



**Universidade de Brasília**  
**Faculdade de Comunicação**  
**Departamento de Audiovisuais e Publicidade**

Bela

Um filme-ensaio documental sobre a minha avó

Isabelle de Oliveira Araújo

Orientadora | Érika Bauer

Brasília, Dezembro, 2/2014

**ISABELLE ARAÚJO**

**“Bela”**

Um filme-ensaio documental de curta-metragem

Produto apresentado à Faculdade de  
Comunicação da Universidade de  
Brasília, como requisito para a  
obtenção do título de Bacharel em  
Comunicação Social – Habilitação  
Audiovisual - sob a orientação da  
Profa. Érika Bauer.

Brasília/DF  
2º semestre de 2014

Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação Social  
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

Isabelle de Oliveira Araújo

Projeto aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_ para obtenção do grau de Bacharel em  
Comunicação Social, habilitação Audiovisual.

Banca Examinadora:

---

Erika Bauer (orientadora)

---

Dácia Ibiapina da Silva

---

Caíque Novis

---

Patrícia Colmenero (suplente)

Dedico este projeto a todas as minhas mães.

*Pare de pensar em obras de arte como objetos, e comece a pensar neles como gatilhos para experiências...*

*Isso resolve vários problemas... A Arte é algo que acontece, um processo, não uma qualidade, e todos os tipos de coisas podem fazê-la acontecer... O que faz uma obra de arte "boa" para você não é algo que já está "dentro" dela, mas algo que acontece dentro de você...*

Brian Eno

\*

*Uma vez sonhei que estava contando histórias e sentia alguém dando tapinhas no meu pé para me incentivar. Olhei para baixo e vi que estava em pé nos ombros de uma velha que segurava meus tornozelos e sorria para mim. "Não, não" disse-lhe eu. "Venha subir nos meus ombros, já que a senhora é velha e eu sou nova." "Nada disso" insistiu ela. "É assim que deve ser." Percebi que ela também estava em pé nos ombros de uma mulher ainda mais velha do que ela, que estava nos ombros de uma mulher usando manto, que estava nos ombros de outra criatura, que estava nos ombros...*

Clarissa Pinkola Estés, em *Mulheres que Correm com os Lobos*

\*

*Temporalidade lição de humildade  
Pois em cem anos todos estaremos mortos  
E a Terra será de novos  
Sejamos humildes como flores insetos  
Sejamos breves e voláteis como o álcool  
Wado, em *Ossos Intro**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha avó, Izabel Hermínia de Oliveira, por ser quem é, por ter aceitado tão gentilmente que esse projeto acontecesse, e pelo carinho com o qual me criou.

À minha mãe, Maria Ivonete de Oliveira, pela vida, e por acreditar em mim.

Ao meu pai pelo aprendizado.

Às minhas tias, Marleide Ernesto de Oliveira e Marnete Ernesto de Oliveira, pelo acolhimento e por também serem minhas mães; ao meu tio e padrinho Israel Ernesto de Oliveira por ter me inspirado tantas vezes. A Marlene por ter participado do projeto com tanta leveza, mesmo sem saber que ele ia acontecer.

A Octávio Schwenck Amorelli, por tudo (não poderia escrever nada diferente disso).

A Cláudia Schuenck e Joelzo Francisco, por estarem presentes.

Aos realizadores, colegas e amigos Gyancarlo Francischetto e André R. Gomes, por terem cedido tempo e coração para a realização deste projeto.

À Erika Bauer, por me ajudar a compreender a mim mesma.

À minha colega Flávia Aguiar, pela identificação.

À Dácia Ibiapina, por ter acreditado e incentivado esse projeto desde o início.

A Caíque Novis e Patrícia Colmenero por terem aceitado tão gentilmente fazer parte da banca avaliadora.

A Mariana Lopes e Veruska Vasconcelos, pelo reencontro.

Aos meus amigos e colegas Tainá Seixas, Felliipe Matheus Bernardino, Marcus Takatsuka, Taís Koshino e Julia Rangel, por trilharmos caminhos pela Universidade juntos. Ao mesmo tempo em que nos conhecíamos, conhecíamos também a nós mesmos.

Aos meus gatos, Luke e Léia, pela paz.

Agradeço à energia presente em todo o universo e à Tysmara, que me guiou aos caminhos que me levavam a mim mesma.

## SUMÁRIO

<b>1. RESUMO.....</b>	<b>05</b>
<b>2. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>3. PROBLEMA DE PESQUISA.....</b>	<b>09</b>
<b>4. JUSTIFICATIVA.....</b>	<b>10</b>
<b>5. OBJETIVOS.....</b>	<b>12</b>
<b>6. REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>13</b>
6.1. O Imaginário e a produção de imagens.....	13
6.2. Imaginário no Cinema, o Ato de contar histórias e o Feminino.....	14
6.3. O Documentário, o Ensaio Documental e o Sublime.....	17
6.4. Naomi Kawase, “câmera-pele” e a Trilogia da Avó.....	19
6.5. Petra Costa: a câmera se perde com e como a autora.....	22
<b>7. METODOLOGIA.....</b>	<b>24</b>
7.1. A Pré-produção.....	25
7.2. A Produção.....	26
7.2.1. A primeira ida oficial.....	27
7.2.2. A segunda ida não-oficial.....	29
7.2.3. Outubro de 2014 – a terceira ida.....	30
7.3. Edição, Montagem e outro filme.....	30
<b>8. CONCLUSÕES.....</b>	<b>32</b>
<b>9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>33</b>
<b>10. FILMOGRAFIA E VIDEOGRAFIA.....</b>	<b>35</b>

## **1. RESUMO**

O curta-metragem *Bela* é um ensaio documental sobre retornar – física e psicologicamente – às memórias de família através de imagens da minha avó, Isabel Hermínia de Oliveira, como forma de autoconhecimento e da busca da própria linguagem audiovisual.

Palavras-chave:

documentário, ensaio documental, curta-metragem, avó, feminino, família, memória.



## 2. INTRODUÇÃO

Desde o momento em que entrei no curso de Comunicação Social me pegava inquieta imaginando o que poderia vir a ser a minha conclusão de curso. Ao decidir trocar a habilitação de Jornalismo para Audiovisual do curso de Comunicação Social, me senti mais segura. Não enquanto profissional, pois certamente trata-se de um caminho nada fácil, repleto de desafios e incertezas. Me senti mais segura pelo fato de ter a certeza de que através de imagens poderia me expressar melhor.

Mas do que trataria esse produto? Se não fosse um tema que não me contemplasse por completo, que não me estimulasse diariamente a pensar, um tema ao qual eu me entregasse por completo, de forma que enquanto não conseguisse externalizá-lo não voltaria a ter paz, não valeria a pena. São vários os assuntos que me causam esse tipo de inquietação, mas acredito que para conseguir abordar um tema com sinceridade e real engajamento, é necessário, antes de qualquer coisa, uma compreensão de si próprio, da própria linguagem e das próprias limitações físicas e emocionais para tal.

Resolvi então referir-me a algo que temia, mas que seguramente não só me levaria a um produto final, mas a um processo de autoconhecimento enquanto futura cineasta e também enquanto mulher. Um tema extremamente pessoal que era retratar o cotidiano da minha avó – o que já costumava fazer através de fotografias com frequência. Ao falar de *Elena*, filme que, sem dúvidas, foi uma das maiores inspirações para a realização deste curta-metragem, Eliane Brum diz em sua coluna na Revista Época que

É difícil saber quando um documentário começa. Mas sempre começa antes, muito antes, quando a vida ainda não sabe que precisará ser encenada para que os vivos possam viver.

O documentário – que veio a ser um ensaio documental – *Bela* é um curta-metragem que, a princípio, tinha o intuito de registrar em imagens o cotidiano de Isabel Hermínia de Oliveira, Dona Bela, minha avó, mas que especialmente durante a pós-produção, passou não só a ser um filme sobre a minha avó, mas também uma reflexão sobre o feminino, sobre a memória, sobre passagens, sobre a velhice, e sobre em que consiste fazer filmes.

