

volume 6

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Letraria®



PARA ALÉM DO ÁLBUM:

MEMÓRIAS E IMAGENS DE ACERVOS FAMILIARES
NA CRIAÇÃO DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

ANA PAULA MÁLAGA CARREIRO

PARA ALÉM DO ÁLBUM:

MEMÓRIAS E IMAGENS DE ACERVOS FAMILIARES
NA CRIAÇÃO DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Ana Paula Málaga Carreiro

PARA ALÉM DO ÁLBUM:

MEMÓRIAS E IMAGENS DE ACERVOS FAMILIARES
NA CRIAÇÃO DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

Araraquara
Letraria
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Carreiro, Ana Paula Málaga

Para além do álbum [livro eletrônico]: memórias e imagens de acervos familiares na criação de narrativas audiovisuais / Ana Paula Málaga Carreiro. - Araraquara, SP: Letraria, 2024

PDF.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5434-069-4

1. Artes 2. Cinema 3. Fotografias - Acervo 4. Memórias
5. Narrativas I. Título.

24-201468

CDD- 791.43

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Artes 791.43

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

A Coleção Artes do Cinema e do Vídeo tem como objetivo a publicação de dissertações selecionadas, produzidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Busca-se, assim, divulgar e fortalecer a pesquisa sobre Cinema e Vídeo enquanto campos artísticos, com ênfase tanto nos processos de criação artística, quanto em teorias e discursos que se materializam nestas artes.

Coordenação Editorial: Beatriz Avila Vasconcelos e Débora Regina Opolski

Conselho editorial

Ana Maria Rufino Gillies (PPG-CINEAV – Unespar)
Alexandre Rafael Garcia (PPG-CINEAV – Unespar)
Allan Oliveira (PPG-MUS – Unespar)
Amabilis de Jesus da Silva (PPG-Artes – Unespar)
Ana Paula Peters (PPG-MUS – Unespar)
André Acastro Egg (PPG-MUS – Unespar)
Artur Freitas (PPG-Artes – Unespar)
Beatriz Avila Vasconcelos (PPG-CINEAV – Unespar)
Carolina Amaral Aguiar (UEL)
Claudia Priori (PPG-CINEAV – Unespar)
Cristiane do Rocio Wosniak (PPG-CINEAV – Unespar)
Débora Opolski (PPG-CINEAV – Unespar)
Eduardo Tulio Baggio (PPG-CINEAV – Unespar)
Fabiane Freire França (PPG-SED – Unespar)
Fábio Jabur Noronha (PPG-CINEAV – Unespar)
Fábio Poletto (PPG-MUS – Unespar)
Fábio Steyer (UEPG)
Fábio Uchoa (Universidade Anhembi-Morumbi)
Felipe Ribeiro (PPG-MUS – Unespar)
Gisele Schnorr (PROF-FILO – Unespar)
Juslaine de Fátima Abreu Nogueira (PPG-CINEAV – Unespar)
Luciana Paula Castilho Barone (PPG-CINEAV – Unespar)
Marcelo Carvalho (PPG-COM – UTP)
Maria Cristina Mendes (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro de Andrade Lima Faissol (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro Plaza Pinto (PPG-CINEAV – Unespar/PPG-HIS-UFPR)
Rafael Tassi Teixeira (PPG-CINEAV – Unespar)
Regiane Ribeiro (PPG-COM – UFPR)
Robson Rosseto (PPG-ARTES – Unespar)
Rosane Kaminski (PPG-CINEAV – Unespar/PPG-HIS-UFPR)
Rosemeri Rocha (PPG-Artes – Unespar)
Salete Machado Sirino (PPG-Artes – Unespar)
Sandra Fischer (PPG-CINEAV – Unespar / PPG-COM-UTP)
Solange Stecz (PPG-Artes – Unespar)



Este *e-book* foi publicado com recursos do PROAP/CAPES.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
APRESENTAÇÃO	12
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: A MEMÓRIA EM TRÊS TEMPOS – REFLEXÕES SOBRE O CURTA-METRAGEM “VÓ MARIA”, DE TOMÁS VON DER OSTEN	21
1.1 A fotografia e a construção de memórias	24
1.2 A fotografia encontra o cinema	30
1.3 O Cinema e o tempo – da imagem e da vida	36
1.4 Narrar a história com os fragmentos de memória que restam	42
CAPÍTULO 2: VOLTAR A MEMÓRIAS DO PASSADO PARA SABER QUEM SOU HOJE – REFLEXÕES SOBRE O CURTA-METRAGEM “ANTES DE ONTEM”, DE CAIO FRANCO	49
2.1 O uso de imagens de acervo na construção de narrativas audiovisuais	52
2.2 Narrativas documentais pessoais e a relação com o público	58
2.3 Olhar para si mesmo: documentário como narrativa autobiográfica	63
2.4 A família no filme e após o filme	66
CAPÍTULO 3: MEMÓRIAS DESCOBERTAS – REFLEXÕES SOBRE O CURTA-METRAGEM “INCONFISSÕES”, DE ANA GALIZIA	71
3.1 Imagens, palavras e os guardiões de memórias	75
3.2 As lacunas e as faíscas entre sons e imagens	82
3.3 O registro da intimidade e a escolha de mostrá-la	87
3.4 O encontro com as imagens: os arquivos com a cineasta, o filme com o público	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

PREFÁCIO

(Panos e fiapos)

Rosane Kaminski¹

Na teia do esquecimento, a memória se faz de doses iguais de verdade e de imaginação.

(Vieira Júnior, 2023, p. 5)

O “fio” da memória não é linear nem homogêneo. Para compreender a plasticidade mnemônica, talvez uma metáfora apropriada seja o amontoado de panos e fiapos, trapos, retalhos, bem como a ação do *patchwork* como forma possível de organizar criativamente esses materiais, ao menos quando se trata de pensar as elaborações de memória por meio de audiovisuais, nos quais a montagem é um procedimento fundamental. É esse o caso dos três curtas-metragens analisados por Ana Paula Málaga Carreiro neste livro, fruto da sua pesquisa de mestrado realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar.

Sob o título *Para além do álbum: memórias e imagens de acervos familiares na criação de narrativas audiovisuais*, o livro de Ana Paula aborda as relações entre cinema, fotografia e memória familiar a partir da análise fílmica. Uma das características da sua escrita que mais me agrada é que as discussões teóricas advêm do enfrentamento dos próprios filmes. Cada um dos três capítulos é atraente por iniciar apresentando um novo filme, e então desfiar, a partir dele, as questões a serem aprofundadas na costura com o referencial bibliográfico.

O material estudado consiste em curtas-metragens criados por três diferentes realizadores que fizeram uso de acervos fotográficos de seus núcleos familiares. Vale lembrar que, além de pesquisadora, Ana Paula é uma fotógrafa sensível com experiência na produção de cinema e de outras atividades artísticas. Com seu *métier*, trouxe para a escrita as próprias vivências (pessoais e profissionais) que, entremeadas à discussão teórica e ao olhar minucioso sobre cada filme, conformam o livro como um filigrana.

Lançando mão de uma linguagem ao mesmo tempo poética e acadêmica, o que não é pouco, o primeiro capítulo debruça-se sobre o curta-metragem *Vó Maria* (2011, 6min, cor, digital), que foi dirigido, roteirizado e montado por Tomás von der Osten. Na banda visual, *Vó Maria* explora uma única fotografia de uma mulher que já faleceu,

¹ Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq; Doutora em História (UFPR) com Pós-Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais (USP); Professora Associada da UFPR. Atua no PPGHIS-UFPR, no CINEAV-Unespar e no PPGAV-Unespar. Autora dos livros *A poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (Intermeios, 2021); *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (Editora UFPR, 2018); e coorganizadora de diversas coletâneas.

suscitando reflexões sobre os fragmentos de memórias dos seus descendentes, em camadas discretas que se sobrepõem, como palimpsesto, entre o que foi vivido, o que foi narrado e o que se vê efetivamente na imagem. Ana Paula explora essas potências do filme para discutir a relação entre a fotografia e as estilhas de lembranças familiares, bem como sobre a passagem do tempo e fugacidade da memória. Gradualmente, desde o final deste primeiro capítulo e ao longo dos seguintes, o conceito de montagem conquista um lugar central no livro, tanto pela bibliografia manejada, quanto pelos demais filmes escolhidos.

Para conduzir o segundo capítulo, Ana Paula traz o curta-metragem *Antes de Ontem* (2019, 6min, cor, digital), roteirizado e dirigido por Caio Franco, e no qual inexistem imagens filmadas pelo diretor. Nele, uma suposta mensagem de voz de Caio para a sua avó, cujos 6 minutos são a duração total do filme, engendra uma sutil elaboração autobiográfica, ao ser combinada com a exibição de 23 fotografias analógicas do seu passado infanto-juvenil. A ordem de apresentação das fotografias em tela não é cronológica, mas há coerência entre o que é mostrado e o que é verbalizado na mensagem dirigida à avó (como se fossem suas memórias “organizadas” pela narrativa fílmica). Esses recursos permitem ao jovem autor-narrador voltar ao seu passado e revelar com delicadeza, como se estivesse numa conversa íntima, alguns dos momentos nos quais passou a perceber-se e assumir-se como pessoa negra. Pela montagem audiovisual, traz à discussão questões sensíveis como negritude, identidade e pertencimento. Aqui, ao invés das funções mnemônicas da fotografia “de parede” (caso da imagem da vó Maria), o que entra em pauta na narrativa de Ana Paula Málaga Carreiro, acerca do filme de Caio Franco, são os álbuns fotográficos familiares enquanto fragmentos de histórias e a polissemia das imagens, que, conforme os olhares deitados sobre elas, conforme o tempo e conforme as montagens nas quais se inserem, geram novos sentidos. Como diz Ana Paula sobre o narrador de *Antes de Ontem*, “as fotos continuam as mesmas, mas ele agora mudou”.

