

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Juliana Zalfa

ENCANTAMENTO

Processo de criação e realização de um curta-metragem

Rio de Janeiro

2021

Juliana Zalfa

ENCANTAMENTO

Processo de criação e realização de um curta-metragem

Relatório técnico apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientadoras: Prof. Dra. Anita Matilde Silva Leandro e Mestra Maria Del-Vecchio Bogado.

Rio de Janeiro

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Z22 Zalfa, Juliana.
Encantamento: processo de criação e realização de um curta-metragem / Juliana Mega de Andrade Zalfa. – Rio de Janeiro, 2021.
52 f. : il.

Orientadoras: Anita Matilde Silva Leandro.
Maria Del-Vecchio Bogado.

Relatório técnico (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação em Radialismo, 2021.

1. Memória autobiográfica. 2. Família. 3. Biografia. 4. Curta-metragem. I. Leandro, Anita. II. Bogado, Maria Del-Vecchio. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.
CDD: 791.43

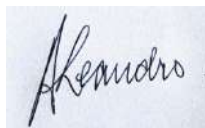
Elaborada por: Adriana Almeida Campos CRB-7/4081

ENCANTAMENTO: PROCESSO DE CRIAÇÃO E REALIZAÇÃO DE UM CURTA-METRAGEM

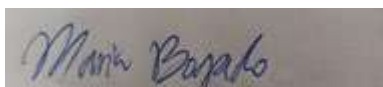
Juliana Mega de Andrade Zalfa

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por



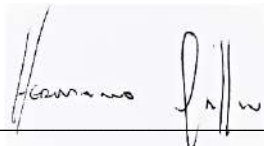
Prof. Drª Anita Leandro



Prof. Ms Maria Bogado



Prof. Dr Fernando Gerheim



Prof. Dr Hermano Callou

Aprovada em: 15 de outubro de 2021

Grau: 10

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTO

Agradeço aos meus avós e aos meus pais, que presenciaram parte das melhores lembranças que carrego comigo. À minha companheira, Daniela Nigri, que com todo seu carinho me ajudou a enxergar os arquivos com outros olhos. E às minhas orientadoras, Anita Leandro e Maria Bogado, que me auxiliaram na melhor condução do meu trabalho de conclusão de curso.

*Alturas... e desejos de ascendê-las,
vórtice... abismos e ânsias de sondá-los.
Há nas cousas em roda,
hipotéticos halos,
e penetra-me tôda
o perfume sutil da natureza:
emanação imprecisa,
eflúvio de beleza,
que se desprende e que se volatiza,
dentro da noite esplêndida de estrêlas.”*
(MADEIRA, Olga. “Encantamento”. 1963)

*”De toda a variedade de coisas, todas elas
voltam às suas raízes,
sem saber que é isso que estão fazendo.”*
(TZU, Chuang, "Capítulos Externos")

ZALFA, Juliana Mega de Andrade. Encantamento. Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro. Rio de Janeiro, 2021. Relatório Técnico (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, UFRJ

RESUMO

O presente relatório tem como finalidade recapitular o processo de realização de um filme de montagem no qual o tema da construção da memória é abordado, a partir de imagens provenientes de acervos familiares. O filme tem como protagonista a casa onde passei grande parte da minha infância, em Penedo, identificada pelo nome de "Encantamento". Como meus avós moravam lá, grande parte destas imagens, vídeos e fotografias, pertencem a seus arquivos pessoais. Debruço-me sobre esses registros para entender como a subjetividade se cria a partir da memória e vice-versa. Minha reflexão sobre a memória se desenvolve em diálogo com os filósofos Henri Bergson e Gilles Deleuze e, no campo da prática cinematográfica, com Robert Bresson. Traça-se, ainda, conexões com os pensadores Bruce Alan Wallace e Chagdud Tulku Rinpoche, da tradição budista tibetana. Ademais, parte da pré-produção do curta-metragem dedicada a revisitar a obra de cineastas que lidam com filmes de arquivo aparece, aqui, como ponte para reflexões estéticas. Agnès Varda, Chris Marker, Jonas Mekas, Robert Bresson e Pedro Costa são os principais realizadores abordados.

Palavras-chave: imagem de arquivo; família; memória.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. JUSTIFICATIVAS, OBJETIVOS E PÚBLICO ALVO	11
1.1 Justificativas técnicas e teóricas.....	11
1.2 Objetivos.....	12
1.2.1 Objetivos gerais.....	12
1.2.2 Objetivos específicos.....	12
1.3 Público alvo.....	12
2. PRÉ-PRODUÇÃO	14
2.1 Pesquisa teórica.....	14
2.1.1 Bergson e o budismo.....	15
2.2 Pesquisa de arquivo.....	18
2.3 Decupagem do material.....	21
3. PROJETO ESTÉTICO	24
4. MONTAGEM	27
4.1 O público e o privado.....	28
4.2 Técnicas e reflexões de montagem.....	30
4.2.1 Cortes rápidos e telas pretas.....	30
4.2.2 Sobreposição das imagens.....	32
4.2.3 Alterações de tempo e duração das imagens.....	34
4.2.4 Memória voluntariamente descartadas.....	38
4.3 Edição de áudio.....	40
4.3.1 Trilhas musicais.....	42
4.4 O jazz o cinema.....	43
CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
FILMOGRAFIA	50
APÊNDICE	51

INTRODUÇÃO

Este relatório tem por objetivo descrever o processo de realização do curta-metragem *Encantamento*, construído a partir de imagens de arquivo familiar. As imagens que compõem o filme retratam a casa da minha avó, onde passei a minha infância, em Penedo, no Rio de Janeiro. O filme foi montado entre os meses de abril, maio e junho de 2021, e para lidar com as imagens que o constituem, trouxe na montagem elementos que remetem ao fenômeno da memória, aspecto que será aprofundado no relatório. Nesta introdução, busco apresentar *Encantamento* de forma clara e concisa. Dividido em subtemas como: sinopse, apresentação dos personagens e transcrição da narração, deixo à disposição do leitor um primeiro contato com o filme para posteriormente relacioná-lo às pesquisas teóricas que me auxiliaram na elaboração do projeto prático.

Sinopse

Entre os anos 2000 e 2011, eu passei grande parte da minha vida frequentando a casa da minha avó, em Penedo, a qual tinha o nome de “Encantamento”. Em eventos festivos como natal, ano novo, páscoa e carnaval, a família se reunia na casa para confraternizar. Alguns desses momentos, além de preservados nos vídeos, sobreviveram em minha memória. O filme é fruto da união entre as minhas lembranças abstratas e a materialidade das imagens que retratam esse espaço, e que adquiriram novas camadas afetivas no decorrer da criação. Para além de meros retratos passados de momentos do cotidiano da casa, *Encantamento* possibilita atualizar as minhas memórias sobre um tempo e um espaço cujo retorno é impossível.

Depois de se aposentarem, Vânia e Hércules, meus avós, resolveram se mudar para Penedo. Eles moravam em uma casa no alto da serra, na rua G. Foram inúmeros os encontros familiares que presenciei nesta casa a qual minha avó apelidou de "Encantamento", em homenagem a um poema de sua mãe, minha bisavó, Olga Madeira. Uma placa grande acima do portão demarcava o nome que carregava consigo toda a potência daquele lugar produtor de encontros. Durante todas as visitas, diversos vídeos caseiros familiares foram gravados, sem nenhuma intenção posterior, exceto a vontade de preservar memórias particulares. Os registros foram feitos principalmente pelo meu pai e pela minha avó, que eram os donos das câmeras fotográficas.

Após alguns anos vivendo na casa, entretanto, os meus avós tiveram que vendê-la por questões financeiras. Desde 2011, portanto, a casa e as histórias que foram vivenciadas naquele

lugar ficaram em minha memória de forma nebulosa. A única maneira que encontrávamos de revisitar as lembranças daquele espaço era através dos registros audiovisuais e fotográficos. Desde então, eu e meus familiares seguimos nos apoiando nessas imagens para experimentar novamente a casa Encantamento.

Em 2019, finalmente, tivemos a possibilidade de alugar a casa para passar o natal. Passamos essa data festiva neste espaço e experimentamos de maneiras diferentes este lugar, que apesar de já não ser mais a minha casa de infância, ainda preservava algumas de suas qualidades. O encontro reacendeu em mim a reflexão sobre como as imagens deste espaço, que por muito tempo foram a forma encontrada para retornar a ele, moldaram meu imaginário junto com as reminiscências sobre o significado da casa.

A partir da necessidade de realizar um trabalho de conclusão de curso para me formar, pensei nessas imagens como uma alternativa. O cinema, a montagem e os registros carregam em si uma capacidade de provocar novos caminhos para uma memória fragmentada que eu carregava da casa. Para além de um filme que busca reconstituir a história da forma como esta se deu, *Encantamento* é um curta-metragem que se constrói a partir do fluxo traçado pelas próprias imagens que abrem outros horizontes e perspectivas semânticas e sensitivas para aquele espaço e para memórias que, apesar de pessoais, tendem a se tornar públicas no compartilhar das experiências presentes no filme.

Apresentação dos personagens

Entre os principais personagens que fazem parte da narrativa presente no curta-metragem, posso citar, além de mim: meu avô, Hércules; minha avó, Vânia; minha prima, Marina; meus pais, Viviane e Assen; e minha irmã, Mariana. Apesar de outros familiares também estarem presentes em diversos encontros de Penedo, estes citados acima são os que mais aparecem durante o filme. Além disso, são eles que fornecem à narrativa, através das falas ou ações impressas nas imagens, um caminho coerente para as memórias que foram sendo experimentadas por mim durante a montagem. Sendo assim, descrevo a seguir um pouco mais sobre cada um deles.

O meu avô, Hércules, assim como a minha avó, Vânia, são os únicos, além de mim, que estão presentes nos registros visuais e também se fazem ativos no filme por meio dos comentários em *off*. Sendo assim, por serem eles os donos da casa, fiz questão de que eles gravassem uma conversa sobre como aquele lugar ainda habitava suas memórias. Essa conversa faz parte de uma faixa de áudio do filme. Apesar de estarem juntos há mais de 50 anos, meus

avós são pessoas bastante distintas. Enquanto meu avô é mais reservado e tímido, minha avó é energética e extrovertida. Essa diferença fica bastante evidente no curta-metragem, meu avô sempre associado à noite, ao jazz e às intimidades, aparece poucas vezes durante o filme, e sempre calado, mas observando a vida na presença dos acontecimentos. Minha avó, em contrapartida, sempre animada e registrando os acontecimentos, como na cena em que ela aparece durante o natal. Essa diferença entre os dois também fica clara nos comentários, enquanto minha avó relembra os momentos da casa com um tom sentimental e expressivo, o meu avô se detém às poucas palavras que ainda servem para dizer que: "Penedo acabou".

A minha prima, Marina, é importante para promover as lembranças dos filmes que víamos enquanto criança. A cena em que ela aparece, junto comigo, fazendo um desfile de roupas retrata um acontecimento bastante usual de Penedo. Costumávamos sempre fazer essas graças vestindo as roupas dos meus avós, o que se relaciona com o imaginário de filmes que assistimos como *Grease* (1978) e *A Noviça Rebelde* (1965).

Os meus pais tornaram-se relevantes para a narrativa do filme principalmente por conta dos registros que faziam. Como citado anteriormente, por possuírem a câmera fotográfica, assim como a minha avó, grande parte das imagens foram feitas por eles. Desse modo, muitas das imagens me colocam no foco, a primeira filha. Olhar novamente para esses registros, que contam majoritariamente com a minha presença, foi algo intrigante por me possibilitar viver novamente momentos já vivenciados. O meu pai, de modo sempre pragmático, costumava apresentar os lugares, dizer os dias e os momentos em que os registros estavam sendo feitos. O filme, dessa forma, se inicia assim, com uma apresentação do meu pai dizendo estarmos em Penedo. A minha mãe, por outro lado, gravava menos e aparecia mais, muitas vezes me levando para os cantos e me apresentando a vida daquele espaço. Uma das imagens mais relevantes do filme – por sua capacidade de amarrar a narrativa através da ideia da chuva – foi feita por ela e suas perguntas para mim, uma criança na época, que adorava tomar banho de chuva.

A minha irmã, Mariana, por outro lado, foi capaz de condensar outra ideia no filme: a da passagem do tempo. A imagem dela rodando a mesa de jantar da sala com o velocípede é uma das principais imagens do tempo, no filme. A capacidade de acelerar e desacelerar suas rotações ao redor da mesa foram essenciais para traçar um caminho para o curta-metragem. Minha irmã, quando criança, tinha o hábito de andar de velocípede em torno de toda a casa com muita frequência, portanto, essas imagens são carregadas de lembranças.

