

hoje é um dia que eu esperaria por você



Rio de Janeiro, 2022

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Projeto e monografia de  
Graduação em Comunicação  
Visual Design

Universidade Federal do  
Rio de Janeiro (UFRJ)

Centro de Letras e Artes  
(CLA)

Escola de Belas Artes (EBA)


Departamento de  
Comunicação Visual Design  
(BAV)

JULIA COELHO MACHADO

## Hoje é o dia que eu esperaria por você

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Visual Design.

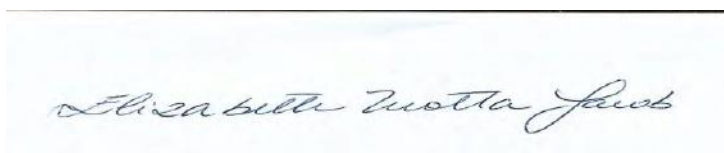
Aprovado em: 15 de setembro de 2022

 Documento assinado digitalmente  
LILIAN DE CARVALHO SOARES  
Data: 19/09/2022 09:07:58-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---

Lilian de Carvalho Soares (orientador)  
CVD/EBA/Universidade Federal do Rio de Janeiro

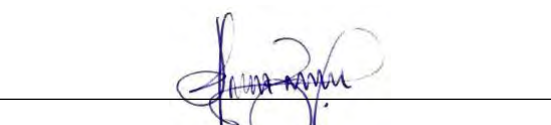
---



---

Elizabeth Jacob  
CVD/EBA/Universidade Federal do Rio de Janeiro

---



Tássia Caroline Zanini  
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

## Agradecimentos

por tudo, agradeço os queridos amigos: Beatriz Leonardo, Eduardo Mayrinck e Thiago Thadeu por acreditarem e construírem este projeto ao meu lado.

pelo amor que recebi e continuo a receber, agradeço a minha família: Claudia, Eduardo, João, Marlene, Carlos, Elza, Luzia, Cristiane e tantos outros.

pelos dias não tão fáceis de caminhar, agradeço o cuidado daqueles que nunca me deixaram só: Marcela, Leliene, Diana, João, Lucas, Gabriel, Maria, Vitória, Aline, Valquíria, Rheryson, Tomás, Bento, Renata, Vitor e Felipe. e serei grata, eternamente, à companhia do meu melhor amigo Darwin.

por fim, agradeço os professores que transformaram minha vida, o Rainer Maria Rilke e a professora Lilian Soares pela dedicação e gentileza ao me orientar num percurso tão significativo.

## Lista de imagens

- FIG. 1** Leila Danziger. Perigosos, subversivos, sediciosos [cadernos do povo brasileiro], 2017.
- FIG. 2** Leila Danziger. Nomes Próprios, 1996-2000.
- FIG. 3** Leila Danziger. Nomes Próprios, 1996-2000.
- FIG. 4** Chris Marker. La Jetée, 1962.
- FIG. 5** Agnès Varda. Daguerréotypes, 1975.
- FIG. 6** Agnès Varda. Documenteur: an emotion picture, 1981.
- FIG. 7** Agnès Varda. Ulysses, 1983.
- FIG. 8** Arquivo pessoal, 2022.
- FIG. 9** Arquivo pessoal, 2022.
- FIG. 10** Inventário, 2022.
- FIG. 11** Inventário, 2022.
- FIG. 12** Inventário, 2022.
- FIG. 13** 35mm da primeira diária de gravação, 2022.
- FIG. 14** 35mm da primeira diária de gravação, 2022.
- FIG. 15** Filmagens da segunda e primeira diária de filmagem, respectivamente, 2022.
- FIG. 16** Filmagens da segunda e primeira diária de filmagem, respectivamente, 2022.
- FIG. 17** Rascunho da estrutura de montagem, 2022.
- FIG. 18** Captura de tela do roteiro da narração do primeiro ato, 2022.
- FIG. 19** Capturas de tela durante a edição do filme.
- FIG. 20** Capturas de tela durante a edição do filme.
- FIG. 21** Transcrição de áudio da primeira diária.
- FIG. 22** Captura de tela do roteiro da narração do terceiro ato.
- FIG. 23** Cartaz principal.
- FIG. 24** Variações dos cartazes de apoio.
- FIG. 25** Variações dos cartazes de apoio.
- FIG. 26** Posts de divulgação do filme para as redes sociais.
- FIG. 27** Posts de divulgação do filme para as redes sociais.
- FIG. 28** Posts de divulgação do filme para as redes sociais.
- FIG. 29** Posts de divulgação do filme para as redes sociais.

## RESUMO

“hoje é um dia que eu esperaria por você” é uma obra audiovisual de curta-metragem documental/experimental. Uma autobiografia afetiva onde os limites da memória são ultrapassados, onde enfrenta-se o passado na tentativa de compreender a si mesmo. Através de cartas, fotografias, relatos e dedicatórias, se costura uma narrativa entre a ficção e a realidade, propondo outras perspectivas sobre o contexto familiar da autora, mas não só. O projeto tem como desejo compartilhar sentimentos comuns àqueles que se reconhecem na dor da saudade. A partir da criação de um inventário, se investiga os ritos familiares e suas cicatrizes ao longo do tempo: destrinchando essas vivências na intenção de reafirmá-las enquanto reais e legítimas.

## ABSTRACT

“today is a day i would wait for you” (hoje é um dia que eu esperaria por você) is an audiovisual piece, a documentary/experimental short film. It is an affective autobiography where the boundaries of memory are overcome, where the past is faced in an attempt to understand oneself. Through letters, photographs, accounts and dedications, a narrative is sewn between fiction and reality, offering, although not solely, different perspectives on the familial context of the author. The project's intention is to share the feelings common to those who find themselves in the pain for missing someone. From the creation of a catalogue, familial rites and their scars over time are investigated: unravelling those experiences, aiming to reaffirm them as real and legitimate.



**palavras-chave:**

memória, família,  
cinema,  
contemporâneo,  
fotografia,  
documentário,  
arquivo

**keywords:**

memory, family,  
cinema,  
contemporary,  
photography,  
documentary  
archive





## SUMÁRIO

introdução	10
capítulo um: futuro do pretérito	12
capítulo dois: monumento à miragem	24
capítulo três: hoje é um dia que eu esperaria por você	34
considerações finais	51
bibliografia	52

O desejo de estar já  
o r.

Em cada parágrafo, fotografia ou relato há um porta para se atravessar. Um longo caminho que não está dado, mas que é diariamente construído – de desejo, afeto, empatia e compaixão. Um caminho que não construí sozinha ainda que a escrita me escolha. Durante o primeiro capítulo, trataremos da memória enquanto uma potência importante na construção de narrativas imagéticas contemporâneas, sendo capaz de transformar futuros, presentes e o próprio passado.

Posteriormente, no segundo capítulo, buscamos entender melhor como a memória é percebida enquanto uma fonte inesgotável de referências para o campo da arte e do cinema. E por fim, o terceiro e último capítulo trará do processo prático na construção de uma obra audiovisual de caráter autobiográfico composto a partir dos capítulos anteriores.

Estou no portão do prédio em que minha avó mora. Não, estou no portão do prédio em que minha avó morava. O porteiro me reconheceria. Eu entrava sem precisar me identificar: a identidade já estava dada enquanto neta, sobrinha, filha, irmã. Chamaria minha avó pela janela na ponta dos pés, tentando enxergar a Dona Marlene deitada no sofá. Ela se levantaria com calma. Buscaria pelo chinelo. “Abriu?” A campainha continua ruim. “Abriu?” “Abriu, vó”. A reconheço com um beijo na testa. Dizem que [ela] encolheu com o tempo, junto ao seu interesse pela vida – surpreendentemente rápida, que a afastava dos anos em que foi feliz. Eu perguntaria se já almoçou. Ela responderia que sim, mas com o olhar denunciando que seu biscoito maisena da piraquê havia acabado. Convido a ir comigo ao mercadinho atrás do condomínio. Os sapatos moleca já estão ao lado da porta. Seguro sua mão com cuidado, descemos os três degraus de mármore e iniciamos a procura pelo seu biscoito favorito dos últimos dez ou doze anos? Boa vida não tem pressa, ela repe-

te. Volto para casa. Ouço a voz do meu pai me chamar ainda no portão. “Julia?” Estava no quarto. “Tudo bem?” Os beijos na testa são frequentes. Digo que visitei minha avó. Silêncio. A saudade parecia do tipo de sentimento que se evita sentir pra não sentir demais. É perigoso assumir em palavras, então é pra isso que servem os beijos na testa? Há muito mais para sentir e evitar, mais do que os meus vinte e três anos suportam. Mais do que os cinquenta anos do meu pai suportavam. Mais do que minha avó, agora morta. Mais do que a pesquisa humildemente realizada por mim durante os cinco anos de graduação e que avança com a realização do trabalho aqui desenvolvido.

