

Patrícia Mendonça Tebet

**Memórias, Filmes de Família e a Animação
na Construção de Histórias Autobiográficas**

Orientadora: Prof^a. Doutora Inês Godinho Mendes Viveiros Gil

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação
Lisboa
2022

Patricia Mendonça Tebet

Memórias, Filmes de Família e a Animação na Construção de Histórias Autobiográficas

Projeto Final de Mestrado defendido em provas públicas para obtenção de grau de Mestre em Artes da Animação, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 23/06/2022, perante o júri, com Despacho de Nomeação n.º125/2022, de 04 de abril de 2022, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Paulo Renato da Silva Gil Viveiros (ULHT);

Arguente: Prof^a. Doutora Magda Isabel Galamarra Cordas (I.S. Portalegre);

Orientadora: Prof^a. Doutora Inês Godinho Mendes Viveiros Gil (ULHT);

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação
Lisboa
2022**

LEMBRO
PARA ME SENTIR VIVA,
PARA RECONHECER
O QUANTO CAMINHEI.
E VIVENDO,
CRIO A MINHA HISTÓRIA.
NÃO ME IMPORTO
SE A HISTÓRIA É A VERDADEIRA,
É BOA OU MÁ...
BASTA SER VERDADE PARA MIM,
BASTA EU TER ESTADO INTEIRA.
NESSA ENTREGA DE CONTA-LA,
FAÇO DELA UM MODO
DE EXISTIR ALÉM DE MIM.

"Todas as minhas histórias são verídicas, mesmo as que eu sonho ou imagino"

Gilles Deleuze

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro a mim mesma por ter escolhido estudar e persistir.

Agradeço a todas as minhas relações.

Em especial ao meu marido Angel Eguinoa, meu filho Gabriel Tebet, minha nora Rachel Hermeto, à minha mãe Magda Tebet (em memória) e ao meu irmão Antônio Tebet pelo apoio, suporte, incentivo e participação.

Agradeço também a todos os meus amigos e aos colegas do Mestrado da Universidade Lusófona, a seus professores, em especial ao Professor Pedro Serrazina por seu incentivo e olhar aguçado na realização do filme e ao Professor Paulo Viveiros pela oportunidade de realizar esse projeto de resgate e restauro de memórias da minha infância por meio desse filme e da pesquisa de Mestrado.

A todos que me acompanharam nessa jornada e na construção desse trabalho.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar a elaboração de narrativas autobiográficas com foco no cinema e no cinema de animação, no intuito de contextualizar e refletir sobre a realização do filme curta-metragem autobiográfico em animação 'A Partir Desse Instante', desenvolvido a partir de registros sonoros e filmes familiares.

A partir de estudos sobre a inconsistência da memória e de pesquisas sobre a influência e impacto de imagens fotográficas assim como filmes familiares na re-significação e no resgate de lembranças de histórias pessoais e coletivas, essa investigação também consiste de uma pesquisa sobre a autobiografia, o documentário autobiográfico, suas múltiplas formas e possibilidades e de uma análise dos limites narrativos destes, que transitam entre a noção de realidade dos arquivos e a autoficção. Esse estudo também visa aprofundar as subjetividades da auto-expressão, da auto-imagem e seus desdobramentos contemporâneos, assim como apontar a singularidade das representações das narrativas em animação. Baseada em uma análise de referências de filmes e de animações autobiográficas já produzidas, busco relacionar e perceber os espaços de inserção do meu projeto e filme, a partir do cruzamento de conhecimentos teóricos e práticos utilizados na elaboração e na compreensão do resultado do trabalho.

palavras chave

memória, filmes de família, autobiografia, autoficção, animação autobiográfica

Abstract

This work aims to investigate the elaboration of autobiographical narratives focusing on cinema and animation cinema, in order to contextualize and reflect on the making of the autobiographical animated short film 'A Partir Desse Instante', developed from records sound and family movies.

Based on studies on the inconsistency of memory and research on the influence and impact of photographic images as well as family films on the re-signification and rescue of memories of personal and collective histories, this investigation also consists of a research on autobiography, the autobiographical documentary, its multiple forms and possibilities and an analysis of the narrative limits of these, which transit between the notion of reality of archives and auto-fiction. This study also aims to deepen the subjectivities of self-expression, self-image and its contemporary developments, as well as to point out the singularity of representations of narratives in animation. Based on an analysis of references from films and autobiographical animations already produced, I seek to relate and understand the spaces of insertion of my project and film, from the intersection of theoretical and practical knowledge used in the elaboration and understanding of the result of the work.

key words

memory, family films, autobiography, auto-fiction, autobiographical animation.

ÍNDICE

1. Resumo Abstract	4
2. Nota de Intenções	11
2.1 Um Baú de Memórias	12
2.1.1 Filmes, fotografias, anotações escritas e sonoras	12
2.1.2 A Idéia do Filme: Honrar e dar sentido	14
2.1.3 Aprender a Amar o próprio destino	14
2.2 Contando a sua História	15
2.2.1 Apresentação da proposta de trabalho	15
2.2.2 Uma forma de existir e se auto-definir	16
3. Objetivos	18
3.1 Objetivo Geral	19
3.2 Objetivos Específicos, Propósito e Justificativa	19
4. Metodologia	20
4.1 Objeto de Estudo	20
5. Estado da Arte	22
5.1 Memória, Autobiografia, Autoficção	23
5.1.1 Memória e Autobiografia	23
5.1.1.1 Memória	23
5.1.1.2 Utilizando a imagem fotográfica e o filme na reconstrução da memória	25
5.1.1.2.1 Fotografia	25
5.1.1.2.2 Narrativa	28
5.1.1.2.3 A Memória Coletiva	29
5.1.1.2.4 Novas Construções	30
5.1.1.2.5 Memória Fotográfica	31
5.1.1.2.6 Auto-Imagem	35
5.1.1.3 Autobiografia e as Escritas de Si	35
5.1.1.3.1 História	37
5.1.1.3.2 Versões	38
5.1.1.3.3 O Pacto Autobiográfico	40
5.1.1.4 Uma visão Social do Sujeito	42
5.1.1.4.1 A Subjetividade Social	42

5.1.2 Autobiografia x Autoficção	44
5.1.3 Filmes Autobiográficos	47
5.1.3.1 Os Limites do Documentário	47
5.1.3.1.1 A imagem como Prova da Existência	47
5.1.3.1.2 O Som no Documentário	50
5.1.3.2 O filme autobiográfico e sua pluralidade	52
5.1.3.2.1 O Documentário em primeira pessoa	52
5.1.3.2.2 Registros Colaborativos: O Museu da Pessoa	55
5.1.3.2.3 Autobiografia como Arqueologia Afetiva	56
5.1.3.3 Subjetividades	57
5.1.3.3.1 O olhar autobiográfico em primeira pessoa : A Subjetividade em Cena	57
5.1.3.3.2 Autoconhecimento e Singularidades	58
5.1.3.3.3 O Poder da Montagem	59
5.1.3.3.4 Pontos de Vista da Câmera	62
5.1.3.4. Filmes Autobiográficos narrados a partir de registros de família	64
5.1.3.4.1 Arquivos de Família	64
5.1.3.4.2 Arquivo como Memória Social	65
5.1.3.4.3 Incorporando filmes domésticos em documentários pessoais	66
5.1.3.4.4 Formas de reutilização: naturalização, contradição e historicização	67
5.1.3.4.5 Imagens encontradas	69
5.1.3.5 Exemplos	71
5.1.3.5.1 Realizadores	71
5.1.3.5.2 Referências Brasileiras	74
5.1.3.5.3 Análise: 'Meu Nome é Daniel'	75
5.2 A Animação Documental e Autobiográfica	78
5.2.1 Filmes autobiográficos animados	79
5.2.1.1 A Imaginação e a Metáfora O poder da animação e seu uso em filmes autobiográfico	79
5.2.1.2 Exemplos de filmes e pontos em destaque	85
5.2.1.2.1 'Guaxuma' de Nara Normande	85
5.2.1.2.2 'Carne' de Camila Kater	89
6. Desenvolvimento do Projeto	93

6.1 Inspiração	94
6.1.1 O Legado do Tio Oswaldo	94
Inspiração, memória, desafio e resignificação	
6.2 A Construção do curta-metragem	96
6.2.1 O acervo pessoal como matéria prima	96
Bobinas, Cassetes, Anotações: a guarda e recuperação.	
6.2.2 A Digitalização: pesquisa e caminhos técnicos	100
Softwares e Hardwares	
6.2.3 A história autobiográfica	103
6.2.3.1 O contato com o conteúdo do material: imagens e sonoras	103
6.2.3.2 Memórias revisitadas:	
Uma investigação das lembranças	104
6.3 A Estrutura Narrativa	105
6.3.1 Decupagem e copião	105
6.3.1.1 A seleção e organização dos arquivos	105
6.3.1.2 Definição do tema	106
6.3.2 O argumento ou a sua ausência inicial	108
6.3.2.1 A estrutura da história construída por meio das sonoras e das imagens escolhidas	108
6.3.2.2 Falar de si através do outro e a partir de si mesma: registros sonoros, novas falas e construção dos personagens	109
6.3.3 A animação na costura narrativa	111
6.3.3.1 Dificuldades: dar sentido e significado	111
6.3.3.2 A imaginação em cena: ausências e novas camadas	112
6.3.3.3 Cenas animadas: a libertação da imagem e novas abordagens	113
6.3.3.3.1 Rotoscopia	113
6.3.3.3.2 A Linha e o Desenho Animado	114
6.3.3.4 O Storyboard	114
6.4 A Montagem	116
6.4.1 Primeiros cortes e sequências	116
6.4.2 Estudos: sonoras, registros e os inserts animados	117
6.4.3 Lentes e pontos de vista	118

6.4.4 Pesquisa, efeitos e referências	120
6.4.5 O Animatic	121
6.5 Caminhos Gráficos e Sonoros	122
6.5.1 Estudos Gráficos	122
6.5.1.1 Referências e experiências	123
6.5.1.2 Desenhando sobre a imagem	124
6.5.1.3 A construção das cenas desenhadas	125
6.5.1.4 A animação como camada de significado e arte	125
6.5.2 Cores	126
6.5.2.1 Estudos cromáticos: Escolha da Paleta de Cores	126
6.5.3 O Ambiente Sonoro	127
6.5.3.1 Vozes do Passado e Novas Reflexões na Primeira Pessoa	128
6.5.3.2 Trilha Sonora	128
6.5.3.3 Sonoplastia	128
6.5.3.4 Defesa das escolhas sonoras	129
6.6 Evolução e a Conclusão do filme	129
6.6.1 Pitchings, Feed Backs e Relatórios	129
6.6.2 Escolhas e Pluralidade	130
6.6.3 Conclusão do filme	131
7. Resultados	133
7.1 A concretização de um desejo	133
7.2 As dificuldades narrativas no filme	133
7.3 A representação por meio de filmes de família e o trabalho sobre eles	134
7.4 Usos, novas audiências e exibição	135
8. Conclusão	137
9. Referências	139
9.1 Filmografia	140
9.2 Bibliografia	145

10. | Anexos

10.1 | Dossiê de Produção

10.2 | Dossiê Pitchings

10.3 | Link do Filme e Trailler

2. Nota de Intenções

Por que contamos histórias? Quais histórias queremos contar?

Para que registrar, guardar e consultar lembranças?

Qual a importância da memória?

Por que são importantes as histórias pessoais? e para quem?

Qual o sentido de narrar a própria história? e o que aprendemos com isso?

Mais do que narrar, o que nos leva a compartilhar nossa intimidade?

E as nossas histórias familiares? O que buscamos expressar através delas?

Qual o peso do nosso ponto de vista nas histórias que contamos?

Esse projeto nasceu repleto de perguntas. Mas antes que eu mergulhasse em todas as questões que este me provocava, já havia dentro de mim o desejo de trabalhar com os registros de memória guardados no acervo de filmes da minha família: Trancados e sem uso, eles faziam em completa invisibilidade e fui movida pela vontade de abrir esse baú e iluminar esses vestígios de história, como alguém que entra num sítio arqueológico soterrado por muito tempo para (re)descobrir segredos e pistas.

Todo mundo tem uma história, penso até que são muitas, mas nem todos tem a disposição ou a coragem de encontrá-la dentro de si, de olhar para a sua vida e procurar enxergar o que existe ali para ser contado. Quando lidamos com memórias, descobrimos muitas histórias... algumas que guardamos e outras que preferimos esquecer.

Eu sempre quis contar uma história sobre algo que vivi. Não sabia muito bem qual delas escolher, mas ao olhar os filmes da minha infância, encontrei a imagem de uma momento que se repetia dentro de mim por muitos anos: o abandono que senti na minha infância. Foi um abandono abastado e burguês, mas foi uma dor sincera. Sempre tive vergonha de revelar esse fato por achar que era fútil, pois enxergava um mundo muito mais necessitado à minha volta. Hoje, essa angústia não existe mais e pude perceber e ver que além dela, havia uma história de amor. Uma história de bem querer, esperança e acolhimento que recebi exatamente naquele mesmo momento.

"When you are in the middle of a story it isn't a story at all, but only a confusion; a dark roaring, a blindness, a wreckage of shattered glass and splintered wood; like a house in a whirlwind, or else a boat crushed by the icebergs or swept over the rapids, and all aboard powerless to stop it. It's only afterwards that it becomes anything like a story at all. When you are telling it, to yourself or to someone else."

"Quando estamos no meio de uma história, ela não é história nenhuma, é apenas uma amalgama, um branido tenebroso, uma cegueira, um destroço de estilhaços de vidros partidos. Só mais tarde é que a narrativa se configura numa história, quando a contamos a nós mesmos, ou a outra pessoa."

Margaret Atwood ¹

¹Margaret Eleanor Atwood (1939) é uma escritora canadense, romancista, poetisa, contista, ensaísta e crítica literária internacionalmente reconhecida, tendo recebido inúmeros prêmios literários importantes.

2.1 UM BAÚ DE MEMÓRIAS

Durante a vida colecionamos memórias e a partir delas, criamos nossas histórias. Nosso cardápio tem direito ao romance, a aventura, ao drama, e assim vamos formando nossos retratos narrativos e construindo o que chamamos a história da 'nossa vida'. Pesquisar sobre as escritas de si, a autobiografia, a imprecisão da memória, as construções da auto-imagem e a autoficção me pareceu o caminho certo para entender como olhar para a própria vida antes que eu a narre. E saber, que ao contá-la, estarei fazendo isso à minha maneira. Esse processo se estende à nossa família, bairro, cidade, país e mesmo à história do mundo, pois sempre haverá um ponto de vista, um público ouvinte, uma cultura envolvida e aspectos subjetivos que são como filtros e lentes acoplados que interferem na pureza de sentido de tudo que é narrado.

2.1.1 Filmes, fotografias, anotações escritas e sonoras

Muitos filósofos, pesquisadores, cientistas e até artistas têm como objeto de estudo a memória: seja ela histórica ou coletiva, individual, de uma família ou de um grupo. Eles destacam variados motivos que comprovam a sua importância para o ser humano: Maurice Halbwachs² em seu livro "A Memória Coletiva" propõe que a memória é uma ferramenta de reconstrução do passado. Luis Buñuel em "Meu último Suspiro"³ cita a memória como responsável pelo desenvolvimento da coerência, da ação, da razão e do sentimento nas pessoas e Friedrich Nietzsche em seu famoso "A Genealogia da Moral"⁴ defende que as lembranças são responsáveis pelo condicionamento das vivências de um grupo. A memória é valiosa e essencial para cada um de nós porque ela é responsável pela capacidade narrativa e pela possibilidade de uma construção histórica. Estudada sob diferentes áreas do conhecimento - comunicação, arte, sociologia, antropologia, psicologia – a memória sempre provocou perguntas à pesquisadores e pensadores.

Pela sua fragilidade, nasce a necessidade humana de guardar vestígios que facilitem o ato de lembrar, gerando o desejo insistente da produção e da interpretação dessas 'pistas' de momentos vividos. Através de um trabalho de investigação, estudo e visita à lembranças de um determinado espaço e tempo, podemos mapear a existência de um acontecimento.

O homem está constantemente sujeito ao esquecimento e por isso necessita destes rastros, vestígios e pistas para ajudar a combatê-lo. Conforme Luis Buñuel³ "É preciso começar a perder a memória, ainda que se trate de fragmentos desta, para perceber que é esta memória que faz toda a nossa vida".

² HALBWACHS, M. A, 2004, A Memória Coletiva. São Paulo: Centauro.

³ BUÑUEL, Luis. Meu último suspiro, 1982. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

⁴ Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. Genealogia da moral: uma polêmica ; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza (2009) — São Paulo, Companhia das Letras.

Dentre os mais diversos tipos de evidências: documentos, textos, cartas, construções, monumentos e obras de arte, a fotografia se destaca - especialmente nas últimas décadas - como a forma mais popular de criar vestígios armazenáveis. Pela sua estreita relação com a realidade e sua capacidade de eternizar para sempre a imagem de uma cena. Assim, a imagem fotográfica se tornou popular, se modernizou, ficou barata e fácil: ganhou o título de ferramenta oficial de registro de lembranças pelas pessoas comuns. Atualmente, quase todas as pessoas registram e divulgam compulsivamente todos os momentos de sua vida. É um fenômeno social onde imagens são geradas e divulgadas instantaneamente por milhares de pessoas em simultâneo. As fotografias em seu período inicial foram criadas para "eternizar" os momentos. Hoje as imagens criadas no mundo virtual são voláteis e substituídas numa velocidade antes impensada: num piscar de olhos!

Estudar a memória e a importância da fotografia como ferramenta de registro das lembranças, nos âmbitos individual e coletivo, é uma das bases desse projeto na criação de um debate sobre a relação da imagem fotográfica como documento nas narrativas individuais e históricas. De acordo com Roland Barthes em seu livro "A câmara clara" (Barthes, 2012, p. 115), a fotografia funciona para seu espectador como uma recriação de um "isso foi", é um registro do momento eternizado e por isso ela tem a capacidade de provocar sentimentos. O acervo utilizado no meu filme foi criado nos anos 1960, época da democratização do filme 8, super 8 e da fotografia no Brasil, em que podiam ser adquiridos a preços acessíveis por famílias da classe média e cinegrafistas amadores.

O baú de memórias, registros fílmicos, sonoras e anotações familiares foram o ponto de partida desse projeto. Esse legado produzido pelo meu tio Oswaldo Perácio (o Tatá) na época da minha infância, e endereçados à mim, precisava sair do armário, do esquecimento. Foi como um chamado: a necessidade de responder à uma carta recebida de um ente querido.

Construir o projeto desse filme a partir dos "vestígios" criados por meu tio e armazenados por mim, foi um processo longo e cheio de etapas. Havia guardado e conservado o material por décadas e iniciei pela fase de limpeza, escolhas técnicas e tecnológicas para a digitalização dos fotogramas. Na sequência, o armazenamento das imagens recapturadas e só depois o contato com as lembranças. Essa primeira etapa do projeto foi bastante funcional, focada na captura e transcodificação de todo o material. O mergulho nas memórias e no mar de emoções provocadas por esses conteúdos vindos de um outro tempo foi vivido depois. O desafio de revisitar as histórias, rever o passado, para selecionar os momentos e resignifi-los, foi atravessado por uma série de leituras teóricas e referências de outros filmes que se conectavam ao meu tema. Eu acreditava que tinha alguma idéia do que poderia encontrar nessa jornada, mas não possuía a verdadeira noção do que toda essa experiência viria a se tornar.

2.1.2 A Idéia do Filme: Honrar e Dar sentido

Sempre fui curiosa sobre os álbuns de fotografia, registros, diários, memórias e histórias de vida. Participei da produção de vários documentários, biográficos ou não, montados a partir de material de arquivo e tenho interesse pessoal em temas terapêuticos relacionados ao auto-conhecimento. Junto à tudo isso, a vontade de dar um novo sentido aos registros de memória feitos pelo meu tio Tatá foi crescendo e tomando espaço. Todo esse projeto começou com ele e o seu gesto de não deixar no esquecimento momentos e sentimentos que vivemos em família. Sinto que o seu carinho, suas palavras e dedicação sempre me inspiraram e me motivaram a revisitar o seu material e fazê-lo presente.

De uma forma não muito consciente, eu entendi que deveria ser a guardiã da sua obra. Suas sonoras e filmes estavam endereçadas à mim e por isso me comprometi a não deixar o seu legado se perder: me empenhei a cuidar dos arquivos e honrar a sua produção. Foram décadas de supervisão aos pacotes de filmes, álbuns e fitas magnéticas. Por sua influência, eu me aproximei do mundo audiovisual e, ao longo da minha vida adulta, adiquiri habilidades específicas no meu desenvolvimento profissional ao trabalhar com fotografias, filmes, desenhos, storyboards e artes. Gestava a idéia de criar um projeto como esse, mas era como um envelope esquecido dentro de uma gaveta, na sala de uma casa onde passei muitos anos sem visitar. Ao fazer 50 anos, percebi que já havia desfrutado pelo menos da metade dessa existência e me dei conta da velocidade do tempo. Resolvi desacelerar, olhar com calma à minha volta e criar um espaço de reflexão em minha vida. Essa pausa me fez sair do lugar de conforto e por consequência, mudei de país, voltei a estudar e iniciei um novo relacionamento afetivo. Busquei reativar projetos engavetados que ainda faziam sentido e foi dessa forma que a aventura arqueológica da minha história teve início.

Fui tateando, a princípio no escuro, um passo após o outro, num lusco-fusco entre esquecimentos e lembranças. Um filme autobiográfico, sobre memórias e suas possibilidades narrativas, é também um espaço de reflexão e partilha sobre a nossa percepção do mundo, de si e das relações com os outros. Através de todo o aprendizado nesse processo (resignificação de lembranças, integração dos momentos, do pertencimento e aceitação da própria história) eu pude perceber que compartilhar essa experiência é um caminho de amor a si mesmo, aos outros e ao próprio destino.

2.1.3 Aprender a Amar o próprio destino

O ponto de origem desse projeto é a arqueologia da própria história: olhar ela de perto e resgatar momentos esquecidos em filmes, escritos e sonoras. Nesse percurso eu pude investigar, perceber e iluminar fatos a partir de imagens familiares registradas em outro tempo, por outra pessoa. Rever essas cenas soterradas pelos anos, trouxeram uma nova perspectiva para a minha história de vida, a memória que tenho dela e a imagem que faço de mim mesma.

Ao re-iluminar as imagens impressas nos fotogramas das bobinas de filmes super 8, trouxe esses conteúdos para a atualidade e assim, pude dar vida nova às cenas e extrair verdades frescas, mesmo com a inevitável deterioração do tempo. Todo o filme foi construído nessa experiência e exibe um momento de revisão, onde muitas reflexões vieram à tona e apontaram o limite difuso entre o que chamamos autobiografia e a autoficção.

O filme, como a própria vida, é o resultado de escolhas: seja na construção narrativa da história, na seleção das imagens, no ponto de vista, nos comentários, na montagem, na trilha sonora, na opção das cores, do traço e todos os pontos que formam a história que optamos revelar. Ele sinaliza também a resistência que tive em aceitar certos acontecimentos, da forma como eles se deram e o meu desejo em imaginar desdobramentos possíveis, se mudanças pudessem ser feitas nas escolhas que a vida me deu.

O ponto crucial da história surge em um plano sequência do super 8 que mostra o momento em que sou deixada pelos meus pais na casa dos meus tios Oswaldo (Tatá) e Latife. Essa cena revela, ao mesmo tempo, o meu abandono e o encontro com meus tios. E se desdobra na iniciativa do tio Tatá em narrar e documentar os primeiros anos da minha vida, que fizeram desse projeto um filme de encontro e agradecimento. Abracei o Amor Fati - que é uma expressão latina que significa 'amor ao destino': um conceito da filosofia de Friedrich Nietzsche ⁵ que significa “amor pelo inevitável ou pela fatalidade” e faz parte da ideia de aceitação incondicional da vida, afirmando sua completude, sem se refugiar em ilusões. Nietzsche afirma que é preciso amar “aquilo que é necessário nas coisas” e que as dores são tão necessárias e inescapáveis quanto as alegrias, pois estão entrelaçadas.

Durante o desenvolvimento do projeto, pude perceber que só a partir da preservação das memórias e das histórias familiares, é possível criar um diálogo mais sincero entre o que lembramos e o que nos foi contado e montar uma nova perspectiva da verdade.

2.2 CONTANDO SUA HISTÓRIA

2.2.1 Apresentação da proposta de trabalho

O Projeto tem como objetivo a construção de um filme curta-metragem que é um recorte autobiográfico feito a partir de memórias próprias e de registros fílmicos e sonoros domésticos produzidos por meu tio Oswaldo Perácio. Este projeto foi realizado no ambiente de conclusão do Mestrado de Artes da Animação, onde faço uma investigação teórica sobre a memória, sobre o resgate de lembranças a partir de imagens fotográficas e filmes, os conceitos de autobiografia, suas subjetividades, limites e multiplicidade e a construção de

⁵ NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

histórias pessoais a partir de possibilidades singulares, e como elas podem situar-se entre a autobiografia e a autoficção. Mostro os caminhos tecnológicos utilizados, os estudos de possibilidades técnicas e o processo de digitalização da película. Em seguida, o reconhecimento das imagens, a organização do material, em arquivos e pastas digitais, a decupagem, a seleção de cenas, as primeiras montagens e todo o trabalho de construção narrativa. Apresento um Estado da Arte e, na sequência, justifico e defendo as escolhas técnicas e narrativas utilizadas na criação e construção do filme. Termino com relatos sobre a experiência, os aprendizados e reflexões sobre o resultado do filme e seus possíveis desdobramentos.

2.2.2 Uma forma de existir e se auto-definir

Toda vez que recordamos algum evento em nossa vida, isso acontece a partir de um outro tempo-espço, quando já não somos mais a mesma pessoa que estava lá vivendo aquele momento. Tudo está em constante movimento: quem somos e a nossa história. Precisei de dar pausas a cada passo dessa viagem ao passado, para que pudesse resignificar cada etapa, cada episódio. Sem histórias não existimos para os outros: se não contarmos nossas histórias, elas ficam embrulhadas dentro de nós e não existem para mais ninguém e vivemos na sombra. Um exemplo disso é o caso da norte-americana Vivian Maier, que foi uma fotógrafa secreta, ao registrar a realidade das ruas de Nova Iorque e de Chicago durante quase 50 anos. Ela trabalhou a vida toda como babá e o seu acervo com quase 200 mil negativos, além de gravações e filmes em Super 8, só foi encontrado e pode ser exibido após a sua morte em 2009.

Para falar de si entramos numa zona delicada, a nossa intimidade. Expor partes reservadas de uma pessoa comum, dentre mais de 7 bilhões de outras... Iluminar os antigos fotogramas e dar vida nova à aqueles cenas foi uma espécie de encantamento, e é com esse espírito de magia que me coloco nesse lugar de partilha, pois não é simples e nem fácil revelar particularidades, mas elas tem o poder de inspirar pessoas a se olharem e fomentar a coragem de aprender com suas próprias histórias. Construir uma história através de imagens produzidas em outra época, onde nada era imediato, e tanto o filme como a fotografia eram tratados com cuidado e pompa, produz uma transformação na forma de olhar para os registros de fotos e filmes que tiramos hoje.

Nesse projeto a proposta foi realçar a subjetividade, o ponto de vista e a singularidade narrativa através do uso do desenho, do traço e das cenas criadas em animação. A escritora Susan Sontag ⁶ afirma em seu livro 'Sobre a fotografia' (1983) que as manifestações feitas à mão, como a pintura ou desenho, e até mesmo tudo que foi escrito

⁶ Sontag, S. (1983), Sobre a Fotografia. Companhia das Letras, Brasil.

sobre um evento ou pessoa é, declaradamente, uma interpretação. Diferem dos registos fotográficos que, mais que manifestações a respeito do mundo, são pedaços deste, “miniaturas de realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”. Para ela as fotos e filmes fornecem um testemunho 'como algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos,'e que parece comprovado quando nos mostram uma foto. Os desenhos e animações conferem um carácter único à narrativa autobiográfica e reforça o ponto de vista autoral e ficcional.

3. OBJETIVOS

3.1 Objetivo Geral

Realizar o filme 'A Partir Desse Instante', um recorte autobiográfico baseado em memórias que lembramos e contamos entrelaçadas a registros feitos em filmes familiares e sonoras gravadas no passado. Com base nesse acervo documental e no desenvolvimento de uma pesquisa de investigação teórica sobre o tema, construir no filme uma narrativa própria e singular, ao misturar imagens escolhidas nos arquivos super 8 com desenhos e cenas criadas em animação, e experimentar provocar sensações, enfatizar pontos de vista e representar lembranças imaginadas.

3.2 Objetivos Específicos, Propósito e Justificativa

Nessa dissertação, pretendo examinar os estudos sobre a memória feitos por Martin Conway para depois debater a fidelidade das lembranças e a sua relação com a verdade dos eventos vividos e relatados. Situar o advento da imagem fotográfica, o seu vínculo com a documentação da verdade e os novos olhares sobre sua representação. Analisar e comentar os limites e os potenciais das histórias (re)feitas a partir do confronto com registros fílmicos e imagens fotográficas dos eventos.

Com foco na Autobiografia, analisar a história das escritas de si a partir de autores como Michel Foucault, Philippe Lejeune, Luiz Costa Lima e Georges Gusdorf, suas múltiplas formas e a sua relação com o surgimento do indivíduo. Especificar a autobiografia como gênero narrativo, os seus desdobramentos expressivos e potencial cinematográfico. A auto-representação e a subjetividade social descrita por Judith Butler acompanhada do progressivo crescimento e a multiplicidade da produção de histórias pessoais. Nesse percurso, identificar a Autoficção e sua correlação com a Autobiografia. Citar filmes e realizadores autobiográficos como Agnès Varda, Chantal Akerman, Alan Berliner, o brasileiro Daniel Gonçalves e comentar trechos de seus filmes.

Demonstrar e apontar a importância da animação como recurso para potencializar as sensações, proteger personagens reais, representar as lembranças sem registros e acentuar singularidades no filme autobiográfico. Citar e comentar curta-metragens autobiográficos brasileiros como Guaxuma (2018) de Nara Normande e Carne (2020) de Camila Kater e os relacionar com o filme desenvolvido por mim durante o mestrado. Balizar os limites da verdade e a manipulação narrativa a partir das escolhas feitas a cada etapa no processo de construção do curta-metragem 'A Partir desse Instante'.

O propósito desse trabalho é revelar e ao mesmo tempo narrar todo o processo de realização do filme de animação autobiográfico feito a partir de um recorte de filmes domésticos, registros sonoros de familiares, acrescentados às memórias pessoais e lembranças. Ao mesmo tempo, construir um embasamento teórico do processo e identificar as etapas, dúvidas, modificações e escolhas feitas. Apontar e defender as cenas criadas em

animação, as decisões cromáticas e os efeitos gráficos e sonoros, seus usos e recursos. Aprofundar a singularidade narrativa das histórias de si e o seu contexto na construção de uma auto-imagem que mistura a autobiografia e a vontade da autoficção.

A justificativa para esse projeto é a importância da manutenção da memória individual e familiar, sua preservação e a difusão de seus valores e registros enquanto manifestação pessoal e histórica. A inserção das histórias pessoais e familiares como parte constitutiva da identidade de povos e nações. Também reforçar o valor da construção narrativa na formação da identidade e da consciência individual e a importância da partilha dessa perspectiva singular de mundo e suas relações, para o enriquecimento emocional, intelectual e material da coletividade.

4. METODOLOGIA

O presente trabalho foi feito a partir de uma revisão de literatura dentro de uma abordagem qualitativa e a análise será descritiva. O estudo propõe uma pesquisa sobre a fidelidade da memória, o registro fotográfico e a escrita autobiográfica. Analisa também as subjetividades e os limites narrativos entre autobiografia e autoficção. Busca exemplos de filmes autobiográficos feitos com arquivos de família e faz uma análise da animação autobiográfica, examinando a construção narrativa, a estética e as escolhas para criar um cenário que integre o relato de todo o processo de criação e construção do filme "A Partir desse Instante".

4.1 OBJETO DE ESTUDO

O filme "A Partir desse Instante", objeto prático da presente Tese de Mestrado, teve como ponto-de-partida os registros de filmes super 8 e sonoras da família Tebet Perácio. O curta-metragem é incrementado pela criação de cenas desenhadas e animadas desenvolvidas especialmente para a representação das lembranças ausentes de registro e para reforçar a singularidade narrativa. Na presente dissertação, proponho sua estruturação teórica e uma análise descritiva de sua construção.

Parte1

Memórias: As Imagens Fotográficas dos Filmes de Família e Sonoras Antigas

Os rolos de filmes, labels, fitas magnéticas sonoras e escritos do tio Oswaldo

Armazenamento, conservação e resgate

Pesquisa, tecnologia e custos do transfer digital

A limpeza dos filmes

Escolha do equipamento

Digitalização e contato com os conteúdos de áudio e vídeo
Organização, armazenamento digital e decupagem
A escolha das imagens
A escolha das sonoras
As primeiras Montagens
Primeiros Pitchings e FeedBacks

Parte 2

Traço Singular: A Animação e a Singularidade

Pesquisas gráficas e estéticas
Referências: filmes e animações autobiográficas
Escolha narrativa e do ponto de vista
A criação de novas falas
Escolha do caminho criativo da imagem: cores e estética
Planejamento de Produção
Criação e desenho das cenas ausentes do registro
Story board e Animatic dos trechos animados
O Processo da Animação
Pesquisa sonora
O uso de voz off
Criação e Produção da Sonoplastia e Trilha Sonora
Últimas Decisões
Finalização
Resultado do Filme
Reflexões e Desdobramentos

5. Estado da Arte

5.1 MEMÓRIA, AUTOBIOGRAFIA e AUTOFICÇÃO

5.1.1 Memória e Autobiografia

"Fisicamente habitamos um espaço, mas sentimentalmente somos habitados por uma memória" (José Saramago).

5.1.1.1 Memória

A Memória e a Relatividade da Verdade

Quando começamos a falar sobre lembranças, relatos pessoais e autobiografia, o primeiro assunto que aparece em pauta é a memória e a probabilidade de verdade que nela reside. O que é a memória? ela seria apenas a lembrança de uma experiência vivida, de alguém que conhecemos, de informações recebidas ou de um evento?

"Todos criamos inadvertidamente recordações que não correspondem à realidade, mas que se adequam à história que construímos sobre nossa vida e personalidade" afirma o professor Martin Conway ⁷ em seus estudos recentes sobre a memória e aponta que ela não é uma recordação literal. É como uma obra de arte, inspirada em uma imagem do passado e composta por valores pessoais e, por assim ser, frequentemente contém erros e não corresponde ao passado. Ela difere de uma foto, um vídeo ou de um registro escrito (Gagnani,2020, p.2).

Para Conway (2015) não importa que tenhamos memórias falsas, o importante é que elas se encaixem com a idéia que temos sobre nós mesmos. Todos inventamos memórias e criamos recordações e as lembranças autobiográficas nos ajudam a nos definir como indivíduos e são moldadas pelo nosso self ativo que determina qual conhecimento derivado da experiência deve ser guardado na base do conhecimento. Toda essa experiência é interna e inclui informações afetivas, pensamentos e imaginações. Não é importante que a memória seja bastante precisa, mas que seja consistente e se encaixe com a sua vida e com o que você constrói sobre si mesmo (Gagnani,2020, p.1).

Uma das hipóteses desenvolvida é que só quando uma memória episódica ou um conjunto de memórias são ativadas é que essa memória construída entra na consciência, ou seja, o lembrador torna-se consciente da memória. Surge assim a teoria de que a ativação da base de conhecimento da memória autobiográfica pode se dar inconscientemente (Schank,1982, as cited in Conway, 2015).

Essa inter-relação entre a memória definir a percepção que temos sobre nossa vida e, o que construímos sobre nossas vidas definirem as nossas lembranças, é para Conway (2015) o que chamamos de coerência. São as memórias que chamamos

⁷ Conway, M. A., & Loveday, C. (2015). Remembering, imagining, false memories & personal meanings. Article Consciousness and Cognition.

"autodefinidoras" e elas provavelmente vão nos apontar para certas direções e objetivos em nossas vidas e vice-versa. Numa doença mental, por exemplo, é comum não haver interação e emergirem lembranças de algo que não se encaixa na percepção que o paciente tem sobre si mesmo (Gragnani, 2020, p.2).

Conway também afirma que existe uma relação íntima entre imaginação e memória. É comum imaginarmos cenas que não aconteceram e elas se tornarem parte de nossas recordações. Isso porque memória e imaginação acontecem na mesma rede neurológica do nosso cérebro e assim, é muito frequente que especialmente nas lembranças de infância, guardemos cenas relatadas por algum familiar próximo como verdade. Ele também afirma que todos nós criamos lembranças falsas, e que os pesquisadores dessa área concordam em relação a uma coisa: ninguém se senta, pensa e cria uma memória falsa. Ela pode surgir em uma conversa com alguém ou ao imaginarmos algo que poderia ter acontecido, e assim, gradualmente, essa cena se transforma em uma lembrança real (Gragnani, 2020, p.3).

De acordo com estudos neurológicos (Conway, 2015), os registros de memória são desiguais. Na infância, por exemplo, o cérebro ainda está se desenvolvendo e os lobos frontais não estão completamente prontos como quando você tem vinte anos. Assim lembramos muito pouco dos 5 aos 10 anos, e passamos a recordar melhor na adolescência. Existem também muitas alterações de memória de pessoa para pessoa: pelo próprio desenvolvimento do cérebro e das diferenças culturais. As pessoas de culturas asiáticas, por exemplo, lembram menos de detalhes de quando eram crianças porque são incentivadas a perceberem os momentos que envolvem situações coletivas. Já nas culturas ocidentais, somos criados para nos lembrarmos do que nos define como indivíduos (Gragnani, 2020).

Os estudos da memória (Conway, Loveday, 2015) levantam muitas questões relacionadas não apenas à veracidade desta, mas também sobre a qualidade das lembranças. Se não conseguimos nos lembrar muito bem de fatos da nossa infância, como é possível recordar sentimentos dessa época? Segundo Conway (2015), essa pergunta gera outras camadas de indagações: como se, em primeiro lugar, é possível lembrar-se de qualquer sentimento? Quando dizemos 'Senti medo, raiva' ou qualquer coisa do tipo... Era esse mesmo o caso? Podemos nos lembrar de detalhes de um evento e inconscientemente e sem intenção, construir uma memória do sentimento ali e também gerar modificações relacionadas à qualidade e intensidade desse sentimento. O que lembramos não corresponde necessariamente a como o acontecimento se deu. Assim, quando lembramos da alegria num evento ocorrido quando tínhamos 7 anos de idade, será que essa alegria sentida aos 7 anos é a mesma que podemos sentir hoje? (Gragnani, 2020, p.4)

São muitas subcategorias dentro do que compreendemos como memória. Existem também as memórias coletivas e, estas são importantes porque a maioria são provavelmente recordações de eventos negativos e Conway (2015) diz que esses eventos negativos transmitem mais informação que os positivos, são mais informativos sobre o mundo e como as coisas que podem ser ameaçadoras. Assim, lembramos de como os

acontecimentos podem dar errado para não repeti-los. Também existem as memórias geracionais, que são as que meus outros velhos amigos também se lembram, e isso nos conecta (Gagnani, 2020, p.4).

Uma das principais funções da memória é gerar significados, especialmente no âmbito pessoal, o que nos permite dar sentido ao mundo e nos adaptarmos a ele. As memórias são, talvez, fundamentais no apoio a uma extensa cadeia de interações sociais onde a coerência é fundamental e a correspondência é dispensável. Na visão moderna dos estudos em memória humana, acredita-se que as memórias são construções mentais e é importante notar que não são reconstruções. Elas são transitórias e, embora possam até certo ponto representar com precisão o passado, ficam compactadas no tempo e absorvem muitos detalhes que são inseridos, consciente e inconscientemente, no momento de sua descompactação. Conclui-se que todas as memórias são de uma certa forma falsas, no sentido de que não representam literalmente a experiência passada. Elas podem ser até totalmente falsas, mas mesmo assim, serem vivenciadas como verdadeiras por um lembrador que não está ciente de que a fonte dessa memória não é a experiência, mas a imaginação. Elas contêm imagens mentais, mas não são como vídeos, fotografias ou outras mídias de gravação, que fixam aquele registro (Conway, Loveday, 2015, p.8).

O campo de estudos sobre a memória autobiográfica ou auto-memória se desenvolveu e se expandiu muito nos últimos anos. Construídos sobre uma série de fenômenos relacionados às recordações, os estudos 'Reflexões sobre a memória autobiográfica' ⁸ criaram importantes novos desafios, como romper com os limites seguros do laboratório cognitivo e explorar resultados dentro das condições do mundo exterior e ir além dos domínios individuais, reunindo vertentes de pesquisa numa estrutura teórica mais ampla, incluindo a colaboração transcultural e interdisciplinar.

5.1.1.2. Utilizando a imagem fotográfica e o filme na reconstrução da memória

5.1.1.2.1 Fotografia

A fotografia surgiu para revolucionar a forma de representar. Com o advento dos filmes (fotografias em sequência) pudemos finalmente registrar cenas inteiras e dar movimento à essas 'capturas de vida'. A partir do primeiro 'click', seu desenvolvimento foi fugaz e inundou o nosso mundo com imagens. Esse projeto compreende a construção de um filme autobiográfico concebido a partir de um acervo de filmes e sonoras familiares e, por estar recheado de cenas filmadas no passado, investiga a relação desses registros 'fotográficos em movimento' na visualização e na restauração da memória dos eventos neles

⁸ Baddeley, A. D. (2012). Reflections on autobiographical memory. In D. Berntsen, & D. C. Rubin (Eds.), *Understanding autobiographical memory : theories and approaches* (pp. 70-88). Cambridge University Press. ISBN: 9780521189330

contidos e sua influência na história a ser narrada. Essa dinâmica é um dos pontos mais importantes na compreensão do trabalho.