Já o terceiro capítulo do livro parte do filme *Inconfissões* (2018, 21min, cor, digital), roteirizado e dirigido por Ana Galizia. Esse curta-metragem é mais longo e mais complexo do que os dois anteriores. Inclui em sua montagem, além das fotografias, também músicas, epístolas e documentos médicos que são lidos enquanto são exibidos excertos de filmes Super-8 da família de Galizia ou outras imagens, sobretudo imagens do seu tio (o ator Luiz Galizia), que é o personagem central da narrativa elaborada pela diretora. Aliás, são justamente os diferentes períodos da vida desse tio, como expostos no filme, que organizam os seus segmentos narrativos, conforme é observado por Ana Paula em sua análise. O título *Inconfissões* cresce em sentido durante a segunda metade do

filme, que enfatiza a sexualidade do personagem e a sua morte causada pela aids. Ao tratar de assunto tão delicado, Ana Paula adentra em questões éticas implicadas nessa publicização, por meio do filme, de fatos que a família da cineasta havia optado por ocultar, alterando as memórias até então existentes sobre o ator-personagem. Aspectos sociais, como a função da família de ser “guardiã da memória” de pessoas públicas, enquanto detentoras de imagens, cartas e outros documentos pessoais, são abordados no terceiro e último capítulo deste livro, motivados pelos temas sensíveis. No entanto, pode-se dizer que, de forma mais abrangente, tais aspectos se estendem também aos demais filmes e aos de todos os realizadores que optam por tensionar e publicizar as memórias de suas famílias, fazendo uso de documentos visuais, escritos e audiovisuais, assim como de relatos orais. Há uma importante função política aí, nesse gesto de revolver memórias, descosturar os *patchworks* já existentes (quando existem) e elaborar novos, com outras potências significativas e capazes de dar uma forma audiovisual a assuntos tantas vezes silenciados. Enfim, ao falar de suas próprias famílias a partir de montagens poéticas, combinando doses de verdade e de imaginação (ingrediente ficcional imprescindível à arte), esse conjunto de três curtas-metragens mobiliza questões sociais intensas como o esquecimento, o racismo e a homofobia, pontuados nas análises primorosas realizadas por Ana Paula Málaga Carreiro.

Ao tratar dos conteúdos abordados por cada um dos filmes, em nenhum momento a autora deste livro descuida das questões estilísticas e dos recursos narrativos dos curtas examinados. Seu olhar é metuculoso no que diz respeito ao específico fílmico e à organização formal de cada filme. Sua análise encontra profundidade numa escrita poética e bem organizada. Assim, enfatizando o convite para que o leitor mergulhe neste livro que traz tantos assuntos interessantes, finalizo este prefácio retomando a metáfora do *patchwork* enquanto ação que organiza a memória ao mesmo tempo em que possibilita a análise de uma obra cinematográfica. Afinal, desde muito as metáforas são ferramentas importantes para a formulação de ideias. Aristóteles dizia que “todas as ideias podem ser expressas por nós quer como imagens, quer como metáforas; as que se saem bem como metáforas, evidentemente se sairão bem igualmente como imagens, enquanto as imagens, omitida a explicação, surgirão como metáforas” (Aristóteles, 2011, p. 217). Por meio da montagem audiovisual, também se formulam figuras de linguagem e modelos de pensamentos. Não apenas o pensamento linear, mas as justaposições e sobreposições, que tornam as ideias mais complexas e sutis. Os trapos, fiapos, retalhos e costuras que conformam esses três filmes, buscando corporificar algo tão volátil como a memória, é o que Ana Paula nos faz ver em seu livro.

Curitiba, verão de 2024.

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado da pesquisa realizada durante o curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), com a orientação da Profa. Dra. Rosane Kaminski e a contribuição dos professores que compuseram minhas bancas de qualificação e defesa, Prof. Dr. Rafael Tassi e Prof. Dr. Fernando Seliprandy.

A dissertação teve o objetivo de analisar curtas-metragens brasileiros produzidos entre 2011 e 2019, que foram criados a partir de acervos imagéticos familiares, compostos por fotografias e filmes Super 8. Nos capítulos apresentados neste livro, reflito sobre a forma como jovens realizadores utilizaram materiais de arquivos de suas próprias famílias para questionar e revisitar memórias sobre si mesmos e sobre outros parentes. A transformação de fotografias e filmes antigos em curtas-metragens digitais faz com que, nesses filmes, o cinema se torne uma ferramenta de reinvenção, já que permite aos realizadores que o álbum de memórias seja desmontado e remontado a partir dos olhos do presente, pelo olhar dos realizadores e, depois, do público que encontra os filmes finalizados.

Através de materiais audiovisuais produzidos em ambientes universitários, durante o período em que os diretores/roteiristas cursavam graduação ou pós-graduação em cinema, os três curtas escolhidos como objetos de pesquisa enfatizam os gestos de memória como inscrições e rastros que influenciam a forma como os realizadores veem a si mesmo e a suas famílias com o passar dos anos. Para Didi-Huberman (2015, p. 15), “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”. Nas análises aqui encontradas não pensamos o tempo apenas como o passar dos minutos nos filmes, mas, principalmente, como o passar dos anos e os impactos disso em nossas memórias pessoais e familiares.

Mergulhar nos curtas-metragens *Vó Maria*, de Tomás von der Osten, *Inconfissões*, de Ana Galizia e *Antes de Ontem*, de Caio Franco me fez refletir sobre as possibilidades inventivas de lidar com as informações lacunares dos materiais de arquivo. Esses três curtas nos convidam a pensar nos acervos como ferramentas para a imaginação, possibilitando que no futuro fotos e filmes de família se transformem em produções artísticas. O que inicialmente foi produzido como um registro de situações vividas no cotidiano pode se tornar um filme que circula por festivais de cinema nacionais e internacionais e passa a despertar faíscas em que os assiste.

Durante o processo de construção e escrita da dissertação, que agora se transforma nesse livro, vivi algumas situações que me colocaram de frente com materiais de arquivo

de minha própria família. A primeira delas foi o falecimento de uma tia que exercia um importante papel de guardiã das memórias de minha família materna. Junto com a morte dela, veio a realização de um inventário da casa onde morava, o que fez imergir de caixas e armários fotografias produzidas pelo meu avô e câmeras fotográficas usadas por ele. A segunda situação foi a descoberta de que eu estava grávida e, com isso, o surgimento em mim, enquanto fotógrafa, de um desejo muito grande de registrar o processo de gerar um bebê – o que aconteceu enquanto eu escrevia a dissertação. Agora, no momento em que esse livro nasce, minha filha está com cinco meses, sinto uma urgência de fotografá-la crescendo e de pensar como vou armazenar essas imagens tão preciosas.

Nos caminhos da minha vida pessoal, as reflexões da pesquisa foram surgindo na prática. Passo a perceber em meu cotidiano a memória familiar, que agora passa por mim e é criada por mim.

Espero que a leitura desse livro desperte em cada um o desejo de visitar os acervos imagéticos de suas famílias, de criar um para si mesmo e, principalmente, de armazenar imagens para que as gerações futuras as encontrem e sintam o desejo de visitar nossas histórias com olhos questionadores e provocadores, como fizeram os realizadores desses três curtas-metragens.

INTRODUÇÃO

Para que um acervo de fotos e filmes de família seja criado, muitas pessoas precisam estar envolvidas: quem é registrado nas imagens, quem manuseia a câmera produtora dos registros audiovisuais e quem armazena as fotos e filmes em álbuns e caixas, se responsabilizando por guardá-los. Porém, não podemos deixar de mencionar que todo esse esforço de registro é feito pensando em mais um ponto desta trama: quem vai acessar esses arquivos e memórias no futuro.

Sylvie Lindeperg e Ania Szczepanska (2021, p. 112) afirmam que “o arquivo é resultado de um ato criativo do arquivista que transforma o *status* de imagem perecível em vestígio a ser preservado; mas é também o resultado das modalidades desta preservação de que depende o poder potencial de todas estas ‘leituras’, ou seja, das questões que hoje são colocadas e que serão feitas no futuro”². Segundo as autoras, as imagens produzidas em seu tempo presente despertarão perguntas a gerações futuras que as pessoas que estão produzindo as imagens hoje ainda nem conseguem formular – reside aí a importância de, além de registrar fotos e vídeos, armazená-los para que os mesmos possam ser revisitados no futuro, com outros olhos.

