda Sem Futuro.. Ed. 34, 2013.

²⁵ BEY, Hakim. Zona Autônoma Temporária. Trad.: Patrícia Decia e Renato Rezende. Coletivo Sabotagem (Contracultura).

²⁶ FERRELL, Jeff. Tédio, crime e criminologia: um convite à criminologia cultural. Revista Brasileira de Ciências Criminais. Ano 18, n. 82. 2010.

²⁷ VERNANT, Jean-Pierre. Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, 2 ed.

la da vagação errante por este mundo e de reconduzi-la pacificada até o domínio de Hades. Normalmente uma pedra, (kol- “retém a idéia de alguma coisa ereta, erguida”) “o *kolossós* não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão de sua aparência física”. Antes, serve a uma economia do desapego em relação a presença do morto. Mas não é a sua representação. Vernant nos é claro: “Não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite ao mundo da luz”. Como o duplo do vivo, não sua imagem, o *kolossós* é presença de uma ausência.

O *kolossós*, assim, é o que faz presente a transição entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. *Kolossós* e *psyché* “entram pois numa categoria de fenômenos muito definidos, aos quais se aplica o termo *ειδωλα*, e que compreende [...] realidades como a imagem do sonho [...] a sombra [...] a aparição sobrenatural”. O duplo “não é um objeto ‘natural’, mas não é também um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento”. Portanto não se permite subsumir por nossa moderna noção de representação. Existe, em primeiro lugar, um paralelo e, em segundo lugar, uma relação mútua, de caráter acordante entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Analogamente observamos o que é a ficção científica senão algo muito próximo disso. Como já dito, a ficção científica presume uma hecatombe que acabara de acontecer e acompanharemos os dias subsequentes da nova era ou na iminência de acontecer e sofreremos com os personagens o apocalipse. A segunda assertiva vale para *O Homem Público* e no filme representa-se no irrompimento do dia ante à noite. A catástrofe é substituída pela aurora advinda do contato entre humanos, já que a clausura caracteriza a ruína. A falência do mundo acontecerá num futuro próximo, essa é a predição. Contudo, o futuro é um recorte do presente e guarda suas devidas proporções alarmantes. Um filme que acontece no futuro, mas só poderá ser filmado no presente não poderá ser tão somente futuro, tampouco presente. Está entre. Como Brasília está entre o passado e o presente em sua história, e entre o passado e o futuro em sua visualidade.

A cidade não pertence a nós. Nem a eles.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2. ed., Brasiliense, 1986c [Obras Escolhidas. v. 1]
- BELTING, Hans. O Fim da História da Arte. Cosac Naify. 2006.
- BEY, Hakim. Zona Autônoma Temporária. Trad.: Patrícia Decia e Renato Rezende. Coletivo Sabotagem (Contracultura). 2010.
- CLARK, T.J. Por Uma Esquerda Sem Futuro.. Ed. 34, 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. de Saulo Krieger, Posfácio à edição brasileira de Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FERRELL, Jeff. Tédio, crime e criminologia: um convite à criminologia cultural. Revista Brasileira de Ciências Criminais. Ano 18, n. 82. 2010.
- KOIDE, Emi. Por um outro Cinema – Jogo da Memória em Chris Marker. Tese USP. Orientadora Iray Carone. São Paulo, 2011
- LATOUR, Bruno. Jamais Fomos Modernos. Ed. 34. 2009.
- LEMINSKI, Paulo. Catatau – um romance-ideia. 2a. edição. Porto Alegre : Sulina, 1989
- LISPECTOR, Clarice. Brasília: 5 dias in Brasília: Antologia Crítica. Organização Alberto Xavier e Júlio Roberto Katinsky. Cosac Naify. 1ª Ed. São Paulo, 2011.
- MARTINS, Paulo. Parataxe e Imagens In *Boletim do CPA*. Campinas: Unicamp, 2009.
- MIGLIORIN, César. A Invenção da Cidade. <http://www.tresdesign.com.br/encarte-piaui/>
- SENNETT, Richard. O declínio do homem public: as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo. Cia das Letras, 1988.
- SENNETT, Richard. Carne e pedra. Trad. Marcos Arão Reis. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: Uma outra história das músicas. Companhia das Letras. 1989.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BORGES, Sérgio. O Céu Sobre os Ombros.