Vivemos hoje submersos em um universo de imagens fotográficas onipresentes ao nosso redor: navegando nas redes sociais, computadores, telemóveis, nos jornais, revistas, outdoors, publicidade, televisão, filmes, galerias de arte e publicações de todas as espécies. Olhando atentamente sobre o momento histórico e social atual observamos que estamos numa hiper estimulação dos sentidos e a visão parece ser o maior alvo. As imagens integram sem pausa o nosso olhar, independentemente de onde estejamos. (Justo, 2008, p. 7 e 17)

Mesmo antes de tirar uma fotografia, uma câmera é um objeto poderoso. Ela muda o comportamento daqueles que estão atrás e à frente dela (Sontag, 1977), introduzindo uma qualidade performática tanto para quem posa como para quem tira as fotos. As cenas perdem a naturalidade e são frequentemente alteradas e planejadas numa pré-produção: as pessoas param o que estão fazendo, sorriem, se reposicionam para a foto e talvez, tentam criar uma pose "natural". Funciona como um evento intruso que é inserido na experiência vivida e que muda exatamente aquilo que desejávamos preservar. As fotografias e filmes atuam como pistas que nos ajudam a reconstruir mentalmente os episódios relacionados à elas. Constatou-se que a memória episódica, ao contrário das fotografias, desaparece com o tempo. Mesmo que lutemos em aceitar essa deficiência, procuramos corrigi-la através do registro fotográfico das nossas experiências. Assim, passamos a confiar mais nas fotografias do que na memória humana. Dessa forma, as fotografias acabam por ocupar o lugar de nossas memórias, desgastando as imagens e associações que tínhamos antes e privilegiando seu conteúdo. Elas não apenas registram a história, mas a determinam. (Fawn, 2014, p.5)

Mas, existem também fatores que prejudicam o valor da fotografia como uma ferramenta de memórias: a sua condição imutável limita a flexibilidade com que encaramos e reinterpretamos a nós mesmos e o nosso passado. Quando, ao longo do tempo, nos permitirmos ser e pensar de maneira diferente, nossas fotos permanecem cristalizadas e presas a lembranças e aspectos de nós mesmos que desejamos às vezes esquecer. É comum evitamos olhar para algumas fotos para não enfrentar algum momento indesejado de nossa vida. (Fawn, 2014)

É interessante notar que a chegada da fotografia digital e da produção em massa de telemóveis com câmeras geraram um movimento contrário à aquele que veio com a invenção da fotografia: se nos primórdios a reprodução "fiel" da realidade era um luxo, atualmente o contato com as imagens fotográficas tornou-se freqüente e ordinário. A fotografia necessita de um objeto que pré-exista à mesma. Por esse motivo é atribuído um valor testemunhal à sua imagem. Mostrar fotografias de um evento ou viagem é atestar que as pessoas que aparecem nas imagens de fato lá estiveram. Através da câmera, as

experiências são traduzidas em imagens que lhes dão forma, tornando-se menos abstratas e mais palpáveis (Sontag, 2004). Mas apesar desta materialidade, o conteúdo capturado não se torna completamente concreto ou explícito: a comunicação não verbal presente nas fotografias possibilita diversas leituras e devem também ser incluídos e compreendidos os elementos ausentes da imagem (Justo, 2008, pag 18 e 19).

A imagem fotográfica nasceu com o poder da verdade. Ela foi usada como documento e prova incondicional durante muito tempo. Se eu me reconheço em uma fotografia do aniversário do meu irmão, posso afirmar com toda certeza incontestável que estive lá e, caso alguém duvide, poderia confrontá-lo exibindo a imagem. Hoje, isso já não teria a mesma força, pois estamos vivendo um momento fluido, onde quase tudo pode ser manipulado e distorcido através de softwares de tratamento de imagem como o Photoshop (Justo, 2008, pag 24). Segundo a antropóloga Miriam Leite ⁹ a fotografia também possibilita muitas lentes: se por um lado o olhar do autor seleciona o que quer mostrar no instante da tomada fotográfica, por outro, quem a olha também seleciona o que observar e, dentro de um contexto social, temporal, reflexivo e subjetivo, constrói uma imagem mental daquilo que lhe está sendo apresentado. O diálogo que a fotografia proporciona é múltiplo e possibilita o contato com questões como a de se colocar frente a si mesmo e reconstruir-se, pois através dela, tal como a imagem nos sonhos, abre-se o caminho para a expressão do sujeito, de sua subjetividade e dos significados construídos coletivamente pelos grupos dos quais ele faz parte (Justo, 2008, pag 20).

O tempo é também uma característica de poder da imagem fotográfica sobre o homem. O executivo e fotógrafo Francis Wolff ¹⁰ afirma em seu livro que a imagem fotográfica não conhece o passar do tempo. Nela, tudo vive no presente. Mas é um pouco difícil pensar assim quando tratamos da fotografia, porque tudo que existe numa foto só pode ser algo que já foi. Ela torna presente o que adormecia no passado. Existe na fotografia, não uma atemporalidade, mas uma retomada do ausente: “A imagem faz reviver os mortos e mostra o tempo passado como presente” (WOLFF, 2005, p. 28).

O acervo fotográfico familiar é um exemplo de ausência que pode ser percebida de diferentes formas: nas pessoas que se foram, nos lugares que não mais existem, na juventude que se foi. A imagem faz o pensamento ultrapassar distâncias e cria uma proximidade diminuindo a saudade daquilo que um dia estava presente. Como os imigrantes ao olharem fotos de sua terra natal ou de familiares ausentes. Este elemento pode intensificar a nostalgia daquilo que se perdeu e não pode ser revivido. Quando, por exemplo, nos reconhecemos jovens na imagem e imediatamente nos lembramos que esta juventude

⁹ LEITE, M. L. M. 1998, Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. O fotográfico. São Paulo: Hucitec.

¹⁰ WOLFF, F. (2005) Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, ADAUTO (org). Muito além do espetáculo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, p.16-45.

foi perdida. Retornar ao álbum de fotografias é como olhar em um espelho de uma máquina do tempo imaginária: de repente percebemos que a imagem refletida não nos acompanhou ao longo do tempo (WOLFF, 2005, p. 30). A fotografia, portando, tem o poder concedido às imagens: ela evidencia o concreto, porque não pode inventa-lo; afirma, porque não pode negar; indica, porque não pode supor e, finalmente, pode “reviver” o que estava perdido e ausente. Ela não representa fielmente o real mas, mesmo assim, o evoca com tamanha intensidade que não resistimos ao seu chamado (Justo, 2008, pag 25, 26, 27).

5.1.1.2.2 Narrativa

Mas, para contar uma história a partir das imagens, precisamos de uma narrativa. E narrar não é somente usar a voz, podemos criar muitos caminhos de expressão. A narrativa não depende de nenhuma ciência, mas é composta pela existência humana e pela afinidade entre a alma, o olho e a mão. (Justo, 2008, pag 35, as cited BENJAMIN, 1994, p.221)

Narrar é trafegar entre as trajetórias individuais e coletivas e saber usar a maleabilidade de suas estórias: “as versões das pessoas sobre seus passados mudam quando elas próprias mudam.”¹¹ Porisso, cada história é única e nunca será contada duas vezes de forma idêntica, pois transforma-se ao longo do tempo, conforme a experiência acumulada pelo narrador ou pela transição dos aspectos intencionalmente enfatizados por ele durante a narrativa (Justo, 2008 as cited in PORTELLI apud FERNANDES; PARK, 2006, p. 41).

Olhar fotografias guardadas é como abrir um livro de memórias que pede para ser lido. Por isso, a observação de imagens fotográficas quase sempre é acompanhada por uma narrativa oral, que complementa os sentidos do olhar daquele que descreve cada uma das imagens do álbum e conta, todas essas histórias, a partir do seu ponto de vista e da sua relação com a história: seu nascimento, vida e morte. Todos temos lembranças guardadas no inconsciente e que ficam esquecidas, até que algo as evoque ou mobilize. Assim, quando produzimos imagens também estamos a criar histórias pessoais e culturais, pelas quais podemos narrar, comunicar e pensar nossa própria existência. A narrativa do filme nasceu dessa forma e foi sendo atualizada na medida em que ia sendo apresentada aos professores durante o processo de desenvolvimento do mesmo. “O passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente” já escrevia o poeta Mario Quintana¹².

Todo ato de linguagem pressupõe um interlocutor, mesmo que seja o próprio sujeito. Uma história sempre deve ser contada para alguém. O conteúdo da narração sempre estará povoado de personagens, de outros, que fazem parte dos acontecimentos narrados. Eles podem inclusive, discordar do narrador, pois o que é contado não é, portanto, o que cada um viveu, mas sim o que se lembra de ter vivido. E, acrescentado por outros, vai

¹¹ FERNANDES, R. S.; PARK, M. B., 2008, Lembrar-esquecer: trabalhando com as memórias infantis. Cad. Cedes, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 39-59, jan./abr. 2006.

¹² Mário Quintana (1906-1994) foi um poeta, tradutor e jornalista brasileiro. Foi considerado um dos maiores poetas do século XX.

construindo uma história viva que se transforma no percurso quando “os narradores examinam a imagem do seu próprio passado enquanto caminham”¹³. A nossa história está atada à memória e à lembrança. Lembrar é existir, é ser gente, é acumular vivências. Através da lembrança nos situamos no mundo e construímos identidades individuais e grupais. O que somos e o que o outro reconhece em nós é dado por aquilo que lembramos. (Justo, 2008 , pag 38)

5.1.1.2.3 A Memória Coletiva

A lembrança não é apenas coser pedaços do passado, mas reconstruí-los em um contexto que o reconhece como verdadeiro. Contar memórias a um grupo que não as recorda, é apenas inventar uma história. Lembrar de algo particular é válido, mas a lembrança de uma experiência partilhada é verídica, pois pode ser testemunhada. Se uma rememoração verdadeira se alicerça no grupo onde reverbera, podemos pensar em uma invenção social da memória como propõe Halbwachs ¹⁴. Para que nossa memória se conecte com a dos outros é necessário que ela permaneça em concordia com o grupo e que haja bastante pontos em comum para que possa ser reconhecida e reconstruída sobre um fundamento coletivo. (Justo, 2008, p.39) .

Uma parte da memória é inevitavelmente inventada. As lembranças da primeira infância podem ser particularmente nebulosas, imprecisas e criadas a partir da narrativa dos outros. A fotografia serve muito bem a este papel de nos impulsionar a inventar e construir memórias. O fato é que não podemos discernir ao certo até que ponto o que lembramos sobre o passado remoto são rememorações de vivências pessoais ou flashes acrescentados com narrativas que escutamos. A edição de nossas histórias, não é um percurso tão solitário, pois conta com a ajuda dos outros e dessa escuta atenta pela qual podemos ajustar nossos relatos. As fotos e filmes de infância trazem imagens de momentos e acontecimentos registrados e selecionados por outros, recortados e organizados como sendo as cenas principais. Quando entramos em contato com elas, já estão impregnadas de outros olhares. Ela pode funcionar como um dispositivo de auxílio da memória na evocação de cenas e acontecimentos e na produção de registros mnêmicos para a posteridade, mas passam sempre por um critério pessoal ou de um grupo (Justo, 2008 , pag 40).

Assim, o que recordamos e que tomamos como sendo nossa história inclui os registros que outros realizaram de acontecimentos de nossas vidas, e que, atualizaram em vários momentos para nós, mediante relatos verbais, ou pelo uso de recursos como o filme e a fotografia. Portanto, a memória é tão produzida coletivamente que admite uma afirmação que pode soar bastante paradoxal: nossas memórias são as memórias dos outros, ou ainda,

¹³ FERNANDES, R. S.; PARK, M. B., 2008, Lembrar-esquecer: trabalhando com as memórias infantis. Cad. Cedes, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 39-59, jan./abr. 2006.

¹⁴ HALBWACHS, M. A (2004) Memória Coletiva. São Paulo: Centauro, p.38

nossas memórias contêm aquilo que os outros se recordam de nós. Tanto a narrativa quanto a memória se apóiam no coletivo, seja na fala que busca um confidente ou na lembrança de um passado socialmente construído. Dessa mesma forma, as histórias narradas a partir do contato com fotografias geralmente são direcionadas a um interlocutor. E nessa trajetória da memória disparada pela fotografia a produção de sentidos é um processo por meio do qual as pessoas procuram descrever e explicar o mundo em que vivem (Justo, 2008 , pag 43).

No filme 'A Partir desse Instante', revisito cenas de um período da minha infância a partir do olhar do meu tio Oswaldo e de outros da família. Exercito o meu próprio olhar, nesse tempo presente, em cima das escolhas feita por eles, e trago novas perspectivas, ao criar recortes sobre o que narrar do meu passado que foi registrado por outros. Retornar às caixinhas, aos álbuns, às sacolas cheias de fotografias soltas, aos filmes de família é dar sentido não apenas a estas imagens, mas à própria história, seja ela bastante conhecida ou simplesmente esquecida. Observar as imagens fotográficas e cenas filmadas é ouvir o que elas têm a nos dizer sobre nossa história, preenchendo as lacunas deixadas por lembranças nebulosas. A produção de sentido a partir do contato com o acervo fotográfico se dá como uma leitura do mundo, um processo dialógico em que se atinge não a verdade em si, mas uma verdade relativa a cada um, neste exato momento.

5.1.1.2.4 Novas Construções

Quando falávamos em resgate da história familiar, costumávamos explorar as relações entre os álbuns de fotografia, as falas dos familiares, os textos, sonoras e as 'memórias' da família. Hoje, vivemos um mundo tão modificado e transformador que até este grupo denominado família está se constituindo em rede e se horizontalizando como as demais conexões contemporâneas entre as pessoas. Na maioria dos casos, não há mais uma única família de referência, mas vários núcleos familiares desdobrados das novas famílias constituídas pelos recasamentos (Justo, 2008, pag 53).

Nós e as novas famílias, além de tirarmos fotografias e filmes também adquirimos o hábito de compartilhar imediatamente essas imagens na internet. Dessa forma estamos também nos posicionamos constantemente em poderosas redes de comunicação que influenciam nossas identidades pessoais e sociais. Perdemos a propriedade e o controle à medida que nossas fotografias ganham performatividade, o que permite que elas se desviem dos propósitos, espaços e tempos para os quais foram criadas. Essas questões são ampliadas por uma série de fatores tecnológicos, culturais e econômicos que acompanham a evolução da mídia digital onipresente e suas ferramentas associadas. Dado o papel que as fotografias desempenham na reconstrução da memória e da história individual e coletiva, vale a pena considerar o que é captado pela câmera e também o que acontece depois que o obturador se fecha (Fawns, 2014, p.1).

5.1.1.2.5 Memória Fotográfica

"A fotografia costuma estar ligada à memória como uma solução de seu fracasso. Embora a questão do que está faltando ou do que não pode ser visto nas fotos enfatize o que pode ser chamado de "relação negativa com a memória", diminuindo o papel das imagens fotográficas na cultura como dispositivos mnemônicos, mas é inegável que as consequências da fotografia nos domínios da memória e da história são tão importantes para os fotógrafos quanto para os historiadores e críticos" (Bate, 2010 is cited in 2010 Taylor & Francis)

É inevitável que, dentro de nossas memórias, alguns aspectos da experiência vivida sejam aguçados com o tempo, enquanto outros desaparecem (Conway 2005). Tirar fotos é uma tentativa de controlar isso, mas em vez de interromper o processo de desbotamento, simplesmente muda o que é preservado e o que é esquecido. Um grupo de pesquisadores ¹⁵ descobriram que olhar para fotos pode reforçar a memória de um evento em detrimento de outros para os quais as fotos não são revisadas. Assim, os momentos fotografados podem se tornar privilegiados na memória e essa, ao se aproximar da imagem fotográfica passa a ser não apenas o que está na fotografia, mas a própria fotografia. Nossa memória é suscetível a representações externalizadas e às vezes nos lembramos de uma imagem estática, retangular e puramente visual como resultado da exposição à fotografia. "Como exemplo pessoal, quando penso no Natal há dez anos, a primeira imagem que aparece em minha mente é uma fotografia encenada das pessoas que estavam lá, em vez de qualquer memória "direta" do próprio evento. Exige esforço de minha parte ir além da fotografia para o movimento, sons e associações da memória episódica (Fawn, 2014).

Discute-se muito hoje o papel da fotografia como verdade, representação ou performance. Embora a maioria das fotos se pareça muito com a cena que foi fotografada, há uma série de diferenças importantes. Em primeiro, a fotografia é limitada em termos do espaço que representa. Deixa de lado o que está acima, abaixo, atrás, à direita e à esquerda de suas bordas e não se pode olhar para trás dos objetos que mostra (Fawn, 2014 as cited in Szarkowski 1980). Ele aplaina e corta o mundo. Em segundo, embora seja tirada em um tempo, uma fotografia contém pouco ou nenhum tempo, pois além de pistas visuais, ele não mostra o que aconteceu antes e depois que a veneziana fechou. As fotografias deixam de fora o toque, o sabor, o cheiro e o som, contendo apenas informações visuais, que foram manipuladas pela interação entre fatores ambientais e tecnológicos (por exemplo, as qualidades da câmera, seu manuseio, a iluminação e movimento). Hoje a relação entre a realidade material e sua representação fotográfica é ainda mais comprometida por meio de efeitos intencionais e não intencionais de configurações de câmera e processos de pós-produção (Fawns, 2014).

¹⁵ Koutstaal, W., Schacter, D. L., Johnson, M. K. and Galluccio, L. (1999), 'Facilitation and impairment of event memory produced by photograph review', *Memory & Cognition*, 27:3, pp. 478–93.

Existe uma ambigüidade entre a memória da fotografia como uma tecnologia ultrapassada, e a fotografia como uma máquina de gerar registros para o processo de suporte à memória humana. À medida que a “fotografia” evolui e segue em processo de redefinição, o que pensávamos que ela era, está e será permanece em fluxo. Será por isso que o interesse pelo arquivo e pela memória se tornou uma questão tão atual? Ou também a corrida pelo registro tem a ver com a infinidade de dados gerados simultaneamente, sejam eles comerciais - como banco de imagens pagas, dentro de instituições corporativas, em coleções estatais, museus, bibliotecas públicas, arquivos nacionais, sítios familiares privados, propriedades de artistas e assim por diante, e que estão criando uma inquietação sobre as imagens e memórias potenciais? Conforme Jacques Derrida ¹⁶ observa em seu livro *Archive Fever*, existe uma ansiedade em relação à memória que sempre carrega um elemento de morte ou “pulsão de destruição”, “de perda” em ação (Bate, 2010, p.2).

Nesse universo de imagens, novos programas e softwares de arquivamento de foto como o i-Photo, i-View, o Lightroom e muitos outros aceleraram a questão de como arquivar imagens fotográficas e o que fazer com elas depois de depositadas. As nuvens de armazenamento também se tornaram imprescindíveis, se olharmos esses novos repositórios como uma espécie de “banco de memória”. Acrescentado os inúmeros dispositivos projetados para fornecer inputs para esse bancos, como telefones com câmera (e, claro, os cartões de memória e os discos rígidos externos e internos dos computadores), filmadoras e máquinas fotográficas digitais, temos agora que questionar qual a relação desses novos instrumentos com as noções pré-existentes de memória e fotografia (Fawn, 2014).

A palavra ‘Selfie’ -um autorretrato fotográfico- foi registrada no Dicionário Oxford de 2013 (Guardian, 2013) devido a um aumento de 17.000 por cento no seu uso ao longo daquele ano. À medida que aumenta a extensão em que somos fotografados (por nós mesmos ou por outros), nossa consciência sobre a nossa imagem fotográfica potencial muda com ela. As câmeras, sejam usadas para fins pessoais, profissionais, de reportagem ou de vigilância, estão se tornando onipresentes. Hoje, devemos levar sempre em conta que podemos estar sendo filmados e fotografados (Fawns, 2014).

"Se desconfio da minha memória - os neuróticos, como sabemos, o fazem de forma notável, (mas as pessoas normais também têm todas as razões para o fazer), posso complementar e garantir o seu funcionamento fazendo uma nota por escrito. Nesse caso, a superfície sobre a qual esta nota é preservada, o livro de bolso ou a folha de papel, é como se fosse uma parte materializada de meu aparelho mnêmico, que de outra forma carrego comigo invisivelmente. Só tenho que ter presente o lugar onde esta “memória” foi depositada e poderei então “reproduzi-la” a qualquer momento que eu quiser, com a certeza de que terá permanecido inalterada e assim escapado das possíveis distorções a que possa ter sido submetida em minha memória real". (Freud, 1925, O' Mystic Writing-pad)

¹⁶ Derrida, J., Prnowitz, E. (1995) *Archive Fever: A Freudian Impression*, Source: *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), pp. 9-63 Published by: The Johns Hopkins University Press Stable

Se, como Freud, considerarmos a fotografia como um dispositivo "artificial" para o suporte da memória humana, a questão levantada é: Qual o impacto específico que a fotografia tem na memória humana e nas culturas que a usam? Esse impacto feito pelos dispositivos tecnológicos na psique humana é um dos tópicos que Jacques Derrida ¹⁶ desenvolve em seu livro *Archive Fever*. A mente resiste ou não à evolução da tecnociência arquivística? O aparelho psíquico é melhor representado ou será afetado de forma diferente por todas essas novas tecnologias de arquivamento e de reprodução, desde as próteses da dita memória viva, aos simulacros de seres vivos que já são e serão, cada vez mais, refinados, complicados e poderosos? Este fenômeno foi mencionado por Roland Barthes (1984) quando ele escreveu que "A fotografia nunca é, em essência, uma memória ... ela na verdade bloqueia a memória, e rapidamente se torna uma contra-memória". David Bate (2010) define certas fotografias como "memórias de tela" que encapsulam e impedem o nosso acesso direto às memórias mais importantes. Essas idéias de Barthes e Bate (2010) estão relacionadas ao fenômeno psicológico de interferência retroativa, onde uma nova 'memória' bloqueia uma semelhante mais antiga (Fawn, 2014, p.6).

Uma das hipóteses é que as fotografias podem interferir em nossa reconstrução das memórias visuais, facilitando imaginarmos uma cena, mas que ao mesmo tempo tornarão mais difícil aprofundarmos o contato com a sensação vivida na cena, os sons e as associações da memória ao episódio que vivemos. Felizmente, essa não parece ser uma equação simples onde mais fotos equivalem a mais interferência...porisso hoje, mesmo que tenhamos grandes coleções de fotos, ainda somos capazes de lembrar de experiências passadas sem elas (Fawns, 2014, p.7).

A verdade é que somos fracos em estratégia a esse respeito: exageramos na quantidade das fotografias e na importância das experiências que documentamos sem avaliar o quanto serão importantes para nós mais tarde. Esse excesso de valor do presente é devido ao que Schkade e Kahneman (2004) chamam de ilusão de foco: 'Nada na vida é tão importante quanto você pensa que é enquanto está pensando sobre isso'. De acordo com Kahneman (2011) temos um eu "que experimenta" e que vive no momento presente e um outro eu "que lembra" e que acompanha a história da nossa vida para nos ajudar a tomar decisões. Assim sendo, o "eu da experiência" quer tirar muitas fotos na tentativa de influenciar o "eu da lembrança" que deve ser seletivo, entendendo que simplesmente não podemos usar todas as informações que percebemos. Deixar todo o texto deste artigo em negrito não te ajudaria a se lembrar dele, assim como tirar fotos de tudo o que encontramos não nos ajudaria a ter mais consciência: se tudo é importante, nada é (Fawns, 2014).

Apesar de nossa relutância em deixar alguns momentos passarem sem registrá-los, ou em deletar fotografias mesmo quando não as valorizamos, a primeira coisa que normalmente acontece a uma foto após uma breve atenção inicial é que ela é esquecida. ¹⁷

Em seu estudo ‘Domestic photography and digital culture’ Slater 17A afirmou que a maioria das famílias não olhava para suas fotografias (pré-digitais) mais de uma vez por ano e que a maioria das fotos permanecia nos envelopes em que foram colocadas. Mesmo no início da fotografia digital, a maioria das fotos ficava no cartão de memória da câmera ou eram baixadas para um disco rígido para depois ficarem esquecidas. Esses rumos sugerem que é o tirar e ter fotos que consideramos mais envolvente. Olhar para elas, organizá-las fica sempre para depois. No entanto, baseado nos estudos de Whittaker et al (2010) 17, embora a maioria das fotografias raramente seja organizada ou usada da maneira pretendida por seus criadores, elas ainda funcionam como artefatos de memória numa variedade de maneiras imprevisíveis. Muitas vezes tropeçamos em fotografias esquecidas enquanto fazemos outras coisas, gerando novos insights de velhas memórias. A natureza do tropeço é que está mudando radicalmente, pois, ao contrário dos antigos envelopes de papel ou das pastas digitais, as fotos são cada vez mais enviadas automaticamente para a nuvem e terminam ficando em espaços públicos (Fawn, 2014).

A geração, produção, distribuição e consumo de imagens por meio de recursos digitais em evolução, aumenta a cada dia e nos posicionamos online por meio dessas imagens dentro das complexas redes e aplicativos onde nossas fotos proliferam e escapam do seu contexto original: assim podemos perder o controle, a privacidade e o significado. Essa ruptura afeta a forma como somos representados por nossas imagens, que, onde quer que apareçam, expressam ideias sem nosso conhecimento ou consentimento e sem referência à nossa perspectiva atual. Estamos aprendendo as consequências desses desenvolvimentos à medida que avançamos. Até encontrarmos um equilíbrio comum de controle, restrição e perdão, é provável que enfrentemos desafios de identidades, ameaças à nossa autoimagem e uma supervalorização na memória do conteúdo de nossas fotografias. Apesar de tudo isso, continuamos tirando um número cada vez maior de fotos. Parece inevitável esse canibalismo fotográfico. (Fawn, 2014).

Entretanto, segundo Cruz 18, ao deixarem o domínio privado, distanciando-se de seu lugar e de seu grupo constituinte, as imagens do álbum de fotografia assumem um significado e uma importância diferentes, muito mais ligada à um modelo histórico de figuração de uma memória coletiva do que de um registro de lembranças pessoais. Fora de seu contexto original, os álbuns de família tornam-se parte de coleções iconográficas em museus ou relíquias e objetos de coleção que mostram visualmente os costumes de uma época (Lima, 2016).

17 Whittaker, Steve, Bergman, Ofer and Clough, Paul (2010), ‘Easy on that trigger dad: A study of long term family photo retrieval’, *Personal and Ubiquitous Computing*, 14:1, pp. 31–43.

17A Slater, Don (1995), ‘Domestic photography and digital culture’, in Martin Lister (ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*, New York: Routledge, pp. 129–46.

18 CRUZ, Nina Velasco (2011) p. 142 *Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.137- 155, jul./dez. 2011.

5.1.1.2.6 Auto-Imagem

É mediante a seleção intencional das nossas fotografias, como num jogo de aparências, construir o que gostaríamos de ser, através de uma montagem ficcional do que fomos. Essa construção da auto-imagem acontece desde o momento que antecede o "click" da fotografia, como uma pré-produção, até quando decidimos qual a legenda, a posição da imagem e onde iremos compartilhar. Os resultados dessa ação são destinados a 'espectadores imaginários' para os quais pretendemos moldar 'como gostaríamos de ser vistos e lembrados'. É como se investíssemos à fotografia um compromisso com o futuro ou com a transgressão da finitude de nossa existência. Mesmo guardadas numa caixa de sapato, as fotos agregam uma missão: são mensagens para a posteridade, uma forma de fazer-se conhecer, não apenas para os contemporâneos, mas também para aqueles separados pelo espaço e pelo tempo, para os já nascidos e para aqueles que ainda vão nascer (Kim, 2003, p. 245-246).

5.1.1.3 Autobiografia e as Escritas de Si

"A narrativa está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no fait divers, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas [...]" (Barthes, 2011)

Contar uma história pessoal e construir um filme autobiográfico foi um grande desafio e, ao mesmo tempo, um exercício investigativo e criativo sobre o que vivi, as possibilidades narrativas e a condição de uma redefinição da minha própria imagem. Ao buscar conteúdos sobre as escritas de si, encontrei teorias controversas e uma multiplicidade de caminhos de expressão, pois é um assunto que se pulveriza e se desdobra na subjetividade de cada olhar e na percepção individual.

O que seria a humanidade sem suas experiências? E o que seria das experiências sem serem narradas? Se levarmos isso em consideração a narrativa é o lugar específico

onde a vida faz sentido para quem a conduz. "A narrativa não é apenas o meio, mas o lugar: a história de vida acontece na narrativa. É ela que dá forma ao que foi vivido" ¹⁹ (Delory-Momberger, 2008 as cited in Santos, Torga, 2020, p.2). Hoje estamos vivendo numa sociedade altamente midiaticizada e globalizada onde experienciamos um momento de pulverização das linguagens e encontramos infinitas narrativas simultâneas sobre vários assuntos. Usam-se múltiplas linguagens e formas de comunicação inovadoras para dar suporte à essa profusão de narrativas (auto)biográficas distintas. É incontestável a heterogenericidade das narrativas do eu em diferentes tons de autorreferência. Além disso, na construção discursiva desse tipo de texto autorreferente contemporâneo, podemos observar um entrecruzamento dos sentidos, memórias e vivências que criam uma relação de resignificação sob a luz do que o sujeito não só foi como agora é (Santos, Torga, 2020, p 01).

Roland Barthes (2011) declara que as narrativas em sua quase infinita diversidade e onipresença na história da humanidade, representam formas de manifestação inalienáveis do ser humano. E podem ser manifestadas em qualquer tempo histórico, em qualquer lugar e a qualquer momento. E é nessa diversidade de formas narrativas, que os seres humanos encontram nas biografias e autobiografias um modo próprio de contar a sua história de vida ou a de outra pessoa, se estabelecendo e se constituindo como seres sociais, racionais, líricos, históricos, místicos, políticos, artísticos, míticos.

Atualmente contamos com uma pluralidade de formas narrativas em primeira pessoa que ocupam um espaço enorme na literatura moderna e adotam diversos nomes: autobiografias – ficcionais ou não – memórias, cartas, diários, autorretratos e, mais recentemente, autoficções. Elas constituem um universo no qual o "eu" é a voz que fala e que conta a sua própria experiência em primeira pessoa (Andrei, Santos, 2019).

Também discute-se a resignificação como ato característico do movimento de autorreferência e das formas de narrativas do eu. A idéia principal é a de que ao me narrar, me construo, ainda que dentro de normas sociais pré-estabelecidas. E é justamente ao me narrar que me (re)crio e me constituo enquanto sujeito (Ferrara, 2019).

5.1.1.3.1 História

Para criar um entendimento maior sobre o contexto, busquei olhar para a história sobre as escritas de si e pesquisar alguns estudos sobre o seu surgimento.

Os estudos sobre autobiografia e as escritas de si são relativamente recentes e controversos, e é fundamental que se crie um deslocamento e se examine como a primeira pessoa se configura historicamente nas letras. Usei como base um estudo sobre a Genealogia das Escritas de Si feito por Bruno Oliveira para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde ele investiga a trajetória destas desde a antiguidade até a

¹⁹ DELORY-MOMBERGER, C. (2008). p. 56 Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto. Natal: EDUFRN, São Paulo: PAULUS.

contemporaneidade, fundamentado em tres autores e seus textos sobre o pensamento do 'eu': O filósofo francês Michel Foucault ²⁰ atribui o início das escritas de si à Antiguidade e relaciona como autobiografia os escritos espirituais, os hypomnemata e as correspondências dos gregos e romanos clássicos; Já o professor brasileiro Luiz Costa Lima ²² discute a impossibilidade de falarmos em autobiografia antes da publicação das "Confissões de Rousseau", pois para ele, anteriormente não havia nem o conceito de indivíduo nem o de literatura e afirma ser impossível narrar uma vida literalmente, pois transformada em texto, sempre se aproximaria da ficção; Philippe Lejeune ²¹, que é considerado um dos maiores estudiosos das escritas de si, aborda a questão de modo diverso à Costa Lima e afirma que a partir de firmado o pacto autobiográfico o leitor acreditará em toda a empiria narrada pelo autobiógrafo (Oliveira, 2015, p.63).

Georges Gusdorf ²³ ao longo de sua pesquisa antropológica sobre o assunto, faz uma análise e descreve a ausência do indivíduo na antiguidade, e observa que a pretensa coesão dos sujeitos funcionou como uma atitude inibidora das intimidades, divergências e diversidades que potencialmente caracterizam o indivíduo. Ele argumenta que a autobiografia é um fenômeno cultural localizado historicamente na fronteira definida pela entrada da ideologia judaico-cristã em meio à tradição clássica na sociedade ocidental (Santos, Torga, 2020 p.130).

Nessa perspectiva - para narrar a própria vida - é preciso antes de tudo, ter consciência da singularidade da sua existência e do seu caráter 'único' e irrepetível. Assim sendo, é necessário um certo grau de individualismo e, da mesma forma, também é preciso que essa singularidade possa interessar a outrem, que através da leitura de experiências de uma outra existência encontra a totalidade extensiva da [própria] vida, isto é, o seu sentido. Assim, ao contar a sua vida, o sujeito autobiográfico confere à sua imagem um relevo especial e independente relação ao entorno, uma vez que se auto-contempla e se coloca no lugar de ser contemplado pelos demais. Segundo Philippe Lejeune ²⁴, esse interesse tem seu início na Inglaterra do século XVIII, quando surge a necessidade de criar uma nova palavra - autobiografia - para definir algumas manifestações de escrita de si que o termo existente, memórias, não daria mais conta. Portanto, para o autor, o surgimento da autobiografia, enquanto modalidade de escrita e leitura pode ser considerado como 'um dos sinais da transformação da noção de pessoa e está intimamente ligado ao começo da civilização industrial e à chegada da burguesia ao poder (Silva, 2017, p.162).

²⁰ FOUCAULT, Michel (1992) A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. Tradução Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, p. 129-160.

²¹ LEJEUNE, P. (2008) O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

²² LIMA, L. C., (1986) Júbilos e misérias do pequeno eu. In: Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro.

²³ GUSDORF, G. (1991) Condiciones y limites de la autobiografia. Suplementos Antropos, Madrid, n. 29, p.9-20.

5.1.1.3.2 Versões

É bom lembrar que catorze séculos separam o surgimento dos termos “biografia” (século V) e “autobiografia” (século XIX). O primeiro caracteriza um gênero, inicialmente reservado à histórias de vida de personalidades extraordinárias e o segundo rompe com essa tradição, pois pode ser a contada por qualquer pessoa. Quais seriam as razões de todo esse espaço de tempo?

Com base no primeiro manuscrito das 'Confissões de Jean-Jacques Rousseau' escrito em 1782, Phillipe Lejeune ²⁴ cria sua teoria sobre o que ele nomeia uma tripla revolução: Uma revolução psicológica onde é possível associar intimidade e história da personalidade numa nova forma de comunicação entre os indivíduos; uma revolução literária e estética ao expressar uma nova linguagem para falar de si; e uma revolução social e também política ao enfatizar o valor da experiência do indivíduo, independente de sua posição social ou grau de escolaridade. Essa tríplice revolução abre caminho para as pessoas comuns se tornarem autores e personagens de suas histórias. Também dá passagem para as mais diversas modalidades de narrativas autobiográficas: diários íntimos, cartas, anotações pessoais, autobiografias, projetos de vida.

O que de fato é significativo nessas escritas de si é que, por um lado elas criam uma garantia de que a história se apoia nas ficções ou verdades de uma pessoa concreta, e para o narrador, pelo ato de se autobiografar, ele consegue melhor compreender a vida e a si mesmo como ser vivente (Passeggi, & Eggert, 2016, p.194).

Como já foi mencionado acima, encontramos opiniões divergentes sobre o que seria considerado as primeiras autobiografias. Michel Foucault (1992) em sua obra oferece um estudo amplo sobre as primeiras aparições textuais do eu. Para ele surgem na antiguidade, na cultura greco-romana a importância de uma escrita de si que tinha relação com a vida ascética. As anotações das atividades do eu objetivavam inibir o pecado e a vergonha, pois ao tornar pública sua conduta e ao expor as ações da sua alma, os ascetas não poderiam viver em desacordo com um modo de vida disciplinada e servil sendo a escrita usada como defesa para a conduta de sua vida. A escrita também ocupava o lugar de companhia para esses eremitas, atenuando sua solidão. A partir desse ponto, Foucault constata que através da escrita, tanto o asceta quanto o solitário conseguiam autoregular seus atos e pensamentos e preencher uma lacuna presencial. Foucault ainda faz uma terceira analogia, onde compara a escrita com 'uma pedra de toque', que traz à luz os movimentos do pensamento, dissipando sombras interiores. Para ele, a escrita de si em sua origem fica associada à uma escrita espiritual, numa época anterior ao cristianismo (Oliveira, 2015, p.64).

²⁴ LEJEUNE, Philippe (1971) *L'autobiographie* en France. Paris: Armand Colin.

Segundo Foulcault (1992) existem duas formas da escrita de si (que ele chama etopoiética - aquela que faz aparecer seu rosto perto do outro): os hypomnemata e a correspondência. Os hypomnemata eram bastante pessoais mas não se pareciam com uma narrativa de si mesmo e sim uma espécie de caderneta onde eram anotadas citações, fragmentos de obras, exemplos, ações presenciadas, etc, sempre com a intenção de registrar e não permitir que caíssem no esquecimento, como uma memória a serviço de uma posterior consulta. Não poderiam ser considerados como uma escrita de si, já que não tinham a finalidade de falar do sujeito que a escreve, mas em reunir aquilo que ele selecionou entre o que pôde ouvir ou ler com a finalidade de moldar uma concepção de si (Foulcault, 1992, p. 137).

A correspondência, no entanto, não se limita a dar conselhos, se educar e aprender com registros de experiências alheias. A carta constitui uma maneira de manifestar a si próprio e aos outros. Ela cria a presença do escritor, quase física à aquele a quem se destina. Quem escreve mostra-se, se faz presente e se materializa. Quem escreve ganha corpo de si mesmo pelo que é dito, e quem lê também, pois a carta é, antes de mais nada, um texto escrito para outra pessoa. Fica fácil perceber que a correspondência está mais próxima de uma escrita de si pois o discurso é o do escritor, diferente das cadernetas de notas onde a constituição de si se dava através da expressão do outro (Foulcault, 1992, p. 149).

De acordo com o crítico Luiz Costa Lima ²⁵ a autobiografia só pode existir como tal a partir da modernidade, pois só após a Idade Média é que formamos o conceito de indivíduo, e que sem ele não é possível formar ou absorver qualquer texto que se define como o relato de um 'eu'. Para ele, mesmo que se reconheça nos hypomnemata e na correspondência características afins com a escrita autobiográfica, ela não ocorre pois não apresenta o principal para esse tipo de texto: o indivíduo que narra conscientemente a sua própria existência (Oliveira, 2015).

Só a partir do momento que o sujeito se percebe senhor de si, é que pode ser capaz de dizer algo que foge das convenções e dogmas ditados pela Igreja Medieval ou que desobedeça os conceitos estabelecidos na antiguidade clássica. Um desdobramento que pode ser encontrado no caráter da verdade que a experiência pessoal dá ao fato narrado, é que o que é dito é cada vez mais validado, como por exemplo, em depoimentos de testemunhas na legitimação de uma informação. Um repórter poderia estar equivocado sobre a notícia anunciada, mas o testemunho de um indivíduo que participou direta ou indiretamente do ocorrido confere legitimidade à informação. Costa Lima ²⁵ compara os textos autobiográficos a espelhos, implacáveis quanto à imagem reproduzida. Não deixam impunes sinais indesejados da passagem do tempo ou de uma deformidade ou dificuldade,

²⁵ LIMA, L. C., (1986) Júbilos e misérias do pequeno eu. In: Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro.

mas eles também permitem que o autobiógrafo corrija imperfeições que não deseje refletir. (Oliveira, 2015).

5.1.1.3.3 O Pacto Autobiográfico

Foi a partir da correlação e da identidade entre autor, narrador e personagem de uma obra que o professor e ensaísta Philippe Lejeune (2008) postula o seu Pacto Autobiográfico: um contrato firmado entre o autor e o leitor. Onde o autor se compromete a contar a sua vida empírica, verificável, verdadeira, real e o leitor lerá a obra ciente de que se trata de um texto referencial a partir da crença na veracidade da narrativa do autor e na concordância entre os nomes da história narrada. As objeções feitas a esse respeito por Costa Lima diante da impossibilidade de se narrar a verdade, não ecoam em Lejeune, que acredita que “o fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa, não significa de modo algum que ela seja uma ficção” (Lejeune, 2008, p. 104). Para ele, a autobiografia é um relato verdadeiro, a despeito das escolhas do escritor e dos possíveis equívocos da memória. Para Lejeune, discordando de Foulcault, não se pode falar em uma teoria do sujeito na Grécia antiga, pois naquele período, não havia condições do homem elaborar uma identidade reconhecida por ele como própria. A experiência proporcionada pela escrita de si na Antiguidade pertencia apenas ao domínio da ética, pois só havia uma identidade relacionada ao cidadão, que se diferenciava do desejo e da busca do indivíduo que hoje existem nas escritas de si (Silva, 2017).

A definição usada por Lejeune (2008) para o gênero autobiográfico é 'Narrativa retrospectiva em prosa escrita por uma pessoa real sobre sua própria existência, onde o foco é a sua vida individual, em particular a história de sua personalidade'. Ele também apresenta, a partir dos contornos do gênero autobiográfico, uma possibilidade de diferenciar outras formas narrativas próximas, que ele chama de gêneros vizinhos de autobiografia: memórias, biografias, romances pessoais, poemas autobiográficos, diários e autorretratos ou ensaios (Andrei, Santos, 2019). Assim, o primeiro ato da autobiografia não seria o nascimento do autor, mas o nascimento do discurso, como uma espécie de contrato de verdade que determina[ria] o modo de leitura do texto e engendra[ria] os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia (Silva, 2017 as cited in Lejeune, 2008, p.45).

Lejeune incluiu em seus primeiros estudos teóricos apenas os escritos confessionais como *As Confissões de Santo Agostinho* e *as Confissões de Rousseau*. Ele propunha que a escrita autobiográfica desconstruía a noção de que a objetividade e os valores universais eram superiores à subjetividade e à experiência humana e que a escrita autobiográfica já nascia dentro de limites sociais e só seria possível para uma pequena parcela da sociedade, pois dificilmente faria parte da cultura dos pobres (Ferrara, 2019 as cited in Lejeune, 2008).

Em contraposição ao argumento de Lejeune, Georges Gusdorf (1991) afirma que tal interesse pela imagem refletida no espelho da escrita não existe desde sempre, nem se desenvolve em todas as partes do mundo da mesma forma, pois está intimamente relacionado à expansão do cristianismo no interior da cultura ocidental. E que o ato de voltar-se para o passado e contar sua própria vida por meio da escrita não é uma preocupação natural, tampouco uma exigência universal. Assim, ele assinala que, embora esteja claro que a autobiografia não pode ocorrer em um meio cultural em que a consciência de si não seja uma realidade, ela enquanto gênero é o fruto tardio de uma longa evolução de práticas religiosas, cujos resquícios permitem perceber a necessidade do homem moderno, dilacerado pelo mundo e pelas relações socioeconômicas, de se recompor em decorrência da supressão daquilo que o interligava com o sagrado. E que essa busca da unidade, a qual dá sentido a quase toda autobiografia, difere muito daquela união que o homem antigo procurava em Deus, porque essa forma de expressão espelha a própria fragmentação moderna do homem. Assim, mesmo que o objetivo de toda autobiografia seja dar uma unidade à existência, sabe-se de antemão que tal empreendimento é ilusório e inalcançável (Silva, 2017 as cited Gusdorf, 1991, p.164).

Portanto, se as escritas de si – dentre elas a autobiografia e também a autoficção – não podem ser vistas de modo isolado ou desligado do processo histórico-social de sua formação, dentro da sociedade moderna e atrelada à noção de individualidade, a modernidade fundada na afirmação do sujeito humano - subjetivismo - provido de uma consciência individual, mas se enfraquece na medida em que permanece ligada a uma visão cristã, oposta à ideia de progresso racional e impessoal (Silva, 2017).

Quando observamos etimologicamente o termo biografia, vemos claramente o seu significado como a escrita ou registro de vida. O termo vem do grego, *bios* - vida e *graphein* - escrever, desenhar, registrar... sugerindo formas de relato que vão além da linguagem verbal. Nessa perspectiva, ao adicionar o prefixo 'autos' enxergamos a particularidade da autobiografia: uma história de vida contada pela pessoa que viveu o evento relatado (Andrei, Santos, 2019, p.128).