A criação de acervos imagéticos familiares está diretamente associada à concepção de uma imagem familiar coletiva, que será essencial na manutenção da memória desse grupo de pessoas. Segundo Roger Odin (2010), filmes e fotos de família possuem um papel de extrema importância na constituição do imaginário, auxiliando a continuidade da imagem coletiva cada vez que um álbum é visto ou um filme de família é projetado. Odin (2010, p. 47) afirma que

[...] embora as imagens do cinema doméstico representem acontecimentos reais, o resultado acaba buscando o imaginário. A diegese do cinema doméstico é uma recriação mítica do passado vivido. Uma ficção familiar nascida do trabalho dos destinatários sobre elementos que não possuem esse caráter ficcional por si mesmos. A decepção no cinema doméstico é mais eficaz, porque funciona a partir do alibi do vivido. Em suma, é esta construção ficcional que permite ao cinema doméstico desempenhar um papel social, papel que partilha com a fotografia de família, mas que assume à sua maneira: o papel de garantir a instituição familiar. Dotando a família de um ancoradouro mítico, protege-a das contingências temporárias e das provações do mundo; fixa-o numa imagem sempre

² Citação original: “The archive is the result of a creative act by the archivist who changes the status of a perishable image into a trace to be preserved; but it is also the result of the modalities of this preservation on which the potential power of all these ‘readings’ depends, that is to say, the questions that one asks it today and will ask it later on”.

perpétua, sempre reiterada. A cada nova projeção do filme doméstico, os membros da família comungam com essa imagem da Família.³

Pensando especificamente em fotografias impressas, pode-se dizer que a relação entre memória familiar e fotos analógicas é compartilhada por diversas famílias brasileiras. Ana Maria Mauad (2001, p. 158) afirma que “o ato fotográfico arraigou-se de maneira tal na construção das memórias familiares, na sociedade ocidental, que é impossível falar sobre o passado sem ter como incentivo de rememoração as imagens fotográficas”. A partir delas, algumas pessoas da esfera familiar se tornam os “guardiões de memórias”, personagens que organizam as imagens familiares em álbuns, caixas e também carregam consigo histórias orais da família (Mauad, 2001, p. 158).

Em minha família, não é diferente. Meus avôs materno e paterno eram fotógrafos amadores, bem como meu pai. Nos dois lados da família é possível encontrar uma grande quantidade de fotos, algumas organizadas em álbuns e sequenciadas a partir das datas, outras apenas agrupadas em caixas, onde negativos e cópias ampliadas estão juntas. No meu núcleo familiar, de certa forma, eu atuo como uma “guardiã de memórias”, através de meu interesse por visitar e armazenar imagens antigas (como o acervo do meu avô materno, que agora está comigo) e também pela minha relação geral com fotografia, que me acompanha desde criança. Desde muito pequena, fui fotografada por meu pai e meus tios, depois, quando completei onze anos, ganhei minha primeira câmera fotográfica e aí dei os primeiros passos nesse caminho que até hoje continuo traçando. Atualmente desenvolvo trabalhos autorais como fotógrafa, produzindo imagens com as câmeras analógicas que eram do meu avô materno e do meu pai.

Os realizadores dos três curtas metragens escolhidos como centro das análises deste livro também tiveram essa curiosidade pelos arquivos imagéticos de suas famílias a partir de suas próprias sensações e lembranças das fotografias e filmes encontrados, ou através de conversas com parentes que carregavam consigo a memória viva da família. Busco aqui investigar a forma como Tomás von der Osten, com o curta-metragem *Vó Maria* (2011), Caio Franco, com *Antes de Ontem* (2019) e Ana Galizia, com *Inconfissões* (2018) usam os acervos familiares como ponto de partida para a criação de filmes documentais

³ Citação original: “[...] aunque las imágenes del cine doméstico representen hechos reales, lo resultante bascula finalmente hacia lo imaginario. La diégesis del cine doméstico es una recreación mítica del pasado vivido. Una ficción familiar nacida del trabajo de los destinatarios sobre elementos que no poseen por sí mismos ese carácter ficcional. El engaño en el cine doméstico es más eficaz, porque funciona tras la coartada de lo vivido. En resumen, es esta construcción ficcional la que permite al cine doméstico jugar un rol social, un papel que comparte con la fotografía familiar, pero que asume a su manera: el papel de garante de la institución familiar. Proporcionando a la familia un anclaje mítico, la protege de contingencias temporales y de las pruebas del mundo; la fija en una imagen siempre perpetua, siempre reiterada. Con cada nueva proyección de la película doméstica, los miembros de la familia comulgan de esta imagen de La Familia”.

e, através deles, revisitam acervos familiares e questionam as memórias associadas às imagens que foram criadas e armazenadas por outros membros de suas famílias.

Os arquivos já existiam no contexto familiar e lá já possuíam seu papel de “garantir a instituição familiar”, como diz Odin. Mas a reorganização dessas imagens e sua transformação em filmes abre uma infinidade de novas possibilidades e questões, e é aí que mora a riqueza da criação desses filmes de arquivo.

Philippe Dubois, em suas pesquisas sobre cinema, aborda com frequência o encontro dessa forma de produção artística com outras artes. Para o autor, não é mais possível falar de “uma arte por si só, como se ela compreendesse um campo autônomo, isolado, autárquico”, o que realmente revela novas faíscas é o encontro com outras linguagens.

No plano teórico, penso que não há mais utilidade nem pertinência em se tratar apenas da fotografia em si, ou do cinema como ontologia, ou do vídeo como suporte específico. Ao contrário, acredito (e já comecei, aqui e ali, a abordar nesse sentido as relações transversais entre cinema, fotografia e vídeo) que, de fato, nunca se está tão bem colocado para tratar fundamentalmente de uma forma de imagem que ao vislumbrá-la a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, por uma outra, como uma outra (Dubois, 2012, p. 1).

Dubois acredita que trabalhos que reúnem mais de uma forma de arte possibilitam aprender coisas novas sobre duas ou mais linguagens empregadas no material criado. Pensando especificamente em filmes que trazem fotografias em suas construções narrativas, o autor afirma que, “[...] o melhor revelador da fotografia encontra-se, sem dúvida, fora dela. Neste caso, tentar aprender algo a respeito da fotografia pelo viés do cinema (ou então o inverso)” (2012, p. 2). Cineastas como Agnès Varda, Chris Marker e Hollis Frampton pensam a fotografia como ponto essencial nas reflexões trazidas em suas produções cinematográficas e seus filmes tornam a proposta de Dubois de analisar o cinema e a fotografia conjuntamente ainda mais potente.

Conheci o trabalho desses três diretores enquanto fui aluna do curso de Cinema da Faculdade de Artes do Paraná, a CineTV-PR, atualmente vinculada à Universidade Estadual do Paraná. A partir da descoberta dessas referências, minhas produções fotográficas passaram a experimentar trajetórias que tocam o cinema também: séries fotográficas acompanhadas de áudios, projetos que envolvem narrativas ficcionais acompanhando fotos documentais. Os campos se expandiram e continuam se expandindo.

Osten, Franco e Galizia criaram os curtas-metragens aqui analisados enquanto frequentavam ambientes universitários. *Vó Maria* foi desenvolvido durante a graduação

em Cinema na Universidade Estadual do Paraná; *Antes de Ontem* surgiu enquanto Franco cursava a Especialização em Documentário: Estéticas e Práticas, na Fundação Armando Álvares Penteado; e *Inconfissões* foi criado por Ana Galizia durante o curso de Cinema na Universidade Federal Fluminense e pode ser viabilizado graças a um edital da Secretaria da Cultura do Rio de Janeiro, voltado exclusivamente para filmes de escolas de cinema e universidades.

A escolha de analisar três filmes de jovens realizadores e torná-los objetos desta pesquisa se justifica também pela busca de analisar esse olhar questionador construído em ambientes acadêmicos, que proporcionou a realizadores frequentadores de universidades públicas e privadas um retorno criativo a materiais de arquivos autobiográficos com o objetivo de transformá-los em filmes que questionam memórias de suas famílias. Os curtas partem de imagens de acervo, mas ampliam-nas, levando espectadores externos e a própria família dos diretores a olhar novamente para as fotos e filmes com novos olhos, como se as memórias e histórias ali contidas trouxessem mais uma camada abaixo – e é essa camada mais profunda que eles buscam acessar e que nós queremos refletir agora.

Os documentários escolhidos utilizam apenas imagens de arquivo advindas de acervos familiares, principalmente constituídas por fotografias analógicas escaneadas, e no caso do filme *Inconfissões* podemos encontrar também filmes Super 8. A opção pela utilização desses materiais, ao mesmo tempo que proporciona uma matéria-prima riquíssima, composta por acervos privados que permaneciam na esfera familiar e não haviam sido vistos por outras pessoas, também coloca os diretores e a diretora diante de várias lacunas que, segundo Georges Didi-Huberman, são características próprias dos materiais de arquivo (2012, p. 210).

Ao colocar lado a lado imagens produzidas há muitos anos, os realizadores estão arriscando-se a aproximar resquícios de “coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas”, que possuem origens e tempos diferentes (Didi-Huberman, 2012, p. 211). As imagens podem aparecer em sequência nas telas de cinemas, mas entre cada uma delas estão lacunas que o processo de construção do filme tenta costurar. Para Didi-Huberman (2012, p. 211), “esse risco tem por nome imaginação e montagem”. Nos curtas-metragens aqui analisados, a montagem adquire extrema importância, tendo em vista que não há atores, nem cenas de cobertura ou depoimentos filmados das entrevistas concedidas. Os três filmes mostram apenas imagens de arquivo, escaneadas e editadas construindo a trama a partir do encontro entre o que vemos e ouvimos – depoimentos de áudio e trilha sonora.

