



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

RETRATOS DE RAIMUNDA

Rafael dos Reis Albuquerque

Rio de Janeiro/RJ
2021

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

RETRATOS DE RAIMUNDA

Rafael dos Reis Albuquerque

Projeto prático de graduação 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.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Soares Fragozo

Rio de Janeiro/RJ

2021

RETRATOS DE RAIMUNDA

Rafael dos Reis Albuquerque

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. Dr. Fernando Antônio Soares Fragozo

Maria Teresa Bastos

Prof. Dr^a Maria Teresa Ferreira Bastos

Katia Augusta Maciel

Prof. Dr^a Katia Augusta Maciel

Aprovado em: 21/07/2021

Grau: 10

Rio de Janeiro/RJ
2021

ALBUQUERQUE, Rafael dos Reis.

Retratos de Raimunda. Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2021.

Número de folhas (assim, ex: 47 f.).

Projeto Prático (Graduação em Comunicação Social / Rádio & TV) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2021.

Orientação: Fernando Antônio Soares Fragozo

1. Arquivo 2. Memória 3. Acontecimento 4. Verdade Fílmica. I. FRAGOZO, Fernando II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Retratos de Raimunda.

ALBUQUERQUE, Rafael. **Retratos de Raimunda**. Orientador: Fernando Antônio Soares Fragozo. Rio de Janeiro, 2021. Relatório Técnico (Comunicação – habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

RESUMO

Este relatório compreende a descrição detalhada das etapas de concepção teórica, pesquisa, produção e montagem do filme *Retratos de Raimunda*, um curta-metragem documental, realizado apenas com imagens de arquivo, que percorre fragmentos da história da personagem que dá nome à obra, pela perspectiva de sua filha mais próxima. O filme ancora-se em conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze em *Lógica do sentido*, debruçando-se sobre a experimentação do uso da montagem como meio artístico para a expressão dos *acontecimentos* que compõem a vida. Assim, procura-se verificar a potencialidade da criação audiovisual no engendramento de novos e inesperados sentidos ao ressaltarmos nossas subjetividades no exercício da representação fílmica.

Palavras –chave: Arquivo, Memória, Acontecimento, Verdade Fílmica

ABSTRACT

This report includes the detailed description of the stages of conception, pre-production, production and post-production of the movie *Retratos de Raimunda*, a short documentary film, made only with archive footage, which crosses fragments of the character's life through the perspective of her daughter. The film is based on concepts proposed by Gilles Deleuze in *The Logic of Sense*, focusing on the experimentation of montage used as an artistic means for the expression of the “events” that compound life. Thus, we seek to verify the potential of audiovisual creation in the beget of new and unexpected senses when we emphasize our subjectivities in the film representation exercise.

Keywords: Archive, Memory, Event, Film Truth

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
1.1. Contexto do projeto	8
1.2. Objetivos.....	10
1.3. Organização do Relatório Técnico	11
2. PESQUISA E PRÉ-PRODUÇÃO	12
2.1. Concepção do projeto	12
2.1.1. Lógica do sentido.....	12
2.1.2. Arquivo e memória	18
2.1.3. Referências Fílmicas.....	22
2.2. O Roteiro	27
2.2.1. Personagens	29
2.2.2. Organização das imagens	29
2.2.3. Escolha da dinâmica de gravação de depoimentos	31
2.2.4. A narração em off	33
3. PRODUÇÃO	36
3.1. Fotografia	36
3.2. Som	37
4. PÓS-PRODUÇÃO	39
4.1. Direção.....	39
4.2. Montagem	41
4.3. Finalização e exibição	43
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
Referências Bibliográficas	46

1. INTRODUÇÃO

Este relatório técnico visa descrever, analisar e pensar sobre o processo de concepção, produção e pós-produção do filme *Retratos de Raimunda*, projeto prático apresentado como trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social, habilitação em Radialismo. A obra utiliza imagens de arquivo, das quais destacam-se fotografias extraídas de álbuns de família e vídeos feitos por uma das personagens durante certo período da vida de sua mãe.

O documentário curta-metragem percorre fragmentos da história de Raimunda, uma mulher de personalidade forte, que gerou e criou seus 16 filhos em Groaíras, cidade no Interior do Ceará. Sob a perspectiva de sua filha Eva, o filme se desenvolve mais detalhadamente em seus relatos sobre a fase em que Raimunda foi diagnosticada com Alzheimer, contando como o surgimento da doença interferiu nas relações familiares e fez com que filhos e netos se mobilizassem para um encontro em que todos estivessem presentes (algo que não acontecia desde que o primeiro filho deixou a cidade).

O processo criativo foi permeado por reflexões acerca do uso da linguagem cinematográfica, mais especificamente, o documentário, e sua relação com as noções de verdade, tempo e memória, das quais falarei ao longo do relatório. Nessa perspectiva, o filme é um exercício de criação em parceria com Eva. A personagem, que compartilha suas lembranças por meio da voz em *off*, aparece como uma ensaísta, dissertando através da reconstrução de cenas em sua memória, evocadas por meio de arquivos pessoais e familiares.

O tempo verbal deste trabalho se alterna entre primeira pessoa do singular e primeira pessoa do plural, devido ao fato de ter tomado algumas decisões em conjunto com Fernando Fernandes, que trabalhou comigo na montagem do filme.

1.1. Contexto do projeto

A ideia inicial de realizar o filme *Retratos de Raimunda* veio algum tempo após o falecimento de minha avó. Ela morava no Ceará e eu cresci no Rio de Janeiro. Nas vezes

que pude encontrá-la, durante minha infância, gostava de ouvi-la contando histórias e falando sobre coisas comuns do cotidiano. A maior parte dessas memórias já não são tão claras, mas apenas relances de uma maneira infantil de perceber as coisas. Minha avó Raimunda foi diagnosticada com Alzheimer e fiquei pensando como isso afetava algo que ela gostava tanto de fazer, que era falar sobre os acontecimentos de sua vida. Eu sempre senti falta da convivência com ela e de conhecer, pela perspectiva dela, as histórias que meu pai e algumas tias contavam.

Conversávamos às vezes por telefone. Antes da doença, não era habitual termos conversas longas; a distância física também gerava uma barreira na intimidade. Depois da doença ela já não se lembrava de mim. Eu também não tinha muitas recordações, apenas memórias turvas e desconexas, marcadas pela sua forma de olhar, que parecia dizer muitas coisas que eu não sabia interpretar. Durante a infância, eu me encantava com suas demonstrações repentinas de alegria, quando subitamente começava a dançar. Sempre me pareceu uma pessoa autêntica. Eu tinha o desejo de ver mais imagens assim, das suas expressões, dos olhares e jeito de falar. Depois da sua morte, pensei que deveria haver registros familiares onde encontraria isso.

Me comovi quando todos os filhos e alguns netos, que também moravam longe, se mobilizaram para atender ao pedido da Dona Raimunda – em um momento de maior lucidez – de reunir toda a parentela depois de muitos anos. Não consegui ir e logo depois ela morreu. Esse envolvimento da família e a forma como todos a têm como referência me motivaram a realizar um projeto audiovisual sobre sua história. Principalmente porque já ouvi muitos relatos sobre meu avô (que foi prefeito e até hoje é lembrado por ter participado da emancipação da pequena cidade onde moravam), mas a perspectiva de minha avó em todas essas memórias fica em segundo plano.

Sempre senti falta dessa representatividade nas narrativas sobre minha família. É comum nesse contexto que a visão masculina seja privilegiada, colocando a mulher como uma figura apenas de suporte, passiva, cuidadora da casa; sem opinião ou visão própria das coisas; sem desejos pessoais. Sabia que não poderia fazer um filme com a verdade de Raimunda, mas decidi que deveria estar presente uma verdade criada por uma mulher. Por isso, comecei a conversar com Eva – a filha que tinha maior convívio – sobre a possibilidade de contarmos essa história de outro ponto de vista.

No mesmo período em que planejava realizar o filme, algumas questões filosóficas atravessavam meus pensamentos sobre os modos possíveis de conduzir o projeto, assim como me orientaram na compreensão de meus propósitos. Os conceitos de *devenir* e *acontecimento*, desenvolvidos por Gilles Deleuze, me fizeram pensar sobre o uso da linguagem cinematográfica como forma de expressão e criação de novos sentidos por uma perspectiva diferente da minha visão inicial, considerando melhor os efeitos causados pelos encontros e vivências dos personagens de forma não-estática, mas como modos fluídos de ser. Em outras palavras, os *retratos* de Raimunda, as experiências vividas com ela, ganham novos e inesperados sentidos quando expressos por meio da linguagem, não havendo uma verdade pré-estabelecida a ser contada.

Isto posto, procuramos fazer um filme em que Eva estivesse livre para enunciar sobre os efeitos causados por sua relação com Raimunda, exprimindo seus próprios sentidos a partir de suas maneiras de viver que devêm antes e depois da morte de sua mãe. Em contrapartida, eu, enquanto diretor, não estava presente no período representado no filme. Mas o material de arquivos e o contato com a personagem Eva fornecem recursos para que eu expresse como esses acontecimentos que me atravessaram, através das escolhas de montagem, trilha sonora e desenvolvimento da tessitura textual na organização dos arquivos de depoimentos.

1.2. Objetivos

Ter a experiência de realizar um trabalho autoral, com a possibilidade de experimentações e criação a partir de imagens de arquivo. A proposta consiste em coletar todo tipo de material que tenha relação direta ou indireta com a personagem Raimunda – entre eles, cartas, jornais, fotografias e vídeos, independente dos dispositivos utilizados. Além do acervo fornecido por familiares, a ideia é inserir também outras imagens, retiradas de filmes e vídeos disponíveis na internet, que dialogam com a subjetividade do diretor.

A dinâmica para o uso dos arquivos e orientação da montagem é solicitando à personagem Eva (que comunicava-se conosco à distância) a criação de montagens mentais sobre o modo que via sua mãe, acompanhada por depoimentos que enviaria pelo celular contando suas experiências com ela, lembrando acontecimentos e falando tudo que desejasse a partir de uma revisitação a cartas, fotos e vídeos relacionados a Raimunda.

A ideia do projeto também visa a possibilidade de colocar em uso as técnicas adquiridas ao longo do curso de Comunicação Social, para desenvolver experiência artística através da prática, possibilitando a criação de um produto que posso usar como portfólio, aumentando meu repertório dentro das propostas estéticas com as quais venho trabalhando e pesquisando. Conhecendo os propósitos gerais deste projeto, os objetivos específicos que rodeiam sua produção consistem em:

- Desenvolver prática e sensibilidade necessárias em trabalhos de pesquisa e organização de documentos / imagens de arquivo;
- Atuar como Diretor em projeto autoral;
- Experimentar modelos de interação com personagens;
- Implementar dispositivos de criação dentro de um documentário;
- Montar o filme;
- Fazer exposições testes;
- Finalizar o produto audiovisual;

1.3. Organização do Relatório Técnico

Com o objetivo de documentar a criação e a realização do filme *Retratos de Raimunda*, este relatório está dividido em cinco partes. A “Introdução” aborda os objetivos gerais e específicos do projeto, além do contexto no qual a ideia e a produção da obra se estabeleceram.