Leonor Arfuch (2010, p.133) estabelece tres graus de análise para a narração da vida: íntima, privada e biográfica. Adotando a metáfora do 'cerco' de interioridade, o íntimo seria o mais dentro de si, o que flerta com o incomunicável, o que se ajusta naturalmente para o segredo. O privado contém o íntimo, mas oferece um espaço menos restrito e mais fácil de ser partilhado, uma espécie de antecâmara. O biográfico incluiria os outros dois espaços, articulados na linha do tempo da vida, e além disso, inclui a vida pública (Andrei, Santos, 2019, p.17).

Observando a construção identitária do sujeito em meio a uma sociedade globalizada e hipermediática onde as relações sociais não se limitam mais às condições geográficas, lingüísticas ou culturais, os estudos de Arfuch nos convidam a perceber como

os sujeitos contemporâneos cada vez mais se valem de formas de linguagem que se apoderam da vida de maneira direta: a auto-referência. (Andrei, Santos, 2019, p.139)

O antigo discurso autobiográfico confessional, onde a escrita de si era voltada para encontrar um estado de espírito essencial com atribuições de cunho moral e religioso, também já não tem mais lugar na sociedade contemporânea. Esse é um conceito que se deteriorou diante do crescimento das grandes massas e deu espaço às questões individuais que tocam na coletividade: a subjetividade passa agora a ser social.

5.1.1.4. Uma visão social do sujeito

"A mais poderosa história que podemos contar é a história de nós mesmos. Como chegamos até aqui? A necessidade humana de refletir e pensar em uma consciência histórica se torna essencial por que também somos essencialmente sociais, é a pluralidade do outro que nos faz refletir sobre novas singularidades. A Memória social é construída por nós ao mesmo tempo em que também a construímos. Memória, palavra e esquecimento ultrapassam a linha da minha história ao encontro de narrativas sociais que me cercam e moldam o mundo que confronto." (Halwildson, artista multimídia, poeta, instagram, Brasil, 2021)

5.1.1.4.1 A Subjetividade Social

No processo de construção do filme e na escolha das subjetividades que iria expressar, me deparei diversas vezes com a tentação de ampliar olhares para questões sociais mais específicas pertencentes à época dos registros do "A Partir desse Instante". A empregada doméstica, por exemplo, negra e uniformizada que aparece na cena principal é o retrato de uma prática comum das famílias de classe média do sudeste brasileiro nos anos 1960. Expressar o coletivo, o meu país de origem, o Brasil e suas questões socio-culturais e identidade ampliaria o alicerce da minha produção, pois pensar o povo Brasileiro é também buscar entender qual o meu lugar no mundo: saber de onde eu venho e porque as coisas se deram assim. Compreendi porém, nesse ler e "fazer" do processo, que a imagem traz em si toda a sua subjetividade. E que podemos destacá-las ou embaça-las, até distorce-las, mas estamos cada vez mais conscientes de dos pontos de vista singulares e das conexões sociais que compõe e expressam uma história.

As narrativas pessoais são sinais claros do processo gradual de diluição das barreiras de separação que regiam as relações sociais humanas durante séculos. A pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010), expõe que o tema experiencial foi introduzido no contexto da literatura por escritores como Goethe, que, por meio de uma escrita considerada íntima, permitiu que 'auto' biografias e outras formas de relatos de vida fossem incorporados num espaço literário que, antes disso, não tinham lugar (Santos, 2019, p.126).

Foucault e Sartre viam na subjetividade uma forma ativa de expressão da individualidade e de temas ligados à intimidade e a vida privada. Esses assuntos vieram à tona através dessa forma narrativa, trazendo à público discursos sobre o indivíduo e sua

relação consigo mesmo e com o mundo (Ferrara, 2019, as cited in Foulcault, 2016 e Sartre, 2015).

Segundo o filósofo francês Georges Gusdorf (1991) é necessário haver uma mudança na percepção de toda uma comunidade cultural para uma absorção adequada dos relatos íntimos. Antes, os aspectos internos estavam dissociados dos aspectos externos do sujeito e foi preciso que esse indivíduo passasse por um processo que o fizesse identificar a diversidade para entender a noção de subjetividade. Tais mudanças na noção de sujeito ganham espaço na modernidade, num momento em que esse sujeito começa a descobrir que cada indivíduo é irrepetível e único, e passa a atribuir um valor passageiro para o conteúdo experiencial, que, por sua vez, começa a ser compreendido no ato de narrar-se como forma de ganho para o patrimônio cultural comum. A perspectiva individual de cada sujeito do mundo e suas relações com ele começam a fornecer à coletividade os meios para o enriquecimento intelectual e material (Santos, 2019 as cited Gusdorf, 1991, p.130).

Em *Relatar a si Mesmo*, a filósofa Judith Butler (2015) questiona e discursa sobre os limites da ética e da responsabilidade: até que ponto somos constituídos pela vida social e a que custo? E, ao refletir sobre os processos de formação do sujeito ela sugere um novo sentido para a ética, onde reconhecemos que compartilhamos certa cegueira a respeito de nós mesmos (CHAMUSCA, 2015, p.1).

"O seu ponto de partida é nossa capacidade de responder a perguntas do tipo: "Como (eu) devo agir?" ou "O que (eu) devo fazer?" "Butler (2015) mostra que essas questões só podem ser respondidas se antes perguntarmos quem é esse eu que se vê na obrigação de fazer um certo tipo de relato de si e de agir de determinada maneira. Como o sujeito descobre que não pode narrar a si mesmo sem se responsabilizar, ao mesmo tempo, pelas condições sociais em que surge, a reflexão ética exige uma teoria social." (CHAMUSCA, 2015, p.1)

Butler (2015) faz uma reflexão sobre o estabelecimento da noção de sujeito e argumenta dialogando com o pensamento de diversos filósofos como Adorno, Nietzsche, Foucault, Hegel, Laplanche e Lévinas, onde apresenta diferentes concepções da 'interpelação' como a circunstância que nos inaugura como seres reflexivos: precisamos do outro, é necessário que alguém nos convoque para sentirmos a necessidade de contar uma história sobre nós mesmos. E quando somos abordados por uma pergunta, esse acontecimento gera um duplo valor ético: ao mesmo tempo em que falamos sobre nós mesmos e nos re-construímos, estabelecemos uma relação com nosso interlocutor e agimos sobre ele (Chamusca, 2015, p.1).

Segundo Butler (2015), a construção de um relato de si e as condições do meu surgimento não estão só ao meu alcance. A minha singularidade é limitada pelos códigos que regem o que me é reconhecível. Assim, sempre haverá uma incompletude, uma perda pois estaremos sempre atrelados ao outro e aos códigos que devo negociar para me narrar. Ela indaga sobre a incoerência de nos responsabilizarmos por uma auto-definição já que

somos constituídos por uma relacionalidade e derivados, inseridos e sustentados por um mundo social que é anterior a nós e vai além de nós (Butler, 2015, p. 87).

“Sou usada pela norma precisamente na medida em que a uso”(Butler, 2015, p. 51).

5.1.2. Autobiografia x Autoficção

Uma das principais indagações que nasceram nessa experiência de auto-narração foi: Até que ponto o que estou contando é uma verdade? Para quem? No processo, fui me dando conta da relatividade das histórias (minhas, suas, nossas) e que, mesmo partindo de filmes genuínos, sem retoques, a forma de enxergar, o ponto a destacar e o sentimento sobre essas imagens, são meus, pessoais e singulares. Portanto, pude perceber que naveguei em águas onde os limites entre uma suposta verdade e o que eu via ou sentia dela, se misturavam todo o tempo.

Portanto, as escritas de si compõe um campo conceitual amplo, demarcado de forma nada clara, levando à uma profusão de nomes que atestam a sua complexidade. Essa inexatidão engloba o esclarecimento de sua própria origem e a sua relação com o individualismo moderno. No estudo "As escritas de si e a emergência da autoficção: um campo de indefinições" a professora Ana Cláudia Oliveira da Silva (2017), traça um percurso analítico sobre a autoficção que a permite vislumbrar como uma forma de escrita que rompe com o modelo narrativo de questionamentos e dúvidas e que foram a base clássica da autobiografia na maior parte do sec. XX (Silva, 2017, p.158).

O termo autoficção foi usado pela primeira vez por Serge Doubrowsky 26, no romance *Fils*, em 1977. Essa experiência literária denominada por ele como autoficção seria uma variante pós-moderna da autobiografia, pois não se acredita mais numa verdade literal nem numa referência ou discurso histórico à prova de dúvidas. A escrita passa a ser uma reconstrução arbitrária de fragmentos soltos de memória (Silva, 2017, p.169). Doubrowsky nega o pacto referencial proposto por Lejeune e propõe a impossibilidade de uma escrita autobiográfica que tenha um sujeito absoluto, alguém que se aproprie realmente de sua fala. Seu discurso se apoia na ambivalência do sujeito e na impermanência do vivido, e entrelaça a referência à ficção, a realidade à imaginação. Esse conceito cria ainda mais indefinições mas também alinhava, de maneira paradoxal, pela mesma palavra, duas formas de escrita que deveriam se excluir. Ele propõe um texto no tempo presente, com características de um romance e não como recapitulação histórica, e com evidências para os espaços em branco, que quebram a continuidade discursiva e demonstram uma outra construção gramatical. A ficção é confirmada pela própria escrita que se inventa como mimese, e abole toda e qualquer sintaxe que se substitui por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, mudando a ordem da narração autobiográfica (Silva, 2017, p.170 as cited Doubrowsky, 2014, p.116).

Assim, fazer autoficção não significa apenas narrar o desenrolar dos fatos, mas também deformá-los, reformatá-los usando artifícios. Assim, essa forma de escrita pressupõe maior liberdade de criação, pois faz uso desses espaços em branco, para reforçar que a noção de sujeito e da própria realidade, não passam de construções arbitrárias. Ao desenvolver esse conceito Serge Doubrovsky ²⁶ destaca alguns aspectos necessários para que uma narrativa seja considerada autoficcional: que autor-narrador-personagem principal possuam o mesmo nome - como Lejeune propõe no seu pacto - e que tenha o paratexto 'romance' na capa do livro. Ele propõe um novo pacto com o leitor, o pacto oximórico. Nele, o autor escreve sem as limitações impostas pela ilusão de autenticidade da autobiografia, e pode elaborar a escrita de maneira ficcional (Silva, 2017, p.170).

"As autoficções explicam a ruptura do contrato mimético no campo da suposta transparência referencial e o da evidência autobiográfica. Pois ao romper com "o real" no campo da invenção (e vice-versa) e o autor-sujeito da escrita permanecer no campo da literalidade, os esquemas receptivos e contratuais da leitura autobiográfica ficam alterados" Manuel Alberca ²⁷ (Silva, 2017, p.170)

Com o fim das narrativas "autênticas" e a dissolução do conceito de unidade social, surgem uma infinidade de novas subjetividades. Para Hal Foster ²⁸ o importante nesse novo contexto é o retorno do sujeito com toda sua força expressiva - morto pelo estruturalismo de 1960 - recriando o autor e o próprio real. Mas ele retorna outro, um sujeito em constante devir, com uma "identidade" em formação, seja pelo espelhamento ou pelo embate, imerso na diversidade, respondendo ao outro que nos habita «inconsciente», ou outro que vive lá «diferença e singularidade» (Silva, 2017, p.172).

"[...] a crise das grandes histórias legítimas, a perda de certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o descentramento decisivo do sujeito e coextensivamente, a valorização das "micro-histórias", distribuídas no deslocamento do ponto de visão onisciente e computadorizado em benefício da pluralidade de vozes, a hibridização e a mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos." (ARFUCH, 2007, p.18)

A autoficção portanto, não pode ser entendida apenas como «uma variante pós-moderna da autobiografia», vai muito mais além, pois é uma forma diferente de expressão, que traz novas indagações para esse modelo, emergindo um sujeito incompleto, afetado e

²⁶ DOUBROVSKY, Serge (2014) O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Ensaios sobre a autoficção. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG.

²⁷ ALBERCA, Manuel (2005 - 2006) ¿Existe La autoficción hispano-americana? In: Cuadernos del Cilha, nº 7/8, 2005-2006.

²⁸ Foster, Hal (2014) O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify.

envolto por uma série de questionamentos e dúvidas sobre a sua existência (Silva, 2017, p. 158).

Existe atualmente uma necessidade frenética, dentro das redes sociais, da construção de um self como um «Avatar», que funciona como uma representação criada do indivíduo. Para Paula Sibilia (2008) em seu livro "O show do eu: a intimidade como espetáculo. A fabricação virtual de si mesmo", ela escreve que não há sentido no que é vivido se não existe um relato. Seja através dos contatos pessoais, do diálogo, da palestra ou das redes sociais, o ser humano «é» o que relata. Assim, não existe realidade fora linguagem, e toda experiência não relatada/narrada tem pouca relevância. "A linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares, e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas se (auto) denomina eu" (Sibilia, 2008, p. 31).

Portanto, dentro dessa perspectiva, nós somos aquilo que contamos: somos personagens autoficcionais de nós mesmos. O filósofo Wittgenstein ²⁹ afirma que não existe realidade fora da linguagem. Ela é a responsável pela existência e o existente no mundo: "os limites da minha linguagem denotam os limites de meu mundo" (Benevenuti, Nicolini, Martins, 2016, p.3).

A sensação de verdade transmitida pela linguagem em suas diversas esferas, definida por Roland Barthes (2000, p.35) como "efeito do real", é o que desperta no leitor a sensação de verossimilhança e produz a impressão de realidade. Essa busca contemporânea pela exibição da intimidade do outro é nomeada por Sibilia como "extimidade", onde o que deveria ser privado é destinado e apresentado aos outros (Sibilia, 2008, p, 29).

"[...] essas novas formas de expressão e comunicação que hoje proliferam – blogs e fotologs, redes de relacionamentos, webcams e vídeos caseiros – devem ser considerados vidas ou obras? Todas essas cenas de vida privada, essa infinidade de versões de você e eu que agitam as telas interconectadas pela rede mundial de computadores, mostram a vida ou são obras de arte produzidas pelos novos artistas da era digital? (Sibilia, 2008, p. 29)

O eu que fala e se mostra incansável na web costuma ser tríplice: é ao mesmo tempo autor, narrador e personagem. Além disso, ele não deixa de ser uma ficção, pois apesar de sua contundente auto-evidência, ele é sempre frágil pois o eu de cada um de nós é uma entidade complexa e vacilante. O eu como uma unidade ilusória construída na

²⁹ Wittgenstein, L. (1968).p. 111. Philosophical investigations. G. E. M. Anscombe (Trans.). New York: Macmillan.

linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo de cada experiência individual (Sibilia, 2008, p. 31).

A ficção contemporânea precisa parecer uma não ficção, por isso a produção ficcional contemporânea baseia-se na própria vida e na criação de realidades ficcionais a partir dela. Uma realidade especularizada, inventada como se fosse ficção. No século XIX, o Realismo objetivava imitar a vida; hoje, objetiva ficcionalizar a vida (Benevenuti, Nicolini, Martins, 2016, p.4). As discussões e estudos sobre os conceitos de “autoficção” e “autobiografia” ainda permanecem em debate. Hoje em dia, o segredo não pode ser ocultado. Ele é o responsável pelo cenário da “extimidade”, no qual nada deve ser escondido, mas postado, visualizado, exposto. Vivemos numa cultura da exposição e da falsa veracidade: tudo deve ser ou parecer verdadeiro, mesmo que seja o contrário. O grande questionamento é: por que a vida pessoal e a intimidade estão sendo provadas e afirmadas a todo o momento? De onde vem essa intensa necessidade de se relatar tudo o que acontece? E nesse processo, surge um Eu representado, transformado, modificado, seja na literatura, no filme, no teatro, nas redes sociais ou na vida real, dando à própria realidade ares de ficção (Benevenuti, Nicolini, Martins, 2016, p.6 e 7).

5.1.3. Filmes Autobiográficos

5.1.3.1. Os Limites do Documentário

Os filmes autobiográficos integram a chancela do Cinema Documentário. Com o intuito de formar uma visão mais abrangente sobre esse gênero e seus limites, faço uma breve introdução sobre o gênero.

5.1.3.1.1 A imagem como Prova da Existência

No fim do século XIX, início do cinema, os irmãos Lumière despachavam seus funcionários para os quatro cantos da terra, munidos de um novo aparato portátil, leve e independente de energia elétrica: o cinematógrafo. O resultado dessa empreitada foi uma coletânea de pequenos filmes com paisagens de terras e povos distantes, chamados de travelodge, ou filmes de viagem. É importante ressaltar que neste período de total fascínio pela técnica (fim do século XIX, início século XX), o documentário era visto apenas como registro. Não era possível pensar no gênero enquanto tradução de uma realidade, mas como documento, uma prova indiciária da existência daquelas imagens no mundo. “O motivo que impulsionou o gênero documentário desde o começo foi uma “história de amor pela superfície das coisas e a sua capacidade incomum de captar a vida como ela é; capacidade que serviu de marca para o cinema primitivo e seu imenso catálogo de pessoas, lugares e coisas recolhidas em todos os lugares do mundo” (Nichols, 2005, p.117).

O documentarista João Salles (2004) clarifica esta questão no texto 'A dificuldade do Documentário': "De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro dilema do documentário" (Nichols 2005, p. 57).

O registro in loco dos acontecimentos do mundo e da vida das pessoas é a matéria base de um filme documentário. No entanto, na origem do cinema - em 1895 - ainda estávamos longe da constituição do filme documentário enquanto gênero, o que veio a ter lugar nos anos 30 na Grã-Bretanha, com John Grierson ³⁰ (1898-1972) que defendeu duplamente o documentário: como produtor e impulsionador do chamado 'movimento documentarista britânico' e através de textos em que proclamava as potencialidades desse formato. A palavra já aparecia em alguns dicionários do século XIX para designar tudo aquilo que tinha o caráter de documento. A noção de documentário no audiovisual é um desdobramento da palavra documento no sentido de prova da verdade. Mas o próprio termo é bastante problemático, pois para que esse registro ou rastro da verdade se torne um documento é necessário que alguém o procure ou interroge sobre ele (Machado, 2011, pag 3 e 4).

Foi na vanguarda dos anos 1920 que se deu o primeiro olhar artístico sobre o registro documental, saindo da objetividade e criando uma realidade representada de forma sensorial e fragmentária numa produção cinematográfica com obras híbridas, lúdicas e imagéticas. Grierson - fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30 - já trabalhava na época com o conceito de documentário como "tratamento criativo do real" e levantava desde lá muitas perguntas sobre o assunto: Como traduzir semioticamente a subjetividade? Quando um discurso em primeira pessoa é relevante para o outro? Como se dá a relação entre sujeito e objeto no documentário doméstico? (Costa, 2012, p.22)

O conceito de documentário e suas formas de expressão vem se transformando muito, especialmente nas últimas décadas. Ao cair por terra a antiga idéia de que quanto mais neutro e distanciado o documentarista fosse do seu objeto mais eficiente seria o filme, o documentário contemporâneo passa a ir muito além dos temas comuns e históricos e se distancia do discurso objetivo e imparcial que procurava simular um evento "verdadeiro". Os documentaristas clássicos apontavam a câmera para fora, e buscavam omitir a operação de uma linguagem sobre a realidade, ocultando todos os mecanismos da gramática cinematográfica (enquadramento, montagem, iluminação, tipo de lente, de película, etc.) com a pretensão de criar um efeito de transparência. Isso estabelecia no espectador a

³⁰ John Grierson - (1898 - 1972) cineasta escocês precursor do gênero documentário.

crença de que aquilo que estava sendo visto na tela aconteceu exatamente como foi captado pela câmera (Costa, 2012, p.22).

O debate acerca da realidade e sua representação perpassa toda a história da arte e a idéia da imagem como espelho do real tem sua origem no Renascimento, com o surgimento da perspectiva nas artes plásticas. O professor Arlindo Machado (2009, p.25) em sua análise sobre os limites do documentário afirma que essa “revelação do real” na verdade, é absolutamente impossível, pois toda obra audiovisual é uma representação do mundo, é uma codificação em imagem e som do que é perceptível (Costa, 2012, p.22).

Nos festivais e mostras de documentários hoje há uma crescente dúvida sobre o que cabe ou não nessa categoria. Uma das razões é a crescente contaminação do documentário pela ficção onde a subjetividade do imaginário criam novos espaços. Existe uma expansão do conceito de documentário e, por consequência disso, a sua superação. Tornou-se um campo tão complexo que hoje temos vários exemplos de 'desvios' que são desdobramentos desse formato audiovisual: o documentário híbrido, o falso documentário, o metadocumentário, o documentário sonoro, a animação documental e o documentário machinima (Machado, 2011, p.1).

Em seu dossiê sobre os Novos Territórios do Documentário, Machado (2011) expõe que documentário tem um problema básico de indefinição. A caracterização de documentário não é satisfatória e não dá conta de todos os produtos audiovisuais que são encaixados nessa categoria. Então, como a definição é difícil, em geral se explica o documentário não por suas qualidades intrínsecas, mas pela sua negação: a não ficção. Mas se a ficção pode ser definida pela suspensão da descrença -uma história fictícia não pode ser considerada verdadeira ou falsa: ela é o que é -, espera-se que, no documentário, assim como no telejornal, as coisas se apresentem como reais, onde eu preciso acreditar na veracidade daquilo que estou vendo e ouvindo. Até os anos 1960, só existiam no cinema as categorias documentário e ficção. Mas como começaram a aparecer trabalhos que não podiam, sob nenhuma hipótese, ser classificados em qualquer dessas duas categorias, surgiu então uma terceira categoria: o experimental. E este, também se definia por negação, ou seja, experimental é tudo o que não pode ser enquadrado nem como ficção, nem como documentário. Mas recentemente começou-se a falar - e até produzir eventos relacionados- em 'documentários experimentais', portanto estamos caminhando para um cenário de uma mudança necessária de nomenclatura, porque a palavra documentário não dá mais conta da ampliação do seu campo (Machado, 2011, p.3).

O livro do pesquisador britânico Paul Ward 28, *Documentary: the margins of reality*, contribui para a compreensão desse cenário híbrido através de uma reflexão e análise das

28 Ward, Paul (2005). *Documentary: the margins of reality*. London: Wallflower Press, ISBN-10: 1904764592, ISBN-13: 978-1904764595.

novas formas que o documentário assumiu nos últimos anos. Seu foco de análise é um conjunto de produções que extrapolam as convenções do cinema documentário e se

misturam com formatos tradicionalmente dissociados a este, como a comédia, a ficção e a animação. Ward retoma as ideias centrais no estudo do cinema documentário a partir de autores consagrados do campo, como Noël Carroll, Carl Plantiga, Brian Winston, Bill Nichols, Michael Renov, Stella Bruzzi, Dai Vaughan, entre outros. "A tensão central que constitui todos os debates sobre o documentário é a relação entre realidade e artificialidade" (Serra, 2017, p.2).

No entanto torna-se cada vez mais difícil separar o que é realidade e o que não é na própria vida, quiçá no documentário. As pessoas, mesmo que inconscientemente, escolhem a maneira como vão se expressar e o que pretendem ser, que por sua vez, não pode ser totalmente separado do que elas são. A memória, tanto coletiva quanto individual, mistura acontecimentos vividos com impressões atribuídas. A linguagem, por sua vez, analisa e reconstrói os fatos narrados. No cinema, temos a impressão de saber o que significam documentário e ficção; mas na verdade, como distinguimos em que momento o gesto de um operário é ficção, ou o gesto de uma mãe com seu filho, ou de uma namorada com seu namorado é real? Esta inquietação do cineasta Jean-Luc Godard ²⁹ é respaldada pelo histórico de diferenciações frustradas entre os dois gêneros, somado ao complicador das representações na própria vida. A produção de um documentário envolve momentos distintos de construção de uma realidade. A começar pela captação, na qual são escolhidos os ângulos e os recortes do que será gravado pelo olho-câmera. Se existe um personagem, mais um complicador para esta construção, somado à sua representação, a relação com a câmera e com a equipe técnica.

O simples fato de uma pessoa saber que está sendo observada em sua intimidade muda substancialmente o seu comportamento. A própria equipe de filmagem de um documentário perturba o ambiente social de tal maneira que o filme não traduz o estado em que tal ambiente se encontrava, mas sim um estado já perturbado pela própria equipe. Além disso, na montagem tudo o que foi captado é re combinado da maneira que mais convier para o filme, criando uma outra narrativa, que vai além daquela do momento vivido e captado. Ainda há o roteiro, seja ele feito antes ou depois da captação das imagens, que busca conduzir o filme na direção de uma compreensão lógica própria de seu realizador (Hallak, 2009, p. 18 e 19).

5.1.3.1.2 O Som no Documentário

Embora o cinema, assim como o vídeo ou a televisão sejam indiscutivelmente meios audiovisuais, nos referimos geralmente à eles como baseados na imagem. Falamos muito, pelo menos desde o aparecimento do famoso livro de Fulchignoni ³¹, de uma

²⁹ GODARD, Jean-Luc (1989) Introdução a uma verdadeira história do cinema. p. 116.

³¹ Enrico FULCHIGNONI (1972) L'IMMAGINE NELL'ERA COSMICA, Ed Armando

civilização das imagens, mas não de uma civilização dos sons. Para Michel Chion (1994), existe uma razão “estrutural” para essa insuficiência do discurso sonoro no audiovisual. Pois, mesmo considerando o crescimento do valor da banda sonora nos filmes a partir de 1920, isso não altera o que é a definição essencialmente visual do cinema. Um filme sem som continua sendo um filme. Um filme “mudo” é um produto tão legítimo quanto um filme sonoro. No entanto, o mesmo não possa ser dito de um filme sem imagens. Embora esse caso-limite exista de fato – *Wochenende 32*, de Walter Ruttmann - filme constituído apenas de uma trilha sonora aplicada a uma película virgem sem exposição, Michel Chion considera mais adequado enquadrar tal experiência como um exemplo de música concreta: “Ele só se torna um filme a partir do momento em que se refere a um quadro, mesmo que vazio, de projeção” (Chion, 2008, p. 122). Sendo assim, os sons só podem, ser considerados cinematográficos desde que referidos a uma fonte de emanção de imagens.(Machado, 2011, p.11) Ruttmann concebe *Wochenende* não como músico, mas como cineasta e sob o ponto de vista estético, seu documentário sonoro consiste numa montagem, à maneira cinematográfica, de ruídos, vozes e sons diretos tomados num “fim de semana” (em alemão: *Wochenende*). A obra é, antes de tudo, uma composição sonora concebida especialmente para audição na sala escura do cinema - uma tecnologia genuinamente cinematográfica.

Norman McLaren ³³, como sabemos, fez vários filmes em que a imagem não consiste em outra coisa que uma visualização da trilha óptica de som. Portanto, não há fronteiras nítidas separando o cinema das outras artes, de modo que obras limítrofes sempre estarão ampliando essas fronteiras para além dos limites conhecidos e explorados. É possível, portanto, conceber documentários que acontecem apenas no plano sonoro, sem imagem (Machado, 2011, p. 15 e16).

Machado (2011) também cita dois exemplos do cinema cubano contemporâneo, que segundo ele, é um dos mais criativos e independentes do mundo. Uma é *Opus* (2005), de José Angel Toirac: uma montagem de discursos (orais) do líder cubano Fidel Castro onde Toirac, na montagem final, deixa apenas as sonoras das cifras numéricas pronunciadas por Castro, ridicularizando assim, o discurso do político. Fidel, com uma voz já senil, gagueja, pigarreja, e erra a pronuncia dos números. O video não tem nenhuma imagem, apenas caracteres repetitivos com os números anunciados pelo líder cubano. A outra obra é *Bojeo* (2006), de Celia González e Yuniór Aguiar, que segue a mesma direção irônica. O jovem casal de cineastas está em Trinidad e Tobago, e aproveitando umas férias que conseguiram às custas de um convite para um seminário de vídeo, busca referências turísticas de Cuba através do telefone. O filme é composto pelas sonoras das respostas telefônicas que

³² *Wochenende* (1930)- é um filme "sem imagens", dirigido por Walter Ruttmann cuja peculiaridade consiste em utilizar apenas a trilha sonora de um filme de cinema, na forma de "cinema para os ouvidos" ou como foi nomeado depois, música concreta.

³³ Norman McLaren (1914-1987) foi um dos mais importantes animadores escoceses voltados para a animação artística, teve a maioria de seus trabalhos patrocinado pela "Secretaria Nacional de Cinema do Canadá", onde realizou grandes obras.

recebem quando 'camuflados' de turistas, indagam sobre os serviços de luxo e as maravilhas do paraíso tropical de Cuba. Mas sempre que tentam fazer uma reserva, se frustram, pois a lei proíbe os próprios cubanos de usufruir das delícias cubanas. Tudo está destinado apenas aos turistas estrangeiros, que pagam em dólares. As únicas imagens do filme são as fotos do casal nas praias de Trinidad e Tobago, onde são estrangeiros. Quando entra o áudio do contato telefônico, a tela fica negra e as belezas das praias cubanas ficam apenas no discurso do funcionário atendente: Nada há para se ver, uma metáfora da visão das maravilhas de Cuba pelo povo cubano (Machado, 2011, p. 17 e 18)'.

Os podcasts atualmente são uma fonte de criativas narrativas sonoras. No podcast Vinte Mil Leguas do Spotfy ³⁴, por exemplo, os episódios unem história e ciência utilizando uma sonoridade cinematográfica.

A liberdade de expressão vem dando passos largos de mãos dadas com a tecnologia, e além dos novos segmentos que o gênero documental foi absorvendo ao longo dos anos, uma condição de liberdade se amplia com o mundo digital, bastante democrática e quase total, do discurso do sujeito - que pode manifestar e compartilhar hoje - o seu imaginário sem limites.

5.1.3.2 O filme autobiográfico e sua pluralidade

“A realidade existe fora da linguagem, mas é constantemente mediada pela linguagem. Não há discurso inteligível sem a operação de um código. Naturalismo e realismo é o efeito de uma certa articulação específica da linguagem sobre o real” Stuart Hall ³⁹

5.1.3.2.1 O Documentário em primeira pessoa

Há uma crescente produção de documentários no mercado audiovisual em todo o mundo. Nesse cenário, aparece e se amplia um tipo de documentário em que o cineasta se torna autor e o sujeito da obra. Uma nova geração de realizadores se joga nesse nicho de filmes onde podem narrar a história da família, a identidade sexual, o mundo pessoal e suas percepções do mundo e da sociedade (Machado, 2011, p.1).

Os filmes autobiográficos são uma classe de obra audiovisual na qual o autor aponta a câmera para si e conta a própria história. Por abordar a realidade a partir de uma perspectiva pessoal, o artista desloca o foco narrativo do mundo exterior para o mundo íntimo, assumindo-se como personagem da obra. É um fato o aumento da produção de

³⁴ Podcast Vinte Mil Léguas, Spotfy - <https://open.spotify.com/show/4QTkkww1sb9ZdCEq8C1u6W?si=b1a0a2d076064130>

³⁹ HALL, Stuart (2009) “Codificação/Decodificação” In: Da Diáspora Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

relatos autobiográficos no campo do audiovisual a partir da década de 1990. Em parte, isso deve-se à tecnologia digital, que permite a produção de conteúdos audiovisuais com custos baixíssimos. Resulta também da cultura do 'eu' como espetáculo, onde "tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento dos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de ser visto" (Sibilia, 2007, p.111); A afirmação identitária das minorias sociais pela autoetnografia já que o sujeito representa a si mesmo e a seu grupo e, Além disso, o relato em primeira pessoa também funciona como ferramenta de autoconhecimento e elaboração de questões íntimas (Costa, 2012, p.17).

Nos primórdios do cinema documental, o documentarista se movia para um mundo diferente do seu a fim de contar a história do outro, do dissemelhante, do espetacular. Ele buscava em um outro mundo contar a história que não era a dele. Mas o que acontece quando o cineasta além de documentar o "outro" passa a falar de si, da sua condição de ser que documenta e o que está sendo documentado é a si mesmo? Hoje encontramos construções biográficas e autobiográficas nos documentários brasileiros tanto sobre personagens anônimos, quanto sobre pessoas famosas. As biografias e autobiografias permitem ao público uma viagem a outros contextos históricos e culturais através de um relato de uma vida em sua singularidade, um registro histórico da memória pessoal e coletiva de um indivíduo. Estamos diante de um crescimento vertiginoso de diferentes formas de confissão pública, dos testemunhos em nome próprio e de documentários autobiográficos narrados na primeira pessoa do nosso atual "espaço biográfico" (Marcato, 2013, p.1).

"Os filmes sempre são sobre nós - É por isso que você faz mais perguntas sobre você. Mas eu sou mais público, quer dizer, eu falo das questões de fora... - Mas não é só sobre mim. Eu tenho interesse... - Ah, pega meu aparelho [auditivo] - Mas é também uma reflexão sobre os silêncios, os silêncios históricos e pessoais - Eu estou tentando entender essa sua questão, eu não entendi. Seja corajosa e diga o que é. Porque se você tem que fazer as perguntas, já que tudo isso se refere a você, faça com coragem, se não fica ambíguo demais! - É uma mistura para mim do silêncio da ditadura, do que aconteceu na ditadura, com o silêncio que eu considero que eu tenho na minha história com relação a sua história - Já estamos começando? - Podemos, só um minuto". (Fragmento de texto do filme documentário "Os dias com ele", 2013) de Maria Clara Escobar sobre seu pai, Carlos Escobar.

Muitas linguagens e técnicas foram sendo criadas, desenvolvidas e misturadas para dar corpo aos relatos em primeira pessoa. Uma das mais utilizadas nos documentários em primeira pessoa é chamada bricolagem: uma mescla de materiais diversos, oriundos das mais variadas mídias - fotografia, desenhos, vídeos, filmes. A professora e pesquisadora Consuelo Lins (2009) expõe no texto 'O documentário entre a carta e o ensaio fílmico' a idéia de que "o ensaio fílmico é uma forma híbrida, sem regras e sem definições possíveis, mas com um traço específico de mistura das experiências do mundo, de vida e de si" (Lins,

2009, p. 34). Novos caminhos, temas e formatos se desdobram nesse gênero e o documentário autoetnográfico é um exemplo onde o sujeito aponta a câmera para si mesmo e seu grupo, produzindo uma autorepresentação que parte do individual para refletir sobre o coletivo. Para o Nichols ⁴⁰, estes documentários “tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o indivíduo ao coletivo e o político ao pessoal”. É o uso do documentário como Micropolítica, onde as minorias apropriam-se do discurso midiático, como uma forma contemporânea de inclusão sociopolítica e é também um reflexo da relatividade imanente à contemporaneidade – pois não existe mais uma verdade universal a ser exposta (Costa, 2012, p.24).

“Ser 'historiador de si mesmo' envolve uma reconstrução da identidade, diferente do pintor que mesmo em seu auto-retrato, captura apenas aquele momento da aparência externa, (...) e não se esforça por dar uma completa e coerente expressão de todo o seu destino”. Difere também dos escritos privados - que fixam um auto-retrato sem qualquer preocupação pela continuidade. A autobiografia exige um homem que toma uma distância de si mesmo, para se reconstituir no centro da sua unidade e identidade especiais, através do tempo.” (Gusdorf, 1980, p. 35)

No cinema autobiográfico fica evidente esta dicotomia. A comparação que Hynes ⁴¹ estabelece entre os diários escritos e filmados pode ser esclarecedora: Enquanto um diário escrito se expressa a partir de um ponto-de-vista singular, um diário filmado salta, muitas vezes de maneira descontrolada, entre a câmara, o realizador, e os seus assuntos (um dos quais é o próprio realizador) (Baptista, Orientadores, 2019, p.49).

“O conceito de história narrativa de vida uniforme foi tornando-se cada vez mais instável; e o próprio processo de uma escrita autobiográfica surge como: (...) a arena na qual o sujeito procura a identidade, ou apenas o que pode ser meramente a possibilidade de uma identidade. Isto foi acompanhado por uma maior mudança no conceito do ser (...) Mas quer seja uno ou disperso, o ser é claramente uma construção ideológica, formulada e manifestada em circunstâncias históricas particulares.” Steiner & Yang ⁴² (Baptista, 2019, p.35 as cited Steiner & Yang)

A autobiografia não deixa, no entanto, de ser um trabalho sobre a “singularidade do Ser”. Porém, no Cinema ela possui um dispositivo capaz de reconfigurar esse autobiográfico, onde (...) essa formação do ser é um processo consecutivo, que permite a alguém que se veja a si mesmo como outro. Assim, a construção de uma autobiografia não passa apenas por aquilo que o autor compreende de si mesmo, no momento que dá início ao projeto, mas sua identidade é vista como incompleta e em constante mudança à medida

⁴⁰ NICHOLS, Bill (2005) Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus. Brasil (p.171)

⁴¹ HYNES, Eric. (2015) "Make It Real: On Cinematic Autobiography, Part 1, Film Comment

⁴² STEINER, Barbara, YANG, Jun. (2004) p.13,14,15 e 16, "Art Works: Autobiography", London, Thames & Hudson

em que se gera e regenera a si mesma. (...) Escrever uma autobiografia, na essência, é escrever a própria identidade. (Baptista, 2019, p.35 e p. 39 as cited Steiner & Yang).

No cinema documental autobiográfico, os filmes mais clássicos utilizam-se de uma narrativa tradicional e cronológica na tentativa de criar uma identidade coesa e gerar a ilusão da igualdade entre ser, viver e parecer. Essa tentativa visa conceder à experiência e à memória - fragmentada, porosa e emocional - uma coerência que agrega cineasta, personagem, vida, e imagem. Dessa forma, a obra é concebida como um retrato de si mesmo, de formas cristalizadas e de fácil identificação. As novas autobiografias cinematográficas procuram romper com os modos convencionais de construção narrativa. e pretendem revelar uma identidade viva, um sujeito com questionamentos existenciais, um ser em toda sua complexidade (Baptista, 2019, p. 39 e 40).

“A verdade do documentário é livremente misturada com formas de contar a história e encenações.” afirma Russel ⁴³. O novo cinema autobiográfico leva o realizador a descobrir-se a si mesmo a partir de diversas representações culturais, imagens e discursos. E que através da produção de novas vozes e subjetividades transformam a representação cultural, inventando outras realidades diante de um presente que é transitório, está em fluxo e não tem princípio nem fim (Baptista, 2019, p.41 as cited Russell, 1999).

Os cineastas autobiográficos contemporâneos partem para jornadas que questionam o passado, à luz de um presente fragmentado. Eles não pretendem concluir nada, apenas questionar a sua linha de vida, buscando atribuir novos significados aos conflitos pessoais. Porque no fundo, a autobiografia nunca deixa de ser alguém que fala da sua vida, a partir do seu ponto-de-vista. É importante lembrar que “esta atenção consciente da singularidade de cada vida individual é produto tardio de uma civilização específica.” (Gusdorf, 1980, p.30). No decorrer da história humana, na maior parte do tempo o indivíduo não se opunha a todos os outros; ele não se sentia existir fora dos outros, e muito menos contra os outros, mas estava sobretudo com os outros, numa existência interdependente que afirmava os seus ritmos inserido na comunidade (Baptista, 2019, p. 43 e 45 as cited Gusdorf, 1980, 29-30).

5.1.3.2.2 Registros Colaborativos: O Museu da Pessoa

Com foco na autobiografia de pessoas desconhecidas, uma nova experiência nesse universo surge a partir das novas tecnologias em São Paulo, Brasil: O Museu da Pessoa. Ele é um museu virtual e colaborativo de histórias de vida fundado em 1991 e tem como objetivo registrar, preservar e transformar em informação as histórias de vida de toda e

⁴³ RUSSELL, Catherine - (1999) “Autoethnography: Journeys of the Self”. Em “Experimental Ethnography”, Durham, Duke University Press.

qualquer pessoa da sociedade. Ele nasceu como uma expressão viva de uma cultura visual digital em desenvolvimento e seu acervo é composto por histórias de vida contadas voluntariamente por toda e qualquer pessoa, valorizando o discurso oral e salvaguardando a memória e a identidade sociocultural de segmentos que estiveram à margem durante muito tempo na sociedade (Souza, 2016).

A obra 'Todo mundo tem uma história para contar' (<https://acervo.museudapessoa.org/public/editor/todomundotemumahistoriapraracontar.pdf>) (<https://acervo.museudapessoa.org/pt/entenda/portfolio/publicacoes/tematicas-diversas/todo-mundo-tem-uma-historia-pra-contar-2012>) do Museu da Pessoa, foi finalista do Prêmio Jabuti, em 2013, na categoria Biografia. Misturaram personagens conhecidos da história brasileira como D. Pedro I, José Bonifácio de Andrada e Silva, Getúlio Vargas e Carlos Augusto Marighella com 20 anônimos que narram suas histórias de vida. Ao ouvir esses relatos criamos um panorama amplo dos vários “brasis”, através das memórias pessoais e formas distintas de enxergar o mundo. É um projeto que amplia horizontes e cria novos significados às experiências de vida (Souza, 2016).

O ciberespaço poderá ser o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade. A era digital transformou e democratizou o acesso às fontes e nos permite produzir e usar áudios e vídeos, acessar registros online, publicar no ambiente virtual, guardar e compartilhar registros da memória. As práticas intimistas, como por exemplo, os diários escritos - foram transformadas - e passaram a ficar expostas, dando-se a existir e se ver existente. Narrar as experiências vividas e deixá-las a salvo do esquecimento, passou a ser possível à um grupo cada vez maior de pessoas, dando-lhes uma sensação de solidez, resistência e força diante das incertezas. O Museu da Pessoa foi aberto para receber esses registros virtuais ou gravados no local. Recorrer à internet como uma forma de romper o silêncio e sair do anonimato parece ser uma saída para os que acessam o Museu e ali postam as suas histórias (Souza, 2016).

5.1.2.2.3 Autobiografia como Arqueologia Afetiva

O filme autobiográfico também apresenta um viés de arqueologia afetiva, através da filmagem de objetos e lugares que fazem parte da história de alguém. O documentarista Johan van der Keuken, por exemplo, mostra no filme *Férias Prolongadas* (2000) uma sequência de objetos pessoais, muito bem enquadrados e iluminados sob um fundo neutro, postos em cena como atores em um palco de teatro. Os objetos são o fio condutor que o ajudam a recontar a sua história, os lugares por onde andou, as pessoas que conheceu, os presentes que recebeu expondo em cena seu museu privado. Objetos e imagens são rastros que deixamos nesse mundo, índices de uma vida, que desaparecerão com o tempo. Por isso, um dos momentos mais duros do luto de alguém que amamos, por exemplo, é desfazer-se dos seus objetos pessoais. Quando vemos nas feiras de antiguidades uma quantidade enorme de retratos abandonados, sem reconhecimento algum, atestamos uma

finitude, pois quando a nossa imagem torna-se anônima, morremos de fato (Costa, 2012, p. 77 e 78).

5.1.3.3 Subjetividades

5.1.3.3.1 O olhar autobiográfico em primeira pessoa :

A Subjetividade em Cena

“Se tudo o que se deseja é a cópia perfeita, que espaço sobra para o desejo do artista, para impulsos e idiossincrasias da visão que percebeu o mundo de outra maneira?” Bill Nichols (2005). A experiência de resignificar as imagens dos filmes super 8 e reciclar memórias pessoais na construção do 'A Partir desse Instante' foi um processo vivo, onde a 'Realizadora - Personagem' que deu início ao projeto, com certeza não é a mesma que o assiste agora. O contato com a formatação de um recorte da própria história e a construção de uma identidade singular de si mesma durante a criação da obra autobiográfica, me levou a perceber com mais clareza as dinâmicas do sentir nesse processo em fluxo do vir a ser. Quando me posicionei como a Eu Adulta que olha através das filmagens do meu tio para a criança que fui, percebo o quanto é a minha escolha hoje que define a imagem que revelo sobre a minha própria infância.