A partir desses fragmentos encontrados, os realizadores utilizam a montagem para dar vida às imagens estáticas, mas também para refletir sobre o tempo, seja o tempo fílmico ou o passar dos anos e seus reflexos em nossas memórias. Para Daniela Campos (2017, p. 271), “montar é tomar o tempo e fazê-lo rachar, é abri-lo. Colocá-lo em pedaços, para então restituir cada uma dessas migalhas”. E é exatamente esse tempo composto, fragmentado e remontado que interessa aqui. O tempo “em estado puro”, o qual Jacques Aumont (2004, p. 100) afirma ser o cinema, restringe a experiência fílmica a um fluxo cronológico, estrutura essa que os curtas questionam e expandem – ao refletirem também sobre o tempo em nossas vidas e memórias.

Para além do álbum: memórias e imagens de acervos familiares na criação de narrativas audiovisuais é estruturado em três capítulos, cada um deles focado em um dos curtas-metragens acima mencionados. O primeiro capítulo é centrado no filme *Vó Maria*, com roteiro, direção e montagem de Tomás von der Osten. No curta, o realizador investiga um retrato de sua trisavó, Maria, e a partir dele, entrevista sua avó, sua mãe e sua irmã, buscando entender como as memórias de Maria perduraram ou se perderam com o passar dos anos. O capítulo parte do filme para promover discussões em torno das aproximações e distanciamentos entre cinema e fotografia, com o auxílio de autores como Roland Barthes, Susan Sontag e Philippe Dubois; da noção de memória intergeracional e pós-memória, a partir da teórica Marianne Hirsch; e da relação entre o cinema e o tempo, nas telas e na vida, a partir das obras de Jacques Aumont, André Bazin, entre outros. O filme foi escolhido para o primeiro capítulo, pois facilita a condução de uma discussão sobre a montagem como ferramenta de construção narrativa, tendo em vista que *Vó Maria* apresenta uma única fotografia para criar seus mais de trinta enquadramentos, e é através da organização das imagens e combinação das mesmas com os depoimentos sonoros que o realizador evidencia as lacunas na memória familiar que surgiram de geração em geração. Neste capítulo, Didi-Huberman aparece como uma das principais referências nas análises sobre montagem.

O curta-metragem *Antes de Ontem*, dirigido e roteirizado por Caio Franco, é a base para as discussões desenvolvidas no segundo capítulo. Nesse filme, o realizador utiliza fotografias de si mesmo tiradas enquanto ainda era criança e cria um documentário autobiográfico, onde a voz do próprio realizador guia a narrativa. Através de uma gravação de áudio supostamente enviada para a avó, Franco revisita imagens de si que o fazem refletir sobre questões ligadas à sua identidade racial enquanto homem negro, reflexões que ele só passou a ter na vida adulta. Devido às características desse filme, as discussões sobre o uso de imagens de acervo na construção de narrativas audiovisuais tornam-se

essenciais nesse capítulo, bem como pensar o arquivo enquanto ferramenta destinada ao futuro – que será revisitada e novamente questionada por outras gerações. Essas discussões ancoram-se em autoras como Sylvie Lindeperg. O filme *Antes de Ontem* também promove a reflexão sobre as narrativas documentais autobiográficas, com Bill Nichols, Jean-Louis Comolli e Cássio dos Santos Tomaim como os principais autores. Roger Odin também é um teórico abordado nesse capítulo, principalmente no que diz respeito à relação direta com a família na produção de filmes e fotos que depois servirão para a manutenção da identidade daquele grupo enquanto família.

Por fim, o curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia, é o filme que conduz o último capítulo deste livro. O curta-metragem foi criado com fotografias e filmes Super 8 que a realizadora encontrou na casa de uma tia e depois descobriu que pertenciam a seu tio, Luiz Roberto Galizia, que faleceu antes do nascimento da sobrinha. Antes de ter contato com os arquivos imagéticos particulares do tio, Ana Galizia conhecia apenas a história que seus familiares contavam sobre Luiz. Ao ver as fotografias e filmes que compõem o curta-metragem, a realizadora descobriu muitas outras camadas sobre quem ele era, informações que até então a família não havia compartilhado – como o fato de Luiz ser um homem homossexual que morreu durante a epidemia de aids nos anos 1980, quando ainda se sabia muito pouco sobre as possibilidades de tratamento dessa doença, vista como um tabu. Devido às características e materiais deste filme, o terceiro capítulo aborda o conceito de “guardião de memórias”, a partir de Ana Maria Mauad; e também da relação ética e política que os acervos familiares ganham quando caminham do privado (imagens guardadas pela família) para o público (levadas para festivais de cinema e canais de *streaming*, por exemplo) – Consuelo Lins e Thais Blank são algumas das autoras abordadas nesse debate.

No decorrer da leitura, é possível notar que o grau de complexidade das análises e dos filmes cresce no avançar dos capítulos. Isso se dá pela estrutura e duração dos filmes escolhidos, tendo em vista que *Vó Maria* é criado a partir de uma única imagem reenquadrada no decorrer de seus seis minutos de duração; e *Antes de Ontem*, também com seis minutos, já traz mais fotografias em seu corpo imagético e passa a fazer uso de *closes* para ressaltar tópicos abordados. Porém, é o filme *Inconfissões* (22 min) que possui a maior quantidade de imagens inseridas e também de elementos fílmicos, dentre eles, uso de filmagens em Super 8 e trilha sonora. No primeiro capítulo também não é incorporado nenhum depoimento de Osten, focando-se apenas na análise fílmica e bibliográfica da obra. Já nos capítulos 2 e 3, entrevistas com Franco e Galizia encontradas *on-line* complementam as reflexões sobre os filmes, o que também complexifica as

relações criadas entre os curtas, o circuito de festivais e seus processos de criação. A escolha de não entrevistar os realizadores, focando nos depoimentos encontrados *on-line*, se deu pelo desejo de mergulhar em obras que estão disponíveis em canais de *streaming* e *vídeo-on-demand* e nos materiais relacionados a elas que também circulam gratuitamente na internet. O livro foi pensado a partir de filmes e ramificações dos mesmos que, atualmente, podem ser acessadas pelos leitores como forma de complementar a leitura e reflexões sobre os objetos de pesquisa.

Este livro dedica-se ao estudo de um conjunto de três curtas-metragens documentais brasileiros produzidos entre 2011 e 2019, que circularam em festivais de cinema nacionais e internacionais. Para além da relevância dessas obras enquanto materiais audiovisuais premiados e amplamente difundidos, este livro serve como convite para que todos nós pensemos também nas imagens produzidas e armazenadas por nossas próprias famílias ou na ausência delas. Como afirma Odin, os filmes e as fotos domésticas servem de ferramenta de registro, mas também despertam em cada um de nós uma faísca estritamente individual. Para o autor, materiais de acervo funcionam “como um conjunto de sinais com a capacidade de pôr em movimento o nosso cinema interior: arrasta-nos, mais ou menos contra a nossa vontade, a mergulhar nas profundezas dos acontecimentos das nossas vidas”⁴ (Odin, 2010, p. 48).

4 Citação original: “[...] el cine doméstico funciona como un conjunto de señales con la capacidad de poner en movimiento nuestro cine interior: nos arrastra, más o menos a pesar nuestro, a sumergirnos en lo más profundo de los acontecimientos de nuestra vida”.

Capítulo 1:

A memória em três tempos

Reflexões sobre o curta-metragem "Vó Maria",
de Tomás von der Osten

Para acessar ao filme que serve como base deste capítulo,
clique aqui: <https://vimeo.com/25764297>

Uma única fotografia, analisada em detalhes, investigada partindo de um super *close* sobre a superfície da imagem, com evidência nas texturas do papel fotográfico, tonalidades e degradês, até chegar na totalidade da imagem fotográfica: o rosto de uma mulher branca, de cabelos presos, usando roupas pretas. Assim se estrutura o curta-metragem documental brasileiro *Vó Maria* (2011, 6min, cor, digital), dirigido, roteirizado e montado por Tomás von der Osten.

Nos primeiros instantes do filme, enquanto aquilo que vemos na tela não nos permite identificar o referente, pois se foca principalmente em detalhes plásticos sem definição do conteúdo, o som do curta-metragem nos traz informações importantes: aos poucos, através de entrevistas auditivas, entendemos que estamos descobrindo dados sobre uma pessoa chamada Maria, que foi avó da narradora (identificada como mulher pela qualidade da voz) e que, pelo timbre, parece já ser idosa. Enquanto ouvimos a entrevistada recordar com humor sobre momentos de sua infância, vemos a tela tomada por tons de marrom, bege e preto, em formas abstratas compostas por grãos e linhas sem um formato definido.

No segundo segmento do curta-metragem, outra voz feminina, que soa como uma mulher adulta, talvez por volta dos 40/50 anos, fala sobre memórias relacionadas a Maria que ainda permanecem e outras que ela já não conhece mais. Esse segundo depoimento auditivo possui um conteúdo mais vago, a personagem fala de informações que lhe foram contadas por sua mãe, já não há lembranças tão nítidas como no depoimento que deu início ao filme. As imagens, em compensação, agora surgem na tela já com alguma definição. Ainda não é possível saber exatamente o que ou quem vemos, porém, os *frames* já adquirem formas que remetem a uma figura humana: nariz, lábios, olhos, sobancelhas.