Na seção “Pré-produção” faço primeiramente uma abordagem sobre as principais referências teóricas que me levaram à idealização do projeto, relacionando-as com questões que permearam o planejamento e execução do filme. Além disso, insiro alguns comentários sobre o modo como esses conceitos foram se atualizando em minha compreensão conforme o projeto tomava forma; Em seguida descrevo algumas referências fílmicas.

Na parte intitulada “Produção”, abordo sobre as escolhas de direção, fotografia, som e roteirização a partir de experimentações de montagens. Além disso, falo sobre as conversas com a personagem que conta a história e sua relação com as imagens de arquivo, descrevendo nosso processo criativo e pensamentos sobre as maneiras que a realização do filme nos afetava, preenchia lacunas e nos ajudava a produzir novos sentidos através das memórias. Logo, surgem também paralelos com as referências abordadas anteriormente.

O conteúdo do capítulo de “Pós-produção” engloba o processo da montagem do filme, retomando também questões de direção, visto que, pelo caráter de um filme fundamentado na montagem, os dois processos se interpenetram e tornam-se indissociáveis, influenciando um ao outro desde a concepção até finalização do projeto. Semelhantemente, menciono questões pertinentes à finalização e possibilidade de exibição do filme.

Por fim, nas “Considerações finais” falo sobre minha evolução em todo processo criativo, como a realização do filme afetou minha percepção e compreensão do trabalho de direção e montagem de obras audiovisuais e sobre as conclusões que cheguei com relação aos contornos teóricos que ajudaram a me orientar. Comento sobre a recepção de Eva ao filme montado, fazendo uma análise geral dos efeitos resultantes de nossas escolhas e como todo esse processo nos transformou.

2. PESQUISA E PRÉ-PRODUÇÃO

2.1. Concepção do projeto

2.1.1. *Lógica do sentido*

Uma das principais referências teóricas que reverberou nos meus modos de ser e me expressar durante o ciclo de realização desse filme partiu de estudos do livro *Lógica do sentido*, do filósofo francês Gilles Deleuze, iniciados nas aulas de Comunicação e Filosofia, ministradas pela professora Louise Carvalho. Nesse período, fomos constantemente estimulados a pensar a expressão artística a partir da afirmação de acontecimentos efetuados em nossas vivências. Desse modo, a relação central que proponho pensar, entre os conceitos abordados por Deleuze e o projeto descrito neste relatório, é sobre o papel da arte no engendramento de novos blocos de sensações ao representar os acontecimentos da vida, potencializando a criatividade com que orientamos nossos modos de existência após tais acontecimentos que nos atravessam.

Portanto, proponho pensar como a realização de um filme sobre minha avó, aliada aos efeitos surgidos em meu primeiro contato com registros de sua vida (nos quais não

estive presente), poderia ser um ponto de partida para a formação de novas memórias e sentidos relacionados à Raimunda, assim como uma maneira de criar, entendendo a montagem como expressão artística, uma obra capaz de sustentar-se em si mesma, isto é, que traga consigo um misto de *afectos e perceptos*¹, neste caso, gerado a partir da experiência do autor ao viver a ausência da personagem representada, acompanhando os acontecimentos de sua vida à distância. Isso significa tentar criar uma obra que não dependa de uma verdade pré-estabelecida e que não se altere pelo estado de quem a experimenta (suas características não mudam devido ao nosso modo de ver ou interpretá-la) mas, existindo em si mesma, permite a criação de novos efeitos ao se misturar com nossos corpos enquanto a assistimos. Para melhor entendimento dessa forma de pensar o meu fazer fílmico, irei fornecer a seguir um panorama sobre alguns conceitos desenvolvidos por Deleuze no livro mencionado.

Ao longo de sua obra, o autor buscou aliar sua filosofia a perspectivas que se contrapõem ao pensamento hegemônico, o qual foi difundido principalmente pelo platonismo e sua forma de pautar os modos de vida. Em diálogo com os estóicos, Espinosa e Nietzsche, por exemplo, Deleuze empenha-se em distinguir a filosofia norteada pela *moral* de outra, a qual propõe, orientada pela *ética*.

Conforme apontado por Deleuze, particularmente em *Espinosa, filosofia prática*, a visão moral do mundo (proposta por filósofos como Platão, Descartes e Kant) é fundamentada em valores dicotômicos, tais como bem e mal; certo e errado; justo e injusto. Por esses princípios, emprega-se um ideal de dominação das paixões pela consciência, no qual se supõe uma separação entre o sujeito e suas ações. Já na visão ética do mundo, no lugar de julgamentos por meio de valores polarizados, avaliam-se as diferenças qualitativas dos modos de existência. Em outras palavras, há uma mudança da visão transcendental e abstrata do bem e do mal para uma avaliação de cada modo existente daquilo que compõe ou decompõe a vida de cada um (o que compõe ou não com o estado do seu corpo). Trata-se, portanto, de uma ética dos encontros. Nesse caso, temos o pensamento no lugar da consciência, pois não há separação entre o sujeito e a ação, não há hierarquia entre

¹ No livro *O que é a filosofia?*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, os autores apontam para a criação de conceitos como tarefa do filósofo. Logo, enquanto os conceitos filosóficos são criados a partir da expressão linguística dos efeitos produzidos pela mistura entre corpos, a arte, que representa sensorialmente esses encontros, é a única coisa no mundo capaz de se conservar em si, descrita como “blocos de sensações”, isto é, mistos de *afectos e perceptos* que a caracterizam como um ser de sensação que existe em si mesmo, independente do seu criador ou de quem o experimenta.

corpo e alma ou uma vontade transcendental por trás da ação; a ação é tudo. Assim, na visão ética, não há pressuposição, mas experimentação.

Em *Lógica do sentido*, Deleuze esclarece que esses valores dicotômicos mencionados derivam de uma lógica da identidade proposta por Platão. Nesse sentido, os modelos estariam no mundo das ideias e suas representações (cópias) no mundo sensível. Porém, Deleuze aponta para uma outra dualidade, mais profunda e secreta, para além daquela estabelecida entre modelo e cópia: “Dualidade subterrânea entre o que recebe a ação da Ideia e o que subtrai a esta ação” (DELEUZE, 2015, p. 02), isto é, entre a cópia e o simulacro.

De que modo, porém, o simulacro age para subtrair à ação da Ideia? Deleuze explica que o puro devir é a matéria do simulacro. Por meio do devir deixamos de ver os efeitos produzidos pelos corpos de forma estática, mas os percebemos de modo fluido, como encontros que permitem a expressão/criação de novos e diferentes sentidos.

Para compreendermos o conceito de devir, podemos utilizar o exemplo estóico da árvore, no qual foi proposta uma substituição da proposição “a árvore é verde” por “a árvore verdeja”. Verdejar é uma ação, um movimento, um devir. Com efeito, não está fixo no tempo; conforme as estações (que são corpos que compõem com o corpo árvore) transcorrem, produzem na árvore atributos, que se expressam na linguagem através de verbos, tais como: “verdejar”, “secar”, “florescer”, etc. Após o inverno, quando chega a primavera e dizemos “a árvore verdeja”, queremos dizer que ela se torna mais verde do que era. Mas, por isso mesmo, ela se torna menos verde do que é agora, não sendo ao mesmo tempo que ela é mais ou menos verde, mas se tornando um e outro simultaneamente.

Isto posto, entendemos que, pelo devir, o simulacro pode escapar a um ideal que o limita em suas misturas com outros corpos, mantendo-o fixado em certos modos de ser, mas rompe qualquer liame com a cópia e, de maneira ainda mais radical, com o modelo imutável do mundo das ideias. Rebelar-se, portanto, à ação da Ideia e, num sentido contrário ao das “cópias-ícones” (revestidas de semelhança com o modelo), consegue se tornar um meio de desestruturação de tal sistema de pensamento metafísico que busca delimitar, utilizando termos espinosistas, a potência dos corpos, o que podem ou não podem se tornar.

Deleuze assinala que, de acordo com os Estóicos, os corpos e os incorporais diferem em natureza. Os corpos apresentam qualidades físicas e a mistura entre eles

estabelece suas ações, tensões, paixões e estados de coisas. No entanto, os corpos não podem ter relação de causa e efeito entre si; logo um corpo não pode ser causa do outro, mas produz apenas efeitos-incorporais à medida que se misturam.

O autor relembra um exemplo citado pelo comentador francês Émile Bréhier, em *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*: “O punhal corta a carne”. Nenhum dos corpos, punhal e carne, mudam sua propriedade a partir desse encontro (eles ainda são os mesmos). Porém, há o resultado comum de cortar e ser cortado, algo que não é uma propriedade ou uma qualidade real nos corpos, mas atributos novos que advêm do encontro entre esses dois corpos. Tais efeitos, aqui expressos por um verbo, não são seres existentes no espaço e no tempo presente, mas “maneiras de ser”, que podemos chamar “incorporais” ou “acontecimentos”. Segue uma citação de Deleuze que pode ajudar a compreender esse pensamento complexo:

É neste sentido que é um "acontecimento": com a condição de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas. Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, Ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas (DELEUZE, 2015, p. 23).

Nessa concepção, podemos acrescentar que o acontecimento “é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece” (DELEUZE, 2015, p. 152). Ser um incorporal, ou um efeito, é o que possibilita tal relação com o acontecimento, visto que ele não é uma qualidade ou propriedade física, mas atributo lógico ou dialético que está na superfície, isto é, no limite do ser. Logo, não são seres, não têm corpo ou ação – não podendo ser causa –, mas são alguma coisa: são os resultados produzidos pela ação dos corpos em suas misturas, sendo chamados então *efeitos de superfície*.

Como vimos, numa perspectiva metafísica do pensamento filosófico, há a afirmação de um mundo das ideias, com sentidos pré-concebidos e pelos quais os corpos são designados e delimitados. No entanto, se consideramos que os acontecimentos são efeitos da mistura entre os corpos e as ideias são o expresso da proposição acerca de tais efeitos (linguagem), podemos entender que os conceitos não podem existir antes dos corpos, já que são criados a partir de efeitos causados pelos corpos e sem eles não poderiam ser enunciados. Desse modo, no estoicismo, o mundo das ideias não existiria fora

da proposição que o exprime, pois os conceitos são resultados criados a partir de maneiras de viver.

Tomemos, por exemplo, um artista que passa por uma experiência e a descreve num poema. Os efeitos incorporais produzidos a partir de certa mistura entre corpos é o que possibilita a expressão dos sentidos expressos nesse poema através da linguagem. Em suma, sem essa composição dos corporais, não haveria sentido (acontecimento) a se enunciar. Além disso, de acordo com o estado de corpo dos leitores ou do próprio poeta nos diferentes momentos em que ele venha a ler essa poesia, suas sensações e percepções ao revisitar a obra não estarão estáticos, mas se transformarão conforme se efetuam outros encontros em sua vida ao longo desses intervalos.

Assim, trazendo o assunto para uma abordagem dos acontecimentos representados no campo das artes, se a forma que único sujeito é afetado por uma obra pode variar de acordo com seus modos de ser em cada momento da vida, quanto mais para grupos de indivíduos onde cada um experimenta maneiras de viver diferentes das experienciadas pelo autor da obra que interpretam. De certo modo, essa percepção sobre os diferentes modos que uma obra pode tocar cada pessoa, reafirma a coerência de uma visão ética do mundo, a partir da qual podemos entender as nossas diferenças como aquilo que nos assemelha, ao invés de buscarmos ideais de semelhança que delimitam o que podemos ser. Em vista disso, não deveríamos nos pautar em ideias e sentidos imutáveis, e sim transformar esses sentidos para que todos tenham a liberdade de viver em toda sua potência.