### **3. PROBLEMA DE PESQUISA**

Ao assumir que faria um documentário sobre a minha avó, imediatamente me deparei com inúmeras inquietações que diversas vezes me fizeram questionar sobre a relevância da realização deste produto – tanto para mim, enquanto realizadora, quanto para quem o assistisse.

Primeiramente, e esta vem sendo uma problemática que me acompanha desde o início do projeto, desde a pré-produção até agora, enquanto monto o filme e escrevo esta memória: como ser convincente com um tema tão pessoal, e qual seria a contribuição desse filme para o espectador? Como não deixar as imagens pessoais se confundirem com uma superexposição da própria família? E, uma vez produzidas as imagens, o que faz dessas meras sequências de imagens um filme?

Há ainda a definição de linguagem para o filme (discutida mais adiante no capítulo de Referencial Teórico). Embora a princípio intitulado documentário, o filme vinha, ao longo de seu processo de montagem, desenvolvendo uma linguagem de cunho mais ensaístico, introspectivo e poético, buscando transparecer sensações, sentimentos e afetos, e não mero registro do real.

Diante dessas problemáticas, me questionei também sobre o que significa produzir imagens – em movimento ou não – e por que o fazemos.

#### 4. JUSTIFICATIVA

Um telefonema da minha mãe ainda no início de 2013. Desde que saí de casa, em 2008, nos falamos quase que diariamente. Uma conversa simples, de no máximo 5 minutos. Seria igual às de todos os dias: “e você como vai? comeu direito? Não se preocupa tá tudo bem, e a faculdade, e o trabalho, como vai todo mundo e a vó como vai?”. Seria como sempre, se não fosse o comentário: *sua avó não tá mal de saúde, mas anda fraquinha, não tem mais aquela força que a gente era acostumada a ver.*

Percebi que a minha avó não estaria aqui para sempre, e que eu precisava, de alguma forma, manter sua memória. O cinema apareceu como a melhor resposta, como uma forma de imortalizar o objeto mostrado na tela, repleto de sentimentos e significados criados por quem realiza o filme. No entanto, o que se iniciou na intenção de preservar uma memória, se transformou em um processo de libertação.

A intenção era apresentar minha avó a filhos, sobrinhos, primos, amigos que algum dia poderiam aparecer na minha vida, pessoas que não teriam a chance de conviver com ela, nem de ouvir aquela fala nordestina calma e sem pressa, de ouvir aquela risada longa e gostosa para quase tudo na vida. Tudo na vida é só ir com calma e com fé (sabemos bem como ela chegou a uma idade tão avançada com tanta força e tanta lucidez). Aproximar quem assistisse a essas imagens à sua simplicidade e paciência.

Quando comecei a fazer Audiovisual na UnB, a ideia de me formar parecia amedrontadora não pelo rito de passagem da vida adolescente para a adulta – o que mais tarde viria a tomar proporções incontroláveis para a realização deste projeto – mas principalmente pela preocupação em fazer um filme com estética e conteúdo relevantes. Mais do que isso, tornou-se um processo de autoconhecimento. De conhecer qual é a minha linguagem enquanto realizadora no cinema e no audiovisual.

A atividade à qual mais me identifiquei durante este processo de autoconhecimento no período da faculdade tem sido a Fotografia, embora sempre tenha me interessado, de alguma forma, por todas as áreas de produção no audiovisual. No entanto, a Fotografia foi o marco decisivo para que eu

mudasse da habilitação de Jornalismo para o Audiovisual e compreendesse que é possível passar uma mensagem através de imagens.

Espero ter conseguido transmitir essas mensagens que têm a intenção de ir além das imagens em si, buscando passar sensibilidade, empatia e ao mesmo tempo autoconhecimento para quem o assista. Espero também que a minha família se sinta homenageada e contemplada através desse projeto – a família que é e que pode vir a ser ao longo dos anos.

## **5. OBJETIVOS**

O objetivo deste projeto é realizar um curta-metragem de linguagem documental em formato digital, com duração de aproximadamente 15 minutos. Ele é resultado do Projeto Experimental de conclusão do curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual.

O filme foi pré-produzido no segundo semestre de 2013 durante a disciplina de Pré-projeto em Audiovisual, ministrada pela professora e cineasta Dácia Ibiapina, e produzido no final do mesmo ano, com orientação da professora e cineasta Érika Bauer. Foi montado durante o ano de 2014 e será apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso, a ser avaliado por banca por membros do corpo docente da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Outro objetivo deste projeto é agregar conhecimento e experiência a todos os membros da equipe, bem como pensar, através desta memória, as linguagens contemporâneas presentes nas produções cinematográficas. Além disso, a intenção é difundir a produção cinematográfica local, inscrevendo o curta-metragem em festivais e exibindo-o em universidades, cineclubes, escolas, internet e em outros veículos de comunicação.

## 6. REFERENCIAL TEÓRICO

### 6.1. O imaginário e a produção de imagens

(...) enquanto imagens, os homens são imortais;  
sem imagens, eles poderiam ser mortais.  
Dietmar Kamper

A execução deste filme trouxe não apenas uma reflexão sobre o que é realizar um documentário, mas também o que significa produzir imagens, e o que está intrínseco a esta vontade.

A primeira imagem, segundo Dietmar Kamper, veio do medo da morte. A função dela seria fechar a ferida da qual o homem surgiu. No entanto ela falha, uma vez que cada memória traz à tona uma nova memória. A imagem que se coloca no lugar da ferida torna-se a própria ferida, para que a saída do imaginário se torne visível. A matéria que as imagens representam é uma ausência, uma falta fundamental inerente ao ser humano desde que ele experienciou a perda do ventre da mãe, que é irreversível, mas substituível. As imagens vêm para preencher esse vazio, muito embora não consigam atingir o status de substitutas do que faz falta.

Uma vez que as imagens não têm o poder de substituir os objetos que representam, tem-se compreendido historicamente que a presença percebida na imagem é consciente de si mesma. A lembrança não necessariamente é o retorno à experiência, é a habilidade de colocar uma coisa no lugar de outra.

A Fantasia se manifesta apenas em concretizações. É a capacidade de perceber imagens, mesmo quando o objeto representado não está presente. Na Roma Antiga, o termo *phantasia* foi substituído por *imaginatio*. Ambos representam o poder de assimilar e criar imagens, de assimilar um mundo externo de forma interna. O ato de ver é construído a partir da estrutura fisiológica do ser humano e os valores culturais de cada pessoa. Christoph Wulf, em seu texto sobre Imagem e Fantasia, traz a ideia de Lacan, na qual a visão está atrelada ao imaginário. Este, com seu teor imagético, seria a preparação para a linguagem do mundo simbólico. Traz também o conceito de Cornelius Castoradis, no qual o imaginário, além de utilizar o simbólico para se expressar, o faz para existir. O real é resultado da eficácia do imaginário, que parte das construções do espírito.

O imaginário, para Maffesoli, seria o que Walter Benjamim chamava de aura da obra. Além da existência da obra em si, existe o que as envolve. O processo de criação

artística inicia-se com o objetivo de ser a imagem diante do olho interior de quem a faz. O esboço se dissolve cada vez mais, até que surge diferente do que havia sido imaginado inicialmente. A obra de arte não mais é compreendida como a imitação de um modelo, mas sim sua constituição complexa repleta de contextos e interpretações, sendo agora uma pergunta colocada para ser respondida à maneira de seu observador. As imagens são decorrentes do imaginário. A existência dele determina a existência das imagens. No entanto, é inegável que as imagens têm caráter edificador, tendo o poder de criar novas configurações de uma realidade, alimentando ou mesmo criando novos imaginários, causando assim uma relação de retroalimentação entre o imaginário e as imagens.