Existem filmes que geram um profundo impacto no expectador pois ultrapassam tudo o que até aquele momento ele já havia assistido. São obras que na maioria das vezes, contrariam as regras de impessoalidade do documentário clássico e que utilizam um filtro assumidamente pessoal e afetivo, com um ponto de vista explícito e uma densa camada de subjetividade. A autobiografia fílmica produz uma forma de relato com forte caráter pessoal e memorialista. Ao abordar a realidade através de uma perspectiva própria, o autor coloca a si mesmo como personagem da obra e faz uso de uma linguagem simbólica e subjetiva típica do ensaio literário. Em O filme-ensaio, Arlindo Machado (2009), se inspira no texto 'O ensaio como forma' de Adorno ⁴⁴, e esclarece que o ensaio literário é caracterizado pela subjetividade do enfoque e pela liberdade do pensamento. O mesmo pode ser dito do documentário em primeira pessoa: por deslocar o foco narrativo do mundo exterior para o mundo íntimo do sujeito, a representação do real é contaminada pelas impressões do artista. E assim como o ensaio literário, o documentário em primeira pessoa não costuma ser validado enquanto fonte de saber, por distanciar-se das regras de objetividade e impessoalidade que regem a ciência e o documentário clássico, por isso enquadra-se perfeitamente na categoria de ensaio audiovisual (Costa, 2012, p.16 e 21).

A inscrição da primeira pessoa no documentário se manifesta de muitas formas: como o uso da câmera subjetiva, que assume o ponto de vista do personagem - recurso

⁴⁴ ADORNO, Theodor W. (2003) “ O ensaio como forma ” (pág. 15-45). In: Adorno, W.T, Notas de Literatura I. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção espírito crítico.

usado, por exemplo, por Johan van der Keuken em *Férias Prolongadas* (2002); na locução do diretor -voz over- em primeira pessoa, como faz Jonas Mekas em *As I was Moving Ahead, Occasionally I saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) ; ou com textos escritos na primeira pessoa e que aparecem na tela em caracteres a exemplo do filme *Tarnation* (2003). O mais importante é compreender que, independentemente da escolha do recurso audiovisual, a inscrição do eu na narrativa significa uma subjetividade posta em cena. Segundo Cecília Salles ⁴⁵, o artista é um sujeito semiótico, um ser encarnado em um tempo - espaço específico, onde 'o locus da criatividade é pluralizado e historicizado'. Portanto não existe obra de arte inócua: toda arte é uma tradução semântica e tem um pertencimento cultural. A subjetividade resulta da cultura, e das representações simbólicas da memória coletiva que habitam o imaginário artista. Iuri Lotman ⁴⁶ esclarece que “a cultura é uma inteligência coletiva, um mecanismo supraindividual de conservação, transmissão de textos e elaboração de novos textos. Em certo sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro do qual alguns textos podem ser conservados ou atualizados” .(Costa, 2012, p.26)

O cinema Autobiográfico também é um veículo da História e da Cultura do tempo em que o personagem principal da obra insere a sua história. No documentário *Anna dos 6 aos 18* (1993), por exemplo, durante doze anos - de 1979 a 1991, na ocasião do aniversário de sua filha Anna, o cineasta russo Nikita Mikhalkov fazia-lhe as mesmas perguntas e filmava suas respostas: o que ela mais amava, o que mais odiava e o que mais temia. Assim ele cria um retrato íntimo do amadurecimento de sua filha ao mesmo tempo que mostra o panorama histórico coincidente em que se deu a queda da União Soviética. Como expõe Raymond Bellour ⁴⁷ :“O sujeito torna-se lugar de passagem e cristalização de uma enciclopedia do mundo ”.(Costa, 2012, p. 26)

5.1.3.3.2 Autoconhecimento e Singularidades

“A câmera não explora somente o mundo, mas nos explora no interior de nós mesmos”. Laurent Roth ⁴⁸ . Os documentários em primeira pessoa funcionam também como uma ferramenta de autoconhecimento onde a verdade torna-se uma questão privada: se ela existe, está dentro de cada um. Michael Renov ⁴⁹ chama de etnografia doméstica os relatos fundamentados em uma iconografia pessoal, como é o caso do filme *Tarnation* (2003, USA) do diretor Joanathan Caouette: ele criou o filme sozinho, editando em um computador pessoal usando materiais advindos das mais variadas mídias caseiras (fotos, fitas cassetes,

45 SALLES, Cecília (2006) *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, p.151

46 LOTMAN, Iuri M. (1996) *La semiosfera I*. Madri: Ediciones Cátedra,S.A.(p. 109)

47 BELLOUR, Raymond (2009), p.60, “Elogio em Si menor: o sujeito torna-se lugar de passagem e cristalização de uma enciclopedia do mundo”. In: Cesar Filho, Francisco e Sampaio, Rafael (orgs). *Chris Marker: bricoleur multimídia*. São Paulo: CCBB.

48 Laurent Roth (2005)“A câmera DV: um órgão de um corpo em mutação”. In: Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify

49 RENOV, Michael (2004) *The subject of documentary*. USA: University of Minnesota Press.

áudio de secretária eletrônica, etc.) misturados com trechos de filmes publicitários, de terror, pornográficos. Uma obra em primeira pessoa como *Tarnation* extrapola o umbigo do próprio artista ao representar questões existenciais que dizem respeito a qualquer ser humano inserido dentro do mesmo sistema de representações simbólicas, como um depósito da memória coletiva introjetada por cada sujeito integrante daquela respectiva coletividade cultural. O resultado é um embrulho audiovisual que reflete a cultura trash norte-americana. É necessário chamar atenção ao fato de que cada vez mais, em filmes desse gênero, algumas cenas são dramatizadas para serem inseridas na narrativa junto com as cenas documentais. Este recurso de recriar uma cena faz parte da história do documentário desde o seu princípio, como no clássico documentário *Nanook of the North* (1922), em que o diretor norte-americano Robert Flaherty ⁵⁰ pede à família de esquimós que reproduza para a câmera uma cena de caçada às focas para dar dramaticidade e sentido de continuidade à narrativa. (Costa, 2012, p. 108-109)

Sabemos que estamos imersos em uma sociedade fluida, híbrida, num processo de mestiçagem, constituídas à maneira de um mosaico, misturando elementos distintos, gerando um caleidoscópio multicultural. No campo do audiovisual, vivemos um processo semelhante de hibridização, com o cruzamento constante de códigos semióticos. Entendemos que o documentário em primeira pessoa abarca essa intertextualidade e, por isso, também podemos caracterizar tais obras como ensaios audiovisuais. Acreditamos não ser relevante, aqui, a categorização de cada obra como documentário, ficção, ensaio audiovisual, vídeo-diário, arte visual. Observamos que, hoje, uma mesma obra é exibida em salas de cinema, em galerias de artes visuais, no circuito dos festivais de documentário ou pela internet. Neste processo percebermos que o conceito de realidade abarca tanto o mundo exterior, quanto o mundo íntimo do sujeito, e que existem diversas maneiras de representação do real: naturalista, expressionista, impressionista, conceitual, etc. Picasso falava que não pintava o que via, mas o que pensava. Os retratos feitos por Picasso, assim como os documentários em primeira pessoa refletem isto: uma livre interpretação do artista e não uma cópia do real (Lins, 2009).

5.1.3.3.3 O Poder da Montagem

Escolhas e manipulação na construção da história.

Um aspecto fundamental do cinema do início do século XX foi a experimentação no campo da montagem. A forma de montar as sequências de imagens passou a ser a principal

⁵⁰ Robert Joseph Flaherty (1884 - 1951 EUA), foi um cineasta norte-americano, considerado um dos pais do filme documentário, nos primórdios do cinema direto. É o inventor da docuficção (*Moana* - 1926).

etapa no processo da construção narrativa de um filme. A cineasta russa Ester Shub ⁵¹ em seu filme *A queda da Dinastia Romanov* (1927) - que é considerado o primeiro grande filme clássico do documentarismo de arquivo - deu novos sentidos aos arquivos da Rússia czarista através da montagem das imagens : 'Ela acentua os contrastes com legendas, sobreposições e planos individuais que, de forma irônica ou sarcástica, declaram a bancarrota moral de um regime indiferente à situação de seus súditos' (Nichols, 2005, p. 109).

Assim, o cinema vira pensamento e a montagem o cérebro do processo criativo. O conceito de montagem passa a ser visto como uma forma crítica do pensamento dialético e também uma maneira de pensar e de mostrar diversos pontos de vista. Métodos de desconstrução de clichês e estereótipos foram investigados e desenvolvidos nos estudos de imagens feitos por Brecht, Eisenstein e DidiHuberman. Eles se dedicaram a estudar a dinâmica da apresentação e exposição da imagem na sociedade contemporânea e aprofundaram essa nova maneira de performatizar o mundo, tornando a montagem uma prática metodológica e teórica nos meios acadêmicos e artísticos.

Georges Didi-Huberman ⁵² estabelece uma antropologia da imagem e insere a montagem como uma metalinguagem e também uma forma de conhecimento. Assim como Berthold Brecht ⁵³, encontram repostas na desconstrução e na simultaneidade de pensar a imagem e a montagem dentro de uma história e de experiências artísticas. Indagam sobre o verdadeiro valor das imagens na construção histórica e sobre a elaboração de um conhecimento histórico a partir do estudo das imagens. Entendendo que 'imagens' não se reduzem unicamente a fotos ou pinturas, mas seriam todos os atos de performance do homem no espaço e no tempo, e portanto todos os conteúdos de uma ação: arquitetura, cidades, instalações, imagens digitais, películas, espetáculos de teatro, dança, música, livros, ilustrações, mapas, poemas visuais, diários, hábitos, formas de vida e etc. (Huapaya, 2016, p.111)

A forma como as imagens são montadas, sobrepostas, coladas, criam contrastes e significados distintos na narrativa de um filme. O russo Eisenstein ⁵⁴ foi pioneiro no uso da edição como ferramenta da consciência narrativa. Ele acreditava que pela montagem das cenas, mais do que apenas contar uma história, criam-se novos significados. A ordem das cenas e seus tempos podem mudar totalmente a narrativa da história. Essa disposição e arranjo dos bocados unitários de filme, as cenas ou trechos delas, ele designava como 'fragmentos'. As combinações dos fragmentos produzem um sentido ou outro totalmente

⁵¹ Ester Chub Cineasta do Documentário *A queda da Dinastia Romanov* (1927) Cores, 8 min pode ser acessado em <https://www.dailymotion.com/video/x7q0g6y>

⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges (2012) *Peuples Exposé, Peuples Figurants*. L'Oeil de L'Histoire, 4. Paris: Éditions de Minuit.

⁵³ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898 - 1956) foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX

⁵⁴ EISENSTEIN, Sergei (2002) *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898 - 1948) foi um dos mais importantes cineastas soviéticos

diferente, como foi demonstrado nas experiências de Lev Vladimirovitch Kulechov ⁵⁵, que foi um cineasta russo e um grande estudioso de teorias cinematográficas e que ajudou a fundar e deu aulas na primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscou. Ele fez vários experimentos de montagem como por exemplo, associando a mesma imagem do rosto de um ator com outras três imagens diferentes: um prato de sopa, um caixão de criança e uma provocante mulher seminua. Cada uma das montagens gera sentimentos diferentes nos expectadores: fome, dor e desejo sexual, respectivamente. Esse estudo ficou conhecido como o efeito Kulechov, e Eisenstein desenvolve esta ideia criando novas associações entre os fragmentos, visando provocar efeitos nos espectadores previamente estudados e, investiga como a forma sequencial das imagens poderia ser usada para manipular as emoções do público e também criar metáforas. Em seu método, Eisenstein decompõe cada fragmento em diversos elementos internos (parâmetros): a luminosidade, o contraste, a duração, a velocidade, a direção, a cor entre outros. Ele joga com as possíveis combinações entre esses parâmetros para expressar ideias visuais.

A associação de fragmentos permite diversos arranjos entre os parâmetros e essas relações geram sobretudo o conflito, que para ele é o princípio fundamental das obras de arte. O conflito está na base da metodologia da arte e revela as contradições pessoais e sociais, e onde a própria existência da arte se dá. Ela é resultado do embate entre o que nos é dado por natureza e o poder inventivo do homem. A ênfase de Eisenstein na justaposição de imagens trouxe um elemento forte de colagem ao filme e no seu artigo 'Os Métodos de Montagem' Eisenstein apresenta diversos métodos num grau crescente de complexidade: são a montagem métrica, rítmica, tonal, overtone ou harmônica e vertical. Estes métodos podem apresentar-se combinados na mesma obra, pois ela é concebida como uma totalidade dinâmica onde as partes se inter-relacionam (Huapaya, 2016, p.114 e Gonçalves, 2010). Eisenstein começou a produzir teorias copiosamente em 1929, talvez como vingança voluntária contra os entraves aos seus filmes de propaganda que não se enquadravam no escopo doutrinário. Sempre em tensão com os rumos políticos, era obrigado a retratar-se (como na autocrítica 'Traí o Sentido da Verdade Histórica' de 1946). Preparou uma série de ensaios, reunidos e revistos em 1946-47 para o livro 'A Forma do Filme' (no Brasil lançado por Jorge Zahar Editor), publicado em 1949. Seu outro livro famoso, o primeiro e único publicado durante sua vida, foi "O Sentido do Filme" (Jorge Zahar Editor no Brasil), em 1942. Suas teorias nasciam da análise de seus filmes. Em 'O Princípio Cinematográfico e o Ideograma' (1929) demonstra que a cinematografia é montagem. Ao se combinarem dois hieróglifos - imagens pictográficas da escrita oriental - tem-se não uma soma, mas um novo produto, como por exemplo, símbolo de ouvido + símbolo de porta = ouvir. É a essência do

⁵⁵ Lev Vladimirovitch Kulechov (1899 - 1970) foi um cineasta russo e um grande estudioso de teorias cinematográficas que ajudou a fundar e ensinou na primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscou.

processo que articula dois planos de imagens e monta uma relação entre eles. (Adriano, 1998)

Em um breve resumo da metodologia de Eisenstein, a Montagem Métrica é um estilo de montagem bem simples, em que as cenas são encurtadas ou cortadas para um comprimento chamado de 'comprimento absoluto'. Isso não afeta a essência da história original ou sua emoção, e é usado para criar suspense e tensão através de cenas rápidas e cortes abruptos sem continuidade, dando um sentido provocado na duração total da montagem. Diferente desta, a Montagem Rítmica se concentra no tempo da ação realizada, e as cenas ficam numa duração igual à real da gravação. Esse tipo de edição elimina os saltos inesperados e abruptos entre uma imagem e outra. A Montagem Tonal trabalha a emoção de personagens com outras imagens da sequência. Por exemplo, se a heroína do filme comete suicídio depois de um enorme desequilíbrio emocional, a cena de suicídio é substituída por um pedaço de pano vagando no ar. Esse pano à deriva transmite a mensagem da heroína caída e cria uma metáfora dando uma carga emocional ao filme. Já na Montagem Overtonal, ele prevê o uso simultâneo de todas as três montagens acima – Métrica, Rítmica e Tonal – em uma mesma sequência, acentuando o conflito entre as imagens. A Montagem Intelectual envolve o uso dos quatro estilos de montagem e cria uma sensação ainda mais complexa para o público (Huapaya, 2016, p. 115, 116).

O mérito da montagem consiste em como a emoção e o raciocínio dirigidos pelo autor interferem e afetam o processo de assimilação do espectador. A força desse método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo do autor mas a sua individualidade não fica subordinada à ele, pois ela se manifesta através do processo de interação da intenção do autor com a percepção do espectador ao ser afetado pela imagem: a imagem concebida e criada pelo autor é, ao mesmo tempo, uma outra imagem ao ser absorvida pelo entendimento próprio do espectador. Eisenstein colocava o espectador no dispositivo crítico da montagem, mostrando que ele poderia ser livre para escolher e pensar (Huapaya, 2016, p. 114, a 116).

5.1.3.3.4 Pontos de Vista da Câmera

A forma como usamos a câmera no cinema é um recurso importante na narrativa fílmica. O ponto de vista, o enquadramento, o foco, a direção e a a velocidade do movimento, falam muito sobre o filme. A câmera subjetiva, por exemplo, vem desde os primórdios do cinema e é muito significativa, especialmente nas autobiografias. O primeiro filme no qual este recurso de linguagem aparece, segundo o professor Arlindo Machado ⁵⁶, data de 1900 no filme 'As Seen Through a Telescope', de George Albert Smith, onde o ponto de vista subjetivo aparece marcado por uma íris e sucede a imagem de alguém que está olhando algo através de uma luneta: a câmera subjetiva exhibe o olhar de um curioso

⁵⁶ Machado, Arlindo (2007) Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 2007, p. 125

que aponta sua luneta para um casal com uma bicicleta. Na cena, envolvida por uma moldura circular simulando o tubo da luneta, o rapaz amarra os sapatos da moça e deixa ver parcialmente sua perna. Para acentuar esse recurso, criam-se marcas e máscaras para representar dispositivos ópticos, assim o espectador passa a ter a sensação de ver da mesma forma que o personagem que está no filme. A relação entre o ponto de vista ocular e o todo se codifica no filme pela reciprocidade do campo-contracampo: mostra-se objetivamente quem vê, e subjetivamente o que ele vê. Diferentes instâncias concorrem a participar deste olhar: eu-espectador, ele-personagem e o narrador-imagista que exhibe as imagens em determinada ordem para caracterizar o olhar atribuído ao personagem. O olhar intradieético entre personagens é feito a partir de um olhar da câmera e um olhar do espectador, no qual o olhar da personagem para a câmera - para o espectador, por consequência - que era evitado na convenção narrativa clássica, porque acreditava-se que destruiria a crença do mundo representado - quando coincidem «os olhares do personagem e da câmera-espectador» chamamos plano subjetivo: o olhar do personagem se integra ao olhar do espectador. Um olhar simetricamente oposto ao olhar do personagem à câmera. Como vetores de mesma direção e em sentidos opostos, para dentro e para fora da diegese fílmica, estes olhares atuantes no eixo de profundidade questionam e mesmo denunciam a ilusão de transparência do cinema narrativo dominante (Oliveira, 2016, p. 7 e 9).

A câmera subjetiva, portanto, faz coincidir no mesmo eixo que os atravessa, os olhares do personagem e do espectador em um olhar remissivo, endereçado, coincidente, um olhar em primeira pessoa. Estabelece entre filme e espectador um modo de imersão, pela percepção simultânea do corpo-câmera profílmico e da consciência-câmera do espectador. A câmera subjetiva sistemática, orientando a totalidade ou uma parcela majoritária da duração do filme, estabelece coordenadas de inserção perceptiva e cognitiva para seu espectador, para que este usufrua dos dados materiais e lógicos que a organização do filme dispõe e assim possa construir um discurso e ao mesmo tempo, introduzir-se em uma experiência (Oliveira, 2016, p. 10).

“De todos os instrumentos feitos pelo homem, nenhum se parece mais com uma parte de seu corpo do que a câmera com o olho. E não é somente pela aparência. Uma câmera não é mais cópia do olho do que uma asa de pássaro o é de uma asa de inseto. Cada um deles é um produto de uma evolução independente; e se isso aproxima o olho e a câmera, não é porque um imitou o outro, mas porque ambos tiveram de enfrentar os mesmos problemas, e frequentemente do mesmo modo. Este é o tipo de fenômeno que os biólogos chamam de evolução convergente, ainda que em um caso a evolução seja orgânica, e no outro, tecnológica.” (George Wald, Nobel de Fisiologia em 1967)

Uma outra maneira de explorar a noção de ponto de vista é o como no filme *Bem Me Quer... Mal Me Quer* «'À La Folie... Pas Du Tout'» (França, 2002) da diretora Laetitia Colombani, onde ela trabalha dois pontos de vista de uma história. Na primeira parte do filme

é a visão da protagonista: "Há um mundo na minha cabeça diferente do real. Eu apenas sonhei mais intenso do que os outros" afirma a personagem Angélique, ao expressar com absoluta precisão o seu estado mental: Por não suportar a sua realidade, ela inventa um mundo paralelo. A diretora Colombani se aproveita deste recurso narrativo e divide o seu filme em duas partes bem demarcadas, apresentando na primeira a idealização da personagem principal e na outra um outro ponto de vista da verdade. É uma obra de ficção, mas que mostra com extrema clareza como os mesmos acontecimentos podem ser percebidos e narrados de forma distinta (Schenker, 2003).

5.1.3.4 Filmes autobiográficos narrados a partir de fotos e filmes de família.

5.1.3.4.1 Arquivos de família

O acervo de fotografias e filmes da minha família foi o motivo do nascimento desse projeto. Não temos o costume de relembrar constantemente episódios muito antigos de nossas vidas, e as lembranças da minha infância estavam como que adormecidas e soterradas pelo tempo presas dentro das latas de filmes. Ter essas imagens e revisitá-las me fizeram retomar o contato com acontecimentos e pessoas que foram parte desse recorte da minha história. Mas olhar as imagens também nos fazem reformular e refazer o retrato da memória que havíamos criado. Criar uma autobiografia sem suporte fotográfico, fílmico e sem registros gravados e documentos pode ficar ainda mais pessoal e subjetiva, mas um acervo de imagens e sonoras nos dá pistas concretas dos acontecimentos na reconstrução da história, na restauração de lembranças e nos ajuda a formar um conjunto de memórias.

Podemos reafirmar aqui que a imagem fotográfica é revolucionária. Ela mudou a nossa relação com a visualização do mundo, das pessoas, lugares, fatos e até a de nós mesmos. Ela também nos provoca e faz questionar, cada vez mais profundamente, o que vemos. A fotografia é tão importante para a sociedade contemporânea que fica quase impossível imaginarmos hoje uma família ou um grupo de pessoas que não tenham sido fotografadas. A sua invenção mudou a história do mundo e a forma de conta-la. Através dela, comunicamos ideias importantes sobre lugares, fatos e de nós mesmos à outras pessoas e mudamos - restringimos - nosso comportamento ao sermos fotografados, sempre buscando uma 'luz favorável' (Fawns, 2014, p.3).

A partir da nossa imagem é que nos distinguimos como um ser único e diferente em meio à multidão. Assim compreendemos a importância dos retratos familiares, filmes e vídeos domésticos para a construção de uma auto-imagem mais ampla (Santos, Musse, 2016, p.15) Os filmes e vídeos domésticos foram feitos em sua grande maioria, por amadores para registrar cenas familiares. Eles surgiram na década de 1920, e com o rápido avanço tecnológico, seus aparatos foram se miniaturizando e barateando (8mm, 9,5mm,

Super-8, 16mm, VHS vídeo, e por fim, o digital) para dar ao cidadão comum o privilégio de ter os momentos íntimos e de sua família eternizados. As cenas familiares registradas e que antes eram exibidas apenas na intimidade do lar e para as visitas, agora se espalham em toda a rede através dos aplicativos sociais. Esses arquivos domésticos, apesar de virem de famílias completamente diferentes, parecem entre si pela similaridade das situações registradas. No livro 'Home Movies and other necessary fictions', Michelle Citron ⁵⁷, observa que "registramos o jantar de Natal entre amigos e família, mas não a refeição solitária; os primeiros passos do bebê, mas não a briga com o filho adolescente; casamentos e não divórcios, nascimentos e não funerais". O submundo denso dos conflitos, traumas e mágoas entre parentes pertencem à esfera privada e normalmente são mantidos em rigoroso sigilo, distante do olhar da câmera, e salienta que toda pessoa retratada torna-se sempre um personagem, tanto num filme de ficção quanto num documentário feito a partir de filmes caseiros. (Costa, 2012, p.49)

O filme "A Partir desse Instante" teve como base imagens de filmes super 8 caseiros produzidos por meu tio Oswaldo, meu pai e outros familiares. Construí uma história a partir de registros do passado, de momentos "documentados", um caminho considerado "baseado em fatos reais", mas que se desdobram a partir das minhas próprias lembranças na forma como as exponho e as conjugo hoje. A reciclagem e releitura das filmagens podem ser feitas de diversas formas e gerar múltiplas histórias, seja pelas escolhas das imagens, pela montagem ou pelo sentido que queremos dar à elas.

5.1.3.4.2 Arquivo como Memória Social

Os documentários autobiográficos são um exemplo da ampla gama de valores e significados que os filmes caseiros podem adquirir quando reciclados. O arquivo da família pode ser usado pelo cineasta de múltiplas formas: para ilustrar suas próprias histórias, contrapor com filmagens contemporâneas, distorcer seu conteúdo e também criar uma abordagem histórica. (Cuevas, 2013, p.13) Portanto, como podemos transformar filmes de família que interessam apenas aos que neles estão envolvidos em imagens de uma memória comum, a ser compartilhada com um público mais amplo? Como fazer que a vida de personagens quaisquer se confunda com os destinos de uma época, dissolvendo as fronteiras entre as memórias pessoais e a memória do mundo? No artigo "Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo" (2012), Thais Blank e Consuelo Lins atestam que os filmes de família vêm ganhando nas últimas décadas cada vez mais atenção de cineastas ligados ao campo do documentário. Pois desde o final dos anos 80 a subjetividade se sedimentou como uma tendência forte do documentário e as imagens realizadas por câmeras amadoras passaram a ser incorporadas pelos documentaristas, com objetivos variados: narrar aspectos biográficos da vida do realizador; evocar trajetórias de

⁵⁷ Citron, Michelle (1998), p. 19 "Home Movies and other necessary fictions", University of Minnesota Press, Minnesota, United States

personagens filmados por ele; interrogar o próprio material, identificando camadas menos visíveis de imagens e sentidos. Imagens perdidas, esquecidas, dispersas, arquivadas sem critério ou sem sentido ressurgem em filmes diversos. São rolos de película desprovidos de uma narrativa contínua e nos quais é possível encontrar uma festa de aniversário, depois de uma viagem de navio, e uma parada militar onde só podemos identificar as relações entre as cenas se tivermos informações 'extraimagem' (Blank, Lins, 2012, p.54).

O crescente interesse pela reciclagem do material de arquivo em documentários pode ser associado à crescente atenção dada ao papel do próprio arquivo nas práticas culturais. Segundo Terry Cook ⁵⁸, "O arquivo agora é visto como o local onde a memória social foi (e é) construída [...]. O registro torna-se assim um significante cultural, um mediato em constante mudança, não mais um modelo vazio onde atos e fatos são despejados". (Cuevas, 2013, p.1 - 2) Dentro dessa compreensão do arquivo como um lugar onde a memória social é construída, Patricia Zimmermann ⁵⁹ afirma abertamente que "os filmes caseiros são práticas complexas, sedimentares, ativas e contraditórias de historiografia imaginativa e transformativa", atribuindo novos sentidos aos filmes familiares como um processo aberto e dinâmico, mediado pelos diversos contextos pelos quais o material transita. Roger Odin ⁶⁰ ao abordar especificamente a apropriação de filmes caseiros por cineastas contemporâneos, ele defende os novos valores que advêm dessa prática e se refere aos seus diferentes usos na produção cinematográfica contemporânea. Desde o uso ilustrativo de tempos passados até a exploração de suas contradições como documento a partir de leituras distintas, privadas, emocionais, históricas ou ficcionais (Cuevas, 2013, p.2).

5.1.3.4.3 Incorporando filmes domésticos em documentários pessoais

Há uma dimensão autobiográfica na própria natureza dos filmes 'caseiros'. A princípio esses filmes mostram a identificação entre o autor e sujeito, apoiados no referencial teórico do pacto autobiográfico clássico de Philippe Lejeune (1989). Não no sentido individual, mas ao considerar a família como a unidade identitária. Eles não tem uma autoria explícita como pede a "assinatura" de Lejeune, mas tem uma outra característica fundamental: sua natureza inacabada até que fossem projetados em casa. Portanto, a sua 'assinatura' só era finalmente expressa, por meio dos comentários verbais de seu público: os membros da família ⁶¹ (Cuevas, 2013, p.2-3 as cited in Odin, 1995).

⁵⁸ Cook, Terry (2001), Fashionable nonsense or professional rebirth: Postmodernism and the practice of archives", *Archivaria*, 51, pp. 14–35.

⁵⁹ Zimmermann, Patricia R. (2008), The home movie movement: Excavations, artifacts, minings", in K. Ishizuka and P. R. Zimmermann (eds), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 1–28.

⁶⁰ Odin, R. (2008), p. 265, Reflections on the family home movie as document: A semio-pragmatic approach", in K. Ishizuka y and P. R. Zimmermann (eds), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 255–71.

⁶¹ Odin, Roger (1995), Le film de famille dans l'"institution familiale", in R. Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris: Meridiens Klincksieck, pp. 27– 41

Hoje muitos cineastas reciclam os filmes familiares. Eles mostram o seu valor através de suas obras ao serem inseridos em cenários autobiográficos, oferecendo vestígios importantes para a busca da identidade dos próprios. Assumem ressonâncias inesperadas e se abrem a novos significados quando se cruzam com identidades étnicas, religiosas ou nacionais, fornecendo visões complementares às narrativas macro-históricas ou dos quadros sociais dominantes fornecidos pela mídia. O entendimento autobiográfico é reforçado quando o cineasta trabalha colocando sua fotos de família e filmes caseiros na exploração de sua identidade pessoal, definido por Michael Renov ⁶² como etnografia doméstica. Nessa forma de uso, as imagens não são apenas ilustrações visuais de outras épocas povoadas por personagens anônimos, elas agregam um forte senso de autenticidade por serem um documento visual pessoal não alterado por interesses comerciais ou corporativos. E apesar do valor de genuinidade e verdade que lhes é atribuído, a maioria deles permanecem de alguma forma mudos, encerrados em seu anonimato, quase nos pedindo ajuda para salva-los da obscuridade e de nos dar a conhecer as suas verdadeiras histórias (Cuevas, 2013, p. 3).

Quando cineastas autobiográficos usam os instantâneos e os filmes caseiros das próprias famílias, sua forma de lidar com o arquivo tem uma dinâmica diferente de quando utilizam arquivos de desconhecidos. A começar pelo fato deles identificarem as pessoas e as reconhecerem como suas, atestando sua existência no mundo histórico e situando-as em um tempo e lugar específico, tornando-as parte da narrativa. O olhar do cineasta autobiográfico para suas próprias imagens domésticas é sempre como membro da família. Ele possui o chamado 'olhar afiliativo' através do qual se costura na imagem e adota a narrativa da família como própria. Usar filmes caseiros pessoais como 'objetos de mediação de memória' ajudam o cineasta a viajar metaforicamente às suas origens. Assim, o filme de família pode ser um exemplo paradigmático da compreensão do conceito proposto por Derrida ⁶³ em seu *Archive Fever*: "o desejo pelo arquivo é apresentado como parte do desejo de encontrar, ou localizar, ou possuir aquele mesmo momento da origem, o início das coisas". (Cuevas, 2013, p. 3 e 4)

5.1.3.4.4 Formas de reutilização: naturalização, contradição e historicização

Hoje existe uma mudança profunda na forma em que os filmes domésticos são concebidos e compartilhados. Toda essa transformação constitui um grande desafio e faz com que o cineasta precise adicionar os comentários, que antes era feitos pela família durante a exibição do filme, à banda sonora do filme, fixando-os para sempre e para qualquer um que venha a assisti-lo. Isso fornece ao público as orientações para

⁶² Renov, Michael (1999)141-143, Domestic ethnography and the construction of the "Other Self", in J. M. Gaines and M. Renov (eds), *Collecting Visible Evidences*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 140-55.

contextualizar as imagens, permitindo que de alguma forma, ele compartilhe dos vínculos aparentes da família original. É necessário também, que se forneça motivos para que aquele arquivo pessoal faça parte de um filme público. No entanto, a incorporação de filmes caseiros em narrativas autobiográficas não é um processo fixo e pode assumir diferentes formas e significados. No artigo "Home movies as personal archives in autobiographical documentaries", existe uma análise desses diferentes sentidos, baseados no trabalho de Rebeca Swender ⁶⁴ "Reivindicando o achado: arquivo de filmagens e prática documental ", onde ela estabelece três estratégias básicas: naturalização, contradição e sublinhado da especificidade convencional (Cuevas, 2013, p.4).

A Naturalização é o primeiro tipo de reciclagem de filmes caseiros em um documentário autobiográfico é básico e coincide com o uso padrão de muitas imagens de arquivo na prática documental, onde mantém seu conjunto original de valores e os papéis a eles associados. Swender (2009) refere-se a essa prática como naturalização, e segundo ela, é quando a capacidade de instabilidade de sentido é ignorada. É o caso de muitos documentários autobiográficos em que os filmes caseiros são inseridos principalmente para dar suporte visual à narrativa do cineasta (Cuevas, 2013, p. 5).

A segunda estratégia - a Contradição - que propõe para reciclagem das imagens de arquivo, que os filmes caseiros podem também conter valores contrastantes e contraditórios em suas reutilizações. Isso acontece quando o texto principal desestabiliza o significado do arquivo original incorporado, expondo sua suposta reivindicação de verdade ou acrescentando a ele um novo contexto que o preenche com significados suplementares. Vários realizadores do cinema autobiográfico recorrem a esta estratégia, ao usar por exemplo os arquivos de filmes domésticos em narrativas de acontecimentos traumáticos. Assim, eles criam um contraste forçado entre os retratos felizes (padrão de filmagens domésticas) e os acontecimentos adversos da família, que são transmitidos pela voz em off do cineasta ou dos familiares entrevistados (Cuevas, 2013, p.8).

Um terceiro conjunto de valores está ligado à sua dimensão testemunhal de eventos no tempo histórico, a Historicização. É bastante comum, cinegrafistas domésticos testemunharem eventos públicos que aconteceram em seus ambientes e tempo, e se tornarem testemunhas inesperadas registrando-os. Possibilitam assim, um mergulho no passado histórico através de seus temas e suas subjetividades. E também tornam-se por si só um valioso testemunho visual da vida cotidiana daquele tempo passado e da sua sociedade. Cinegrafistas familiares são quase uma espécie de antropólogos involuntários. Costumam registrar momentos da vida que os profissionais ignoram. Muitos desses filmes

⁶³ Derrida, J., Prenowitz, E. (1995) Archive Fever: A Freudian Impression Diacritics, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), pp. 9-63 Published The Johns Hopkins University Press , URL: <http://www.jstor.org/stable/465144> .

⁶⁴ Swender, Rebecca (2009), Claiming the found: Archive footage and documentary practice", The Velvet Light Trap, 64, pp. 3–10.

são às vezes os únicos registros de algumas comunidades raciais, etnográficas, culturais e sociais, marginalizadas pela versão oficial da história. O arquivo de família torna-se então, uma fonte de documentação histórica fora do padrão, que fornece uma perspectiva micro-histórica muitas vezes ausente nos registros das histórias públicas (Cuevas, 2013, p. 10).

5.1.3.4.5 Imagens encontradas | Found footage

A incorporação de elementos alheios é uma questão fundamental para o cinema e as artes visuais hoje, assim como o foi para os antropofagistas brasileiros da década de 1920. O assunto é tão pertinente que na 10ª Conferência do Festival É Tudo Verdade ⁶⁵ em 2010 houve um debate sobre o "filme de compilação", denominação dada ao documentário de arquivo por Jay Leyda ⁶⁶, especialista em cinema russo, no seu livro *Films Beget Films* (1964). A reutilização de imagens e sons em novos contextos carrega uma 'potencial crise ontológica', pois coloca em cheque a autenticidade da imagem documental (Costa, 2012, pag 27).

O uso de imagens e filmes encontrados pode ser um caminho que beneficia o documentarista na produção de filmes experimentais. Podem ser facilmente reeditados em um novo trabalho, criar novos significados e oferecer oportunidades de expansão do discurso cinematográfico que se estende a novos formatos, telas, tecnologias e espaços de exibição. O uso de filmes encontrados também pode contornar as dificuldades de financiamento para a produção de novos filmes ou a compra de material de arquivo. Jill Daniels, por exemplo, escreve em artigo *Blurred Boundaries: Remediation of Found Footage in Experimental Autobiographical Documentary Filmmaking* ⁶⁷ sobre os trabalhos dela e de Chantal Akerman ⁶⁸ construídos com filmagens encontradas que ressoavam com suas próprias práticas de autoetnografia e de exploração da memória e da identidade contestada (Daniels, J. , 2017).

No início do filme *The Sweetest Sound* (2001) do cineasta Alan Berliner ele representa a sua pesquisa pessoal sobre o significado do seu nome próprio e, por extensão, de qualquer nome próprio. Ele fala sobre sua necessidade de nomear os personagens anônimos dos registros caseiros que usa em seus filmes: "Eu coleciono filmes caseiros antigos há mais de vinte anos. Talvez porque os usei em vários de meus filmes, passei a conhecer essas pessoas como velhos amigos. Mas sempre foi um mistério quem eles realmente são e o fato de eu não saber seus nomes" (Cuevas, 2013, p.3).

⁶⁵ É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários que acontece no Brasil. É considerado um dos maiores eventos do gênero na América Latina e foi criado pelo crítico Amir Labaki tendo sua primeira edição em 1996.

⁶⁶ Leyda, Jay (1964) *Films Beget Films*. Publisher : Allen & Unwin, USA.

⁶⁷ Fronteiras borradas: remediação de imagens encontradas em documentários autobiográficos experimentais

⁶⁸ Akerman, Chantal (1950 – 2015), foi uma diretora de cinema belga. Era também artista, atriz, roteirista, produtora e professora.

O filme da cineasta belga Yaël André "Quand je serai dictateur" (Belgique | 2013 | 90 minutes | Super 8 mm & 8 mm) é um exemplo bem sucedido da utilização de imagens de filmes de família desconhecidas. A cineasta usa filmes entre os anos 1940 até hoje, e cria neste "documentário de ficção" múltiplos "eus" para transcender uma história de luto. É uma desconfiguração da autobiografia. Como seria a autobiografia de uma outra pessoa? Como contar uma história muito íntima (a amizade da narradora com seu amigo Georges, sua loucura, seu desaparecimento) utilizando as fitas 8mm e Super 8 de ilustres estranhos? Generosa e cheia de malícia, a resposta vem do título, onde a autora combina um substantivo que associamos ao passado e ao coletivo ("ditador") a uma primeira pessoa do futuro. Em contato com o filme, mergulhamos em um mundo onde uma montagem virtuosa multiplica a realidade em uma pluralidade de universos potenciais. Ao contrário dos maquiadores de documentos falsos que abundam na gigante nuvem de documentários, Yaël André destila o filme caseiro para extrair seu impulso romântico onde o detalhe mais cotidiano fica impregnado de uma estranheza difusa. Nesta colagem das últimas sete décadas, a grande História é o pano de fundo e a partir de associações subterrâneas entre os planos e o texto off, o luto do amigo pode colidir com os últimos fogos da colonização belga. Ela usa um tom extremamente lúdico, pois a aposta é uma questão de vida ou morte psíquica: aceitar não ter outra vida que não a sua (Garson, 2021).

A colagem de elementos diversos é muito presente nas artes visuais desde a década de 1920 e é um recurso muito usado para dar potência visual à uma história narrada. Dentre os documentários feitos com material de arquivo encontrado, não podemos deixar de destacar o clássico brasileiro Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos (1998), de Marcelo Masagão que detalho um pouco mais a frente na dissertação. (Costa, 2012, p. 29). Com a chegada do video VHS e dos efeitos especiais, um estilo "Neobarroco" se apresentou ao mundo cinematográfico, misturando as imagens da tv, do video, da cultura de massa, da publicidade criando um grande caleidoscópio visual. Um exemplo é uma sequência do filme Tarnation (2005) onde uma cena é aberta em primeiro plano com a imagem de um aparelho de televisão fora do ar (uma metáfora da cabeça do realizador / personagem) que representa a vida mediada através da televisão nos anos 80. Caouette cria sequências inteiras de colagens com flashes de arquivos televisivos (programas, publicidade, filmes de terror, desenhos animados e underground da época) que são reeditados, manipulados e resignificados em uma montagem super rápida de cenas invertidas, rotacionadas, repetidas e pirateadas de vários canais de tv. Isso cria uma imediata conexão com o público que viveu essa cultura na época (Costa, 2012, p. 56).

Na construção do curta "A partir desse Instante" pesquisei propagandas e imagens de séries de tv da época para "engrossar" o caldo de conexão geracional, impulsionando a nostalgia, mas optei por usar apenas os filmes super 8, pois percebi que, nesse caso, tinha

muitas imagens e pouco tempo e iria criar um ruído desnecessário para o assunto em questão. Estudei a possibilidade do uso de recortes de fotos da época misturadas aos filmes, para destacar pessoas e elementos culturais não representados no filme. Decidir um caminho de auto-expressão diante do grande leque de possibilidades oferecidas atualmente, é um dos pontos mais desafiantes no avançar do filme.

5.1.3.5. Exemplos

5.1.3.5.1 Realizadores

O filme autobiográfico é como uma performance de si mesmo. O realizador fica num lugar de "pensador" de sua história e dirige a partir da sua visão e faz as escolhas de acordo com a história que deseja revelar, onde o ele próprio é o centro da história. Essa dinâmica paradoxal entre pensar 'com' a história e construir sua história é uma experiência pessoal que descortina uma vertente multicultural inesgotável e sem limites de categorias. Portanto, pensar 'com' uma história implica criar uma relação do encontro Eu-Tu, consigo mesmo, com as pessoas e em comunidade. Esta é a natureza essencial das novas autobiografias: uma tentativa de auto-reflexão "com" e através de uma singularidade capaz de apaziguar a apatia da falta de identidade e da desconexão com as raízes, no sentido de criar um encontro consigo mesmo e com os outros (Baptista, 2019, p. 279).

O dilema de um trabalho focado na autobiografia parece ser a busca incessante dessa "reciprocidade entre ver e ser visto". O desejo de ser "o outro do outro" permanece. Nesse outro, segundo Agamben ⁶⁹, o artista pode ser mais ele mesmo: "E, no entanto, há um lugar em que parece que o Eu consegue verdadeiramente superar-se a si mesmo para alcançar, além da linguagem, a obscura substância que nós somos sem saber" (Baptista, 2019, p. 296).

Existe um conjunto de diretores que se expõe e processam suas questões íntimas em relatos na primeira pessoa. Cito aqui alguns nomes, dos quais assisti filmes singulares e únicos na sua maneira de narrar: Agnès Varda, Jonas Mekas, Carlos Nader, Sandra Kogut, Kiko Goifman, Carlos Adriano, Karim Ainouz, Petra Costa, Flavia Castro, Marcelo Gomes, João Moreira Salles, Anna Azevedo, Monica Simões, Lucia Murat, Sarah Polley, Jonas Mekas, Stam Brakhage, Harum Faroucs, Peter Forgács, Chantal Akerman, Bill Viola, Lucas Bambozzi, Warren Sonbert, Paul Erwing, Alan Berliner, Abigail Child, Andrew Noren, Sarah Polley, Jonathan Caouette, Wim Wenders, entre outros. O documentário em primeira pessoa pode ser compreendido como um ensaio audiovisual que mescla documentário e videoarte, tendo a subjetividade como sua marca principal. Citarei aqui alguns realizadores que me influenciaram e ao final desse capítulo, farei uma análise do filme autobiográfico *Meu Nome é Daniel* (2018) do brasileiro Daniel Gonçalves.

⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. (2013) "A Potência do Pensamento", Lisboa, Relógio D'Água.

Vou destacar alguns realizadores e obras que me influenciaram:

Alan Berliner

O trabalho de Alan Berliner foi um dos que mais me identifiquei. Mesmo que, na maioria das suas obras, não tenha a chancela autobiográfica, ele especula sobre os arquivos e as imagens que estão impressas neles. Sua abordagem é cheia de humor e, ao mesmo tempo que questiona, utiliza o universo dos arquivos em seus filmes com maestria. Ele faz um cinema que dispensa a câmera, pois utiliza arquivos de filmes de mais de 60 diferentes famílias para contar suas histórias. Assim, ele cria retratos complexos da vida em família, suas tradições, rituais e as fases da vida. Alguns dos filmes que assisti durante esse projeto foram *The family Album* (1988), *First Cousin Once Removed* (2012) e *Nobody's Business* (1996) e *The Sweetest Sound* (2001).

Chantal Akerman

A diretora belga Chantal Akerman (1950 - 2015) teve grande influência para o cinema feminista Avant-Garde. Seus filmes são experimentais e ficam na fronteira entre o documentário e a ficção. Fornecem observações meticulosas do cotidiano e retratam de forma obsessiva detalhes das atividades que permeiam a vida cotidiana. Muitos dos seus filmes têm uma variedade enorme de registros biográficos e formam um rico arquivo pessoal e coletivo da vida doméstica. Em *'Jeanne Dielman 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* '(1975), Chantal Akerman nos leva ao cotidiano de uma mãe viúva, e mostra detalhes meticulosos do seu cotidiano através de cenas longas e silenciosas, camera fixa em planos médios ou de corpo inteiro. Ela deixa o próprio tempo nos dar a conta da história, onde uma série de ações mundanas são transformadas em gestos extremamente comunicativos que mantêm o espectador suspenso entre um lugar de compreensão do mundo interior do personagem principal e um lugar de total ambiguidade, onde a personagem mesmo estando todo o tempo sozinha, não tem verdadeiramente tempo para si. Esse mergulho na rotina íntima e ao mesmo tempo mecânica do personagem me impactou profundamente, pois cria pontos de contato entre o indivíduo comum e a coletividade. Uma relação contemporânea destas imagens nos remete às câmeras de vigilância, que registram em observação contínua e fixa, todas as ações, sem áudio, a partir do mesmo ângulo, em gravação contínua. Um outro subproduto bastante utilizado atualmente são os "videos ensaios" feitos a partir das obras de cineastas como Akerman.

Agnes Varda

A cineasta francesa Agnes Vardá é uma das principais referências no cinema autobiográfico internacional. Seu filme *As Praias de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, Varda, 2008) pode, por exemplo, ser descrito como um ensaio de filme, uma memória, uma autobiografia ou categorizadas como um documentário; embora cada um deles possa ser

preciso, o filme vai além desses termos e joga com ideias de verdade, ficcionalidade e métodos de recriação. Há uma tensão constante no filme entre a lendária cineasta francesa da New Wave, Agnès Varda, a diretora humana, e Agnès Varda, o objeto de investigação. Do ponto de vista da teoria narrativa, há uma tensão constante entre o narrado, Varda sendo investigada como um sujeito histórico, e o narrativo, como alguma combinação da Varda que vemos na tela e a Varda-autora implícita. A natureza documental do filme que se relaciona com idéias de autoridade e facticidade é uma preocupação para Varda, que ao mesmo tempo brinca com essas convenções em suas próprias recreações e ficcionalização lúdica. Todos esses esforços e efeitos levam a um distanciamento proposital entre a Varda real, a Varda na tela e a Varda na recreação. Esse distanciamento espelha a construção do sistema autoral implícito do autor narrador: a autora Varda - efetivamente visível nos atos de dirigir; a autora implícita de Varda - presente nas decisões finais que vemos no trabalho de câmera, enquadramento e progressão da história; e a personagem-narradora, a Varda - que conduz o espectador ao longo do filme. Essas complicações do self e do passado fornecem uma oportunidade para examinar a construção narrativa do filme, onde diferentes aspectos do mesmo sujeito são apresentados simultaneamente, mas são colocados em diferentes propósitos. O filme mostra com clareza os diversos sujeitos na autoria autobiográfica no cinema e por esse motivo, foi incluído nessa pesquisa.

Stan Brakhage

A estética dos filmes de Stan Brakhage me tocaram profundamente e o corpo físico da película com seus ruídos e a deterioração da imagem pela ação do tempo é uma influência da plasticidade que me conduziu na produção de alguns efeitos no 'A Partir desse Instante'. Qualquer pessoa que considere que os filmes devem ter um começo, um meio e um fim, terá problemas com o trabalho de Stan Brakhage (1933-2003), mas nunca é tarde para descobrir obras de realizadores que gostam de apresentar uma visão diferente do cinema: Ele explora os rabiscos e o abstrato maximizado, interferindo diretamente na superfície dos fotogramas como uma poesia escrita à luz.

Stan Brakhage é um nome incontornável da vanguarda do cinema norte-americano que o definiu como uma “arte da visão”. Ele tratava o cinema como um modo de reproduzir uma forma de ver e provocar uma experiência visual única, proporcionando uma real “aventura da percepção” ao expectador. Para ele, o objetivo do cinema era a libertação do próprio olho, a partir da criação de um ato de ver, antes inimaginável. Poucos cineastas foram tão longe para treinar o público a ver de forma diferente, com obras abstratas, metafóricas e subjetivas. Seu trabalho também era sobre distorções e camadas. Ele realizou quase 380 filmes, tanto curtas como longas-metragens, a maioria deles rodados em 8mm ou 16mm. Brakhage parece, como ninguém, incorporar o termo norte-americano que, triste e significativamente, nunca adotamos: ele era um fazedor de filmes. "BY BRAKHAGE" – escrito à mão, no contato direto com o material. A despeito de toda e qualquer interpretação que seus filmes convidam, o trabalho de Brakhage sobre a película

cinematográfica (e não é à toa que ele nunca trabalhou com meios eletrônicos, e que a experiência de ver seus filmes em vídeo seja incrivelmente distante das projeções em película) sempre parece iluminar a existência de algo que o pensamento, a palavra e a teoria não têm: um corpo físico. O cinema, esse leviatã de "alta cultura", era pequeno para Brakhage, porque era, simplesmente, grande demais. Stan Brakhage ficava com os filmes e dizia tentar filmar o que uma pessoa via quando fechava os olhos. Por mais que seguremos nossas pálpebras, secando as pupilas para não perder um frame sequer, olhar para dentro de si parece ser mesmo a única maneira de se ver os seus filmes.

5.1.3.5.2 Referências Brasileiras

Decidi destacar aqui 2 filmes brasileiros: O primeiro, 'Nós que aqui estamos por vós esperamos' (72 min - 2000), foi um filme que despertou o meu interesse pelo cinema de arquivo e por sua liberdade e simplicidade de produção, ao sair do cinema naqueles anos 2000, me dei conta que poderia um dia trabalhar de uma forma possível com os arquivos guardados da minha família. O segundo filme 'Meu nome é Daniel' é um longa recente do cinema documental brasileiro e o escolhi pela similaridade de ser uma história pessoal construída a partir de filmes caseiros e narrada pelo próprio Daniel.

Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos

Brasil, 2000, de Marcelo Marsagão (72 min)

<https://www.youtube.com/watch?v=ahQzx79jUso>

Esse filme do brasileiro Marcelo Marsagão, é um exemplo do found footage. Todo construído com arquivos de imagens antigas, e apesar de não ser autobiográfico, escolhi escrever sobre ele pois foi o filme que me despertou a possibilidade de trabalhar com os arquivos da minha família em super 8. Um dos fatores que na época, me chamou muito a atenção foi o fato do diretor ter realizado o filme praticamente sozinho, usando o After Effects, um software da Adobe que eu dominava e era uma ferramenta essencial nos meus trabalhos profissionais. Não é um filme autobiográfico, mas é formado por diversas minibiografias que juntas, compõe uma grande história. Observo que podemos contar uma história documental, até autobiográfica - como no caso do filme da cineasta belga Yaël André 'Quand je serai Dictateur - com imagens de arquivo desconhecidas. Assim, conseguimos contar uma história sem precisar de filmar e conseguimos baratear muito o processo de produção. Por não ter uma narrativa linear, nem entrevistas, nem locução, o filme de Marsagão se diferencia dos documentários históricos mais tradicionais na época. "Nós que aqui estamos por vós esperamos" (72 min - 2000) é um documentário sobre a memória do século XX, que mistura realidade e ficção num enredo onde histórias de vida e morte de celebridades e anônimos se cruzam durante o tempo. O filme é uma grande colagem de cenas, fotos e filmes, recortadas e compostas e tem como base uma trilha sonora extradiegética, original e clássica, com piano e voz (Música original de Wim Mertens

e efeitos sonoros de André Abujanra) que acompanham com certa melancolia a história narrada através de frases e nomes em letterings escritos sobre as imagens.

O filme começa com uma imagem do céu em sépia onde nuvens passam aceleradas e se fundem a imagem de um cemitério numa metáfora sobre a impermanência da vida. Nos 72 minutos de exibição, Marsagão busca criar um resumo da história do século XX, numa montagem formalista, onde cria associações de planos e desfila personagens conhecidos como Nijinsky, Picasso, Freud, Einstein, Garrincha, Hitler, Fred Astaire, Josephine Baker, Chanel, Munch, intercalados com pessoas desconhecidas. As imagens, em sua maioria em slowmotion, percorrem temas como invenções, guerras, massacres, greves, muros, mortes, crises econômicas, bombas, protestos, danças, música pop, rock, arte moderna e exploram momentos de alegria e dor. A narrativa é conduzida pela montagem de recortes e imagens distorcidas sobrepostas por caracteres que contam a história através de frases emblemáticas de acontecimentos e inventos mundo afora. Escolhi citar esse filme pelo tema de memória, por ser construído com arquivos antigos, pela simplicidade de realização e sua influência na minha decisão de revitalizar meu acervo pessoal de imagens antigas. Memórias individuais e a participação de anônimos nas manifestações culturais do século dão corpo à história. As únicas cenas especialmente filmadas para o filme são as de um cemitério, onde a câmera passeia em zoom out pelos jazigos perpétuos de desconhecidos e, no final revela o título do filme inscrito no portão de entrada deste, reafirmando o nosso destino comum.

5.1.3.5.3 Análise

Meu nome é Daniel

Brasil 2018, Daniel Gonçalves (1h:23 min)

trailer oficial : <https://www.youtube.com/watch?v=XcmdyBfYcuo&t=1s>



FIG 01 Imagem de divulgação do Filme Meu Nome é Daniel

O documentário autobiográfico de Daniel Gonçalves é reflexivo e divertido. Ele é um cineasta brasileiro de 35 anos que em seu primeiro longa-metragem, narra sua história do convívio com uma deficiência motora ainda não identificada pelos médicos. Escolhi esse filme, pois apesar de não ter animações e efeitos, ele tem em sua simplicidade e no apoio em material de arquivo, pontos em comum com o "A partir desse Instante".

O filme é recheado por imagens de arquivo da família de Daniel, na sua maioria em VHS (uma tecnologia que surgiu nos anos 80 e nos permitia assistir as imagens filmadas com áudio e vídeo na TV, imediatamente após sua captação, sem a necessidade de revelação ou projetores) que mostram a infância e a adolescência do cineasta em meio à sua família, na escola e em festas. Através delas, visualizamos e acompanhamos o seu crescimento e a constante busca familiar por um diagnóstico, até hoje inexistente. Nas cenas em super 8 que digitalizei dos arquivos da minha família, apareço mais ou menos com as mesmas idades, em festas, aniversários, viagens criando uma conexão entre o resultado comum das nossas cenas de família.

Nas primeiras cenas de arquivo do filme, ainda em super 8 colorido, Daniel apresenta, com uma narração em off, os seus pais ainda jovens em um acampamento de férias. Essa identificação das pessoas nas imagens é feita como se tivéssemos assistindo o filme na casa dele com a família. No "A Partir desse Instante" uso também as cenas de arquivo para a apresentação da minha família, identificando-as da mesma forma através da minha voz em off, mas através da animação eu descolo os personagens da cena criando um destaque mais acentuado. Daniel conta (também em Off sobre as cenas de arquivo) particularidades da vida de sua família em Barra Mansa, cidade onde nasceu no interior do Estado do Rio de Janeiro. Ele atribui ao tio a autoria das cenas em super 8 usadas no início do documentário e, que a partir da 'chegada' do VHS, o seu pai passa a produzir o material de arquivo da família. Essa coincidência também me fez conectar com seu filme, pois as cenas que uso no meu recorte de história foram feitas pelo meu tio e pai. Daniel se vê na infância a partir do ponto de vista seu pai e tio e a estética visual do filme faz referência ao VHS. De forma semelhante no meu filme, me vejo criança através do ponto de vista do meu tio e do meu pai, mas por ser de uma outra geração, me aproprio da estética do filme super 8, tecnologia dos anos 1960, como referência visual do filme.

Na primeira cena do filme vemos o autor e personagem, no volante de um carro dentro de uma garagem no Rio de Janeiro. Escutamos a voz de sua mãe, que está fora da cena, a convence-lo a não dirigir. O ponto de vista é de alguém que está no banco de trás do carro, acompanhando Daniel na sua viagem. O filme alterna pontos de vista das imagens contemporâneas e as falas: Daniel está sendo olhado (ponto de vista de quem acompanha Daniel, geralmente um meio-plano nas costas dele, a voz de sua mãe em off) e está olhando (Daniel olha para suas imagens, para sua vida e comenta em off suas impressões). A câmera representa a seu próprio olhar principalmente nas cenas de intimidade da casa

dos pais, com a família. Em "A partir desse instante" também me apresento vendo e sendo vista: sou vista numa representação desenhada da Eu Adulta ao receber os arquivos do meu tio acompanhada pela sua fala off e o meu olhar se dá quando entro nas imagens de arquivo e lá apresento minha família, me vejo criança nas cenas super 8 através da projeção dos filmes e narro minhas impressões sobre a história e interfiro no desenho das cenas. Uso a minha voz e parte da história é contada pelas sonoras do meu tio, porém estas foram gravadas no passado.

Daniel e a mãe (medio plonge como observando atrás deles) olham juntos os albuns de fotografias e a partir das lembranças, ela reflete sobre a decisão acertada da família em respeitar o tempo dele em cada etapa do seu desenvolvimento, sem comparações desnecessárias. Também por terem adaptado seus passos, como por exemplo, o fato de sua alfabetização ter sido feita com o uso de uma máquina de escrever. Esse é um momento de afirmação do quanto a sua dificuldade física nunca representou um impedimento à sua inteligência e produção criativa.

O filme tem uma montagem realista e a história é contada pelo autor (principalmente) e por sua mãe. O som é diegético e não tem trilha sonora original nem efeitos especiais. Esses pontos, montagem e som, divergem do meu filme, que abusa de efeitos sonoros e músicas e tem uma montagem com brechas imaginárias.

As imagens VHS de sua infância e adolescência são o fio condutor da história onde ele conta como seu caso foi isolado, que sua irmã mais nova nasceu sem nenhum problema e de como seus pais foram inteligentes e amorosos em lidar com suas dificuldades integrando-o com naturalidade na vida cotidiana. Ele relembra muitos episódios de sua infância e diz: "Ninguém imaginava que um dia essas imagens VHS seriam usadas para fazer um filme." A conexão com a infância e as imagens de arquivo criam uma ponte entre esse e o meu filme curta-metragem. O ponto principal do filme, a deficiência de Daniel, diverge do tema que escolhi para a minha história, mas dentro de um caráter emocional, o episódio que vivi naquela época, de alguma forma me provocaram deficiências em outros níveis.

A saga de Daniel em busca de seu diagnóstico passa por confissões sobre a dificuldade que ele tinha em lidar com a sua imagem ao se ver e se ouvir nos registros da família. O quanto não gostava de se escutar, a sua fala enrolada, mas hoje, só conseguia imaginar seu filme narrado por ele. Ri de si mesmo e da própria dificuldade de realizar certas tarefas simples. Esse tom de entender que afinal podemos ir além das nossas dificuldades e até incorporá-las com bom humor é um dos pontos altos do filme, pois cria uma leveza no caminho de superação, mesmo que esta seja apenas o entendimento e aceitação do próprio limite. Daniel pensou pela primeira vez em fazer um longa-metragem autobiográfico, quando seu curta "Como Seria?", filme onde imagina sua vida sem a deficiência, viralizou nas redes. Ele revela no filme que retomar a busca pelo seu

diagnóstico foi o ponto de partida e que entendeu: “tenho mais história para contar”. E assume no filme seus limites e se depara com respostas inesperadas - quando descobre que não tem nada no cérebro - e precisa refazer o conceito do que sempre imaginou sobre a sua doença.

"Meu nome é Daniel" (que já circulou pelo mundo e ganhou prêmios) reflete a personalidade do diretor, que não enxerga o vitimismo como sentimentos positivos. O documentário, faz um retrato real da vivência de Daniel diante das suas dificuldades. Ele escolhe terminar o filme com um plano onde ele escala a face mais vertical do Pão de Açúcar no Rio de Janeiro, enquanto sua voz off narra que o exame genético feito durante a produção do mesmo foi inconclusivo. É uma história de superação e coragem tratada com sincera simplicidade. Daniel relata que outras questões a respeito de sua condição foram levantadas durante o processo da construção do filme, e pergunta: Se fosse negro, gay, travesti, se morasse na periferia... teria tido o mesmo espaço? Acredito que quando olhamos para nossas vidas, para a construção de quem somos ou quem nos tornamos, sempre surgem muitas outras perguntas. Também me questionei sobre como seria, se junto à minha história de infância, somasse questões da ordem de gênero, raça, deficiência, violência, política ou desigualdade. Rever nossa trajetória nos faz criar novas dinâmicas internas com a nossa identidade, nas relações com os outros e com o mundo.

5.2. A Animação Documental e Autobiográfica

A Autobiografia Animada é um segmento bastante específico de produção cinematográfica. Ainda está em pauta a sua consideração como 'documental' e 'autobiográfica', pois muitas são as suas formas e os exemplos e experiências de representação. A produção de documentários híbridos cresceu significativamente nas últimas décadas e, estudos e publicações buscam dimensionar esse desenvolvimento e analisar as singularidades do novo cinema documental contemporâneo. O livro do pesquisador britânico Paul Ward ⁷⁰, professor da Universidade de Artes de Bournemouth, *Documentary: the Margins of Reality*, contribui para esse contexto e fornece reflexões para essa compreensão. Ele analisa a natureza contraditória que o documentário animado pode oferecer, pois pode criar uma maior intensidade nas situações e também expor o conflito resultante da fala de pessoa real estar na boca de uma imagem construída artificialmente. Ele desperta e acentua as reflexões sobre as representações fabricadas em um filme, destacando a contribuição do documentário animado para o cinema, em sua habilidade de “documentar o indocumentável” e representar até estados mentais, emocionais, as sensações e a subjetividade dos indivíduos. Nos documentários animados, o espectador

⁷⁰ Ward, Paul (2005). *Documentary: the margins of reality*. London: Wallflower Press, ISBN-10: 1904764592, ISBN-13: 978-1904764595.

consegue visualizar aquilo que no documentário tradicional manteria apenas no plano das palavras e depoimentos (Serra, J. 2017, p.310).

Um documentário animado, por sua própria natureza, evidencia seu modo de produção e revela com clareza a representação pessoal de uma realidade. Documentários que fazem uso da animação, como por exemplo *Valsa com Bashir* (2008) e *Chicago 10: Speak Your Peace* (2007) sinalizam para seus espectadores uma construção artificial da realidade, e contrariam a afirmação de que o documentário tem o imperativo artístico e moral de apresentar o factual e o real (Betancourt, M., 2016).

Olhar para exemplos teóricos e práticos do documentário e a autobiografia animada, auxiliou no embasamento e na criação de um contexto para a experiência da criação e construção do filme 'A Partir desse Instante'. Partindo dos registros em filmes de família e de filmagens contemporâneas, o mergulho se dá no mundo da representação animada. Desenhos são usados para evidenciar emoções, resignificar cenas, e trazer memórias não registradas. Procurei envolver o filme numa atmosfera mágica, onde a história é assumidamente uma interpretação pessoal do real.

5.2.1. Filmes autobiográficos animados

5.2.1.1. A Imaginação e a Metáfora: O poder da animação e seu uso em filmes autobiográficos.

A animação tem sido usada na produção audiovisual em todo o mundo, com ênfase nos filmes de propaganda, serviços de informação pública, infográficos, campanhas de entretenimento, e séries destinadas ao público infantil. São chamados de 'filmes que funcionam' e hoje, a animação também vem desempenhando um papel constituinte nos documentários mas, só recentemente e por direito próprio, foi aceitaser incluída na chancela "documentário de animação". A animação sempre foi uma ferramenta de comunicação que expressa com intensidade e foco o assunto a ser tratado, e pode facilitar a compreensão de cenas e textos altamente complexos. Mas mesmo assim, a prática documental ainda tem sido caracterizada apenas por seus gêneros básicos: travelogue, cinema verité, fly-on-the-wall, screen-journalism, docu-drama, observacional, cinema de atualidade, entre outros, e o lugar da animação é apenas visto como um componente adicional de expressão (Betancourt, M. 2016, p.3).

No artigo do escritor Beige Luciano-Adams 'When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality' (Beige, 2009) ele afirma que em um nível mais profundo e estético, as representações mais literais - live action, por exemplo - de certas cenas, podem ser menos poderosas do que as abstratas, porque nos tornamos imunes e habituados à elas. Se você

começar a mostrar imagens reais de violência e de pessoas sofrendo, o espectador provavelmente já tem um olhar protegido para essas cenas, interferindo na sua capacidade de absorver a história. Portanto, a animação além de servir para um fim claramente pragmático, serve também para um fim estilístico. No filme *Tower (A Torre)* 71 de 2016 do diretor Keith Maitland, ele mistura imagens de arquivo e animação, e revela histórias não contadas de testemunhas, heróis e sobreviventes do primeiro tiroteio em massa em uma escola norte-americana. As sequências são tão angustiantes e tão bem coreografadas que exigem sua atenção, e por ter resumido o estilo do filme - onde os depoimentos, encenações e comentaristas existem numa mesma tonalidade visual - dificilmente você é arrancado da história. O filme *Tower* levanta novas questões sobre o que a animação pode fazer em um filme de não-ficção, não apenas complicando distinções genéricas, mas nos lembrando do potencial das imagens animadas para fazer mais do que entreter nossos filhos no multiplex. (Betancourt, M. 2016, p.4)

Esse subgênero crescente de documentário, o documentário animado apresenta uma rede de questões desafiadoras para a forma. E embora os puristas possam se apegar aos costumes tradicionais e sancionados, uma reavaliação saudável de normas está inspirando os cineastas a experimentarem e ultrapassarem os limites. O uso de animação e outras formas abstratas e conotativas no documentário não é novidade; alguns citam *The Sinking of Lusitania* (1918), de Winsor McCay, como o primeiro documentário animado e o trabalho pioneiro de John e Faith Hubleys 72 e curtas como *Ryan* (2004) de Chris Landreth e vencedor do Oscar, fazem parte de um cânone alternativo. Hoje, à medida que os cineastas contemporâneos recebem mais atenção e aclamação ao fazer uso da animação em documentários, essa questão é exposta na porta da indústria cinematográfica como uma criança abandonada aos gritos que se recusa a ser ignorada (Beige, 2009).

Recursos e Usos

O papel da animação no cinema documental é uma relativa novidade e seu uso se dá de algumas formas: quando é necessário contar um acontecimento e não existe nenhum registro dele; para criar uma visualização científica onde é preciso criar uma realidade aumentada e efeitos especiais para uma melhor compreensão didática; é um artifício, para narrar uma história que se descola do real, criando uma imagética representativa que se divorcia das lentes; outra utilização muito importante, é a de suprir e proteger a imagem real de depoentes e suavizar uma história de violência. Esse é, por exemplo o caso de *L'Image Manquante* (2013) da cineasta Rithy Panh (<https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0>), que usa imagens e figurações inusitadas em sua narrativa para

71 *Tower A Torre*, Dirigido por: Keith Maitland (2016) No dia primeiro de agosto de 1966 um atirador subiu no topo do prédio da Universidade do Texas e abriu fogo contra o local, deixando o campus refém por 96 minutos. Combinando imagens de arquivo e animação, o documentário revela histórias não contadas de testemunhas, heróis e sobreviventes do primeiro tiroteio em massa em uma escola norte-americana

72 Casal Norte-americano, pioneiros no trabalho de animação na Disney e indicados ao Oscar.

representar o hediondo e sangrento genocídio que ocorreu entre 1975 e 1979 no Camboja. A produção de *L'Image Manquante* é realizada, portanto, com uma série de pequenas figuras de barro, feitas delicadamente à mão, com água e terra e pintadas individualmente, que são intercaladas com imagens de arquivo produzidas pelos próprios cinegrafistas do Khmer Vermelho. Como recurso estilístico, faz-se o uso da narrativa em off, sempre com a voz pausada da cineasta. A diretora Rithy Panh estabelece uma relação com a questão da memória e retrata os eventos que aconteceram naquela época valendo-se da animação, ao mesmo tempo em que descreve a experiência individual em uma autobiografia. (Teixeira, R., 2019, p.4)

A animação é uma porta aberta à fantasia e à construção de metáforas. Um filme que me marcou na época de seu lançamento e que também causou grande impacto visual por adotar uma mistura inusitada de animação com imagem real por rotoscopia foi o *Waking Life* (2001) do cineasta Richard Linklater ⁷³. O filme é uma aventura visual através dos sonhos e reflexões filosóficas do personagem principal e é claramente uma experiência muito diferente de qualquer outra coisa então vista em uma tela de cinema. O longa-metragem de animação conta uma história composta de uma trama de fios de miragens e conversas que fazem sentido na lógica da vida real, mas às vezes apenas no mundo dos sonhos. Por conta desse aspecto, parece mais um filme experimental do que estritamente narrativo. Os seus recursos visuais porém, contam sua própria versão conectada ao diálogo falado do filme, mas que também está, de alguma forma, flutuando livremente. É um filme empolgante, engraçado e assombroso que causou grande influência por sua concepção visual extraordinária. Por seu visual inesquecível, *Waking Life* foi um dos filmes que me influenciou a usar a rotoscopia nas cenas da personagem 'Eu Adulta' no meu curta 'A partir desse Instante'. A ideia de desenhar sobre a imagem, além de imprimir o meu traço pessoal à imagem, criava uma atmosfera mais receptiva à introdução de elementos mágicos que não existiam na imagem fotográfica. Sou eu que apareço na imagem filmada, mas quando me desenho adquiro mais claramente a característica de personagem no filme. *Waking Life* foi uma experiência cinematográfica incomparável! É o tipo de filme que deixa vagamente atordoado, imaginando: “Eu realmente vi isso?”

Paul Wells em seu livro *The Fundamentals of Animation*, sugere que as características-chave da animação são: simbolizar objetos e seres humanos, retratar o invisível, criar a penetração e a seleção de elementos na cena, exagerar e transformar, mostrar o passado e prever o futuro e controlar a velocidade e o tempo. Esta é uma 'lista de verificação' muito útil das qualidades específicas da linguagem animada. A representação simbólica pode funcionar muito bem para esclarecer e simplificar uma ideia: uma bandeira pode representar uma nação; uma seta em movimento, a direção de uma força invisível,

⁷³ Richard Stuart Linklater (1960) é um cineasta e escritor norte-americano. Seu primeiro filme a alcançar o sucesso foi *Before Sunrise* (br: *Antes do Amanhecer*), que lhe rendeu o Urso de Prata de melhor diretor.

como o vento; um único soldado icônico, as ambições militares de um país inteiro. Os recursos da animação também podem “imaginar o invisível”: Ondas sonoras, magnetismo, radar e outras propriedades físicas caracterizadas por leis não visíveis a olho nu podem se tornar claras e aparentes. (Wells, 2016)

A animação pode “penetrar” no funcionamento interno de um corpo ou de uma máquina, ou até demonstrar estados internos complexos como o sonho, memória, consciência e fantasia, fornecendo uma interpretação conceitual que permite uma compreensão mais clara e imediata dos mesmos. Além disso, ao “selecionar” um aspecto de uma cena ou cenário, podemos acentuar ou trazer para o primeiro plano através de um efeito; assim, o detalhe desejado pode ser “exagerado” ou “transformado” para melhor revelar suas propriedades ou significado. (Wells, 2016)

Autobiografia Animada

Perceber e observar o processo de adaptação de uma história verídica para animação é fundamental para compreender melhor este processo. Um dos pontos mais importantes é caracterizar com sinceridade o desenho dos personagens e o modo como estes podem influenciar a narrativa no filme de animação. Por isso, o desenho de personagens é uma das primeiras e mais importantes tarefas na produção do filme e não deve ser menosprezado. É preciso que o próprio autor acredite no personagem animado, no que ele está mostrando. Como exemplo desse estudo, me baseio no estudo 'Persépolis – da realidade ao filme de animação auto-biográfico' de Mara-Cristina Ungureanu (2015). Ela analisa o longa-metragem de animação Persépolis (2007) de Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, e o modo como o desenho dos personagens e dos cenários influenciaram a natureza dramática da narrativa do filme.

As características e estilos presentes nos desenhos do filme é um dado importante de ser observado e analisado. E, entende-se por estilo visual dos personagens o que diz respeito ao teor de realismo do mesmo, à quantidade de detalhe desenhado e às posições e expressões por eles assumidos. Entre essas características encontram-se detalhes mais técnicos como a existência ou não de contorno, a espessura do mesmo, as cores utilizadas, entre outros. Como pode e/ou deve uma história real – e, neste caso, também biográfica – ser transportada para o meio cinematográfico através da animação?(Ungureanu, 2015, p.3).

Persépolis (2000) é, antes de virar filme, uma História em Quadrinhos em quatro volumes, publicados entre 2000 e 2003 pela Editora L'Association de Paris, que ilustra em preto e branco a autobiografia de Marjane Satrapi. Ela é a primeira autora de HQ de origem iraniana, pertencendo aos autores que introduziram a autobiografia nesse estilo narrativo. “Persépolis” (2000) conta a vida da autora, moldada pelas mudanças políticas do seu país, o Irão. Trata-se da jornada de uma mulher que viveu desde a sua infância a cercada pelas

vicissitudes de um Irão que passa de um regime autoritário para outro ainda pior - a Revolução Islâmica (1979). Retratar a própria vida pode parecer um pouco pretensioso, mas o modo como a autora conta a sua infância e adolescência numa sociedade totalitarista e no exílio, faz com que aborde temas globais, como a luta contra as injustiças, a liberdade, a integração, e a procura da identidade (Ungureanu, 2015, p.9).

Para desenhar os personagens de uma animação do zero, é preciso partir do argumento do filme e das características descritas dos mesmos, como, por exemplo, idade, peso, sexo, espécie, personalidade e tipo de animação a que se destina (animação 2D tradicional ou digital, stop motion³, animação 3D, entre outros). O aspecto final do personagem e o modo como ele se movimenta e se expressa também está diretamente relacionado com o que se pretende transmitir e com o tipo de história que se deseja contar. A identidade visual ilustra mas também representa a ideia, o estilo e o sentimento do filme. Por causa disso, todos os detalhes são importantes (Ungureanu, 2015, p.3 e 4).

Os personagens criados na HQ nunca poderiam revelar suas qualidades dinâmicas, por isso essa história resultou na produção de um filme de animação, “Persépolis” (2007), dirigido pela própria autora e por Vincent Paronnaud, lançado em França, em 2007. Ao escrever para uma filme de animação é importante que os criadores pensem sobre o impacto visual e também como algumas referências narrativas podem criar associações simbólicas relevantes. Isto ajuda o público a identificar-se com a história e a perceber melhor o contexto das personagens e situações. Um outro ponto importante é definir qual o gênero de filme que será realizado. Muitas vezes é difícil estabelecer um único gênero para um filme, mas estudar esse aspecto e o que se pretende, ajuda a perceber melhor que métodos devem e podem ser usados na concepção do mesmo. Os filmes fornecem pontos de análise da cultura que eles moldam e refletem, mas para que sejam eficazes nesse aspecto é necessário que eles sejam sujeitos a uma cuidadosa análise crítica. Quando a narrativa é baseada numa história real, ela é uma re-narração, pois de alguma forma reinterpreta uma história ou sequência de eventos através de uma perspectiva diferente e cria a possibilidade de alterarmos a ênfase que é dada a certos momentos-chave da história (Ungureanu, 2015, p.43 e 44).

Há um conjunto de regras narrativas e visuais que não podem ser contornadas na construção de um filme. ‘Persépolis’, por exemplo, é um filme que aborda temas sociais e políticos, o que lhe confere a chancela de animação sócio-política. Embora o filme de Satrapi não seja criado intencionalmente com esse fim, acaba por ter indiretamente ter esse propósito, e usar o meio para fazer declarações morais, éticas ou políticas através das histórias do país que são relatadas com ênfase político-social. Além disso, é um filme original, pois retrata, define e explora emoções, sentimentos ou estados de consciência específicos, neste caso, da vida pessoal da autora/realizadora (Ungureanu, 2015, p.45).

A multiplicidade de manifestações e representações que vivemos hoje é fruto do acesso fácil e imediato a uma gigantesca oferta de informações e ferramentas de expressão. Cada um de nós tem uma forma própria de perceber, uma visão particular do mundo. Essa visão única é como uma impressão digital de quem somos, da nossa singularidade. A beleza da diversidade está em compreender que não há visões mais importantes que outras e que todas devem ser respeitadas e incluídas. Vivemos uma explosão de movimentos sociais como o das mulheres, da diversidade de gêneros, dos índios, contra o preconceito racial, dos ambientalistas, deficientes, inclusivos, etc. Nesse cenário, falar de si e contar uma história a partir de uma visão pessoal do mundo, mesmo que ela não seja emblemática, fantástica ou socialmente engajada é também uma forma de reforçar a partilha e afirmar a beleza singular de cada olhar.

Os filmes documentários e em especial os documentários autobiográficos apresentam hoje inúmeros formatos, múltiplas técnicas narrativas, e também uma grande diversidade de nomenclaturas e interpretações. Na construção desse filme eu optei por acentuar particularidades ao propor o uso da animação, de inserir o traço pelo desenho, e a subjetividade na criação de cenas de uma explícita interpretação pessoal. O "*traço*" como o que usamos na representação de um desenho ou de uma assinatura é um dos pontos fundamentais deste trabalho: primeiro como um "*jeito próprio*" que a criação artística evidencia, e que também se apóia em idéias como a do psicanalista Jacques Lacan sobre o *traço unário*, como a primeira marca do sujeito a partir do significante. Ele afirma que todo significante é constituído pelo traço, e está conectado à noção de *traço único*, apresentada por Sigmund Freud na teoria da identificação. O traço unário segundo Lacan, surge no lugar do apagamento do objeto, sendo antes um traço distintivo, de pura diferença, que marca a divisão do sujeito pela própria linguagem, onde algo, que diz respeito ao objeto, se perde. Por isso, como um *nome próprio*, marca um a um, na sua singularidade. (Rinaldi, 2008)

De um modo geral e pelo que foi assimilado sobre o que é singular, podemos dizer que é aquilo que pode apresentar-se de forma a chamar a atenção dos outros, seja por especificidades incomuns, diferença, qualidade, choque, impacto, ou pela excepcionalidade, podendo tornar-se singular as ideias, os desenhos, o movimento, enfim, um sem número de expressões que podem-se apresentar aos nossos sentidos. É importante reconhecer como é indispensável e mais direto o modo de comunicar algo através da expressão visual gráfica, pois é este canal de comunicação que muitos seres humanos elegem como trampolim para percepções sutis e revelações da sua interioridade.

5.2.1.2 Exemplos de filmes e pontos em destaque

Dentre as referências de filmes curtas de animação e de mini documentários autobiográficos, elegi dois de realizadoras brasileiras: Guaxuma (2018) de Nara Normande e Carne (2020) de Camila Kater. Ambos contam histórias íntimas e pessoais, narradas em primeira pessoa e usam a representação animada como imagem. Eles também refletem a singularidade de cada história em sua forma narrativa, e reforçam um dos pontos que acentuo na minha abordagem.

5.2.1.2.1 Guaxuma de Nara Normande

Brasil (2018)

<https://vimeo.com/372750763>



FIG 02 Imagem de Divulgação do Filme Guaxuma

O filme 'Guaxuma' (2018, 14 min) da cineasta brasileira Nara Normande é uma bela exploração da memória. É também um dos curtas de animação mais celebrados no ano de seu lançamento, vencedor de mais de 60 prêmios, incluindo prêmios de qualificação para o Oscar no SXSW e no Palm Springs Shorts Fest.

Escolhi esse filme para análise, por ser um curta metragem de animação, autobiográfico que busca nas memórias de infância a sua fonte de inspiração. É um filme sobre amizade, alegrias e perdas, onde a realizadora mistura diversos recursos para contar a sua história. A realizadora Nara Normande fala sobre a inspiração e o desejo de fazer um filme pessoal e contar a história de Guaxuma, uma praia no Nordeste do Brasil onde viveu a infância com sua amiga Tayra. Com a morte accidental da amiga Tayra em 2010, o filme se tornou uma necessidade, Normande usa a areia como o elemento principal no seu trabalho e, com uma delicada mistura de estilos de animação, os quadros cheios de areia fluem de memórias nebulosas para sonhos, trazendo à vida cenas de felicidade e melancolia e nos leva em uma viagem inesquecível e emocionante.

'Passei os momentos mais alegres da minha vida com ela lá, então decidi focar o filme na nossa amizade. Depois que escrevi o primeiro rascunho, levou cinco anos para começarmos a filmar. Este foi um momento importante para mim; Tive que me acostumar com a ideia de fazer o filme e deixar o tempo apaziguar meus sentimentos. Fazer este filme significou lidar com memórias felizes e tristes ao mesmo tempo. Eu estava cheia de emoções - especialmente enquanto eu estava tirando as fotos na praia e filmando a cena do cemitério.' (Nara Normande para Vimeo - Staff Pick - <https://vimeo.com/blog/post/staff-pick-premiere-guaxuma-by-nara-normande/>)

A autora fala sobre a sua dificuldade de selecionar, entre as memórias e sentimentos que escrevia, desenhava, registrava em um caderno, quais estariam no filme. Ela reescreveu o roteiro muitas vezes antes de chegar ao rascunho final. Acredito que todos guardamos muitas histórias e detalhes delas ao longo da vida e essa dificuldade de escolher o que e como expressar é um ponto foi também crucial na realização do filme autobiográfico. Normande evidencia também, a importância da parceria com o editor do filme, Eduardo Serrano, durante as escolhas das cenas e o resultado final. Eles fizeram 12 versões do animatic antes de começarem a filmar, e mesmo assim, substituíram algumas sequências durante a filmagem. Senti a mesma dificuldade em escolher sobre qual memória, qual trecho da história deveria contar durante a construção do 'A Partir desse Instante'. Estava lidando com um material de arquivo extenso. Escolher qual trecho da nossa história pessoal contar e de que forma vamos contar é um exercício de busca da essência.

O filme tem um visual único, e a realizadora ao representar suas memórias e sonhos, misturou diferentes estilos de animação e filmagens de ação ao vivo. Por Guaxuma ser uma praia, a areia é o elemento que conecta e costura todas as narrativas. Ela conta que utilizou muitas referências e inspirações visuais para o filme: as fotos na praia foram uma homenagem a Agnès Varda; os fantoches vieram do curta 'Bottle' de Kirsten Lepore; e a cena do acidente foi inspirada no trabalho da animadora polonesa Aleksandra Korejwo com areia colorida. Normande diz que entre todos os desafios da realização de Guaxuma, narrar em público uma história pessoal e controlar as emoções durante a realização do mesmo, foram as maiores.

"Quando começamos a fazer cinema, o mais difícil é acreditar em nós próprios e ter confiança para fazer o que queremos. Portanto, meu conselho para aspirantes a cineastas é que sejam confiantes e persistentes. Não desistam. " (Nara Normande)

A primeira imagem apresenta a praia de Guaxuma, como num filme antigo e ouvimos o barulho do mar. Depois um plano detalhe da areia se movimentando com o vento

e sob a voz off de Normande em primeira pessoa, surgem fotos da infância da autora em animação stop motion, encontradas dentro da areia. São memórias que tem de lá, criadas através de fotos e pelas histórias que seus pais contavam. Uma onda feita de areia em stop motion é usada como cortina e abre para o primeiro cenário desenhado em areia, onde aparece a praia, a construção da casa dos pais e a formação da comunidade hippie nessa praia. O som de vento e ondas do mar ao fundo dão um ambiente 'diegético' à cena. A narrativa de memórias a partir de imagens fotográficas, sejam elas estáticas ou em movimento, é um caminho comum na autobiografia, pois os registros revelam a cristalização em luz e sombra daquele momento e auxilia o espectador a compreender e visualizar o ambiente onde essa memória surge.

O filme é bastante criativo e Normande anima passagens bem interessantes, através da técnica de deformação. Transfere em stop motion, por exemplo, a areia que formava uma paisagem para moldar uma mão segurando uma seda de papel. Nesse momento, ela introduz uma música no filme que nos transporta ao ambiente hippie dos anos 1970 e através de animações com imagens formadas em areia, ela conta sobre os hábitos e as festas na comunidade da sua infância. Ela mistura vozes num ambiente de festa e também revela em off, de forma discreta a sua opção sexual por mulheres.

A apresentação das pessoas da família através de uma fala em off, como se estivesse mostrando um álbum da família é uma forma constante de fazê-lo. Daniel Gonçalves também o fez em *Meu Nome é Daniel* e eu utilizei a mesma técnica para apresentar os personagens do meu filme.

Normande usa uma sequência de imagens com fotos antigas cravadas na areia da praia, onde a cineasta conta um pouco sobre os seus amigos de infância, fazendo referência ao trabalho de Agnes Vardá. Ali, ela apresenta a sua melhor amiga Tayra em uma das fotos e conta que nasceram quase no mesmo dia. Usa um plano aberto da praia revelando o mar e várias fotos na areia e conta que as pessoas confundiam seus nomes. Normande muda de técnica e vemos a primeira cena onde ela representa as personagens em escultura moldadas em areia: são duas meninas muito parecidas, exceto pelo cabelo sacudindo ao vento. Elas se movimentam em stop motion correndo pela praia.

No filme, a realizadora cria passagens inteligentes entre fotos, desenhos e esculturas de areia que nos guiam em toda a história. Ela narra uma infância livre, na beira da praia, com outras crianças e sua amiga Tayra. Detalhes como o Hotel abandonado de Guaxuma e seus medos de infância se alternam em técnicas diferentes do uso do stop motion em areia no filme. Cenas reais de mar e coqueiros são intercaladas com os personagens feitos de areia, sempre sob a narração off em primeira pessoa de Normande e os sons de vento e mar que ambientam a história. Uma relação que faço entre Guaxuma e o meu filme é que ambos partem de um olhar da adulta para a sua infância e fazem uso de imagens fotográficas para contar alguns trechos, indo além em outros com a animação.