Por último, no terceiro segmento, uma adolescente tenta passar informações sobre Maria, mas tudo que consegue fazer é emitir sensações de confusão e descrever aspectos da imagem – é nesse momento que vemos, pela primeira vez, o que estava se formando na tela: a fotografia de Maria. A voz que finaliza o filme já não lembra mais nada sobre a personagem que dá título ao curta e também não tem nenhuma familiaridade com a forma daquela imagem que vê enquanto dá seu depoimento, uma fotografia antiga impressa, totalmente diferente das imagens que essa jovem produz e com as quais se identifica.

Em nenhum momento vemos os rostos das entrevistadas, a única imagem exibida na tela é o retrato de Maria, em mais de trinta enquadramentos diferentes. As três entrevistadas do curta-metragem têm participações exclusivamente auditivas, sem o acompanhamento de trilhas sonoras ou efeitos de áudio.

Vó Maria será o objeto principal de análise neste capítulo e funcionará como um guia das reflexões sobre passagem do tempo, evanescência da memória e montagem, no que diz respeito ao cinema e à fotografia em geral, mas, principalmente, neste filme que pode ser considerado intergeracional.

Para criar o curta-metragem *Vó Maria*, Tomás von der Osten optou por também não incluir cenas de paisagens externas. Por exemplo, além de não trazer filmagens de entrevistas com familiares e conhecidos de sua trisavó, também não são inseridas imagens da casa onde ela viveu, cenas de cidades por onde passou, etc. Na construção imagética desse curta, que é um fotofilme, uma única fotografia de Maria é o ponto de partida e o ponto final da narrativa. Parte de um significante plástico, inicialmente sem sentido claro, para uma imagem fotográfica repleta de significados, recordações, memórias.

O realizador é descendente de Maria, os depoimentos do documentário são dados, respectivamente, por sua vó, sua mãe e sua irmã. Maria foi a trisavó de Osten. Através da realização desse curta-metragem, o diretor/roteirista/montador investiga as memórias (mantidas e esquecidas) de sua família sobre a trisavó e nos faz revisitar nossas próprias memórias conectadas a fotografias familiares.

Osten realizou esse filme em 2011, enquanto estava cursando a faculdade de cinema (Bacharelado em Cinema e Vídeo na Universidade Estadual do Paraná – Unespar) em Curitiba. No momento de sua criação, o curta surgiu como um exercício de sala de aula, mas após suas exibições acadêmicas, circulou por festivais de cinema nacionais e internacionais, ganhando inclusive o prêmio de Melhor Curta-Metragem na Mostra de Cinema de Tiradentes em 2011. Sobre o filme, no ano de seu lançamento, o crítico e curador Eduardo Valente (2011) escreveu:

Vó Maria não é forte apenas por ser curto, é claro. Ele é forte principalmente por encontrar a maneira exata, esteticamente, para dar corpo e imagem a um sentimento bastante complexo: o do apagamento de uma pessoa pela passagem do tempo; sua transformação, de uma figura com presença física no mundo até se tornar pouco mais do que uma imagem sem um real recheio de vida.

Através da investigação de uma única imagem fotográfica, analisando-a e montando-a em um filme, Osten nos faz pensar sobre memória, esquecimento e evidencia a relação do cinema com o tempo, tanto o visto na tela quanto o que passa fora da tela, em nossa vida.

1.1 A fotografia e a construção e elaboração de memórias

Fotografias impressas e emolduradas, como o retrato de Maria, são objetos usados por diversas famílias para manter viva a sua memória e a das gerações passadas. Segundo Susan Sontag (2004, p. 19), “por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão”.

Esses registros familiares cotidianos que guardamos em álbuns e caixas representam a própria família de forma ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta (Sontag, 2004, p. 19). Algumas fotos acabam se tornando icônicas para certas famílias, retratos enquadrados que passam de avós para pais, para filhos e, dessa forma, a fotografia se intensifica enquanto um “objeto-imagem” que representa a memória de forma física, presente nas paredes de nossas casas (Leite, 1993, p. 75).

Muitos de nós já vimos fotografias enquadradas em grandes molduras, com fotos impressas ou pintadas, de nossos bisavós e tataravós. Em muitos casos, inclusive, esses eram os únicos registros imagéticos de alguns membros da família, tendo em vista que a fotografia não era uma ferramenta tão acessível, em termos de preço e disponibilidade, na época do início da popularização da fotografia no Brasil. No nosso país, há 100 anos, por exemplo, em cidades do interior do Paraná, como Ponta Grossa, local onde viveu Maria, quantos fotógrafos possuíam equipamentos e conheciam as técnicas para fazer retratos? Quais eram as ocasiões e quem eram as pessoas que tinham acesso a essas fotografias, ainda bastante raras? Só para exemplificar a complexidade de técnica e disponibilidade de equipamento no Brasil de 1920, Ederson Santos Lima, que pesquisa a trajetória do fotógrafo Guilherme Glück, natural da Lapa (cidade também localizada no interior do Paraná), afirma que Glück comprou uma máquina fotográfica e teve que ir até Curitiba, capital do estado, para ter aulas de como usá-la. A partir do momento em que ele dominou a técnica, passou a ir a cavalo visitar os moradores da Lapa e região para fazer retratos e registros de casamentos, nascimentos, etc. Havia pouquíssimos profissionais com máquinas fotográficas na época e o peso dos equipamentos criava a necessidade de estúdios ou meios de transporte para carregá-los (2016, p. 6).

Pensar em exemplos como esse deixa ainda mais clara a importância e singularidade desses retratos que passaram de geração em geração, não só pelo pouco acesso da população a esses registros imagéticos, como também pelo preço de um serviço como esse, que deixava as fotografias ainda mais valiosas. Ainda hoje, diversos anos após a data de criação e ampliação daquela imagem, muitas famílias mantêm essas fotografias antigas em locais de destaque em suas casas, ficando próximas à mesa de jantar, na

sala de estar, sempre presentes – como se nos observassem e nos fizessem lembrar da história que carregamos.

No caso de Maria, esse “objeto-imagem”, seu rosto emoldurado, fica exposta na parede da casa de um de seus familiares – informação que sabemos em um dos depoimentos trazidos no documentário – mas o reconhecimento dessa imagem, porém, só se dá pois alguém contou aos seus netos e bisnetos quem é a pessoa retratada. Há poucas memórias das vivências diretas com a pessoa representada na foto, já que alguns dos membros da família só tiveram contato com Maria através de sua representação imagética, conhecendo-a apenas como fotografia, após seu falecimento.

Jacinto Lageira e Angela Grandó (2018, p. 183) afirmam que, por mais que o objeto-imagem (nesse caso, a fotografia enquadrada) esteja presente, que possamos percebê-lo e tocá-lo, o que ele nos apresenta de fato é uma imagem de alguém que está ausente. Nossa imaginação nos faz conectar essa imagem à pessoa real, que foi fotografada em um tempo passado, mas que atualmente não está mais em nossas vidas. Segundo Lageira e Grandó (2018, p. 183), “desse conflito entre presença de uma ausência e ausência de uma presença, e isso no mesmo objeto (a mesma fotografia), pode nascer a ideia, a sensação ou o desejo, de transferir o ser do modelo na imagem, agindo como se essa última pudesse nos apresentar e não mais apenas re-apresentar o modelo tal como em si mesmo”.

Dubois também discorre sobre o sentimento que a fotografia instiga em relação à pessoa ou o lugar que ela representa. Para o autor, a presença desse pedaço de papel (a fotografia impressa) só torna mais palpável a ausência da pessoa cuja imagem está ampliada nela. Ao nos depararmos com a realidade dessa ausência, só nos resta olhar para a imagem.

Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável. Frustração ainda mais forte porque o substituto indiciário, ao mesmo tempo que assina a ausência efetiva do referente, se concede, como representação, como um objeto concreto/material, dotado de uma consistência física real (todo o fetichismo da imagem fotográfica vem dessa dupla postura: a foto como objeto pode ser tocada, enquadrada, colecionada, encerrada, queimada, rasgada, abraçada, justamente quando nos mostra apenas a ausência). Em fotografia, há sempre apenas

uma imagem, separada, tremendo em sua solidão, obcecada por essa intimidade que num instante teve com um real para sempre desaparecido (Dubois, 1993, p. 314).

Guardamos as fotografias das pessoas que amamos como forma de mantê-las conosco. Paul Ricouer (1994, p. 27) afirma que recordar é “ter uma imagem do passado” e que só é possível recordar, pois “essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito”. Segundo o autor, “quando narramos coisas verdadeiras, mas passadas, é da memória que extraímos, não as próprias coisas, que passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens que elas gravaram no espírito, como impressões, passando pelos sentidos” (Ricouer, 1994, p. 27). Não é possível lembrar e contar histórias de fatos ou pessoas que não nos marcaram de alguma forma, ou seja, que ficaram gravadas em nossos espíritos.