Os fragmentos escritos pretendem ser uma experiência não-linear, contendo durante a passagem dessas linhas – e no próprio projeto final – as memórias de fatos (ou invenções) que se cruzarão com o pensamento de diversos teóricos. Assim como Lev Vygotsky (2014), Ronaldo Entler (2018), Philippe Dubois (2012) e de artistas que tratam essas questões que me atravessam: Chris Marker (1921), Agnès Varda (1928) e Leila Danziger (1962). Tais escolhas e referências que trago aqui não são outra coisa senão fragmentos das relações que tive com pessoas que me trouxeram outras pessoas, que me arrebataram com as suas vivências e continuam a viver em mim.

Foi então produzido um curta-metragem de gênero documental/experimental, em que há uma tentativa, de não hierarquizar os fragmentos que por alguns momentos surgem da minha narrativa pessoal. E em outros, da narrativa das trocas que estabeleço entre os autores que evoco nesta pesquisa. Esse trabalho, portanto, buscou desenvolver uma prática imagética que, contaminada pela memória, suscitou indagações, por vezes teóricas e sensíveis, que se misturam entre a coisa contada e a coisa vivida.

Da

Esqueci a c  
podemos ler a  
através deste  
como tua c  
benita

capítulo um: futuro do pretérito

## QUEBRA DE SENTIMENTOS

que não seja óbvia  
acabar com a logística aristotélica,  
cartesiana

a lógica dos sentimentos  
é de uma outra ordem:

de que lado você está?

Sob a perspectiva de que por meio da memória é possível lutar contra o esquecimento, trataremos a relação entre fotografias de família e memória quando deslocadas de seu contexto cotidiano para o campo da arte e do cinema. No entanto, tem-se em mente que por não ser praticável a lembrança de todo acontecimento anterior, a memória não se dará enquanto um dispositivo de confiabilidade. Isto é, ela não se configura uma representação do passado.

Se considerarmos a qualidade do passado em ser renovado constantemente pela vida que se segue no presente, ele – o passado – por essa lógica, existirá então carente de novas interpretações sobre si. Em *Seduzidos pela Memória* (2000), o professor alemão Andreas Huyssen descreve sua hipótese quanto à necessidade da memória na sociedade atual. Segundo ele, precisamos da memória para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combatermos nossa ansiedade coletiva frente às frenéticas transformações de um presente modernizado.

Pode-se interpretar o pensamento de Huyssen, de certo modo, como sendo a memória um dispositivo que visa a preservação de arquivos e monumentos históricos. Contudo, não propomos aqui uma discussão acerca do mercado da arte, tampouco dos feitos governamentais diante de qualquer acervo. Mas sim de como certas produções artísticas contemporâneas vêm se apropriando de arquivos e documentos, explorando uma

leitura que nos oferece outros olhares sobre o passado.

A relação dos indivíduos com o passado é investigada através de um acervo pessoal composto por cartas, fotografias, documentos e registros diversos. Esses vestígios materiais constituem um sistema de memória personificada em objetos “sobreviventes” ao passado, que, posteriormente, relacionamos a contextos diferentes dos já determinados por definição. Quantos significados podem ser atribuídos à uma mesma imagem?

Segundo o psicólogo russo Lev Vygotsky (2014), nossas representações imagéticas são diretamente influenciadas não só pelos espaços da memória, como também pelos sentimentos e emoções que absorvemos de experiências anteriores. Essas influências proporcionam o surgimento de agrupamentos totalmente inesperados, preliminares à produção criativa. Em uma de suas principais obras, “Imaginação e criatividade na infância” (idem), esclarece que a fantasia não se opõe à memória, mas apoia-se nela e dispõe os seus dados em novas combinações. Isto é, a partir da recordação de certas vivências, somos capazes de re-arranjar elementos da realidade na construção de outras narrativas na atividade criadora.

[...] o passado não é livre. Ele é regido, gerido, conservado, explicado, narrado, comemorado ou odiado. Seja celebrado ou ocultado, ele é um investimento fundamental do presente (...). Sobrevém uma nova conjuntura, um novo horizonte de expectativas, a necessidade de novas bases, e nós o descartamos, esquecemos, colocamos à frente outros episódios, reencontramos, reescrevemos a história, inventamos, em função de exigências do momento, antigas lendas

(ENTLER, 2008 p. 8 apud ROBIN, 2003 p. 27).



**FIG. 1**  
Leila Danziger. Perigosos, subversivos, sediciosos [cadernos do povo brasileiro], 2017.

Para o professor e pesquisador Ronaldo Entler (2008), o passado não é livre em sua totalidade pois está condicionado à uma interpretação do presente sobre si. Ou seja, é interpretado de acordo com crenças de uma época que não corresponde à sua própria. Essa interpretação na contemporaneidade é o resultado da capacidade re-arranjadora do indivíduo (VYGOTSKY, 2014), que se utiliza das informações que possui sobre o passado e é capaz de explorá-las na produção artística.

É nesse ponto que os trabalhos da artista e professora Leila Danziger manifestam interlocução, como em sua série Perigosos, subversivos, sediciosos [cadernos do povo brasileiro], de 2017. As fotografias desfocadas quase inacessíveis e os rostos não revelados, referem-se de maneira quase metafórica à repressão instaurada pela ditadura militar brasileira. Junto aos fragmentos de livros censurados pelo governo, os retratos – também “censurados” pela própria artista – provocam sentimentos instigantes e problematizam o período cruel vivido pelo país.



**FIG. 2**  
Leila Danziger. Nomes Próprios, 1996-2000.



Por vezes, o material de arquivo estudado por Leila em sua pesquisa, contraria a lógica de um passado superado: expõe vestígios de imagens que sobrevivem e resistem no agora, como ocorre nas fotogravuras “Nomes Próprios” (1996-2000). Na posição de arquivista, a artista revela a presença da ausência dos mortos retratados por ela. Leila, de descendência judia, se apropria dos documentos das setenta e seis vítimas que levam o mesmo sobrenome que o seu: Danziger. Nessa história, que sofreu fortes tentativas de apagamento, a herança de uma ferida aberta é o que passa a coordenar novos caminhos em sua produção.



**FIG. 3**  
Leila Danziger. Nomes Próprios, 1996-2000.

Às seis e trinta e cinco, eu abro a janela  
e os jornais oscilam com o vento:  
a carcaça da baleia, o herói de pedra,  
a criança que atravessa um rio a cavalo.

O dia começa à espera de um aceno.  
O menino eleva o olhar ao décimo andar  
no exato instante  
em que fecha o portão de ferro.

Eu devolvo imobilidade às imagens e me retiro  
por trás do vidro sempre empoeirado  
que filtra a brutalidade crescente do sol.  
(No lugar do mundo em que estou, as estações nunca se cum-  
prem.)

De passagem, inspeciono  
minúsculas configurações  
de sujeira e mofo  
em progressão  
Há perspectivas da casa que desconheço,  
pontos

em que me demoro  
não mais do que instantes.  
Sei que há vida  
no vão inalcançável  
entre o armário e a estante  
onde o que cai  
se ausenta  
e reaparece –  
livre de função, urgência,  
sentido.