Normande faz metáforas criativas para contar sobre a puberdade como seios de conchinhas e pelos de ouriço no corpo das personagens de areia. Após o relato das primeiras experiências na adolescência com sua amiga Tayra, ela abre um novo capítulo em sua história, com uma sequência de fotos de estrada sobre a areia e revela a sua mudança com a mãe para uma outra cidade e vive longe do pai e da amiga. A sequência de transformações feitas com a areia torna a narrativa fluida e através do som (que cria um ambiente digético para a representação) ela intensifica todas essas mudanças. A passagem do tempo é feita através de imagens do céu, do mar e de coqueiros construídos em areia. Efeitos sonoros aparecem em pontos do filme, dando uma atmosfera bem humorada nas cenas, como por exemplo, quando os coqueiros balançam e através do movimento, se transformam em prédios balançantes.

A cineasta utiliza muito o recurso de metáforas para contar a sua história e essa liberdade cria surpresas em todo o percurso do filme, que apresenta novas soluções a cada etapa. Por exemplo, quando ela anuncia a morte de sua amiga, ela transforma em dobraduras a foto das duas em um origami de papel, Tsuru - o passaro da felicidade. Ele sai voando da cena. Nesse momento, pela primeira vez no filme a tela fica preta e utilizando uma sequência de transformações frenéticas e mais abstratas, com areia colorida sob fundo negro, ela anuncia a perda de Tayra. A música fica tensa e se desfaz em um silêncio profundo. Ela corta para imagens reais das ondas do mar de Guaxuma (som diegético da praia) e Normande reforça sua tristeza usando imagens de guaxuma no inverno com chuva. Representa a morte da amiga com a personagem de areia num caixão ao som de chuva e coberta por origames Tsurus coloridos, feitos numa tentativa de mante-la viva.

A relação que faço de Guaxuma com o meu filme é que ambas - realizadoras/ personagens que falam de si - são adultas e narram um recorte de sua infância com imagens fotográficas/filmicas misturadas a animações. Ambas usamos em alguns pontos do filme a transformação como passagem, seja em areia ou desenho, onde uma imagem se transforma em outra. Também falamos sobre a memória, a saudade, um afastamento e é uma homenagem à uma pessoa querida que já não está mais entre nós.

Normande fala dos seus sonhos com Tayra em Guaxuma e no final de seu filme cria uma cena onde as duas se abraçam: numa sequência de cortes ela repassa os visuais distintos das diferentes técnicas usadas no filme nas representações desse abraço, que se desfaz lambido pelas ondas do mar. Ela se despede da amiga cantando uma música em inglês no final do filme.

5.2.1.2.2. Carne de Camila Kater

Brasil (2020)

<https://www.nytimes.com/video/opinion/100000007491017/carne.html?smid=pl-share>



FIG 03 Imagem de divulgação do filme Carne

O documentário animado *Carne*, curta-metragem da brasileira Camila Kater fala do corpo da mulher em várias fases da vida e através dos depoimentos de 5 mulheres com idades distintas, mostra uma visão singular desse universo. A animação, além de ser a ferramenta de expressão artística preferida da realizadora, é também uma opção no sentido de proteger a verdadeira imagem das mulheres que fizeram esses depoimentos extremamente pessoais. Ela dá ao filme uma camada sensorial, que facilita o entendimento mais sutil e aprofunda as sensações em cada capítulo. Cada um dos relatos foi trabalhado com uma técnica diferente de representação escolhida de acordo com o conteúdo abordado.

Sua linha narrativa se conecta com as fases da vida da mulher: infância, puberdade, vida adulta, climatério e velhice e cria uma relação com os tipos de estados que encontramos num pedaço de carne: crua, mal passada, ao ponto, passada e bem passada. O filme não é uma autobiografia da diretora, mas apresenta recortes de histórias autobiográficas das 5 personagens que narram em primeira pessoa episódios que viveram com foco na relação delas com seus corpos. As animações são criadas e desenvolvidas a partir desses depoimentos. Escolhi esse filme para análise pela diversidade de recursos estéticos utilizados que acentuam pela expressão artística das animações as singularidades de cada uma das mulheres e suas histórias.

A cineasta Kater fala sobre a recepção do filme e de como cada espectador tem experiências diferentes ao assisti-lo. Ela mesma assume, que oscila entre a motivação e a falta dela, na mensagem que o filme transmite. O filme cria uma associação que funciona,

mas ao mesmo tempo, abre nesse espaço de metáfora sobre o corpo, que é visto como um pedaço de carne que vai se deteriorando ao longo do tempo. Um lugar de vazio, como se a mulher deixasse de ser alguém, Essa tensão entre a fala emocional do íntimidade feminina e realidade material da ação do tempo sobre os corpos dá profundidade ao filme.

Cada uma das personagens narra a sua visão pessoal sobre como são tratadas por seu corpo, e este, um pedaço de carne. Compartilhar essas percepções e essas experiências pessoais ajudam a trazer consciência e melhorar a relação que todas nós, mulheres, temos com os nossos corpos. O trabalho foi todo realizado em conjunto com uma equipe de mulheres e surpreendeu pela quantidade de prêmios: Recebeu até uma indicação ao Oscar de 2021. A pergunta que o documentário faz é: por que o corpo da mulher é sempre uma questão? Por que é que estamos sempre falando sobre padrão de beleza, gordofobia, culto à imagem, sexualidade, sensualidade, liberdade, juventude, violência, abuso. Esses temas vem à tona envelopados em capítulos.

O filme abre com 'Crua', onde a primeira mulher entrevistada narra em off a história da sua com seu corpo na infância. Sua primeira frase é: Uma mulher nunca vive o corpo que ela tem! Durante o depoimento a imagem mostra uma animação em stop motion onde a cena principal é um prato sobre a mesa. A fala é sobre a sua experiência de menina gordinha na escola, que não acompanhava as demandas da aula de esporte e que tinha que lidar com as expectativas da mãe que queria uma filha magra. Nesse capítulo a realizadora mistura pinturas animadas sobre o prato e a movimentação em stop motion de objetos na cena. Um trabalho primoroso e de muito bom gosto que culmina na representação da personagem como uma boneca sendo coberta por tinta vermelha.

O curta é cheio de efeitos sonoros executados em foley arte e o uso de percussão confere um clima emocionante a todas as histórias.

A segunda história é 'Mal Passada' e trata da puberdade. Aborda a adolescência e um período de grandes mudanças que acontecem no corpo. As animações são feitas a partir de manchas vermelhas em aquarela sobre um papel canson - uma alusão à menstruação - enquanto a personagem narra como foi a sua experiência nesse período das primeiras regras. A fluidez da tinta como o sangue menstrual cria uma atmosfera muitas vezes abstrata e o ambiente sonoro tem uma percussão constante que dá ritmo às imagens e cria momentos de suspense.

A terceira história é 'Ao Ponto', e quem fala é uma trans, negra, que expõe suas dificuldades em viver nesse corpo de pernas grossas, bunda grande e ter que lidar com a hipersexualização do seu corpo. Nas animações desse capítulo aparecem metáforas bem interessantes como um pedaço de carne sendo assado num espeto dentro de uma tela de tv, na representação de sua luta para se sustentar dentro de uma pirâmide enquanto ela fala da dificuldade de se manter de pé nesse cenário de tolerância zero para uma mulher, trans e negra na pirâmide social. A escolha técnica de representação nesse trecho do filme foi um

desenho animado fluido, em 2D, com contorno em linha e cores chapadas. O som permanece a percussão pontuada com efeitos diegéticos que remetem à realidade como sons de televisão, vozes de homens ao fundo e ruídos de microfonia, que ambientam o universo da personagem.

Em “Passada”, a fala é do climatério de uma mulher lésbica, sem filhos, das mudanças hormonais e do seu direito viver uma nova primavera. Ela se revolta pela insistência médica em querer intervir no seu corpo, retirar seu útero - que para eles não tem mais serventia. A técnica escolhida foi a animação com massinha, em stop motion, com aspecto de uma argila crua, representando a superfície da pele e ela cria intervenções feitas por objetos animados em stop motion como tesouras, fita métrica e comprimidos. Os efeitos sonoros em foley arte acentuam a ação dos objetos e enfatizam os ritmos da sequência animada.

O último depoimento é “Bem Passada” e a fala é de uma mulher de 79 anos. Uma atriz que carrega abusos, tem pavor da velhice e que olha para esse corpo como algo que a prende à uma materialidade da qual não dá para fugir sem sofrimento. Ela admite a consagração do seu trabalho ao longo da vida, mas que só conseguiu receber essa homenagem agora, porque está velha e fala sobre o seu sentimento de que, para os homens, deixa-se de existir como mulher quando se entra na menopausa. O visual nessa parte do filme usa como base um filme antigo, uma película envelhecida e manchada que é trabalhada com interferências e rabiscos de corpos animados. Nessa parte da montagem, o som ao fundo é de um projetor e outros efeitos sonoros pontuam sua narrativa.

Carne tem animações diversas, coloridas, fortes, bem humoradas e soam como um reflexo desses tempos, em que mulheres têm tomado a palavra, as câmeras, os microfones pra falar de si e da singularidade. Questionar porque é que o corpo tem que ser o que ele não é, ou tem que ganhar formas que ele não tem, ou precisa representar o que essencialmente ele não representa. Ele levanta questões sobre as razões que levam tantas mulheres a não aceitarem seus corpos e por isso passam uma vida inteira querendo estar dentro de outra carne que possa ser consumida mais facilmente pelos outros, pelas redes sociais. E que a palavra Carne do título está intimamente ligada ao consumo da figura feminina.

Esse curta-metragem me inspirou pela forma livre com que as animações foram concebidas, pela escolha de uma técnica e linguagem distinta para cada trecho do filme, sem regras pré-definidas. Essa diversidade de técnicas utilizadas no filme reforça a ideia da singularidade de cada uma e sua história: uma voz, um universo de questões, uma forma sonora, uma estética visual. Nem por isso o filme deixa de estar costurado e coeso pelo seu tema. Escolhi esse filme pois a diversidade de representações técnicas me fez refletir sobre as escolhas estéticas feitas no meu filme e, se fosse refazê-lo hoje, adotaria técnicas diferentes para cada um dos universos trabalhados: O presente da Eu Adulta, o passado em

super 8 e a memória desenhada. Me fez pensar sobre como tentei alinhar todos os espaços no meu filme com tonalidades, linhas e que poderia ter separado esteticamente cada um dos ambientes que trabalhei no filme: procurei criar um conjunto visualmente uniforme, mas questiono esse caminho, pois o ambiente da mulher que recebeu os filmes, não é o mesmo da sua infância e das memórias que ela visitou.

Apesar de não ser uma história pessoal preenchida com arquivos e animações como o meu filme, Carne tem essa força do depoimento feminino, da intimidade, sobre o que sinto e como sinto.

6. Desenvolvimento do Projeto

6.1. Inspiração

6.1.1. O Legado do Tio Oswaldo

Inspiração, memória, desafio e resignificação

Porque fazer esse filme?

Antes de todo esse projeto acontecer, eu fiz uma pausa. Ao completar 55 anos, me dei conta da finitude do tempo, pois já estava, a meu ver, em mais da metade do caminho dessa existência. Decidi puxar o freio de mão, desalerar o ritmo e respirar mais fundo e tentar resgatar aquela antiga pergunta: qual o sentido disso tudo? ...ou até melhor: o que posso fazer e como eu quero viver o tempo que ainda me resta?

Aos poucos, eu saí do meu lugar de conforto. Mudei de país, voltei a estudar, assumi um novo relacionamento e procurei ativar os projetos engavetados que ainda faziam sentido para mim. E por mais que eu quisesse planejar, a vida foi maior que a minha vontade e me engoliu! Me trouxe para esse espaço desconhecido, onde pude refletir sobre os caminhos percorridos, perdas e conquistas. Pude dar uma trégua na roda viva diária que me mantinha sem férias a décadas. Me dei uma oportunidade de me olhar mais de perto e enxergar - com calma e melhor - o mundo à minha volta... e escuta-lo com mais atenção.

Muito antes desse Mestrado e desse filme "pensar em existir", havia dentro de mim um desejo latente de dar um propósito e um novo lugar aos registros fílmicos feitos pelo meu tio Oswaldo, o Tatá. Esse projeto começou pelo seu gesto, seu carinho e dedicação, endereçados a mim. Sempre me inspirou e me moveu contar histórias com esse material. Criei intimamente um compromisso de cuidar e honrar a sua obra e todo o acervo produzido por ele se encontrava guardado, por muitos anos, em caixas de papelão no alto do armário. Esses filmes, presos em suas latas, estavam obsoletos, cegos. As fitas magnéticas, repletas de mensagens a serem escutadas, viviam mudas, caladas e enroladas em seus boxes.

Recuperar e dar um novo significado a esse acervo que "poderia ficar intencionalmente esquecido" e em silêncio, me mobilizou a deslocar esse material, atualizá-lo, revitalizá-lo e inseri-lo nesse projeto de filme. Embarquei nessa aventura, navegando em memórias que supunha estarem impressas e que seriam reveladas nesses cartuchos de filmes super 8 kodacrome e procurei por caminhos que poderiam dar vida nova às lembranças guardadas. Para mudar a direção é importante olhar pra trás.

Nasceu um espaço de reflexão sobre minha própria história e a história que os registros do meu tio Tatá me contavam. Fui aprendendo a olhar por novos pontos de vista e a resignificar lembranças que guardava na memória. Com isso, abriu-se um espaço de partilha, e acreditei que dividir essa experiência é parte de fazê-la: um caminho de afeto e amor a si mesmo, ao outro e ao próprio destino.

O que fazer com nossos arquivos de memórias?

Existem uma variedade de assuntos coletivos importantes a serem debatidos e dialogados, e que a escolha desse tema, muito pessoal, parece ser impertinente. Mas não foi uma escolha racional, foi um impulso. E, quando me dei conta, já estava no meio do caminho, finalizando o filme e começando a escrever sobre as etapas de fazê-lo. Como disse logo no início desse tópico, as vezes a vida é assim. Te engole. Me sinto como Jonas, dentro da Baleia, um pouco arrependida de não ter escolhido um caminho mais fácil e unânime. Mas também sei, só aprendemos fazendo.

Outro ponto importante na realização desse filme, foi o exercício interno de encarar minhas dificuldades e aceitar os acontecimentos da vida como se deram. Fiquei cara a cara com o meu desejo constante de imaginar desdobramentos possíveis, se mudanças fossem permitidas nas escolhas que a vida me deu. Através do contato com os registros e as memórias, promovi um trabalho íntimo: olhar a vida em sua totalidade e compreender melhor o desenho dessa trama onde dificuldades se entrelaçam com alegrias, e entretidas, uma não existe sem a outra.

Nesse mundo onde as transformações são extremamente velozes e até as imagens fotográficas são descartáveis e não tão confiáveis, falar de resgate, acervo e memória parece andar na contramão. Talvez, ao fazer essa pausa, tenha me dado conta que precisava de raiz, de algo mais concreto e paupável nesse mundo tão volátil. Penso que a partir da preservação das memórias e das histórias familiares, podemos criar um diálogo mais sincero entre o que lembramos, o que nos foi contado e a perspectiva de uma nova verdade. Assim, resignificamos nossas histórias, honramos nosso legado, partilhamos nossos valores, singularidade e existimos além de nós mesmos.

Os Filmes de Família

Esse tema demanda um pouco de história: com a chegada das câmeras fotográficas domésticas e das filmadoras super 8 no Brasil, a partir dos anos 50, o acesso à produção de imagens se modificou. A fotografia, os filmes e outros tipos de registros já eram mais acessíveis, mas mesmo assim, ainda eram caros e só uma pequena parte da sociedade podia se dar esse "luxo". Logo depois, houve uma expansão tecnológica e um crescimento gigante da produção de imagens com o barateamento dos equipamentos eletrônicos. Inúmeros dispositivos foram criados e substituídos em 2 décadas: máquinas fotográficas populares, cartuchos, cassetes, câmeras de vídeo VHS, disquetes, high-8, Mini DV, Cd, DVD e culminamos nesse fenômeno inclusivo estrondoso que é a era digital! Isso sem falar nos formatos, codecs e decoders...por essa razão, muitos registros, arquivos e histórias se perderam nessa corrida tecnológica (Blank, T., Lins, C., 2012).

Expressar sentimentos, comunicar histórias e nos posicionarmos diante da vida, mais do que nunca, tornou-se um fenômeno social: as plataformas das redes sociais propiciaram uma superexposição da vida privada, democratizando a expressão autoral e biográfica, mas também banalizando a sua importância. Vivemos uma época de imediatismo

e do descartável, conceitos que vão na contramão da preservação histórica e da valorização das produções culturais conectadas às memórias. A pluralidade, a velocidade e a pulverização das manifestações são a tônica do que é produzido atualmente. O conceito de preservação nunca foi tão emergente, seja na esfera pessoal, cultural, e nas relações com a vida, as pessoas e o meio ambiente.

6.2. A CONSTRUÇÃO DO CURTA-METRAGEM

6. 2.1. O acervo pessoal como matéria prima:

Bobinas, Cassetes, Anotações

A guarda e a recuperação dos filmes super 8

Nos anos 1920, a Kodak introduziu no mercado um tipo de filme que deu origem ao cinema amador e doméstico: o filme 16 mm. Durante décadas foi a bitola mais utilizada em documentários, filmes experimentais, filmes de treinamento, por cineastas independentes e também para os registros familiares. Por muito tempo ele foi também utilizado em cópias de filmes rodados em 35 mm para distribuição no chamado circuito alternativo: cineclubes, escolas, sindicatos, grupos de estudo, etc. Em 1932, durante a Grande Depressão, a Kodak lança o filme 8mm. Uma bitola mais estreita, com uma resolução menor, que por ser bem mais barato e acessível foi largamente utilizado por amadores até a década de 1960. A democratização da produção de imagens em movimento estava dando seus primeiros passos. Em 1965 ele foi substituído pelo Super-8, um novo formato da mesma bitola, com perfurações menores, mais espaço útil para a imagem e colocado dentro de cartuchos de fácil manuseio. O super 8 foi distribuído em cartuchos plásticos à prova de luz carregados com 50 pés de filme. Estes 3 600 fotogramas permitiam 2 minutos e 30 segundos de exposição ao padrão profissional de 24 quadros por segundo. Nos anos 1960 e 1970, fez muito sucesso entre cineastas amadores e como formato de audiovisual doméstico, sendo o precursor do VHS e do mini-DV. Nos anos 1990, com a popularização do vídeo, o uso amador e doméstico do Super-8 foi praticamente extinto e hoje, ele é desconhecido do grande público. Os formatos tecnológicos do audiovisual eletrônico evoluíram muito nos últimos 30 anos: VHS, Betamax, Super VHS, Betacam, Mini-DV, HDTV, CD, DVD e agora, tudo digital e, para as imagens produzidas não se perderem nesse turbilhão, os dados em constante obsolescência precisam ser resgatados e transferidos para novas mídias.

Antigamente, os filmes domésticos só se completavam quando eram exibidos em família, dentro de casa, na sala de estar. Nessas projeções, revisitam-se os “paraísos perdidos” da vida familiar: o tempo em que o avô ainda estava vivo, a filha era uma graça de bebê ou a esposa era uma jovem linda. Roger Odin ⁷⁴ chama a atenção para a importância dos comentários durante as exibições: as imagens eram acompanhadas pelo burburinho da

platéia, que identificava, apontava, destacava personagens e acontecimentos. Durante a projeção, cada indivíduo da família dava a sua versão sobre o significado das imagens. Naquele ambiente, mais do que espectadores, eles eram personagens ativos e que atuavam na criação coletiva da narrativa do filme.

Exibições

As projeções domésticas eram feitas repetidas vezes na maioria das famílias acompanhadas por pedidos da platéia: passa aquele da viagem ao sul! prefiro aquele das férias de verão... Eu me lembro das sessões feitas por meu pai: à noite, depois do jantar, na sala de estar. Discutíamos sempre sobre os escolhidos para a exibição e reexibição. Adorávamos criar vozes para as pessoas e tecer comentários provocativos para depois rirmos juntos sobre as aventuras durante a exibição das imagens.

Nesse sentido, a incoerência do filme pouco importava, já que a construção da coerência constituía a finalidade da projeção. É por esse motivo que Odin afirma que, montar um filme de família é exercer poder sobre a narrativa familiar e bloquear a possibilidade de uma construção coletiva consensual. Ele vai ainda mais longe e afirma que a projeção de um material familiar montado pode causar um verdadeiro “mal-estar” na família, pois, depois de editadas, as imagens passam a se desenrolar sob um único ponto de vista, o do narrador, que não corresponde necessariamente à visão que outros envolvidos tiveram do evento. Se, para Odin, os espectadores se tornam participantes, para Kuyper, eles são testemunhas de algo que aconteceu durante a filmagem. No jogo de afetos, olhares e sorrisos desencadeado entre o operador da câmera e os personagens filmados, um espectador posterior não é, na maior parte dos casos, levado em conta. Não é raro encontrar nesses filmes imagens que muitas vezes não foram feitas sequer para serem mostradas para além do círculo familiar. Para Kuyper, quando assistimos a essas imagens, somos apenas testemunhas de um evento vivido, testemunhas da cumplicidade e da intimidade familiar (Blank, Lins 2012).

Guardar sem Mostrar

Imagens íntimas em movimento, acompanhadas ou não de som foram produzidas e armazenadas por um grande número de famílias em diversos países do mundo, entre os anos 1965 a até pouco tempo atrás. As câmeras super 8 (mais complexas pois precisavam da revelação do filme e de um projetor para exibição) e depois as VHS (vídeo-cassetes que já não precisavam ser revelados) foram um grande sucesso de vendas. Muitas famílias de classe média compraram suas próprias câmeras para registrar cenas da vida privada, consumidores com interesses artísticos, educativos ou políticos para produção de materiais audiovisuais. Na maior parte das vezes, essas bobinas e fitas são ou eram armazenadas

74 Odin, R. (1995) “Le film de famille dans l’institution familiale”. In: ODIN, R. (Ed.). Le film de famille: usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck, RANCIÈRE,

junto com as fotografias e registros feitos em outros suportes como slides, fitas magnéticas, cartas, diários e até mechas de cabelo. Um punhado de vestígios materiais do passado íntimo daquele grupo familiar.

Os filmes e vídeos de família analógicos ainda podem ser encontrados nas casas das famílias que os produziram, mas a maioria deles, já não podem mais ser assistidos. As famílias não tem como projetá-los, exibi-los, por não terem projetores funcionando, por estarem estragados ou mesmo por terem sido descartados. Ressuscitar esses registros mofados e desbotados, extraí-los das gavetas e dos baús dos lares em que ainda habitam, assim como eu o fiz, poderia ser considerado um resgate louvável. Mas atualmente, o mais intrigante em todo esse assunto é uma questão: Por que foram registradas tantas imagens e sons de pessoas, momentos e lembranças, tão ricos de valores e sentimentos se raramente, ou jamais, essas famílias assistiram às fitas? Ou, por que motivo, guardar parecia ser mais importante do que mostrar?

A triste contradição que também permeia esses objetos é que, precisamente, esse material que era realizado com o fim de preservar afetos e lembranças para além da efemeridade corpórea de seus realizadores e protagonistas – foi deixando de existir. O próprio suporte tecnológico do filme super 8 e do vídeo analógico mostrou-se perecível e, assim, o que era para durar, decompôs-se e morreu. O desenvolvimento tecnológico frenético nessa área trouxe uma obsolescência galopante para esses suportes, mas também trouxe novas plataformas cada vez mais acessíveis e baratas para a produção e difusão de imagens.

Como e porque a prática de produção de registros de família se estabelece?

A prática de produção de registros familiares surge e cresce no mundo moderno. Com o crescimento das cidades e o aumento súbito da população urbana, a paisagem fica cada vez mais artificial, mais frenética e violenta, menos natural e cheias de obras construídas pelos homens. Assim, o espaço doméstico passa a ser cultivado como um lugar de proteção onde os indivíduos podiam criar e exercitar a sua vida "interior". Apenas no âmbito privado se acreditava que fosse possível ser autêntico, expressar a verdade sobre si e extravasar seus sentimentos mais profundos. É no lar (valorizado em detrimento do espaço comum das ruas, das praças, das escolas e das fábricas) onde as imagens de família vão brotar. Entretanto, essa produção de imagens de família só se tornaria uma prática possível e habitual com o surgimento da tecnologia fotográfica. A fotografia de família é uma produção que inaugura formas de relacionamento entre as pessoas através da imagem, especialmente dentro do círculo familiar. Essas imagens foram uma ferramenta importante para a construção dos indivíduos e para a manutenção de um conjunto de valores, práticas, dinâmicas, tanto dentro como fora de casa. A casa de família foi se constituindo historicamente como o território social de maior importância na construção das subjetividades modernas. Esse espaço constituía tanto um refúgio para as pessoas, como para suas famílias e para suas memórias.

Fotografia de família: a aura como herança

"A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui, pouco importa a duração desta transmissão, a foto do ser desaparecido vem me tocar como raios retardados de uma estrela." (Barthes, 1984)

Há uma potência latente na imagem fotográfica, especialmente naquelas que retratam pessoas queridas. Contudo, como essa força apresenta-se como algo além da materialidade e da técnica, muitos autores tentaram compreender a sua fonte por diferentes caminhos. Se nem sempre há concordância entre eles, de toda forma, todas essas tentativas contribuem para sustentar a suspeita do alto e incomensurável valor dessas imagens. Barthes destacou, inclusive, que se o mundo moderno conservasse alguma sensibilidade diante do mito, reconheceríamos que na fotografia —o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a idéia de que esse metal, como todos os metais da alquimia, está vivo. (BARTHES, 1984, p. 121)

Fui a guardiã durante muitos anos, junto com a minha mãe, desses acervos familiares. Cheguei a consertar um projetor de super 8 para projetar os filmes, assisti-los e refilma-los. Mas o conserto durou pouco tempo e as peças já não eram fáceis de encontrar. Portanto, fiquei com esse baú cheio de mensagens incógnitas. As fotos já estavam lá, estampadas, mostrando a sua cara, mas os filmes super 8 e as fitas de áudio eram um território obscuro e volumoso. Nunca tive coragem de descartá-los, mesmo sem saber se algum dia voltaria a ver suas imagens. Algumas vezes, me senti carregando uma pesada mala, trancada e sem as chaves. Mas permaneci fiel à idéia do resgate. O mundo descartável sempre me fez criar questões contrárias às suas doutrinas e cá estou, realizando esse propósito.



FIG 04 Latas com as bobinas de filmes do acervo da família (foto da autora)

6.2.2. A pesquisa e os caminhos técnicos para a digitalização

Equipamentos e custos: TRANSFER do Super 8 para Digital HD

Softwares e Hardwares

A digitalização

Essa arqueologia de imagens foi bastante técnica na primeira etapa: todo o material precisava ser atualizado para um formato digital e as bobinas de super 8 precisavam ser limpas. Os arquivos de áudio em fitas magnéticas precisavam ser transferidos para digital. A pesquisa de equipamentos e valores para as transcodificações teve início e entendi que seria inviável pagar uma empresa para fazer esse trabalho: eles cobravam por minuto e o material teria muitas horas de transfer. Financeiramente impossível prosseguir com esse projeto. Mudei o foco da pesquisa na busca de equipamentos e tecnologias de transcodificação do super 8: google, amazon, grupos de discussão, B&H, cinematecas, documentaristas e arquivistas. Encontrei novos caminhos e máquinas que tornariam realizável essa empreitada.



FIG 05 Limpeza da película (Imagem da autora)

A tecnologia a serviço de um sonho: WOLWERINE

Após muita pesquisa, equipamentos disponíveis no mercado, quadros comparativos, orçamentos, encontro a solução em um equipamento com nome de super-herói: o Wolwerine. Barato, rápido e fácil de operar. O MovieMaker-PRO, desenvolvido na California, USA, pela WolverineData (<https://www.wolverinedata.com/products/product-detail/146>) tornou essa produção viável. A sua invenção foi fundamental para realizar o transfer. Encomendei o equipamento online na B&H, e mesmo sem nunca te-lo visto ao vivo, apostei

que daria certo. E deu. Comecei a limpeza dos filmes enquanto esperava o equipamento chegar pelo correio. Nova pesquisa: qual o produto ideal a ser usado para a faxina dos filmes? Estavam guardados por décadas e precisavam de cuidados. Cheguei ao Perchlorethylene - uma substância altamente tóxica- luvas, máscara e um pano sem fiapos. A limpeza dos primeiros rolos foi bem devagar, pois não havia ainda nenhum método e estava construindo o processo de trabalho. Mas logo que o Wolwerine chegou e pude colocar a bobina de filme no seu motor de giro, consegui agilizar muito essa tarefa.

Filmes limpos, vamos digitalizar: agora é a hora da magia. Iluminar novamente aqueles fotogramas repletos de formas latentes reveladas por luz e sombra na película, frame por frame, e ver as cenas renascendo diante dos meus olhos, foi tão emocionante que nem o meu tio Tatá imaginaria o que senti. Agora estava tudo pronto: bastava embarcar nessa viagem. E ela foi longa. A digitalização foi feita por partes, pois eram mais de 40 rolos com uma média de 37 minutos de imagens em cada. Muitas cenas, muitas lembranças: digitalizar e digerir, digitalizar e processar, se surpreender, relembrar.

Comecei pelas bobinas com datas mais antigas tentando seguir a ordem numérica que meu tio havia colocado nas latas. Wolwerine trabalhava sozinho e era só colocar corretamente o rolo de filme. Ficava curiosa em olhar os fotogramas sendo digitalizados e alguma assistência só era necessária quando o filme apresentava algum defeito nas perfurações ou uma emenda mal feita. O conteúdo, gravado num cartão de memória SD, era descarregado numa pasta do computador com os dados do filme. Assim, fui organizando os arquivo de registros. Um outro conteúdo importante nessa reconstituição, foram as sonoras gravadas nas fitas magnéticas e para a transcodifica-las tive que recorrer a uma empresa especializada no Brasil: a Videoshack. Deu tudo certo, fizeram um ótimo trabalho e as vozes que ficaram meio distorcidas compreendi que vieram direto de um tunel do tempo.



FIG 6 Utilizando o Wolwerine na digitalização (imagem da autora)

Toda essa etapa técnica foi fundamental para o projeto, pois permitiu a atualização dos códigos de leitura das vozes e das imagens. Sem isso, nada poderia ser feito. Vivemos uma época de alta velocidade tecnológica onde não consigo mais fazer a conta de quantos dispositivos diferentes de hardware e software eu já utilizei ao longo desses 30 anos a trabalhar com tecnologia audiovisual. Produzi e perdi muitos dados ao longo desse tempo simplesmente por não atualizar as formas de armazenamento e os codecs. E por falar em perder, nesses últimos 3 anos foram quase 8 teras de dados desaparecidos dentro de armazenamento externo, inclusive partes do desenvolvimento desse filme durante a sua construção. Os Hds externos não são totalmente confiáveis como discos de backup. O sistema digital é volátil e pode apagar em segundos milhares de dados. Por consequência desse 'apagão' tive que recorrer a um espaço de armazenamento em nuvem, o Google Drive pago, pois eram muitos dados e este estava mais em conta no momento. Os hardwares de sistemas de armazenamento doméstico sempre se tornam um problema para projetos de longo prazo por rápida obsolescência ou defeitos. Estão se aproximando do nosso sistema de memória humana, pois como aponta Martin Conway (Conway, & Loveday, 2015), nossas memórias ficam compactadas numa área do cérebro que é a mesma da imaginação, e quando as acessamos, elas se descompactam e ficam impregnadas de informações do presente. Além disso, nas doenças ligadas às memórias simplesmente podemos esquecer tudo, até mesmo nossos nomes. Ele afirma: "Não podemos construir mais memórias com a doença de Alzheimer. Os pacientes se esquecem de grandes partes de suas vidas, que os ajudavam a se definir como pessoa."



FIG 07 Uma das primeiras cenas visualizadas no Wolverine (acervo da autora)

Outra questão técnica importante foi a resolução final do trabalho. Confesso que no início, fiquei tentada em produzir o filme em 4k. Mas tive que ponderar. A resolução máxima

de digitalização do super 8 através do Wolwerine Pro é 1920x1080 px (formato HD). Além disso, o filme de mestrado teria que ser todo construído caseiramente no meu notebook. Não tive outra opção, senão decidir pelo formato HD, o que já é meio a praxe desse curso de Mestrado.

Os movies gerados pelo Wolwerine, foram devidamente transportados para um pasta no HD externo, e finalmente foram importados no programa de edição, o Adobe Premiere. Uma nova etapa muito emocionante teve início: a decupagem e a organização das pastas com as cenas e os conteúdos sonoros. E a cada rolo assistido, cada fita de áudio escutada, uma enxurrada de lembranças emocionantes tocavam a minha memória e o meu coração.

6.2.3. A história autobiográfica

Filmes e Fotografias

Podemos considerar a fotografia revolucionária. Ela mudou a nossa relação com a imagem e a representação do mundo, das pessoas, lugares, fatos e até a de nós mesmos. Ela também nos provoca e faz questionar, cada vez mais profundamente, o que vemos. A fotografia é tão importante para a sociedade contemporânea que fica quase impossível imaginarmos hoje uma família ou um grupo de pessoas que não tenham sido fotografadas. A sua invenção mudou a história do mundo e a forma de conta-la, proporcionando a todos um instrumento importante na busca da própria identidade. Os filmes se dão a partir de fotogramas, fotografias em sequência que imprimem movimento a cada um dos registros.

6.2.3.1 O contato com o material: o conteúdo de imagens e sonoras

Comecei pelas mensagens sonoras. Escutar aquelas falas gravadas em um passado distante foi muito comovente. Especialmente as palavras do meu tio Oswaldo, dirigidas a mim, para que as escutasse no futuro. E assim estava sendo feito. Foi uma sensação de completude, de estar recebendo aquela mensagem tão especial feita para ser escutada em um outro tempo. Fiquei sabendo muito mais sobre a minha infância ao ouvir os "casos" e as narrativas feitas na época. Além das falas, foram gravadas músicas, cantorias e vários membros da família eram convidados a deixarem seu recado.

Durante a digitalização das imagens, já era possível entrever as imagens das cenas filmadas. E a cada rolo, novas lembranças, pessoas e momentos iam ganhando vida e preenchendo aquele espaço de esquecimento. Muitas das cenas que revisei, despertaram momentos em família onde no passado assistimos juntos aqueles episódios. Me lembrava dos comentários, das roupas, dos lugares e dos carros. As memórias se entrelaçavam e emergiam mais e mais recordações.

Outra questão importante ao ver as imagens foi a sensação da passagem do tempo. O quanto ele é definitivo. Ao me ver ainda criança nas imagens, recordei os sonhos e as minhas expectativas de infância e pude traçar um paralelo com as escolhas que efetivamente eu fiz até aqui. Também pude lembrar como meus pais já foram jovens e dos momentos que vivemos durante aqueles anos. Foi muito bom revisitar o início da minha vida para me lembrar de outras partes que ficaram esquecidas e adormecidas dentro de mim.

6.2.3.2 Memórias revisitadas:

Uma investigação das lembranças

Olhar para fotos - e também filmes - pode reforçar a memória de um evento em detrimento de outros para os quais as imagens não são revisadas. Assim, os momentos fotografados podem se tornar privilegiados na memória e essa, ao se aproximar da imagem fotográfica passa a ser não apenas o que está na fotografia, mas a própria fotografia. Nossa memória é suscetível a representações externalizadas e às vezes nos lembramos de uma imagem estática, retangular e puramente visual como resultado da exposição à fotografia (Fawn, 2014).

Muitas perguntas surgem quando o assunto é a memória e as histórias que contamos a partir dela. Existe um limite difuso entre a Autobiografia e a Autoficção composto de memórias e esquecimentos. Relembrar fatos ao revisitar momentos que vivemos utilizando filmes e fotografias antigos como matéria-prima é uma tarefa que muda a nossa forma de visualizar a própria história. Transforma a nossa relação com as lembranças ao (re)visualizarmos aquele momento, com tantos detalhes e novas informações subjetivas por um outro ponto de vista. Enxergarmos com novos olhos, num outro tempo antigos acontecimentos. O contato com o álbum de família pode ser visto como uma ferramenta terapêutica de autoconhecimento pois nos fornece a possibilidade de criar uma outra perspectiva para a nossa existência. Quando afirmamos que mais importante que os fatos é a forma como reagimos a eles, estamos aceitando a máxima de Marcel Proust (escritor e filósofo francês): "O verdadeiro conhecimento está, não em buscar novas paisagens mas em possuir novos olhos".

Ao revisitar episódios da minha história através das imagens e sonoras do meu tio, pude enxergar muitos detalhes que não recordava. Através de suas lentes, novos pontos de vista se abriram e os episódios vividos ganharam outras perspectivas; assim, pude criar uma nova visão sobre os fatos. Essa experiência é um processo terapêutico profundo e transformador. Eu poderia guarda-la só para mim, mas acredito que a partilha de vivências e processos é um caminho de crescimento para o indivíduo, suas famílias, grupos e a sociedade como um todo. Acredito que a preservação da memória é fundamental para a construção histórica, individual e coletiva.

6.3. A Estrutura Narrativa

6.3.1. Decupagem e copião

6.3.1.1. A seleção e a organização dos arquivos

O primeiro rolo super 8, era do final de 1964, ano do Golpe Militar no Brasil. Nas suas primeiras cenas eu aparecia num carrinho de bebê sendo conduzida pelo meu tio Tatá. Ao olhar a cena, senti a alegria do meu tio! Ele estava feliz, realizado. Meus tios Tatá e Latife não puderam ter filhos, e imagino que ter a minha guarda por algum tempo foi muito especial para eles! Essa imagem provavelmente foi feita pelo seu irmão, o Filinho, que era apaixonado por filmagem. Na época, 55 anos atrás, o Super 8 surgiu no Brasil como a primeira câmera caseira fácil de ser operada e barata. Garantia a diversão de pais e familiares deslumbrados em batizados, casamentos e aniversários.

O Super 8 invadiu a rotina da família Tebet-Perácio! E contagiado pela febre da imagem fácil, meu tio decidiu produzir todos esses registros que agora pude ter acesso. Foi uma grande aventura me debruçar sobre os filmes, escritas, sonoras e os álbuns de fotografias caprichosamente montados e endereçados à mim. Escutar suas mensagens nesse tempo-aqui-agora, tendo quase a idade que ele tinha quando as gravou, foi emocionante e ao mesmo tempo estranho. Olhar para a minha criança com tanta distância e perceber, a partir de um futuro bem distante, a potência de vida que havia naquela menina e o quanto ela poderia ter construído outras histórias.

Fazer esse filme não foi um percurso fácil: foi repleto de obstáculos internos e externos pontuados de emoções que apontavam para variadas direções e possibilidades narrativas. A primeira idéia foi criar uma ficção - nada autobiográfica - reutilizando meu material para contar uma história que não foi a que vivi. Emprestaria as minhas imagens e os trechos das sonoras dos meu tio e outros familiares para dar vida a uma personagem totalmente inventada. Fui convencida, já nas primeiras apresentações do projeto que eu deveria narrar uma história minha, pessoal, pois o material se destinava a esse propósito.

Ao aprofundar o meu contato com as imagens e as falas do meu tio, senti que era mesmo esse o melhor percurso a seguir. Assim, eu me aproximava cada vez mais da menina que fui e da minha história. Ao trazer esse conteúdo para nosso tempo presente e inseri-lo no mundo digital, pude extrair verdades frescas, mesmo com a deterioração do tempo. Foi interessante olhar todas aquelas imagens, pois não me recordava de muitas daquelas cenas. Especialmente as de quando eu era mais nova. Talvez me lembrasse que tive uma fantasia de bailarina vermelha, mas não sei se a lembrança era porque eu realmente tinha guardado isso ou se foi porque meu próprio tio me contou sobre esse fato. Portanto, as imagens refrescam a nossa memória, mas nos direcionam. Enfatizam o que

está registrado e como foi registrado. É comum assistirmos imagens de casamentos e batizados, mas muito difícil, dentro de filmes de família, encontrarmos imagens de divórcios e funerais. A história sempre tem apenas uma parte documentada, através de um ponto de vista.

Segundo o documentarista brasileiro João Salles (2004), a dificuldade do documentário é que nenhum filme se contenta em ser apenas registro. De um lado temos o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, a narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado, e que se sobrepõe ao material bruto. Esse modo de contar o material, que oscila entre documento e representação constituem a verdadeiro "questão" do documentário" (Salles, 2004).

6.3.1.2 A definição do tema

Quantas histórias cabem dentro da nossa história?

Todo mundo tem uma história pra contar, mas nem todos escolhem conta-la. Ao longo da vida vamos colecionando muitas memórias, casos, histórias, e entre elas, qual você escolhe? Foi uma decisão importante e difícil escolher entre tantas memórias. Por ser um curta metragem, com um tempo reduzido, tive que optar por um pequeno recorte.

Além disso, o que acontece com nossas histórias quando somos "lembrados" por registros fotográficos ou filmicos? Como construir uma história de si a partir desses registros e qual o papel da imagem fotográfica e fílmica na construção da verdade dessas histórias? que motivos que nos levam a escolher um momento e/ou uma imagem como ponto de partida para nossa história? Muitas perguntas surgiram nesse momento e somente durante o processo de fazer o filme pude compreendê-las melhor.

A história poderia ser sobre uma primeira vez: A primeira vez no mar, o primeiro beijo... é muito bom começar, inaugurar. Poderia também ser sobre a última: a última vez que vi a minha mãe antes de sua partida, a última vez que visitei a casa onde nasci. Diante de tantos assuntos, o miolo da vida pode parecer muito comum, mas existe também arte em contá-lo, como o amanhecer diário em uma rotina. Guardamos tantas histórias recheadas de diferentes emoções: tristes e felizes, de amor, ódio, aventura e dor.

O tema-recorte desse filme nasceu em torno de uma cena. Ela apareceu em um dos primeiros rolos digitalizados, e me chamou tanto a atenção, que a vi me acenando e exigindo que eu a colocasse destaque. Nela, eu enxergava pelas lentes do Augusto Perácio Filho a imagem do dia em que fiquei sem meus pais e encontrei o meu tio Oswaldo. Pude sentir a minha dor e todo o carinho e cuidado que ele teve comigo quando, ainda muito pequena, fiquei sozinha em sua casa. Não me lembrava de forma alguma desse dia. Sabia apenas do fato que havia permanecido na casa dos meus tio Oswaldo e Latife por um grande período de tempo (2 anos e 8 meses) no início da minha infância. E, a partir desse instante, eu construí o filme, pois foi um 'turning point' que mudou o curso da minha história.

Acho que sempre quis contar essa história, mas tinha preconceito sobre ela, pois era dolorida, delicada e aparentemente fútil: um abandono abastado e burguês. Mas foi uma dor sincera. É claro que conto a história sob o meu ponto de vista, mesmo sendo a partir de imagens não registradas por mim. Também escolho como vou conduzir os meus sentimentos no filme. Todas as escolhas passam pela minha decisão. A história é minha e a sua verdade é a forma como eu a vejo e conto.

Os motivos pelos quais eu passei tanto tempo na guarda dos meus tios nunca ficaram muito claros, mas faz tempo que isso não importa mais. Não foi uma escolha e o encontro com todas essas imagens e mensagens sonoras, que foram muitas, me deram a dimensão do apoio que recebi e do sentimento de amor do tio Tatá por mim.