GUIMARÃES, Cao. Ex-isto.

HERZOG, Werner. Além do azul selvagem.

HERZOG, Werner. Encontros no fim do mundo,

KIAROSTAMI, Abbas. Um alguém apaixonado.

KLUGE, Alexander. Brutalidade em Pedra.

KUBRICK, Stanley. 2001, uma odisséia no espaço.

MASCARO, Gabriel. A onda traz, o vento leva.

MARKER, Chris. Level 5.

MING-LIANG, Tsai. Viva o amor.

NOVAIS DE OLIVEIRA, André. Fantasmas.

PEDROSO, Marcelo. Brasil S.A, Marcelo.

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. Fala Brasília.

QUEIRÓS, Adirley. Branco Sai, Preto Fica.

TONACCI, Andrea. Bang-Bang,

ANEXOS

Personagens

+ R

+ M

+ Ascensorista

+ Técnico de Voz

+ Universitária

1 Cenas a filmar

CIDADE

- Câmera filma trajeto do carro [plano fechado no parabrisa] (x)
- Prédio da 205 N (x)
- Mercadinho da Asa Sul ()
- Parque Aquático do Pai do Rolando ()
- Prédio que o Maiol morou nas antigas que tem uns azulejos do athos e uns ferros
- Plano dos carros feitos por Leo na HC (x)
- Janelas de apartamentos ()

Prédios com raios ao fundo (x)

GRAVAÇÕES DE SOM

- M grava de cima de uma árvore 308 Sul (x)
- R grava na caçamba de uma caminhonete ()
- Isa grava som ()
- M aponta para apartamento do prédio na 107 N (x) obs: 60D.
- R grava apartamento do prédio da 107 N (x)
- Alguém grava o carro vizinho?
- Isaías grava som no trabalho

GRAMPOS

- R grampeia M (x)
- R põe escuta na casa de Isa (x)

ROLÊS DE R

- R frita na concha acústica (x)
- R anda de carro (x)
- R arranca com o carro (x)
- R toca o terror:
 - Anda por cima dos carros(x)
 - Dirige fora das ruas, offroad (x)

ESCUTAS DE SOM

- Faquir ()
- R escuta - 1 Carro (x) (x)
- R escuta - 2 ()
- M escuta fita mixada de R - Casa (x)
- M escuta - 2 Prédio 205 N (x)
- Isa escuta fita de M (x)
- Isa escuta fita mixada 2 de R (x)
- Isafas escuta fita mixada 2 de R (x)
- Jose escuta fita mixada 2 de R ()
- M escuta fita mixada 2 de R (x)

ROLÊS DE M

- M olha no espelho do banheiro
- M pixação 1 (x) obs: HC
- M pixação 2 (x)
- M na 107 N (x)
- M toca o terror (x) (x) ()
- M fala ao telefone dentro de casa ()
- caminhada na 108 sul (x)

TROCAS DE SOM

- R visita casa de M (x)
- Refilmar chegada de R pelo corredor da casa de M (X)
- Refilmar troca de objeto entre R e M ()
- M visita casa de Isa (x)
- R troca som com Jose ()
- M troca som com Isaiás (x)

BENEDETTA

- Aula a distância.
- Benê em casa.

CENA FINAL

- M larga gravador e corre atrás de R que larga seu carro com som ligado, ao passo que Jose pega o gravador, se aproxima do carro e sai dirigindo.

VIRTUAL

- Subjetivas

- Algum personagem se conecta com o mundo virtual (Lente de contato ou máscara? Projeção sobre o rosto dele? Uso de drogas para algum personagem?)

- Imagens da nasa para fusão (x)

- Imagens da GoPro – salto do espaço, para video game de Jose (x)

SUGESTÕES DE ESPAÇO (AINDA) SEM MISE-EN-SCÈNE

- Kit do Piu

- Grade com sombra loca no prédio de frente o do Gonja na 307 N

- Grade da casa de Isa (x)

- 308 sul

OBS.: Pegar chave de imobiliária para filmar internas.

2 Sons a gravar/pesquisar

- Sons da cidade (externas)

Explorar som de carro

Ar-condicionado

Cigarras

Sons maquinais

Sons de implosões

- som gravado por Josi

Estúdio [produção das vozes eletrônicas]

Transforma vozes em vozes robóticas (e vice-versa)

- som de Isa

Conversa com Voz Inteligente

Pira na cama com Google Mask e drogas

Cena da Nave

- som de Benê

Video-aula

- Sons gravados por M

360° (scanner sonoro): sussurros dentro das casas

Conversas e gemidos de dentro dos apartamentos.