Por fim, eu me coloco como a personagem principal da narrativa. Na minha relação posterior com as imagens fui experimentando novas maneiras de me entender enquanto

personagem, buscando meus anseios verbais e não-verbais, minhas dúvidas – como no momento em que sento na frente da árvore e observo as pessoas comemorando o natal – e minhas felicidades naquele espaço. Foi, justamente, através dessa busca por novos caminhos propostos pelas imagens que pude encontrar um fio condutor capaz de guiar o filme.

Transcrição da narração

“Quando eu era criança, os meus avós moravam em uma casa em Penedo, minha avó deu o nome à casa de "Encantamento". Era pra lá que eu ia em todas as férias e feriados. Passava um tempão lá. Depois de um tempo meus avós tiveram que vender a casa. O que restou da lá foram as memórias.

Eu me lembro que chovia muito lá em Penedo. E era daquelas chuvas que se acabava a luz só voltava no dia seguinte. Ai não tinha rádio, televisão ou computador que ligasse. Minha avó ficava contando “causos”, eu nem sabia o que era isso, mas adorava as histórias dela. Quando acabava, ficava eu e o escuro. Adélia Prado já conhecia os mistérios. "Eu tenho medo é de dia; de noite, não, porque é claro".

Existe uma lenda taoísta que conta a história de um sábio, Chuang Tzu, que ao dormir, sonhou ser uma borboleta. Ao acordar ele se perguntou: será que eu era antes Chuang Tzu sonhando ser uma borboleta ou será que sou agora uma borboleta adormecida, sonhando ser Chuang Tzu? Há perguntas sem respostas porque algumas respostas só podem ser encontradas no silêncio. Não busco no cinema a realidade, o que eu procuro são os traços do tempo.

Eu não me lembro de nada disso de Cinderela. Mas sei que tinham dois filmes que a gente não desgrudava o olho: A Noviça Rebelde e Grease. Era isso. Botava e a gente grudava na tela. Me amarrava no final de Grease quando a Olivia Newton John se vestia toda de preto com um cigarrão na boca e dançava "You're the one that I want. Ooh, ooh, ooh, honey". Táí, foram esses filmes que me marcaram quando era criança.

Eu tenho a lembrança do meu avô sentado na varanda à noite, bebendo vinho e escutando jazz. Ele ficava lá embalado pelo barulho do trompete, tomado pela música. Nem sei se essa imagem realmente existe, mas quando boto Miles Davis pra tocar eu ainda vejo ele lá fora sentado. A beleza está em em certa medida nisso: na dúvida do que existiu. O que encanta a memória é a possibilidade de refazê-la a cada instante.

Vó, a máquina do tempo foi criada em 1839. Eu pego uma câmera, eu gravo, e isso se eterniza. Mas não me importa o eterno, me importa o agora. Não me importam as imagens, mas o efeito delas no presente, sobre você, sobre mim, sobre os próximos que virão. Só existe um tempo e isso é tudo que existe.

Como o sonho de Chuang Tzu, entendo que há algo em comum entre a memória e o presente. A casa onde passei minha infância deixou de ser a casa em que costumava acordar com o barulho do espremedor de laranja, ver meu avô sentado na varanda escutando jazz, procurar sapo com a lanterna, comer macarronada de minha avó e pular na piscina vestida de pijama. Mas, ao contrário, na insistência encantada da memória, tenho a certeza de que a casa onde passei minha infância ainda é exatamente essa casa.”

1. JUSTIFICATIVAS, OBJETIVOS E PÚBLICO ALVO

1.1 Justificativas técnicas e teóricas

Em primeiro lugar, em relação às questões técnicas, uma vez que as imagens de família são o ponto de partida para a realização desse filme, a montagem foi facilmente viabilizada, sem grandes complicações. Neste sentido, não me deparei com questões de direito autoral já que as imagens que integram o filme são arquivos pessoais. Além disso, para compor a trilha sonora, além dos sons diegéticos das próprias gravações, contei com o áudio de conversas com a minha avó, e alguns efeitos sonoros baixados de acervos pagos.

Em relação ao processo de montagem, por dominar as principais ferramentas de edição disponíveis no mercado, e por possuir o software escolhido para a edição, *Final Cut Pro*, em casa, não encontrei dificuldades durante a edição. Como forma de uniformizar os áudios diegéticos das imagens de arquivo coletadas, usei meus conhecimentos básicos de mixagem e de equalização de áudio. Por ser um processo de análise muito pessoal e subjetivo, e por conhecer as principais técnicas necessárias para a montagem do filme, não precisei de uma equipe para a realização do processo de edição. Isso foi um facilitador, uma vez que, pelo curta-metragem ter sido editado em um momento de pandemia, trabalhar em equipe seria mais difícil.

Entretanto, apesar de não ter tido a necessidade de montar uma equipe robusta para a montagem do filme, contei com as experiências e conhecimentos das minhas orientadoras Anita Leandro e Maria Bogado. Ambas me acompanharam cuidadosamente durante os nove cortes do filme, sugerindo alterações e propondo novos caminhos para as imagens. Por fim, não havia necessidade de realizar um orçamento para a realização do filme, não apenas por tê-lo montado sozinha, mas também por já possuir e dominar todas as ferramentas necessárias para sua edição.

Por outro lado, em relação às questões teóricas, acredito que o meu filme possa contribuir para o debate sobre a montagem no campo do documentário. Por utilizar apenas arquivos de família e guiar a narrativa do curta-metragem sempre com um tom de experimentação, penso que *Encantamento* possa ser útil para promover reflexões no campo do audiovisual. Além disso, o filme busca transformar imagens pessoais do cotidiano em algo capaz de alcançar reflexões mais amplas como a da memória, o que também contribui com as pesquisas dentro do meu campo de estudo.

O cinema foi um aparato eficiente que encontrei para me relacionar com as imagens – através da montagem – e, assim, descobrir nelas o explícito e o implícito, o pessoal e o público. Dessa forma, a realização de um trabalho prático foi o caminho que melhor se enquadrava para o aprofundamento na reflexão acerca da memória da casa. As imagens do lugar não possuem valor intrínseco e é justamente neste ponto em que a experimentação ganha força no filme. No decorrer da montagem, com a utilização de alguns artifícios técnicos como as paragens, as desacelerações e as sobreposições, pude criar novos significados para os arquivos. Sendo assim, acredito poder contribuir para o campo do cinema experimental, subjetivo e de família.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivos gerais

- Trazer, por meio da montagem do filme, a reflexão sobre a materialidade da memória, e sobre suas diferentes formas através do tempo e do espaço.
- Contribuir com a pesquisa sobre a montagem de documentários de arquivo e experimentais, através das novas compreensões adquiridas no processo de criação e experimentação com as imagens de família.

1.2.2 Objetivos específicos

- Entender de que forma a memória de um passado, elaborada no presente, pode gerar impactos nas pessoas que vivenciaram esses momentos lembrados.
- Refletir sobre como a montagem pode criar novas perspectivas e camadas para o passado.

1.3 Público alvo

O curta-metragem *Encantamento* é um filme criado a partir de material de arquivo familiar. Apesar de ser composto quase inteiramente por imagens pessoais, o foco principal da obra é promover uma reflexão acerca do fenômeno da memória. Dessa forma, entendo como público alvo principalmente: 1. estudantes de cinema; 2. pessoas interessadas em a memória; 3. familiares e pessoas próximas que estiveram na casa junto comigo.

Em relação às principais janelas de exibição, “Encantamento” se enquadraria principalmente em festivais como: “Festival Internacional de Cinema de Arquivo”, “Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba”, “Mostra de Cinema de Ouro Preto”, “Festival Curta Brasília”, “Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro”, “Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo - Kinoforum” e “Mostra de Cinema de Tiradentes”. Estes festivais explicitados são possíveis janelas para o filme uma vez que abrem espaço para curtas-metragens, filmes experimentais ou de arquivo.

Além disso, canais de televisão como o Canal Curta! e o Canal Brasil também podem ser possíveis meios de veiculação para o filme, por darem espaço a curtas-metragens e por possuírem uma grade de programação voltada à cultura e às reflexões acerca do cinema e da memória. O site Porta Curtas, por abrigar curtas-metragens brasileiros, também pode ser considerado uma importante janela para o filme.

2. PRÉ-PRODUÇÃO

Neste capítulo descrevo o meu processo de pré-produção do curta-metragem *Encantamento*. Para isso, discorro tanto sobre o meu processo de pesquisa teórica quanto acerca do meu trabalho inicial com as imagens que constituem o filme. Como forma de elucidar todas as etapas que percorri para a realização do filme, disponibilizo o cronograma que segui no final do relatório (Apêndice A).

2.1 Pesquisa teórica

Para embasar teoricamente o projeto, pesquisei livros e artigos que abordam a questão da memória, do arquivo e do cinema. Como principais referências, Robert Bresson – com suas notas cinematográficas; Gilles Deleuze – peça fundamental para se pensar a imagem cinematográfica, a montagem e o devir enquanto movimento; e Henri Bergson – e suas reflexões acerca da materialidade da memória –, foram autores essenciais na construção do pensamento que está na origem de *Encantamento*. Além disso, uma vez que enfatizo no curta metragem uma série de preceitos budistas, parte de minha pesquisa também foi dedicada ao estudo de conceitos e práticas relacionadas a essa filosofia. Dedico neste relatório, por isso, um capítulo para me debruçar sobre a filosofia budista tibetana.

Ademais, urge mencionar que durante a etapa de pré-produção também dediquei parte do meu tempo às análises fílmicas de cineastas que via como referência estética para a montagem do curta-metragem. Entre os filmes assistidos, o longa-metragem *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza* (2000) de Jonas Mekas foi essencial para que fosse possível alcançar a estrutura fílmica desejada. Além de Mekas, *Sans soleil* (1983) de Chris Marker, filme que investiga o tempo em um fluxo contínuo de consciência, também foi importante. Agnès Varda é outra grande referência para a elaboração de *Encantamento*, principalmente com seu filme *Les plages d'Agnès* (2011) que explora a própria produção e vida da cineasta. Para mergulhar ainda mais no universo de Jonas Mekas, também me dediquei à leitura da dissertação de Juliano Gomes¹, que se fez presente durante a escrita deste relatório.

Além destes filmes já citados, outros que lidam com questões de memória também fizeram parte da minha pesquisa, como: *Last year when the train passed by* (2018), de Huang Pang Chuan; *Fartura* (2020) de Yasmin Thayná; *Heart of a dog* (2016) de Laurie Anderson; e

¹ GOMES, Juliano. 2010. "Jonas Mekas: documentário e subjetividade".

Trópico de capricórnio (2020) de Juliana Antunes. Todos os cineastas e filmes escolhidos acima têm a característica de valorizar a inscrição da própria subjetividade em suas obras cinematográficas. Além disso, os filmes citados lidam com materiais de arquivo e reflexões – direta ou indiretamente – sobre o fenômeno da memória, o que se aproxima fortemente da minha proposta de trabalho.

Um dos principais ganhos teóricos para a montagem do filme foi o entendimento claro de que a memória tem uma dimensão ficcional. Textos como "A Ficção Documental" de Jacques Rancière e "Uma Porta Fechada que Nos Deixa Imaginar" de Pedro Costa, foram essenciais na desconstrução e reconstrução das lembranças da casa de minha avó. A memória, portanto, mesmo tão distante temporalmente de quem a vivenciou, aproxima-se do espectador na medida em que pode ser recriada. Ficou evidente, para mim, que a memória, como diz Rancière, tem uma relação com a ficção e que ficção não é o oposto de realidade:

"...a ficção, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. *Fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar. A ficção é a prática dos meios de arte para construir um "sistema" de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem." (RANCIÈRE, 2010, p. 179)

A possibilidade de pensar o filme para além de uma memória fixada em signos pré-existentes foi importante durante a experimentação com as imagens de arquivo na montagem. Somente dessa forma, foi possível encontrar no material gravado uma narrativa que vai além do âmbito familiar de quem viveu aquele espaço. Portanto, foi crucial entender o que acontece no interior das imagens para que estas sejam capazes de ultrapassar os limites do material de arquivo de família e alcançar uma esfera mais universalizada. Assim, as pesquisas teóricas não se concentram apenas neste capítulo, que serve apenas como uma breve apresentação. Dessa maneira, como forma de seguir com as reflexões teóricas apontadas acima e com as referências estéticas pesquisadas durante o projeto, saliento, no decorrer do relatório, exemplos práticos de como a minha montagem dialoga com as minhas leituras.