É comum associar o imaginário a uma esfera romântica, mística. No entanto, ele engloba as compreensões tanto racionais quanto subjetivas do mundo. Traz-se à tona a ideia do retorno: alguns elementos colocados de lado pela razão voltam. Não apenas no sentido da regressão, mas de ocupar novos espaços, tendo na verdade nunca desaparecido – a ferida.

## **6.2. O Imaginário no Cinema, o Ato de contar histórias e o Feminino.**

*O mundo se reflete no espelho do cinema. O cinema nos traz o reflexo, não só o do mundo, mas do espírito humano.*

*Edgar Morin*

A aura presente no cinema, segundo Maíra Carvalho, não está na obra em si, mas no encontro entre a projeção e seus espectadores. Ele coloca o que já é conhecido segundo o imaginário já conhecido do indivíduo, o que aproxima o observador; ao mesmo tempo em que o coloca no patamar do desconhecido, fruto da criação de sua própria história, afastando seu observador. O elemento-chave está presente nessa dualidade dentro-fora do espectador.

O ato de contar histórias, para Estés, é um bálsamo medicinal. Seria, ao meu ver, uma forma de substituir a ferida da chamada *falta fundamental*, e a partir dela, despertar novas memórias que viram novas feridas e assim por diante. O ato de contar histórias é mais antigo do que a própria psicologia e a arte, e nelas estão presentes instruções que orientam a respeito da vida. Elas permitem que reergamos arquétipos submersos e os meios para realizar tarefas.

As histórias conferem movimento à nossa vida interior, e isso tem importância especial nos casos em que a vida interior está assustada, presa ou encurralada. As histórias lubrificam as engrenagens, fazem correr a adrenalina, mostram-nos a saída e, apesar das dificuldades, abrem para nós portas amplas em paredes anteriormente fechadas, aberturas que nos levam à terra dos sonhos, que conduzem ao amor e ao aprendizado, que nos devolvem à nossa verdadeira vida de mulheres selvagens e sagazes. (ESTES,1996, 19)

A experiência de contar histórias ocorre, desde seu início, com a experiência de alguém que, estando em um inexplicável terreno psíquico, quer relatar o acontecido. Para Jung, esse lugar é chamado inconsciente coletivo e psique objetiva ou inconsciente psicóide, sendo este último o local em que ele considerava o momento em que o biológico e o psicológico estão em influência mútua. Apesar de ser uma experiência que proporciona imensa riqueza psíquica, é grande a tentação de alguém mergulhar nesse lugar, uma vez que é extremamente gratificante. Essas camadas mais profundas de psique, segundo Estés, podem ser armadilhas de êxtase, das quais as pessoas podem sair sem equilíbrio, confusas, quando na verdade deveriam voltar purificadas e revitalizadas. A melhor atitude para vivenciar o inconsciente profundo é fascinar-se sem o exagero, não transformar esta experiência em uma obsessão. Segundo Jung, em busca de seus próprios *self*, as pessoas estetizam em excesso essa experiência.

No conto dos Quatro Rabinos, Clarissa Estés relata a experiência de quatro rabinos que tiveram acesso à contemplação da Sagrada Roda de Ezequiel pela Sétima Abóbada do Sétimo Céu.

O primeiro enlouqueceu; o segundo negou tudo o que viu, não acreditando; o terceiro não parava de falar sobre; o quarto, que era poeta, pegou um papel e uma flauta e compôs canções sobre a pomba no anoitecer, sua filha no berço e todas as estrelas no céu. Daí em diante ele passou a viver melhor. A melhor forma, portanto, de manifestar uma experiência seria através da meditação profunda, de todas as formas de arte, da criatividade estimulada.

Na história não é mencionado quem viu o quê na Sétima Abóbada do Sétimo Céu. Mas fica claro que é uma referência a um contato com o mundo onde residem as Essências, que faz com que percebamos algo fora dos padrões do conhecimento humanos e nos preenche com uma sensação de amplitude e de grandeza. Quando



tocamos o mais íntimo do nosso interior, segundo Estés, isso provoca uma reação nossa e nos faz agir a partir da nossa natureza integral mais profunda.

Ao ser questionado sobre o que é Arte, o cineasta Andrei Tarkovsky responde que

Antes de definir arte ou qualquer outro conceito, precisamos responder uma questão muito mais ampla: o por que vivemos? Qual o sentido da vida do homem na Terra? Talvez estejamos aqui para nos elevar espiritualmente. Se nossa vida tende para este enriquecimento espiritual, então a arte é um meio para alcançá-lo. Isso, é claro, de acordo com minha definição de vida. A arte deveria ajudar o homem neste processo. (TARKOVSKY, 1986)

Sua afirmação faz-se necessária para pensar na arte como algo que reflete as experiências do ser humano diante do universo. O cinema trouxe, em algumas obras e autores, propostas de conceitos de elevação diferenciada em suas expressões e traços. Trata-se de questionamentos como a origem e finalidade da própria vida, da formação genuína do próprio ser. Autoras como Naomi Kawase e Petra Costa, cujos filmes serão analisados mais adiante, realizam suas obras a partir de buscas pessoais, pelo conhecimento de vazios e preenchimento dos mesmos. Uma vez reconhecidos estes vazios, ambas fazem disso plano de fundo para suas obras, aproximando-se da questão de Tarkovsky, sobre um enriquecimento espiritual.

A experiência que busco relatar nesse filme é o meu próprio processo de individuação. Termo conceituado por Jung, a individuação consiste no processo em que o ser humano deixa o seu estágio infantil e passa a identificar-se cada vez menos com os valores aprendidos no meio que o ronda, seguindo cada vez mais com as orientações de si mesmo. O processo de individuação de uma mulher consiste em arrancar-se do corpo de outra – as representações maternas da mãe, da avó – para tornar-se.

Processo esse analisado através do conto de *Vasalisa, A Sabida* (ESTÉS, 1992, p. 91), sobre a aceitação da morte da mãe da menina. Não a morte de fato da mãe física, mas da mãe psíquica protetora. É importante assumir o fato de estar só no mundo, para aprender a enfrentar sozinha os perigos e anseios da vida. Embora carregue para sempre a essência doce de uma mãe protetora, essa transição deixa a pessoa sozinha em um mundo que não é maternal com ela. Quando a, chamada pela autora, *mãe-boa-demais* morre, a nova mulher nasce. A relutância em deixá-la ir – simbolicamente – impede que

haja um desenvolvimento mais profundo. O aprendizado da personagem do conto, Vasalisa, começa quando ela aprende a deixar morrer o que precisa morrer.

### 6.3. O Documentário, o Ensaio Documental e o Sublime.

*A posição de controle é insustentável,  
tanto no cinema quanto na vida.*

*Jean-Louis Comolli*

A intenção inicial da realização deste filme fosse despretensiosamente o registro do real, do cotidiano da minha avó na intenção de, alguma forma, imortalizá-la. No entanto, ao ver as imagens, senti a necessidade de deixar transparecer todas as reflexões acerca do imaginário, do feminino, do autoconhecimento, do próprio Cinema, tudo o que o processo de realizar esse filme trouxe, passei a identifica-lo cada vez mais como um *Ensaio Documental* do que como um documentário.

Em contraposição às teorias clássicas do documentário, Arlindo Machado afirma que, se o cineasta se recusa a intervir, interpretar, a colocar suas impressões no filme, quem vai falar em seu lugar não é o “mundo”, mas o aparato técnico, fazendo recortes espaço-temporais pré-estabelecidos, além dos ângulos selecionados que têm o poder de transfigurar completamente a realidade. Ao realizar um documentário, vemos que “o movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita” (COMOLLI, 2008, p. 177).