Para tanto, Deleuze mostra o acontecimento como algo que deve ser afirmado através da linguagem. Isso implica desejá-lo, não como um meio para determinada finalidade, mas entendendo que o seu sentido está em si mesmo, em seu próprio desdobramento no ato de afirmá-lo. Quando isso ocorre, nada muda (os corpos ao redor são os mesmos, tudo continua igual), mas ao mesmo tempo tudo se torna diferente: a atmosfera; a percepção de seu modo de ser e estar no mundo; a vontade em sua composição com outros corpos.

Logo, a realização desse filme serve para mim como uma afirmação de acontecimentos que antes, pela distância, não eram verbalizados ou expressos de qualquer outra forma por mim e, portanto, a criação artística talvez pudesse fornecer novos e inesperados sentidos, contribuindo com diferentes formulações em meus modos de viver. Eva, que, por outro lado, já afirmava o acontecimento, não havia expressado verbalmente

de forma tão ampla, de modo que, ao fazê-lo no filme, aparenta tomá-lo para si como uma quase-causa ou um destino.

Ao receber o convite para a realização do curta-metragem, Eva se apropriou do ato de contar a história de tal forma, que nos dá a sensação, ao final do processo, de chegar a um entendimento renovado sobre os sentidos de suas experiências com a mãe em seus últimos anos de vida. É como se, depois de mergulhar nas memórias e se expressar a partir dos acontecimentos a que elas remetem, criasse novas percepções e sensações sobre o que viveu; como se encarasse os acontecimentos que expressa como um destino que a leva a criar novas verdades e propósitos, ou seja, novas construções de mundo.

Essa forma de lidar com os acontecimentos tem alguma semelhança com o exemplo citado por Deleuze sobre Joe Bousquet, na 21ª série de lógica do sentido. Bousquet se tornou poeta após ser ferido em combate durante a Primeira Guerra Mundial e sofrer uma paralisia que o deixou acamado. Deleuze aponta que o escritor afirma o acontecimento de tal modo que se torna quase-causa do que se produziu nele: “Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la”. Em outras palavras, ele transforma o efeito em um destino que o leva a viver como poeta. Não um destino transcendental pré-concebido no mundo das ideias, mas apreendendo isso em sua própria verdade, como um acontecimento puro. Assim como Joe Bousquets se torna um poeta tomando o efeito como um destino (quase-causa) para que isso acontecesse, Eva também deseja o acontecimento, querendo “alguma coisa no que acontece, alguma coisa a vir de conformidade ao que acontece” (Id. 2015, p.152), isto é, os desencadeamentos possíveis em seu modo de viver que se dá a partir do que aconteceu.

Já a minha forma de expressão do acontecimento na maior parte das vezes se dá de maneira abstrata, buscando organizar um “bloco de sensações” a partir da experiência na edição de imagens e sons. Quis explorar isso de um modo que pudesse “reescrever” os sentidos expressos pela palavra – não com uma intenção específica sobre as associações lógicas de quem possa assistir, mas possibilitando a emersão de afectos e perceptos, que eventualmente podem levar o espectador (inclusive a mim, enquanto observador da própria criação) a desenvolver mentalmente suas próprias orientações. Nota-se, aqui, que o mais importante é o fluxo de sensações que o filme pode gerar ao me atravessar enquanto espectador; como frisado por Deleuze, o acontecimento é o próprio sentido apreendido no

momento em que se efetua, de modo que o que está em primeiro plano é afirmá-lo, independente dos possíveis significados.

É bem verdade que a apropriação dos depoimentos de Eva em off poderiam me levar a simplificar esse processo. Porém, a cada escolha na edição, meu intuito era expressar sensações que, ao menos para mim, pudessem exceder as dimensões objetivas da narração da personagem. Minha busca foi colocar, ao longo de toda a montagem, elementos (como metáforas e signos da minha própria experiência de vida) que não somente ilustrassem aquilo que era dito no texto presente nos depoimentos de Eva, mas que expressassem minha subjetividade diante dos eventos narrados, de modo que os meus sentidos criados pela manipulação imagética e sonora se fundem aos de Eva, não sendo mais possível dizer onde começa um e termina o outro, abrindo ainda mais possibilidades de formulações e percepções à medida que eu e Eva revisitamos o objeto criado a partir da expressão do acontecimento pela nossa troca de experiências. A cada vez surgem novas leituras e sentidos de ambas as partes.

2.1.2. Arquivo e memória

A partir dessa concepção inicial orientada pelos conceitos atualizados por Deleuze, fazia-se também necessária a seleção de referenciais teóricos que abarcassem procedimentos técnicos mais específicos da estética que eu pretendia usar, pensando sobretudo na relação entre cinema, arquivo e memória. Nesse período me deparei com a nomenclatura *found footage*, que está relacionada a obras audiovisuais que se apropriam de imagens de arquivos, reorganizando-os e trazendo novas perspectivas sobre acontecimentos históricos sem necessidade de produção de novas imagens pela filmagem, a não ser por opção dos realizadores em produzir novos materiais para inseri-los pontualmente no filme com determinada finalidade, mas mantendo o uso dos arquivos como fundamento principal.

A diferença mais significativa do *found footage* para um modelo clássico de documentário é o uso das imagens e sequências fílmicas não como prova de uma suposta realidade, mas como ferramenta de metalinguagem, enfatizando a montagem enquanto potencial criadora de diferentes percepções da verdade a partir das mesmas imagens técnicas. Assim, esse modo de fazer cinema nasce essencialmente crítico, tendo Dziga

Vertov como um de seus primeiros referenciais. Para o cineasta russo, era na montagem que estava todo o sentido da criação cinematográfica, considerando a filmagem como uma etapa que está sujeita à montagem, sendo possível, inclusive, ser eliminada do processo de produção, desde que as sequências solicitadas pelo processo de montagem já existissem (SILVA, 2015: p10).

O principal texto que me ajudou a pensar sobre como usar características do *found footage* no meu projeto foi *IMAGEM RECICLADA – Uma análise dos processos de visualidade contemporânea no cinema de found footage*, da pesquisadora Sabrina Tenório Luna da Silva. A perspectiva proposta pela autora me pareceu a que melhor compunha com aquilo que eu desejava realizar enquanto buscava referenciais teóricos que abordassem conceitualmente as circunstâncias que ensejam tais formulações estéticas na contemporaneidade:

A coexistência entre imagens e formatos gera uma crescente disponibilidade de arquivos, que, por sua profusão, instabilizam e ampliam as possibilidades de transmissão mnemônica. Dessa maneira, estamos em contato, através da reutilização das imagens, com a anacronia e não com uma pretensa linearidade histórica fornecida pelo retorno a essas imagens. O tempo linear abre espaço para o tempo circular, onde várias formas coexistem e não podem ser vistas como superadas, devido à sua constante reatualização e reinvenção. A adaptação ao novo espaço tempo, característica dessas formas, não seria, de acordo com a nossa proposta um símbolo de nostalgia, mas uma maneira de dotar a imagem de um novo uso e também de profanar a mesma, de acordo com os conceitos de Agamben sobre a profanação, que dizem respeito não à secularização da imagem, mas ao oferecimento de um novo uso e, portanto, deslocamento da sua função original (SILVA, 2015: p.14).

Essa reflexão, sobre a maneira que a justaposição de imagens feitas em diferentes contextos (através de técnicas variadas) possibilita construções que escapam à noção de linearidade temporal, me levou a associar ainda mais certas perspectivas da filosofia deleuziana ao desenvolvimento empírico do meu projeto. Ademais, a própria autora avança com essa questão recorrendo à leitura de Deleuze acerca da obra de Bergson, em seu livro intitulado *O Bergsonismo*, trazendo à discussão uma compreensão do filósofo concernente à pergunta “Onde se conservam as lembranças?”: o autor diz que essa é uma falsa questão, pois a lembrança não poderia estar localizada dentro do cérebro, que “está por completo sobre a linha da objetividade” (DELEUZE, 1987: 54), sendo a lembrança conservada em si mesma.

A partir daí, Silva propõe um questionamento: ao lidarmos com um acervo imagético produzido em mais de 100 anos do advento da fotografia, as lembranças não poderiam ser “...evocadas (e de certa maneira, formadas) pela imagem técnica? Não teríamos também, na contemporaneidade, a nossa formação mnemônica atravessada por essas representações e registros?”. Por tudo que abordamos até aqui, me identifiquei de imediato com essa reflexão, afinal toda perspectiva da obra deleuziana me leva a perceber o passado como algo que atualizamos no presente, em lugar de vê-lo como algo destacado do presente e futuro, tal como um fato histórico estático em uma linha temporal. Logo, minha questão, durante o fazer filmico, foi: de que modo a criação no processo de montagem pode atualizar nossas formas de lembrar dos acontecimentos? Em que medida as nossas memórias são transformadas ou afetadas pelas representações de mundo formuladas na vastidão de imagens que nos atravessam na atualidade? Silva aponta uma direção interessante:

Pensando na imagem enquanto elemento capaz de reconfigurar as temporalidades e trazer o passado para o presente, reconfigurando-o indefinidamente, partimos desse pressuposto ao afirmar que: não é o passado que se encontra enquanto elemento estático, e sim a reflexão humana que se faz dele. A sua narrativização e reinvenção através da imagem tecnológica não só é possível, como faz parte de sua constituição (SILVA, 2015: p.37).

No cenário atual, das redes sociais na internet, onde milhões de novas imagens são produzidas diariamente, a discussão trazida pelo *found footage* se faz ainda mais atual, podendo se estender para além do uso crítico mais comum – quando cria novos sentidos a partir da remontagem de imagens videográficas históricas feitas, originalmente, com determinado viés político-ideológico – a partir do qual essa linguagem se notabilizou.

Em outro momento, quando o aparato tecnológico era muito menos acessível, famílias burguesas o usavam para fazer filmes que reforçassem a instituição familiar, tornando também a projeção das imagens um evento de celebração da sua identidade, com imagens que reproduziam valores morais dentro de um modelo previsível. Depois de um tempo, com a linguagem televisiva, as produções amadoras passaram a ter um aspecto mais voltado para o entretenimento ou para eventos que chamassem a atenção e pusessem o realizador em destaque ao ter suas imagens exibidas em programas de TV. Mais adiante, com a popularização da internet, esse tipo de produção ganhou uma escala ainda maior, contribuindo também para a propagação de outros variados usos da câmera em contextos de intimidade.

Chamo atenção para registros fotográficos e videográficos, facilitados pelos dispositivos móveis, em que o sujeito usa a câmera para documentar o seu cotidiano, a priori, sem grandes pretensões. São imagens que geralmente não têm vinculações com a data em que foram feitas, nem motivações muito claras. Simplesmente, assim como ao longo do dia algumas cenas atraem nosso olhar mais do que outras, certos momentos julgamos dignos de um registro, sem pensarmos muito quando e em que contexto iremos voltar a vê-los em nossos arquivos. Parece que, de certo modo, a câmera do celular é uma extensão do corpo que precisa ser usada, revezando com olhos, para assistirmos nossa vida também pelo aparato que está presente em grande parcela do nosso cotidiano.