Entre as principais reflexões que guiaram a montagem do filme estão: existe algo além da invenção? Não seria também o real igualmente inventado e performado, da mesma forma que a memória? Concretizo estes questionamentos no curta-metragem através da lenda taoísta de Chuang Tzu, contada por meio da minha narração, que sugere que a realidade e o sonho possuem a mesma materialidade.

2.1.1 Bergson e o budismo

Um ponto interessante a ser mencionado é a similaridade que encontrei entre algumas reflexões propostas na obra de Henri Bergson, *Matéria e Memória* (1990), e o pensamento budista tibetano – presente em autores como B. Alan Wallace e Chagdud Tulku Rinpoche. Em ambos os casos, a matéria que existe de forma exterior ao corpo depende de um ser vivo para dar a ela seus significados. Neste sentido, nada existe de forma intrínseca, e tudo depende de um ser disposto e capaz de criar os recortes visuais e semânticos do mundo para interpretá-lo e assimilá-lo.

Essa reflexão sobre a forma como o ser é capaz de dar ao mundo o seu recorte conceitual está presente em meu filme principalmente por meio da minha narração. A partir, justamente, do pensamento destes três principais autores, estruturei o curta-metragem entendendo de que forma as imagens poderiam estar alinhadas às minhas indagações. Neste capítulo, então, primeiramente apresento estas semelhanças entre os autores citados e posteriormente explico de que forma a teoria afetou o meu processo de montagem.

Bergson propõe que um recorte das imagens do mundo só se materializa para o ser na medida em que há afeto. Ou seja, só podemos perceber no mundo exterior e guardar dele aquilo que é capaz de estabelecer uma relação conosco. O corpo e a consciência, então, são esses locais de recepção das imagens que afetam determinado indivíduo. Dessa forma, só posso afirmar que existe aquilo que me afeta, como comenta Bergson:

"Atenhamo-nos às aparências; vou formular pura e simplesmente o que sinto e o que vejo: Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo" (BERGSON, 1999, p. 11).

De forma semelhante, no budismo tibetano, aquilo que vivenciamos e elaboramos depende de quem somos, e portanto, do que nos afeta. Sendo assim, por exemplo, apesar da casa de Penedo ter sido vivenciada por mais de vinte pessoas diferentes, a forma como as memórias e a realidade são estipuladas para cada uma delas, depende de como a sua consciência apreende o mundo. Dessa maneira, é possível concluir que nenhum fenômeno ou objeto possui valor intrínseco, o que no budismo é conhecido por vacuidade, como afirma B. Alan Wallace:

"Portanto, os objetos surgem (1) na dependência de causas e condições prévias. Eles surgem (2) na dependência de suas próprias qualidades e atributos. Se as qualidades estivessem faltando, o objeto não surgiria. Por fim, eles surgem (3) pelo poder da designação conceitual. Se você remover as causas do objeto, ele não está ali. Se você

remover os atributos, ele não está ali. Se você remover a designação conceitual, não há objeto que *possua* as qualidades que atribuímos a ele." (WALLACE, 2016, p. 113).

As representações conscientes são imobilizações arbitrárias daquilo que está na matéria. Dessa forma, uma imagem pode ser sem ser percebida. Ou seja, as imagens que compõem as vivências de um ser variam de acordo com quem as assimila e as interpreta, provocando diferentes manifestações de memória. A memória, portanto, nunca é uma, como uma verdade imutável, mas fruto de vários fragmentos. Desse modo, é possível estabelecer uma diferenciação entre a ideia de presença e de representação, sendo a primeira tudo o que existe e a segunda, a parcela que me afeta a ponto de se tornar inteligível à minha consciência. As imagens existem em um contínuo, os objetos todos estão sendo afetados, e a minha percepção é um recorte disso para poder agir.

Urge salientar que, novamente nesse ponto, o pensamento do filósofo francês vai ao encontro das teorias budistas de apreensão do mundo. Para Bergson, o ser vivo é um centro de indeterminação. Nesse sentido, o ser recebe o estímulo da matéria e o devolve para o mundo livremente, sendo assim, capaz de agir sobre ele. O cérebro permite que tenhamos a possibilidade de reagir de acordo com o estímulo recebido e, por termos um sistema nervoso complexo, existem diversas formas de reagir ao estímulo. Entretanto, esse tempo entre a recepção de um estímulo e a reação varia de acordo com quem o recebe. Bergson afirma a necessidade de dilatar a zona de indeterminação – a qual é justamente esse tempo que varia entre o estímulo e a ação – para chegar ao intuitivo. A importância de se chegar no intuitivo, por sua vez, é que neste ponto o ser é capaz de adquirir um conhecimento do espírito sobre si mesmo, o que se assemelha ao processo meditativo de *shamata*, quando somos capazes de contemplar o mundo à nossa volta e reconhecer atentamente o que nos cerca como algo criado pela nossa própria mente:

"Quando tentamos olhar para a mente, não conseguimos encontrar nada. Tanto uma pessoa que não tenha visão como um ser iluminado não encontrará nada. Não obstante, tudo o que se manifesta é o exibir da mente, de nenhum modo separado da mente — do mesmo modo que as ondas não são separadas do mar." (CHAGDUD, 2010, p. 257).

Essas semelhanças entre a filosofia oriental budista tibetana e o pensamento de Henri Bergson foram cruciais para o melhor entendimento sobre a maneira como gostaria de conduzir as reflexões acerca da memória em meu filme. Além disso, o conceito de *devoir*, proposto por Gilles Deleuze como algo que "...não produz outra coisa senão ele próprio." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18), também foi de grande relevância. A partir desse entendimento da

memória como um recorte feito no presente, assim como a compreensão do conceito de devir, foi possível pensar o tempo como algo aberto, ou seja, que está sempre se transformando. Portanto, a partir das minhas leituras, fui capaz de tomar consciência de que o fenômeno da memória depende de um ser para lhe dar significados, e que apesar de ser uma constante, é mutável, como um rio que corre e não se fixa nas beiras, mas que acumula os sedimentos dos lugares por onde passa para seguir seu rumo.

Em termos práticos, essas reflexões sobre a proximidade entre o pensamento Bergsoniano e a filosofia budista podem ser encontradas durante alguns trechos do filme, como quando afirmo que: "não busco no cinema a realidade, o que eu procuro são os traços do tempo". Ao comentar isso, deixo explícito que não existe, para mim, uma verdade absoluta intrínseca àquele espaço, e que, ao contrário, o esforço que realizo durante a montagem é justamente o de encontrar esses múltiplos traços que o tempo foi capaz de provocar nessas lembranças. Dessa forma, não entendo a memória como algo fixo, mas que depende dos afetos para se estabelecer de determinada maneira.

Além disso, quando utilizo a técnica das sobreposições, a qual irei me debruçar mais profundamente durante o capítulo da montagem, busco também trazer essa reflexão sobre memórias que não são exatas e fechadas. Portanto, as imagens entrelaçadas são capazes de promover no espectador uma dúvida sobre o que realmente está sendo visto. Da mesma maneira que as lembranças, muitas vezes ofuscadas pelo tempo, apresentam-se para nós como interpretáveis e mutáveis, assim é a realidade que apreendemos por meio daquilo que nos afeta.

2.2 Pesquisa de arquivo

Na pré-produção do curta-metragem *Encantamento*, decidi que lidaria apenas com materiais de arquivo audiovisuais, descartando a possibilidade de uso de fotos na montagem do filme. A escolha se deu principalmente devido ao grande volume de material encontrado durante a pesquisa inicial. Importante ressaltar, no entanto, que a coleta do material de arquivo se deu de forma independente da criação de um roteiro. Neste sentido, o destino do filme foi revelado no processo de montagem. Portanto, ao me deparar inicialmente com os materiais, a reflexão latente que carregava comigo era a necessidade de entender o fenômeno da memória através das imagens.

O material coletado para a elaboração do curta-metragem faz parte de um arquivo pessoal de familiares próximos que compartilhavam a casa de Penedo em momentos de encontro, como feriados e férias escolares entre os anos 2000 e 2011. Nesse sentido, não

encontrei problemas complexos para ter acesso a uma grande quantidade de vídeos do local. A maior parte destes vídeos estava em fitas VHS, que anteriormente foram gravadas em DVD pela minha mãe, portanto, tive que digitalizar o material. A maior dificuldade que tive nesta etapa foi entender exatamente em quais DVDs poderia encontrar o que desejava, uma vez que não havia indicação do conteúdo dos discos. Portanto, apesar de ter uma massa significativa de vídeos à disposição, nem todos tratavam de Penedo. Além disso, com ajuda de minha avó, consegui ter acesso a uma outra grande massa de material bruto. Entretanto, os vídeos enviados por minha avó já estavam digitalizados e não dependiam de uma conversão ou de uma pré-seleção a fim de definir o que se tratava da casa de Penedo e o que não.

No final desta primeira etapa, reuni cerca de trinta e cinco vídeos, entre os quais alguns estavam com uma qualidade muito baixa, com áudios bastante ruidosos e imagem muito pixelizada. Além disso, havia também vídeos duplicados. Portanto, foi necessário uma nova triagem para descarte dos materiais que realmente não seriam utilizados durante a montagem. Desta primeira seleção, resultaram vinte vídeos, que totalizavam em torno de nove horas de material bruto. O conteúdo presente nesta seleção varia em uma faixa temporal que se inicia no ano 2000 e termina em 2011, ano da venda da casa de Penedo. Apesar de ter conseguido uma grande quantidade de vídeos de Penedo, a maior parte dos arquivos foram filmados entre os anos de 2000 e 2005.

Em relação às faixas de áudio utilizadas, grande parte é composta por sons diegéticos dos próprios vídeos selecionados. Além disso, solicitei à minha avó que conversasse com meu avô acerca da história da casa de Penedo e sobre as memórias que mais recordavam. Optei, portanto, por trazer essa conversa entre eles sem a minha interferência para que eles pudessem ficar mais à vontade e assim reduzir a chance deles realizarem alguma possível performance diante do gravador.

Outro ponto importante a ser mencionado em relação à conversa entre os meus avós é o fato de que não busquei através de minhas perguntas, respostas objetivas para os meus questionamentos. Acredito que a beleza das trocas entre os dois esteja justamente nas aberturas e contradições explícitas presentes nessas faixas de áudio. Sendo assim, desejei que em meu filme a palavra nascesse "da hesitação na constituição de uma verdade, do vazio na conversa, da ausência de questionamentos ou da renúncia a uma resposta definitiva" (LEANDRO, Anita. 2007, p.2-3). Não me interessava, ao formular perguntas para os dois, questões factuais da vida prática, mas as sensações, os silêncios, as ausências e as dúvidas geradas por meus questionamentos.

As conversas entre os dois, portanto, renderam dois áudios totalizando vinte minutos de falas e trocas. Conforme a montagem avançava, descartei a maior parte dos áudios utilizados nos primeiros cortes. Dessa forma, o último corte contou com pouco mais de um minuto de material bruto do áudio. Entretanto, apesar do resultado final contar com pouca presença desta conversa inicial, foi justamente através dela que pude estabelecer os primeiros caminhos de montagem para o filme.

A minha locução foi sendo gravada durante o processo de edição de *Encantamento*, pois a ideia inicial era pensar a montagem apenas a partir da conversa de meus avós sobre a memória. Dessa maneira, fui reformulando o texto da voz em *off* de acordo com a necessidade. Assim, novas camadas foram surgindo no processo de escrita e gravação do comentário. Em primeiro lugar, quis trazer Adélia Prado, uma poeta cuja obra admiro e que traz reflexões sóbrias e profundas sobre o cotidiano. Nesse sentido, encontrei nas palavras de Adélia Prado uma forma de dar um brilho aos momentos rotineiros da vida, de tirá-los do lugar comum – como é o caso do medo escuro, citado no filme. Nessa parte do comentário, na qual faço menção a um trecho do poema "Os acontecimentos e os dizeres" de Adélia, relaciono a sua frase "eu tenho medo é de dia; de noite, não, porque é claro" com as situações de escuridão em Penedo. A casa foi o lugar onde vivi minhas primeiras experiências de solidão no escuro, e Adélia foi capaz de traduzir essas lembranças por meio de sua poesia. Portanto, o escuro para a autora não é o que provoca o medo, mas o claro, onde não há espaço para as incertezas, os misticismos e os sonhos.