As inúmeras experiências de montagem foram aos poucos apontando o caminho da estrutura narrativa, e as pesquisas e experimentações de linguagem (estilo de desenho, tipo de pincel, cores, textos, falas e sons) foram dando corpo e maior consistência ao filme. Foram muitos pitchngs, observações, comentários e ajustes finos trabalhados. Entre lembranças saudosas, surpresas, bloqueios, dúvidas e acertos eu percorri muitos caminhos até chegar aqui.

De onde vem essa necessidade de contar as histórias?

O que nos move a registrar nossa existência?

O que nos faz criar uma forma de expressar a nossa presença?

Existem controvérsias, mas desde que o homem apareceu na face deste planeta ele tem procurado deixar suas pegadas sobre a Terra. Encontramos seus registros em diversas formas e feitos ao longo do tempo em quase todos os lugares. Os temas são variados: a natureza, os seres vivos, as batalhas, conflitos, o divino, o amor e a existência. E mesmo na criação de lendas mitológicas ou na descrição e representação de uma batalha, sempre estarão lá: o homem e seu ponto de vista.

O naturalista Charles Darwin, por exemplo, em sua viagem a bordo do navio Beagle criou um diário com anotações que, além de descrever em detalhes o ambiente natural, a fauna e a flora, relata também as suas impressões e as emoções vividas nessa jornada (Podcast Vinte Mil Léguas, Spotfy: <https://open.spotify.com/episode/7DbVyJqo7k7LuuAnFFAQae?si=1NvAgffHRZKisG3XMH87Jw>). Como afirma o documentarista João Salles (2008) em seu A Dificuldade do Documentário: 'A natureza da não-ficção e do filme de não-ficção provou ser absolutamente desorientadora para gerações de cineastas e acadêmicos. ' E, ele cita o grande documentarista e etnógrafo Jean Rouch escreveu: "O cinema é a única arma que possuo para mostrar ao outro como eu o vejo". Percebe-se que documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso do documentário, essa outra coisa criada é um personagem.

6.3.2. O Argumento ou a sua ausência inicial

6.3.2.1. A estrutura da história construída por meio das sonoras e das imagens escolhidas

O que faz de nós o que somos?

Serão as nossas escolhas que vão nos definindo ou somos também parte das heranças que não percebemos e nem controlamos?

Desde o primeiro momento, essa jornada ao passado foi feita com pausas, pois foi preciso respirar a cada re-encontro com as memórias: rever as histórias e só depois, absorve-las e resignificá-las. Toda vez que olhamos para algum evento distante que vivemos, já não somos mais os mesmos que estivemos lá, tudo está em constante movimento e é assim que as histórias fluem. Se não contamos nossas histórias, elas não existem para mais ninguém.

A argumentista e realizadora nomeada para Oscar, Sarah Polley, afirma que a verdade depende de quem a conta. Em seu filme “Histórias que Contamos”, Polley é tanto cineasta quanto detetive, à medida que investiga os segredos guardados por sua família e amigos. Ela entrevista e interroga animadamente pessoas de fiabilidade variável, obtendo respostas honestas porém contraditórias. Cada um relata a sua versão sobre a mitologia da família, e essas recordações atuais transformam-se em vislumbres da mãe da realizadora, que partiu demasiado cedo, deixando um rastro de questões por responder. É um documentário de busca, onde Polley decifra os paradoxos a fim de revelar a essência familiar: sempre complicada, calorosamente confusa e ferozmente afetuosa. Seu filme explora a natureza elusiva da verdade e da memória mas, no seu essencial, é um filme profundamente pessoal sobre a forma como as nossas narrativas nos formam e definem enquanto indivíduos e famílias, tudo interligado para mostrar um quadro profundo, divertido e comovente, da grande história humana (<https://www.filmin.pt/filme/historias-que-contamos>).

No meu filme, usei apenas as sonoras antigas do meu tio, da minha tia e a minha voz hoje. Da família original retratada no filme, quase ninguém está mais por aqui para depor e que me permitisse (re)recriar uma outra versão dessas memórias. Usei apenas as imagens e a minha própria versão. Iluminar aqueles fotogramas e dar nova vida a aqueles momentos foi como caminhar num labirinto silencioso cheio de fantasmas e histórias adormecidas. Foi um percurso meio mágico. E é assim, caminhando nessas brumas que me coloco nesse lugar de partilha de todo esse processo.

Com o material já arquivado e organizado, pastas com o número da bobina, data e temas dos registros, dei início a mais uma etapa: a decupagem de todo o material. Comecei pelas sonoras: 6 fitas de 60 min, que davam quase uns 300 minutos de áudio entre falas e algumas músicas da época. Muito a escutar, várias risadas e lágrimas. Fiz várias anotações

e criei um projeto no Adobe Premiere e abri uma sequência para inserir as melhores falas. E apesar de ser um material antigo, estava sendo ouvido com muito frecor!

A etapa seguinte foi decupar as imagens. Comecei pelo primeiro rolo com data de 1965. Foi muito difícil escolher o que separar de tudo aquilo, pois gostava da maioria das cenas e me apegava à elas. Decidi nesse momento restringir a um período de tempo o recorte do filme. O material bruto datava de 1965 a 1978 distribuídos em 40 rolos de filmes e eu não conseguiria, mesmo que quisesse, falar de todo esse conteúdo num curta metragem. Dei preferência ao início da minha infância, aos primeiros rolos, onde esses arquivos começaram a existir. Criei mais um projeto no programa de edição com várias sequências recheadas pelas melhores imagens. Sempre digo para mim, que o mais perturbador é o excesso de opções. E ali, dentro daquele microcosmo, estava perdida em possibilidades.

Finalmente juntei os 2 projetos, áudios e vídeos selecionados, e comecei a montar as primeiras sequências com possibilidades narrativas. As falas do meu tio conduziam a história. Me concentrei na sua fala e busquei usar suas frases onde ele expunha sua vontade de gravar as mensagens, de fazer os registros e os filmes, afirmando sempre como foi importante a época que passei em sua companhia. Fui escolhendo e inserindo imagens que complementavam aquelas falas. A primeira montagem se deu.

Fiz diversas versões de montagens usando apenas os registros. Nesse momento, ainda eu estava presa aos arquivos e não havia me descolado das imagens recém-chegadas do passado. Não conseguia imaginar como e onde iria interferir com as animações nessa história. A primeira ideia gráfica foi a cor, e foi inspirada no filme "Um dia, um gato" onde os personagens filmados assumiam as cores de suas emoções.



FIG 08 "Um dia um Gato" Dirigido por Vojtěch Jasný, Thecoslováquia, 1963

6.3.2.2 Falar de si através do outro e a partir de si mesma: registros sonoros, novas falas e construção dos personagens

A ideia principal do filme foi mostrar, partindo dos registros feitos pelo tio Tatá, um recorte autobiográfico da minha infância. As suas gravações sonoras dirigidas à mim 'quando estivesse adulta', falam de seus sentimentos e me contam histórias da época. Me

movimentei a construir esse filme para responde-lo, num diálogo que emissor e receptor estão em pontos diferentes do tempo.

A construção desse curta, encontra em um ponto entre a autobiografia e a autoficção seu espaço mais adequado, pois nasce dos registros e evidências produzidas por meu tio, mas crio em cima destes uma narrativa própria, onde escolho o que apago e o que completo. Um dos desafios foi optar qual a linguagem e o recurso técnico, entre as inúmeras formas de representação possíveis para narrar esse recorte da minha história. Os ilimitados formatos e a mistura de técnicas nos leva à uma multiplicidade de caminhos.

Necessitava também de uma atualização, de trazer para o presente as memórias registradas, e como solução, me coloquei presente no filme. Nas novas cenas filmadas, me assumi como personagem - Eu Adulta - e interveniente ativa no filme, aparecendo e atuando nas imagens. Nesse cenário emerge a multiplicidade de papéis de um realizador numa autobiografia: quem sou eu afinal? A realizadora, a personagem principal, a narradora, a criança revelada pelos filmes, a sobrinha do tio Oswaldo, ou uma pessoa em busca das suas lembranças? O centro do debate desse lugar do artista, da subjetividade e da relação consigo mesmo e com o outro, é o âmago da questão autobiográfica dissolvida nos limites da autoficção.

Procurei dar ao filme um tom de troca, como cartas sonoras , entre o passado e o presente. A construção da minha fala sobre o filme, essa reflexão - e resposta ao meu tio, foi um processo longo e regravei inúmeras vezes. Trabalhar com essas sonoras antigas e imagens domésticas, encontrei muitas falas e cenas conflitantes. Tenho consciência que poderia ter manipulado divergências na montagem e criado diferentes sentidos para o material, acentuado os conflitos e gerando novos ruídos nas cenas. Essas possibilidades ficaram suspensas no ar e deixei fluir a novela de forma simples. Enxergo aí um espaço enorme de novas experimentações futuras.



FIG 09 Observando as primeiras cenas digitalizadas (acervo da autora)

Sobre o início dos filmes: As primeiras cenas de um documentário são apenas uma maneira de introduzir a história? Elas são secundários em relação ao cerne do filme ou são absolutamente cruciais para o sucesso geral? Os começos, como Roland Barthes e muitos outros argumentaram, definem mais do que a cena: "eles estabelecem a questão fundamental, o mistério básico ou necessidade que o filme irá abordar e resolver. O início paira sobre todo o filme na forma de um final que ainda não aconteceu. O final deve retornar ao início e resolvê-lo." (Costa, 2012 as cited Bill Nichols, 1991)

A minha personagem "Eu Adulta", foi criada junto com uma pequena história de apoio, e produzida com imagens de vídeo que introduzem o recebimento do acervo de imagens no filme. Ela guia o espectador nessa arqueologia das memórias e na história a ser construída. Ela é despertada de um sonho por uma campainha, levanta, recebe os filmes e as fitas e dá início ao mergulho nas imagens e sonoras do passado. Num tom de conversa, responde ao tio Tatá e a sua voz representa a minha mensagem. Gravei e regravei a minha fala inúmeras vezes. A cada nova versão da montagem eu buscava novas palavras, outros tons e inseria e retirava parágrafos inteiros. Fui gravando sobre as imagens, como se estivesse comentando o filme naquela sala de estar, como se convidasse o espectador a entrar na sala e ver comigo a projeção.

6.3.3. A animação na costura narrativa

Uma das contribuições mais enriquecedoras do digital para a linguagem do documentário é a facilitação do uso das técnicas de animação, que mais do que representar, evocam a realidade imaginada pelo artista. Sabemos que desde o início do cinema, artistas já coloriam imagens diretamente nos fotogramas, alterando o realismo da cena. Destaco como exemplo, o que pode ser visto em *A dança de Annabelle* (1896), onde à medida que a dançarina evoluía no palco, seu vestido muda de cor, dando um tom lisérgico ao registro original. Nessa época, havia uma distinção muito clara entre um filme de registro documental e um filme de atração. E nesse caso, *A dança de Annabelle* era visto apenas como um filme de atração. (Costa, 2012).

6.3.3.1. Dificuldades: dar sentido e significado.

Introduzir animações que fizessem sentido nessa história foi uma etapa instigante, que não brotou facilmente e que só apareceu numa das etapas finais do trabalho. Parece uma incoerência, especialmente por se tratar de um Mestrado de Artes da Animação, mas contrário aos outros trabalhos produzidos durante o curso, esse filme não "nasceu" animado. A ideia de que animações entrariam costurando as cenas de arquivo sempre existiu, mas como isso se daria e em que momentos, nascer essa representação levou

tempo. Sabia que iria usar esse recurso para representar o que não tinha registro e também para interferir nas imagens e abrir espaços, mas demorei a encontrar o caminho para fazer essa passagem com naturalidade. Não foi simples decidir, pois escolhi fechar a base de registros primeiro para depois encontrar os espaços que seriam animados. Fiquei "aprisionada" por muito tempo nas imagens dos filmes e suas possibilidades.

Nesse projeto, a construção da história não obedeceu às etapas costumeiras de um filme de animação tradicional e foi mais difícil encontrar as brechas para significá-las com animação. "O documentário não é uma coisa só, mas muitas. Não trabalhamos com um cardápio fixo de técnicas nem exibimos um número definido de estilos. É claro que o mesmo pode ser dito do cinema de ficção, mas no nosso caso a instabilidade é incomparavelmente maior. Pois o documentário parte de imagens e falas que dizem respeito a fatos que ocorreram. Diante dos filmes, realizador e espectador estabelecem um contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo. São declarações sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação, o mundo ficcional. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca a fé nesse contrato (Salles, 2004, p.2)." Acredito que por partir das imagens reais para entrar na memória imaginada, criando um tipo de ficção documental sem romper com a realidade foi um grande desafio. Talvez por isso tenha sido tão difícil.

6.3.3.2. A imaginação em cena: ausências e novas camadas

"Se tudo o que se deseja é a cópia perfeita, que espaço sobra para o desejo do artista, para impulsos e idiosincrasias da visão que percebeu o mundo de outra maneira?" (Bill Nichols)

Comecei a me libertar da imagem dos super 8 quando criei a apresentação da minha família na cena principal do filme. A imagem se tornava desenho, se destacava e se dissolia e assim, eu pude isolar cada pessoa na história e utilizando a metáfora da memória, sua linha era volátil e se desfazia no ar. Foram muitas tentativas, trabalhei com inúmeras possibilidades até chegar nessa solução e, cada uma das idéias teria tornado esse curta-metragem um filme diferente, em conteúdo e forma.

A primeira idéia a ser desenhada e animada, foi a de ilustrar as histórias que meu tio Tatá me contava à noite, antes de dormir. Havia encontrado uma sonora excelente dele me contando sobre essas histórias, mas tive que cortar e acabei retirando-a do filme, essa e outras cenas da primeira montagem, para que não ficasse muito longo. Outro caminho seria representar as outras possibilidades de vida: as que não vivi, como ter ido no carro com meus pais e só no final voltasse a cena em que fico com os tios. Uma terceira opção seria a representação animada em desenhos e recortes das minhas inúmeras versões dos motivos pelos quais eu fiquei com os meus tios (a loucura de minha mãe, a minha inadequação com os meus irmãos, problemas financeiros do meu pai ou até a possibilidade remota de eu

precisar ficar, de alguma maneira, escondida). A imaginação voou bastante nessa possibilidade, mas voltei à cena principal e preferi optar por algo mais simples e honesto: a conexão emocional que se formou entre eu e o meu tio Tatá, motivo pelo qual os arquivos existem. Esse roteiro, apesar de menos criativo foi mais verdadeiro. No fundo, o primeiro grande impacto em assistir todo esse material, foi entender a dimensão do carinho que recebi desse tio. E falar sobre isso foi genuíno.

6.3.3.3. Cenas animadas: a libertação da imagem e novas abordagens

6.3.3.3.1. Rotoscopia

Um dos filmes que me influenciou a desenhar a personagem Eu Adulta foi o *Waking Life* de Richard Linklater (2001), onde, em rotoscopia, ele é todo desenhado sobre imagens reais. Ele tem uma camada de fantasia que é provocativa e interessante e logo na primeira cena, crianças saem de um carro e ao segurarem na porta saem do chão e sobem em direção ao céu como se a gravidade não existisse. Esse paradoxo que só a animação e os efeitos especiais podem criar é o ponto mais interessante desse recurso. É uma mágica que nos faz questionar o próprio limite das coisas.

Refletindo sobre o resultado que consegui no filme no trecho da Eu Adulta, onde utilizei a rotoscopia, entendi que poderia ter explorado muito mais as interferências animadas sobre a imagem da personagem. Não investi muito tempo nas idéias de novas camadas que saíssem da realidade formal nesse trecho do filme, pois estava insegura por alguns feedbacks das apresentações e tinha dúvidas se a manteria no filme. Poderia ter criado metáforas mais ousadas sobre a imagem, me desprendendo dela e transformando mais a realidade filmada. Ficou tímido e me limitei a dar um suporte narrativo e introduzir a conexão das cores com as memórias. Penso que não alcançou as dimensões e possibilidades que poderia ter tido.

A série inglesa *Animated Minds* (Andy Glynne, 2003, 2008), por exemplo, trata de casos de distúrbios mentais e mostra sua tradução através de imagens animadas e do depoimento de pessoas portadoras dessas doenças. Em seus episódios, a animação permite ao espectador visualizar aquilo que no documentário tradicional permaneceria apenas no plano das palavras. Esse tipo de produção faz também emergir a importância do áudio para o filme documentário, pois nesses casos ele assume um protagonismo, pois é a única conexão com o real, diferente dos documentários convencionais que são produzidos apenas com imagens filmadas. (Costa, 2012)

A animação também é muito usada nos documentários como uma forma de proteger a imagem das pessoas reais que estão se expondo. É o caso de *Carne* de Camila Kater, que consegue recriar os relatos de uma forma plástica e através do movimento, potencializa as sensações que pretendem ser transmitidas.



Fig 10 Rotoscopia (acervo da autora)

6.3.3.3.2. A Linha e o Desenho Animado

As animações desenhadas do curta "A partir desse instante" nasceram a partir da imagem, mas os desenhos se transformavam e em alguns momentos só as linhas existiam, sugerindo um redesenho da minha própria memória e a fragilidade dela, assim algumas imagens se formavam e desapareciam, procurando reproduzir esse caráter volátil.

Desenhei alguns momentos lembrados por mim, criando cenas com meu tio que complementavam as cenas registradas: Ele me colocando pra dormir, me contando histórias, fazendo teatro de sombras, me levando à praia entre outros relatos. Nesse trecho pude desenhar os momentos que existiam apenas na minha memória, usando a transformação do desenho como passagem entre elas e voltar para o registro do filme numa cena duper 8 com meu tio, quando já estou adolescente, um pouco antes da sua morte.

Um outro trecho que considero único no filme e que surgiu espontaneamente, é a cena que interiro sobre a minha imagem de menina, vestida de bailarina, me dou asas a partir da luz e sombra da película. Nesse trecho eu utilizo apenas um recurso de água do Photoshop e desmancho os contornos do meu braço, simulando uma pintura de asas na personagem da menina, mas sem linhas, usando apenas a massa da imagem. A menina estava plena, se sentia inteira e densa. E, para representar o amor recebido do tio, sobreponho também as cores que costuram todo o filme: o rosa e o laranja.

Busquei muitos caminhos de animação nesse filme e dei a ele uma linguagem plural, exatamente porque quis acentuar a idéia de diferentes dimensões de tempo e espaços de memória. Nunca tive o desejo de manter uma unidade absoluta.

6.3.3.4. O Storyboard

A construção do Storyboard foi fundamental para visualizar o filme em sua totalidade e criar uma costura coerente entre as suas partes. Mas só pude fazê-lo a partir da montagem-base de filme concluída. Ao montar a estrutura principal das cenas no papel,

pude enxergar como os desenhos e as imagens se relacionavam e assim pude construir uma costura, uma linha condutora.

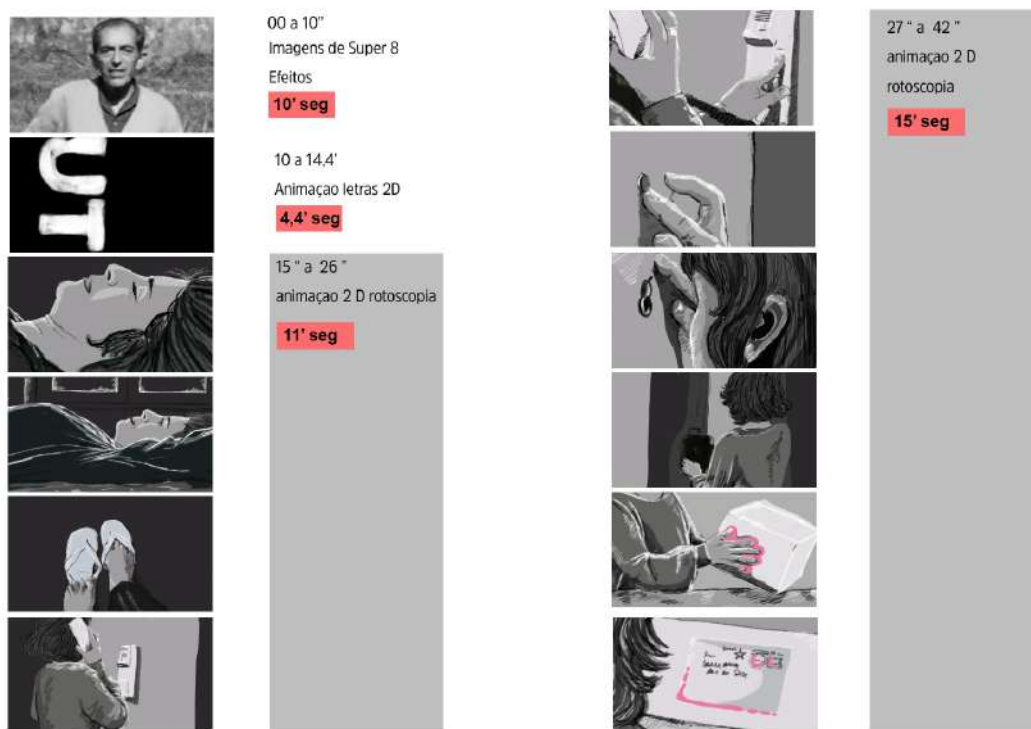


FIG 11 Story Board (acervo da autora)

Nesse filme, trabalhei com 3 blocos distintos: as imagens super 8, as cenas filmadas da Eu Adulta e os desenhos das memórias. Fiz uma opção por manter tudo em preto e branco para criar um destaque para a cor que aparece pelo contato da personagem com os filmes e o tio. Essa cor é o elo de ligação entre os diferentes ambientes e momentos do filme. O preto e branco também cria uma base, uma unidade entre o mundo da Eu Adulta, os filmes e as memórias que surgem.

Entre idas e vindas dos Pitchings, o storyboard foi se modificando, muitas versões e etapas até a produção do animatic final do filme. Foram feitos estudos com recortes, colagem, rabiscos de criança, sugeiras da película envelhecida, traços, linhas, cores diversas. Mas a visão global que o storyboard deu me fez ir limpando excessos, dando uma maior uniformidade ao tratamento do filme. Mesmo mantendo os 3 universos - passado, presente e a memória atemporal - alinhavaei com linhas e cores esses espaços.

6.4. A Montagem

6.4.1. Primeiros cortes e sequências

"Nós somos aquilo que contamos, isto é, somos personagens autoficcionalis de nós mesmos. O filósofo Wittgenstein (1968, p. 111) afirma que não existe realidade fora da linguagem, sendo esta a responsável pela existência. Ela é o existente no mundo: "os limites da minha linguagem denotam os limites de meu mundo" (Ward, 2005)



FIG 12 Imagem Super 8 na tela digital do equipamento Wolwerine (acervo da autora)

A primeira sequência que montei para esse filme foi de áudio, com trechos das sonoras do meu tio. Elas foram a semente do documentário. A partir dela, selecionei as melhores imagens dos arquivos dos primeiros rolos de super 8 - havia já definido um recorte de tempo para o filme (1965 a 1967) - e fiz uma sequência com esse material do início da minha vida junto ao meu tio Tatá. Pensei na época, em criar uma introdução ou até algumas passagens dentro do filme mostrando um pouco do contexto no Brasil, entre os anos 1964 e 1967, e cheguei a separar nos arquivos dos filmes algumas imagens para ilustrar esses trechos. Mas como as montagens sobre a família já estavam estourando o tempo do filme, foram ficando de fora enquanto eu me concentrava na narrativa íntima.

Trabalhei bastante com esse material de arquivo, tinha muitas imagens e poderia ter feito todo o filme dentro desse universo do super 8. Mas sentia falta de criar uma introdução para a história. Para isso, criei uma personagem que recebe os filmes e gravei as cenas contemporâneas da Eu Adulta, mostrando as latas de filme e o processo da digitalização. Ao inserir essas cenas na montagem, senti que o filme pedia a minha fala narrando essa experiência. Todo o processo foi nascendo a medida que cada etapa era feita. Na construção de um documentário, muitas vezes acabamos por criar e usar uma cena que nem estava prevista no plano de filmagem inicial. E, a partir dela, mudar toda a ordem do filme.

Para facilitar todo o processo de edição, dividi o filme em trechos com sequencias distintas: a sequencia de introdução da Eu Adulta, a sequência das memórias narradas pelo tio Tatá em super 8, a sequência da cena do 'Adeus', a principal do filme onde encaixo o título e as animações das lembranças não filmadas, a sequencia com as reflexões da Eu Adulta, a sequência com a bailarina em super 8 sendo transformada e a sequência final, mais irreverente e distinta, com colagens para os créditos e a dedicatória ao meu tio. Foi um trabalho feito em blocos, onde cada sequência foi construída e desenhada separadamente e costurada ao filme na montagem final.

6.4.2. Estudos: sonoras, registros e os inserts animados

Os primeiros estudos sobre o conteúdo desse curta-metragem foram desenvolvidos nas aulas de Técnicas de Argumento ministradas no primeiro semestre de 2019 pelo prof Virgílio Almeida. A idéia naquele momento era trabalhar a noção de potência de vida que trazemos ao nascer e suas infinitas possibilidades. Foi construído um storyboard e um texto guia muito bonito e filosófico sobre o tema, mas durante o intervalo de tempo entre esse estudo e a primeira apresentação do projeto, feita dia 28 de outubro de 2019, ao digitalizar os registros reais e, a partir do contato com as imagens, o projeto foi se transformando. A idéia de apresentar o processo da digitalização e os sentimentos pelas imagens de memórias dentro do filme já se firmava, mas os caminhos ainda estavam abertos.

Escutar as sonoras foi uma das etapas mais emocionante. Ouvir o meu tio sem ver a sua imagem me levou para bem perto dele novamente. Ao me conectar com as mensagens e as histórias contadas por ele, muitas das quais eu não me recordava, senti um impacto enorme e demorei algum tempo para me descolar do emaranhado de sentimentos que essas mensagens trouxeram. Ter uma visão distanciada para separar as falas demorou um tempo. Escolhi os trechos que faziam mais sentido para esse período (1964 a 1967) e dei inicio à montagem. Insertei os trechos mudos de super 8 e fui pesquisando e coletando possíveis referências de interferências sobre as imagens. As marcas e as letras gigantes que existem na cabeça do rolo de filme super 8 serviram de inspiração para passagens e pontuações. Os rabiscos infantis coloridos sobre as imagens também foram caminhos cogitados. Fizemos 9 Pitchings e durante todos os meses de desenvolvimento fiz mudanças e criei novas etapas para o filme. Foi um processo mais orgânico do que racional onde a solução final das animações e traços surgiram do meio ao final do projeto.

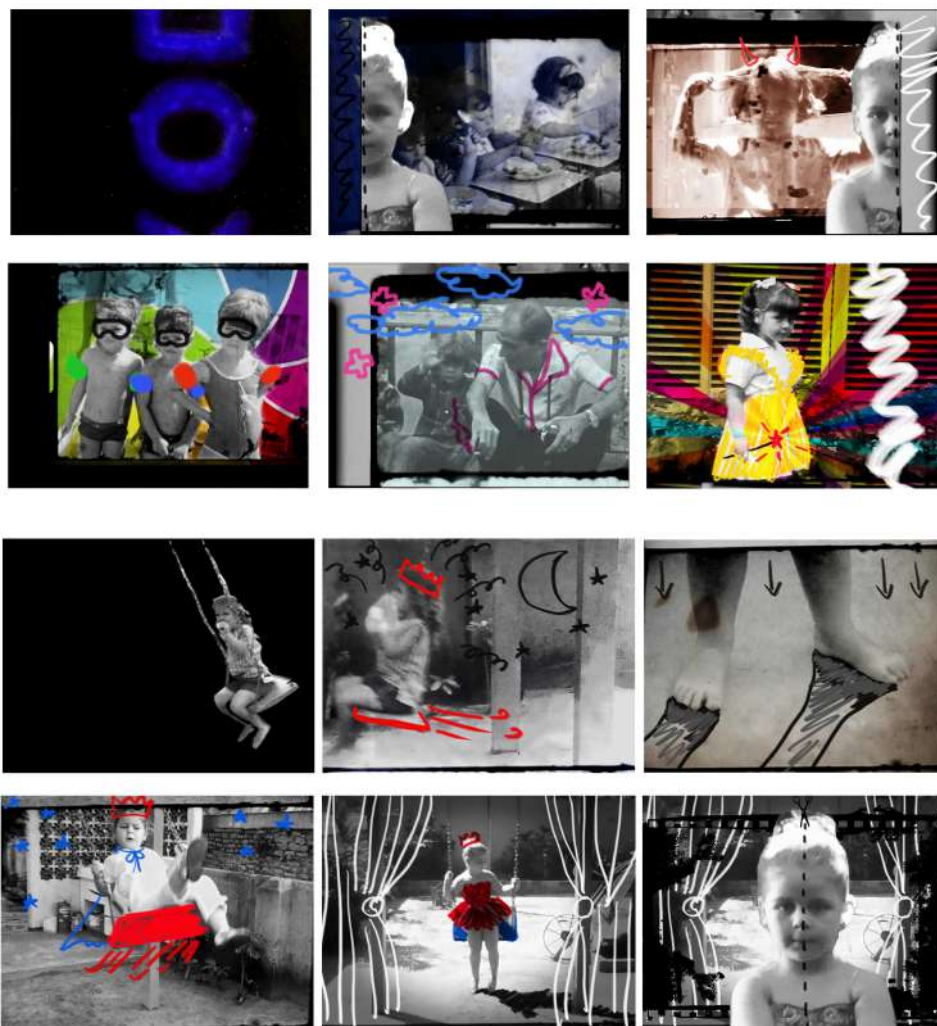


FIG 13 Estudos gráficos descartados (acervo da autora)

6.4.3. Lentes e pontos de vista

É inevitável que, em nossas memórias, alguns aspectos da experiência sejam aguçados com o tempo, enquanto outros desaparecem, e fotografar e filmar é uma tentativa de controle sobre isso, mas em vez de interromper o processo de desbotamento, simplesmente muda o que é preservado e o que é esquecido. Olhar para imagens fotográficas e filmes intensifica a memória de um evento em detrimento de outros. Recordar a minha infância através de imagens de registros feitos por outras pessoas da família provocou-me questionamentos sobre as minhas próprias memórias. Muitas das cenas que assisti nos rolos de filmes eu sequer me lembrava... e outras tantas, tinham detalhes que eu havia registrado de uma outra forma. Esse caráter não absoluto da nossa história ou da verdade sobre ela é um assunto que propicia um debate muito interessante. Inclusive sobre o grau de credibilidade nas histórias contadas em biografias ou mesmo documentadas.

Para ilustrar esse comentário, cito um documentário do Netflix chamado "Misha e os Lobos". Nele havia a história de uma judia que, para fugir da morte no Holocausto ainda menina, se refugiou na floresta e passou a viver numa alcatéia de lobos. Após a guerra ela vai viver nos Estados Unidos e, a partir de um relato seu feito na Sinagoga da cidade onde residia, ela faz contato com uma editora que a estimula a publicar um livro contando a sua história. Muitos capítulos depois, um sucesso de vendas e até o lançamento de um filme sobre o seu livro, a editora descobre que a história era uma mentira. Esse é um caso extremo e que se valeu do difícil acesso e da pouca documentação que era feita na época. Mas sempre encontramos divergências sobre fatos, mesmo dentro da própria família. O filme *As histórias que Contamos* de Sarah Polley é um desses casos. Ela busca através de entrevistas contemporâneas da família, recompor o retrato de sua mãe que faleceu muito jovem. Com muito humor, ela reconstrói antigas crenças e chega à um desfecho surpreendente onde descobre que o seu 'pai da vida toda' não era o seu pai biológico.

No caso 'do meu curta-metragem, todas as sonoras e imagens super 8 que usei vieram do passado e não fiz nenhuma entrevista contemporânea para criar qualquer confronto. Criei uma personagem adulta que reflete sobre o material de arquivo e expressa de alguma forma, como lidei com memórias e outras olhares da minha própria imagem. A *Eu Adulta* é o meu ponto de vista expresso claramente e as cenas escolhidas compõem a subjetividade que propuz ao filme. Na cena principal, quando meus pais partem e eu fico sob a guarda dos meus tios - eu me olho a partir de um outro tio que é quem está com a câmera. Eu não me lembrava desse dia, apenas sabia que havia ficado com eles por uns tempos. Ouvir as sonoras do meu tio também trouxeram uma nova perspectiva para as histórias que eu havia construído. Todas aquelas imagens, pela forma como estavam registradas, transformaram a minha percepção e a memória de quem fui. Minha aparência, o ambiente da infância, o andar, dançar, as minhas reações e o meu tamanho e juventude. Não poderia ter tido essa consciência sem olhar essas imagens.

Um outro tópico importante sobre as lentes e manipulações é a forma como me posicionei na escolha das cenas na montagem e nos comentários do filme. Adotei uma postura de aceitação diante das cenas e foi uma opção. Poderia usado recursos de revolta, criado novas circunstâncias e até usado comentários sórdidos sobre as cenas. Poderia também ter criado uma postura melancólica. Nesse exercício, pude perceber o quanto temos o domínio sobre a narrativa da história, como o discurso é pessoal e subjetivo, e como todas as possibilidades chegam a um lugar. O que não significa que seja um ponto de concórdia entre as outras pessoas que participaram da história, cada um tem o seu ponto de vista.

As escolhas das cenas, falas, música e animação, cada um dos detalhes está conectado à visão subjetiva da história e ao ponto de vista que queremos dar à ela. Mas, o que mais importa nos acontecimentos que vivemos é como percebemos esse momentos e

como os narramos para nós mesmos e para as outras pessoas. Talvez esse seja o maior aprendizado ao lidarmos com as nossas memórias e com a própria vida. "A linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares, e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas se (auto) denomina eu" ".(SIBILIA, 2008, p. 31)

6.4.4. Pesquisa de efeitos e referências

Segundo o crítico de filmes e professor americano Bill Nichols, houve nos anos 80 uma fusão entre as definições de cinema documental, experimental e ficção. Ele lançou um estudo contemporâneo do filme documentário em seu livro *Representing Reality* (Indiana University Press, 1992) seguido por vários outros estudos sobre esse tema. O documentário deixou de ser algo objetivo e a própria relação com a verdade também tornou-se subjetiva. Me influenciei por esse conceito híbrido onde os limites se misturam ao ponto de vista de quem conta conduz a história.

Assisti na minha pesquisa muitos filmes e autores internacionais que me impactaram e trouxeram influências. No gênero autobiográfico cito realizadores de filmes que utilizam arquivos antigos como Jonas Mekas, Alan Berliner, Roger Odin, Paul Erwing, Stan Brakhage, Harum Farouc, Agnes Varda e Chantal Akerman. Entre os brasileiros, foram objetos de inspiração os trabalhos de Petra Costa, João Moreira Salles, Consuelo Lins, Monica Simões, Flávia Castro, Anna Azevedo, Eduardo Coutinho, Daniel Gonçalves, Carlos Adriano e Kiko Gofman. Esses filmes foram feitos em diversos formatos e exploram linguagens que me levaram a uma idéia da livre expressão documental ficcional-autobiográfica.

Filmes como *Tarnation* de Jonathan Caouette, *Waking Life* de Richard Linklater, *The Marina Experiment* de Marina Lutz, *As Praias de Ágnes* e *Varda por Agnes* de Agnes Varda, *Elena* de Petra Costa e animações como *"Carne"* de Camila Kater e *"Guaxuma"* de Nara Normande foram influências na construção desse relatório e na visão crítica sobre o meu filme *'A partir desse instante'*. *The Family Album: How Old are You Now?* de Alan Berliner foi um filme que me inspirou muito, mas só o assisti após estar com o filme pronto. A forma que ele dá voz aos personagens é bastante divertida e interessante e acredito que teria adotado um discurso mais irreverente baseado em seu trabalho. No filme francês *"Bem me Quer, Mal me quer"*, uma ficção da francesa Laetitia Colombani, a realizadora desenvolve bem a idéia de pontos de vista de uma história e confronta as verdades narradas pelos personagens. Outro filme que provoca e borra as barreiras entre a verdade, a ficção e a interpretação é *Jogo de Cena* do brasileiro Eduardo Coutinho, onde na sequência de um anúncio de jornal, mulheres comuns contam parte de suas histórias de vida ao diretor e, algumas das histórias são reencenadas por atrizes conhecidas e desconhecidas. No curta *"A partir desse Instante"* o universo é extremamente íntimo, e o ponto de vista também: escolho a fala e as imagens a

serem reveladas e complemento com minha voz de maneira pessoal, deixando claro que é a minha versão da história.

Com relação às referências estéticas para o filme, foram muitas: *Waking Life* de Richard Linklater, *Guaxuma* de Nara Normande, *Carne* de Camila Kater, *Vilaine Fille* de Ayce Cartall, *Sensory Overload* de Miguel Giron. Essa multiplicidade de linguagens me deixou livre em vários aspectos, mas a realização de muitas delas eram altamente complexas e impossíveis de realizar sozinha. Adoraria ter um único filme como norte, mas a minha inspiração não aconteceu dessa forma e me movi na direção de construir e imaginar uma solução possível, caseira, onde através de imagens reais, eu poderia desenhar sobre elas e, através das linhas me libertar da realidade.

O uso estético dos escritos de identificação dos filmes Kodak Super 8, por exemplo, me inspiraram a escrever algumas palavras no filme, como autoficção, autobiografia e memória. Além da linguagem ser extremamente plástica e de fácil realização, cria ritmo e uma subjetividade no entendimento das palavras.



Fig 14 Fotograma com texto do filme (acervo da autora)

6.4.5. O Animatic

Os primeiros storyboards foram elaborados utilizando frames da montagem unidos aos experimentos gráficos e os desenhos das cenas da *Eu Adulta* - ainda por serem gravadas. Nessa etapa, os desenhos a serem animados a partir do super 8 ainda estavam por nascer. Foi um tempo longo, com muitos estudos e transitei por várias idéias até chegar ao resultado final. Não utilizei uma metodologia rígida e além da solução estética, muitas alterações foram feitas na estrutura narrativa do filme. Acredito que por ser um trabalho solitário e não em equipe, a flexibilidade e dificuldade nas escolhas se expande, pois cada

mudança feita interfere apenas no seu próprio scopo de trabalho. As decisões narrativas e estéticas ganharam mais vida no animatic e pude ter mais clareza dos resultados através da definição dos tempos, das falas e da sonoridade.

Nesse processo de construção, à medida que experimentava linguagens, cores, rabiscos e colagens, ia encontrando na linha simples do desenho a expressão mais genuína e afinada com a idéia inicial de redesenhar um recorte da minha história. Abandonei alguns estudos de colagem, mesmo acreditando na estética, e foquei no caminho de desenhos que saíssem orgânicamente da fotografia do super 8. Foram 9 "pitchings" no total e, num processo de tentativa e erro, muitos testes foram feitos. A partir da 6ª apresentação nasceu a linguagem dos desenhos: estava preparando o trailer do filme e quando buscava uma solução para a apresentação das pessoas da minha família, criei esse recurso de descolar o desenho da imagem fotografica do filme. Criei desenhos-chaves para cada um dos momentos da memória imaginada.

Durante a produção do animatic também adicionei efeitos sonoros, as minhas falas e uma referência musical para o filme. Desenhei as cenas no Adobe Photoshop e utilizei o Adobe after Effects para pequenos movimentos. Os audios-guia da minha fala foram gravados no celular, como que conversando e respondendo ao meu tio ao observar os registros e as lembranças feitas por eles. Todos os áudios foram exportados para o computador e inseridos na montagem feita no Adobe Premiere e editados com os outros sons e a trilha de referência.

Essa base de montagem foi usada e modificada algumas vezes durante a substituição das cenas de referência pelas animações finalizadas e os áudios definitivos.

6.5. CAMINHOS GRÁFICOS e SONOROS

6.5.1 | Estudos Gráficos



FIG 15 Estudos gráficos iniciais (acervo da autora)

6.5.1.1 Referências e experiências

No início da pesquisa eu investigava e abraçava vários caminhos de linguagem, pois ainda estava longe de definir de que maneira as animações iriam se relacionar com os registros dos filmes. Nas primeiras apresentações eu criei opções de caminhos: colagem, desenhos em cor chapada, desenho em linha, buscando observar as opiniões, comentários e reações. Também coletei referências estéticas e cromáticas dos anos 1960, como a pop arte e o movimento tropicália, época em que o recorte de tempo escolhido dos registros se dão.



FIG 16 Estudo descartado com referência estética dos anos 1960 (acervo da autora)

A própria película do filme também foi fonte de inspiração gráfica, com seu batimento rítmico, suas sujeiras, a janela do fotograma e os recursos de tempo como rewind, fast-forward, slow, foco e desfoque. Realizei muitos estudos gráficos com a intenção de mesclar técnicas e criar uma sensação de camadas de tempos diferentes. Numa das apresentações botei um stop motion de recortes de uma carta com imagens fotográficas e também testei desenhos num estilo de História em Quadrinhos para adultos.



FIG 17 Desenho das cenas da Eu Adulta, ainda no estilo de linhas de História em Quadrinhos (acervo da autora)

Grande parte dos filmes e animações autobiográficas que assisti com esse olhar de influência e aprendizado foram durante a etapa final do filme e no início da dissertação. Acredito que teria aproveitado melhor essa etapa se invertesse os tempos do processo.

6.5.1.2 Desenhando sobre a imagem

A idéia de redesenho, revisão, re-escrita sempre estiveram presentes nesse projeto e o filme surgiu como uma oportunidade de experimentar o olhar, exercitar a narrativa, revisitar partes da minha história com novos pontos de vista. E assim, redesenha-la a partir dessa nova visão, nesse novo tempo: o agora. Extraí todo o conteúdo inicial da história das imagens filmicas do super 8 e das sonoras gravadas pelo meu tio Tatá. Muitas das cenas registradas não habitavam a minha memória e, em contrapartida, parte das minhas lembranças estavam vivas apenas dentro de mim.

As imagens filmicas traziam registros de diversos episódios da minha vida e, como na memória, essas imagens, por mais que possam parecer pouco nítidas, desbotadas ou mesmo expandidas, elas contêm formas realistas. A escolha de trabalhar com desenhos sem distorções foi feita desde o início, antes mesmo de escolher qual a técnica a ser utilizada para representar as narrativas. O desenho me pareceu o caminho mais simples e alinhado com a idéia de fio, que se forma e que desaparece, como o atributo volátil da memória. Optei por criar o desenho a partir da imagem fotográfica, mas em vez de cobrir toda a imagem, o desenho nascia em traço a partir da imagem e se desprendia dela quando a própria desaparecia por completo e se fundia a um fundo neutro. O fundo para os desenhos foi uma escolha de reforço o ambiente dos filmes super 8, uma base neutra que lembra uma película de filmes sem imagens, apenas com os ruídos e as sujeiras que lhe são peculiares.

Utilizei a linha em preto e também a linha branca para ter mais opções ao desenhar entre luz e sombra. Nas cenas em Rotoscopia da *Eu Adulta*, a linha é preenchida por uma massa de cor chapada em tons de cinza. Esses trechos onde a imagem é estável, o movimento de destaque está nas interferências coloridas em rosa e laranja que interagem com a personagem e as bobinas dos filmes. Nos trechos destinados a memória, a linha é mais frágil e os desenhos não tem preenchimento, se formando, se transformando e se desfazendo. Na última cena do filme, a da menina bailarina, abro mão da linha e uso apenas as massas de cor e um efeito de água que espalha a própria imagem e dá novas formas à ela.