Os primeiros vídeos enviados por Eva tinham muito desse modo de apropriação da câmera e registro de imagens. Sequências em que simplesmente filmava a mãe olhando pela janela, penteando o cabelo ou balançando-se na cadeira. São registros que evocam na personagem outras cenas não filmadas, remetendo a acontecimentos que não se efetuaram durante a gravação. É nesse ponto que podemos pensar sobre os efeitos do uso da imagem técnica para acessar determinadas lembranças. Uma frase de Deleuze pode ajudar a estruturar nosso pensamento: “O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (DELEUZE, 1999, p.45). Desse modo, quando Eva assiste a esses vídeos, o ato da fruição cria a sensação de “atualidade”, traz uma imagem fragmentada do descontínuo dentro de uma continuidade. Assim, podemos conceber a forma que lidamos com o tempo e com as memórias não como uma linha, mas um emaranhado no qual o passado “continua a crescer enquanto as mudanças perduram” (SUTTON, 2009: 35), trazendo imagens virtuais que coexistem com o presente.

Logo, outro panorama que propôs pensar durante a realização do projeto, é sobre a utilização das referências do found footage aplicadas também nessa vastidão de imagens pessoais mais recentes: como o uso de diferentes técnicas de montagem com arquivos pré-existentes pode tocar e despertar sensações e sentidos em espectadores que não seriam afetados por tais registros (que perderia-se em algum momento), fazendo com que o seu uso, ao reorganizar imagens feitas de uma perspectiva individual de determinadas experiências, venha a contribuir coletivamente através da exposição e compartilhamento de nossas diferenças e semelhanças, fertilizando nossas construções e visões de mundo. Isso já é muito explorado em trabalhos de cineastas como Agnès Varda, Chris Marker, Arthur

Omar, entre outros. Não obstante, é enriquecedor usar as referências deixadas por esses artistas aplicadas às variações de novas imagens que vêm sendo produzidas na última década.

O uso do found footage remetendo a uma coletividade, mesmo num contexto de produções voltadas para o individual dentro de um ambiente de compartilhamento das redes sociais, faz ainda mais sentido se recorrermos a um trecho do trabalho de Silva:

Para Maurice Halbwachs: “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”. Isso acontece, segundo o autor, porque a solidão absoluta não seria possível e sempre compartilhamos lembranças com contextos sociais, por sermos seres sociais e condicionados a determinadas ações devido aos grupos com os quais nos relacionamos. Tal aplicação faz sentido para a nossa tese devido ao fato de que as imagens utilizadas pelo found footage remetem de alguma maneira a um passado comum a pelo menos alguns grupos. Seu reconhecimento e localização originária, também ocorrem a partir de experiências coletivas, tornando a fruição algo que vai além do acesso individual (SILVA, 2015: p.38).

Esse texto se aplica a tudo que abordei até aqui e contempla a lógica envolvida nesse projeto desde sua concepção. Toda perspectiva individual, minha e de Eva, se fundamentam na experiência de nossa família, sendo fruto de nossos afetos e trocas em nossos modos de ser, que são afetados e trazem sinais das diferentes relações que cada um viveu com Raimunda.

2.1.3. Referências Fílmicas

Seams

O primeiro filme que veio à minha memória, quando planejei iniciar o projeto, foi o curta-metragem *Seams*, trabalho que marca o início da carreira de Karim Aïnouz. O curta autobiográfico parte de reflexões do cineasta sobre o enraizamento do machismo na cultura brasileira, trazendo relatos de como foi ser criado por mulheres nordestinas sem a participação de homens em sua educação, trazendo para o filme algumas histórias que ouvia de sua avó e tias-avós, juntamente às suas perspectivas sobre casamento, amor, família, e sobre seus modos de existência a partir da ausência masculina.

O filme conta com uma variação de imagens: algumas feitas por Aïnouz, de cenas cotidianas de suas tias avós (por exemplo, lendo um jornal, arrumando os cabelos brancos, segurando um terço católico, trocando os óculos, etc); outras mais formais, com elas sentadas dando seus depoimentos; algumas imagens históricas de arquivos; e também vídeos encenados, produzidos pelo autor, que ajudam a ilustrar trechos em que narra uma história, muito contada por suas tias, sobre uma conhecida da família que passou a vida à espera de um romance impedido por circunstâncias adversas. A partir de sua narração em off, Aïnouz faz conexões entre as histórias contadas por suas tias e seus respectivos pontos de vista, relacionando-os à sua própria experiência e percepções sobre questões de gênero, relacionamentos, etc.

O primeiro ponto que me chamava atenção era a similaridade de algumas circunstâncias de vida entre as personagens do filme de Aïnouz e a minha avó. É claro, no caso da avó e tias-avó do cineasta, todas escolheram em algum momento seguir a vida sem um relacionamento matrimonial. Já Raimunda, pelo que aparentava quando falava do falecido esposo, tinha uma percepção mais romântica da relação que viveu. No entanto, todas foram sujeitas a um mesmo contexto cultural do nordeste brasileiro, como diz Aïnouz, a “terra dos machos”. Nesse sentido, passaram pelos mesmos tipos de pressão e rotulação de como deve ser uma “boa” mulher; as mesmas cobranças acerca do casamento e do que é necessário se submeter; a não aceitação social da mulher que busca um emprego formal; a falta de representatividade da visão feminina nos discursos hegemônicos.

Logo, enquanto Aïnouz desejava registrar as dimensões que já conhecia desta perspectiva feminina sobre o mundo, no meu projeto eu ainda procuro descobrir esse tipo de narrativa ligada às vivências da minha família. Como eu disse anteriormente, cresci distante de minha avó e todas as histórias que eu ouvia giravam em torno da figura do meu avô, algo que me levava a questionar sobre o que Raimunda pensava e sentia diante dos acontecimentos relatados. Eu não pude fazer algo semelhante ao criador de *Seams*, filmando os depoimentos de minha avó, mas essa referência me inspirou a buscar a narrativa de partes de sua vida através da voz de uma mulher que tivesse sintonia com ela e, com sorte, também encontraria trechos videográficos de suas falas, que somaria a interpretações de Eva das coisas que Raimunda dizia.

Ao ler o estudo *O processo criativo de Karim Aïnouz: o movimento da imagem em criação*, de Aline Vaz e Tarcis Prado Júnior, pude compreender um pouco mais sobre o processo de produção do diretor:

[...] Em sua feitura não havia o questionamento sobre se alguém o veria ou não, mas aos poucos foi sendo compreendido como um objeto que talvez pudesse afetar algumas pessoas, vindo a ser uma experiência compartilhada. O roteiro de *Seams* é posterior ao processo de captação de imagem e de som feito sem nenhum objetivo específico, assim como podemos observar no processo de produção de *Sertão de acrílico azul piscina* (2004), em que Aïnouz gravou planos que gostava e passou a montar o filme a partir dessas captações, as quais deram origem ao documentário e, mais tarde, ao filme de ficção *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). O realizador adverte que mesmo num processo posterior, o roteiro é um elemento organizador que transforma o filme em um discurso. Para ele, o roteiro surge como uma resignificação de algo, questionando o que levará o espectador a olhar para aquilo: a técnica, a tensão, o mistério e as inúmeras possibilidades que instigam o olhar curioso (VAZ e JUNIOR, 2020: p.8)

Curiosamente me identifiquei também pelo pensamento inicial de fazer um filme sem o propósito de exibição para além da esfera familiar, algo que semelhantemente foi se transformando conforme meu processo de concepção do filme, que passou a ter uma noção do compartilhamento como parte dos sentidos da obra, pelas razões que mencionei no tópico anterior. Do mesmo modo, as imagens foram feitas em situações de afetividade entre quem filma e aquela(s) que é(são) filmada(s). Esse ponto é fundamental, pois no lugar de uma tentativa de captar algo de maneira imparcial, a intervenção e a subjetividade de quem opera a câmera está naturalmente implícita.

Antes mesmo que eu pensasse em buscar referências no trabalho de Aïnouz, algumas imagens que Eva enviou me fizeram lembrar desse trabalho em específico do diretor. Algumas sequências feitas de maneira despretensiosa, com planos detalhe de partes do corpo da personagem (algo que depois explorei ainda mais reenquadrando alguns takes), em ações corriqueiras, sorrindo, ou às vezes simplesmente olhando serenamente em uma direção (nos levando a conjecturar sobre o que poderiam estar pensando ou lembrando). Junto a isso, as cores e texturas das imagens em *Seams* também dialogam com a estética que eu buscava, trazendo uma mescla que dispersa e retoma diferentes sensações ao longo do filme.

Por fim, o uso dessas imagens existentes antes mesmo da concepção do filme, ordenando-as e gerando novos afectos e perceptos, a partir da intervenção, da organização de depoimentos, da contação de histórias, criando um bloco de onde podemos criar uma gama de pensamentos e modos de olhar (dos quais escolhemos algum na montagem e

roteirização), são elementos que conversam com tudo que pesquisei e busquei no processo de concepção do projeto, servindo como uma excelente referência do uso prático dos conceitos pelos quais me orientei.

Elena

Outro filme, que traz muitas referências do uso de imagens de arquivos em contextos que abordam relacionamentos e afetividades, é o longa-metragem *Elena*, de Petra Costa. O documentário é orientado a partir de registros da vivência de Elena, irmã da diretora, que após um período tentando lidar com a depressão e superar dificuldades e incertezas em sua carreira de atriz, decide tirar a própria vida. Petra tinha apenas 7 anos quando essa acontecimento a atravessa, criando uma narrativa que gira em torno de sua relação com a irmã, trazendo a voz off da cineasta em uma espécie de filme-carta em que Petra, que também é atriz, dialoga com a irmã, compartilhando suas questões e mostrando identificação com muitos dos sonhos e angústias em que Elena imergiu. Assim, a diretora refaz alguns dos passos da personagem, ao retornar a Nova Iorque (cidade em que a atriz morreu) para estudar teatro, levando vídeos e áudios feitos pela irmã desde o período da infância e adolescência (quando Petra nasceu), até momentos de sua primeira viagem à cidade cosmopolita, quando foi em busca do seu sonho de ser atriz de cinema.

É um filme em que a diretora se expressa também como atriz, fazendo do seu relacionamento com a personagem principal parte essencial de quem está se tornando, ou melhor, encontrando nos efeitos produzidos de sua relação com Elena, estímulos para os modos de ser em que transita. Nos momentos iniciais, a cineasta diz: “hoje eu ando pela cidade ouvindo sua voz, e me vejo tanto em suas palavras que começo a me perder em você”; já nos últimos minutos do filme, enquanto vemos, a agora diretora de cinema e atriz, Petra Costa, dançando como sua irmã em um vídeo de quando era criança, a mesma voz afirma: “você é a minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra... e é dela que tudo nasce e dança”.