Outro aspecto relevante presente na narração é a referência à filosofia budista tibetana de Chuang Tzu. Uma vez que esta filosofia percorre todo o percurso de criação do curta-metragem, achei imprescindível que isso estivesse contido em minha fala também. Dessa forma, as reflexões de Tzu, em articulação clara com as imagens, foram capazes de concretizar meus objetivos na realização do filme. Nesse sentido, ao articular a lenda que coloca em questão o que é realmente o sonho e o que é a realidade, junto com imagens sobrepostas da casa, pretendi provocar no espectador uma dúvida sobre a materialidade daquelas lembranças. Assim, a sobreposição funciona como um gerador de camadas em menção aos múltiplos fragmentos da memória.

As trilhas musicais também foram selecionadas durante a montagem do curta-metragem. Desse modo, conforme a montagem avançava, pude entender quais seriam as trilhas mais apropriadas para cada sequência. Todas as trilhas são faixas de áudio de compositores conhecidos de jazz. Uma vez que o jazz é um ponto forte a ser tratado no filme, fiz questão de que as trilhas fossem capazes de transportar as emoções que esse gênero sempre provocou no

meu avô. Para isso, selecionei dois dos grandes nomes do gênero: Miles Davis e Bill Evans. Dessa forma, desejo, nas palavras de Robert Bresson: "Que sejam os sentimentos que trazem os acontecimentos. Não o contrário" (BRESSION, 2014, p.35).

Como durante todo o processo de montagem fui me sentindo mais à vontade para recriar a memória, algumas poucas imagens foram extraídas também da plataforma *youtube*, de vídeos em VHS de famílias desconhecidas. A necessidade de coletar essas imagens surgiu durante a montagem, uma vez que sentia falta de planos mais genéricos, que não fizessem menção direta à casa, e para tal, utilizei inicialmente duas imagens: 1. uma ave que sobrevoa no céu durante a locução sobre a lenda taoísta de Chuang Tzu; 2. um relógio surrealista que se desfaz, em alusão à imaterialidade do tempo. Entretanto, por outro lado, conforme fui enxergando as minhas imagens de família a partir de outra ótica, consegui finalizar o curta-metragem sem a muleta dos vídeos desconhecidos do youtube.

Figura 1 - Relógio Surrealista



Figura 2 - Pássaro Sobrevoa



2.3 Decupagem do material

A partir do momento que tinha definido os materiais iniciais para a minha pesquisa de arquivo, os nomeei de forma a poder encontrá-los e decupá-los em um documento, duplicando-os em um HD externo, caso tivesse algum problema técnico com o computador. Dessa forma, com os vídeos nomeados, pude começar a decupagem. Os vídeos foram assistidos de forma não cronológica, e, portanto, foi necessário anotar os respectivos anos de filmagem no documento da decupagem. Essa informação sobre as datas, entretanto, pouco me foi importante, uma vez que o curta-metragem não foi montado de forma a pensar um encadeamento cronológico dos momentos, e sim, a memória enquanto fluxo de fragmentos.

Como não tinha um roteiro em mãos, apenas vagas ideias sobre os rumos que gostaria que o filme tomasse, minha decupagem não foi voltada para nenhum acontecimento específico. Durante todo o processo, fui deixando que as imagens me invadissem e deixassem florir internamente novas perspectivas e posicionamentos sobre como usá-las a meu favor. Ademais, parti do princípio de que o mais importante seriam as relações criadas a partir dos vídeos, e não as imagens deslocadas, como formula Bresson: "Nada de valor absoluto de uma imagem. Imagens e sons só terão valor e força na utilização à qual você os destina" (BRESSION, 2014, p.30).

Dessa forma, fui anotando a minutagem de momentos que me chamavam mais a atenção, seja por uma fala ou por uma ação. Tentei, no primeiro contato, recolher tudo o que havia de marcante na ideia do que seria Penedo, como: os banhos de chuva, as festas de Natal, os feriados temáticos, as imagens da natureza que circundam a casa, os barulhos dos pássaros e os momentos com os meus avós. Como teria que montar um filme sobre algo que não existe mais, tive que me apoiar nas imagens que me provocavam as lembranças mais concretas sobre o que era aquela casa e sobre quem ali dividia os momentos comigo.

Além dos momentos marcantes, separei também trechos possíveis de serem associados uns aos outros por meio de falsos-raccords, como cenas em que a piscina aparecia em diferentes épocas, ou momentos nos quais as conversas se repetiam com temáticas similares. Apesar de ter selecionado essas imagens, acabei não realizando nenhum raccord na montagem. A razão pela qual descartei essa possibilidade de criação de raccords foi o fato de que, durante a montagem, as imagens foram se relacionando umas com as outras sem a necessidade de se estabelecer uma ligação entre memória e continuidade. Dessa forma, não foi preciso criar uma ideia de fluxo contínuo com exatidão dos acontecimentos, e as temáticas, apesar de se repetirem algumas vezes – como é o caso da chuva e das reflexões sobre o tempo – não precisaram estar em uma ordem cronológica.

A decupagem de todo o material bruto rendeu um documento de nove páginas. Neste documento, grifei as minutagens de acordo com o que eu acreditava que poderia ser mais relevante para o filme. Para tal, usei a cor vermelha para trechos que acreditava serem imprescindíveis, tal como o momento em que apareço sentada na frente da árvore de Natal, observando os adultos dançarem. Além disso, para trechos que possivelmente seriam úteis para o filme, usei a cor amarela, como é o caso do desfile de roupas que fazemos na varanda. E, por fim, para trechos que gostaria que entrassem no filme, mas que não tinham tanta importância narrativa, eu utilizei a cor azul, como é o caso do trecho do zoom na montanha.



Grande parte dos arquivos de vídeo que não foram grifados com cor também foram utilizados. Durante a montagem do filme, recorri algumas vezes ao documento para relembrar alguns momentos que pudessem se encaixar nos novos rumos que o filme foi tomando. O interessante de ter feito uma decupagem detalhada é que isso possibilitou a busca posterior por palavras chaves, facilitando encontrar materiais de acordo com a necessidade da montagem, como: pessoas específicas, ambientes da casa e épocas.

Em relação ao material sonoro, não precisei decupá-lo, uma vez que as falas dos meus avós não totalizavam mais do que vinte minutos e, à primeira mão, já conseguia reconhecer o que seria útil ou não. Além disso, as faixas da minha narração só foram gravadas após os primeiros cortes já terem sido feitos. Portanto, o material de áudio foi captado já tendo em mente a finalidade de seu uso.

3. PROJETO ESTÉTICO

O filme *Encantamento* foi realizado com a intenção de entender como se dá a construção da memória, algo inalcançável em sua totalidade e, ao mesmo tempo, fragmentado, como são as imagens de arquivo pessoais e familiares. O ponto crucial para a abordagem da memória neste trabalho é o entendimento deste fenômeno como algo em constante criação, nunca como um objeto finalizado. Portanto, a memória impressa, por exemplo, em vídeos familiares, tem seu significado modificado de acordo com o contexto em que está sendo observada.

Como objeto e foco principal de análise e experimentação, parti de imagens da casa da minha avó materna, localizada em Penedo-RJ, onde eu costumava passar minhas férias e que foi vendida em 2011. É justamente a partir de fotos e vídeos desta casa, a qual se chamava “Encatamento”, e de momentos de convivência neste espaço, que inicio minha reflexão sobre a maneira como as imagens no cinema se relacionam com a elaboração da memória. A escolha deste lugar para a reflexão proposta no filme se deu principalmente pela importância deste espaço e tempo para minha formação enquanto ser afetivo – por conta dos inúmeros momentos que lá vivi com familiares durante a minha infância. Além disso, durante quase oito anos, a casa não esteve disponível para aluguel, portanto, não era uma possibilidade voltar a frequentá-la. Assim, por oito anos, a casa permaneceu em meu imaginário como um espaço situado em uma linha tênue entre realidade e sonho.

Para além de um conjunto de imagens impressas na tela, a montagem destes vídeos também é um elemento importante a ser salientado na análise. Desse modo, é relevante enxergar a montagem como uma técnica que, assim como a memória, nunca se tem por acabada, e tem seu destino traçado no ato da criação. Um destino que, muitas vezes, é alterado no percurso poético das relações imagéticas. É justamente por meio desta relação entre lembrança e esquecimento, dos fragmentos flutuantes e das inúmeras possibilidades abertas que nasce não apenas a memória, mas o próprio ato da montagem, como ratifica o documentarista Frederick Wiseman:

"Essa grande massa de material que apresenta a memória registrada externamente de minha experiência fazendo o filme é necessariamente incompleta. As memórias não preservadas em filme flutuam um pouco em minha mente como fragmentos possíveis de serem recordados, impossíveis de serem incluídos, mas de grande importância no processo extrativo e inconstante conhecido como montagem." (WISEMAN, 2015, p.186)

Sendo assim, penso a memória como um conjunto de signos e códigos que elaboramos durante a vida, e que ressignificamos de acordo com o momento presente. Seria ousado afirmar que a materialidade da memória pouco difere da concretude da realidade empírica que vivemos, uma vez que ambas se constroem no presente. Entretanto, me arrisco nessa tentativa hercúlea de assimilar os três tempos – passado, presente e futuro – e condensá-los sob uma única ótica temporal: o agora. Esta ideia de uma memória viva e incompleta também está presente nos ensinamentos budistas tibetanos os quais tomo como elemento crucial para a experimentação das imagens constitutivas do curta-metragem. Por isso, neste relatório trouxe o pensamento de autores budistas como B. Alan Wallace e Chagdud Tulku Rinpoche para pensar essa relação entre tempo, sujeito e memória. Dessa forma, posso dizer que nossas memórias estão permanentemente se reestruturando e se atualizando no momento presente, nunca como um ponto fixo e final, porém instável e mutável, como afirma Bergson:

"[...] A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela." (BERGSON, 1999, p.77).

Se somos mesmo nós que criamos a memória e a revivemos, esta não possui materialidade definitiva para além da nossa percepção e elaboração a partir da nossa própria consciência, falas, história e imagens. Portanto, a suposta abstração da memória se concretiza justamente nos signos remanescentes a serem decifrados durante o processo de montagem. O meu papel como montadora de um curta-metragem repleto de imagens que vivenciei é, principalmente, ressignificar signos imagéticos e transformá-los em uma memória viva apreendida em fluxo. Como afirma Deleuze: "Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados" (DELEUZE, 2003, p.5). Dessa forma, no percurso da montagem, extraio das imagens o que é passível de ser assimilado semanticamente, afetivamente e sensivelmente no momento da criação.

O curta-metragem *Encantamento* é um filme constituído apenas por materiais de arquivo de família. As imagens do filme foram capturadas, majoritariamente, em formato VHS. Existe apenas um momento do curta no qual o formato do vídeo é digital, por ter sido capturado nos últimos anos da casa. Essa estética analógica se preserva, portanto, durante quase todo o filme.

Como o meu curta-metragem é composto apenas por materiais de família – captados

sem nenhuma grande intenção posterior de utilização destas imagens – esses vídeos apresentam características de uma gravação amadora. Portanto, a câmera é sempre na mão – embalada pelos movimentos do corpo de quem a segura – o áudio nem sempre está tão nítido, e algumas imagens se encontram desfocadas e em baixa qualidade. Como a intenção era não esconder a temporalidade e a autoralidade destes registros, não me importei com essas qualidades da imagem.

Uma das maiores referências estéticas para mim durante a montagem do curta-metragem foi o filme *Ao caminhar, entrevi lampejos de beleza*, de Jonas Mekas. No filme de Mekas também há a predominância de arquivos capturados em formato analógico. Outros aspectos presentes no filme de Mekas também foram referências para o meu curta-metragem. As sobreposições de imagens e os ruídos vazados nos comentários são alguns dos exemplos destas referências que serão aprofundadas no decorrer do texto.

4. MONTAGEM

Neste capítulo, faço uma descrição do processo de montagem, percorrendo pensamentos, reflexões e técnicas utilizadas na edição do curta-metragem *Encantamento*. Uma vez que não montei o filme seguindo um roteiro pré-definido, essa etapa do trabalho acabou tendo seu rumo modificado inúmeras vezes. Portanto, a montagem durou três meses e resultou num total de nove cortes para, finalmente, chegar ao resultado mais próximo do que desejava. Inicialmente, tinha em mente que gostaria de construir toda a narrativa do curta em cima da conversa entre os meus avós sobre os momentos vivenciados em Penedo. Nessas conversas, diversos momentos da casa distintos da casa foram citados, desde a sua compra até o nosso retorno, oito anos após sua venda, para passar o Natal de 2019.