Para Machado, o documentário seria a forma audiovisual que mais se aproximaria do ensaio, embora carregue consigo os conceitos dogmáticos em relação a retratar o real. Nas palavras de César Migliorin,

(...) mas se o documentário insiste, urgentemente, é porque o real está sendo inventado, com imaginação e ficção, porque podemos muito mais do que existe, porque certas palavras ainda circulam sem fazer diferença no mundo, porque os recortes do que é visível e do que é dizível dependem da nossa força de imaginação e de invenção do real. Porque diante da dor do outro não há *retake*. (MIGLIORIN, 2010, p. 20)

Adorno aborda o ensaio como uma linguagem excluída do pensamento ocidental adotada pelo ideário greco-romano. A busca pela verdade construiu uma esfera de racionalização no pensamento, objetivando, trazendo uma linguagem cada vez mais

rigorosa, mas ao mesmo tempo em que também busca a verdade, não se encaixaria na subjetividade literária, nem irracionalidade das artes. O ensaio não teria lugar, portanto, nos saberes científicos e nem na experiência sensível. Adorno se refere ao ensaísmo como uma forma não de querer procurar o eterno no transitório, mas de eternizar o transitório.

O conceito de ensaio audiovisual, para Ilana Feldman, teria como prioridade a experiência sensível, estética e claramente mediada, mobilizando as passagens e a mistura imperceptível entre singular e coletivo, o privado e o político, a subjetividade e a não-pessoalidade, a pessoa e o personagem, a verdade e a fábula, a memória e o presente, quebrando, assim, o pensamento pré-estabelecido, assumindo o despropósito.

Essa linguagem aparece com uma forma despreziosa, sendo instável e indeterminável em sua narrativa. O controle não é possível, pois a relação entre a palavra, a imagem e o que está sendo aludido não é imediata. Há a contraposição entre a busca de certezas e a impossibilidade das mesmas, e toda uma nuance de significados entre um elemento e outro.

Um filme que se refere a algo muito pessoal correria o risco da superexposição do eu, quando o ego fala mais alto. No caso do ensaio documental autoconfessional, o que é dito por um indivíduo é ao mesmo tempo o que faz a pessoa desaparecer como indivíduo para ser uma ponte para a própria linguagem. Uma voz sem dono, o que faz essa linguagem ter uma dimensão coletiva, a fala sai de um e torna-se infinita, fazendo com que o que um fala pertence ao mundo. Nesse caso, o cinema que se pretende diz respeito à humildade, e não ao ego.

Essa reflexão sobre o método documental acrescenta-se aos afetos do espectador, que se engaja tanto pela linguagem cinematográfica apresentada pela câmera quanto pela performance do entrevistado, sobre a memória que está diante da câmera (FELDMAN, 2010, p. 159). Desta forma, a busca pelos efeitos de verdade é deixada de lado para dar lugar a “afetos de verdade”, uma vez que não se trata de julgar tecnicamente as imagens nem a relevância do personagem apresentado, mas à intensidade que a presença de suas imagens implica, de forma sublime.

O sublime não só é uma experiência, uma sensação, mas um posicionamento sobre os impasses da arte moderna (LOPES, 2007, p. 39). O sublime tem certa proximidade com o sagrado, uma vez que ambas as experiências são difíceis de serem nomeadas ou descritas.

As personagens existentes em narrativas permeadas pelo sublimado são comuns, simples. A poética da despreocupação predomina, optando por “uma experiência mínima, cotidiana, não-gloriosa de cada dia, um desejo de dissolução no universo, de desaparecer discretamente” (apud HERNANDEZ, 1999, p. 42).

Desta forma, há uma revalorização da narrativa que a reaproxima do público, e propõe uma relação com o mundo não marcada exclusivamente pelo trabalho e pela produção, mas pela possibilidade do encontro.

#### **6.4. Naomi Kawase, a “câmera-pele” e a Trilogia da Avó**

*Na hora de filmar a cena, eu me concentro em registrar a realidade como se fosse um milagre.*

*Naomi Kawase*

A proliferação de tecnologias e maior acesso às mesmas nas últimas décadas causaram um aumento da exposição, singularização e, em muitas situações, espetacularização da intimidade. Há uma quebra de fronteiras entre público e o privado, as narrativas contemporâneas adotam cada vez mais a forma de testemunho, autobiografia e metaficção, gerando leituras impactantes.

Resultado dessa geração tecnológica, vivemos cercados de informações e inovações, apresentando sintomas de uma inquietação interior comum. Por ser comum, aplica-se ao coletivo humano, uma necessidade de preenchimento desse vazio *instalado pela era do excesso, do transbordamento, do acúmulo, do pessimismo* (HATTANDA, 2012, p. 182).

Os filmes da cineasta japonesa Naomi Kawase têm forte presença de ausência e de perda; são experiências de vida que envolvem aprendizado do corpo ao lidar com a dor, mas de forma leve, sem ressentimento. Essas características são ainda mais fortes em seus documentários, uma vez que se trata dela mesma lidando com suas próprias dores: o abandono dos pais, sua busca pelos mesmos, a morte iminente de sua tia-avó que a criou como filha. A ausência se faz presente em matéria fílmica.

Feitos através de uma pequena Super 8, seus primeiros filmes são registros de momentos de sua vida cotidiana na pequena cidade de Nara. Sua câmera é curiosa, inquieta, busca ver por dentro da própria imagem. A montagem é descontínua, deixando forte presença da autora.

Minhas obras, meus filmes, talvez fujam um pouco das formas mais padronizadas de cinema, mas acredito que existem outros realizadores que estão continuando também a fazer essa arte mais “humana”. Acredito, talvez, que posso de alguma forma estar dialogando com esse tipo de pessoa. De qualquer forma, não penso muito sobre movimentos cinematográficos. Na realidade, acho que se olhar para os meus passos, estarei tendo, isso sim, uma conexão com a natureza e o mundo antes de tudo. (Naomi Kawase, em entrevista para a Revista Cinética)

Além da poesia presente no fato de serem apresentadas sensações além do que foi filmado, há também a intenção de tatear, como em *Caracol* (*Katatumori*, 1994), filme em que contempla com afeto o cotidiano de sua tia-avó, Uno Kawase, na pequena cidade de Nara, e que seria o primeiro da chamada “trilogia da avó”. Na cena em que tateia o rosto de Uno depois de observá-la de longe pela janela, o ato de fazer do tato um gesto primordial traz o conceito da “câmera-pele”. É exteriorizada a necessidade de tocar alguém que se ama, e é através do tato que é sustentada a materialidade do que se perderia com a morte de sua tia-avó.

No segundo filme da trilogia, *Viu o Céu?* (*Ten, Mitake*, 1995), Kawase alterna o som com a imagem, trazendo uma experiência sensorial diferente da protagonizada em seus filmes anteriores, no qual o *off* e a fala de Uno conduzem a narrativa. O som de uma secretária eletrônica acompanha as imagens de sua tia-avó queimando papéis, em preto e branco e em câmera lenta. Ao acabar essa cena, Uno aparece cuidando de seu pomar, já em cores. Na sequência, Kawase divide as cenas em *frames*, constituindo um quadro a quadro com fotografias estáticas da tia-avó no jardim. No final do filme, que não dura mais do que 10 minutos, Uno é enquadrada apontando para o céu anoitecido, quando Naomi aparece e pula por cima da tia-avó. Ambas aparecem à vontade em frente à câmera e em contato com a natureza.

O terceiro e último filme da trilogia, *Sol Poente* (*Hi wa katabui*, 1996) é um média-metragem mais leve e desprezioso, no formato de “filme-diário”. Os *offs* são desabafos, comentários e inquietações. Os elementos da natureza seguem sendo o que move os filmes de Kawase: a câmera mostra o pomar da tia-avó e a chuva. Uno, já mais familiarizada com as filmagens, ri, brinca com a câmera. No entanto, há uma quebra na descontração quando a tia-avó a confronta, perguntando por que a relação com o avô é

tão melhor que a que tem com ela. Mesmo nesse momento de tensão, a câmera segue ligada, acompanhando todo o processo de desentendimento entre as duas. No entanto, este filme é o primeiro filme em que o tio-avô é mencionado, como se até então inexistisse.