Tudo isso foi algo que me tocou sobre os modos possíveis de, a partir de um acontecimento, produzir expressões que vão para além do relato, mas que trazem uma dimensão do sensível, com memórias evocadas a partir da lembrança do que aconteceu e expandindo-se para outras experiências, com camadas subjetivas que vão além da

representação pela linguagem verbal, e que moldam também nossos modos de ser. Petra Costa, enquanto atua e performa, cria suas verdades, inscreve no filme blocos de sensações que permitem o surgimento de novos sentidos e novas formas de viver. Quando recebi os primeiros áudios de Eva para Retratos de Raimunda, tive a mesma sensação do que Petra Costa fizera com sua voz em off, pois apesar de falar em terceira e não em segunda pessoa, em algumas falas Eva interpreta Raimunda, repete suas frases, vislumbra seus sentimentos; e se perde, ao falar de si, na própria imagem que tem de sua mãe e naquilo que nela havia de fascinante.

Elena, ao longo de seus 80 minutos, varia constantemente entre o objetivo e o abstrato, momentos de dor e de alegria, imagens antigas de arquivos e outras de Petra refazendo os passos da personagem em Nova Iorque. Assim como em nossas memórias, perde-se a cronologia; a fala da diretora direcionada à irmã, algumas vezes dá lugar a voz off da própria Elena, trazida de arquivos gravados em que relata suas impressões sobre a cidade e fala de suas experiências e anseios (como uma forma de substituir as cartas que escreveria para a família quando viajou sozinha, na primeira vez), de modo que por alguns instantes podemos confundir a voz das duas. Da mesma maneira, as imagens feitas propriamente para o filme, justapostas com as imagens antigas de arquivos, criam também na fotografia essa oscilação entre opostos que se misturam e se assemelham, se confundem; a própria semelhança física entre Petra e Elena, abordada no filme através de depoimentos de amigos e parentes, ajuda a criar essa sensação de flutuação/mistura entre tempos, personagens e suas personalidades.

Esse é um uso da linguagem cinematográfica que me interessa e possivelmente experimente no futuro de maneira mais extensa, porém em *Retratos de Raimunda*, pela tentativa em realizar um filme com poucos recursos (algo que despertou meu interesse na proposta do *found footage*), buscando também um desenvolvimento pessoal e profissional maior no exercício da montagem, considero válida a escolha de não produzir nenhuma imagem videográfica da minha autoria, mergulhando na experiência de trabalhar apenas com imagens antes desconhecidas para mim. Não obstante, busquei essa oscilação em outros elementos para além da imagem, como na variação de sonoridades e intensidades presentes nos trechos escolhidos da trilha sonora; na repetição de vídeos em que Raimunda estava falando, removendo o áudio original e dando ênfase à música ou à voz off de Eva falando em tempos distintos; Na contraposição narrativa de áudios que falam do período da sua doença com imagens anteriores, com expressões de alegria.

Outro ponto importante em *Elena*, é que o filme faz um retrato sensível de uma história que abarca um tema sério como a depressão e o suicídio sem romantizar o assunto. Mesmo trazendo uma perspectiva íntima, pessoal e afetiva, não há a tentativa de mostrar uma beleza em torno desse acontecimento, de modo que na parte em que se relata mais objetivamente o que aconteceu, vemos documentos do hospital com os prontuários médicos informando as condições da paciente e a causa da morte. Já as partes em que a diretora se expressa trazendo o belo e o sublime estão ligadas às memórias que remetem à vida, aos sonhos e à busca por mantê-los pulsantes. Assim, me atento também a fazer um filme em que o foco é mostrar uma história que vale a pena ser contada, a história de Raimunda e da sua relação com a família; sendo esse o retrato, o Alzheimer é uma parte da história que desejo mostrar pela perspectiva de Eva sem romantiza-lo, visto que é um tema sensível de uma doença que deve ser levada à sério e tratada com a devida atenção e cuidado de uma rede de apoio.

2.2. O Roteiro

Nas primeiras vezes que pensei em realizar um filme no qual eu falasse sobre Raimunda, tinha a intenção de escrever um texto inserido com minha voz em *off*, similar ao que vemos em *Seams* e *Elena*. Porém, seria um ensaio que abordaria principalmente o modo como eu lidava com a ausência de minha avó ao longo da vida e as narrativas e sentidos que eu criava a partir disso, algumas vezes produzindo memórias virtuais. No entanto, no processo de maturação da ideia, eu pensava muito no quanto eu gostaria de tê-la ouvido contando suas próprias histórias, como acontecia durante a minha infância e como pude experienciar ao longo da vida com minha avó materna.

Eu ainda queria fazer um filme com uma carga da minha própria subjetividade, mas escolhi fazer isso através da montagem e da direção. Logo, considerei que Eva poderia trazer em sua perspectiva também alguns traços sobre o modo que Raimunda via o mundo; seria uma história sobre as afinidades e afetos entre Raimunda e Eva, mostrando a forma como essa filha enxerga a mãe e sua relação com toda a família.

Para tanto, a melhor forma de estruturar o roteiro foi a partir de experimentações na organização das imagens e depoimentos enviados por Eva conforme examinava os documentos enviados. Uma das primeiras fotografias que compartilhou comigo era de uma

criança que ela achava ser a mãe, mas não tinha certeza. Tratava-se de uma foto desfocada, mas o olhar da menina me chamou atenção. A partir daí, Eva começou a enviar áudios falando sobre Raimunda e suas irmãs, da época em que nasceram, me levando a indagar se minha avó já havia contado algo sobre momentos da infância. Decidi que o roteiro deveria começar por aí, a foto embaçada de uma criança com olhar enigmático parecia representar visualmente minha sensação ao iniciar esse filme, indicando o quanto havia para descobrir e imaginar. A resposta de Eva à minha indagação acompanharia o início de tudo.

Outro ponto do roteiro definido a partir desse primeiro contato com a imagem da criança é sobre o modo que escolhi encerrá-lo ou, na verdade, usá-lo como reticências. Explico: propus finalizar o roteiro com algum retrato de Raimunda numa fase de sua vida em que eu estive presente e me recordava, usando um lento *zoom-in*, retomando o movimento da imagem de abertura em direção ao olhar da personagem. Além disso, selecionaria a fala de Eva que melhor representasse a relação de intimidade entre as duas, como se o filme fosse uma transição do imaginário, de uma fabulação do desconhecido, para uma verdade criada e conhecida através da palavra. Isso também ficaria como uma sugestão de um movimento que continua, podendo ir e voltar no tempo, abrindo espaço para diferentes devires e sentidos.

Outra escolha de roteiro que eu já havia feito antes de iniciar a montagem – a partir de todos os áudios, fotos e vídeos que estava recebendo –, até pela decisão tomada de como o filme iria iniciar e terminar, é que ele se dividiria em 3 atos: no primeiro, usaria todas as partes em que Eva descreve a mãe, fala do seu jeito de ser e tenta algumas vezes se colocar no lugar dela, interpretando seus sentimentos diante das experiências que viveu; O segundo, a visão e experiência de Eva sobre o período em que Raimunda foi diagnosticada com Alzheimer e a forma como as duas se relacionam depois disso, contando detalhes do cotidiano; O terceiro, com as partes em que Eva fala sobre a relação de Raimunda com a família, a ocasião em que todos se reuniram para estar perto dela e a sua partida, culminando nos momentos em que Eva verbaliza mais profundamente os sentidos que estava construindo a partir de toda essa vivência, sobre seu sentimento de intimidade e companheirismo com a mãe e a satisfação pela reciprocidade, mesmo nos momentos em que não se lembrava de Eva.

2.2.1. Personagens

O filme é uma biografia da família Ximenes Cavalcante. As personagens principais são Raimunda e Eva; um personagem secundário é o meu avô, Raimundo, que aparece somente no primeiro ato mencionado no capítulo “Roteiro”, pois já não era vivo nos outros períodos lembrados por Eva ao longo do filme; Os demais personagens são filhos, netos e bisnetos, entre os quais alguns são citados na narrativa e outros aparecem apenas em fotografias.

Em conversas com todos os familiares, Eva sempre demonstrou ser a filha que mais se apropriou da história de Raimunda, afirmando suas verdades sobre pensamentos, sentimentos e desejos da mãe. Fez o mesmo com o filme, como um veículo para reafirmar sentidos que já havia criado para sua experiência e também construindo novas percepções por meio do processo fílmico. Por essa apropriação, fez-se protagonista; viveu a experiência e afirmou os acontecimentos de tal forma que tornaram-se *quase-cause* da pessoa que se tornou, isto é, aceitando aquilo que viveu, os efeitos produzidos, como um destino que traz novos sentidos à sua existência.

Raimunda move o filme. Assim como cria, de diferentes maneiras, superfícies para os modos de ser de toda a família, também se faz fonte de todos os sentidos criativos para a construção do documentário. É causa dos efeitos dos quais Eva enuncia sua experiência e também de onde submerge tudo aquilo que conceitua este projeto. Melhor dizendo, não é uma personagem fixa, mas a que traz movimento, transformação de sentidos e fluidez.

2.2.2. Organização das imagens

Todas as imagens selecionadas por Eva foram recebidas via aplicativo de celular. Para organizá-las e facilitar o esboço da pré-estrutura do roteiro, eu as dividi da seguinte forma:

- Fotografias
 - Retratos de Raimunda
 - Fotos de família durante a juventude de Raimunda
 - Fotos de encontros e eventos políticos

- Fotos de família recentes (feitas pelo celular)
- Fotos da intimidade entre Eva e Raimunda
- Fotos do encontro entre todos os filhos

- Vídeos
 - Vídeos de encontros da família
 - Vídeos subjetivos feitos por Eva
 - Trechos, selecionados por mim, de filmes e vídeos que dialogam com minha subjetividade ao longo do fazer filmico

- Cartas

- Blocos, cadernos e Jornais

Tive uma grata surpresa ao descobrir que Eva fazia alguns vídeos despreziosos, geralmente com a câmera na altura dos olhos, que remetem bastante ao seu olhar subjetivo para a mãe. São trechos sem muita preocupação com enquadramento, mostrando detalhes de Raimunda enquanto arruma os cabelos, dança, brinca com a neta fazendo caretas ou dá risadas de coisas bobas. Também havia pequenos trechos em que Raimunda se lembra de alguma história antiga, como num momento em que conta com bom humor o dia que conheceu o Marido.

As fotos antigas de família e dos eventos políticos mostram Raimunda em diferentes situações e, a partir do texto de Eva, ganham contornos que me levaram a diferentes percepções sobre sua expressão corporal e facial em cada contexto. Trazem também um pouco da dimensão sobre sua relação com a vida pública e a conjuntura sociocultural, abrindo espaço para a criações narrativas semelhantes a outros relatos que abordam a vivência de mulheres nordestinas em uma sociedade machista, como no filme *Seams*, de Karim Ainouz, entre tantos outros.

As fotos recentes de família foram fundamentais para a aceção da atmosfera descrita por Eva em diversos momentos. É interessante observar como as imagens e a fala de Eva se interpenetram e criam a sensação de que são indissociáveis. As fotografias influenciam o modo como absorvo o texto; e o texto transforma as imagens em algo novo, cada vez que experimento revisita-las, parecendo transformar até mesmo o olhar dos personagens.

Desde que comecei a pensar no filme, salvei algumas imagens de diferentes produtos audiovisuais com que me deparava no dia a dia e me levaram de alguma forma pensar na minha avó. Entre esses vídeos, selecionei alguns para inseri-los na última fase da montagem.

