

Passing Light: o processo fílmico e a impermanência

Walber Lins Silva

Relatório de Projeto para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira

Outubro de 2023

Folha em branco

Declaração de Integridade

Eu, Walber Lins Silva, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M10072 de Cinema da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 2 /10 /2023

Walber Lins Silva

Agradecimentos

Aos meus pais, por sempre me apoiarem incondicionalmente desde o início neste processo de rumar ao desconhecido e por terem se esforçado para entender a minha escolha de emigrar do meu país para realizar um desejo muito antigo de estudar e trabalhar com cinema.

Aos meus amigos Caio, Carlos e Paulo por sempre se fazerem presentes, mesmo geograficamente distantes. Por sempre me estenderem a mão, há mais de dez anos, compreendendo meus dilemas e aceitando minhas peculiaridades.

À Luciana, por toda a paciência e companheirismo ao longo destes anos que se enveredaram dentre a pandemia do COVID-19, pelas certezas nestes tempos de incertezas e pela segurança em meus próprios tempos de insegurança.

Ao meu orientador, Professor Doutor Luís Nogueira, por toda a disponibilidade em ser o farol que deu o norte à este processo. Por toda a partilha de conhecimento, toda a paciência durante o percurso de criação deste filme, pelo entusiasmo e pela preocupação e por ter conseguido navegar magistralmente pelas águas turvas e quase sempre revoltas que é o meu processo de criação.

Aos meus amigos Bruno Acosta e José Dias por toda a parceria durante estes últimos anos, não apenas no âmbito da criação de filmes mas por todo o tempo que se dedicaram à manter nossa amizade duradoura e por todos os frutos que já colhemos e que iremos colher no futuro.

Aos meus amigos Bernardo, Lori, Cris, Tatiana, Rúben, Miguel, Joana, Manel, Ana e Alexandra pela amizade, por todo o acolhimento ao longo dos últimos anos e por todos os momentos em que me fizeram-me sentir em casa.

À todo o corpo docente do mestrado de Cinema da Universidade da Beira Interior por todo o suporte educacional.

Folha em branco

Resumo

Este relatório tem como finalidade apresentar o processo de criação do filme *Passing Light*, projeto final de mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior. Objetivando explorar, para além do conteúdo fílmico, a produção deste projeto, este documento pretende tratar, sobretudo, de questões de realização, som e fotografia e, a partir destas visões, refletir sobre os temas e ideias presentes na curta-metragem.

O filme enquadra-se na temática do existencialismo, buscando explorar os pensamentos e interrogações do autor sobre a morte e a impermanência, temas que mergulham profundamente na condição humana, confrontando-nos com a efemeridade da vida e a inevitabilidade do desaparecimento, abordando observações sobre o significado da existência e a importância de viver plenamente, mesmo diante destas circunstâncias universais.

Palavras-chave

cinema;impermanência;morte;identidade;religiosidade

Folha em branco

Abstract

This report aims to present the process of creating the film *Passing Light*, the final master's project in Cinema at the University of Beira Interior. Aiming to explore, in addition to the filmic content, the production of this project, this document aims to deal, above all, with issues of filmmaking, sound and photography and, based on these views, reflect on the themes and ideas present in the short film.

The film fits into the theme of existentialism, seeking to explore the author's thoughts and questions about death and impermanence, themes that delve deeply into the human condition, confronting us with the ephemerality of life and the inevitability of disappearance, addressing observations about the meaning of existence and the importance of living fully, even in the face of these universal circumstances.

Keywords

Cinema;impermanence;death;identity;religiosity

Folha em branco

Índice

Introdução	13
1. Conceber	14
2. Filmar	18
3. Sonorizar	26
4. Montar	28
5. Refletir	31
Conclusão	35
Bibliografia	37
Filmografia	38
Anexos	39

Folha em branco

Introdução

Passing Light é um filme com uma forte dimensão autobiográfica uma vez que cria representações de memórias e observações do autor sobre o seu passado, seus sentimentos e a forma como observa o mundo.

O filme, ao apresentar uma personagem que se insere diretamente na narrativa, a qual, sendo apresentada de forma não-linear e guiada pela voz desta mesma personagem, busca evocar um diálogo interno deste ser que ora é representado em tela, e ora é um mero observador do que o rodeia.

Dada a própria natureza do projeto, sendo uma obra apresentada a partir de uma narrativa originária de sonhos que se misturam com a realidade do autor, optou-se por não dividir este documento em um relatório que reportasse de forma comum o processo de criação de um filme (pré-produção, produção e pós produção, mas sim, respeitando a narrativa não linear da obra, permitir que as ideias se entrelacem para descrever o processo organicamente. Ainda assim, busco organizar estas ideias de forma clara e, sempre que possível, de modo a descrever de forma mais integral os métodos de concepção deste projeto.

De certa forma, a não-linearidade da narrativa contribuiu para que as ideias se mantivessem dispersas ao longo de todo o processo, mesmo que orbitando sempre em volta da temática da morte, da observação do vazio e do que as palavras nos dizem pela nossa voz interior, que embora muitas vezes não venha a ver à luz do dia, nos acompanham nos momentos mais singelos e corriqueiros. Tais percepções foram necessárias para que o filme pudesse ter sido posto em tela.

Tudo começa inadvertidamente durante o período inicial do ano de 2023, quando eu começo a ter diversos sonhos sobre a morte, ou como ela devia se parecer, ou como simplesmente ela seria algo distante de mim de inúmeras formas possíveis e, ao mesmo tempo, se revelava algo tão presente ao ponto de causar preocupação e um certo frio na espinha.

O presente relatório descreve a criação de *Passing Light*, desde sua concepção enquanto ideia até ao filme final, refletindo sobre a impermanência e sobre a morte através de uma estética visual e sonora que remete à sonhos e à observação do mundo a partir de um ponto de inércia.

1. Conceber

A morte é necessariamente um tema complexo, seja qual for a perspectiva sob a qual ela venha a ser observada. A sociedade ocidental, entretanto, parece nunca ter feito as pazes consigo mesma em relação a tratar deste tema tão misterioso e, por vezes, controverso.

Durante o segundo semestre de 2021, ainda durante a pandemia de COVID-19 que afetou o mundo inteiro de maneira inimaginável para os padrões da sociedade moderna, realizei um curta metragem de ficção chamado *Orate Fratres*. Neste filme, que acompanha os pensamentos de um padre ordenado na igreja católica e que está em conflito com sua vocação e em dúvida em sua própria fé, é possível observar que a morte é um tema recorrente em seus pensamentos. Foi a partir desta experiência que comecei, sem perceber, a desenvolver em mim mesmo o cerne deste trabalho aqui apresentado.

Passing Light inicialmente começou apenas como uma ideia em minha cabeça, após ter sonhado várias vezes seguidas e de diversas formas inimagináveis com a morte. Ora em sonhos lúcidos e vívidos, ora em sonhos soturnos e bucólicos e, ora em pensamentos sob a luz do dia. De certa forma a morte, sempre esteve presente em mim nestes últimos anos desde que cheguei a um país novo como imigrante para embarcar no que talvez fosse a maior aventura de minha vida até o momento.