No decorrer da montagem, diminuí o tempo das faixas de áudio das conversas entre os meus avós e aumentei a minha narração sobre a minha relação com aquele espaço. Nos primeiros cortes do filme, nos quais as falas dos meus avós guiavam o enredo, senti que a minha relação com aquelas imagens pouco se fazia presente. Neste momento, percebi que a ausência dos meus comentários tirava da memória a sua condição primeira: a necessidade de alguém para experimentá-la. No entanto, resolvi deixar dois pequenos fragmentos resultantes dessa conversa: 1. o primeiro, logo no início do filme, em que minha avó menciona que gostaria de ter uma máquina do tempo; 2. uma reflexão sobre o passado, no final do curta, como algo que não pode ser vivido novamente. Apesar de ter cada vez mais preenchido o filme com a minha narração, essas duas reflexões promovidas pelos meus avós foram cruciais para enfatizar a questão central promovida pelo curta: a de que a memória é algo em constante transformação.

Portanto, quanto mais me colocava à disposição das imagens, mais elas se voltavam para mim como algo nunca antes interpretado, o que vai ao encontro do pensamento de Agamben quando ele afirma que "todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento define-se antes de tudo pela sua capacidade de des-criar o real." (AGAMBEN, 2014, p.4). Dessa forma, as sequências foram se estabelecendo através da minha necessidade de refazer o real por meio das lembranças fragmentadas da casa. Quanto mais lidava com as imagens, mais me sentia disposta a encará-las como um arquivo à mercê do meu processo de montagem, e não por seu valor absoluto. Nesse sentido, fui paulatinamente incrementando partes de locução para guiar as minhas reflexões sobre a concretude da memória.

A partir da noção de sequências, facilitada através do novo olhar sobre as imagens proposto pela narração, o filme foi se restabelecendo. No meio do processo de montagem, senti

a necessidade de escrever um documento – que serviu como um guia estrutural para o curta-metragem – definindo essas sequências, o que facilitou na hora de pensar as transições entre elas. Além disso, reescrevi a narração quatro vezes até chegar ao resultado final. O mais importante para mim durante toda a concepção e criação da montagem foi entender que:

"A imagem do documentário é o resultado do encontro de todas estas forças que agem sobre os sujeitos: memória, imaginação, acaso, entre outras. Esta imagem é a marca deste fazer-se, é seu desdobramento no tempo, é a inscrição deste processo" (GOMES, 2010, p. 56).

Sendo assim, foi necessário entender de que forma o presente se articula com o passado para gerar novas reflexões e demandas. Apenas desse modo, consegui encontrar um ponto mais firme e estável para o desenrolar do filme. Nesse sentido, o ato de montar um curta-metragem se tornou o próprio resultado – o percurso poético é tão importante quanto o arquivo final concluído e exposto nas telas.

No decorrer deste capítulo novas análises serão feitas acerca do meu processo de montagem. Procuro, nas próximas linhas, me apoiar sobre diferentes artificios utilizados na edição do curta-metragem, refletindo sobre o seu valor e sobre a maneira como a sua utilização costuraram o sentido do filme. Dessa forma, acredito ter sido apenas possível concretizar uma linha de pensamento coesa e sensível sobre a memória, através das técnicas e possibilidades da montagem que se recriaram a todo instante.

4.1 O público e o privado

Um primeiro desafio que surgiu durante a montagem foi entender de que maneira poderia transformar imagens privadas em um material de interesse mais amplo, capaz de desencadear memórias comuns. Acredito que essa dificuldade tenha surgido pelo fato de me ver presente nos materiais audiovisuais, dando-lhes um significado automático baseado nos momentos vivenciados. Desse modo, foi necessário aprender a extrair das imagens algo que poderia ir além das minhas primeiras recordações.

Para tal, o entendimento do conceito de "filmes palimpsestos" proposto por Consuelo Lins e Thais Blank, inspirado nos trabalhos da historiadora Sylvie Lindeperg, foi essencial. A ideia de *palimpsestos* se volta para a necessidade de redescobrir as novas camadas das imagens, dando a elas a capacidade de se metamorfosear e permanecer em um constante *devenir*. Seja na descoberta de novas camadas com ligações históricas – como, por exemplo, no meu conflito de não querer assistir ao filme da Cinderela, por meio do qual propus uma ligação histórica entre o meu consumo de filmes de princesa durante a infância e a heteronormatividade compulsória

presente em nossa sociedade ocidental – ou no desvelar de novos significados para momentos banalizados. Sendo assim, foi importante aprender a olhar para as imagens como algo capaz de ultrapassar as minhas experiências pessoais, para alcançar nelas o que é passível de ser compartilhado com outros imaginários e histórias comuns.

Esta questão que traz à tona as divergências entre o público e o privado, suscita em mim questionamentos sobre o próprio ato da filmagem. Nesse sentido, é evidente que quando pegamos uma câmera e filmamos despretensiosamente, apenas para fins pessoais, isso se difere de uma produção cinematográfica com roteiro e planejamento. Os filmes de família são compostos por arquivos cuja principal finalidade diz respeito à reconstrução de um passado. Portanto, é a partir destas imagens privadas que somos capazes de formular histórias ficcionais sobre a vida daqueles que são retratados. Diferentemente de quando filmamos já com a intenção de levar as imagens ao grande público, o arquivo familiar tem como principal objetivo produzir um novo contato com as memórias pessoais. Dessa forma, quis trazer no curta-metragem a noção de que somos, a qualquer instante, produtores de máquinas-do-tempo, e conseqüentemente, de memórias.

Acredito que o processo de filmagem caseira e familiar se assemelhe àquele proposto por Bresson em uma de suas notas:

"Não filmar para ilustrar uma tese, nem para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria da qual eles são feitos. Atingir esse "coração do coração" que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia." (BRESSION, 2004, p.41)

Os arquivos de família não têm como principal interesse comprovar tese alguma, e, por outro lado, existem como uma possibilidade de reconstrução do passado. Apesar de Bresson não se referir diretamente a esse tipo de filmagem, considero que haja uma associação direta entre sua nota e a noção de arquivo privado. Desse modo, sem que essa seja a intenção de quem captura as imagens, há sempre, no interior dos arquivos, uma camada profunda que se assemelha a essa ideia de "coração do coração".

Essa reflexão me provocou o interesse de pensar acerca da intencionalidade de uma gravação caseira. Em grande parte do arquivo bruto selecionado, encontrei trechos de familiares trazendo à tona essa questão. Nesse sentido, meu pai, por exemplo, costumeiramente afirmava que gravava para que eu pudesse ver quando crescesse. De fato, hoje em dia, em todos os Natais, minha avó reúne a família para exibir um vídeo sobre as lembranças dos anos da casa Encantamento. As memórias são compartilhadas pela família e re-elaboradas à luz da exibição

natalina. Dessa forma, por alguns instantes, somos transportados de volta àquele tempo do barulho de espremedor de laranja e dos pulos na piscina com pijama, cada um à sua maneira.

Essa reflexão se torna evidente no final do curta-metragem, quando, ao responder minha avó sobre a possibilidade de viajar no tempo, encontro nesses materiais gravados um propósito denso e utópico. Denso, na medida em que uma imagem carrega em si uma ampla gama de possibilidades de interpretação, de recriação de passados e de memórias divergentes, e, utópico, por nunca alcançar empiricamente a verdade única do que existiu. A montagem, por sua vez, é capaz de potencializar essa característica das imagens de serem ao mesmo tempo utopia e densidade. Assim, quando Pedro Costa afirma que "a beleza do cinema está na sua materialidade. Fazemos matéria com os corpos, e, de certa forma, alcançamos um certo misticismo" (COSTA, 2015, p.17), ele ressalta essa relação entre a matéria, a concretude densa, e o misticismo, a abstração utópica. Portanto, precisamos do aparato físico e material – a imagem, a montagem, o cinema – para alcançar o místico, o que se recria a todo instante.

4.2 Técnicas e reflexões de montagem

Neste capítulo, discorro sobre algumas técnicas e reflexões que foram levadas em consideração durante o processo de montagem do filme. Além disso, menciono questões e dificuldades que apareceram até que alcançasse o resultado final desejado. Dessa forma, o capítulo é dividido em alguns sub-temas os quais julgo terem sido fundamentais para a realização do curta-metragem. Além disso, é importante mencionar que todos os artifícios utilizados na montagem do filme foram pensados a fim de ressaltar o aspecto inalcançável, fluído e em constante recriação da memória. Entre as principais técnicas utilizadas posso citar: as telas pretas, as sobreposições e as alterações do tempo e da duração das imagens.

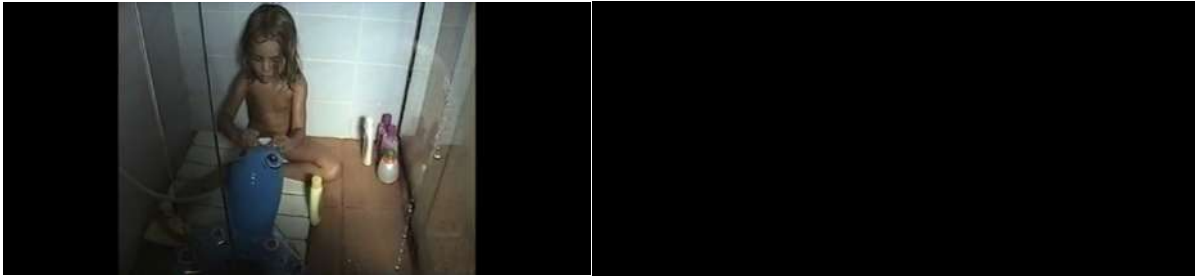
4.2.1 Cortes rápidos e telas pretas

Inicialmente, acreditava que as imagens deveriam permanecer durante pouco tempo na tela, e que fossem muito diversificadas, para trazer à tona a ideia de fragmentos de memória. Portanto, nos meus primeiros tratamentos do curta-metragem, os cortes eram muito rápidos. Essa primeira tentativa não foi bem sucedida, o filme se tornou algo difícil de se assistir, uma vez que nele passeávamos por uma série de imagens sem profundidade. Sendo assim, a superficialidade provocada pela rapidez dos arquivos na tela não permitia que o espectador pudesse experimentar a memória plenamente.

Jean-Louis Comolli ressalta bem essa problemática dos excessos imagéticos que inviabilizam enxergarmos e escutarmos as imagens com clareza. Dessa forma, é papel do montador fazer com que essa massa de arquivos se torne visível e elaborável através das novas relações feitas no presente. Nesse sentido, quando Comolli defende que "montemos as imagens desmontadas para mostrar novamente e, enfim, para fazer ver" (COMOLLI, 2008, p.15), ele enfatiza, sobretudo, o cuidado que devemos ter ao evitar um excesso espetacularizado, vazio de sentidos, e fazer com o que o espectador volte a desejar as imagens enquanto um presente aberto e maleável.

Igualmente, nos primeiros cortes, abusei da quantidade de telas pretas, o que fazia com que esse artifício perdesse sua força quando era realmente necessário. Acreditava, inicialmente, que as telas pretas serviram apenas para representar lapsos de memória, mas, no decorrer do processo de montagem descobri um novo sentido. No último tratamento do curta, acabei por utilizar este artifício para dar ao espectador a possibilidade de criar sua própria ficção em cima do que foi previamente visto. Assim, ao colocar uma pausa entre dois arquivos de vídeo, permiti que a sequência gerasse pequenas brechas subjetivas para o público que assiste ao filme. Desse modo, apenas nos cortes finais, com o decorrer do processo de montagem, fui capaz de elevar a tela preta à sua condição enquanto imagem, dando a ela significados, e evitando sua banalização.

Posso citar a sequência do banho de chuva como um exemplo no qual a tela preta é utilizada justamente para enfatizar uma sensação no espectador. Neste momento, o som da chuva invade a tela, não sendo necessário nenhum outro apelo visual para carregar a importância dessa lembrança no espaço de Penedo. Essa tela preta ocorre logo depois que minha mãe tenta argumentar comigo sobre outras razões para eu gostar de Penedo, e eu insisto que o que realmente me marca em relação àquele lugar são os banhos de chuva. Dessa forma, ao contrário do uso banalizado das telas pretas que não abriam espaços para a elaboração subjetiva do espectador sobre o que foi visto, passei a entender essas pausas pretas como respiros. Assim, um ritmo foi estabelecido no filme, e a cada novo momento de tela preta, as sensações provocadas pelas cenas anteriores foram potencializadas e novos sentidos para as imagens puderam ser criados.