É mesmo importante  
que alguns lugares da casa  
vivam sem mim

(FERNANDES, 2020, p. 45 apud  
DANZIGER, 2016, p. 53).

No memorial afetivo sistematizado pela artista, eles sobrevivem, ainda que alheios às suas histórias. Ainda que atravessados pela violência um novo passado é construído no presente e outra narrativa é concedida à ele. Dessa forma, a obra nos sugere que o artista, ao se colocar como um intruso em outros campos, ele usufrui de suas produções, as manipula e reconstrói a sua linguagem.

Mas recorrer aos arquivos não é apenas revirar o passado que foi alvo do registro. Há também o pensamento de quem o constituiu e o ordenou, pois não existe uma forma natural de acumular imagens, a não ser dentro da expectativa fracassada de acumular todas as imagens. Assim, o que se oferece à leitura não é o passado, mas outros tantos olhares que já se lançaram sobre ele, criando novas zonas de foco e desfoque que, em parte, garantem sua sobrevivência e, em outra parte, decretam sua morte

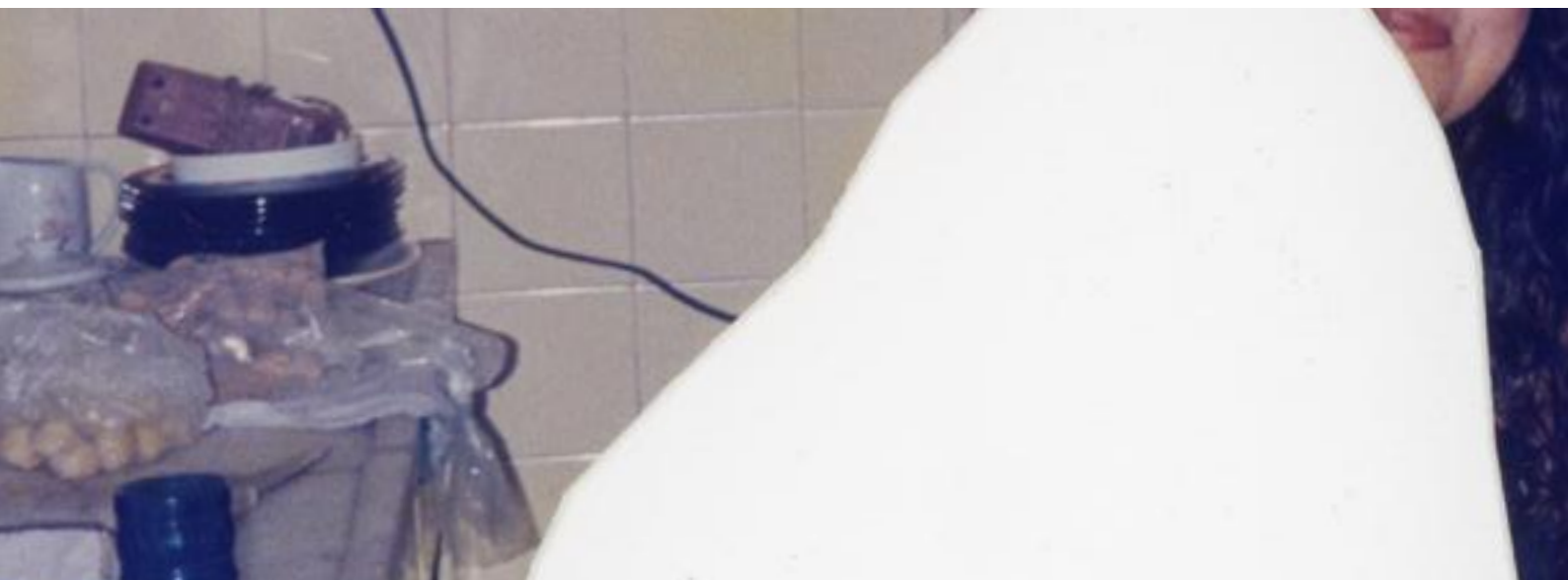
(ENTLER, 2008 p. 5).

A construção deste passado-presente pode ser melhor compreendido quando enxergamos o resgate do material selecionado por Danziger como um instrumento de legitimação, que a permite ocupar espaços antes negados à sua família durante a Segunda Guerra Mundial. De acordo com Aleida Assmann (2011), o arquivo é um armazenador coletivo de conhecimentos e ter o seu controle é ter o controle da memória. A autora compreende, portanto, que o arquivo, antes de ser memória histórica, é a memória da dominação. Pois estando sob posse de um grupo autoritário, pode ser distorcido e omitido na intenção de legitimar seus poderes.

Não apenas nas obras citadas como em muitas outras, Leila Danziger encontra na palavra escrita a possibilidade de dilatar interpretações, transpassando a distância entre a justiça e o esquecimento. Para além da sua função burocraticamente apática presente em jornais, obituários e documentos, a palavra agora é tratada de forma poética e sensível. É ela – a palavra – que duvida e questiona verdades institucionalizadas.

Na obra de Danziger, a palavra tenta ocupar os espaços vazios deixados pelo tempo. Mas quando tratamos exclusivamente da fotografia bem feita e de um olhar instrumentalizado, somos levados a nos convencer de que apenas ela é suficiente para entendermos um contexto – quando não é. Apesar disso, a artista nos convida a sempre encontrar o vínculo com uma realidade que a originou, mesmo que pouco tenha a dizer sobre ela. Entre a suposta mentira e a suposta verdade da imagem, a fotografia, então, torna-se agenciamento.

O agenciamento parece seguir uma espécie de lógica atemporal nas narrativas familiares: formam-se discursos, personagens e roteiros. Performamos as relações no compromisso com a família que desejamos ter, na tentativa de sustentar uma estrutura já desgastada. Sem questionar os caminhos pela travessia da narrativa da memória, até que a



morte se apresente enquanto condutora de novas interpretações. Entler (2008) discute na imagem as estruturas familiares tortuosas em uma busca para constituir respostas no presente. Talvez seja a fotografia o lugar onde o presente se anuncie mais uma vez enquanto um espaço quase-fantástico. Um espaço onde somos eficazes em inventar uma realidade repleta de desejos impossíveis, que comporta o que o passado não foi capaz de proporcionar: reencontros, superações, afetos.

Em 2008, Ronaldo Entler já defendia a contínua construção do passado e seu poder de transformação presente. No artigo “Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker” (2008), o autor discute a quantidade elevada de arquivos produzidos durante o século XX, provocada especialmente pelo impacto das novas tecnologias de registro e catalogação. Essa produção excessiva de uma memória que não só celebra o passado como também escancara a fragilidade humana, é objeto de estudo de historiadores e artistas cada vez mais interessados nesse debate. Como exemplo desse raciocínio, abordaremos o escritor, fotógrafo e cineasta francês Chris Marker.



me pergunto se você pensa em mim como penso em você.



**FIG. 4**

Chris Marker. La Jetée, 1962.

Diretor do foto-romance “La Jetée” (1962), Marker trabalha a noção do tempo, uma das marcas da linguagem cinematográfica, no fluxo da montagem e na relação entre as fotografias estáticas, a narração e a trilha sonora. O filme se passa entre os escombros subterrâneos de uma cidade extinta, e é o uso da memória enquanto ferramenta que permite O Homem<sup>1</sup>, protagonista do curta-metragem, resistir à morte iminente. O personagem recebe um tratamento de choque realizado por autoridades superiores e sendo forçado a revisitar suas lembranças pré-apocalípticas, decide buscar pela mulher que acredita ter amado. Ainda que, muitas vezes, pareça assombrar a continuidade da vida presente, o passado em “La Jetée” é presente na memória que alimenta as fanta-

---

<sup>1</sup>adicionar nota.

sias do protagonista e assegura a sua sobrevivência. Ainda que, muitas vezes, pareça assombrar a continuidade da vida presente, o passado em “La Jettée” é presente na memória que alimenta as fantasias do protagonista e assegura sua sobrevivência.