Todavia, sempre que pensava sobre o assunto era como se de fato visse um filme pronto a acontecer. Mas não existia um guião per se e, como será demonstrado durante a leitura deste documento, este guião acabou por nunca existir em forma física e aquilo que é visto em tela é uma representação direta destes sonhos e desde período conturbado.

Por sonhar tanto com este tema, às vezes acabava por ouvir a voz da minha cabeça me dizendo que eu estava pensando sobre a morte quase que o tempo todo. “*Lately I’ve been thinking about death*”, dizia ela, que fala comigo em inglês, por vezes. *Passing Light* existe por conta desta voz interna, que, ao virar-se para o meu próprio interior e me fazer aperceber que os dias se vão com uma velocidade assustadora, também me fez observar, por uma ótica a qual não havia até o momento dedicado muita atenção, que a morte não se apresenta para nós apenas

como a costumamos conhecer, mas que é possível ter a experiência da morte ainda em vida, quando do fim de um relacionamento, por exemplo, ou em situações mais simples, como ser tratado com indiferença por outrem.

Existencialistas como Jean-Paul Sartre e Albert Camus exploraram a angústia existencial que a consciência da morte pode causar. A morte é vista como a única certeza da vida, e a consciência dessa finitude pode gerar um sentimento de absurdo e a necessidade de criar nosso próprio significado na existência. Todavia, ainda dentro do existencialismo de Camus, existe uma vertente que trata sobre o tipo de morte da qual é evidenciada neste filme: a morte em vida.

Na literatura, podemos utilizar exemplos como “A Metamorfose”, de Franz Kafka, onde acompanhamos a personagem de Gregor Samsa, que repentinamente acorda transformado em um inseto e enfrenta uma existência alienada de seu próprio ser e sem quaisquer esperança. Algo semelhante pode ser observado na obra de Camus, ao tratar do vazio e da necessidade humana de atribuir sentido a tudo e qualquer coisa ao seu redor e, ao aperceber-se que existe uma consciência sobre a finitude da vida e uma latente falta de propósito: cair em desgraça e então sentir-se “morto em vida”. Em *Passing Light* este conceito é abordado a partir da ótica de observação do mundo e da velocidade do passar do tempo, uma vez que a inércia perante a vida também pode ser considerada uma forma de morte.

Esta sensação também é evocada a partir de um viés religioso e é precisamente deste viés que surge a dinâmica da impermanência. Por ter um background de certa forma considerado religioso e, embora não mais o tenha, alguns conceitos sempre orbitam meus pensamentos, especialmente em se tratando da impermanência e, mais recentemente, da morte. Todavia, não pretendo aqui me prender em conceitos da religiosidade cristã mas sim debruçar-me com um olhar atento sobre a ótica budista no que podemos considerar impermanente neste mundo onde habitamos.

Sendo um dos principais conceitos budistas, a impermanência refere-se diretamente à ideia fundamental de que todas as coisas no universo estão em constante mudança e que nada é permanente ou estável, tornando assim, impossível para nós nos mantermos completamente idênticos ao que fomos precisamente um minuto atrás, por exemplo. A impermanência é vista como uma característica inerente a todas as experiências e objetos, incluindo seres humanos. Isso significa que tudo o que surge inevitavelmente passará, seja uma sensação

agradável, uma situação desagradável, um estado de felicidade ou mesmo nossa própria existência física. Para o budismo e outras religiões semelhantes, nada dura para sempre e nada foi feito para durar para sempre.

Munido deste conceito e da necessidade de tornar todos os sonhos e pensamentos descritos em uma obra fílmica, comecei então a peregrinação espiritual que é o processo de criação de um filme, que ainda continuava a não ter guião, apenas um amontoado de frases soltas sobre diversas observações que fiz ao longo da vida sobre os temas refletidos no filme. Para além disto, trouxe comigo neste processo algumas referências que não se ativeram apenas ao universo fílmico, para além das já referidas, as quais analiso de seguida.

Sendo eu um grande apreciador de música, desde muito jovem, era óbvio para mim que este filme não nasceria tendo apenas uma ótica fílmica como força motriz, como veremos adiante. Porém, para iniciar com as referências cinematográficas, a bem da verdade me agarrei enfaticamente à obra de dois cineastas que viveram em épocas diferentes mas dividem muito mais semelhanças entre si do que pode-se perceber.

Tornou-se necessário convocar para este trabalho dois artistas que tratam a morte e a impermanência de maneiras muito distintas, porém muito coincidentes e que, principalmente, tendo realizado suas obras em diferentes épocas, estas continuam a revelar enorme atualidade e a remeter para a complexidade da sociedade moderna e o modo como percebe estes temas. Em primeiro lugar temos como referência o cineasta russo Andrei Tarkovsky e o seu *O Espelho*. Sem ignorar, obviamente, as outras realizações do cineasta russo, relevo este filme pelo caráter intimista e autobiográfico que o mesmo possui, e pela forma como a estética não linear da narrativa conta a história de sua vida por meio de seu alter ego fílmico. Em segundo lugar, mas num mesmo patamar de influência, temos *The Tree of Life*, do americano Terrence Malick. Outra obra sobre a qual tenho prestado muita atenção desde o seu lançamento em 2011 e que, tendo-a visionado por várias vezes, pude retirar diversas interpretações, a partir das quais poderia trabalhar os conceitos que pretendia.

Ambos os filmes acima citados possuem estruturas não convencionais em se tratando da narrativa, sendo, por vezes, trabalhos para mim inspiradores no desenvolvimento do meu próprio processo criativo. Tanto Malick quando

Tarkovsky debruçam-se, ao longo de sua filmografia, sobre estes dois temas que cito em meu trabalho: a morte e a impermanência. Ambos abordam estas temáticas muitas vezes disseminadas noutros temas como criação, espiritualidade, natureza, a morte e a própria existência. Em *The Tree of Life* estas abordagens tornam-se grandiosas e detalhadamente analisadas, por exemplo na sequência de planos que, de forma abstrata, descreve a criação do mundo a partir de um viés evolucionista onde é possível observar a gênese do planeta, o período onde a terra fora dominada por dinossauros e o nascimento e ascensão da raça humana como hoje conhecemos.

Já no campo sonoro, apesar de adotar uma abordagem minimalista em *Passing Light*, posso afirmar que este filme só se tornou possível dado o meu apreço por diversas obras musicais de bandas e/ou artistas de diversos estilos. Posso citar por exemplo o grupo de post-rock islandês Sigur Rós e o grupo de metal progressivo sueco Pain of Salvation. Estas duas referências musicais tratam de forma recorrente da observação do ser humano como parte de um espaço que não pertence a si próprio, estando ele próprio apenas de passagem.

Os Sigur Rós, por estar em um extremo mais “calmo” do espectro, trabalha de forma magistral o silêncio e o crescendo emocional em suas músicas, enquanto os Pain of Salvation, estando no outro extremo do espectro, um grupo de metal progressivo, trabalha temas mais pesados em suas harmonias e cria um ambiente sonoro muitas vezes de inquietude e desassossego.