2.2.3. Escolha da dinâmica de gravação de depoimentos

Algo importante que eu desejava pensar nesse projeto é sobre os modos possíveis de interação com personagens, questão que vem sendo experimentada por diversos cineastas desde o *cinema-verdade* francês. Assim como tantos outros autores já fizeram, minha intenção era provocar de alguma forma a personagem colaboradora para que produzisse suas verdades, que por sua vez seriam ressignificadas por mim na condução do processo e na montagem filmica. Uma afirmação do cineasta Eduardo Coutinho ajuda a reforçar aquilo que procuro:

[...] o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos melhores casos - e isso já foi dito por muita gente - é a verdade da filmagem. (COUTINHO apud Lins, 2004:44)

No caso de obras filmadas pelo próprio autor, essa ideia é apropriada principalmente pela intervenção da câmera, expondo propositalmente os meios de produção como, por exemplo, no filme *Teremos infância*, de Aloysio Raulino, quando o diretor faz um corte inesperado do personagem que está falando para o registro de duas crianças que surgem na cena e ficam curiosas observando o gravador de som.

Já em filmes realizados com imagens de arquivo, a interferência do autor se torna perceptível pelo discurso construído nas escolhas de montagem em conjunto com diversas possibilidades, como a inclusão de imagens feitas pelo autor mostrando a si mesmo; a inserção da voz off do cineasta por meio de ensaios ou poemas; ou ainda a intervenção pela entrevista, onde o realizador pode usar diferentes artifícios para provocar os personagens a falarem de modo que ultrapassem certos padrões de depoimentos.

Dois filmes que tive contato na faculdade, durante o período de planejamento do projeto, me fizeram atentar melhor para essa última proposta entre as que listei. São eles

Retratos de Identificação, de Anita Leandro, e *Pastor Cláudio*, de Beth Formaggini. Ambos os filmes, que cumprem papéis importantes na discussão sobre a ditadura militar em nosso país, me impactaram de formas diferentes através do uso de imagens de arquivo e depoimentos.

Retratos de Identificação me fez refletir sobre o poder do uso inteligente das imagens de arquivo. É chocante ver como fotografias e documentos relacionados a momentos traumáticos da vida dos personagens são capazes de evocar lembranças tão complexas e como, ao mesmo tempo, a expressão dessas memórias é capaz de reforçar e renovar sentidos de resistência. No filme, dois personagens relembram o que eles e seus companheiros viveram, ao verem pela primeira vez documentos e fotografias – apresentados pela autora – relacionados às suas prisões, torturas, mortes e exílio.

O interessante sobre a abordagem da direção do filme é que os depoimentos que conduzem a narrativa não são feitos em formato de entrevista. Durante um debate, após a projeção do longa-metragem no *Cinerama* da Escola de Comunicação da UFRJ, Anita conta que levava as fotos e documentos para Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany (o outro resistente ainda vivo, que aparece na segunda metade do filme), deixando que eles observassem, falando naturalmente sobre as memórias que as fotos e documentos suscitavam. A diretora conversava com eles, mas sem tentar direcionar a história para onde queria através de perguntas (risco que poderia correr, mesmo que fizesse de maneira inconsciente), levando o filme a um trabalho de montagem muito mais rico, fazendo ligações espontâneas entre o passado e o momento dos personagens no presente.

No filme *Pastor Cláudio*, a diretora Beth Formaggini coloca Eduardo Passos – um psicólogo deleuziano – e Cláudio Guerra – um homem que assassinou uma série de pessoas a serviço do Estado – em uma conversa sobre a chamada Operação Radar, a partir da qual muitas pessoas que se colocavam contra o regime foram executadas.

O papel de Eduardo Passos é fundamental no filme, pois consegue confrontar Cláudio de tal maneira que acaba o direcionando a externar pensamentos que o colocam algumas vezes em contradição. Assim, fica mais claro que há um personagem que ele criou pra si mesmo e que tenta interpretar: do cordeiro, do homem transformado em busca de redenção. Junto a isso, os diálogos também são orientados a partir de imagens do período, que são exibidas diante de Cláudio e – pela escolha da direção no posicionamento do personagem – certas vezes vemos parte das imagens projetadas sobre seu próprio corpo.

Em ambos os filmes o depoimento provocado com o uso das imagens são fundamentais. Porém, enquanto o primeiro requer sensibilidade e pouca interferência da autora no que será dito pelos personagens (que sofreram traumas profundos), o segundo, inteligentemente, usa o artifício da instigação pela palavra para expor ao máximo um ex-agente do Estado e confrontar a naturalização e perpetuação de tecnologias de violência em nossa sociedade.

São filmes com importância social muito grande, trazendo temáticas e abordagens distintas à proposta de Retratos de Raimunda. Porém, imaginei que os dispositivos utilizados poderiam interessar ao meu projeto. Com a distância geográfica entre mim e a personagem que contaria a história, um recurso pertinente para pungir essa verdade fílmica pelo depoimento de Eva, seria o uso de uma dinâmica de gravação das suas falas mediante uma imersão em memórias evocadas através dos arquivos relacionados a Raimunda.

Logo, definimos esse modelo em que ela enviava os documentos e contava algo que se lembrava, de onde iniciamos conversas, trocando pontos de vista e percepções. Sempre dialogamos também acerca das próprias ações relacionadas à produção do filme, falando como nos sentíamos a respeito, compartilhando satisfações, dúvidas, dificuldades e expectativas. O início da fala pelo ato de olhar os arquivos foi bastante inspirado pelo filme de Anita Leandro, mas pelo diferente contexto, considerei no meu caso também ser produtivo estabelecer uma troca com Eva através de conversas que não eram gravadas.

2.2.4. A narração em off

Antes de ter o esboço do roteiro, pensei em receber os áudios com os depoimentos de Eva e organizá-los conforme o fluxo de pensamentos da personagem, montando uma narrativa não-linear. Também não sabia ainda se o filme seria orientado em sua totalidade pelas falas de Eva ou se deixaria mais espaços apenas com experimentações na montagem das imagens, deixando em aberto a possibilidade de explorar o campo da videopoesia.

Porém, pelas características comuns de uso do próprio dispositivo (WhatsApp), acabei recebendo áudios muito mais fragmentados do que eu tinha previsto. Isso me instigou a pensar e perceber que esses sons também eram arquivos produzidos por Eva (não havendo minha participação durante a captação) sem pensar se estavam bons ou ruins,

como algo que ela estava fazendo simplesmente para expressar aquilo que a afetava; sem se preocupar com uma forma ou modelo e sem se questionar quantas pessoas ouviriam-na depois, apenas gravando sua voz como gravava os vídeos de Raimunda.

Diferente do que provavelmente aconteceria se eu estivesse na frente de Eva com um gravador esperando que ela falasse, o fato dela estar sozinha apenas com o celular, gravando na hora que tinha vontade, fez com que muitas vezes se esquecesse que estava fazendo tudo isso para um filme. Isso foi algo que ela percebeu e me contou em uma de nossas conversas. Dessa maneira, passei a encarar aqueles áudios também como arquivos independentes e não como algo que eu produzi para complementar o filme. Na verdade, se tornou um norte para o projeto, me levando ao desafio de criar um novo texto a partir de dezenas de pequenos textos; transportando frases de um áudio para o outro, organizando de acordo com a lógica que esboçava para o roteiro.

Roger Odin, em seu artigo *As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão* (ODIN, R. 2003), aponta para a trivialidade, amadorismo e falta de planejamento na captação das imagens em vídeos de família como algo que acaba produzindo, em quem vivenciou essas cenas, um estado onírico de divagação ao rever esses registros. Isto é, tal experiência implica em produções mentais e surgimento de memórias que nem sempre tem ligações lógicas e conscientes com o que está sendo projetado.

A revisitação a vídeos feitos de maneira descuidada e sem um ponto de vista ou discurso claramente estruturado – como normalmente ocorre em filmes “bem feitos” – potencializa esse estado de sonho no sujeito, que comumente remonta um emaranhado de lembranças enquanto vê a reprodução das imagens. Do mesmo modo, na maioria das vezes, Eva enviava suas mensagens após assistir vídeos que tinha encontrado em seus arquivos. Isso a fazia relatar muitas coisas em um fluxo de acontecimentos semelhante ao que acontece enquanto sonhamos. E certamente algumas dessas imagens teriam provocado interpretações e lembranças diferentes em outras pessoas da família e até mesmo em Eva, que pode fazer novas leituras dependendo do momento que revê as imagens.

Já sobre o uso da voz off, podemos recorrer a referências observadas pela professora e pesquisadora Consuelo Lins ao analisar obras de cineastas que romperam com padrões no uso clássico da narração em off::

O que diferencia Chris Marker e Agnès Varda, ambos atuantes desde os anos 50, dos diretores do Cinema Direto e do chamado Cinema Verdade

de Jean Rouch é o fato deles manterem a narração em off, utilizando-a porém de modo ensaístico, essa forma híbrida filiada à literatura, sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida e de si. (LINS, Consuelo, 2013)

Em seu artigo *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*, a autora se debruça sobre obras em que os cineastas inserem a própria voz em off, de modo ensaístico. A partir disso, me questiono se o texto falado por Eva não poderia ser considerado também um ensaio, pois apesar de não ser um texto pré-escrito, é a tentativa de uma construção verbal que representa sensações e percepções provocadas pelas imagens e memórias atreladas a elas, desenvolvendo um discurso a partir do autorregistro de sua voz. Além disso, poderia a minha intervenção na montagem desse texto ser vista como uma construção ensaística baseada em uma releitura? Se o texto final reescrito na montagem fosse lido por mim, que efeito causaria?

Além disso, a narração é também fundamental em uma outra operação que Marker pratica desde cedo na sua trajetória. Trata-se da retomada e manipulação de imagens alheias, realizadas por outros, mas também de imagens de arquivos, misturadas àquelas que ele mesmo captou. A trilha sonora imprime a esse material impuro uma distância, desnaturalizando o que estamos vendo e revelando a “natureza” imagética da imagem. O filme transforma-se assim no lugar de conexão entre todas elas e de ressonância com os acontecimentos do mundo. Apropriar-se criticamente de um material pré-existente como faz Marker é uma característica essencial do ensaio tal como definiu Lukács: um gênero literário que reorganiza o que já existe, pois o que importa não são as coisas, mas a relação entre elas (LINS, Consuelo, 2013).

Nessa perspectiva, além da apropriação de imagens, de modo a construir uma comunicação que expõe minha subjetividade – algo pertinente na definição de ensaio desde seu surgimento na forma escrita –, também busco, na reorganização de textos pré-existentes, inserir um estilo pessoal ao utilizá-los, fazendo minha própria leitura sobre a percepção de terceiros e vislumbrando uma verdade e interpretação particular a partir de algo que foi abordado pela ótica de outra pessoa, o que é característico do ensaio. Talvez a ausência dessa contextualização afaste o objeto final de uma rotulação como filme-ensaio, já que não fica explícito na montagem o grau de subjetividade da direção na estruturação da fala de Eva, dando a entender que a forma discursiva parte da própria personagem. Nesse ponto, filmes como *Elena* e *Seams* têm suas narrativas facilmente identificadas como uma construção ensaística, já que os cineastas trabalham essa exposição da subjetividade do autor marcadas pela própria voz em off. Sobre essa relação entre ensaio, explicitação do

sujeito que comunica através do objeto criado, e perspectivas que buscam uma verdade, podemos recorrer a Arlindo Machado:

Por outro lado, porque insiste em expor o sujeito que fala, com sua mirada intencional e suas formalizações estéticas, o ensaio é também excluído de todos aqueles campos de conhecimento (filosofia, ciência) que se supõe objetivos. Em outras palavras, o atributo “literário” desqualifica o ensaio como fonte de saber, a irrupção da subjetividade compromete a sua objetividade e, por conseqüência, aquele “rigor” que se supõe marcar todo processo de conhecimento e, por outro lado, o compromisso com busca da verdade torna o ensaio também incompatível com o que se supõe ser a gratuidade da literatura ou o irracionalismo da arte. Situando-se, portanto, numa zona ao mesmo tempo de verdade e de autonomia formal, o ensaio não tem lugar dentro de uma cultura baseada na dicotomia das esferas do saber e da experiência sensível e que, desde Platão, convencionou separar poesia e filosofia, arte e ciência (MACHADO, 2003).