Interior de cabine de caminhonete

- Som grampeado de M

Telefonema para “disque-psicanalista”

- Som grampeado de Isaías

Conversas mil

- Som gravado por Isaías

Profeta profetiza

Laboratório no trabalho [gás]

- Sons dos carros

Voz inteligente

Música diegética ou não

Sons de Isaías/M/Isa/Jose ...

- Sons das casas

Sussurros

Voz Inteligente

Gemidos

Isolamento acústico

Apartamentos:

- Som escutado por M

Fita mixada 1

Fita mixada 2

De cima da árvore

Na 107 norte

- Sons das fitas mixadas de R

Referencias:

Jonh Zorn

Araça Azul

Tom Zé (poema)

Passos de R

Spray de M

Cigarras

Maquinas

Laboratório

Telefonema de M

- Som dos lugares subterrâneos?

Ar condicionado

Máquinas

3 Pra pensar

- Sussurros. As pessoas socialmente dialogam dificultosamente através de máscaras e em sua privacidade pouco falam também. Podemos ouvir sussurros, amedrontados pelo que vem do exterior: janelas fechadas ou pouco abertas. À princípio esse grupo capta diegeses, que se já não existem em imagens (paisagens imponentes, calculadas), serão captações de sons de interiores (casas) e exteriores (lugares coletivos). [*Podemos pensar aqui nessa urbanidade dessa cidade vindoura, o que terá nessa época? Como veremos a cidade nesse tempo? Shoppings? Subterfúgios subterrâneos? Shoppings subterrâneos? Salão de entrada de uma grande corporação? Ambiente de trabalho? Predomínio do ambiente doméstico,*

pessoas entocadas morando em seus medos.

- Como esse grupo se comunica? Essa identificação de ação coletiva é mostrada ou é apresentada através de algum narrador? fala de algum personagem? introdução sonora dos créditos iniciais? Como apontar as características desse grupo, quer dizer, amostrar que tipo de som costumam trocar, que tipo de som é esse que R subverte e o resultado sonoro de suas fitas mixadas.

Sugestão: Talvez o filme possa começar com essa cena de troca de som de R e M e escuta de M (PARTE 1 - Já filmada, faltante dois planos a refilmar). A partir daí sucede um acompanhamento desse grupo e suas ações (gravação de som/escuta de som (não de R) /troca de som *e talvez comunicação com o coletivo*) - inclusive R e suas outras ações (grampos, atos de vandalismo, invasão de privacidade etc), talvez não tanto ainda suas fitas, ficamos com uma delas apenas, a direcional à R, da cena inicial - e a observação da transformação de M (PARTE 2). Então entraríamos na terceira parte, as PAISAGENS SONORAS que seriam os espaços públicos inutilizados e uma fita de R que todos ouvem (PARTE 3). E então a PARTE 4, a Cena Final.

- Qual o alcance dos seus dispositivos de captação Sonora?

- Explorar flaires.

- Sugiro estudarmos mais as locações antes pra agilizarmos as filmagens.

- Voz Inteligente:

Google Talk?

Anúncios de publicidade aproveitadores.

Voz dos créditos iniciais?

Bob's Life

+ É um problema isso de os sons ficarem se repetindo dentro dos samplers de R, como se a narrativa que se baseia em sons não se surpreisse sem a repetição para o entendimento. É necessário que R picote memo essas falas, mude suas frequências e que use mais ainda das pesquisas que não se justificarão em imagens.

+ Morcegos (Flora e fauna modificados?)

+ Drones

+ Memória: etnografia cultural (grupo), anarquismo (indivíduo/noções de privado público), paradoxos da arte política (ranciere, adirley e tonacci), esquerda e vanguarda diante da crise da arte na contemporaneidade (crítica ao grupo), processo e cinema marginal e anarquismo, ficção científica: Brasília e a hecatombe que ronda a noção de progresso já fracassada, .

+ Biotech is godzilla

+ vamo pensar nas ações diretas e na fita mixada (que necessita pensar vozs de jose, voz inteligente, e lab de izaias).