De certa forma, todo este conjunto de ideias, situações, pensamentos e imaginários acaba por recair no campo da observação da ausência de sentido ou horizonte causada pela impermanência constante à qual nós, seres humanos, estamos expostos. *Passing Light* pretende apenas ser um olhar atento sobre tudo aquilo que dizemos sobre vazio que observamos, sem utilizar palavras ou expressões. Como pude observar através deste processo, o silêncio que contempla o vazio é, por vezes, mais carregado de significados do que as próprias palavras quando ditas.

Partindo destas premissas, posso afirmar que a realização do filme foi, sobretudo, um exercício de observação do mundo à minha volta e de, às vezes, olhar para dentro de mim mesmo e buscar respostas, sejam elas para as minhas próprias perguntas ou não.

2. Filmar

Acredito que a pedra angular deste filme seja um olhar sob a existência humana e sobre a sua banalidade. Muitas vezes, durante o nosso dia-a-dia esqueçemo-nos de observar ao nosso redor as coisas mais simples, como as coisas mais complexas. Por vezes apenas escolhemos ver o lado bom ou lado ruim, entretanto, sempre há um ponto em que nos apoiamos para ter uma melhor visão daquilo que nos causa algum tipo de sentimento.

O que busco aqui é trazer uma abordagem fílmica ao cotidiano escondido, ao silêncio quando olhamos o horizonte. Algo que muito me inquieta, desde há muito tempo são as palavras não proferidas e as expressões de incompletude estampadas nos rostos das pessoas com quem cruzo-me no dia-a-dia.

A partir deste pressuposto eu sabia que teria de tomar decisões no que tange à forma como iria posicionar este projeto visualmente e qual seria a estética escolhida. O fator equipamento não era e nunca foi uma preocupação permanente uma vez que o que mais me interessa aqui é a observação por duas óticas: a ótica interna da personagem e a ótica externa da personagem. Inicialmente a decisão seria de filmar apenas o vazio por onde quer que eu o encontrasse, não tendo ainda sequer tomado decisão alguma sobre repérage. A primeira questão me surge neste momento: eu sempre quis que existisse uma personagem e que, de certa forma ela interagisse com o espaço mesmo que o espaço estivesse aquém de sua presença. Esta personagem que se apresenta no filme nasce como uma espécie de *ruckenfigur*, um conceito alemão que nasceu para denominar a interação de uma personagem com o mundo onde ela habita apenas se pondo na perspectiva do espectador. Um famoso exemplo de *ruckenfigur* é o quadro *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, pintado pelo romântico alemão Caspar David Friedrich. Nesta pintura, é possível observar um homem de costas em cima de um precipício rochoso a observar a névoa que cobre o horizonte.

Tendo então estabelecido a existência desta personagem, que preferi manter sem nome, o próximo passo então era, naturalmente, iniciar a repérage e pensar sobre os locais onde aquilo que eu pretendia para o filme pudesse ser

captado. Claro que o fato de não existir um guião para este filme dificultou um pouco esta etapa do processo, uma vez que o que havia era apenas uma locução, que ainda nem estava completamente escrita e visões idealizadas de locais onde eu poderia pousar a câmara. Inicialmente, comecei por dividir a ideia principal do filme em três elementos que julgo serem os mais pertinentes para a observação: algum lugar ainda indefinido na natureza; espaços/ambientes vazios/amandonados onde já houve intervenção humana, sejam eles na natureza ou não; ambientes internos de uma casa comum e o interior de uma catedral/sé onde se possa observar diversos elementos religiosos presentes no contexto da fé cristã.

Tendo estas ideias de certa forma organizadas, mesmo que ainda só internamente, parti para o próximo passo do processo, que foi encontrar um ator com disponibilidade para “interpretar” esta personagem sem nome que se perde no espaço e no tempo dentro do filme. A necessidade de interpretação não era demasiada, uma vez que por minha própria escolha, esta personagem não deveria ser algo que iria se destacar dentro da narrativa. Aqui, a personagem existe apenas como observador e, de certa forma, também como observado.

A primeira escolha me pareceu ser bastante acertada e inconventional, já que o ator escolhido tinha uma presença em tela bastante forte por ser um tipo de “protagonista” incomum. Uma vez que este aspecto estivesse acertado, pude partir então para um processo rápido de repérage que foi feito basicamente online, dependendo de indicações de amigos de locais onde eu poderia realizar o tal primeiro plano do filme que seria, até aquele ponto, a espinha dorsal desta obra.

Tudo que eu sabia até aquele momento era que eu precisava de um local, em meio à natureza, onde pudesse filmar um plano em campo aberto com uma lente grande angular que captasse a imponência da paisagem e tornasse a personagem apenas um mero espectador de tudo o que aconteceria à sua volta. Desde o primeiro momento em que comecei a pensar em conceber este filme, este plano sempre esteve presente.

Também foi uma escolha consciente a opção por utilizar apenas luz natural durante a captação dos planos para o filme. Era imprescindível para

mim que eu conseguisse captar as nuances que a luz apresenta nos diversos locais onde pretendia filmar, principalmente por se tratar de ambientes onde a natureza é o fator predominante e, mesmo em ambientes fechados como uma igreja ou uma casa, a forma como a luz incidia nos cenários onde pretendia filmar foi sempre a motivação principal à frente de qualquer outra questão técnica envolvendo a imagem.

Por indicações e por uma questão geográfica, uma vez que resido na Covilhã, o local escolhido foi uma quinta de turismo rural chamada Casa das Jardas, situada em Ladoeiro, no distrito de Castelo Branco. A casa, apesar de contar com uma infraestrutura incrível e muito bonita, suficiente para receber várias pessoas, com diversos quartos, piscina e uma grande área de lazer campestre, não me interessava de todo. A única coisa que me interessava no local era um terreno onde havia uma relva em uma altura suficiente para que a personagem pudesse caminhar livremente sobre ela numa tentativa que, posteriormente mostrou-se completamente falha, de recriar a clássica cena do filme *Gladiator*, de 2000, onde o personagem do comandante romano Maximus Decimus Meridius caminha por um grande campo de trigo.

No dia em que a réperage foi feita no local, a relva estava com uma altura suficiente para que a cena acima citada pudesse ser replicada, muito embora sem a mesma dimensão, pois o tamanho dos campos não era nem de longe similar. Entretanto, no dia em que se realizou a primeira diária no local, os proprietários haviam tratado da relva e, inclusive, haviam feito linhas diagonais onde a relva havia sido completamente retirada, como se ali fosse ser feita uma plantação a posteriori. Tive de avançar com a diária de qualquer modo e enfrentar este primeiro percalço estético que havia se apresentado.

Todavia, apesar da relva não estar como desejado, o céu estava bravo e com nuvens pesadas, apesar de, aquela altura, estarmos no início do verão.

A dinâmica deste plano era a seguinte: o plano seria estático em toda sua duração e não teria cortes. No início, a personagem iria olhar ao ambiente a sua volta de uma perspectiva mais próxima à câmara, quase que cobrindo todo o campo de visão do espectador e, ao longo do plano, a personagem iria caminhar rumo ao horizonte, dando ao espectador a perspectiva de vislumbrar tudo aquilo que havia à sua frente, até que, afinal, não se veria mais a personagem, e

a única coisa em tela seria um grande campo com cores contrastantes e nuvens pesadas no céu, quase que como uma pintura de Vincent Van Gogh.