O Homem traz para si o direito de estabelecer novas relações a partir da ruptura de expectativas provocada pela guerra, que destrói sua vida por completo, e usa desse poder para viver as narrativas que fantasia. A realidade é manipulada por Marker, assim como fez Danziger, e atravessada pelos sintomas de um passado sobrevivente. Em ambas as obras o espectador é convidado a percorrer por uma memória inconsistente repleta de lacunas, mas que revela desejos, emoções e sentimentos.

o fim como  
começo

É a partir desses espaços acessados em tantas produções, formatos e linguagens, que começamos, então, a investigar a atuação da memória na fotografia e por consequência, em obras audiovisuais. Qual o ponto de encontro entre o registro e o arquivo? Como se estabelecem esses diálogos-pontes entre o passado e o presente? Qual o limite entre o antes e o agora?



capítulo dois: monumento à miragem



Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido.  
Eu não: quero é uma verdade inventada.

(LISPECTOR, 1973, p. 8.)

Se nos pautamos na interseção entre cinema, arte e fotografia para pensar uma produção autobiográfica contemporânea, há de se analisar o modo no qual ela opera (e é operada) na prática. O que acontece com as fotografias despretensiosas extraídas das vivências privadas e outros ritos familiares? Como elas são deslocadas por artistas que as conferem outros significados?

A professora Nina Velasco e Cruz (2011) nos lembra uma das principais funções da produção de imagem doméstica: possibilitar a criação de uma identidade tanto individual quanto coletiva. Nos registros familiares enquadrados pela fotografia, os gestos ali inscritos são duplamente editados, tanto pelo próprio enquadramento que evidencia uma intenção, quanto na percepção afetiva que determina como vivemos esses acontecimentos congelados no tempo. Dessa forma, os álbuns de família se tornam responsáveis não só pela manutenção de uma narrativa familiar em nossa memória, como também revelam costumes e comportamentos de uma determinada época.

Propomos no documentário autobiográfico o trânsito de imagens em um tempo não-linear ou cronológico, onde o cenário familiar é o seu maior objeto de investigação. Trata-se de uma narrativa por fragmentos desordenados, como faz Agnès Varda, fotógrafa e cineasta francesa, em seus trabalhos audiovisuais.

Em **DAGUERREÓTIPOS (1975)**, Agnès acompanha o dia a dia pacato dos vendedores da Rue Daguerre, em Paris. O seu interesse investigativo estabelece um diálogo com uma parcela de indivíduos discretos e anônimos em seus afazeres cotidianos. Padeiros, açougueiros, cabeleireiros e farmacêuticos são alguns dos personagens observados e interrogados ao longo do documentário. Por meio



**FIG. 5**  
Agnès Varda. Daguerréotypes, 1975.

de uma perspectiva afetiva e um olhar intimista, Varda propõe novas experimentações e estéticas ao gênero documental. Recortes de mãos, planos fechados em rostos, objetos e seus usos configuram pontos de vista mais subjetivos. Um dos principais aspectos do seu trabalho como diretora, por exemplo, é o uso da narração em primeira pessoa, que ignora limites e busca desenvolver uma apro-

ximação maior entre o cineasta e os indivíduos filmados. Os fragmentos captados valorizam o observar empático de uma diretora silenciosa. Ao fundo dos estabelecimentos, Varda convida o espectador a descobrir gestos e expressões dos personagens, seus sentimentos e emoções. Nos convida à identificação. Mostra-nos como podemos oferecer diferentes possibilidades a histórias ordinárias.

**DAGUERREÓTIPOS** evidencia seu típico fazer cinematográfico e sua aproximação com o movimento francês Cinema Verité<sup>2</sup>, que nasceu incentivado pelo surgimento das câmeras compactas. Com seu viés antropológico, o movimento tinha interesse em capturar a vida cotidiana sem interferir-la, questionando o espectador sobre a verdade daquilo que se vê. Agnès Varda manifesta em seus comentários e reflexões, suas transformações pessoais a partir da troca com o outro, utilizando o aprofundamento íntimo como ponto chave para discutir a relação entre o público e o privado. “O privado invade o público constituindo uma imaginação psicológica da vida, uma visão íntima da sociedade” (BALTAR, 2019 p. 19 apud FARIA, 2021 p. 19 [grifo da autora])

Para Mariana Baltar (2019), a aproximação entre o particular e o coletivo passou a orientar certas produções documentais, que compreendem de maneira não tradicional a atuação dos personagens no desenvolvimento narrativo. A partir dessa perspectiva podemos argumentar que a passagem do tempo em Daguerreótipos é determinada pelo

---

2. Do francês “Cinema Verdade”, foi um movimento cinematográfico que surgiu na França durante década de 1960. Buscava captar o cotidiano e seus diálogos com naturalidade.

fluxo dos próprios indivíduos retratados, sem que a diretora os apresse ou os demore. Ao longo do filme percebemos ser o recorrente estranhamento dos comerciantes frente à câmera e a hesitação dos clientes ao passar por elas. Isto confere uma naturalidade que os afasta de uma encenação roteirizada e permite um registro mais intimista. Ao construir seu filme por meio dessa estratégia, Varda deposita as imagens umas sobre as outras, como, talvez, tendemos a fazer na memória.

Esse acúmulo não-linear que ocorre em *Daguerre-ótipos*, onde a autora acentua os desvios, as escapadas e os devaneios é empregado, também, em sua obra ficcional **DOCUMENTEUR: AN EMOTION PICTURE (1981)**, no qual uma mulher recém divorciada procura uma casa para reestruturar sua vida com o filho, em Los Angeles. A retomada da narração em primeira pessoa, pela diretora neste filme, agora se enreda com a narração – também em primeira




**FIG. 6**  
Agnès Varda. *Documenteur: an emotion picture*, 1981.

Enfim, trata-se de uma narrativa que pressupõe, desde o começo, que uma autobiografia só existe porque existe o outro. E porque cada um de nós vai-se fazendo outro nas paisagens que visitamos, criamos e nas quais nós mesmos nos transformamos. (FISCHER, 2012)

pessoa – da protagonista. Esse recurso manifesta o poder de Varda em construir uma narrativa ficcional enquanto biografada a si mesma, sem se preocupar com revelar qualquer “verdade” durante o filme. Agnès se fixa nos detalhes das cores, dos movimentos de luz, no passar do som de um piano, na invenção de sequências inusitadas que nos surpreende. Haveria uma fronteira entre a artista e sua obra?

Varda explora as ligações entre o registro narrativo, típico do gênero documental, e um registro de ordem ficcional. Documental pelo caráter descritivo das paisagens, dos rostos, dos acontecimentos; ficcional por partir do real para criar um outro real – poético e sensível. Um bom exemplo de caráter documental é o foto-filme **SALUT LES CUBAINS (1963)**, onde Agnès reúne fotografias que tirou em sua viagem à Cuba, quatro anos após a Revolução Cubana. Ainda que não seja um documentário convencional, o filme nos contextualiza sobre a cultura e o compor-



ser quem eu sou com toda a força

tamento da população da ilha naquele período. No caso do longa-metragem já mencionado **DOCUMENTEUR: AN EMOTION PICTURE (1981)**, a realidade e a ficção se tornam uma coisa só. A narração de Varda, transcende uma distância comum entre o artista e sua obra: ao mesmo tempo que nos conta sobre o outro, conta sobre si mesma. As evidências de um falso documentário começam pelo título, pois *documenteur* é a mistura entre *documentaire* (documentário) e *menteur* (mentiroso). Varda também enfatiza seu olhar sensível quando utiliza *an emotion picture*<sup>3</sup> e não *motion picture*<sup>3</sup>.

Os congelamentos presentes no material fílmico de Agnès Varda nos indica o frequente diálogo entre sua prática cinematográfica e sua obra fotográfica. No filme-ensaio<sup>4</sup> **ULISSES (1983)**, o ponto de partida para a sua realização é uma fotografia tirada por Varda vinte e oito anos antes. Tanto o filme, quanto a foto e o protagonista (de ambos) levam o mesmo nome: Ulisses.