+ Parquinhos destruídos, quadra de basquete, .

+ Propaganda de máscara, propaganda de Bom Ar, Propaganda de condomínio, Propaganda de isolamento acústico.

na

+I-Dozer

+Outdoor

+Remédio

+ cigarra som e falar talvez sobre cigarras e o seu cio

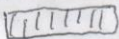
+ Pelo Som: dar uma vida para a cidade, um cotidiano: som de seus carros abrindo, movimentação.

+ som de rolo das ouvidas de som no carro de R, passando pra frente

+ Viajar na cena do Izaías: propaganda. Cena parada, ouvimos o elevador, os passos,

IMAGEM	SOM
<p>TELA PRETA</p>	<p>PAPAE "MÔ, SOM... MÔ, SOM... PODE IR?" MAURÍCIO "Vai." PAPAE "ESSE FILME FOI REALIZADO POR MAURÍCIO CAMPOS MONTA E RA MAURÍCIO "OPAA" PAPAE "E PAPAE GONNITO. ANADAM TAMBÉM _____ E _____ O _____ FEZ O TRABALHO DE MIXAGEM E _____ EDIÇÃO SONORA. _____ E _____ FIZERAM CÂMERA EM ALGUMAS CENAS. (PAUSA)</p>
<p>CARTELA: "BOB'S LIFE".</p> <p>FADE IN DA TELA PRETA PARA IMAGEM (COM UMA LINGUAGEM MAIS ALTA EM SOBREPONTO).</p>	<p>O NOME DESSE É FILME É "BOB'S LIFE" E ELE FOI FILMADO EM 2013 E ACONTECE EM BRASÍLIA. ... "Essa filme contém cenas de nudez, esse não é um filme de resistência. (Viajar mais) não possui mensagens subliminares. O som é importante.</p>
<p>MAURÍCIO DORME (APARE.) CELULAR TOCA. ACORDA. ESPERA, DEPOIS VAI À COZINHA. A CAMPAINHA É TOCADA DESLIGA O SOM MAURÍCIO VAI AO BANHEIRO. BANHEIRO / DO BANHEIRO 2 / VASO / SALA</p>	<p>CARRO + SOM DO PÁRISO. O SOM DO PÁRISO ABAIXA LIGA CELULAR SAI DO CARRO, CAMINHA TOCA A CAMPAINHA. O SOM É DESLIGADO. SOM SOM ENTRA O SOM QUE P. ENTRADO (SOM CONTÍNUO?)</p>
<p>M sai (COM SPATY?) P. SAI ANDA COM TONE E OUVINDO UM SOM (... É O CARRO? ELE SAI DO CARRO?) PRODUZ P. PRODUZ O SOM SUBVERSIVO (COMO? O QUE É?) P. VISITA VISITA OUTRA CASA E TOCA SOM. > COMPARAR ELE C/ A CIDADE: ANÁLISES DE CARRO</p>	<p>SOM DAS PESSOAS SOM DIEGÉTICO (PELA PRIMEIRA VEZ). OUVIMOS O SOM DA CASA VISITADA.</p>

IMAGEM NOZ



ESCALADA INFINITA (VARIAS ET CAMIIS DE BSB)

R SAI POR UMA PORTA

R POR CORRE UMA CALÇADA
(O CHEIRO DO RATO) ~~WAS WAS~~

R PASSA POR PLACAS ALTERNADAS
(DE CARRO)



~~R TIRA O VÍDEO NA PISCINA DE ONDAS~~

~~RECORDE~~

PAISAGENS SNOTS

M PIXA

R SAI PELA MESMA PORTA, DESSE
VEZ A CÂMERA O ACOMPANHA ATÉ
CHEGAR NO SEU CARRO

R ANTOA DE CARRO E ENCONTRA UM
PERSEGUIÇÃO

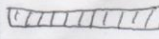
(ATÉ PISCINA DE ONDAS)

BRIÇA ATÉ TIRAR MÁSCARA (AINDA
N VEMOS OS POSTOS?)

ARQUIVO DE VÍDEO DA PISCINA DE
ONDAS.

OS DUIS SE OLHAM, O NASCE O SOL
IRROMPE

SOM MADAMI



R OUVI SOMS ~~ENTRADA~~ DE OUTRO DO
OUTRO.