Nesta diária foram gravados alguns takes, o que eu, pela ideia que tinha do filme aquela altura, considerei suficiente e dei tal diária por encerrada. Posteriormente, era rever os takes e escolher o melhor e aquele que se encaixaria da melhor forma na estética a qual eu pretendia para o filme. E aí o primeiro problema real surge. No dia da realização desta diária, o céu estava mesmo bravo, apesar de não haver chuva alguma durante a gravação dos takes, apenas alguns respingos ao final. Todavia, ventava demasiado e eu, apesar de utilizar um monitor externo para visualização do que estava sendo gravado, não consegui perceber em campo que, por causa do vento e da forma como o tripé foi montado, os takes apresentavam um tremor característico de quando algo é empurrado pelo vento. Tal tremor era notado principalmente nas bordas da imagem, hora sim, hora não, mas era algo que me incomodava, uma vez que eu pretendia que o plano fosse completamente estático.

Decidi deixar esta situação adormecida por um tempo e partir para gravar os planos do segundo segmento que eu gostava de ter disposto no filme: a natureza.

Por residir no sopé da Serra da Estrela, aquele lugar sempre me fascinou pelos seus mais diversos ecossistemas e paisagens que podem ir de florestas densas a caminhos rochosos com incríveis quedas d'água na distância de 1km. Era então natural que o local escolhido tinha de ser tal serra, principalmente por que uma repêrage não seria necessária, já que a tinha visitado inúmeras vezes, seja com guia seja sozinho, inclusive para fotografar as paisagens.

Na segunda diária, decidi rumar pelas entranhas da Serra da Estrela partindo da trilha que se inicia ao pé do parque de merendas, antes de sequer de fato iniciar a subida rumo à serra. Esta trilha tem dois caminhos que são frequentados por escuteiros, tendo inclusive um local onde os habitantes próximos podem recolher a água que desce das nascentes da serra.

Uma vez na trilha, procurei enquadrar todos os espaços que tivessem os diferentes tons de verde que as plantas do local apresentam, em contraste com o azul do céu, que pode ser bem limpo ou com nuvens muito pronunciadas, já que

o clima naquela serra tende a mudar muito rápido. Nesta segunda diária, entretanto, não estava sozinho. Uma de minhas ambições para este filme era tentar reproduzir a imagem da mãe natureza utilizando mesmo uma figura humana, então, o filme teria mesmo de ter duas personagens – uma que representaria o autor, o seu alter-ego, e uma que representaria a mãe natureza. Na ocasião, estava acompanhado pela atriz que iria representar Gaia e pela sua filha de poucos meses de vida.

Como não era prudente estar muito tempo dentro de uma floresta com uma criança praticamente recém-nascida, a diária foi curta, mas resultou em planos excelentes do que ali havia para ser capturado em câmera: folhas vívidas, pequenas e grandes fontes de água natural corrente por entre pedras com musgos de cores vívidas, grandes árvores com folhagens dos mais diversos tamanhos e tons de verde e, claro, de Gaia carregando a vida em seus braços.

Nesta segunda diária fez-se necessário captar muito mais planos do que na primeira diária, uma vez que eu não sabia exatamente como estes planos iriam se encaixar no filme e como esta percepção da natureza eencapsulada em arquivos de vídeo iria interagir com o que eu já havia capturado do primeiro plano do filme com a personagem protagonista. Todavia, após ver e rever os takes realizados na segunda diária, percebi que em muitos deles o problema apresentado nos arquivos da primeira diária voltou a aparecer, o que iria estragar por completo muitos dos planos captados, uma vez que eu não queria, de maneira alguma, que houvesse qualquer oscilação na estaticidade dos planos.

Cheguei então a conclusão, depois de realizar alguns testes, que o problema havia sido gerado pela altura em que a cabeça do tripé estava disposta em relação ao centro de massa do mesmo e que, com o peso da câmera (que contava com um rig de metal fixado à ela e com um microfone e um monitor externo) e o vento que ali incidia, causaram os tremores no plano. Na altura, o tripé que havia à minha disposição era um tripé de uma marca genérica, um tripé de entrada que serve muito bem para câmeras leves mas que naquela disposição, a qual eu necessitava para realizar o plano da forma como pretendia não iria me servir. Tive então de comprar um tripé com mais condições mecânicas para suportar bem o peso da câmera e dos equipamentos a ela conectados para que só então fosse possível realizar os planos da maneira exata

como desejava.

Como toda situação em que se apresentam um lado bom e um lado ruim, esta não foi diferente: este contratempo me custou duas semanas de atraso no cronograma de filmagens, uma vez que tive de regressar aos mesmos lugares com os atores e refazer os planos exatamente como havia os feito na primeira diária. O plano principal do filme, entretanto, continuou a me causar problemas, pois na ocasião da terceira diária, com o novo tripé já em condições, o sol estava demasiado forte e não havia sequer uma nuvem no céu, anulando completamente a estética dramática que havia sido captada nos planos gravados na primeira diária. Prossegui com a gravação dos novos planos nesta 3^a diária de qualquer modo e parti para refazer também os planos na natureza, no mesmo local na Serra da Estrela, com as atrizes a me acompanhar. Estes planos, por sua vez, correram extremamente bem, pois eu já tinha a noção dos lugares onde iria filmar e que tipos de enquadramento iria realizar.

Passado este primeiro período de filmagens que havia corrido minimamente bem, com planos que eu sabia que iriam figurar o corte final do filme e com outros que eu não estava assim tão certo, era hora de rumar para o segundo segmento imagético do filme: a igreja.

De início eu não fazia ideia de como iria fazer para filmar dentro da igreja, que tipo de autorização era necessária ou se sequer havia algum tipo de autorização ou proibição para se filmar elementos religiosos dentro de uma catedral, por exemplo. Quando da realização de *Orate Fratres* não tive a oportunidade de realizar filmagem alguma dentro da igreja, apenas na parte exterior. Apesar desta possibilidade ter sido cogitada, na altura, por ser durante a pandemia do COVID-19, nem sequer tentei conseguir autorização para gravar seqüências dentro de uma igreja para aquela curta-metragem. Entretanto, desta vez a história havia de ser diferente e eu realmente necessitava destes elementos visuais para que o filme pudesse comunicar esta parte da minha vivência. Comecei então por analisar as alternativas que tinha: as igrejas da Covilhã. Algumas eu já havia visitado e incoscientemente realizado uma réperage, pois sempre quis trabalhar esta temática em um filme, e outras não havia sequer visitado. Tendo resolvido esta questão e ido em todas as que me interessavam e que possivelmente poderiam ter uma imponência visual da qual eu poderia me utilizar no filme, acabei por achar que nenhuma enquadrava-se aos meus

padrões. A solução foi procurar algures.

Acabei então por selecionar a Sé da Guarda para servir de modelo às minhas aspirações cinematográficas. Já havia visitado a catedral numa outra oportunidade e lembro-me de ter sido surpreendido positivamente pelo interior da catedral e pela quantidade de itens de carácter religioso que lá havia. Era realmente tudo que eu necessitava para conseguir realizar o segundo segmento de *Passing Light* da maneira a qual eu havia concebido desde o início.