Outro efeito importante capaz de estabelecer no filme através da utilização das telas pretas foi o de enfatizar o som. Assim, ao colocar o espectador diante de uma tela preta, sem o apelo visual das imagens de arquivo, fui capaz de priorizar o que estava sendo escutado no momento. Desse modo, mais uma nota sobre o cinematógrafo de Bresson foi essencial para essa minha nova relação com o intercalar das imagens e dos sons: "se o olho está inteiramente conquistado, não dar nada ou quase nada ao ouvido. Não se pode ser ao mesmo tempo totalmente olho e totalmente ouvido" (BRESSION, 2014, p.52).

No processo de montagem, percebi que dependendo da forma como os sons e as imagens se relacionavam, efeitos diferentes eram provocados no espectador. Dessa forma, o som da chuva quando atrelado à imagem do chuveiro potencializava sensações divergentes do que o mesmo som quando conjugado com uma tela preta. Nesse último caso, o barulho da chuva é capaz de transportar o espectador para um outro espaço de experimentação mais amplo e subjetivo. Assim, o filme se torna público, quando os sentimentos provocados ultrapassam o aspecto privado das imagens de arquivo familiar e se tornam compartilháveis.

Finalmente, quando compreendi a melhor forma de encaixar as telas pretas no filme, senti que essas foram capazes de trazer consigo muito mais força para o curta-metragem do que anteriormente. Considero que apesar da quantidade de telas pretas no filme ainda ser significativa, agora elas funcionam como parte de um todo que se liga, do início ao fim, para dar sentido às imagens e suas posições. Isso só foi possível por meio das experimentações na montagem. Desse modo, descobri na tela preta um meio de estabelecer um ritmo para o curta, dando o tempo de elaboração dos arquivos para o espectador e priorizando alguns elementos sonoros em detrimento de outros imagéticos.

4.2.2 Sobreposição das imagens

Outro artifício bastante utilizado no curta-metragem é a sobreposição de imagens. Essa ideia me veio apenas nos últimos cortes do filme. Como citado anteriormente no relatório,

durante um momento da montagem acreditei precisar de imagens outras, de pessoas anônimas, imagens baixadas do youtube. Essa necessidade me pareceu urgente, uma vez que sentia falta de imagens mais abstratas para potencializar algumas partes da minha narração no filme. Essas imagens, por sua vez, me serviram como uma muleta para que eu pudesse enxergar o curta a partir de uma outra perspectiva e, finalmente, voltar para os meus arquivos familiares. Nesse sentido, quando fiz esse exercício de retornar às imagens da minha família, senti que poderia utilizá-las de outras formas nestas lacunas que restaram no filme.

Por isso, quando voltei a dar atenção ao material bruto, percebi que poderia trazer imagens, antes ignoradas, por meio de outras abordagens e técnicas de montagem. Portanto, a sobreposição das imagens foi uma maneira que encontrei para retomar esses arquivos. As imagens sobrepostas não funcionaram apenas como uma forma de substituir os vídeos de pessoas desconhecidas, mas também como referência semântica ao fenômeno da memória.

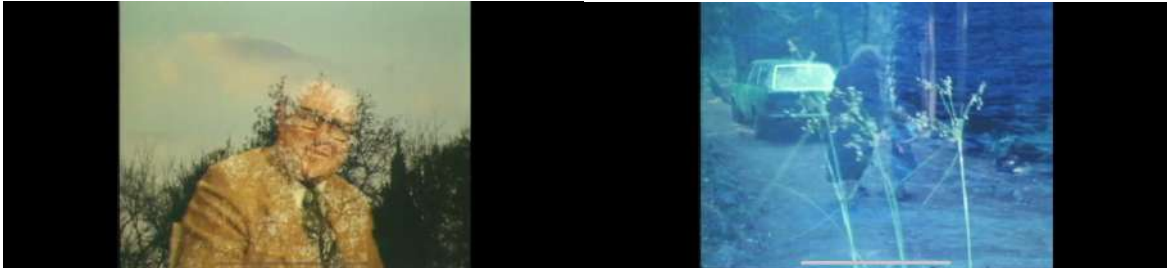
Figura 8 - Sobreposição



Apesar da minha tentativa de realizar cortes rápidos – a fim de causar a impressão de uma memória fragmentada – ter falhado, a proposta de sobrepor imagens para ressaltar o aspecto entrelaçado das lembranças funcionou melhor do que esperado. Essas sobreposições me possibilitaram dar às imagens novas camadas e interpretações. Quase como imagens nunca vistas, esse artifício foi posteriormente prolongado para caber em uma extensão maior do curta-metragem. O filme, portanto, se preencheu com um mar de novas possibilidades, capaz de potencializar novas sensações ao espectador.

Uma referência importante para a utilização das sobreposições no meu filme foi o longa-metragem *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza*, de Jonas Mekas. Durante vários momentos, o cineasta faz uso desse artifício, enquanto retoma lembranças de sua vida. Além

de imprimir esteticamente na tela uma proposta que recorre à multiplicidade de significados da imagem, as sobreposições permitem enxergar o material de arquivo sob outros ângulos.



No caso do meu curta-metragem, a sobreposição também casou perfeitamente com alguns trechos da narração, a qual já havia sido gravada antes mesmo da descoberta desse artifício na montagem. Nesse sentido, é justamente no trecho em que digo que "o que encanta a memória é a possibilidade de refazê-la a cada instante", que essas lembranças se amontoam em uma só materialidade imagética e formam uma memória potente e fluída no entrelaçar dos tempos. Desse modo, foi o próprio texto escrito para ser gravado que despertou em mim o interesse em experimentar essas sobreposições.

4.2.2 As alterações de tempo e duração das imagens

Um outro artifício utilizado na montagem do filme foram as alterações dos tempos de alguns vídeos presentes no curta-metragem. Dessa forma, primeiramente três principais funções foram necessárias: as pausas, as acelerações e o efeito de desacelerar os vídeos. Entretanto, no decorrer da montagem, com a inserção de novos trechos de áudio e alteração das imagens do filme, outros rumos para as imagens foram sendo tomados e as pausas passaram a ser consideradas desnecessárias.

Nos primeiros cortes, portanto, em alguns trechos, utilizei o artifício de pausar a imagem como uma forma de cristalizar o tempo. A possibilidade de produzir descontinuidade no fluxo de um vídeo enfatiza os aspectos mais sutis da imagem e dá a ela uma nova potência, como afirma Giorgio Agamben: "Não se trata de uma interrupção no sentido de uma pausa cronológica, mas antes de uma potência de interrupção que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal" (2014, p.3).

No entanto, apesar de acreditar que a interrupção possa ser um recurso de extrema utilidade quando se tratando de imagens de arquivo – por revelar suas novas camadas – ela não foi essencial no meu filme. As inserções de pausas que havia feito não conseguiram atingir o principal objetivo da utilização desse artifício, justamente o proposto por Agamben. Desse modo, as tentativas de interrupções quebravam o ritmo do filme e não se encaixavam nos momentos almejados. Por essa razão, nos momentos em que acreditava, inicialmente, ser útil a interrupção, enxerguei que a inserção das acelerações e desacelerações poderiam ser mais adequadas para causar o efeito imagético desejado.

Portanto, as acelerações e desacelerações acabaram por se tornar os efeitos que melhor transmitiam a ideia de uma memória maleável. Assim, a imagem do velocípede rodando ao redor da mesa de jantar é a que melhor representa a utilização desse artifício. Na montagem, o vídeo da minha irmã dando voltas com o velocípede na sala, uma cena bastante comum de se ver em Penedo, associa-se metaforicamente às voltas do ponteiro do relógio e, conseqüentemente, ao passar do tempo.

As contínuas passagens da criança com o velocípede em volta da mesa de jantar puderam acionar, então, esse aspecto flexível do tempo da memória que por vezes se acelera, e em outras, se estende. Desse modo, nas duas principais passagens em que a narração retoma o tema da sensibilidade temporal dos acontecimentos, utilizo essa imagem do velocípede em volta da mesa. No primeiro momento, ao mencionar que no cinema "o que eu procuro são os traços do tempo"; e ao final do filme quando minha avó afirma que "o presente não pode reviver, nunca, o passado", parte em que utilizo além da desaceleração, a técnica de rebobinar a imagem. Sendo assim, a ideia de rebobinar o vídeo se relaciona a capacidade das imagens de trazerem de volta uma memória. Desse modo, apesar de não podermos reviver nunca o passado, em um filme as imagens são capazes de ultrapassar as fronteiras do tempo linear e de criar novas perspectivas para o que já foi vivido. Voltar atrás, refazer o tempo, estender e diluir as sensações provocadas pelas imagens, tudo isso é possível no cinema, espaço no qual a memória está sempre em recriação.

Como já mencionado, nesse mesmo trecho em que utilizo o vídeo da minha irmã na sala, valia-me de uma imagem de outrem de um relógio surrealista se desfazendo (Figura 1). Essa interpretação que associa as voltas dos ponteiros do relógio aos círculos do velocípede possibilitou que esse trecho do material bruto pudesse substituir a imagem surrealista em todos os momentos em que o tempo fosse mencionado. Além de não me render a uma mera ilustração da locução, montar o filme com arquivos exclusivamente pessoais – descartando imagens de

desconhecidos – permitiu que o curta-metragem se aproximasse cada vez mais da minha primeira intenção ao realizá-lo: re-experimentar apenas as memórias de Penedo.

Figura 9 - Velocípede



Utilizo também a técnica de desaceleração com as imagens do exterior da casa. Em uma primeira análise, o prolongar destes trechos de vídeo serviu como uma forma de estender a presença da própria estrutura externa da casa no filme, pois havia poucos registros de sua fachada. Para além disso, sendo a imagem da casa algo capaz de condensar as experiências ali vividas – como uma síntese de lembranças, um elemento simbólico de Penedo – acreditei ser necessário que esses arquivos se prolongassem e repetissem no curta-metragem.

Desacelerar um movimento é, acima de tudo, ser capaz de enfatizar elementos da imagens que seriam imperceptíveis no fluxo natural do vídeo. As desacelerações feitas no filme foram sempre significativas, o que significa que trechos que anteriormente rodavam em uma velocidade normal, passaram a fluir praticamente 75% mais lentos, em alguns casos. Neste instante, com as imagens quase congeladas pela influência da desaceleração, praticamente cada frame pôde abrir rupturas que possibilitaram novos olhares sobre uma mesma imagem. Por isso, esse recurso aplicado sobre as imagens do exterior da casa foi utilizado mais de uma vez durante o curta-metragem, associado ainda, com as sobreposições, o que acentua a reflexão proposta sobre o fenômeno da memória.

Essa ideia de dar à imagem uma nova duração, e retirá-la de seu espaço habitual de experimentação, se relaciona às teorias da filosofia budista tibetana. Dessa forma, as memórias são, mais uma vez, recriadas à luz do presente, e não elaboradas como um objeto de valor imutável. Sendo assim, possibilitar um novo tempo é abrir novas portas para uma mesma imagem e deixar os caminhos revelarem sua potência de mutação incessante.

Figura 10 - Imagem da casa sobreposta



Por fim, uma última ocasião na qual usei a técnica de desaceleração foi durante a cena do balanço no final do filme. Desse modo, o sentido da utilização da desaceleração da imagem nesse caso se assemelha àquele da cena do velocípede. Assim como as voltas da minha irmã em torno da mesa da sala remetem aos ciclos do relógio, as idas e vindas do balanço em ritmo constante, também carregam uma relação semântica implícita com a passagem do tempo. Portanto, da mesma forma que o relógio faz *tic-tac*, o balanço vai e volta, marcando um ritmo e uma presença do tempo.

Figura 11 - Cena do Balanço



A ideia de marcar o tempo através – não da imagem de um relógio – mas de elementos que se repetem, como o balanço e o velocípede, aproxima-se do pensamento do realizador armeno Artavazd Pelechian:

"Um plano mostrado em determinado lugar oferece seu resultado semântico completo apenas passado certo tempo, depois de ter sido estabelecida na consciência do

espectador uma ligação de montagem não apenas entre os próprios elementos que se repetem, como também entre aqueles que os circundam em cada caso." (PELECHIAN, 2015, p.174)

Essa repetição, portanto, marca a presença da reflexão sobre o tempo durante todo o filme, enfatizando sua importância para o entendimento do curta-metragem. Dessa maneira, ligar pela repetição é antes de tudo ratificar aspectos únicos de uma mesma imagem, capazes de se sobressair para dar um novo sentido ao conjunto. Assim, fui capaz de proporcionar a uma mesma imagem presente em diferentes momentos do filme, a capacidade de unificar uma mesma ideia: a da existência de um tempo não linear que se refaz constantemente.