Na sequência, o autor ainda esclarece que não se trata de entendermos o ensaio como algo que está na fronteira entre literatura e ciência, mas atua justamente na negação de uma dicotomia entre as experiências sensível e cognitiva, de modo que “nele as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito”. Assim, percebe-se o ensaio como uma forma que remete ao que o pensamento tem de indeterminado, isto é, de um processo em marcha na busca por uma verdade (Mattoni, 2001: 11), permitindo-se afetar pelas subjetividades e pelo sensível.

Essa ideia em torno do ensaio conversa de forma interessante com os conceitos que sustentaram a concepção inicial do projeto, pois, do mesmo modo que o ensaio utilizado na produção textual assume uma interpenetração entre as experiências sensível e cognitiva na busca pelo saber, também a realização deste filme explora dimensões da verdade através de um mergulho na subjetividade. Não é ficção, mas também não é um documentário formal que tenta apenas mostrar fatos de forma objetiva e imparcial; trabalha na criação de blocos de sensações que procura deixar em aberto a possibilidade de múltiplas verdades com traços do real, assumindo nossos próprios olhares diante do acontecimento.

3. PRODUÇÃO

3.1. Fotografia

A estética fotográfica que me interessava nesse filme deveria de alguma forma se associar aos conceitos, já abordados, de mobilidade e fluidez, modos de ser não estáticos, personagens que não *são*, mas *devêm*. Para isso, pensei em experimentar alternância de texturas, que vêm e voltam na mudança de fotografias analógicas envelhecidas para outras feitas com dispositivo móvel; imagens em preto e branco em alternância com as coloridas; trechos de filmes em película (que selecionei) inseridos nos intervalos dos vídeos digitais feitos por Eva com o celular e alguns poucos VHS digitalizados; e ainda, outros vídeos também separados por mim, feitos com equipamentos digitais mais avançados.

Os vídeos feitos por Eva em sua maior parte tinham sido gravados com o aparelho celular na vertical. Desse modo a ideia proposta é de ampliá-los na largura do quadro, experimentando diferentes enquadramentos e movimentos verticais. A sobreposições de imagens também foi uma escolha estética projetada, referenciando à noção de desdobramento do tempo, conforme abordado por Deleuze:

O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva (DELEUZE, 2007, p. 103)

Outra escolha da fotografia foi buscar uma maior presença dos vídeos feitos por Eva nos momentos em que sua fala é mais subjetiva, como uma tentativa de mergulhar no universo da personagem. Para isso, como a quantidade de vídeos é limitada, os recursos planejados são no uso de repetições, como se fossem *jump cuts*; desaceleração conforme a intensidade da fala e da música; transições que levam e trazem imagens de volta por meio de fusões; repetição da mesma imagem com enquadramentos diferentes na tela.

Para os momentos mais descritivos, determinou-se o uso de fotografias que se alternam entre imagens estáticas e outras com movimentos que aproximam às expressões dos personagens, experimentando também afastamentos de acordo a ideia que desejamos transmitir, seja um momento de intimidade ou outro de incômodo da personagem.

3.2. Som

A sonoplastia engloba a voz over de Eva, gravada pela própria personagem em dezenas de arquivos enviados por aplicativo de celular; o som ambiente de momentos de

pausa na fala da personagem durante as gravações também foi explorado, sendo replicado em alguns momentos; a trilha sonora em sua maior parte usa trechos do álbum *Sanfona*, de Egberto Gismonti, no qual algumas das faixas mais utilizadas são: *Maracatu*, *Frevo*, *Lôro*, *Em Família*, *De Repente*, *Vale do Eco* e *Carta de Amor*. É interessante como não apenas as sonoridades, mas o próprio nome das músicas dialogam com o processo de construção de sentidos ao longo da montagem de imagens e organização do texto.

[...] De maneira explícita ou incidental, esse universo dos "gêneros nacionais" aparece constantemente em suas composições. Nos discos *Nó Caipira* (1978), *Sanfona* (1980), *Música de Sobrevivência* (1993), baseada na poesia do mato-grossense Manoel de Barros, e *Saudações* (2009) ele surge retratado de forma organizada e intencional. As referências ao maracatu, baião, frevo, lundu, forró, música pantaneira são explícitas, assim como ao sertão, à miscigenação e a instrumentos como a sanfona e o cavaquinho. Mas muitas vezes as citações musicais aparecem de modo sutil e implícito, mescladas a encadeamentos harmônicos dissonantes ou polirrítmicos. Portanto, o "regional" e o "nacional" se diluem e se confundem com as linguagens contemporâneas e internacionais (Site Enciclopédia Itaú Cultural²).

Essa característica de Gismonti, que parece escapar a rotulações, com sonoridades que se movem entre elementos de diferentes correntes musicais, desdobrando-se em múltiplos modos de ser, era exatamente o estilo que eu procurava para comunicar com a fotografia e com os conceitos gerais que me inspiravam na realização do projeto.

As referências à musicalidade popular do Norte e Nordeste brasileiro complementam perfeitamente a criação de uma atmosfera – ou uma paisagem sonora – que compõe um certo modo de perceber a figura de Raimunda e suas conexões com sonoridades que remetem ao sertão, através da minha subjetividade. Trata-se da minha incapacidade de mostrar a verdade da personagem, sendo necessário então mostrar a minha verdade com o material que tinha em mãos; e não tem como fazer tal coisa sem carregar com minhas próprias referências acumuladas por experiências de vida distintas às de Raimunda. Assim como Gismonti, que foi criado na Cidade de Carmo, no Rio de Janeiro, e expressou seus sentidos musicais e suas contribuições com a música regional embebidas num complexo de outras referências, acredito que precisei fazer algo parecido ao montar um filme que falasse sobre minha avó.

Outro ponto importante na musicalidade de Gismonti que desejei trazer para o filme são as sonoridades que remetem à cultura e vivências, como algo capaz de evocar

² [Obras de Egberto Gismonti](#)

memórias e produzir sentidos ao se relacionarem com as imagens e a expressão oral. O trecho de uma matéria sobre um de seus discos traz um bom panorama sobre esse tipo de releitura de sons do cotidiano nas músicas do compositor:

[...] Comentando o quinto movimento da suíte, Egberto diz: "Inicia-se com uma alusão ao som da roda da carroça (o atrito do eixo de aço enferrujado contra a madeira da roda) que se escuta no filme de Nelson Pereira dos Santos *Vidas Secas*." Pois o narrador de Carpentier em *Os Passos Perdidos*, um compositor nova-iorquino que se embrenha na Amazônia com a amante, diz querer justamente isso: "Encontrar o diapásão das rãs, a tonalidade aguda do grilo, o ritmo de uma carroça cujos eixos chamam"; ele se encanta com "os caminhos de um primitivismo verdadeiro" e capta que aí devem estar "as buscas mais válidas de certos compositores de época atual" (João Marcos Coelho, *O Estado de S.Paulo*, 2009³).

No texto o jornalista faz uma análise sobre o lançamento de um novo álbum de Egberto Gismonti. No trecho aqui destacado, ele comenta uma declaração do artista, feita em um bate papo com Lilian Dias, sobre a representação sonora pretendida no início da suíte *Sertões Veredas - Tributo à miscigenação*. Esse uso dos instrumentos, que vão além dos padrões musicais esperados (com desvios da música tonal clássica), em prol da criação de analogias e sensações subjetivas é algo que conversa também com as obras audiovisuais que me serviram como referência, onde a construção narrativa clássica serve como base, mas as experimentações, retomadas aos primórdios da linguagem e interesse pelo poético e pela fabulação também encontram seu lugar. Logo, essas sonoridades, como o som da carroça, que não é algo óbvio como um foley, mas como uma metáfora a um signo que se pretende subjetivar, representam um ponto importante na estética pretendida.

4. PÓS-PRODUÇÃO

4.1. Direção

Conforme abordei algumas vezes ao longo do relatório, neste projeto a montagem foi pensada como o ato criativo a partir do qual desejava-se trazer novos sentidos para acontecimentos efetuados na vida de Raimunda e Eva, trazendo a perspectiva da personagem que conta a história e ressignificando de acordo com minhas próprias

³ [Gismonti e o mito contra o discurso - Geral](#)

experiências e subjetividade, ao longo de experimentações na ilha de edição – estágios que contavam com a participação mais intensa do co-diretor Fernando Fernandes –, das conversas que mantinha com Eva e da pesquisa de referências imagéticas e sonoras que dialogassem com a percepção que eu tinha dos acontecimentos. Portanto, as etapas de pesquisa, seleção e produção de arquivos, construção do roteiro e a montagem se deram de maneira complementar, acontecendo simultânea e organicamente, sem um cronograma pré-estabelecido.

Como a intenção era trazer uma perspectiva própria a partir do meu envolvimento com a história e experiências vividas com as personagens, tive que fazer algumas escolhas de direção, debatidas com Fernando, mas que se colocavam a partir da minha ótica – como na pesquisa da trilha sonora, na forma de interação com Eva e na seleção de imagens de arquivos além das que recebemos pela família. Fernando, por sua vez, teve um importante papel aumentando nosso leque de opções e modos de traduzir nas imagens os sentidos que eu desejava transmitir e expressava em nossas conversas, reuniões e testes na ilha de edição. Do mesmo modo, ele trouxe referências, ideias e recursos técnicos a partir dos conceitos que debatemos ao longo do processo.

Esse foi o primeiro trabalho que realizei como diretor lidando com biografias e imagens de arquivos não produzidos por mim. Também tinha pouca experiência com edição, então todo o processo de pesquisa, intercalado com testes de montagem, debates com o Fernando sobre cada escolha – buscando fazê-las de forma consciente – e as intenções agregadas a elas, pensando ainda sobre as possíveis formas de leitura da parte de quem assistiria ao filme, tudo isso foi muito enriquecedor para a minha formação em cada etapa de um projeto audiovisual.

Esses processos ampliaram o meu repertório e sensibilidade na relação com colaboradores, nas formas possíveis de pensar o roteiro, na pesquisa e leitura de documentos e, sobretudo, na forma de pensar o trabalho de montagem, me levando a desenvolver maior senso crítico para fazer escolhas que melhor servem a determinados objetivos, incluindo abrir mão de ideias e de cortes que não funcionaram bem de acordo com os efeitos desejados ou na exposição de falas e imagens que pensamos em omitir por não estarem em conformidade com a idealização que criamos do que seria o filme finalizado.