Inicialmente pensei que não conseguiria captar tudo que gostaria dentro do espaço de tempo que tinha disponível pela organização da catedral para filmar lá dentro, então a priori solicitei duas diárias, que entretanto não foram necessárias. Em uma tarde consegui capturar tudo que julgava necessário para dar andamento ao filme. Uma vez dentro da igreja, havia uma infinidade de locais para observar. Basicamente em qualquer direção em que eu apontasse a câmara haveria algo relevante e que contasse uma história por si só. O único empecilho aqui foi não ter conseguido um horário livre na catedral onde não houvesse visitantes, quais, por, vezes, chegaram a atrapalhar as filmagens, alguns inclusive, se prostrando em frente à câmara sem pudor algum mesmo sabendo que ali estavam ocorrendo filmagens. O planeamento era dividir esta diária dentro da igreja na captação de planos abertos com uma lente grande angular e planos fechados de determinados objetos e imagens que ali se encontrassem. Assim foi feito.

Ao final deste segmento considerava já ter material suficiente para montar o filme de maneira satisfatória, mas ainda me faltavam imagens do interior de uma casa. Durante o verão tentei incansavelmente contratar alguma diária de uma casa de campo, ou algo similar, para gravar alguns planos da personagem a interagir com o ambiente interno, olhar pelas janelas etc; entretanto, por se tratar da alta estação, não obtive sucesso. Acabei por gravar alguns planos em minha própria casa e outros em casa do ator. Minha janela tem uma vista bastante fascinante de todo o horizonte que rodeia a cidade da Covilhã, então decidi, em dias diferentes, captar imagens da janela e pela janela. Por sorte, em alguns dos dias a chuva e os raios se fizeram presentes e pude captar imagens únicas do ballet que as nuvens realizam durante o período de perturbação climatérica no céu, e uma árvore, que se situa bem em frente à

janela, e tentava resistir aos fortes ventos destes dias.

Por fim, em minha incursão por locais no interior de Portugal, acabei por filmar alguns planos com a personagem na região próxima a Caria, no distrito da Guarda, em alguns descampados que julguei pertinentes à estética do filme e também nas ruínas do Hotel Serra da Pena/Hotel Águas de Radium, também no distrito da Guarda, uma vez que a inclusão de paisagens abandonadas e com ruínas sempre esteve presente na ideia original do filme.

Com isto, termina o processo de captação das imagens para o filme, restando agora apenas a organização das mesmas e como elas irão, juntas, construir a narrativa do filme, uma vez que a ideia central da obra fora baseada em uma série de sonhos e pensamentos lúcidos.

3. Sonorizar

O primeiro ponto desta parte do trabalho é entender a necessidade de todo o som deste filme ter sido realizado na pós produção, quando todas as imagens já estavam à minha disposição e eu poderia decidir então onde e como encaixar o som que eu queria que estivesse presente no filme.

Como a personagem protagonista do filme não fala frente à câmera, era uma solução lógica trabalhar com o som completamente realizado na pós produção. A narração, feita inteiramente por mim, foi gravada apenas com um Zoom H4N Pro, que é equipado com dois microfones X/Y stereo. Para tal, utilizei apenas a posição de 90° dos microfones. Bem como para a gravação de efeitos de sussurro, e outros efeitos de folley que também estão inseridos no filme.

Obviamente, durante o processo de captação das imagens, visitei diferentes lugares com diferentes tipos de sonoridades. Inicialmente, era parte do plano inserir estas sonoridades na versão final do filme; entretanto, ao longo do processo, percebi que estes sons, que foram captados em sua maioria por um microfone Rode Videomicro ligado diretamente ao pre-amp da minha Sony A6300 e também pelo Zoom H4N Pro, não serviriam mais para a proposta final do desenho de som que eu gostaria de aplicar no filme.

Conceitualmente, se as imagens do filme deveriam parecer com aquilo que eu via nos sonhos que tinha, o som também deveria se parecer com tais situações. Sendo assim, de forma primária, a adição de trilha sonora já fora completamente descartada, o que me criou um problema e uma solução. O problema é que agora eu deveria procurar outra maneira, que não fosse por intermédio de uma trilha sonora, de preencher o campo sonoro do filme. Já a solução foi poder me dedicar inteiramente a criar o som do filme da maneira que eu gostaria que ele se parecesse consoante a ideia original.

Durante estes sonhos e observações lúcidas, dois tipos de sons sempre foram muito presentes: o silêncio fulcral e um permanente zumbido no ouvido com o qual tenho de lidar de tempos em tempos. Desde o início da concepção da ideia do filme eu tinha a certeza de que estes dois elementos sonoros tinham de estar presentes e tinham de ser bastante proeminentes quando lá estivessem, acompanhando a

imagem que se vê em tela. Com isto em mente, comecei a modular sons utilizando um Roland FP-10 e o FL Studio. Inicialmente realizei um número considerável de testes sonoros com diversos tipos de plugins e modulações, sempre buscando achar um tipo de som ambiente que tivesse, de certa forma, uma semelhança com aquele tipo de ambiência a qual eu lembrava ter ouvido naqueles sonhos lúcidos.

Foram necessárias algumas tentativas para que conseguisse atingir um som modulado que encaixasse bem abaixo do voice over e que fosse capaz de criar uma ambiência que tem como objetivo causar um tipo de desconforto auditivo leve no espectador, parecido com o tipo de desconforto auditivo com o qual eu mesmo tenho de lidar. Estes momentos onde a ambiência se faz presente, são intercalados com momentos de silêncio profundo, onde por vezes pode-se ouvir o voiceover e por vezes apenas as imagens são apresentadas em tela, sem qualquer ambiência ou efeito sonoro que as acompanhe.

O desenho sonoro apresentado no filme final é algo que pode ser considerado minimalista, porém efetivo, uma vez que cumpre o seu papel conceitual. Entretanto, despendi um bom número de dias pensando apenas sobre este aspecto do filme. Como ele seria no final, se deveria ser simples ou se deveria ser complexo, se deveria utilizar demasiada ambiência ou demasiado silêncio e como poderia intercalar estes dois elementos de maneira efetiva e consoante com a proposta estética do filme de um modo geral.

No final, percebi que o filme foi feito tanto pelo som quanto pelas imagens. Apesar dos processos de imagem e som terem sido distintos entre si, foi igualmente satisfatório para mim trabalhar inteiramente neste projeto moldando-o em cada aspecto.

4. Montar

Não seria exagero algum de minha parte afirmar que este filme foi conduzido inteiramente para o processo de montagem, uma vez que o mesmo não tem e nunca teve um guião definido, apenas uma ideia de como deveria se parecer ou soar.

Tendo isto em mente, o processo de montagem foi a etapa mais desafiadora de todas. De começo, tive de passar pelo processo de decupagem de todos os planos que já havia gravado. Nesta etapa, eu revi cada plano pelo menos cinco vezes, para me certificar que poderia utilizá-los de qualquer maneira que eu pudesse precisar na montagem. Aqui já temos um percalço: o primeiro plano (que eu achava, naquela altura, que seria a espinha dorsal do filme) não estava tecnicamente utilizável uma vez que apresentava um tremor anormal, como citado no ponto 1.1.