Essas características do poético e do contemplativo, presentes nos três filmes, já não eram novidade na época em que foram feitos, e muito menos hoje em dia, quando há cada vez mais diretores mostrando os mais diversos olhares sobre o mundo. O diferencial dos filmes de Kawase está na fidelidade com a ideia de registro e da sensação de parecer que ela se prende no cordão umbilical que não pôde desfrutar na inexistência da relação com a mãe. O carinho está presente na câmera que cola em sua tia-avó como que num esforço para tocá-la. Não somente a câmera se aproxima, ela caminha, vai até os personagens sem se preocupar que sua presença seja notada ou não. Nesse processo, portanto, a câmera treme, o foco está constantemente em ajuste, a câmera vai de encontro com objetos.

Eu não comecei a produzir filmes em homenagem a algum diretor ou algum filme. Os homens são únicos desde o nascimento. Por conta disso, às vezes sentem solidão no coração. Porém, na realidade, todos nós temos a experiência de ligação com alguém (ao menos a própria mãe). No final, as vidas são ligadas, conectadas. No início da minha carreira, eu produzia filmes para matar essa solidão... era isso. Agora, estou produzindo os filmes para retratar a beleza da ligação e conexão das vidas.  
(Idem)

O áudio nesses filmes aparece quase sempre em *off*, acompanhado por imagens do cotidiano de Uno em seu jardim, da natureza como ponto de equilíbrio e lugar de encontro. *Sol Poente* fecha a trilogia fecha desse ciclo da vida de Naomi, expondo que além de registrar imagens como memórias de boas lembranças, o cinema também é lugar de dor. A combinação de som e imagens não resulta em uma imagem dialética nem mesmo obrigatoriamente gera uma interpretação, mas sim retrata as buscas de uma mulher jovem que deseja conhecer sua própria origem, tentando completar a si mesma.

Os filmes de Kawase apresentam imagens que não têm a pretensão de ser simbólicas. O sentido aparece delas e permanece em suspensão, convocando à exploração da memória da cineasta. As sutilezas mais amplas ainda não percebidas são

levadas em conta mais do que o próprio sentido. O ato de filmar é *quase penetrar no que vê* (HATTANDA, 2012, p. 184), seja algo como seus primeiros registros documentais, seja a pele de sua tia-avó. Em sua relação com a imagem, o afeto vem da imagem crua através do toque, do contato íntimo entre aparato e objeto.

### **6.5. Petra Costa: a câmera se perde com e como a autora**

Quando assisti a *Elena*, de Petra Costa, em 2013, já havia pensado e desistido várias vezes da ideia de fazer um filme centrado na minha família, pensando na superexposição que isso poderia ser, na má-interpretação que poderia gerar por parecer puro egocentrismo ou mesmo pela aparente facilidade de tema, realização e produção. Tudo isso, depois de ver *Elena*, se revelou exatamente o contrário: falar sobre si e sobre as suas próprias origens é um ato de coragem. Uma coragem não só de se expor, mas de encarar a si própria, à sua família, ao que está mais intrínseco ao seu ser, que nem você mesma sabe exatamente o que é.

É também um ato de humildade. Colocar sua própria história e, especialmente no caso dela, entre outros tantos temas abordados no filme falar também sobre um assunto tão delicado, o suicídio de sua própria irmã, no intuito de poder, de alguma forma, contemplar, como que abraçar outras pessoas que possam ou não ter passado por algo semelhante.

*Elena* é reflexo do processo de autodescoberta da diretora. É como se Petra Costa estivesse compartilhando todas as suas inquietações em forma de fluxo de pensamentos, para fazer emergir e expelir suas angústias em forma de filme. As imagens têm cunho quase onírico, ora de arquivo pessoal; ora fragmentos de sensações do real; ora depoimentos de Petra e de sua mãe. A partir disso, é possível ver uma correlação entre as três mulheres.

A escolha de composição de imagens para retratar as sensações no filme é repleta de planos fechados, buscando detalhes de pele, querendo mostrar algo além das imagens das personagens. A câmera na mão é elemento marcante no filme, percorrendo pessoas e ruas, ficando difícil definir o que está sendo buscado: a câmera se perde com e como a autora. Essas imagens são colocadas em contraste com as de arquivo, que, montam uma memória imagética existente fora e dentro de Petra: fora ao ser mostradas, remetem a uma memória externa à diretora – eram fatos meramente registros de situações; dentro uma vez que essas imagens são mostradas poeticamente a partir da memória dela.

Nessa obra, Petra Costa procura retratar também o seu *estar se tornando* mulher – a mesma fase em que Elena se encontrava. Isso é mostrado, externalizando o que mais de interior a está afetando, na cena em que várias mulheres descem rio abaixo, buscando também buscando suas próprias origens. Esse elemento é notado também em seu curta-metragem *Olhos de Ressaca*, sobre seus avós maternos. É como se ela já quisesse falar de Elena, mas ainda precisasse entender outros processos, suas próprias origens, para falar com maior propriedade de si mesma. Já se vê muito do que o seu longa-metragem seria, em especial na cena em que sua avó é filmada flutuando na piscina, com a mesma trilha-sonora que marcaria Elena.

*Elena*, o filme, é a trajetória de uma mulher em busca de ser não mais duas, mas uma. Trata de um tema crucial para todas as mulheres, a individuação. O arrancar-se do corpo de uma outra – mãe... (irmã...) – para poder existir. Quando esse movimento de matar e morrer simbólico, necessário para o tornar-se mulher, é atravessado por uma morte literal, concreta, tudo ao mesmo tempo se torna mais urgente e mais enroscado. Como matar quem já está morto e que dói em nós como uma saudade brutal? Como ferir de novo a mãe, ainda que desta vez de modo simbólico? (BRUM, 2013, Revista época on-line)

Petra chama Elena de *memória inconsolável*. A realização desse filme não tem a intenção de dar respostas, mas de compreender o que há de Elena dentro dela mesma, fechar esse ciclo no qual ela se encontrava, de perceber que vinha enfrentando exatamente as inquietações que a irmã vinha sofrendo sozinha em Nova Iorque, e realizar o luto. A tentativa de fechamento da cicatriz, citada capítulos atrás por Kamper, e também seu próprio processo de individuação: ela está deixando a sua irmã Elena morrer, para deixar a Elena que habita dentro dela morrer, para tornar-se.



## 7. Metodologia

Antes de falar sobre processo de fazer esse filme, julgo necessário o começar pela história de *La Loba*, apresentada por Clarissa Pinkola Estés, pois foi através dela que eu mesma passei a entender o que significava o andamento deste projeto.

*La Loba* é uma velha que vive em um lugar oculto, o qual todos conhecem, mas poucos já viram. Seu principal trabalho é o de recolher ossos. Ela o faz para conservar aquilo que corre o risco de se perder para o mundo. Sua especialidade é colher ossos de lobos pelo deserto. Ela montava uma escultura de ossos, reconstruindo a estrutura do animal. E, admirada, ela se senta junto ao fogo e canta para a escultura. Com isso, o lobo começa a reconstituir-se em carne e pêlos. À medida que *La Loba* cantava, mais vida o animal ganhava, até saltar e sair correndo pelo deserto.

A simbologia trazida através dessa história diz respeito ao ato de recuperar memórias existentes e aspectos existentes dentro de cada um de nós para a realização de algo.

Trata-se da tarefa de recolher os ossos. Em seguida, devemos nos sentar diante do fogo para decidir qual canção usaremos para cantar sobre os ossos, que hino da criação, que hino da recriação. E as verdades que dissermos formarão a canção. (ESTÉS, 1992, p. 51)

Poderia dividir o processo de fazer esse filme entre a pré-produção e a produção como o recolher de ossos e a pós-produção não apenas como a canção para a escultura de ossos, mas também como a libertação do lobo para o deserto, ambiente este definido por Julio Bressane não como a ausência de imagens, nem recusa de sentido, mas o *privilegiado centro de percepção dos rumores e ecos da inquietação espiritual*.