R OUVI SOM X

SOM DE OUTRO

SOM PRODUZIDOS POR R

R OUVI SOM X

SOM DO GRAVADOR (QUEM ESTAVA GRA-
VANDO? O OUTRO ESTAVA OUVINDO? QUAL
GRAVADOR ESTAVA EM CENA?)

L TRANSENTE PEGA/UGA O CARRO/
UGA O SOM/ ABRIÇA O SOM/
UGA PL ALGUÉM PELA LEE

TRANSENTE DESLIGA A UGACÃO:

"TCHU".

Bob's Life

- + Judiana, Arnaldo Antunes
- + Labirintos Negros, Sérgio Sampaio.
- + Temporal
- + A simula sons do passado.
- + Gráçula em Ceilândia. Captando som de uma conversa de Halisley.
- + 7 Captação em Ceilândia, escuta em Brasília (esplendida, Hell Benders)
- + O filme imageticamente é pobre (apenas de linguagem) em arte, esvaziado, e sonoramente rico. A época das imagens acabou: agora a primazia do som. O som de Brasília é que é vazio: como incrementá-lo e compreender a imagem ~~pobre~~ vazia, passando o sentimento geral de vazio ^{em} (som e em imagem).
- + Eu de como

<p>1. IMAGEM ESTÁTICA. (Cartela preta? Alguma foto? A vista do apê? O gráfico de som da minha fala?)</p> <p>2. Plano- Sequência.</p> <p>3. M no banheiro escutando som.</p> <p>4. R Cobogó.</p> <p>5. M na sala escutando som; M sai de casa (gorro);</p> <p>ROLÊ DE M Início: redescobrimo a rua, meio paranoico.</p> <p>6. R coloca escuta no prédio de Seu Izaías.</p> <p>7. ROLÊ DE M M sobe na árvore e grava apartamento.</p> <p>8. ROLÊ DE R (À PÉ + CARRO) À pé grava suas passadas como quando foi ao encontro de M, transita com facilidade pelas ruas e interage com a cidade com despeito; R em seu carro.</p> <p>9. SEU IZAÍAS Plano próximo: gravador e laboratório; Izaías sai da Torre Digital e vai ao seu carro. Carro anda por Brasília (não como o de R, são filmagens externas, precisas, suaves). Izaías chegando em casa;</p>	<p>1. [G] M fala com alguém por telefone.</p> <p>2. Som de R aproximando-se de M.</p> <p>3. [G+P] Fita Mixada 1 – Parte 1</p> <p>4. <i>Biotech is Godzilla.</i></p> <p>5. [G+P] Fita Mixada 1 – Parte 2. Som ambiente Interno. [G] Som ambiente Externo.</p> <p>6. Som ambiente Interno + [G] Som captado pela escuta.</p> <p>7. [G] Som ambiente Externo + [P] Som captado pelo gravador.</p> <p>8. [G] Som ambiente Externo + [G] Som das passadas de R. [G] Som interno do carro + [G/P] (Som que M lhe entrega na primeira cena e/ou Música e/ou Objeto de Pesquisa Sonora de R e/ou etc?)</p> <p>9. [G+P] Som ambiente Interno. [G] Som ambiente Externo. [P] Som gravado no laboratório. [G] Som ambiente Externo + Interno Som direto. [P] Som de M. [G/P] O louco profetiza.</p>
---	---

<p>Izaías troca som com M; Izaías ouve som de M; Izaías ouve e grava o profeta.</p> <p>10. ROLÊ DE R (CARRO) Dois carros parados, R passa por eles; R, de carro, passa pelo buraco do Tatu.</p> <p>11. ROLÊ DE M M grava apartamento na 107.</p> <p>M grava som na caçamba de um carro.</p>	<p>10. [G/P] Continuação d'O louco profetiza. ?</p> <p>11. [G] Som ambiente Externo + [P] Som captado pelo gravador. [G] Som ambiente Externo + [P] Som ambiente interno (<i>Homem do Edifício Master cantando</i>).</p>
---	--

CARTELA 1
Bob's Life

CARTELA 2
Com
Isabela Vitória
Izaías Silva
Josevaldo Souza
Maurício Campos
Rafael Gontijo
Patricia Sardá
Rodrigo Fernandes
Guiherme Maiolino
Murilo Abreu

CARTELA 2
realização
Maurício Campos
Rafael Gontijo

Guilherme Maiolino (Som)

Leonardo Hecht (Fotografia)
Lucas Kato (Fotografia)
Murilo Abreu (assistencia de fotografia)
Tiago Rocha (assistencia de fotografia)
Slim (gimbal)

CARTELA 4
Agradecimentos
Alex Calheiros
Gustavo de Castro e Silva
Thiago Quiroga

Adirley Queirós
Bob
...