- 
3. Segundo a tradução do Cambridge English-Portuguese Dictionary, *motion picture* é uma versão formal de filme. Porém, em uma tradução literal, seria imagem em movimento. Sendo o termo *emotion picture* (imagem emotiva), então, um paralelo à essa literalidade.
  4. O filme-ensaio traz uma ideia de um cinema que não se preocupa em reproduzir histórias lineares, mas que “surge quando alguém ensaia pensar com suas próprias forças, sem as garantias de um saber prévio, um assunto que ele mesmo constitui como tema ao fazer o filme” BERGALA, Alain. “Qu’est-ce qu’un filme-essai? In : ASTRIC, Sylvie (org.). *Le film-essai: identification d’un genre*, cit. p. 14

O filme é estruturado de forma a iniciar com uma narração em primeira pessoa, na qual a diretora nos apresenta a foto-objeto de referência, descrevendo seu contexto e composição. Por sua natureza enigmática, nasce uma investigação em busca dos protagonistas da fotografia (o homem, a criança e a cabra), agora vinte e oito anos mais velhos. A tentativa de fazê-los recordar essa experiência é fracassada: o homem prefere não se lembrar, a criança é incapaz e a cabra está morta. Mas nós, espectadores, podemos enxergar, dentro e através do filme, o trabalho concretizado em vinte e oito anos de vida. “Um trabalho de esquecimento e apagamento, um trabalho real do tempo, do qual o filme é a marca.” (DUBOIS, 2012, p. 13)

Ao preparar o espetáculo de Arles, eu me dei conta que uma das minhas fotografias tinha ficado vinte anos no meu ateliê, colada à porta de um armário. Esta fotografia era tão obviamente importante que me intrigava. Esse questionamento tornou-se o tema de um curta metragem: *Ulisses*. (...) Entre descobertas e frustrações, esse pequeno filme ensinou-me mais sobre mim mesma do que muitas conversas.

(VARDA, Agnès. “Ulysse”. Varda por Agnès. Paris: Cahiers du cinéma, 1994, p. 135-136.)

Para além do que se investiga a respeito da vida dos indivíduos retratados e do contexto histórico do dia em que a fotografia foi tirada, Varda interroga a própria imagem ignorando qualquer dado externo à ela. Os devaneios e sentidos atribuídos revelam uma paisagem com personagens colocados em situação, como numa composição típica das pinturas clássicas.



**FIG. 7**  
Agnès Varda. *Ulisses*, 1983.

Nessa “transição temporal” provocada pelo filme, a fotografia é o meio pelo qual a autora resgata a si mesmo e seu modo de ver por imagens. Outro integrante do Movimento Verité foi o cineasta Chris Marker, citado no capítulo anterior por seu curta-metragem *LA JETÉE* (1962). Diferentemente de Varda, o diretor utiliza a fotografia estática como uma espécie de marcador temporal – é ela que suspende, congela e embaralha o tempo, “documentando” sua passagem.

A ficção traz uma atmosfera documental, constituída por um extenso acervo de registros foto-


a forma sobrevivente (...) sobrevive, sintomática e fantasmagoricamente, à sua própria morte: havendo desaparecido em um ponto da história e reaparecido bem mais tarde, num momento em que, talvez, não se esperava mais; havendo, conseqüentemente, sobrevivido no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva

(DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 91 apud BORGES; JÉSUS, 2010, p. 67.)

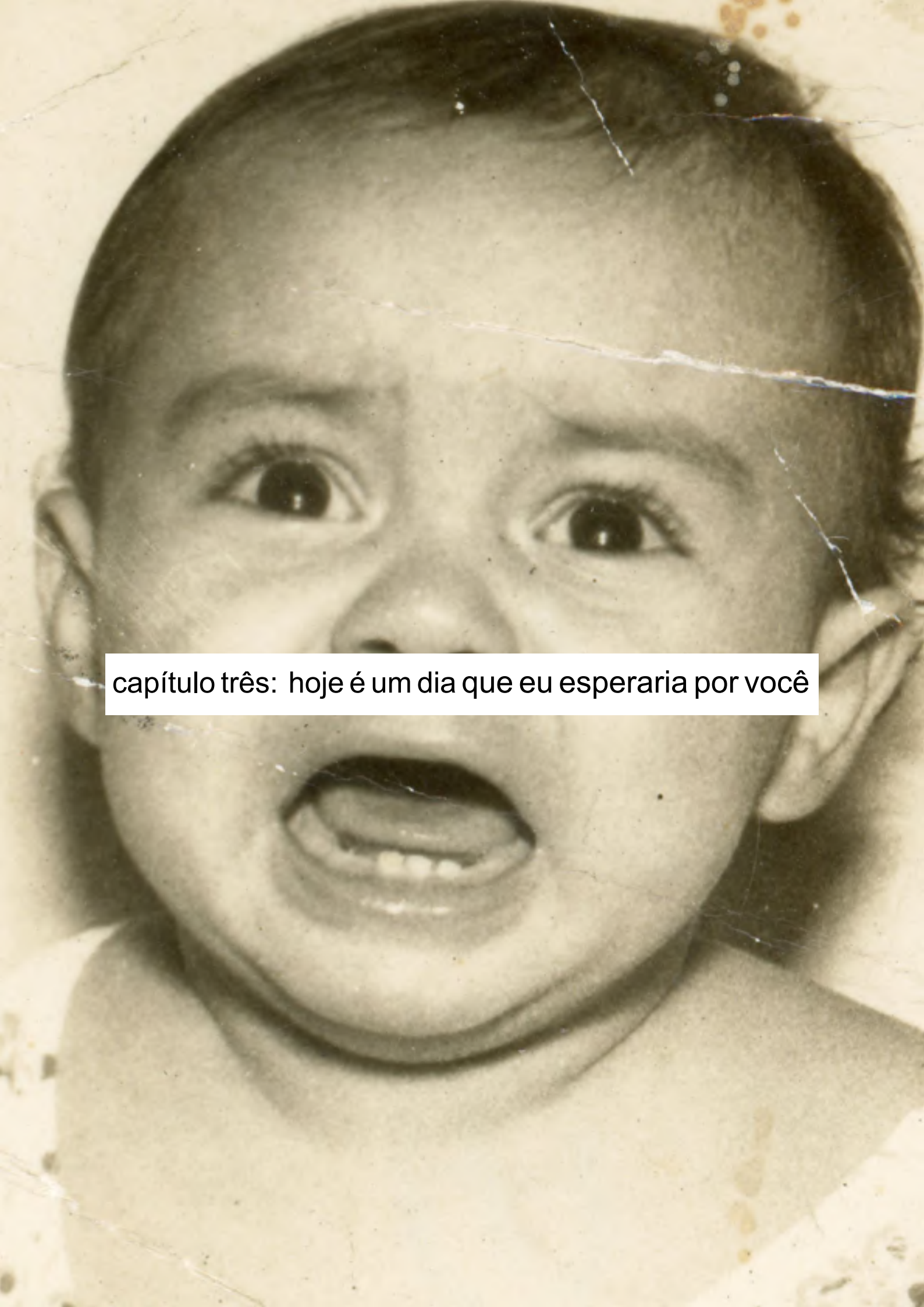


gráficos e cinematográficos feitos por Marker. Com isso, o sentido da imagem se move junto com a história e explora as brechas que a memória permite. Não há uma preocupação precisa com o suporte; suas impressões e pensamentos são tratados no cinema como se fosse fotografia (imagens-objeto) com o uso de um texto (escrito ou narrado). Ou então, um filme sob forma de livro. É o que Varda já nomeava como sendo a cinescrita<sup>4</sup>: a transformação do pensamento em filme. Tanto para Agnès Varda quanto para Chris Marker, narrar a história não é restituir o passado, mas sim jogar com a memória deixando-a percorrer outros caminhos. Em suas obras autobiográficas a narração se mostra tão importante quanto as fotografias, pois através da imagem fixa podemos ver seus próprios pensamentos em imagens.