Devo ressaltar que esse entendimento aconteceu muito tempo depois que o filme foi produzido. Entre o momento das filmagens em si e a montagem, houve uma reflexão não apenas sobre as imagens esteticamente, mas também simbolicamente.

O ano de 2014, que foi o tempo em que o filme ficou “parado”, foi pessoalmente para mim muito importante. Passei por um longo período de reflexões e de reencontro com a minha espiritualidade. Acredito que ter tido a ideia de tema, de ter filmado e principalmente a etapa atual, a de edição, montagem e reflexão sobre qual narrativa terá

o filme, foi o que desencadeou esse longo processo que imagino que durará enquanto eu existir.

Portanto, mesmo tendo ficado “parado”, o filme de alguma forma estava sempre sendo trabalhado, remoído, reconstruído e, sem dúvida, sem esse processo, o filme teria sido outro. Percebido isto, procurei, em cada etapa, dar o máximo de coração possível.

### **7.1. A pré-produção**

O ato de fazer esse filme, a fase da pré-produção foi o recolher de ossos. A compreensão de que minha avó não estaria aqui para sempre passou de algo extremamente doloroso para o entendimento de que é algo que faz parte da vida foi o elemento-chave para a realização deste projeto.

Entendendo a faculdade como mais um ciclo na minha vida que estava prestes a ser concluído, percebi que a temática do filme era também sobre fechar outro ciclo: a passagem para a vida adulta, na qual é necessário me desapegar espiritualmente da proteção das minhas mães, para então seguir sozinha. Fazer esse filme era uma forma de fechar todos esses ciclos de uma vez.

Quando entendi minha necessidade de fazer esse filme, estava no final do Bloco 2, conjunto de disciplinas da Faculdade de Comunicação que funciona como o laboratório de cinema dos estudantes de audiovisual, no qual produzimos o curta-metragem *Corpo às Avessas*, dirigido por Taís Koshino, no qual fui Diretora de Fotografia. Nessa produção tive a feliz experiência de estar em meio a uma equipe harmoniosa, composta por membros que entendiam tal processo como um exercício, uma oportunidade de aprendizado e de conhecimento da própria linguagem dentro do Cinema, e, sobretudo vontade de fazer um filme. Menciono aqui este projeto por ter sido essencial para a compreensão do funcionamento de uma equipe, além de ter sido uma experiência bastante prazerosa. Diante disso, gostaria que fazer cinema fosse uma atividade gratificante, divertida, e de constante aprendizado tal como foi esse processo.

Prestes a iniciar a disciplina de Pré-projeto, com a professora Dácia Ibiapina, entrei em contato com ela, pois gostaria que ela me orientasse em meu projeto final. O segundo semestre de 2013 foi essencial para a definição de planejamento das filmagens e de uma pré-decupagem do que poderia ser filmado. Ao final do semestre, no entanto, a professora anunciou que faria um pós-doutorado e que eu entrasse em contato com a professora Erika Bauer – quem eu certamente já pensava em convidar para a minha

banca avaliadora.

A orientação da professora Érika Bauer iniciou logo após as filmagens. Foi essencial não apenas para a atribuição de significados para aquelas imagens, mas também um maior entendimento das intenções ocultas nessa vontade de fazer o filme. Essa fase será mais analisada mais adiante, no subcapítulo referente à pós-produção.

O primeiro passo foi fazer as habituais visitas familiares a Primavera do Leste, que já costumavam ocorrer semestralmente. Dessa vez fui munida de uma câmera. O objetivo era acompanhar minha avó, entender as reações dela com uma câmera, sendo seguida ao longo do dia. Gravei-a andando, conversando, cuidando das plantas, conversas nossas e o que se tornaria um momento-chave: o momento em que eu lhe pedi a permissão para fazer um filme sobre ela. Ela não entendeu muito bem do que se tratava, mas concordou na hora – já que era pra me ajudar a me formar.

Antes das filmagens oficiais, voltei ainda duas vezes, conversando com ela e com a família sobre a ideia, produzindo imagens e observando o seu comportamento, o seu ritmo, tentando compreender qual é a percepção de mundo dela. Pensei que uma forma de resgatar suas memórias e trazer suas impressões do mundo seria através de fotografias. Decidi, portanto, fazer um documentário que, paralelamente falaria sobre a minha avó e sobre a História da Fotografia nos últimos 90 anos. Adiante perceberemos que não é possível prever e manipular o conteúdo de um documentário quando se trata plenamente das reações e memórias de uma pessoa.

Apesar de a intenção inicial ser apenas o registro o cotidiano da minha avó, preparei um tipo de roteiro, acompanhando a rotina que antecederia à sua festa de aniversário de 90 anos, que ela, relutante, aceitou por insistência dos filhos. Neste roteiro, realizaríamos uma entrevista conduzida pelo meu tio Israel (o filho mais velho) sobre os antigos álbuns de fotos da família; uma entrevista na qual ela estivesse sozinha e nós, por trás das câmeras, conversaríamos com ela; a missa e a festa de celebração dos 90 anos; o próprio cotidiano da minha avó.

## **7.2. A produção**

Ainda sob a ótica da lenda de *La Loba*, coloco a fase da produção ainda no recolhimento de ossos ao longo do deserto. Embora tivéssemos roteiro e cronograma pré-estabelecido, as filmagens foram uma busca incessante de material a ser trabalhado durante a pós-produção. Como a rotina da minha avó é bastante tranquila, a produção ocorreu da forma mais calma e orgânica possível.

### **7.2.1. A primeira ida oficial**

#### **13 de dezembro de 2013 – quinta-feira**

Chamei três amigos. Octávio Schwenck Amorelli, meu namorado, por quem minha avó tem enorme carinho, seria uma das câmeras; Gyancarlo Francischetto fazendo uma das câmeras; e André Gomes faria a captação de áudio. Três pessoas que, antes de realizadores com quem já trabalhei e que me ajudaram a construir boa parte dos meus trabalhos, são bons amigos. Fizemos uma viagem de carro de Brasília até Primavera do Leste numa sexta-feira, 13 de dezembro de 2013. Partimos cedo, ainda escuro, uma vez que se trata de uma distância de 834 quilômetros, com um tempo estimado de 12 horas de viagem.

Chegamos já no escuro, então o que poderíamos fazer era ambientar a equipe e a família, além de apresentar a cidade em que cresci e meus amigos aos meus amigos. A recepção foi calorosa, do jeito que imaginava que seria. Apesar de estarmos lá para realizar um filme, minha intenção era que fosse da forma mais informal e pessoal possível. Mesmo que já estivesse escuro, e todos cansados da viagem, eu mesma peguei a câmera e registrei a nossa chegada.

#### **14 de dezembro de 2013 – sexta-feira**

Para o primeiro dia de filmagens estava pré-estabelecido que, além de imagens aleatórias de cotidiano. Já sabíamos que os dias da vida da minha avó seriam atípicos, uma vez que a festa de aniversário se aproximava e a casa estava cheia. No entanto, tentei captar os momentos que já sabia que eram imprescindíveis e que ela, incontestavelmente, realizaria. Como ela na cozinha, fazendo tarefas corriqueiras, e ela costurando pequenos detalhes de roupas – uma vez que a disposição não lhe permite fazer muito mais do que colocar botões ou fazer bainhas.