CARTELA 5
ORIENTE
Brasília, 2015

Escaleta

1. Tela preto e som de conversa ao telefone. Trata-se de um “disque-psicanalista”.
2. Imagem do interior de um apartamento. Pela janela, vê-se um carro que estaciona e um personagem (R) que caminha na calçada. O ponto de escuta está deslocado para fora do apartamento, onde R grava seus próprios movimentos de chegada. Ele caminha em direção á janela, recebe a chave que é jogada por outro personagem (M) dentro do imóvel e adentra o prédio. Dentro do apartamento, vemos pelo reflexo da ampla janela M se movimentar pelos cômodos do lugar. Continuamos ouvindo o misterioso personagem R que chegara de carro e agora se encontra fora de nosso campo de vista. Ouve-se passos em escadas e corredores e, finalmente, uma campainha que toca. De dentro do apartamento, vemos M se encaminha para atender à porta. A porta se abre, o som fica mudo e o silêncio se instaura na cena. M fecha a porta e caminha em direção ao interior do apartamento, onde pega um fone de ouvido e anda em um corredor mal iluminado por luzes coloridas. Ele fecha a porta do banheiro.
3. O silêncio total permanece. No interior do banheiro, M entra dentro da banheira, se deita e coloca os fones de ouvido. Ouvimos o que ele ouve.
4. Com uma máscara de gás no rosto e fones nos ouvidos, R caminha num corredor de cobogós. Ouvimos a música de metal que ele ouve enquanto anda.
5. De volta ao interior do apartamento, M está sentado e observa a rua lá fora. Ele continua ouvindo à gravação. E nós ouvimos junto com ele. Algo no som chama sua atenção: é sua voz, que ele reconhece com espanto. Ele tira os fones e sai de quadro.
6. Imagem de prédios de uma cidade. Ouvimos o som não diegético de implosões que parecem derrubar os edifícios.
7. Fusão para o rosto de M que se olha no espelho do banheiro. Continuamos ouvindo as implosões. M agora está de cabeça raspada. Ele coloca uma máscara de gás e sai.
8. M caminha pela rua. Parece estar (re)descobrimdo esses espaços públicos.

9. Em meio a prédios residenciais, M aponta seu gravador para os apartamentos e, num giro de 360°, faz uma espécie de scanner sonoro da vizinhança. Inúmeros sussuros podem ser ouvidos.

10. R sai de uma portinhola de metal dentro de um prédio residencial. Ele caminha até uma caixa de telefonia imbutida na parede e grampeia as ligações feitas no prédio. Sai sem ser percebido.

11. Em cima de árvores, M explora os galhos e sente seu peso balançar tudo. Ele aponta seu gravador para apartamentos iluminados por trás de cobogós ali perto. Ouve-se conversas ao longe, no interior do prédio.

12. R caminha pela cidade gravando o som de seus passos. Ele vai até o carro e arranca na saída.

13. Vemos a imagem da Torre de TV digital e ouvimos o interior de seu elevador. Alguém grava sons lá dentro, onde também podemos ouvir a ininterruptas propagandas publicitárias.

14. Numa garagem, Izaías caminha até seu carro.

15. Um carro transita pelas ruas da cidade. É o carro de Izaías. Ouvimos o que ele ouve dentro do automóvel: as conversas gravadas no elevador.

16. Izaías chega em casa e um homem sem máscara em cima de uma árvore chama sua atenção. Ele continua sua caminhada até a casa.