Para tentar resolver este imbróglio, tentei estabilizar o plano de todas as maneiras que conheço e de algumas das quais tive de pesquisar mais a fundo. Utilizei o Adobe Premiere, software que utilizei para o processo de montagem inteiro do filme, o Davinci Resolve e o Adobe After Effects e, depois de algum tempo sem sucesso, decidi abandonar este plano (que havia sido gravado ainda na primeira diária). Fora uma decisão consciente com o objetivo de mover a montagem do projeto para a frente e não paralisar o ritmo de trabalho, atrasando assim todo o processo. A câmera que utilizei para gravar todos os planos presentes no filme, a já citada Sony A6300, possui diversos presets de cores que são customizáveis de acordo com o gosto ou a necessidade do diretor de fotografia e de acordo com o que pede o projeto, sendo assim, tentei ao máximo ajustar as cores diretamente na câmera para um perfil que fosse o mais compatível possível com o que gostaria que fosse apresentado em tela. Este tipo de ajuste, realizado ainda durante o processo de captação das imagens, me poupou muitas horas no trabalho de pós-produção, uma vez que não tive de realizar um trabalho de coloração per se, e, ao invés disto, foi possível apenas fazer a regulação de alguns parâmetros nas imagens, como por exemplo a saturação e o contraste.

Como o filme nunca teve um guião e eu tinha consciência de que ele iria nascer por completo no processo de montagem, uma das ideias iniciais era de que ele teria o já citado plano da personagem protagonista caminhando rumo ao horizonte e que este plano iria ser intercalado com outros três planos, que seriam mais longos, e

cada um representaria um segmento do filme: a natureza, a religião e a vida mundana (por intermédio de alguma imagem do interior de uma residência); todavia, esta ideia foi descartada de início pois não apresentava a dinâmica necessária, mesmo que fosse executada à perfeição, pois não entregaria a identidade estética de sonho a qual eu pretendia que fosse exibida.

Durante o processo de montagem, percebi que gostaria de ter mais a presença humana da personagem protagonista durante o filme e, até aquele momento, só havia tido a oportunidade de gravar o primeiro plano do filme. Entretanto, para o meu desespero, o ator que havia interpretado a personagem protagonista não dispunha de tempo livre para continuar no projeto e filmar o que mais fosse necessário, fazendo assim com que eu tivesse de trocar o intérprete da personagem protagonista e tivesse que regravar novamente o primeiro plano do filme.

Todo este processo foi bastante moroso e atrasou o processo de montagem em cerca de uma semana, uma vez que tive que depender da disponibilidade do novo ator e ir novamente aos locais onde originalmente o plano havia sido gravado. Entretanto, apesar do processo de regravar os planos ter sido conseguido de maneira ágil, decidi por me ater apenas a uma locação em Caria, no distrito da Guarda, e não mais retornar à Casa das Jardas, para onde já havia ido duas vezes. Esta decisão foi tomada também de acordo com a época do ano, pois era alto verão e muito provavelmente a Casa das Jardas estaria com sua lotação máxima garantida e eu não detinha a menor intenção de atrapalhar o funcionamento do local, uma casa de turismo rural.

Já com esta questão do primeiro plano finalmente resolvida, pude voltar a me dedicar inteiramente à montagem, já que possuía todos os elementos necessários, de imagem e som, para ter agora uma boa percepção de como o filme iria parecer.

Todo o processo de montagem durou por volta de duas semanas e meia, já no final de setembro. A construção da narrativa visual foi realizada por blocos de imagem, onde procurei interligar os planos que escolhi para estarem no filme e a narrativa que poderia criar com eles ao inserir o voiceover. Por tratar-se de uma narrativa não linear que chega a ser experimental, pude usufruir de uma liberdade incomum em relação ao que deveria ou não escolher para incluir no filme, uma vez que tinha muitas horas de imagens e de voiceover disponível para trabalhar. Optei por continuar dividindo a montagem do filme em três segmentos onde pude explorar dinâmicas diferentes de montagem utilizando as ambiências, o silêncio e o voiceover, explorando o tempo de

duração de cada plano e que tipo de sensação eu conseguiria obter ao ver o filme nascer deste processo.

Ironicamente, e visando atingir uma unidade estética durante todo o filme, o plano inicial pelo qual tanto lutei ao decorrer do processo de criação, filmagem e montagem, e que me trouxe problemas de atraso de cronograma, acabou por ser descartado no corte final por não mais servir à narrativa.

Os planos presentes no corte final não sofreram demasiada edição, com exceção de alguns planos chave onde busquei algum efeito específico e onde algo teve de ser pensado para que pudesse chegar ao que pretendia. O som fora passível de mais edição, uma vez que tudo foi criado e modulado digitalmente para atingir o efeito pretendido na ideia original. O som do voiceover recebeu também um tratamento de ganho, um reverb, para que soasse como uma voz dentro da cabeça do espectador e um denoise para garantir que nenhuma frequência fique fora do pretendido ou que estivesse discrepante com o restante dos sons apresentados no filme.

5. Refletir

A efemeridade da vida é um dos temas que busquei trazer neste filme, através da minha percepção diária da transitoriedade dos dias. O modo como me sento em silêncio em uma cadeira em meu escritório e observo atentamente a passagem do tempo, os pensamentos que correm e as memórias que, pouco a pouco, esvaem-se e, inevitavelmente tornam-se pó, sem que sequer eu esteja preparado para perceber é o ponto de partida desta obra.

Ao optar por uma abordagem não-linear e fragmentada da narrativa, não posso deixar de citar, Andrei Tarkovsky e Terrence Malick como inspirações principais para a construção desta obra. Ao longo do processo criativo do filme surgiu a percepção de que poderia utilizar uma abordagem fragmentada para enfatizar como as memórias se entrelaçam com a realidade presente e como nossas experiências passadas moldam nossa percepção do tempo e da existência. Todavia, não necessariamente as memórias deveriam ser apresentadas na obra final como um rosto, um retrato, uma pintura ou uma cena completamente finalizada e moldada de acordo com aquilo que meu subconsciente pudera querer.

Perceber o simbolismo na observação imagética também foi um passo importante para que o filme pudesse se desenvolver, de certa forma, por ele mesmo. Como se, em determinados momentos, eu não precisasse estar presente com uma câmera para que a vida acontecesse ali, bem diante dos meus olhos. Isto não se materializou, portanto, em passado, presente ou futuro, mas num tempo indefinido, em vestígios e traços que se relacionavam. Na realidade nunca existiu uma estrutura definida, a única coisa que eu precisava intensamente era que estes sonhos que me atormentavam diariamente precisariam ser descritos de outra forma e não apenas dentro da minha cabeça.

Julgo que, enquanto realizador, estar diretamente compelido a árdua tarefa de realizar uma escolha adequada dos planos que fariam mais sentido na obra final também teve seu preço, e este foi demasiado alto. Talvez eu tenha criado tamanho apreço a determinados planos e me esquecido de outros que pudessem formar a ideia do filme de forma mais homogênea.