A “entrevista oficial” estava marcada para o meio da tarde. Tio Israel, que veio de Recife para Primavera para o aniversário da mãe, entrevistaria minha avó enquanto olhavam fotos de álbuns antigos. Ambos pareciam, no entanto, pouco à vontade, com as luzes quentes, e a falta de memória da minha avó em certos momentos. Me incomodou o tom formal que a entrevista assumiu. De qualquer forma, houve boas falas e boas imagens. Mas foi um pouco preocupante logo no primeiro dia de filmagens perceber que o filme não seria o que exatamente havia sido planejado. Logo após o choque, adotou-se, ao longo de todos os outros dias, a postura de despreensão.

### **15 de dezembro de 2013 – sábado**

A preocupação principal no segundo dia era a festa de aniversário e a missa, mesmo sabendo desde o começo que esses momentos destoariam das imagens propostas para o filme. De qualquer forma, era importante registrar, pois era importante para a família.

Acordei logo cedo, mesmo sem nós da equipe combinarmos nada, mas sabia que ela acordaria cedo e faria alguma coisa para comermos. Ela acordou cedo, tomou seus remédios e começou a fazer cuscuz. Para mim era importante ter imagens dela cozinhando, no ritmo dela, pois é uma coisa que me marcou muito na infância e em toda a vida. Mais acostumada com a câmera, ela queria ensinar a receita a quem estivesse assistindo. Ao final da sequencia, esquecida de que já havia me ensinado a fazer cuscuz, ela me pergunta: aprendeu? Logo após, todos da família começam a aparecer aos poucos e sentam-se para tomar café da manhã, conversando amenidades.

Algumas horas depois, tia Marlene (que na verdade é prima da minha mãe, das minhas tias e do meu tio, mas sempre a tive como uma tia), que é afilhada da minha avó e foi de Araripina a Primavera para a comemoração do aniversário da madrinha, foi costurar. Professora que foi da afilhada, minha avó foi fiscalizar o trabalho. Marlene traz novidades da cidade em que nascemos, conversa amenidades com a minha avó. Minha avó, mais uma vez, se torna cúmplice da câmera, ensina a amolar tesouras e nos convida a conhecer uma de suas tesouras mais velhas.

Algumas horas antes da missa, que antecederia a festa de aniversário, a correria começou em casa. Me arrumei rapidamente e fui de encontro à minha avó, que começava a se arrumar para a sua festa. Em contraponto à correria de toda a casa, ela colocava, calmamente, seus sapatos, penteava os cabelos e se perfumava. Me pega de surpresa, com a câmera na mão, e espirra do seu perfume em mim.

Filmamos a missa quase que na íntegra, e fomos direto ao salão de festas na qual seria a comemoração do aniversário. As filmagens foram basicamente minha avó cumprimentando e conversando com os convidados, os parabéns, o evento em si. Foi totalmente livre, mas bastante padronizado com coberturas de eventos em geral.

### **16 de dezembro de 2013 – domingo**

O dia 16 de dezembro era o dia em que minha avó, de fato, completava 90 anos de idade. Com o “obrigatório” já filmado, com bastante imagens de cotidiano e com

bastante tempo, sentamo-nos à varanda e convidamos ela para uma conversa.

O início da conversa era bastante travado, ela relutava em lembrar de algumas coisas, mas, sem pressa, continuamos conversando. A entrevistadora não era eu, mas todos da equipe, realmente conhecendo ela pela primeira vez. Ela enfim falou de várias coisas, da infância nas terras do pai no meio do agreste araripinense, da adolescência e juventude, dos homens que a cortejavam, das propostas de casamento que negava, da vida em Primavera, das sensações de estar completando 90 anos. Foram quase duas horas de conversa. Saímos felizes com o conteúdo; ela, feliz por ter com quem compartilhar suas histórias.

Mais tarde, tentamos concretizar as impressões que tinha das fotografias de família. Queria uma impressão onírica, pequenos fragmentos, algo fulgaz, assim como as memórias. Havia feito vários testes com os monóculos, mas estes tinham que ser filmados sozinhos um de cada vez, na minha mão. Mas queria que eles estivessem lá e a câmera passeasse por eles. Foi quando o Octávio deu a ideia de, por baixa da mesa, colocarmos uma lâmpada, e organizar os monóculos na mesa. Com a contraluz, as imagens apareceriam, e a câmera passearia despropositadamente por essas fotos. O efeito ficou interessante e traduzia bastante do que eu pensava em relação às fotos que via desde criança, mesmo sem saber de quem se tratavam naquelas imagens.

### **17 de dezembro – segunda-feira**

A nossa partida se deu bem cedo, para chegarmos aos nossos compromissos em Brasília o mais cedo possível – o que não aconteceu, uma vez que, pela primeira vez depois de tantas viagens de carro que fizemos de Brasília a Primavera, Octávio se perdeu no meio do caminho. Chegamos por volta de meia noite em Brasília, sete horas depois do previsto. As únicas imagens feitas nesse dia foram de estrada.

### **7.2.2. O Natal – a segunda ida não-oficial**

Como já era previsto, voltaria a Primavera, sozinha, dias depois para as comemorações de Natal, e passaria apenas três dias por lá. Filmei como pelo hábito do que pelo filme. Não registrei a ceia. Filmei apenas momentos silenciosos da minha avó: ela fazendo a caminhada matinal na frestinha de sol, costurando, rezando um terço. Foram imagens que gostei muito, e que traduziam, silenciosamente, algumas das principais sensações que tenho em relação à minha avó.

### **7.2.3. Outubro de 2014 – a terceira ida**

Nesse momento, depois do longo e verdadeiro processo que passei durante todo o ano de 2014, algumas coisas já estavam muito mais claras em relação a este projeto, a montagem já havia sido iniciada, as reuniões de orientação eram frequentes. Voltei, mais uma vez, rapidamente, por um final de semana, para me aproximar ainda mais da minha avó. As imagens, novamente eram de momentos silenciosos.

Foram feitos hiperclones através de uma lente macro: meus, da minha mãe, e da minha avó. Ainda não sabia exatamente o que faria com aquelas imagens, mas sabia que haveria uma correlação. Mãos, olhos, cabelos, que indicam as diferentes idades das três mulheres.

Após este último dia de filmagens especialmente pensado para o meu projeto de conclusão de curso, ficou claro que eu não pararia de filmar, ainda que o filme vá ficar montado. É, na verdade, um projeto contínuo, uma vez que se trata de memórias próprias.

### **7.3. Edição, montagem e outro filme**

A canção que *La Loba* canta para os ossos recolhidos. O filme foi e está *se tornando*, tal como o lobo, à medida em que a velha derramava a alma sobre aqueles ossos.

Desde o início, quando tive a certeza de que faria este filme, o Octávio disse que gostaria muito de montá-lo. Conversamos como seria a linguagem, as referências, o processo de fazer o filme, mas sempre soube que também teria que interferir no filme enquanto montadora, pois logo que acabaram as filmagens, entendi que seria um filme que se resolveria, de fato, na montagem. No fim das contas, decidi assumir a montagem, uma vez que tinha dificuldades de entender o que estava na minha cabeça e tinha ainda mais dificuldades ainda de conseguir me expressar de forma compreensível para o montador.

Antes de iniciar a montagem, tive a ideia de assistir a alguns VHS da família dos quais me recordava ter assistido quando criança. Filmagens cotidianas. Da mesma forma que as fotografias me motivaram antes da realização, poderia enxergar algo também nos vídeos e utilizá-los enquanto imagens de corte. Houve duas fitas em especial que me comoveram muito.

Meu pai sempre trabalhou com eletrônicos, principalmente com conserto de televisões, videocassetes, posteriormente DVDs, aparelhos de som, câmeras. Havia essa

fita com um adesivo escrito *teste*, que ficava em sua oficina para fins de testes de câmeras. Decidi ver qual era o material existente naquela fita. Vi imagens aleatórias da antiga oficina do meu pai. Devia ser alguma das câmeras que foram para o conserto. Uma câmera instável, inquieta e curiosa. Iniciando no chão, filmando os pés, a câmera passeava pelo ambiente até chegar a um espelho, quando me deparo com a minha própria imagem, cerca de 15 anos atrás, segurando uma câmera, estando evidente a empolgação de quem, provavelmente, manuseava uma filmadora pela primeira vez em sua vida.