É comum que, ao mostrar a fotografia de algum familiar já falecido, apresentemos essa imagem como “esse é meu avô”, “essa é a minha tia”, por exemplo. Ao nos referirmos à imagem fotográfica (impressa em papel ou digital) como sendo a própria pessoa, estamos misturando a “percepção real da imagem (a imagem física) com sua percepção em imaginação”, ou seja, estamos confundindo a “representação com seu representado” (Lageira; Grando, 2018, p. 183).

O curta-metragem *Vó Maria*, de Tomás von der Osten, começa com o título do filme, inserido em uma tela preta, com alguns elementos brancos, que parecem com tinta descascada no canto inferior direito. Há um aspecto de poeira, com uma pequena sujeira localizada um pouco em cima das palavras “Vó Maria”. Não é possível distinguir se o que vemos é uma fotografia ou outro objeto, mas o aspecto da imagem já nos remete a algo antigo, talvez um pouco deteriorado. Na camada de áudio, enquanto vemos o título do filme aparecer lentamente nessa tela e depois sumir em um corte seco, ouvimos a voz de uma mulher que diz “*Essa foto é da minha vó, Maria, mãe do meu pai, Maria Lucas Corrêa*”. Pelo aspecto do timbre, a voz parece ser de uma mulher idosa.

Mesmo sem termos nenhum contexto sobre o que é o filme, a imagem e as palavras mencionadas aparecem nos primeiros 10 segundos do curta-metragem. Nesse primeiro contato com *Vó Maria*, já entendemos que essa narrativa se dará através de uma fotografia e quem falará sobre ela é um parente da pessoa retratada – já que a narradora diz “Essa foto é da minha vó”, em primeira pessoa.

Figura 1 – Título do curta-metragem *Vó Maria*, primeiro plano a ser mostrado no filme



Fonte: Curta-metragem *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011)

O depoimento que dá início ao filme é dado pela avó do realizador, neta de Maria, que é a única das três personagens do filme que conviveu diretamente com a pessoa que dá título ao filme. A primeira entrevistada é quem conta histórias muito diretas e detalhadas sobre Maria, como veremos mais à frente nesse capítulo. Isso se deve ao fato de que essa participante do documentário viveu com Maria durante parte de sua infância e ainda se recorda de muitas situações que viveram juntas. Para a pessoa que dá voz ao primeiro depoimento sonoro do filme, Maria não é fruto de relatos contados pelos outros, e sim, uma personagem com quem ela viveu situações que recorda até hoje.

Muitas vezes, informações passadas através de relatos orais, vindos de pais, mães, avós, tios/tias, enquanto olham fotografias antigas, são a fonte principal de dados sobre nossos parentes já falecidos. Ficamos sabendo pelas palavras dos outros, com base nas memórias e julgamentos desses outros, como os protagonistas daquelas fotos viviam, como eram suas personalidades e acontecimentos, cotidianos e extraordinários, pelos quais os retratados passaram.

Para Joon Ho Kim, a fotografia não serve apenas como um fragmento do passado, mas também como um documento comprometido com o futuro, que “expressa a necessidade de transcrever a finitude da nossa existência” (Kim, 1995, p. 245). Nesse sentido, o ato de tirar uma fotografia e de guardá-la em álbuns ou em destaque nas paredes acaba tendo a importância de manter a pessoa viva através dessa imagem impressa.

A fotografia ganha aqui a função de registrar e transmitir informações sobre um grupo de pessoas a outras gerações. Dessa forma, a imagem fotográfica passa a exercer um papel essencial na manutenção da memória familiar. Para Joël Candau, indo além da fotografia, o ato de recordar informações referentes a histórias pessoais ou coletivas, é essencial pois “sem a memória não há mais contrato, aliança ou convenção possível, não há mais fidelidade, não há mais promessas (quem vai recordá-las?), não há mais vínculo social e, conseqüentemente, não há mais sociedade, identidade, individual ou coletiva, não há mais conhecimento; tudo se confunde e está condenado à morte, pois é impossível entender um ao outro”⁵ (2002, p. 5).

O autor se refere aqui a um conceito mais geral de memória, mas levando-o à esfera familiar, podemos afirmar que, sem a transmissão de informações sobre gerações anteriores, podemos perder também nossa identidade e nossa sensação de pertencimento àquele grupo. Recordar e manter vivas informações referentes a nossas famílias também nos dá a noção de integrar-se a pessoas que podemos não conhecer, mas possuem nosso sobrenome e nosso sangue.

Ao se deixar registrar em uma imagem, de alguma forma, buscamos a imortalidade, uma forma de tentar fugir de nossa existência física finita e seguir vivos, ao menos nas memórias. Segundo André Bazin (1991, p. 24), as fotografias, mesmo sem cor ou deterioradas pelo tempo, remetem diretamente aos sujeitos representados nas imagens, são a “presença de vidas paralisadas em suas durações”. O autor afirma que as fotos são uma das formas pelas quais buscamos salvar-nos de uma “segunda morte espiritual”, pois “a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo” (Bazin, 1991, p. 24).

Mesmo que a imagem esteja embalsamada, as memórias relacionadas a ela não permanecem paralisadas. Além de se movimentarem, elas “ardem”, “queimam pela memória”, como diria Didi-Huberman (2018). Segundo Peter L. Berger, nossa memória muda com o passar do tempo, bem como nossa relação com as fotografias que registraram determinados momentos marcantes de nossas vidas.

O bom-senso erra redondamente ao considerar que o passado seja algo fixo, imutável, invariável, oposto ao fluxo contínuo do presente. Pelo contrário, pelo menos em nossas próprias consciências, o passado é maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida que nossa memória reinterpreta e re-explica o que aconteceu (Berger, 1996, p. 68).

⁵ Citação original: “Sin la memoria no hay más contrato, alianza o convención posible, no hay más fidelidad, no hay más promesas (quién va a recordalas?)”, no hay más vínculo social y, por conseqüente, no hay más sociedad, identidad, individual o colectiva, no hay más saber; todo se confunde y está condenado a la muerte, 'porque es imposible comprenderse’”.

Ao olhar a fotografia de Maria, a avó do realizador, primeira entrevistada, relembra de situações engraçadas, ri e se diverte com lembranças de infância que envolviam a sua avó ali retratada. Mas no final desse mesmo depoimento, a entrevistada muda o tom de sua fala que passa a ser mais sério quando afirma que não viu mais sua avó quando se tornou adulta: *“Ela era de uma opinião assim que não tinha... se ela falasse que pau era pedra... Depois nunca mais voltei lá, depois, quando ela ficou doente a mãe foi cuidar, mas eu não voltei lá. Daí nessa época eu já era casada, já tinha a tua mãe, daí não voltei mais lá, não vi mais ela”*. Com o passar dos anos, a relação entre as duas personagens se modificou e uma mesma imagem serve de gatilho para lembranças ligadas ao riso e à seriedade.

O ato de contemplar uma imagem pode nos causar emoções diferentes em épocas diferentes de nossas vidas: em um momento somos tomados por um sentimento de felicidade ou nostalgia e, depois de alguns anos, conforme nossas relações com os(as) retratados(as) se modificam, esses sentimentos podem ser substituídos por raiva, ressentimento ou tristeza. Segundo Adair Felizardo e Etienne Samain (2007, p. 215):

Em nível individual, uma fotografia pode reavivar sentimentos antes esquecidos, relativos a um momento ou a uma presença que não está mais entre nós, ou trazer, por instantes, sensações vividas em determinada época e que já não existem mais; ela cumpre o seu papel na rememoração, na reminiscência e na redescoberta dos fatos.

Os autores afirmam ainda que não são só os sentimentos associados a uma fotografia que mudam com o passar do tempo, que *“as pessoas envelhecem e morrem, os objetos e equipamentos se modificam ou se deterioram com o tempo”*. Para Felizardo e Samain (2007, p. 218), o que se mantém conservado através da passagem do tempo é a fotografia, *“o que nela ficou registrado se materializa e se imortaliza”*.

A sinopse do curta-metragem *Vó Maria*, que dá título a esse capítulo, é *“a memória em três tempos”*. Através desse pequeno filme de seis minutos, podemos observar como uma fotografia, um objeto palpável, emoldurado, colocado em uma parede para representar uma das matriarcas da família, pode materializar uma pessoa e imortalizá-la. Porém, para além desse objeto que resistiu à passagem do tempo, as memórias relacionadas a Maria também podem ser imortalizadas? O que as novas gerações veem quando observam essa imagem fotográfica: a história de Maria ou grãos e texturas de uma imagem desconhecida em tons de sépia?

1.2 A fotografia encontra o cinema

Câmeras fotográficas e filmadoras são aparatos utilizados por muitas famílias para registrar as imagens que desejam guardar na memória. A partir do momento em que as câmeras tornaram possível gravar aparições e acontecimentos momentâneos, foi destruída “a ideia de que as imagens são atemporais. Ou seja, a câmera mostrou que o conceito de passagem do tempo é indissociável da experiência visual”⁶ (Berger, 2003, p. 18). Porém, a maneira como a fotografia e o cinema armazenam esse tempo/espço e a forma como essas imagens reverberam em quem as vê é bastante diferente.