Imagem 1 – O que seria o plano inicial do filme, ainda com o primeiro ator



Imagem 2 – O mesmo plano, gravado sem cortes, já aproximando-se de seu final

Este plano muito me agradava, principalmente pelas cores, que consegui obter diretamente da câmera e não necessitei de edição alguma, como agora aqui é mostrado, e também pela perspectiva de apresentar o conceito *ruckenfigur* e pela forma como, dramaticamente, consegui criar uma atmosfera perfeita para o que eu pensava que seria o tom do filme dali a diante. Entretanto, como já citado neste relatório, uma questão técnica me fez despendar uma quantidade enorme de tempo e de ter de regravar o plano ainda com o mesmo ator em dias diferentes, o que resultou por não gerar o efeito desejado, uma vez que a dramaticidade natural do ambiente que já havia sido captada não estava mais presente em cena.



Imagem 3 – Regravação do plano já em outra diária, com céu limpo e relvado em uma condição diferente

Todavia, o imbróglio logístico que se criou devido a necessidade de filmar mais planos acabou por me fazer perceber que, para além de trocar o ator com quem eu pretendia trabalhar este plano, eu deveria abandonar a minha teimosia técnica em obter a mais clara perfeição em todo plano quando, na realidade, o filme pedia que fosse feito exatamente o oposto disto. Em determinado momento tornou-se evidente para mim que alguns planos que faziam sentido e que não estavam tecnicamente perfeitos, seja por qualquer motivo, deveriam ter um lugar de destaque nesta obra. Inicialmente, pequenas narrativas em planos que ficariam escanteados começaram a se revelar uma boa escolha para a não-linearidade do filme.

É importante ressaltar que, ter de fato abandonado esta necessidade de perfeição técnica foi, por si só, um processo complicado. Desde a concepção da ideia era claro para mim que todos os planos deveriam ser estáticos, como feito pelo Paul Schrader em *First Reformed*. A fotografia de *First Reformed* apresenta uma mistura de planos estáticos, *tilts* e *pans*, o que, a priori, eu não pensei de todo em utilizar neste filme. Todavia, ao chegar à Sé da Guarda para capturar as imagens de um dos segmentos do filme, a forma como a luz incidia no interior da catedral rapidamente me fez mudar de ideia. A partir daí, comecei a avaliar a possibilidade de utilizar outras técnicas em determinados planos do filme para criar um maior dinamismo e criar um propósito maior à narrativa, mesmo que ela continuasse a ser não linear. Ideias como o *zoom-in* e *zoom-out* acabaram por participar ativamente da construção visual desta obra. A partir daí, pude observar a cinesia do projeto e como eu iria resolver a continuidade do processo.

Ao longo deste decurso, que estive todo o tempo inerente ao processo maior – que é a criação do filme, agora já em seus estágios mais avançados, pude perceber que a melhor maneira de simbolizar o meu distanciamento momentâneo e a minha impermanência perante todo este movimento que acontecia com o filme enquanto eu não estava trabalhando nele era, de fato, diminuir ao máximo a figura humana apresentada em tela, como forma de simbolizar a minha própria dúvida em relação a forma como passei a observar o filme de uma maneira diferente ao tomar algumas decisões que iriam me guiar dali em diante.

Enquanto autor desta obra e a percebendo como um processo de autobiografia, direta ou indiretamente, havia a necessidade de demonstrar que eu nunca estive de todo ocupado com este processo e que, por mais que eu estivesse inserido em um momento, minha cabeça estava longe. Enquanto ao mesmo tempo, enquanto estava

longe, a única coisa que conseguia pensar era sobre dar continuidade ao trabalho no filme. Desta observação surgiu a escolha de suprimir praticamente a presença da figura humana no filme. Assim optei por algo incerto e inseguro conceptual e narrativamente onde sempre pairavam as questões: onde eu mesmo me encaixo nesta obra? Como posso olhar para dentro e para fora e não escolher nenhum lado? Um pouco como me senti enquanto espectador de O Espelho e de The Tree Of Life. Não posso afirmar que obtive uma resposta conclusiva sequer agora que consigo olhar o processo finalizado, uma vez que a grande maioria das coisas da vida não é clara e de fácil compreensão – o cinema, como todas as artes, também não tem todas as respostas.

Assim algumas amarras precisaram ser quebradas e alguns vínculos precisaram ser fechados para que este processo se pudesse desenvolver. Por vezes alguns destes vínculos pareciam charadas das quais eu não estava minimamente preparado para decifrar, tampouco gostaria de torná-las parte do processo, mas tudo sempre recaía para o lado incompreensível da coisa. No final de tudo, a verdadeira importância por trás desta maneira de fazer as pazes comigo mesmo foi perceber que essa impermanência da qual tanto tratei - seja a forma como o fiz demasiado despojada ou não -, continuará a me assombrar mesmo depois das descobertas a respeito de mim mesmo que aconteceram durante o processo deste filme.

Julgo que esta impermanência ainda me acompanhará por muito tempo, pela minha teimosia em olhar para este filme como um quadro que ainda não recebeu suas pinceladas finais, como uma espécie de ensaio que nunca terminará. Uma história que ainda precisa ser desenvolvida e que acontece todos os dias, dentro e fora da minha cabeça, enquanto o mundo que observo atentamente parece não se preocupar com a minha presença ou espelhar a forma como olho para ele.

Conclusão

Considero o processo de criar qualquer obra de arte um caminho sem volta rumo a um diálogo que nós, muitas vezes não queremos ter, provavelmente por não estarmos preparados o suficiente para encarar tudo aquilo que virá pela frente quando se decide embarcar nesta jornada. É, sem dúvida, um processo belo e doloroso, pois não existe beleza sem dor. Por vezes, é necessário estabelecer uma distância de si mesmo ou do próprio processo como forma de se preservar e conseguir chegar ao final da jornada. Nunca ileso, entretanto.

Com a conclusão deste projeto que deu à luz este filme, considero que me conheço um pouco mais e que conheço o mundo ao meu redor um pouco mais. Me conheço no sentido em que agora posso afirmar como é o meu método de produção e como ele funciona para o meu processo criativo. Gostaria de ter tido mais tempo para explorar as ideias presentes neste filme de forma mais aprofundada. Gostaria que este filme fosse uma obra completamente colaborativa pois, apesar de ser um filme sobre especificidades da minha própria existência, sei que assim como eu existem muitas pessoas que dividem esta angústia.

Durante o processo de realização deste filme, que ocorreu de maneira completamente não-linear, tal como sua narrativa, pude experimentar diretamente esta sensação de impermanência, a qual tanto almejei que pudesse estar presente nesta obra. Em alguns momentos preferi distanciar-me do processo e deixar que aquilo que já havia sido feito pudesse respirar sozinho. Esta atitude também foi uma forma de preservar o próprio processo, deixando que ele me dissesse algo que eu precisava ouvir para só então continuar.

De certa forma, percebi que conceber um filme desde a ideia até o toque final – aquele momento onde, no mundo digital, exportamos o arquivo pela última vez e deixamos aquele “projeto do adobe premiere” descansar para sempre, também é um processo de impermanência e, como os preceitos budistas nos ensinam, todo o universo está em constante processo de mudança, gerado pela impermanência e a transitoriedade da vida.

Neste filme busquei trazer um pouco da transitoriedade da minha própria vida e como eu mesmo percebo a minha impermanência no mundo em que observo, e como sou observado por este mundo.