4.2.4 Memórias voluntariamente descartadas

Escolher as imagens para a montagem de um filme é necessariamente excluir outras da narrativa. Dessa forma, ao me deparar com o material pré-selecionado, encontrei várias histórias possíveis de serem contadas. O trabalho da montagem, portanto, diz respeito ao caráter experimental a partir do qual me coloco em relação às imagens a fim entender de que forma possíveis narrativas estão contidas nestes arquivos. Assim, enquanto montadora, estive à disposição destes vídeos para sentir as reverberações que as imagens carregam em si enquanto materialidade da memória.

Torna-se evidente, desse modo, que algumas histórias foram escolhidas por mim a partir dessas imagens: o jazz do meu avô, os desfiles de roupa com a minha prima, os banhos de chuva e as festividades que marcaram a minha experiência de Penedo. No entanto, este subcapítulo se debruça sobre dois momentos essenciais para a história da casa, mas que foram descartados na montagem: a venda da casa e o nosso retorno para lá no natal de 2019.

Inicialmente, mantive, através da faixa de áudio com a conversa dos meus avós, a história sobre o retorno da minha família à casa para passar o natal de 2019. Esse momento foi marcante, pois foi a primeira vez que tivemos contato com a casa depois de muito tempo. Nesse sentido, o que havia de interessante na fala da minha avó era a contradição entre os sentimentos despertados nela por este reencontro e as sensações provocadas em meu avô. Enquanto, para ela, o retorno à casa causou comoção, para o meu avô, voltar foi como nunca ter ido embora. Essas diferenças encontradas nos discursos de ambos – em relação ao sentimento de retorno à casa – foram sentidas não apenas por eles, como também pelo restante da família.

Na conversa entre os dois, portanto, minha avó descrevia o que alguns familiares relataram ter sentido com o retorno à casa. Entretanto, apesar da conversa parecer, em primeira análise, essencial para as reflexões sobre a memória daquele espaço físico, no decorrer da montagem, ela foi se tornando dispensável. Isso ocorreu uma vez que as relações entre as imagens e os momentos selecionados para preencher a narrativa foram dando conta de transmitir o centro das minhas reflexões: a premissa de que a memória se faz no presente, e por tal razão, pouco se difere da realidade que consideramos empírica.

Nesse sentido, pensar a memória no presente significa que ela não existe de forma independente, é preciso alguém para elaborá-la. A cada possibilidade de repensar uma memória, novas camadas e interpretações surgem. Por essa razão, afirmo ser a premissa do filme o fato de que a realidade e a memória possuem a mesma condição: ambas são criadas no presente.

Acredito que a escolha por acrescentar ao filme uma reflexão sobre a releitura de um espaço vivenciado na infância acabaria por levar o curta-metragem para um outro caminho. Dessa forma, tendo traçado o principal eixo poético-conceitual da história de Penedo – isto é, com o foco na reflexão sobre o tempo da memória presente nos arquivos registrados entre 2000 e 2011 – essa conversa passou a não ser mais necessária. Em seu lugar, portanto, novas faixas de narração foram adicionadas, entre elas a do sonho de Chuang Tzu, essencial, ao meu ver, para a concretização das minhas ideias.

O mesmo ocorreu com uma narração que havia gravado logo no começo da montagem, sobre o dia em que fomos embora da casa definitivamente. O texto escrito, na ocasião, para a voz *off*, contava sobre as imagens que ficaram guardadas em minha mente, seja do carro virando a curva da rua da casa “Encantamento”, ou da minha mãe chorando na despedida. Assim como na conversa descartada dos meus avós, esse momento levaria minhas reflexões e o meu eixo narrativo para outro caminho. Sendo assim, pouco me interessava lembrar o que foi sentido ou de que forma a sensação se deu no passado, mas de que maneira o que sentimos sobre algo que já não existe mais, reflete-se a partir da materialidade do presente.

Dessa forma, posso afirmar que a montagem foi me indicando os caminhos narrativos pelos quais o filme percorreria. Entre erros, acertos e tentativas, fui capaz de, paulatinamente, ir tateando essa massa material da memória que só existe no momento em que é criada. O curta-metragem, portanto, é um resultado de idas e vindas, meditações e sensações. Com o olhar cuidadoso e atento das minhas orientadoras, pude me colocar à disposição das imagens com mais técnica e clareza, resultando no nono, e último, corte do filme.

4.3 Edição de áudio

Outro ponto importante de ser descrito no relatório é o processo de edição e de seleção das trilhas de áudio. Assim como na montagem das imagens, algumas técnicas foram utilizadas e testadas a fim de garantir no corte final do filme uma reflexão sobre a memória sempre presente de forma intrínseca ao fluxo das faixas sonoras. Sendo assim, o meu objetivo era fazer com que a carga sensitiva e afetiva da memória pudesse se materializar também através do som no curta-metragem.

Uma das minhas tentativas de edição de áudio para esse fim foi a de começar alguns sons diegéticos das imagens antes delas aparecerem. Dessa forma, quis trazer a sensação de memórias entrelaçadas. A ideia inicial, portanto, era que o som surgisse e que o espectador pudesse ser levado, aos poucos, a acessar a memória que ia se revelando posteriormente através da imagem. Esse entrelaçamento de áudios, por sua vez, acabou não dando certo em alguns casos, pois era necessário, também, trabalhar com cortes secos entre os trechos de vídeo.

Muitas vezes, a transição feita com o corte seco acabou sendo a melhor solução para a montagem. Assim, o áudio não anunciava previamente o que viria a seguir na imagem, e possibilitava que a memória se revelasse por completo em um mesmo momento. Algumas vezes, no entanto, o corte seco demarcava de forma ríspida o fim e o começo de uma sequência, sem traçar uma continuidade invisível entre elas. Essa possibilidade de assumir o caráter falho e incompleto das memórias auditivas, ao invés de tentar produzir no filme um todo coeso e fechado – comumente encontrado no cinema clássico – foi central no desenvolver do pensamento poético do curta-metragem.

Além dos cortes secos, outras imperfeições presentes no áudio também serviram para evitar essa característica maquiada de linearidade do cinema clássico. Desse modo, ao deixar que os silêncios e as falhas invadissem o curta-metragem, quis abrir espaço para a palavra não discursiva, capaz de alcançar outras subjetividades com sua potência geradora de novos significados. Assim, busquei aquilo proposto por Anita Leandro: "a interrupção e os silêncios da fala são a condição *sine quoi non* para se obter uma "palavra plural" (2007, p.17). Não me interessa, portanto, um discurso singular sobre a memória individual dos que vivenciaram a casa de Penedo, mas, pelo contrário, quis encontrar a palavra viva, presente e plural, capaz de gerar questionamentos, e não respostas conclusivas.

Além disso, outro ponto a ser salientado é que mantive no filme 5 principais faixas de áudio: 1. minha locução; 2. a conversa dos meus avós; 3. uma trilha musical; 4. barulhos

pseudo-diegéticos acrescentados na montagem sonora; e 4. um som ambiente captado durante a gravação da locução. Essas faixas, por sua vez, foram se alternando conforme a necessidade narrativa.

Em relação à minha locução, ela foi gravada com um celular. Fiz questão de que o lugar que estivesse gravando fosse silencioso, entretanto não me preocupei com pequenos vazamentos externos. Entre esses vazamentos, posso citar sons de respiração, sons do próprio aparelho que estava sendo utilizado para gravar, e pequenos ruídos ambientes. Dessa forma, achei interessante permitir que esses pequenos "erros" de captação tornassem o filme uma experiência consciente e ativa da memória que se faz no agora. Além disso, levando para o computador, fiz pequenos ajustes no volume e na uniformidade das faixas de áudio narradas. O mesmo processo se deu com a conversa entre os meus avós.

Outro ponto a ser salientado sobre a minha locução diz respeito a sua forma. Diferentemente do documentário clássico dos anos 30 – que se valia de uma voz em *off* capaz de transmitir uma verdade imutável – desejei trazer com a minha narração um efeito parecido com aquele proposto por cineastas como Chris Marker, Agnès Varda e, principalmente, Jonas Mekas: o da voz questionadora, inconclusiva e subjetiva. Dessa forma, longe de servir como fator de comprovação de uma tese ou ideia, a minha voz surge no filme como um espaço entre tempos, mediadora de afetos e perguntas. Da mesma forma que no cinema de Mekas, como sugerido por Juliano Gomes (2010, p.73):

"Não é mais o narrador onisciente, e sim um espectador de outro grau, que vê "conosco", que muitas vezes não reconhece o que está ali na imagem, não reconhece as próprias memórias e se torna como nós, um pouco como "estrangeiro" diante daquelas imagens."

Nesse sentido, por estar lidando com imagens que se apresentam em minha memória como fragmentos de um passado distante, me situo, enquanto narradora, em uma linha tênue entre tempos. Tempos, estes, que se mesclam e se interagem na montagem, gerando sempre novas compreensões abertas do agora. Longe, portanto, de uma mera identificação linear e direta entre sujeito e imagem, é justamente dessa ambivalência entre a voz que fala e os arquivos imagéticos que nasce a memória, e com ela, o filme.

Entre os principais sons acrescentados na montagem baixados de acervos da internet, posso citar o barulho dos pássaros, presente em quase todo o curta-metragem. Além disso, o barulho da chuva e do relógio, extraídos do *Story Blocks*², também foram construídos na

² Acervo musical de trilhas e efeitos sonoros. Site: <https://www.storyblocks.com/audio>.

montagem. Todos esses sons facilitavam o acesso à memória auditiva do espaço físico de Penedo. Apesar de conter alguns desses sons no material bruto, me pareceu uma solução mais eficiente buscar faixas de áudio parecidas na internet. Isso se deu uma vez que grande parte destes sons diegéticos continham também conversas no fundo ou sons que não me interessavam.

Já em relação ao som ambiente captado durante a gravação das locuções, esse se fez necessário durante o processo de montagem. Como nem todas as faixas de locução foram gravadas no mesmo dia, e, além disso, com os mesmos tempos de fala desejados, algumas lacunas de som invadiam o filme. A solução encontrada para esse problema, portanto, foi a captação do som ambiente do local onde as locuções eram gravadas. Dessa forma, toda vez que as locuções precisavam de pausas ou de prolongamentos, o ruído da ambiência passou a tornar a experiência fílmica coesa.

4.3.1 Trilhas Musicais

As trilhas musicais do filme contam com a presença de dois dos principais expoentes do jazz norte-americano: Bill Evans e Miles Davis. É importante mencionar, aqui, que como o objetivo primeiro da montagem do filme *Encantamento* é a realização do meu trabalho de conclusão de curso, não me preocupei em procurar licenciar as trilhas sonoras. Caso deseje posteriormente levar o filme a festivais e outras janelas, irei atrás de compositores ou gravadoras para a criação de uma trilha sonora original ou o licenciamento de trilhas desejadas já existentes. Nesse sentido, como montei o filme sem a ajuda de uma grande equipe, e por precisar lidar com todas as etapas, considerei que para os fins mais urgentes, o curta-metragem poderia permanecer com as trilhas não licenciadas. Ademais, como a presença do jazz é muito importante para a narrativa do filme, fiz questão que dois dos seus grandes nomes personificassem a memória auditiva daquele espaço experimentado na poética do curta-metragem.

Além disso, outra trilha baixada do *youtube* foi a do filme *Cinderela*, animação de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, produzida em 1950. Apesar de possuir parte do som diegético das imagens do material bruto durante o trecho do filme da princesa, ele não era suficiente para cobrir a extensão desejada das imagens. Portanto, foi necessário o download do arquivo de uma das músicas do filme. Assim como nas trilhas jazzísticas, foi adicionado, na trilha da *Cinderela*, um efeito de reverberação e eco. Esse efeito, por sua vez, serviu para

pontuar as passagens entre os ambientes internos e externos que apareciam na tela durante o som da música.

Ademais, a variação do volume também foi eficiente nesta demarcação entre o que se fazia dentro da casa e o que se fazia no lado de fora, de dia e à noite. Dessa forma, tentei trazer para ambientes internos e noturnos um som mais baixo, capaz de acalantar o espectador com as memórias sonoras e criar uma marcação visual com a audição. Por outro lado, em cenas diurnas ou externas, aumentei o volume da trilha.