Susan Sontag (2004, p. 28) diz que as fotografias, por serem uma “nítida fatia do tempo”, se tornam altamente “memoráveis”, mais do que imagens em movimento, inclusive, por não serem apresentadas em fluxo. Para a autora, quando imagens são exibidas de maneira sequenciada, como na televisão, por exemplo, a sensação causada no espectador é que “cada imagem cancela a precedente”. Já a fotografia, “é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (2004, p. 28). Ao usar a expressão “momento privilegiado”, a autora se refere à possibilidade de guardar para sempre na memória algum momento específico, através do registro desse instante em uma fotografia que nos permitirá voltar sempre às sensações daquele acontecimento fotografado. Mas, ao pensar nesse “momento privilegiado”, também podemos refletir sobre a forma como Sontag conecta a fotografia ao tempo, no sentido dos minutos que tomamos para contemplá-la, quase como se isso representasse passar mais tempo com a pessoa ali presente naquele pequeno pedaço de papel. Nesse caso, a ideia do tempo aparece como algo mais abstrato, conectado mais fortemente ao sentimento que o momento nos traz, do que com o passar dos minutos no relógio.

Roland Barthes também diferencia as relações que temos com a recepção de imagens estáticas e em movimento. Para o autor, o cinema e a fotografia se encontram em oposição radical no que diz respeito às mensagens que transmitem.

A fotografia instaura, na verdade, não uma consciência do *estar aqui* do objeto (o que qualquer cópia poderia fazer), mas a consciência do *ter estado aqui*. [...] Na fotografia há uma conjunção ilógica entre o *aqui* e o *antigamente* [...]; sua irrealidade é a irrealidade do *aqui*, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, não é absolutamente uma

⁶ Citação original: “The camera isolated momentary appearances and in so destroyed the idea that images were timeless. Or, to put in another way, the camera showed that the notion of time passing was inseparable from the experience of the visual (except in paintings)”.

presença, e é necessário aceitar o caráter mágico da imagem fotográfica [...]. Se essas observações procedem, seria, então, necessário vincular a fotografia a uma pura consciência ‘espectatorial’ e não à consciência ficcional, mais projetiva, mais ‘mágica’, de que dependeria, grosso modo, o cinema; poderíamos, assim, estabelecer, entre o cinema e a fotografia, não mais uma simples diferença de grau, mas uma oposição radical: o cinema não seria a fotografia animada: nele o *ter estado aqui* desapareceria, substituído por um *estar aqui* do objeto (Barthes, 1990, p. 36).

Nesse ensaio, Barthes está considerando o cinema como uma forma de contar histórias, uma linguagem mais ligada ao ficcional, ao passo que conecta a fotografia a uma ideia de registro documental e jornalístico, um “instantâneo” do tempo. Mesmo sabendo que tanto o cinema quanto a fotografia podem elaborar narrativas, caminhando pelas estradas da ficção e do documentário, vale ressaltar aqui a ideia do autor de que a fotografia geralmente remete ao que já passou, ao passo que o cinema nos dá a sensação de “isso está acontecendo agora”. No caso do curta-metragem *Vó Maria*, um filme documental, essa projeção “mágica” não se dá pelo roteiro ou pela criação de personagens e cenários desconectados da realidade, e sim, pela tentativa de reanimar memórias de uma imagem parada no tempo.

Em documentários onde netos, filhos e gerações mais jovens investigam memórias familiares, como é o caso do filme aqui analisado, é comum o uso de fotografias como “gatilho da memória”, como afirma Fernando Seliprandy (2018, p. 238). Segundo o autor, os documentários intergeracionais (usando aqui o prefixo “inter-” para “ressaltar a dinâmica das interações nos processos de rememoração”), colocam as gerações dos descendentes em um papel ativo frente à memória das pessoas mais velhas que protagonizaram ações antes mesmo que os documentaristas tivessem nascido. Seliprandy (2018, p. 103) vê os realizadores como “agentes de uma revisão daquele passado no presente”, onde “certos legados são transmitidos, mas há também os gestos de apropriação. Surge daí um circuito intergeracional com vetores multifacetados”.

Em sua tese, Seliprandy se refere especificamente a diretores e diretoras de filmes que falam sobre integrantes de suas famílias que viveram durante o período das ditaduras no Cone Sul. Para refletir sobre os filhos de sobreviventes do Holocausto, ele se baseia no conceito de pós-memória cunhado por Marianne Hirsch (1997, p. 22), que assim o define:

[...] uma forma poderosa e muito particular de memória precisamente porque sua conexão com seu objeto ou fonte é mediada não pela lembrança, mas por um investimento e

criação imaginativos. Isso não quer dizer que a memória em si não seja mediada, mas que está mais diretamente ligada ao passado. A pós-memória caracteriza a experiência de quem cresce dominado por narrativas anteriores ao seu nascimento, cujas próprias histórias tardias são esvaziadas pelas histórias da geração anterior moldadas por eventos traumáticos que não podem ser compreendidos nem recriados⁷.

A autora acredita que “a pós-memória se distingue da memória pela distância geracional e da história pela profunda conexão pessoal” (1997, p. 22), afinal, os descendentes de pessoas que viveram eventos marcantes na história não vivenciaram os acontecimentos que impactaram seus pais, mas cresceram ouvindo as histórias contadas por eles e sobre a influência dessas vivências, o que faz com que essas memórias não sejam diretamente suas, mas reverberem fortemente neles.

Para Hirsch, as fotografias são o meio mais forte de conexão entre a lembrança, a memória e a pós-memória da primeira e segunda geração de uma família, justamente por possuírem um vínculo forte e duradouro com os fatos vividos no passado. A autora afirma que as fotos “são os restos, os fragmentos das fontes e os blocos de construção, cheios de buracos, das obras da pós-memória. Afirmam a existência do passado e, na bidimensionalidade plana, assinalam a sua distância intransponível” (1997, p. 23)⁸.

Nos filmes que compõem este livro, o papel dos realizadores é revisitar e se apropriar de memórias de seus familiares registradas e conservadas em acervos imagéticos para produzir um material audiovisual. Por mais que não sejam eventos traumáticos da história, temática onde se foca Hirsch, a ideia de pós-memória ressoa aqui também, tendo em vista que são jovens cineastas que se baseiam em fotografias do passado, mas também em relatos orais de geração anteriores. A fotografia aqui segue servindo como gatilho para a criação de um roteiro, para reflexões sobre suas famílias e sobre os próprios diretores e diretoras. Não são apenas suas memórias que estão em pauta, mas, no caso de *Vó Maria*, são as memórias da família que estruturam a linha que guia a narrativa.

7 Citação original: “Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”.

8 Citação original: “Photographs in their enduring ‘umbilical’ connection to life are precisely the medium connecting first and second generation remembrance, memory and postmemory. They are the leftovers, the fragmentary sources and building blocks, shot through with holes, of the works of postmemory. They affirm the past’s existence and, in the flat two-dimensionality, they signal its unbridgeable distance”.

Philippe Dubois, ao pensar em filmes de realizadores como Chris Marker, Agnès Varda e outros cineastas que usam fotografias analógicas para falar de questões autobiográficas, afirma que o uso de fotos como principais elementos visuais de um longa ou curta-metragem faz com que esses se tornem “filmes de dispositivo”. Ao mesmo tempo, essa combinação de linguagens nos faz refletir de forma mais nítida sobre as relações teóricas, maquinárias e conceituais entre o cinema e a fotografia.

Cada um desses filmes começa, portanto, propondo, à sua maneira, uma dupla questão: primeiro, “como (fazer) falar a foto (no e pelo filme)?”; segundo, “por que a foto é o objeto transicional privilegiado da inscrição autobiográfica no cinema?”. E a única resposta a essas questões encontra-se no fato de que cada um desses filmes de fotos é tipicamente um filme de dispositivo: a foto não marca a inscrição autobiográfica do “Eu” senão através de um dispositivo particular (uma configuração singular de imagem e palavra) que articula psiquicamente a relação foto-cinema num todo orgânico. Esse dispositivo é por si só tão significativo quanto as fotos que ele veicula. O que significa que esse dispositivo é, de certo modo, sempre teórico, tanto conceito quanto forma, tanto maquinação quanto maquinaria (Dubois, 2012, p. 5).

O uso de fotografias em filmes extrapola a ideia de dispositivo, pois traz também o conteúdo mnemônico daquelas imagens: os personagens, os cenários, a forma como o movimento foi capturado naquela foto. Há, assim, a fotografia como objeto (papel fotográfico escaneado e usado para compor os quadros de um filme) e a imagem como conteúdo (Quem vemos? Onde essa imagem foi feita? Quando foi feita? O que essa fotografia significa para o realizador desse filme? Que memórias aciona?).

Em *Vó Maria*, a fotografia é a faísca, mas o encontro dessa imagem fragmentada com os depoimentos sonoros é que cria a real combustão. Em contraste com as imagens iniciais, que mais trazem dúvidas do que revelam informações, na construção sonora da narrativa de *Vó Maria*, as primeiras informações que escutamos são bastante descritivas e essenciais para entendermos um pouco mais sobre quem foi e como era Maria.