Um bom exemplo disso acontece na última fala de Eva no filme. Ela continha exatamente o tipo de frase que eu precisava para finalizar o roteiro dentro da lógica estabelecida, mostrando a expressão mais intensa do prazer e desejo de intimidade de Eva em sua relação com Raimunda. Já há um bom tempo eu tinha assumido Eva como protagonista do filme, mas essa era um fala que poderia trazer desconforto entre familiares (desde o início eu tinha o desejo de fazer esse filme e mostrar para toda a família, trazendo boas lembranças de alguém que ajudou a formar nosso modo de ser e de viver nossos afetos) e por isso eu cheguei a pensar em não utilizá-la. A primeira parte é ótima e eu poderia parar por ali; Eva diz:

Das últimas palavras minha com ela, ela disse assim ‘tu sabia? tu é minha amiga, tu é minha amiguinha’ e eu disse assim ‘tem certeza que a senhora me quer como amiga? É uma honra ser amiga de uma rainha como a senhora’. Aí eu fiquei numa satisfação! Agora tudo pra mim que eu coloco no *face* [rede social *facebook*], eu coloco “*amiguinha*” (Trecho do filme *Retratos de Raimunda*).

Em seguida, vem a parte que pensei em não utilizar, mas que mostra muito da personagem e sua devoção pela mãe, com o desejo de ser lembrada e ser importante para ela: “Antigamente, ela queria que tudo que fosse fazer tinha que ser a Lúcia ou a Elisaete. Por fim ela estava assim, querendo a mim. Alguma coisa despertou nela, não sei por quê”.

Essa frase abre a possibilidade de uma recapitulação mental de toda a história contada, a partir de uma nova perspectiva que não havia sido dada antes, na medida com que Eva desejava ser a melhor amiga da mãe, como isso a movia – além da angústia por ser a filha mais nova, de uma época que Raimunda já estava se esquecendo – e como esse era um dos pontos centrais do seu universo, de modo que sua compreensão de haver conquistado essa amizade mesmo sem ser lembrada, afirmando sua verdade, possibilitou-a criar sentidos em seu modo de ser e estar no mundo. Acredito que experiências como essa, nesse tipo de escolha na montagem/roteiro/direção, são de grande valor para futuras experiências com a linguagem do cinema documental.

4.2. Montagem

Existem diferentes aspectos que eu desejava inserir no filme e que me levaram a dividi-lo em grupos de acordo com cada parte de sua estrutura. O primeiro conjunto de montagens foi feito sem nenhuma construção narrativa e sem voz off, apenas com os

vídeos feitos por Eva, os trechos de outros filmes que selecionei e partes das músicas citadas anteriormente. Nessa etapa não havia cronologia ou tentativa de contar uma história, mas apenas o desejo de expressar, através da manipulação de imagens e sons, a minha subjetividade ao me relacionar com aqueles arquivos. Foram feitos testes com jump cuts, alteração da velocidade dos frames, repetição de sequências com enquadramentos e tratamentos diferentes de cores, sobreposição de imagens, etc. Encarei esse grupo como algo mais etéreo, como um retorno às minhas fabulações e memórias de infância, algo que não conseguiria expressar através de um discurso lógico verbal.

O segundo grupo foi o das fotografias. Esse sucedeu a montagem do texto com a voz *off* de Eva. Além de uma dimensão subjetiva, do desejo pelo sublime e pelo poético, algo importante para mim é que o filme funcionasse como um relato de algo compartilhado e que trouxesse a sensação de pertencimento e identificação entre os familiares. Portanto, precisava se sustentar com uma narrativa objetiva, respeitando certa cronologia e abrindo espaços, nos momentos certos, para intervalos de vagueação dos pensamentos e imersão do espectador em suas próprias memórias e sentidos. Para essa estrutura, decidimos montar toda a narrativa *off* do início ao fim, a partir da qual escolheríamos a forma de montagem das fotografias, deixando os espaços em que as fala remete mais a divagações e mergulho de Eva nas memórias para as montagens testadas no primeiro grupo. Nesse caso, as fotografias ficariam para os momentos que a personagem conta a história de maneira mais objetiva.

A partir daí foram feitos 4 cortes, a partir dos quais debatíamos, mostrando para colegas e professores, a fim de pensarmos sobre os efeitos e impressões causadas com as combinações de som e imagem, os modos de transição entre as cenas e a narração, escolha e tratamento de cores, o uso intencional de ruídos dos áudios e todas as escolhas de roteiro e fotografia mencionadas anteriormente. A partir daí foram feitos pequenos ajustes, sobretudo no tratamento de cores, movimentos das imagens fotográficas e reorganização de alguns sons até a conclusão do corte final. Optamos por não fazer muito tratamento no som, a fim de manter essa dimensão informal da conversa em família, com ruídos de outras pessoas se movimentando pela casa, o falar no celular enquanto mexe em outras coisas ou anda pelo ambiente, como algo compartilhado mesmo sem a preocupação formal de quem participa de um filme, mas simplesmente uma conversa entre familiares.

4.3. Finalização e exibição

Alguns detalhes sobre a finalização e possibilidade de exibição do filme em alguns circuitos ainda precisarão ser estudados. Isso porque meu primeiro objetivo com o projeto foi de não podar as alternativas de criação, me permitindo utilizar todas as imagens e sons que me interessavam sem preocupações com direitos autorais. O principal ponto de dificuldade com relação aos direitos de exibição está no uso de trechos de músicas de Egberto Gismonti, questão que penso em verificar a possibilidade de autorização com a gravadora. Porém, como abordei no tópico 3.2. *Som*, essa trilha sonora teve grande impacto no desenvolvimento criativo da montagem, ressaltando minhas subjetividades e contribuindo para uma organização dos materiais que eu buscava na expressão fílmica.

Contudo, também deixei claro neste relatório que, com o desenvolvimento do projeto, atrelado aos conceitos que o embasaram, tornou-se também muito importante o fator compartilhamento, sendo propulsor de diferentes percepções daquilo que nos afeta em nossas relações com outros corpos e sobre como os modos de vivência de cada um são moldados pelos acontecimentos da vida, tornando-nos semelhantes pelas diferenças nas formas que lidamos com a dimensão do sensível. Logo, farei o possível para exibir esse corte, com todas as imagens e sons, nos contextos que forem possíveis, pois ao meu ver, a produção de novas imagens e trilha sonora para um novo corte, descaracterizaria o objeto e então já seria necessário pensá-lo como um outro projeto.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização desse trabalho me ajudou a perceber na prática que a direção de um filme é uma tarefa que vai muito além da organização de conceitos, escolhas estéticas e narrativas, mas envolve um trabalho mais amplo no exercício da comunicação, sendo necessário encontrar nossos próprios modos de reunir todas as variáveis e colocar em diálogo com a equipe técnica e colaboradores, encontrando formas para despertar um senso de propósito e engajamento que reafirma o fazer cinema como uma tarefa compartilhada desde a sua gênese; algo que se perpetua após a finalização e distribuição da obra, como uma matéria que, a partir daí, já não nos pertence, mas existe em si mesma, independente e aberta para a interação com o espectador, que é impactado de diferentes maneiras,

permitindo o surgimento de novos e inesperados sentidos. Isso é algo que nos leva a percebê-la como um produto complexo e dinâmico, não por aquilo que queremos dizer, mas pelo próprio exercício de dizer ao entendermos o cinema também como forma de expressar nossas subjetividades.

A experiência de troca com uma personagem, no contexto da representação fílmica de um acontecimento não-ficcional, foi algo muito enriquecedor. Ainda não havia dirigido um projeto audiovisual em que aquilo que desejamos transmitir é desenhado como um processo em marcha, onde a premissa é moldada enquanto se faz. Essa é uma característica notória em produções que partem dos conceitos *cinema de montagem*, *found footage* e *filme-ensaio*, pois ainda que se tenha um roteiro ou uma ideia geral do objetivo, a prática da montagem nos permite criar com uma liberdade maior que a esperada em documentários clássicos ou filmes ficcionais. Ao utilizarmos essas referências em produções nas quais os próprios arquivos servem como dispositivos de interação com os personagens, esse dinamismo nos modos de expressão, através de imagens pré-existentes, amplia-se ainda mais.

A percepção que eu, Fernando e Eva tivemos é que talvez a própria experiência gerada no fazer fílmico poderia ser encarada como um acontecimento que reflete o outro que o motiva. A partir dessa mistura, nossos corpos são os mesmos, mas há algo a mais em nossos modos de ser e estar no mundo, uma nova atmosfera. Essa ação criativa minha, enquanto diretor, e de Eva, enquanto porta-voz da história, nos levou a pensar de novas maneiras sobre as histórias de Raimunda e sobre a influência de suas vivências produzida em nós; em nossas subjetividades e afetos; e como isso impacta nossas racionalizações sobre a vida. Assim, abrimos caminhos para pensamentos e sentidos que não havíamos percebido anteriormente. Isso fica claro no próprio filme, com a última fala de Eva refletindo sobre a transformação de sua relação com a mãe ao longo da vida.

Ao fim de todo esse processo, penso na obra final como mais uma contribuição para questionarmos sobre o pouco aproveitamento que fazemos de tantos materiais audiovisuais que produzimos desde a expansão dos equipamentos digitais. A gravação de imagens diárias através de dispositivos móveis é naturalizada em praticamente todas as gerações coexistentes hoje. Como o smartphone está presente em grande parte das nossas tarefas cotidianas, procuramos também visualizar uma dimensão das nossas próprias vidas através da tela. Porém, a facilidade tecnológica resulta na produção de tantos arquivos que não

sabemos como lidar, de modo que deixamos essas imagens para trás até perderem a representatividade em nossas vivências que possivelmente tinham quando as fizemos. Logo, esse projeto é também, entre tantas obras referenciais significativas que o precedem, uma sugestão, ou melhor, uma tentativa de estimular e apoiar a propagação do uso do found footage na expressão daquilo que é importante para nossos modos de existência, reaproveitando imagens com poucas perspectivas de serem revisitadas, para o despertar de novas perspectivas e propósitos a partir dos acontecimentos que compõem a vida.

Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. **El Bergsonismo**. Madrid: Cátedra, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1993.

DELEUZE, Gilles. “**Sobre a diferença da Ética em relação a uma Moral**”. In: Espinosa - Filosofia Prática. São Paulo: Editora Escuta, 2002, pp. 01-03.

DEREN, Maya. Cinematography: **The Creative Use of Reality**. In: SITNEY, P. Adams (ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives, 1978. p. 60-73.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LINS, Consuelo. **O ensaio no documentário e a questão da narrativa em off**. XXII Encontro Anual da Compós (2013).

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003.

MATTONI, Silvio (2001). **El Ensayo**. Córdoba: Epóke

ODIN, R. “**As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão**”. Cadernos de Antropologia e Imagem, 17, Rio de Janeiro, 2003.

SUTTON, Damian. **Photography, Cinema, Memory** – The Crystal Image of Time. Minneapolis, London: University of Minesota Press, 2009.

SILVA, Sabrina Tenório Luna da, **Imagem reciclada: uma análise dos processos de visualidade contemporânea no cinema de found footage**. Recife: O Autor, 2015.

VAZ, Aline e JÚNIOR, Tarcis Prado. **O processo criativo de Karim Aïnouz: o movimento da imagem em criação**. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 212-228, jan./abr. 2020