A segunda fita era uma fita que eu gostava muito de assistir quando criança. Francisco, um amigo do meu pai que morava em Araripina havia se mudado para Primavera a fim de trabalhar com meu pai. Ele gostava muito de filmar. Certa vez, toda a família foi à Chapada dos Guimarães, área de preservação do cerrado mato-grossense, repleto de belas cachoeiras e pedras. Francisco filmava com muita sensibilidade, muitas vezes externalizando em falas sua admiração com a beleza das coisas que filmava. Filmava estradas, flores, água, nós mesmos.

As imagens de estrada que Francisco fez mostravam dias de Sol. As que eu fiz durante a ida a Primavera em dezembro de 2013 era só chuva. Em dado momento, as imagens de estrada que ele fez mostrava um arco-íris. Percebi que aí poderia haver um encontro. A alternância entre passado e presente poderia ser elemento-chave na narrativa do filme. Além disso, as imagens que Francisco produziu me comovem ainda mais por ele já estar morto. Apesar de já não estar mais entre nós, a sua sensibilidade e percepção de mundo ao produzir imagens ainda está presente naquele vídeo.

Demorei muito tempo para realmente encarar o material. Não que ele não fosse tecnicamente bom – muito pelo contrário – mas havia o receio de não conseguir realmente me expressar. Só após iniciar a escrita desta memória do projeto passei a aceitar o fato de que era cada vez mais chegada a hora de revirar tudo o que tinha (nos vídeos e dentro de mim) em busca de um fio condutor para esse filme. Selecionei todos os momentos que mais gostava em todos os vídeos, e comecei a unir os cortes de forma bastante lúdica, e a partir do que montava percebia onde poderia interferir com novas imagens.

Derrubadas inúmeras lágrimas e vistos todos os vídeos existentes, me surpreendi positivamente com várias coisas. Com o olhar mais distante do momento em que o material foi filmado, a montagem tem se dado de forma bastante sensorial.



## 8. CONCLUSÕES

Vendo o projeto com os olhos atuais, após as filmagens ocorridas há um ano e após as imagens que eu mesma fiz, estando no processo de montagem, e depois de escrever esta memória e muito refletir, concluí que tudo que planejamos demais não funcionou. Não tecnicamente falando, uma vez que voltamos com belas imagens e com belos depoimentos da minha avó, que podem constituir novo filme para fins de memória da família. Mas não se encaixavam no que o filme viria a se tornar posteriormente. Aquelas imagens eram o que a câmera queria mostrar, não eu. No momento em que se assume a intenção de impregnar as imagens de sentimentos, fica clara a real intenção existente na vontade de se fazer esse filme.

Momentos em que fechamos a sala e montamos luzes que produziam calor, que deixava os entrevistados desconfortáveis; entrevistas em tom formal e pouco natural; o apego a formatos tradicionais de documentários foram coisas que me deixaram confusa no meio de todo o processo, pois era o que de fato pretendia-se ser filmado, mas eram imagens que não traduziam todas as sensações e sentimentos que se pretendia expressar através desse produto.

Como muito é dito, o montador deve estar distante do set, para olhar para as imagens produzidas com o melhor do que o desapego pode oferecer. De fato a pessoa que vem montando o filme não estava em set, uma vez que não sou mais a mesma pessoa presente nas filmagens.

Uma vez assumida a total despreensão e sinceridade, encara-se este projeto não como algo que deveria ser uma obra-prima, mas o reflexo do fechamento de um ciclo da minha vida, com todas as suas imperfeições e a busca de conseguir transferir todos os sentimentos e aprendizados envolvidos nesse processo em matéria fílmica.

Depois da realização desse filme, e, sobretudo após a transcrição deste texto, enquanto concluo minha graduação, concluo que certamente não vejo mais o Cinema da mesma forma que vi outrora. O processo de concepção de uma ideia, de realização, da pós-produção, da reflexão teórica sobre o Cinema. Nada do que foi antes, não é, e nunca mais será a mesma coisa. Pessoal, profissional e academicamente.

## 9. REFERÊNCIAS

### 9.1. BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor, W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34.1991

BRAGANÇA, Felipe. **O real como milagre**: seis perguntas para Naomi Kawase. Revista Cinética [on-line]. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/kawase.htm>>

BRUM, Eliane. **Petra**: Uma mulher em busca do próprio corpo. Revista Época [on-line] Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2013/05/petra.html>>.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

ESTÉS, C.P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1996

FELDMAN, Ilana. **Na Contramão do confessional: O ensaísmo em *Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente***. In: Ensaaios no Real – O Documentário hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

HATTANDA, Isabelle Jungton. **Uma proposta de cinema contemporâneo transcendental**. In: Anais do Seminário Nacional Cinema em Perspectiva Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

JUNG, C.G., **Collected Works of C.J. Jung**. Trad. de R.F.C. Huli. Princeton: Princeton University Press, 1972.

KAMPER, D. **Imagem**. In: CASTRO, Gustavo (Org.) *Mídia e Imaginário*. São Paulo: Ed. Annablume, 2012

LOPES, Denilson. **A Delicadeza**: Estética, Experiência e Paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007

LÓPEZ, José Manuel (Org.): **Naomi Kawase: El cine en el umbral**, Madrid, T&B Editores, 2008.

MACHADO, Arlindo. **O Filme-Ensaio**. In: Concinnitas. Rio de Janeiro, ano 4, no. 5., dezembro, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade.** In: Revista FAMECOS. Porto Alegre, n.º 15, agosto, 2001

MIGLIORIN, César. **Documentário recente brasileiro e a política das imagens.** In: *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org) **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional.** Vol. 2 São Paulo: Editora Senac, 2005, pág 27-67.

SANTOS, Maíra Carvalho Ferreira. **Construções Imaginárias da Velhice Feminina no Cinema Brasileiro Contemporâneo,** 2013. 156 f. *Dissertação* (Mestrado em Comunicação). Orientadora: Profa. Dra Tânia Montoro. Programa de Pós Graduação em Comunicação. Faculdade de Comunicação. Universidade de Brasília, p. 124-137, 2013.

TARKOVSKY, Andrei, **Die Versiegelte Zeit,** Rússia: Verlag Ullstein GmbH, 1986.

WULF. C. **Imagem e fantasia.** In: CASTRO, Gustavo (Org.) *Mídia e Imaginário.* Trad.: Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Ed. Annablume, 2012

## 9.2. Filmografia e Videografia

*As Praias de Agnès*, Agnès Varda, França – 2008

*A Montanha Sagrada*, Alejandro Jodorowsky, México – 1973

*Caracol*, Naomi Kawase, Japão – 1994

*Casdentro*, Joanna Lombardi Pollarolo, Peru – 2013

*Céu, Vento, Fogo, Água, Terra*, Naomi Kawase, Japão – 2001

*Ela volta na quinta*, André Novais Oliveira, Brasil – 2014

*Elena*, Petra Costa, Brasil – 2012

*Elena - Memórias de uma criação*, Quelany Vicente, Brasil – 2014

*Em Seus Braços*, Naomi Kawase, Japão – 1992

*Geru*, Fábio Baldo e Tico Dias, Brasil – 2014

*Histórias que contamos*, Sarah Polley, Canadá – 2012

*Mãezinha dos tambor*, Dani Azul, Brasil – 2010

*O chapéu do meu avô*, Julia Zakia, Brasil - 2004

*Olhos de Ressaca*, Petra Costa, Brasil – 2009

*Os Respingadores e A Respingadora*, Agnès Varda, França – 2000

*Sol Poente*, Naomi Kawase, Japão – 1996

*Um homem com uma câmera*, Dziga Vertov, Rússia – 1929

*Viu o céu?*, Naomi Kawase, Japão – 1995