- 
5. Do francês “cinécriture”, cinescrita é a denominação que Agnès Varda usa para os seus filmes. Diz: “[...] Quando a imaginação atravessa os clichês e os estereótipos, e os reinventa. Quando a mente se solta, quando as associações se libertam. Quando as idéias da escrita cinematográfica me passam pela cabeça” (VARDA apud DELVAUX, 1993: 42)



você parece continuar indo embora sempre que lembro da sua ausência



capítulo três: hoje é um dia que eu esperaria por você

### 3.1 SOBRE VER

Dentre os conceitos abordados nos demais capítulos, o da autobiografia parecia exigir um estudo prático de como realizar uma obra audiovisual. Era preciso decifrar como eu aplicaria os recursos que havia descoberto, quais seriam eles e a serviço de que conteúdo eles operariam. Ao compreender o passado enquanto um dispositivo que é constantemente alterado pela vida que se segue no presente, começo a questionar a relação entre o nascer e o morrer. Dessa forma, também influenciada pelos trabalhos de Leila Danziger que utilizam arquivos ao tratarem de luto e memória, começo a seleção do material que havia recolhido.



FIG. 8 e 9  
Arquivo pessoal.

Certidões de nascimento, obituários, psicografias, carteiras de trabalho, registros civis, telegramas. Fotografias de uma família que não conheci. A minha família. Decido por fotografar alguns documentos e cartas invés de digitalizá-los pois a fotografia parecia me aproximar de uma espécie de inventário – como fazem com os mortos que não deixam testamentos. Uma coleção de artigos que apesar de emprestados, poderiam ser não só meus como de qualquer um.

As composições fabricadas vestiam a realidade com minhas interpretações particulares sobre um tempo distante. Esse intenso contato com tantos arquivos evidenciava a insignificância de seus usos no presente e decidir inventar envolvia negociar com uma parte da história que não seria contada. Afinal, é comum em obras autobiográficas, ainda que em um documentário, aplicar certo olhar auto-reflexivo. E permite que o sujeito externo, ao interrogar o outro, questione a si mesmo. Neste caso, questionar a herança memorialística<sup>6</sup> da minha própria família.

Voltado para si mesmo, o sujeito não tem outra opção de exterioridade senão pondo-se em cena, logo tornando presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem; por outro lado, e talvez sobretudo, a questão da autobiografia posiciona a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória.

(DUBOIS, 2012, p.4)

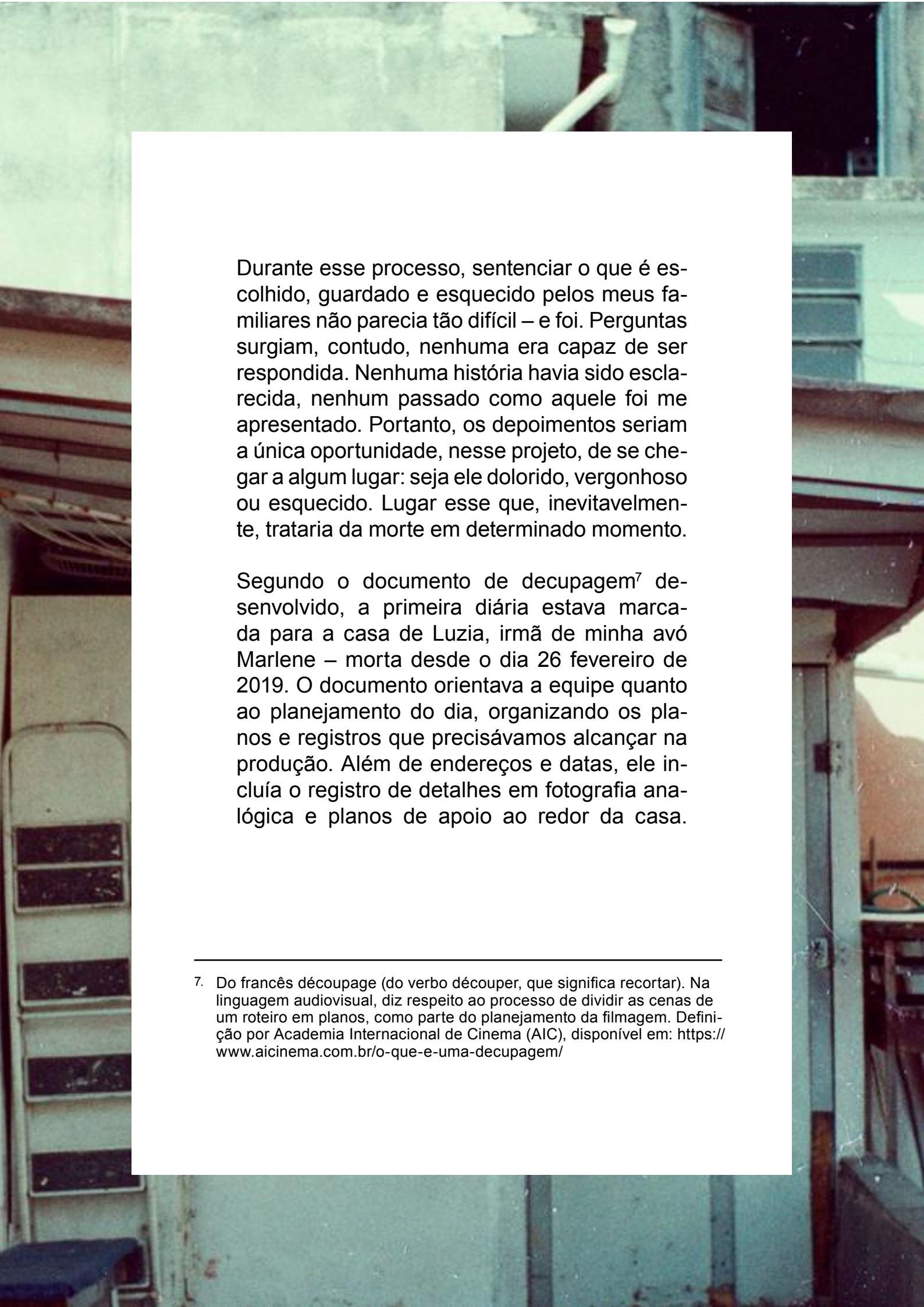
---

6. Conjunto de memórias ou estudo da memória como gênero. “memorialística”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/memorial%C3%ADstica>



FIG. 10, 11 e 12  
Inventário. 2022.

A constituição desse acúmulo de imagens em um inventário foi a etapa principal no caminhar da estrutura de montagem do filme. A partir dele, idealmente, seria possível traçar uma estratégia de roteiro para a realização das entrevistas.



Durante esse processo, sentenciar o que é escolhido, guardado e esquecido pelos meus familiares não parecia tão difícil – e foi. Perguntas surgiam, contudo, nenhuma era capaz de ser respondida. Nenhuma história havia sido esclarecida, nenhum passado como aquele foi me apresentado. Portanto, os depoimentos seriam a única oportunidade, nesse projeto, de se chegar a algum lugar: seja ele dolorido, vergonhoso ou esquecido. Lugar esse que, inevitavelmente, trataria da morte em determinado momento.

Segundo o documento de decupagem<sup>7</sup> desenvolvido, a primeira diária estava marcada para a casa de Luzia, irmã de minha avó Marlene – morta desde o dia 26 fevereiro de 2019. O documento orientava a equipe quanto ao planejamento do dia, organizando os planos e registros que precisávamos alcançar na produção. Além de endereços e datas, ele incluía o registro de detalhes em fotografia analógica e planos de apoio ao redor da casa.