As cenas desenhadas também foram construídas e trabalhadas em blocos distintos como a montagem: O desenho em rotoscopia da sequência da *"Eu Adulta"*, a partir de gravações contemporâneas, os desenhos em linha feitos a partir da sequência principal do filme super 8, onde também entro com o título do filme, a sequência das lembranças imaginadas com desenhos mais livres em traço e a sequência final da bailarina.



FIG 17 Fotograma com o desenho de linha e cor (acervo da autora)

6.5.1.3 A construção das cenas animadas

As animações feitas no filme foram construídas com desenho frame a frame utilizando o Anime Dessin dentro do programa Adobe Photoshop. A escolha foi feita pela simplicidade e a possibilidade de realizar o trabalho estando em casa. O filme foi finalizado durante uma pandemia que teve início em março de 2020 que limitou mobilidade e o contato entre as pessoas, por conta desse fato, as possibilidades técnicas ficaram restritas e remotas (tínhamos que produzir em casa).

Para criar a Rotoscopia, desenhei frame a frame sobre as imagens em video da sequência Eu Adulta no Anime Dessin . Escolhi a paletta de cinzas e o pincel lapis crayon para imprimir um ar artesanal ao desenho. Também deixei algumas brechas da imagem de vídeo para dar a idéia do desenho ir se construindo, como um redesenho da própria realidade. Nas animações criadas a partir dos registros super 8, que são memórias da minha infância, a linha nasce a partir da imagem e se solta dela se transformando em desenhos mais frágeis que se transformam pelo movimento das linhas e se dissolvem como as lembranças. A animação da cor que aparece e atravessa as cenas animadas do filme, também foi feita em desenho frame a frame, com um pincel mais largo para criar um aspecto mais denso e consistente.

Apenas no encerramento do filme, optei por criar uma colagem onde misturo animações desenhadas com recortes coloridos e uso o Adobe After Effects para montar a sequência.

6.5.1.4 A animação como camada de significado e arte

A animação é uma ferramenta potente para representar situações e estados emocionais e mentais que seriam impossíveis de ser traduzidos pela imagem real. Além disso, ela possibilita que criemos ambientes e universos muito particulares e surreais. Uma autobiografia já carrega em si um valor bastante pessoal e toda a sua carga subjetiva. Uma autobiografia animada vai além, pois através da expressão representada, que é muito mais

autoral e carregada de particularidades, conseguimos chegar ao ápice da singularidade. Ela entra no filme como uma camada de subjetividade: autoral e singular.

Todas as escolhas feitas nas camadas e cenas animadas do filme, tem junto delas, um enorme carga pessoal. É uma representação artística, que além das escolhas de luz, enquadramento, movimento de cena, voz, trilha sonora, edição, som ambiente, etc. Ela tem mais camadas de escolhas pessoais, como por exemplo, a técnica (stop motion, 3d, desenho 2d, volumes, materiais, pintura...), as cores, a forma de animar. Tudo isso faz com que esse traço pessoal seja definitivamente único. É como quando, numa sala de aula, um professor pede aos alunos que desenhe uma flor: cada desenho terá uma flor diferente, mesmo que ele restrinja o uso da mesma cor e caneta. E essa singularidade, está para além do bom e do mal, do certo e do errado, pois é uma representação artística do que vemos, a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral.

6.5.2. CORES

6.5.2.1. Estudos cromáticos: Paleta de Cores.

A Cor como personagem e a defesa das escolhas cromáticas e dos pontos de interferência.



FIG 18 Fotogramas do filme com os desenhos em linha e a cor-personagem (acrevo da autora)

A base cromática do filme é o preto e branco. A imagem desenhada segue uma paleta de tons cinzentos, inspirada nos tons do filme super 8 e se integra dessa forma ao filme oferecendo uma base neutra para que a única cor usada, um rosa-alaranjado se expresse e tenha força.

A cor rosa-laranja entra no filme como a personificação do sentimento de ligação e afeto entre a "Eu adulta" e as memórias deixadas pelo tio Tatá. É o amor entre a menina e seu tio e, a escolha de uma cor vibrante e quente representa o calor do sentimento de aconchego e carinho entre eles. A cor aparece no filme quando a Eu Adulta toca na caixa que recebe com os registros de memórias do tio. Ela se manifesta em cada toque da personagem com o material e vai se expandindo cena a cena. Quando a Eu adulta finalmente começa a assistir as imagens das bobinas a cor aparece dentro do view finder, no filme super 8. Nas primeiras cenas dos filmes de memória optei por deixar o super 8

limpo e só reaparecer com a cor no filme na cena do 'Adeus', que é quando o carro parte e se (re)estabelece o contato da menina com o tio. A cor cria uma costura das lembranças com a relação entre eles.

Uma referência que só assisti após o filme estar pronto, é o curta de animação norte-americano *Se Algo Acontecer... Te Amo* (2020) de Michael Govier e Will McCormack. Eles usam a cor, da mesma forma, para criar uma conexão entre a personagem que está ausente - a filha do casal que morre prematuramente - representada pelo azul, e seus pais. A cor, no caso desse filme é também tratada com distinção, tendo um significado e força no filme.

6.5.3. O AMBIENTE SONORO

Não dá pra falar em ambiente sonoro no cinema sem citar Michel Chion, que em seu livro *Audiovisão* (2008 - traduzido em português), questiona o poder do som no cinema, criando o conceito de ilusão audiovisual e uma definição sobre o valor do som no cinema.

"Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem até dar a impressão imediata que aquilo que se vê ou aquilo que se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre «naturalmente» daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão, erroneamente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê." (Chion, 2008)

O valor acrescentado funciona, sobretudo, no âmbito do sincronismo som/imagem pelo princípio da síncrize, que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve no âmbito da produção audiovisual. Segundo ele, a voz é o suporte da expressão verbal no cinema e se sobrepõe a todos os outros sons. (Chion, 2008, p.12 e 13)

Chion (2008, p.14) também descreve sobre o valor acrescentado pela música. Ele chama de empática quando ela exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo e o tom condizentes com os sentimentos. Já a música que ele denomina 'ánempática' é a música que se manifesta numa indiferença ostensiva, desenrolando-se de maneira igual, corajosa e inflexível. Percebemos o som e a imagem de forma completamente diferente, mas se complementam mutuamente. Ao assistirmos um filme, o som tem enorme influência na percepção de tempo da imagem. Para ele, a escuta no cinema é de grande importância e ele também aprofunda o estudo das formas como o som é introduzido, as diversas características e tipos de uso da música, o som real e o som reproduzido entre muitos outros aspectos. (Chion, 2008, p. 18)

Em suma, Michel Chion nos mostra como, na verdade, no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não «vemos» a mesma coisa quando ouvimos; não «ouvimos» a mesma coisa quando vemos.

No filme 'A Partir desse Instante' fiz uso de arquivos de gravações de voz antigos, sonoras atuais, efeitos sonoros e música. A banda sonora do filme foi bastante intensa e complexa na sua produção.

6.5.3.1. Vozes do Passado e Novas Reflexões na Primeira Pessoa

Escutar todas as mensagens sonoras do meu tio Tatá, dirigidas à mim, e gravadas na época da minha infância, foi antes de qualquer outra palavra, emocionante. Sua voz distorcida pela fita magnética me trouxeram de volta sua presença e o sentimentos enterrados por camadas de tempo. O som da sua fala, transcodificado de uma antiga fita magnética de um gravador de rolo sexagenário, soa bastante estranho e cheio de ruídos, como se estivesse realmente num tunel do tempo. Mas o conteúdo de sua fala na sua voz original foi a melhor opção sem dúvida, mesmo que precisasse legendar.

Usar a minha voz no filme, para narrar as reflexões e dar as respostas ao meu tio foi um grande desafio. Nunca tive habilidades teatrais e cada vez que reorganizava as sequências do filme, brotavam diferentes versões de frases. Minhas palavras, além de serem parte da conversa com meu tio, reforçam no filme a análise dessa vivência e pontuam a minha versão da história.

6.5.3.2. Trilha Sonora

Uma trilha sonora original é um trabalho para músicos e sound designers. Nesse malabarismo em agrupar todas as funções na realização do filme, é muito difícil dar conta de tudo. Nas primeiras montagens, ainda como referência - sabendo que não poderia usar por terem direitos autorais caros - eu fiz uso de trechos de músicas da Jovem-Guarda, com os acordes e vozes de Roberto e Erasmo Carlos, que eram ícones da época e foram a trilha sonora mais escutada nesse período da minha infância - os anos 1960. Na impossibilidade de usá-las no filme, recorri a um músico com o qual já havia trabalhado e apresentei referências e a pré-montagem do filme à ele. Ele compôs uma trilha original no piano e criou alguns temas, que proporcionaram um tom mais emocional ao filme. O piano se tornou um elemento tema da minha relação com o tio Tatá, assim como a cor rosa alaranjada. O ritmo da Jovem guarda ficou esquecido, dando lugar à uma sonoridade mais clássica e ambiental. Incluímos uma bossa-nova na cena principal para substituir um dos temas de piano que foi rejeitado pelos orientadores nos últimos pitchings. A música de encerramento promove um clima mais alegre e energético ao fim do filme, pois tem um ritmo marcado e faz uso de outros instrumentos, como a bateria.

6.5.3.3. Sonoplastia

A sonoplastia do curta é repleta de efeitos sonoros: som dos projetores, tapes, gravadores de rolos, rewinds e fast-fowards. Tudo isso misturado a um som ambiente "falso" diegético com o de pássaros cantando numa cena de jardim, o barulho de carros passando

numa estrada e o som das ondas do mar em algumas cenas distintas. Conteí com o auxílio luxuoso de um sound designer na mixagem final, o que valorizou bastante o resultado do filme.

6.5.3.4. Defesa das escolhas sonoras

Na montagem das primeiras sequências e no animatic, senti a necessidade de inserir efeitos sonoros e enfatizar os ruídos de uma tecnologia de outra época, mais barulhenta que a atual, com seus sons diferenciados. Cheguei inclusive a simular o ruído das vitrolas antigas e dos discos LP sobre os trechos das músicas de referência datadas dos anos 1960 no Brasil. Essas músicas representavam o ritmo que eu ouvia nas vitrolas da minha família nessa época, que era chamado de "iêiêiê" - o rockn-roll brasileiro criado por um movimento musical que se chamava Jovem-Guarda- onde o Roberto Carlos era seu "rei". Foi uma verdadeira trilha sonora da minha infância. Ao procurar ajuda para esse ingrediente do filme com as referências musicais que selecionei, aceitei a sugestão proposta pelo músico Turi Collura, que criou as composições ao piano, dando um tom mais emocional e clássico ao filme. Ele também desenvolveu acordes para pontuar a minha aproximação com o tio Tatá no filme.

A música tem a propriedade de dar o tom e criar atmosferas específicas nos filmes. Essa escolha deu ao filme um tom mais emotivo, e para alternar sentimentos, solicitei ao músico outros ritmos para a cena principal e o encerramento do filme. Em momento algum cogitei em não usar uma trilha sonora musical, pois desde criança sempre me movi por músicas. Além disso, busquei inserir efeitos para pontuar as ações nas cenas, como o barulho do carro, o click do botão da máquina e o barulhoso projetor de filmes.

Acredito que a sonoplastia e o ambiente sonoro podem transformar um filme e agradeço o empenho dos profissionais que me ajudaram nessa etapa, pois realizar esse filme sozinha, mesmo sendo um curta-metragem, é uma tarefa bastante complexa para dar conta de todos os detalhes, especialmente os sonoros.

6.6. Evolução e a Conclusão do filme

6.6.1. Pitchings, Feed Backs e Relatórios

Foram feitas 10 Apresentações e Pitchings durante o projeto e, a cada uma delas, o trabalho se reconfigurava. Foi um processo longo, cheio de idas e vindas e muitas modificações. Como já citei anteriormente, a primeira idéia foi fazer uma ficção com as imagens e mostrar todo o processo com os rolos de filmes e os caminhos de construção de uma história inventada. Entendi que deveria contar uma história minha, pois sabia ao ver as imagens, que esse era o melhor caminho, porém o mais difícil. Lidei com muitos bloqueios e resistências que surgiram, mas pouco a pouco fui me concentrando no recorte da história a ser revelado e principalmente, de que maneira poderia fazê-lo.

Foram muitas experiências, possibilidades, estudos e, a partir dos feedbacks recebidos pelas apresentações, fui refinando o trabalho. A experiência com os Pitchings foi fundamental, pois o trabalho de construção desse filme foi muito solitário e outros olhares são sempre bem-vindos. O grupo de professores que se revezava no acompanhamento dos pitchings de apresentações teciam comentários valiosos para o desenvolvimento do projeto. Uma supervisão é fundamental para que possamos enxergar por outros ângulos um tema onde estamos mergulhados. Criei uma pasta com as apresentações e os relatórios dos comentários recebidos que me guiavam a cada nova etapa do filme. Além disso, as observações que foram feitas para os projetos das outras alunas do Mestrado também reverberavam no meu projeto. As referências citadas, as críticas e os feedbacks são essenciais para que possamos dar um próximo passo com mais confiança no que estamos construindo.

6.6.2. Escolhas e Pluralidade

Os estudos sobre autobiografia e as escritas de si são relativamente recentes, e foi fundamental criar um deslocamento para examinar como as expressões em primeira pessoa se configuraram historicamente. Pesquisei estudos sobre o início das escritas em primeira pessoa, suas controvérsias e a pluralidade de expressões.

Se tivesse optado em seguir a minha primeira versão do projeto, tenho certeza, seria bem mais fácil, pois poderia desenhá-la de fora pra dentro: Criaria uma história de ficção ou baseada em algum conto existente e utilizaria as minhas imagens e desenhos inspirados nos filmes animados que assistia na minha infância. Na primeira apresentação essa ideia foi 'chumbada' - como dizem os portugueses- e precisei buscar um recorte de história que fosse verdadeira para mim, entre as imagens registradas. O movimento se inverteu e passei a criar um projeto de dentro pra fora. Foi muito mais complexo, mas também muito mais rico no sentido emocional, pessoal e de auto-conhecimento. Um desafio que nunca havia enfrentado.

Falar de si evoca muitas questões: Por que contar uma história pessoal? Para quem? O que me move a fazer isso? Devo realmente me expor? até que ponto? E todas essas perguntas se juntam a decisões e escolhas que fazemos o tempo todo na construção do filme. Quando nos apresentamos, escolhemos como queremos ser vistos e assim, nos representamos e representamos também nossas memórias. Por mais que pareçam verdadeiras - fruto de registros em filmes - são também resultado de um momento escolhido por alguém e que passa por nossa própria escolha em revelar ou não aquela imagem ou momento. Mesmo quando estamos lidando somente com os registros, ao montá-los e sonorizá-los criamos uma narrativa sobre eles e estamos moldando uma história sob a nossa perspectiva. Não é mais possível pensar em um documentário sem toda essa carga subjetiva e uma autobiografia carrega ainda mais a carga de representação que queremos dar à ela. Sua diferença da total ficção é que não precisamos buscar um pedaço do real

para apoiar a história e podemos ficar completamente descolados da realidade. Aprendi ao realizar esse filme e dissertação que a autobiografia se mistura o tempo todo com a autoficção. Para mim, a realidade supera sempre qualquer história inventada, pois se mistura a todo o imaginário que paira no inconsciente coletivo da humanidade.

6.6.3. Conclusão do filme

A construção do filme curta-metragem 'A Partir desse Instante' foi em si um grande aprendizado, pois independente do resultado final que consegui, sua criação e produção foram extremamente ricas em novos desafios. Nunca havia realizado um trabalho autobiográfico e durante a minha vida profissional, trabalhei em muitos filmes documentais, ficção, séries de Tv e em outros conteúdos. Acredito que nada se compara a uma exposição pessoal com essa complexidade e, ao ler depoimentos de autoras como Nara Normande, realizadora do filme Guaxuma dizendo que foram mais de 5 anos de trabalho até chegar ao filme me dei conta que numa autobiografia, os processos são mais profundos e movemos emoções que na maioria do tempo, ficam na zona de conforto e não estamos preparados.

Ao fazer o filme eu entendi na prática como se dão as escolhas e os limites do que expomos ao contar um recorte de uma história pessoal: É um exercício de moldar o que queremos mostrar. E essa imagem que formamos, vai ter o aspecto que desejamos. Poderia, por exemplo, ter focado a minha história na dor, e usar imagens da criança amuada, que não dá a mão aos tios e que sonha com a imagem da mãe. Ou criar uma versão onde fui com meus pais e criar uma alegoria sobre esse sonho. São tantas possibilidades que perderia um tempo enorme a descreve-las aqui. E especialmente por ter o acréscimo da animação, todas as possibilidades são ampliadas.

Se fosse construir novamente o filme, a partir do que aprendi - não só fazendo, mas lendo, assistindo referências, e com o próprio resultado - faria certamente um outro filme. Senti falta, por exemplo, de no início colocar alguma imagem minha com a minha mãe, pois hoje percebo que essa cena daria peso ao que perdi, reforçaria o meu abandono. Mas a falta da imagem com ela era real e creio que tudo isso faz parte da história. Faria cenas mais surrealistas com a minha imagem adulta ao sofrer o impacto das memórias, saindo do contorno do corpo, se derretesse ou se preenchendo com o filme. Tenho certeza que estive muito presa à realidade nesse trecho do filme.

Não fiz uso de stop motion como previsto no início, usando as latas de filmes, e os recortes fotográficos picados em envelopes de correspondência. Mas com a pandemia, optei por seguir um formato que pudesse produzir mais facilmente em casa. Mesmo nos desenhos, tenho consciência que a minha condição técnica de animadora não é perfeita e exatamente por isso, não consegui representar as cenas com uma fluidez e um timing sofisticado. Poderia ter escolhido uma outra solução técnica mais confortável, como a

animação por colagem, mas fazia sentido ser desenho e assumi o desafio de fazê-lo mesmo sabendo que o meu domínio era limitado.

Tenho consciência que a decisão de homenagear o meu tio no filme foi bastante piegas, mas foi o que aconteceu pela própria natureza do projeto. Não estava pensando em audiência, encaixe etnográfico ou qualquer outra segunda intenção. Foi apenas a vontade de cumprir e honrar esse legado e agradecer pela aventura que ele me proporcionou. Percebo que se tivesse iniciado a pesquisa teórica e de referências de filmes antes, o projeto teria outro aspecto. A ordem dos fatores não foi a mais adequada, e imagino que de outra forma o filme poderia ter contado com referências mais claras. De qualquer forma, esse salto no escuro pode dar ao filme um lugar mais original, mais apropriado à sua singularidade. Reafirmo aqui a importância das apresentações e dos feedbacks dos professores durante a elaboração do filme. O projeto individual acaba sendo muito solitário e comentários construtivos são fundamentais. Filme e texto concluídos, sem grandes expectativas, mas contente pela concretização dessa etapa e do crescimento que me proporcionou.

7. Resultados

7.1. A concretização de um desejo

Falar sobre a importância das memórias e a construção narrativa de nossas histórias, dando sentido à elas, se tornou algo concreto nesse projeto. Além disso, partilhar esses recortes de histórias, integrando-as cada vez mais à nossa vida.

Nossa vida é composta por uma infinidade de acontecimentos, imagens, sons, sentimentos e impressões que ficam espalhados pelo tempo ou guardados dentro de nós. Reunir esses fragmentos de memórias e construir uma narrativa é dar forma às nossas histórias de vida. Ao entrar em contato com registros, imagens, lugares do passado, nos faz dar conta de nossas ilusões e nos ensina a ver outros pontos de vista. Esse projeto foi uma oportunidade de entrar em contato com essas memórias produzidas pelo meu tio Oswaldo Perácio, e por meio desse material que documenta o início da minha vida, tive a oportunidade de novos olhares e entendimentos a respeito de episódios da minha vida.

Como me referi na conclusão do filme, se fosse começar de novo, com os aprendizados desse processo, teria feito um outro filme. Provavelmente não me preocuparia tanto em mostrar as bobinas de filmes, mas na época estava empolgada e envolvida com a digitalização e os eventos se misturaram dentro de mim e na minha forma de representação. Acredito que falar da preservação da memória pessoal e familiar é um assunto que não é unânime, mas sei da importância das histórias pessoais como objetos de formação da memória coletiva.

7.2. As dificuldades narrativas no filme

O que senti mais dificuldade foi falar sobre os sentimentos ruins. Na verdade, ao mostrar a cena onde me senti abandonada, optei por enfatizar o papel do meu tio, que me deu uma alternativa amorosa. Não sei quanto tempo eu demorei nessa dor, pois não me recordo, mas preferi mostrar o desdobramento positivo desse episódio.

O registro é só uma parte do acontecimento. Sabemos que há sempre alguma imagem que falta...ou talvez existe apenas na minha mente. Mas é fato que costumamos registrar em filmes e divulgar apenas os bons momentos. Falar de acontecimentos difíceis utilizando imagens registradas em família, é bem mais complexo, pois não as deixamos gravadas. Existem casos especiais onde se encena a situação depois, como no caso de Tarnation, mas no senso comum é mais fácil vermos registrados mais aniversários que enterros, casamentos que divórcios. Um dos pontos que gostaria de falar é que a vida não é só boa. Ela também pode ser cruel. É um grande desafio ainda a ser vencido.

7.3. A representação por meio de filmes de família e o trabalho sobre eles

Trabalhar com o acervo de memórias de família foi um trabalho muito rico e emocionante, desde a digitalização até a escolha das imagens. Dar nova vida a esses registros, trazê-los à luz foi uma grande realização. Acredito que a memória familiar é um bem precioso e ao entrar em contato com as cenas filmadas na minha infância, as vozes dos meus tios, a minha própria voz e todos os ruídos que se criaram entre a minha memória e as narrativas que eu assistia agora foi uma enorme reflexão. Também sabemos que olhamos pro passado para não repetir os mesmos erros e seguirmos mais leves.

Falamos muito hoje do poder da ancestralidade e das relações como uma ferramenta importante no autoconhecimento. Cada imagem traz em si tantos detalhes e signos que foi muito difícil assimilar rapidamente e escolher quais eu usaria no filme. A escolha desse recorte de história foi trazido pela própria imagem. A representação da minha infância com meus tios acredito que ficou bem clara. Mesmo a parte desenhada onde passo momentos mágicos com meu tio. O que talvez não consegui foi dar um peso maior ao conflito que vivi ao ser deixada pelos meus pais. Se tivesse criado cenas anteriores com eles no início da montagem, esse corte teria ficado mais evidente.

Foi um filme feito através do olhar do meu tio e agora, do meu próprio olhar vendo através do olhar dele. Criamos complexidades e distorções e geramos lentes em cima de lentes para uma nova perspectiva da história. A última cena foi uma tentativa de representar um voo, uma plenitude daquela menina já refeita. Mas trabalhei em subjetividades e sutilezas que para o espectador comum posso não ter conseguido transmitir com clareza. Mas as histórias não precisam ser completamente claras o tempo todo.

A transformação dos filmes com cor e grafismo.

O desenho e os efeitos nas imagens são algo que me acompanham por quase toda a vida. Sempre gostei de interferir no real. A imagem não é mais apenas uma fotografia, mas a leitura particular e gestual que faço dela, a maneira como a redesenho. A interferência e o redesenho são ferramentas que nos possibilitam manipular e conduzir a leitura de uma imagem da forma que desejamos. No caso desse filme, a falta de certas imagens permitiu e pediu isso. Complementar, inserir, acentuar ou agregar sentidos às imagens, acrescentando cores, criando o isolamento de personagens em cena, desenhando outros elementos inexistentes. Tudo isso reforça sensações que desejamos transmitir e são efeitos que fortalecem a narrativa. O grafismo manual também torna o filme uma peça única e artesanal, onde o fazer a mão traz um valor singular ao filme.

A imagem desenhada sobre os filmes de memória.

Os desenhos sobre as imagens do super 8 criaram novas camadas de destaque e apontaram os detalhes escolhidos para serem vistos. Criaram novo significado e ponto de

vista na utilização do traço, na técnica e na forma de animar. As animações provocaram uma interferência explícita sobre o "real", aprimorando e conduzindo o olhar para as características sensoriais da memória, do sonho e da resignificação da imagem apontadas pelas minhas escolhas.

A leitura pretendida do filme

O filme mescla uma história pessoal, uma homenagem e uma autoficção. Uma partilha que mistura filmes da memória familiar com desenhos e comentários atuais sobre a própria história. É um filme-recorte-reflexão que convida o espectador à olhar para a sua história de vida e a buscar lembranças e novos olhares sobre elas.

A leitura pessoal do filme

É um filme construído a partir de registros sonoros e fílmicos. Uma leitura pessoal de um recorte da história que vivi, narrada em primeira pessoa, com uma visão singular que se torna pública ao ser transportada para um filme.

É um filme de experiências. As etapas se sobrepõem, misturo bobinas de filmes com projeções e desenhos por cima da imagem. Ele mistura também o passado e o presente, a realidade e a imaginação e deixa clara a interferência da autora sobre a própria história. É um resgate de sentido para filmes e sonoras esquecidos pelo tempo. Um projeto feito dentro de um ambiente acadêmico, acompanhado por um grupo de professores especialistas com leituras embasadoras. Uma experiência desafiadora com um resultado original.

7.4. Usos, novas audiências e exibição

O filme curta-metragem tem e sempre teve um alcance bastante restrito. É um filme a ser assistido em Festivais, em algumas grades televisivas e que também pode ser usado em salas de aula e em grupos terapêuticos como ferramenta de educação. Com a internet e o acesso direto às redes, é fácil ser disponibilizado online para uma audiência mais abrangente e ocasional.

Pelo seu conteúdo pode ser incluído em festivais de animação, de curta-metragem documental, experimental e autobiográfico. Também pode participar de eventos que se relacionem com a memória e os usos de registros de memória e a autobiografia. Pode ser incluído em sala de aula numa disciplina sobre narrativas autobiográficas ou como exemplo de mistura de mídia, técnicas e linguagem.

Divulgação

A divulgação do filme deverá ser feita junto aos festivais de curtas e de animação, nas páginas da internet, a partir de links para a exibição no Vimeo, no site da Estudio Zip, e através de postagens eletrônicas e contatos com eventos de animação, autobiografia e

memória. Também pode participar de eventos Terapêuticos, de Autoconhecimento e com tema de Construção da Individualidade.

Foi produzido um press-kit em arquivo digital com o Poster, 3 stills do filme, sinopse, nota de intenções e a ficha técnica completa. Também foi produzido o trailer de divulgação do filme em formato h264 que pode ser assistido inclusive nos telemóveis.

Desdobramentos

Criar um espaço de cuidado com a memória pessoal e familiar pode dar dignidade à própria existência, proporcionando um trabalho de resignificação e de "cura" da própria história através de uma visão terapêutica. É um tema muito rico e que se encaixa nesse mundo individualizado, midiático, auto-expressivo e pode abrir novos espaços e ser uma ferramenta em Programas Terapêuticos com propostas narrativas e artísticas. Workshops de recriação, compreensão, trocas e reflexões sobre as experiências vividas e narrativas de cada um. Apoio a Programas Terapêuticos com propostas narrativas e artísticas.

Consultoria e organização de arquivos de registros de pessoas e famílias que desejam construir narrativas de suas histórias.

8. Conclusão

Construir o filme autobiográfico 'A Partir Desse Instante' utilizando os filmes super 8 e as sonoras do acervo da minha família foi um trabalho extenso, íntimo e solitário. Relacionar as memórias reveladas pelas imagens e vozes do passado com as recordações e sentimentos que eu guardava, me fizeram refletir sobre a volubilidade do que lembramos e contamos nas nossas histórias pessoais.

Com base no contato com esse acervo particular e com todo o conteúdo teórico e fílmico que encontrei no desenvolvimento da pesquisa de investigação sobre temas pertinentes a esse projeto, pude compreender que mesmo trabalhando inserida num ambiente documental, seja através de registros em filmes, fotos, escritos, depoimentos, cartas, etc, quando mergulhamos nas subjetividades contidas nesses registros e no nosso próprio olhar interpretativo sobre eles, é impossível considerar qualquer dessas histórias de forma imparcial: sempre estaremos lidando com pontos de vista, escolhas pessoais, concepções de um grupo, um tempo histórico determinado e com pequenas ou grandes distorções na forma narrativa dessas histórias. O fato de eu contar a história a partir do tempo presente, quase 6 décadas após os registros serem feitos, já é em si um fator determinante na relatividade do que eu narro.

Além disso, a proposta de introduzir a animação no filme, aumentam os fatores subjetivos e acentuam o meu domínio sobre a história. A autobiografia se mistura cada vez mais com a autoficção e reforça a minha liberdade de revelar, criar e construir - nesse ambiente descolado do real - a singularidade que escolher. Ao misturar as cenas 'reais' escolhidas nos filmes de arquivo com os desenhos e animações, experimento expor essa inter-relação entre a realidade que me é demonstrada pela ótica dos registros e a que construo a partir das lembranças que trago na memória.

Concluo, baseada nessa pesquisa e na prática do passo a passo da realização do filme, que hoje em dia toda autobiografia é também uma autoficção. E essa autoficção está inserida dentro de um espaço-tempo socio-cultural que se transforma permanentemente, e se expressa a partir de um código estabelecido por um grupo de pessoas situadas em uma determinada cultura, num período histórico em constante mudança. Sempre haverá uma escolha de como a história será contada. Os acontecimentos existem, mas a narrativa se dá a partir da forma como os interpretamos e reagimos à eles. Fica cada vez mais claro o quanto as histórias autobiográficas podem conter uma imagem ficcional de nós mesmos, alinhada com a representação que queremos projetar no mundo e na memória dos outros. Esse é um projeto que integra cinema, memória, arte e psicologia.

Olhar os acontecimentos da nossa vida de um lugar onde possamos reunir os fragmentos de memória espalhados dentro e fora de nós mesmos e montar um recorte narrativo da nossa própria história, nos ajuda a enxergar nossa vida de uma outra

perspectiva e (re) criar uma auto-imagem mais consciente indo além do conceito que tínhamos de nós mesmos.

"La vida no es lo que uno vivió, sino lo que uno recuerda,
y comomo la recuerda para contarla"

Gabriel Garcia Marques

9. Referências

9.1. Filmografia

Album de familia | THE FAMILY ALBUM

de Alan Berliner

USA | 1988 | 1H10min

link em Youtube

https://www.youtube.com/watch?v=wUSuEktYC_w

link trechos no Vimeo

<https://vimeo.com/74534749>

<https://vimeo.com/74534750>

Anna dos 6 aos 18

de Nikita Mikhalkov

Russia | 1994 | 1h 40min

link no youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=b7h6PROqGro>

As Férias Prolongadas / De Grote Vakantie

Dirigido por Johan van der Keuken

Países Baixos (Holanda) | 2000 | Documentário | 142 min

As I was Moving Ahead, Occasionally I saw Brief Glimpses of Beauty

(Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza)

de Jonas Mekas

USA | 2000 | Documentário-Experimental | 4h 48m

link de trechos no youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=XhmZ7C-oXDY>

<https://www.youtube.com/watch?v=sWUZzaDAAJ4>

As Praias de Ágnes

de Agnes Varda

França | 2008 | 1h50min

link trailer on Vimeo

<https://vimeo.com/14703145>

Bem me Quer...Mal me Quer

À la folie...pas du tout

de Laetitia Colombani

França | 2002 | 92 min

Carne

de Camila Kater

Brasil | 2020 | Animação Curta-metragem | 12 min

Link do filme acedido em 15 nov 2021

<https://www.nytimes.com/video/opinion/100000007491017/carne.html?smid=pl-share> link entrevista sobre indicação ao Oscar

<https://www.terra.com.br/diversao/videos/curta-carne-e-nova-aposta-do-brasil-para-o-oscar,9099417.html>

Dreznica

de Anna Azevedo

Brasil | 2008 | 8mm - 35mm | 14 min

link no Vimeo <https://vimeo.com/20659463>

Dog Star Man

de Stan Brakhage

USA | 1961 - 1964 | 51 min | Cor | Sem Som

link no youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=NAoTHILzheo>

Elena

de Petra Costa

Brasil | 2012 | 1h 22min | Documentário

link trailer youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=yc0T-pPwrTk>

First Cousin Once Removed

de Alan Berliner

USA | 2012 | 1h18min

<https://www.youtube.com/watch?v=fF7n0C5CQLw>

Guaxuma

de Nara Normande

Brasil | 2018 | 14 min | Animação

Link para o filme no Vimeo <https://vimeo.com/372750763>

Guiocel

de Mara Ungureanu

Portugal | 2015 | 5 min | Animação

link trailer youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=vg9TRDcgdcM>

Link no Vimeo

<https://industrialcriativa.pt/projeto/30558/ghiocel-2015-curta-metragem>

Historia que Contamos

Stories We Tell

Sarah Polley

Canadá | 1h 49min | Documentário

link filmin

<https://www.filmin.pt/filme/historias-que-contamos>

link trailer no youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=nq7CHLUu8vo>

Jeanne Dielman 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles

de Chantal Akerman

Bélgica | 1975 | 3h 21m

link trecho no youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=5C5Az-239uM>

L'Image Manquante

de Rithy Panh

FRA-Camboja | 2013 | Documentário Histórico | 1h 32m

link no Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0>

Link trechos

<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-220804/>

Meu nome é Daniel

de Daniel Gonçalves

Brasil | 2018 | Documentário | 1h 23 min

link trailer oficial no youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=XcmdyBfYcuo&t=1s>

Nobody Business: Grandparents

Alan Berliner

USA | 1996 | 60 min

<https://vimeo.com/74539594>

Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos

de Marcelo Masagão

Brasil | 1999 | 1h 13 min | Documentário

link no Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=ahQzx79jUso>

Persépolis

de Marjani Satrapi e Vincent Paronnaud

França | 2007 | 1h 36min | Animation, Biography, Drama

link trailer youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=3PXHeKuBzPY>

Quand je serai dictateur

de Yaël André

Belgique | 2013 | 90 minutes | Super 8 mm & 8 mm

<https://cineuropa.org/fr/video/rdid/355627/>

Rel Five

de Stan Brakhage

USA | 1998 | 14 min

link no youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=xZMKY0lv600>

Ryan

Dir. Chris Landreth

Canadá | 2004 | 14 min | Animação

Link no Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=nbkBjZKBLHQ>

Santiago

de João Salles

Brasil | 2007 | Documentário | 1h 20m

link trailer no youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=DemIR3Z6DRE>

Se Algo acontecer... Te Amo

(If anything happens I love you)

de Michael Govier, Will McCormack

USA | 2020 | Animação - Drama | 12 min

link para trailer no Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=l2e1fZnqgjE>

Tarnation

de Joannathan Caouette

Estados Unidos | 2003 | 1h28min

<https://mubi.com/pt/films/tarnation>

The Sinking of Lusitania

de Winsor McCay

USA | 1918 | 12 min | Curta-Metragem | Sem Som| PB

Link no youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=wq7hMuiz1mI>

The Sweetest Sound

de Alan Berliner

USA | 2001 | 60 min

link in VIMEO

<https://vimeo.com/alanberliner>

The wonder ring

de Stan Brakhage

USA | 1995 | 6 min

<https://www.youtube.com/watch?v=uD7uqs4y7tQ>

Waking LifeWaking Life

de Richard Linklater

USA | 2001 | Experimental | 1h 39m

link trailer no Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=uk2DeTet98o>

9.2. BIBLIOGRAFIA

- Adriano, C. (1998). O Pensador do Cinema, artigo Jornal Folha de São Paulo, acessado em ago 2021 em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08029816.htm>
- Andrei, Y., & Santos, B. (2019). Autobiografia e (Re-) Significação. Bakhtiniana , São Paulo, 15 (2): 125-151, abril / junho.
- Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Baddeley, A. D. (2012). Reflections on autobiographical memory. In D. Berntsen, & D. C. Rubin (Eds.), *Understanding autobiographical memory : theories and approaches* (pp. 70-88). Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139021937.007
- , A. D. (1999). *Essentials of Human Memory*, Hove: Psychology Press.
- Baptista, M. (2019) *Autobiografia em Cinema*. (Doctoral Dissertation, Universidade de Lisboa).
- Barthes, R. (1984), *A câmara clara: Notas sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- , R. (2011). Introdução à análise estrutural da narrativa. In: Barthes, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. trad. maria Zélia barbosa Pinto. 7a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; 2011, p. 19.
- Bate, D. (2010) The Memory of Photography, *Photographies*, 3:2, 243-257.
- Beige, A. (2009, March 18). When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality, IDA International Documentary Association.
- Benevenuti, C., Nicolini, P. , Martins, A. (2016). Autobiografia ou Autoficção: As possibilidades de representação do eu no universo fílmico contemporâneo. Artigo Jornal, XIII EVIDOSOL e X CILTEC- Online - junho/2016.
- Betancourt, M. (2016, October 9). The Power of Animation in Documentaries, Online Paste Magazine.
- Blank, T., Lins, C. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39(37), 52-74.

Brum, B. N., (2019). Notas sobre a teoria da sujeição em Butler: um debate com Foucault, Althusser e Zizek. *Revista Reflexiones Marginales*.

Butler, J.(2015). *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica.

Chamusca, T. (2015). *Resenha do livro: Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte. Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação.

Chion, M. (1994) *Audio-Vision – Sound on Screen*. Columbia University Press. New York.

-----, M.(2008) A Audiovisão (em português).

Conway, M. A., Loveday, C. (2015). Remembering, imagining, false memories & personal meanings. *Consciousness and Cognition*. 33. 574-581. <http://dx.doi.org/10.1016/j.concog.2014.12.002>

Costa, A. C. S. (2012). *Documentário em primeira pessoa: relatos íntimos no audiovisual*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Cruz, N. V. (2011). Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. *Discursos fotográficos*, 7(11), 37- 155.

Cuevas, E. (2013). Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries. *Studies in Documentary Film*, 17(1), 17–29.

Daniels, J. (2017). Blurred boundaries: remediation of found footage in experimental autobiographical documentary filmmaking. *Journal of Media Practice*, 18(1), 73–82. <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1306338>

Derrida, J. and Prenowitz, E. (1995). Archive Fever: A Freudian Impression. Source: *Diacritics*, Vol. 25, No. 2, pp. 9-63 Published by: The Johns Hopkins University Press Stable Retrieved from: http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/derrida_archivefever.pdf

Fawns, T. (2014). Photography and the disruption of memory and meaning. Ubiquity: *The Journal of Pervasive Media*, 3(1), 3–14.

-----, T. (2020). Blended memory: A framework for understanding distributed autobiographical remembering with photography. *Memory Studies*. DOI:10.1177/1750698019829891.

- Feldman, I. (2018). Podem os personagens secundários falar? posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil. *Alea*, 29(2). <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2018202228243>
- Ferrara, J. A. (2019). O eu que se narra: as literaturas de si e a construção do sujeito. *Revista Philia: Filosofia, Literatura & Arte*, 1(1), 80–98. <https://doi.org/10.22456/2596-0911.86212>
- Foucault, M. (1992). A escrita de si. In: Foucault, M. *O que é um autor?* 3. ed. Tradução Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, p. 129-160.
- , M. (2016). Subjetividade e Verdade: Curso no College de France 1980-81. Tradução Rosemary Costhec Abílio, Martins Fontes, São Paulo.
- Garson, C. (2021). CanalReel Replay. 44º Festival International du Film Documentaire. Retrieved from: www.cinemadureel.org/film/quand-je-serai-dictateur/
- Gonçalves, J. (2010). Sergei Eisenstein. *Instituto de Filosofia da Linguagem*. Retrieved from <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-sergei-eisenstein>
- Gragnani, J. (2020, February, 1). Por que criamos memórias do que nunca aconteceu? BBC News Brasil. Retrieved from: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-51191339>
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografia. In: *Anthropos*, Barcelona, no 29, p.9-18.
- _____, G. (1980) - “Conditions and Limits of Autobiography”. Em OLNEY, James - “Autobiography: Essays Theoretical and Critical”, Princeton, Princeton University Press
- Hallack, A. (2009) O documentário perfurado: um estudo sobre as possibilidades de abertura e expansão do filme/vídeodocumentário, Dissertação Mestrado,,Escola de Belas Artes, UFMG. acedido em <https://www.academia.edu/4379392/>

HALBWACHS, M. A. (2004) *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro.

Justo, J. S. (2008) *Olhares que contam histórias: a fotografia como memórias e narrativas da família* (Master's thesis, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista).

Kim, J. H. (2003). A fotografia como projeto de memória. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 17 (2), 227-247.

Lejeune, P. (2008) O Pacto Autobiográfico: de Rousseau a internet. Tradução: Jovita Maria Gerhein Noronha, Maria Ines Coimbra Guedes. Belo Horizonte, UFMG, p.13-47.

Lima, D.S. (2016). *Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para a arte contemporânea*.

Lins, C., Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. 39(37), 52-74.

Machado, A. (2011). Novos Territórios do Documentário. *Doc On-Line : Revista Digital de Cinema Documentário*, 11, 5-24.

_____, A. (2009, September). *O filme-ensaio*. Paper presented at the XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Rio de Janeiro.

Marcato, T.M. (2013). O Sujeito No Documentário Torna-Se O Sujeito Do Documentário: Um Estudo Sobre A Autobiografia Em Santiago. Associação Brasileira de Cinematografia.

Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*.

_____, B. (1994). *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*.

_____, B. (2005). *Introdução ao documentário*.

Oliveira, B. L. (2015). A escrita de si: Genealogia. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, 7(1), 63–75.

- Oliveira, R. C. de (2016). Olhar em primeira pessoa: Uso contemporâneo da câmera subjetiva no cinema de ficção. (Master's thesis, Universidade de São Paulo).
- Passeggi, M., & Eggert, E. (2016). Escritas de si, literatura e cinema: diálogos (auto)biográficos. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, 01(02), 194–197.
- Pinto, T.P.S. (2014) Traço Unário: O Suporte da Distintividade. (Master's Thesis, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais).
- Rago, M. (2013). A aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Unicamp, Campinas, SP.
- Rinaldi, D. (2008), O traço como marca do sujeito, *Estud. psicanal.* n.31 Belo Horizonte out., versão On-line ISSN 2175-3482
- Salles, J. M. (2004) A Dificuldade do Documentário. *Encontro Anpocs*.
- Santos, Y. A. B., & Torga, V. L. M. (2020). Autobiografia and (Re-)Significação. *Bakhtiniana*, 15(2), 125–151.
- Santos, A. C. C. dos, & Musse, C. F. (2016). Filmes de família: a intimidade representada. *Lumina*, 10(2).
- Serra, J.J. (2017). O documentário contemporâneo e os limites da realidade. *DOC online - Revista Digital de Cinema Documentário*, 22, 309-312.
- Schenker, D. (2003) DOIS LADOS, UMA INTERPRETAÇÃO, *Crítica Cinema, Críticos*.
- Sibilia, P. (2008). O show do eu: a intimidade como espetáculo. A fabricação virtual de si mesmo, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 286 p.
- Silva, A. C. O. (2017). As escritas de si e a emergência da autoficção: um campo de indefinições. *Literatura e Autoritarismo*, (20)
- Souza, F. das C. S. (2016). Conto, logo existo. *Revista Educação Em Questão*, 54 (41), 277.
- Ungureanu, M. C. (2015). *Persépolis – da realidade ao filme de animação auto-biográfico*. (Master's thesis, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa).

Yakhni, S. (2001). *O eu e o outro no filme documentario : uma possibilidade de encontro*. (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas).

Ward, P. (2005). *Documentary: the margins of reality*.

Wells, P., Moore, S. (2016), *The Fundamentals of Animation*.