17. Izaías sobe as escadas de seu prédio, entra em seu apartamento, vai ao banheiro, tira a máscara e toma um banho.

18. Depois do banho, Izaías senta para tomou uns goles de cachaça e fumar um cigarro.

19. M chega no apartamento de Izaías e bate à porta. Eles trocam sons, M sai rapidamente e Izaías volta para dentro.

20. Já dentro Izaías se deita para ouvir o som recém trocado com M.

21. Um barulho na rua chama a atenção de Izaías, que sai à varanda para ouvir melhor. Outro vizinho também vai à varanda, mas eles não se comunicam. Izaías volta ao interior para buscar um gravador. De volta à varanda com um gravador em mãos, ele grava esse homem (o que estava na árvore) cantar em plenos pulmões.
22. R está dentro de seu carro ouvindo o som gravado por Izaías. Ele ouve também outros sons coletados na noite. R coloca para tocar em seu aparelho de som uma música de suspense. Vemos R passar por um aparente acidente de trânsito. R se vai com o carro, vemos os dois carros parados por conta do acidente. A música de suspense continua.
23. Dentro dos carros parados, pessoas de máscaras, catatônicas, parecem sem reação depois do acidente. Vemos a causa de tanta comoção: uma arranhão na lataria de um dos carros.
24. M anda pelas ruas e grava o som do interior de um apartamento. Ouvimos os gemidos de pessoas lá dentro.
25. Deitado na carroceria de uma caminhonete em movimento, M grava o som de um homem que canta emocionado “My way” dentro da cabine do automóvel.
26. Agora na rua, M grava o som de seus próprios passos.
27. Dentro de seu carro, R ignora os caminhos tracados pelo asfalto da cidade e dirige nas calçadas, gramados e pilotis.
28. R surge do escuro dentro de um apartamento estranho. Ele vai até a cozinha do lugar e planta uma escuta ali. Ao ouvir o barulho de alguém que chega, R foge do lugar pela janela do banheiro.
29. Isa chega em casa. Ela se despe parcialmente, bebe água da torneira e senta para cheirar um spray de gás alucinógeno.
30. Deitada numa almofada no chão, Isa usa também a máscara para projetar imagens que enriquecem sua experiência. Vemos a fusão de imagens espaciais sobre o rosto de Isa mascarada.

31. Nas escadas do prédio, vemos R descer e M subir. O encontro é eminente. Continuamos a ouvir o interior do apartamento de Isa, onde a escuta foi instalada.

32. M chega ao topo da escada sem se encontrar com R. Ele pega o celular e liga para Isa, que sai e faz uma traca de sons com ele.

33. M anda pela cidade vandalizando. Ele pixa, quebra, intimida, grita: se liberta. Paralelamente, R também dá seus passeios anárquicos.

34. No setor bancário, M vira o microfone para sua boca e fala. Ele pixa suas mãos de preto, pixa seu casaco da Adidas, tira a máscara por um momento para um respiro profundo. Colocando mais uma vez a máscara, M, já completamente negro, adentra a escuridão do lugar desértico.

35. Ouvimos o som de uma fita mixada e vemos imagens do setor bancário. Na fita, sons de pixação parecem pixar também o lugar.

36. Em ruínas na beira do lago, M ouve à fita mixada e parece agonizar.

37. Dentro de seus respectivos apartamentos, Izaías e Isa observam a cidade por trás de janelas e ouvem também ao som da fita mixada.

38. M está mais uma vez ouvindo a mesma fita, agora na concha acústica.

39. Vemos R gravar seus passos e palmas na concha. R agora ouve sua gravação. Podemos perceber no som barulhos de uma fita mixada em processo de mixagem (sons de teclados, mouses, fitas rebobinadas etc.). R caminha em direção à câmara até sair de quadro.

40. R e M se encontram na rua. M estava gravando sons, R estava em seu carro, estacionando. Cheio de raiva, M arranca R do carro e os dois saem em perseguição alucinada. Continuamos a ouvir o som do gravado de M, abandonado perto do carro.

41. Pelo som, percebemos alguém que, inesperadamente, passava por ali e pega o gravador, entra no carro e sai dirigindo enquanto comemora o achado. Passamos a ouvir também a música que toca dentro do carro. Na imagem, ainda vemos a perseguição de M a R, agora, com a trilha musical do carro, que instaura a atmosfera de ação. R e M vão até a piscina de

ondas abandonada. Lá, se batem dentro da piscina quase vazia.

42. Silêncio total. Vemos a imagem de arquivo da própria piscina de ondas, quando ainda em pleno funcionamento. A piscina está cheia e centenas de adultos e crianças brincam nela.

43. R e M se encaram, ambos sem as máscaras, perdidas durante a briga. O sol nasce ao fundo.

44. Créditos. Música do Secos e Molhados “Fala” toca. FIM.