Agora, observando este projeto diretamente do fim da jornada, considero-o bem-sucedido naquilo que se propõe a compartilhar, apesar das limitações que sim, também fazem parte de tudo aquilo que é visto em tela, e dão à obra uma autenticidade que me apraz.

A certeza que tenho é que um dia irei revisitar este projeto com outros olhos e uma perspectiva provavelmente mais madura sobre tudo o que foi dito dentro dele, seja para olhá-lo de fora, com orgulho, ou para dar continuidade a esta narrativa, que jamais será linear.

Bibliografia

Ajaan, Chah. (1994) *Our Real Home: A talk to an Aging Lay Disciple Approaching Death*. Sri Lanka, Buddhist Publication Society

Rybin, Steven. (2013). *Terrence Malick and The Thought of Film*. Maryland, Lexington Books

Synessios, Natasha. (2001) *MIRROR*. London, I.B. Tauris & Co. Ltd.

Tarkovsky, Andrei. (1989) *Sculpting In Time*. Texas, University of Texas Press

Vonnegut, Kurt. (1969) *Slaughterhouse-Five, or, The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death*. Nova York, Archaia

Filmografia

At Eternit's Gate (2018) de Julian Schnabel

First Reformed (2017) de Paul Schrader

Heima (2007) de Dean DeBlois

Into Great Silence (2005) de Philip Gröning

Last and First Men (2020) de Jóhan Jóhansson

The Tree of Life (2011) de Terrence Malick

The Turin Horse (2011) de Bela Tarr

The Mirror (1975) de Andrei Tarkovsky

Anexos

1. Anotações
2. Poster do filme
3. Final do voice over

I don't know for how long this is going to last, I feel like I have died so many times in my lifetime

The first time I died I was 23, it was when you left

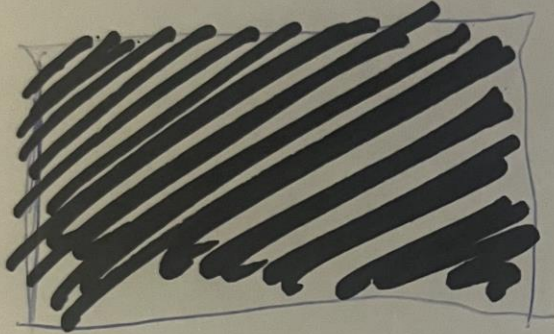
At that time I didn't know I was dead though, I just felt strange, it was like something was taken from me, like a piece of my body or something

But the worst part it was when you returned, I realized that I hadn't come back to life

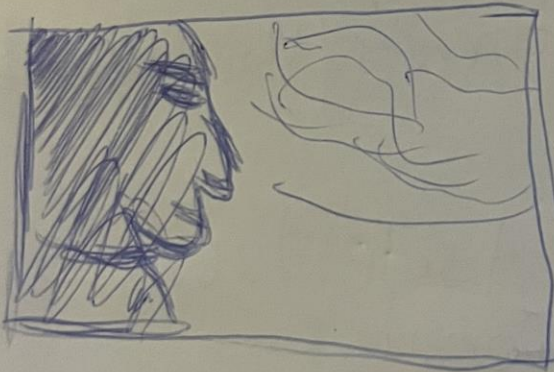
I may live until 90 yrs old, but I'll be always incomplete, like a shell of what I once was



Lately I've been thinking...
about death



I may find peace within
the emptiness, how
pitiful
→
unhappy



It's like God
is mad
at me



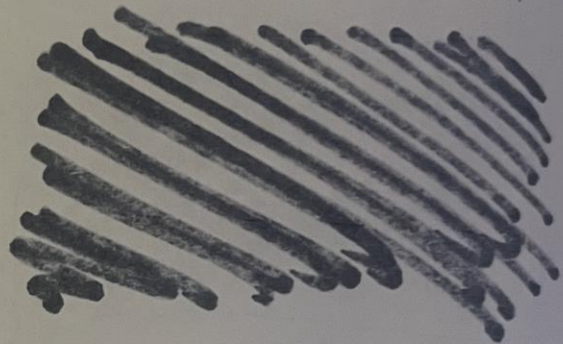
Phone Call ???

↳ love

↳ sadness

↳ nervous

As soon as we are born we are
dead. Our birth and our death are
just one thing. Its like a tree. When
theres a root must be branches, when
there are branches must be a root.
You can't have one without the other.



I just realized that once you die
for the first time, there's no coming
back.

Death reveals itself to us
in many forms

first as the silence, cold
as winter breeze

crushing your soul
from the inside out

lately I've been thinking about death.

I cannot fix your wounds this time

Please don't hurt yourself again

I don't know exactly why, it's just something
that's been around for a while now

It's like I'm surrounded by it, even though
I cannot see it, I feel it

the clouds are more agitated than
before

It's like god is mad

of us

Sometimes everything feels like a dream
which I can't wake up

then it's the indifference
makes us feel like two passing
ships

alone and yet together

then there's fear
the last of hope

anger, the last of love

but they say that

time is the death and
the fleshing

time in itself is death too

I sense it in my skin

It is rotten

my eyes lost its color over
time

I forgot your eyes
What did they look like
Maybe I really should
But at this point I don't
even know who I am
anymore

It was all part of the
plan??

Was I part of your
plan?

but you were indeed right
maybe it's not enough
maybe this time is just
too much

maybe I'm not that tough
maybe this time the road is
just too rough

to take me home

but I think my worst death
came from absence
that was the last one, when
you left for good and I
knew from the first time you
weren't coming back

you'll never understand how
much it hurt or how it was
cruel

But you'll never know how
many ways I've tried

Where are you after all?

Who are you????

ubicinema
produções



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO

Passing Light

a film by
WALBER LINS

Final do Voice over

Lately i've been thinking about death.

I don't know exactly why, it's just something that's been around for a while now.

It's like i'm surrounded by it, even though i cannot see it, i feel it.

I may find comfort here.

The days just go by, faster and faster.

I can sense it.

The clouds are more agitated than before, they also move fast.

It's like god is mad at me.

Sometimes everything feels like a dream which i can't wake up.

I dont know for how long this is gonna last, I don't know for how long I am going to live.

But i died so many times in this period, I just...

It just doesn't make any sense.

I died the first time you left, i was 23.

Once you die for the first time, there's no coming back.

It reveals itself to us in many forms.

First is the silence, cold as a winter breeze;

Crushing your soul from the inside out.

Then it's the indifference,

Makes us feel like two passing ships, alone and yet
together.

Then theres the fear, the lost of hope;

And anger, the lost of love.

But I think my worst death came from absence;

That was the last, the most cruel one.

Where are you after all?

Who are you?

It was all part of the plan?

At this point I dont even know who I am anymore.

I think after so many deaths I will become what I was
before my birth.

But maybe you was right,

As soon as we are born we are dead.

And this time the road is just too rough;

To take me home.

Link de acesso ao filme

<https://www.dropbox.com/scl/fo/sctsuy7kod6hgzfwbybo/h?rlkey=44e7vgvdzwn71ftxcukm9t8z&dl=0>

Caso o link não funcione é favor contactar linswalber@gmail.com