---

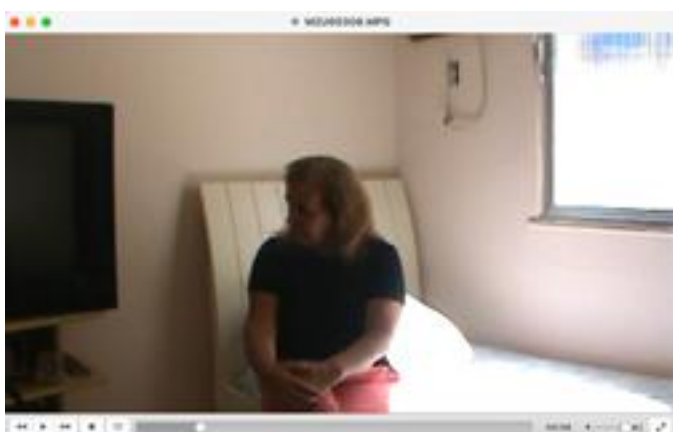
7. Do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa recortar). Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem. Definição por Academia Internacional de Cinema (AIC), disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>



**FIG. 13 e 14**  
35mm da primeira diária de gravação. 2022.

Por não ter um roteiro preciso, utilizei parte do tempo para atrair naturalidade dos personagens frente às câmeras. E então, repentinamente, começamos a gravar. Ainda que provocada pelas práticas de aproximação de Agnès Varda com os seus personagens (como conversas banais, gestos silenciosos e pouca interferência nos afazeres diários), não foi tão simples quanto eu imaginava. Pois assim como ocorreu diante dos arquivos, percebo um grande vazio – no qual as minhas perguntas pareciam não contemplar.

Quanto à segunda diária de gravação, esta foi realizada na casa de minha avó materna Elza, mãe de Daniele, minha tia morta desde o dia 10 de janeiro de 2010. Seguiu-se a mesma estratégia: observar os detalhes e dialogar com naturalidade. Por se tratar de um depoimento extremamente pessoal, as perguntas eram sutilmente colocadas à medida que Elza indicava preferir ou não seguir outro caminho de resposta. Ao falar sobre seu luto, por exemplo, foi breve ao comentar sobre o período que a filha morreu e como se sentiu. Deste modo, o resultado das entrevistas envolveu, para além da temática “vida e morte” que conduzia a narrativa, outras experiências e sentimentos que não havia previsto.



**FIG. 15 e 16**

Filmagens da segunda e primeira diária de filmagem, respectivamente. 2022.

A montagem estaria encarregada de recortar, costurar e dar sentido ao que captamos, seguindo o fazer de um cinema pessoal e subjetivo, mas desapegado. Visto que o projeto trata de obra autobiográfica através de uma atmosfera ficcional, as falas ainda que na realidade tratassem sobre a vida de minha tia avó, manicure moradora do subúrbio do Rio de Janeiro, precisavam envolver um discurso mais abrangente.



Este contorno tinha como objetivo envolver a identificação com sentimentos comuns – a saudade e a melancolia – através de um sentido coletivo. Parte da estratégia na produção imagética do filme envolvia uma combinação de texturas, que buscava confundir o espectador quanto à época da gravação.

Assim, utilizamos câmeras diferentes em ambas as entrevistas: uma DSLR para imagens de alta qualidade, uma Handycam cuja estética remete aos vídeos caseiros da década de 1990 e um Smartphone. As fotografias analógicas foram igualmente registradas, em ambas as casas, com o filme Ferrania Solaris 35mm que possui um forte contraste e tons esverdeados. A partir deste momento, com o fim das filmagens, entramos na etapa da pós-produção.

A fim de estabelecer um diálogo entre o movimento da câmera e o congelamento da imagem fixa – além dos outros elementos – a montagem é verdadeira protagonista desse projeto. Apenas ela daria conta da quantidade de material que tínhamos em mãos e qual sentido seria atribuído a eles. Pois o vídeo é antes de mais nada um atravessador.

(BELLOUR, 1997, p. 12)

### 3.2 SOBRE TRANSFORMAR

Decido, inicialmente, separar o filme por capítulos. No entanto, posteriormente, nomeio essas divisões como “atos” – fazendo referência às estruturas de uma peça teatral – para que o conteúdo seja mais facilmente digerido pelo público. Essa divisão é conduzida através da narração, o principal artifício autobiográfico que utilizamos na montagem – também presente nos documentários de Agnès Varda e fotofilmes de Chris Marker.



FIG. 17  
Rascunho da estrutura de montagem.

Eu nasci em 1939, nasci em 1970 e nasci de novo em 1973. Sei a tabuada de cor, aprendi a dançar quando criança, sinto falta da minha mãe.

Nasci em 1965, pulei alguns carnavais. Ouço seu nome nos pesadelos que me fazem chorar. caio da cama em noites mal dormidas. gritei com meu pai, ando de bicicleta de olhos fechados e não acreditei nas suas desculpas. Sinto falta da sua mãe.

Não sei nada sobre voce. Rezo sem saber rezar. Não sei escrever como ele e sou péssima em escolher opções. Pensar em você é quase um exercício inconsciente, nem reparo mais e já tô pensando. Às vezes sinto muita falta dos dias que quase vivi.

Tenho acordado contaminada. Sinto que vou desaparecendo. Atravesso um país. Preciso do meu pai pra me proteger.

Lembrar de voce é não esquecer o quão distante voce é de mim. E sua casa tinha todas as coisas, que eu, por sobrevivência, colonizava.

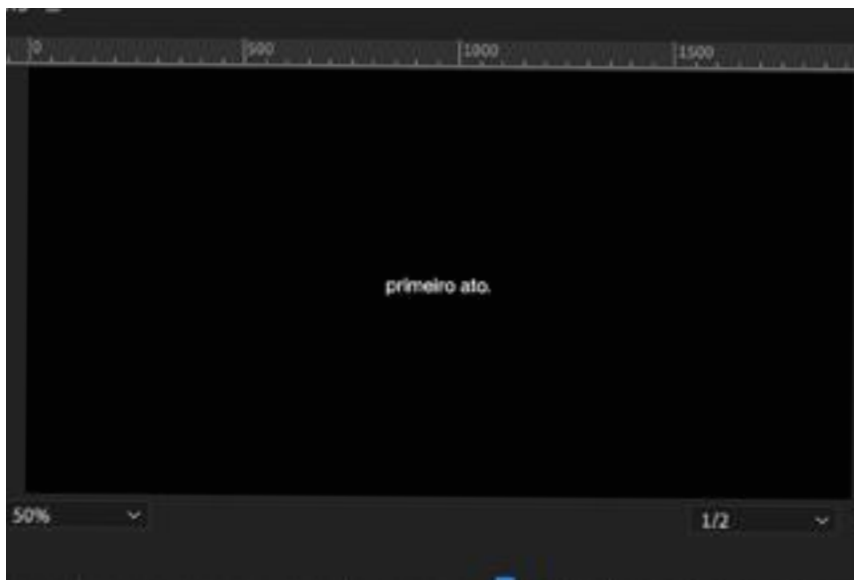
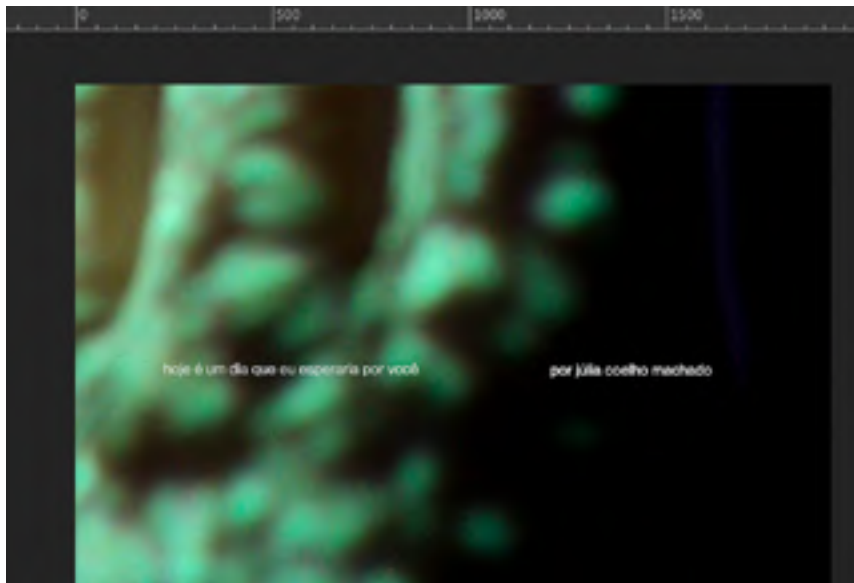
Você é o fantasma que só aparece quando eu tenho medo.