4.4 O Jazz e o Cinema

Desde que iniciei a montagem de *Encantamento*, tinha a certeza que o jazz deveria ser um elemento imprescindível para se estar no filme. O jazz aparece, portanto, no curta-metragem principalmente em razão da paixão do meu avô pelo gênero, o que fez com que grande parte das memórias que tenho de Penedo sejam carregadas desta musicalidade. Assim, no filme, para além desta referência ao meu avô, o jazz aparece também como trilha sonora capaz de potencializar as imagens da casa.

Um ponto interessante levantado pela co-orientadora Maria Bogado foi a comparação entre a importância da improvisação para o jazz e para o cinema. Assim como em uma gravação de família na qual a câmera e seus movimentos percorrem os acontecimentos de forma imprevisível, o jazz é também uma arte que nasceu da improvisação. A fim de explicar melhor essa relação, abro neste ponto um breve parêntese para uma pequena introdução à história do jazz.

O jazz é um gênero musical fortemente interligado ao conceito de liberdade. Nascido em Nova Orleans, nos Estados Unidos, um local em que, pela presença de um porto importante, foi a porta de entrada de diversas culturas e pessoas, desde refugiados haitianos, franceses, espanhóis até colonos da Alemanha, africanos escravizados, e caribenhos. Essa diversidade fez com que o jazz se originasse de uma síntese cultural que agrega características, por exemplo, da música polirrítmica africana, dos *work songs*, do ragtime, do blues e dos *spirituals*.

A capacidade de improvisação de Louis Armstrong transforma o jazz em uma arte de solistas. O instrumentista provou que a improvisação poderia ser tão coerente e gratificante quanto uma composição escrita. Dessa forma, a partir de suas contribuições, o jazz pôde começar a trilhar seu novo caminho rumo ao que é entendido hoje por esse gênero.

É neste ponto, então, que o jazz se potencializa: quando a sua capacidade de improvisação eleva sua força enquanto gênero musical. Da mesma forma, podemos pensar na câmera enquanto ferramenta que produz um real imprevisível e em constantes relações. Desse modo, quando pegamos uma câmera sem seguir um roteiro estipulado, somos capazes de produzir novas realidades e escrever novas histórias, e criar outros significados a partir de imagens banalizadas do real. Os novos ângulos, as possíveis tremulações, a imersão na poética³ cinematográfica, é isso que faz do cinema – tal como pensa certos cineastas e teóricos, vide Pedro Costa – uma arte também da improvisação.

Em *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza*, de Jonas Mekas, uma das cartelas que mais vemos diz: "siga procurando por coisas em lugares onde não há nada". O nada, neste ponto, diz respeito aos espaços banais do cotidiano, nos quais nenhum movimento atípico urge ser registrado. Entretanto, é justamente da ausência de um sentido prévio, do nada, que a improvisação surge como um respiro e como uma incontestável celebração à vida que nos cerca silenciosamente. Dessa forma, é preciso espaço e liberdade para improvisar, é necessário não se fechar nos limites estéticos já imaginados e ir além.

De forma similar, quando meu pai pega a câmera e registra a vida em seu fluxo, ele se coloca à disposição do momento presente para captar o que a vida está disposta a oferecer. Seja através de um zoom na montanha (Figura 5), de um desfile de roupas ou até mesmo dos pássaros que invadem o quintal da casa, ele está lá para filmar o que chama a sua atenção. A improvisação nasce então dessa liberdade na apreensão da vida presente.

O jazz precisou de liberdade, polifonia e improvisação para se tornar o que é hoje. Da mesma forma, acredito que um bom filme, seja ele um documentário, um filme de família ou uma ficção, precisa de um pouco destes três elementos para ultrapassar as barreiras do comum e ir ao encontro do místico, o inexprimível, o que pode ser apenas traduzido pela experiência.

O pianista de jazz Duke Ellington é quem melhor descreve essa fusão entre a concretude prática da técnica e a abstração utópica dos sentimentos despertados pela arte. Em uma de suas entrevistas, presente na série "Jazz" de Ken Burns⁵, um repórter afirma a Ellington: "eu achei que você tocasse piano", e ele responde: "não, isso não é tocar piano. Isso é sonhar". Duke

³ Quando menciono a poética, me refiro àquilo descrito por Jacques Rancière como algo capaz de inventar novos significados no percurso da criação artística: "a poética romântica se desenrola entre dois pólos: ela afirma simultaneamente a potência de enunciação inerente a todas as coisas mudas e o poder infinito de o poema se multiplicar ao multiplicar as formas de enunciação e seus níveis de significação" (2010, p. 182).

⁴ Tradução livre de: "keep looking for things in places where there is nothing".

⁵ Também disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=FA4ZSrAYOkQ>

Ellington então começa a tocar o instrumento envolto por uma aura materialmente inalcançável.

A improvisação, do mesmo modo, tem a capacidade de nos tirar do fluxo contínuo do hábito cotidiano, permitindo outro acesso ao tempo e à memória. Dessa maneira, em meu filme, a montagem surge também como esse espaço aberto às experimentações. Para além de seguir uma cronologia dos acontecimentos, mergulhei nas extensões das imagens para procurar novas relações que escapem ao habitual do conhecimento proposto por elas. A partir do meu encontro com essas imagens de arquivo – sem seguir um roteiro pré-elaborado – tive a liberdade necessária para criar com os fragmentos incompletos da memória, através de improvisações imagéticas, sonoras e técnicas.

O cinema, assim como o jazz, é, em certa medida, a arte do encontro. Seja o encontro consigo mesmo, no processo da montagem; com o mundo em que te despertam as imagens; ou com um outro eu, que nasce no instante de assimilação daquilo que se é visto. Portanto, é preciso ir de encontro aos traços, às pausas e às formas para que se compreenda e que se modifique os sentidos habituais propostos pelas imagens do filme – que não possuem valor intrínseco.

De forma não ordenada e planejada, sem alardes, o saxofonista insere um novo acorde capaz de transportar a plateia para além das expectativas. Do mesmo modo, o cineasta pega sua câmera e um mundo novo, com redelimitações das fronteiras se abre diante de seus olhos; o montador cria relações inesperadas ao opor as imagens, as distanciar, as repetir e as sobrepor; e aquele que assiste ao resultado, se encanta ao ir de encontro com um mundo novo que apesar de nunca visto, sempre esteve ali.

CONCLUSÃO

Por meio da união entre as reflexões sobre a memória, os arquivos pessoais da casa onde passei a infância, a filosofia budista tibetana e os elementos de improvisação do jazz, nasce *Encantamento*. O curta-metragem pode, portanto, ser considerado um filme que se situa no limiar entre o real e a ficção. Dessa forma, não como uma história completamente verídica, mas composta por rastros de memórias, fragmentos de lembranças e a vontade de recriação de um espaço que já se foi. Como diz Rancière (2010, p.179), "a memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos"; não é algo completo, mas partes de um todo em constante reconstrução.

Desse modo, ao tirar as imagens de um fluxo já reconhecido pela memória e criar uma nova narrativa ficcional através dos elementos concretos nela presentes, forneço novos caminhos a algo já vivenciado. Sendo assim, os artifícios da montagem – as paragens, as telas pretas, as sobreposições, as mixagens de áudio e as acelerações e desacelerações das imagens – possibilitam essa nova relação e causam aquilo descrito por Pedro Costa (2015, p.16):

"Uma imagem e um som juntos devem ser como as coisas primeiras do mundo. Assim simples: devem ser como uma explosão. Você ouve um som, vê uma imagem, um ator, e diz a si mesmo: "Ah, nunca vi algo assim na vida, que coisa incomum, este é meu mundo, minha sociedade, e eu não percebia. É tão estranho".

Este curta-metragem pretende, portanto, investigar a força do presente na construção da memória, assim como a importância e os impactos da produção de imagens para a reconstrução do que foi vivido. Da mesma forma que o cineasta Jonas Mekas propõe no início de seu filme que nunca entendeu a vida em torno dele, reenfatico essa questão com um adendo: será possível uma compreensão? Desejo tê-la? Quantos entendimentos são possíveis, a partir de uma única imagem ou situação?

Retomo, por fim, a reflexão proposta por Comolli (2008, p.12) de que "no cinema, os mortos filmados ainda olham, nos olham". Dessa forma, da mesma maneira, posso afirmar que os momentos mortos – impossíveis de serem vivenciados novamente empiricamente – ainda nos olham, e a cada possibilidade de enxergar, uma nova visão é evidenciada. O passado adormecido, assim, desperta, fruto dos novos olhares e sentidos do presente. Desse modo, concluo com uma última nota de Robert Bresson (2014, p.64):

"O real que chega ao espírito já não é mais real. Nosso olho pensante demais, inteligente demais. Dois tipos de real: 1º O real bruto registrado tal qual pela câmera; 2º o que nós chamamos de real e que vemos deformado por nossa memória e por falsos cálculos. Problema: Fazer ver o que você vê, por intermédio de uma máquina que não o vê como você o vê".

Portanto, finalizo o trabalho certa de que a memória, assim como a realidade ao meu entorno, não é de compreensão única, mas depende de um sujeito para fazê-la existir. Ademais, por meio da realização do curta-metragem, pude compreender a montagem como artifício essencial para a elaboração da memória no cinema. A partir das diferentes combinações das imagens e dos sons, múltiplas e diversas sensações são enfatizadas para o espectador, provocando sempre uma nova lembrança percebida no presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O cinema de Guy Debord. A Imagem-Movimento**. 26 maio 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3ltcQ8J>. Acesso em: 9 nov. 2020.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1990.

BLANK, Thais. **Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família**. DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 13, p. 5-20, 2012. Disponível em: http://doc.ubi.pt/13/dossier_thais_blank.pdf. Acesso em: 1 junho 2021.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Editora Iluminuras LTDA. São Paulo. 2014.

COSTA, Pedro. **Uma porta fechada que nos deixa a imaginar**. In: MARIA, Carla; DUARTE, Daniel Ribeiro; MOURÃO, Patrícia (Org.). **O cinema de Pedro Costa**. São Paulo: CCBB, 2010. p. 147-167.

COMOLLI, Jean Louis. **Limpeza Espetacular das Imagens Passadas**. In: **Imagens do Presente**, v.20, n.2. 2017. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/12488. Acesso em: 3 julho 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. Editora 34, 2012.

_____. **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GIOIA, Ted. **The History of Jazz: The Prehistory of Jazz - The Africanization of American Music**. 1997.

GOMES, Juliano. **Jonas Mekas: documentário e subjetividade**. 2010.

LEANDRO, Anita. **O silêncio é de ouro. Sobre o lugar da palavra no documento contemporâneo**. In: Marta Helena de Freitas; Ondina Pena Pereira. (Org.). **Vozes do silenciado. Estudos nas fronteiras da filosofia, antropologia e psicologia**. Brasília: Editora Universa, 2007.

PELECHIAN, Artavazd. **Montagem distancial, ou teoria da distância**. In: **A Verdade de Cada Um**. São Paulo: Editora Cosacnaify. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A Ficção Documental: Marker e a Ficção da Memória**. In: **Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, [s. l.], ed. 21, Dezembro 2010. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf. Acesso em: 30 maio 2021.

TULKU RINPOCHE, Chagdud. **Os Portões da Prática Budista**. Makara, 2010.

WALLACE, B. Alan. Aquietando a Mente: Ensinaamentos sobre Shamatha, segundo a essência Vajra de Dūdjom Lingpa. Lúcida Letra, 2016.

WISEMAN, Frederick. A montagem como uma conversa a quatro vozes. In: A Verdade de Cada Um. São Paulo: Editora Cosacnaify. 2015.

FILMOGRAFIA

AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY. Direção: Jonas Mekas. 2000.

DAGUERRÉOTYPES. Direção: Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. 1975.

GUAXUMA. Direção: Nara Normande. Roteiro: Nara Normande. 2018.

FARTURA. Direção: Yasmin Thayná. Roteiro: Yasmin Thayná. 2019.

HEART OF A DOG. Direção: Laurie Anderson. Roteiro: Laurie Anderson. 2016.

JAZZ. Direção: Ken Burns. Produção: Ken Burns, Lynn Novick. 2001. Disponível em: Youtube. Acesso em: 1 out. 2020.

LAST YEAR WHEN THE TRAIN PASSED BY. Direção: Huang Pang-Chuan. Roteiro: Huang Pang-Chuan. 2018.

LES PLAGES D'AGNÈS. Direção: Agnès Varda. 2011.

SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. Roteiro: Chris Marker. 1983.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Produção: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos, Beto Bruno, Raquel Freire Zangrandi. Roteiro: João Moreira Salles. 2007.

TRÓPICO DE CAPRICÓRNIO. Direção: Juliana Antunes. 2020.