**FIG. 18**

Captura de tela do roteiro da narração do primeiro ato.

A palavra, elemento crucial na materialização de uma ideia, entraria como um dispositivo que ao mesmo tempo é capaz de guiar e confundir o espectador. Escrever uma fala ambígua, que ao tratar sobre alguns, trata de muitos. Novamente, na expectativa de se construir uma relação de identificação.

A organização por atos se deu da seguinte forma: o primeiro ato trata do nascer. Assim, inicio mencionando datas de nascimento de alguns familiares como se me pertencessem, assim como algumas características particulares sobre cada um. A narração percorre todo o capítulo, fundindo o que é real e o que é inventado por mim.



**FIG. 19 e 20**  
Capturas de tela durante a edição do filme.

Em seguida, o segundo ato reúne os trechos selecionados das entrevistas, abordando mais especificamente as vivências e sentimentos pessoais. A presença das falas determina, por ora, uma interrupção da narração. E apenas a trilha de “Francisco”, composta por Milton Nascimento, continua se revelando em certos momentos.

Luzia: É! Muito... minha mãe era muito.

(21'21") Júlia: Paciente...

Luzia: A minha mãe ela pouco falava. Ela era uma pessoa que ela olhava... às vezes, às vezes o olhar dela até incomodava, né, porque ela morou lá em Inhaúma com o meu irmão na casa e eu morei nos fundos. Fui eu que arrumei essa casa pro meu irmão, né, que separou da Tânia e morou lá, aí minha mãe ia e tal...

Mas a minha era uma pessoa que quando ela olhava, ela... parecia que ela via a pessoa inteira, sabe? E as pessoas gostavam muito da minha mãe, muito. Eu tenho ainda fregueses que dizem assim "a Dona Lourdes, ela não existia". Ela tinha um olhar que a gente às vezes se incomodava. Também quando a pessoa não servia ela só dizia assim "cuidado, filho". Não vai mais além do que isso.

FIG. 21

Transcrição de áudio da primeira diária.

Como a intenção predominante era não se apoiar na cronologia dos fatos, a divisão de capítulos se deu mais como uma estratégia de organização. A realidade, ainda que acomodada nessas três partes, não seria contada de maneira óbvia. Dados como o nome do entrevistado, data, local e outros não estariam disponíveis para esclarecimento do espectador. A fim de manter o princípio ficcional, as imagens também não correspondem aos áudios e vice-versa.

O amanhã não existe.

Não existe você no próximo natal. Ela não apareceu nos últimos aniversários. Não sabe que você parou de pintar o cabelo. E nem que mudamos de casa.

Não existiu minha mãe nos últimos 4 anos. Tempo suficiente pra que ela, talvez, me pedisse desculpas. Existiu muito pouco da minha mãe nos últimos 48 anos.

Eu tive vontade de dizer o seu nome em voz alta. Ainda que as palavras fossem minúsculas, era como se você me surgisse à boca. Quase inteira. Abríamos a boca e estava lá. Você. Uma mentira passageira. Por todXo canto.

Preciso aprender como salvar uma mãe. Aprender a salvar uma filha e seus pais. Preciso aprender como salvar uma irmã.

(FINAL) O amanhã não existe. O amanhã existiu por 30 anos. Mas quem tem filhos precisa do futuro, e a morte, é um exagero. (FINAL)

**FIG. 22**

Captura de tela do roteiro da narração do terceiro ato.

O terceiro e último ato retoma a narração para tratar do morrer. A intenção desta parte final é expor o entendimento da morte enquanto uma constante assim como a própria vida. Há de se nascer e morrer todos os dias. Associo então imagens de familiares já falecidos com imagens atuais de espaços vazios e pessoas sozinhas, no presente, para que se provoque ao espectador a sensação do eterno processo de luto.



### 3.3 SOBRE REVELAR

Por fim, a última etapa do projeto envolvia a divulgação e exibição do curta-metragem. Para a divulgação, foram desenvolvidos cartazes e composições que pudessem ser compartilhados nas redes sociais. Utilizando fotografias, imagens de arquivos e frases retiradas do próprio filme.



**FIG. 23**  
Cartaz principal.





**FIG. 24 e 25**  
Variações dos cartazes de apoio.

Quanto à exibição do filme para além da sua reprodução em diferentes plataformas digitais, foi planejada uma sessão privada, onde, pelo simbolismo e comodidade do ambiente, a obra será projetada em um dos locais utilizados durante as gravações. As composições a seguir serão utilizadas também para a divulgação dessa sessão especial.



**FIG. 26, 27, 28 e 29**  
Posts de divulgação do filme para as redes sociais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penso ser relevante considerar, acima de tudo, que a produção do curta-metragem envolveu o grande desejo de se fazer algo autoral e significativo. A escolha de uma temática sensível, que abordasse especialmente o meu contexto familiar, envolveu muitas frustrações. E acreditando que o resultado não poderia ter sido outro, as falhas e desvios também assumem uma posição importante. Assumir o erro, apropriar-se dele. Ao fazer isso, outros caminhos se abriram.

Acredito que os dias vividos junto da minha família por trás das câmeras – ainda mais intesos durante as gravações – tenham sido a mais importante conquista desta pesquisa. A minha vulnerabilidade me permitiu não só estar presente como também convidou as outras pessoas a se vulnerabilizarem comigo. De forma que o trabalho se desenvolvesse de maneira orgânica, não sendo limitado pelas minhas expectativas. Concluo na esperança de continuar transformando minhas inquietações em uma pesquisa ainda mais extensa no campo do cinema e das artes visuais. Contribuindo futuramente em outras muitas inquietações que se convertem em trabalhos de arte.

## BIBLIOGRAFIA

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. 1ª Edição. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

BORGES, Cristian e JÉSUS, Samuel de. **Memória de gestos na obra de Agnès Varda: pintura, fotografia, cinema**. ARS (São Paulo) [online]. 2010, v. 8, n. 16 [Acessado 10 Janeiro 2022] , pp. 65-72. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000200005>. Epub 27 Maio 2011. ISSN 2178-0447.

BOURRIAUD, Nicolas. **Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui)**. Paris: Beaux Arts Magazine, 2002. Tradução de Felipe Barbosa.

CABO GERALDO, Sheila. **Lembrar, esquecer, sonhar**. Rio de Janeiro: Contra Capa | FAPERJ, 2013.

DA COSTA, Luiz Cláudio. **A poética da memória e o efeito-arquivo no trabalho de Leila Danziger**. Rio de Janeiro: PPGAV, 2012. [Acessado em 4 de março 2022]. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Luiz\\_Claudio.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Luiz_Claudio.pdf)

**DAGUERRÉOTYPES**. Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 1976.

**DOCUMENTEUR: AN EMOTION PICTURE**. Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 1981.

DUBOIS, Philippe. **A imagem-Memória ou a Mise-en-Film da Fotografia no Cinema Autobiográfico Moderno**. São Paulo: Revista Laika, 2012.

ENTLER, Ronaldo. **Em nome do pai**. Revista ZUM, 20 de agosto de 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/em-nome-do-pai/>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

ENTLER, Ronaldo. **Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker**. São Paulo: FACOM, 2008.

FARIA DE RESENDE, Luiza. **Daguerreótipo Varda: a representação do cotidiano em um documentário afetivo**. Orientador: Mariana Cavalcanti Tedesco. 2021. 47 f. TCC (Graduação) – Licenciatura em Cinema e Audiovisual, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2021. Disponível em: Luiza Resende Faria (2021.1).p... (1.929Mb). Acesso em: 22 de maio de 2022.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

**LA JETÉE**. Chris Marker. França: Argos Films, 1962.

**ULYSSES**. Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 1983.

VELASCO E CRUZ, Nina. **Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea**. Londrina: Discursos Fotográficos, 2011.

VIGOTSKI, L.S. **Imaginação e Criatividade na Infância**. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014.