O filme é iniciado com o depoimento da avó do realizador, que, como já vimos anteriormente, abre o curta-metragem dizendo: “*Essa foto é da minha vó, Maria, mãe do meu pai, Maria Lucas Corrêa. Quando eu tinha uns 13 pra 14 anos eu fiquei... quando eu estudava no Colégio Santana lá em Ponta Grossa, eu fiquei na casa dela. As lembranças que eu tenho dela (gargalhada), acho que eu nem posso contar as malandragens que eu fazia para ela*”⁹. A primeira entrevistada é a personagem do filme que possui as memórias

⁹ Transcrição dos áudios do curta-metragem *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011).

mais nítidas sobre Maria, pela fala, é possível saber que houve uma convivência duradoura entre as duas.

A partir desse primeiro relato sonoro, nós, espectadores(as), ficamos sabendo que Maria era uma mulher religiosa, não gostava de ser chamada de “vó”, preferia que seus netos se dirigissem a ela como “madrinha”, era uma mulher séria, de opiniões fortes. Essas informações são dadas pela neta de Maria, que morou com a avó no interior do estado do Paraná, durante seu período de colégio. São informações detalhadas, que trazem especificidades sobre a forma como Maria andava, como se vestia, sobre os hábitos dela, como o trecho no qual a personagem narra o dia em que Maria escorregou em um sabugo de milho e ficou muito nervosa quando sua neta riu da situação.

Ao mesmo tempo que as memórias contadas são extremamente nítidas e detalhadas, a tela é tomada por imagens enigmáticas, que não nos permitem identificar o que vemos. Texturas em cor sépia, imagens granuladas são sequenciadas e reconhecemos muito pouco, no máximo, adivinhamos que se trata de partes de um rosto: olhos, nariz, lábios (Figuras 2, 3, 4 e 5).

Figuras 2, 3, 4 e 5 – Planos do curta-metragem *Vó Maria*, exibidos durante o depoimento auditivo da neta de Maria, avó do realizador (Segmento 1)



Fonte: Curta-metragem *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011)

A escolha de Osten por iniciar o curta-metragem com planos detalhes nos instiga a querer decifrar o que está na tela. Em alguns desses enquadramentos fechados, identificamos partes de um rosto, o que cria mais questões: sobre quem estão falando? O que estamos vendo? Ismail Xavier afirma que, mesmo que não compreendamos imediatamente o que vemos, ao assistir um filme, sabemos que apenas um pequeno fragmento de um corpo já indica que existe o restante da imagem fora do quadro.

Uma relação frequente vem do fato de que o enquadramento recorta uma porção limitada, o que via de regra acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos ou de corpos. A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço “fora da tela”. O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo (Xavier, 2021, p. 19).

A partir da identificação de que há, sim, uma figura humana ali e que, provavelmente, seja a imagem da pessoa de quem a entrevistada fala, já é proposta uma dinâmica de contraste entre imagem e som na forma como Osten estrutura o documentário. Nos dezessete planos mostrados nesse primeiro segmento, todos fixos, intercalados por

breves telas pretas – dando a sensação da passagem das imagens em um projetor de *slides* – o diretor/montador já consegue transformar a imagem imóvel da fotografia, em um corpo temporal, que se move.

Na estrutura da montagem, Osten sequencia diversos *frames* da fotografia, criando uma narrativa fílmica imagética que caminha juntamente com o som. O retrato de Maria, antes estática e presa a uma moldura, ganha aqui um corpo próprio, uma nova constituição que passa a mover-se e fazer acender/queimar lembranças do passado e informações sobre o presente, que seguirão registradas na forma de um filme, passível de ser assistido muitos anos além da data de sua produção.

1.3 O Cinema e o tempo - da imagem e da vida

Jacques Aumont (2004, p. 100) afirma que o contraste entre cinema e fotografia mora exatamente na potência do cinema em registrar o tempo: “por mais breve e imóvel que seja um plano, ele jamais será a condensação de um momento único, mas sempre a impressão de uma certa duração. [...] O cinema, o plano, a vista cinematográfica são, em compensação, tempo em estado puro”.

A afirmação de Aumont coloca a imagem cinematográfica como uma manifestação do tempo como algo que passa cronologicamente, o tempo em estado puro é o que observamos nos relógios. Por mais que os filmes tenham uma duração e as imagens sejam sequenciadas em uma ordem, a criação de um roteiro, as escolhas tomadas pela direção e a existência da montagem colocam o tempo cinematográfico em uma configuração muito mais ampla e fragmentada.

Para Andrey Tarkovsky (1989, p. 60), o que conecta o cinema à literatura é a possibilidade que o escritor e o cineasta têm de “tirar o que eles querem do que é oferecido pelo mundo real e organizá-lo em sequência dentro do tempo”¹⁰. O autor afirma que, ao diretor de um filme, cabe o papel de esculpir no tempo.

Qual é a essência do trabalho do diretor? Poderíamos defini-lo como esculpir no tempo. Assim como um escultor pega um pedaço de mármore e, internamente consciente das características de sua peça finalizada, remove tudo o que não faz parte dela – assim o cineasta, de um ‘bloco de tempo’ feito de uma enorme, sólido aglomerado de fatos vivos,

¹⁰ Citação original: “[...] to take what they want of what is offered by the real world, and to arrange it in sequence within time”.

corta e descarta o que não precisa, deixando apenas o que deve estar no filme acabado, o que se mostrará essencial à imagem cinematográfica (1989, p. 63)¹¹.

Se cinema é tempo, ao analisar filmes como *Vó Maria* precisamos levar em conta que a palavra “tempo” não se refere apenas à duração do plano, mas, principalmente, à ação direta do passar dos anos na formação de nossa identidade através das nossas memórias. É necessário lembrar também que os personagens desse filme não se movem, já que a tela é preenchida apenas por planos de um retrato fotográfico e as entrevistadas não são mostradas, apenas ouvidas. No caso desse material audiovisual, a “impressão de uma certa duração” mencionada por Aumont, vem da montagem desses fragmentos de uma imagem fotográfica, não da observação de pessoas ou paisagens que se movem na tela com a mesma duração e forma que se moveriam na vida fora da tela.

Para Didi-Huberman (2015, p. 15), não é só o cinema que representa o tempo, o autor afirma que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”. Quando olhamos para uma imagem, seja ela estática ou em movimento, devemos estar cientes de que “ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée], A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha” (2015, p. 16).

No segundo segmento do curta-metragem *Vó Maria*, o tempo nos assola de uma forma ainda mais profunda. As imagens que vemos agora já são mais definidas, a câmera revela que há, sim, um rosto feminino e já podemos ter certeza de que é uma foto antiga. Aqui, mais do que a transformação dessa fotografia em uma imagem em movimento, a condução da narrativa ressalta essas reflexões de Didi-Huberman, mostrando o tempo como um elemento que vai além do sequenciar das imagens, mas como uma forma de provar que informações se perdem com o passar dos anos, aos poucos são esquecidas na história familiar.

Bazin (1991, p. 19) afirma que “a morte não é senão a vitória do tempo”. Pensar que uma fotografia de Maria continua pendurada nas paredes da casa de um de seus familiares anos após o seu falecimento pode ser uma prova de que ela permaneceu viva através do tempo. Porém, quando ouvimos as palavras da mãe do realizador, a segunda entrevistada, percebemos que muitas informações sobre o passado familiar já não estão mais tão nítidas.

11 Citação original: “What is the essence of the director’s work? We could define it as sculpting in time. Just as a sculptor takes a lump of marble, and, inwardly conscious of the features of his finished piece, removes everything that is not part of it—so the filmmaker, from a ‘lump of time’ made up of an enormous, solid cluster of living facts, cuts off and discards whatever he does not need, leaving only what is to be an element of the finished film, what will prove to be integral to the cinematic image”.

Em seu depoimento, ela diz: “*Ela é avó da minha mãe. Eu conheço ela pelas histórias que eu escutei dela na minha infância e até agora. Esses dias mesmo minha mãe estava comentando algumas coisas sobre ela. Eu sei dela que minha mãe dizia que ela era uma mulher alta, bonita e reta, sempre penso nela desse jeito. E as outras coisas que eu sei dela, duas coisas me marcam bastante: uma é que ela era uma pessoa muito religiosa, que não perdia a missa, levantava cedo, e a outra coisa que eu sempre acho engraçado, que a minha mãe conta e eu acho que isso tem uma influência forte na nossa família, é o perfil dela de... como é que eu posso dizer... de não desperdício, chegando a um pouco de exagero. O que eu achei legal da experiência é que quando você falou pra mim que... você propôs a conversa eu... me deu um branco e eu pensei ‘eu não sei nada dela’. Desde então eu comecei a pensar: ‘o que eu sei dessa mulher?’ E eu acabei descobrindo que eu lembrava de coisas e lembrava de coisas importantes”*.¹²

Como a própria entrevistada diz, ela conhece Maria através das histórias que escutou sobre ela durante sua infância e nos tempos atuais. As memórias aqui já não surgem de vivências diretas com Maria, mas de histórias contadas por outros membros da família. A forma como o realizador escolhe ordenar as imagens desse trecho do filme – tornando o rosto de Maria mais visível, mas os áudios sobre ela menos esclarecedores – nos faz observar a capacidade do cinema de, ao mesmo tempo, dar vida e evidenciar a morte das imagens.

Vale lembrar que, para Marianne Hirsch, a fotografia também possui uma relação com a morte e a perda, pois, ao invés de mediar o processo de memória individual e coletiva, as fotos trazem o “passado de volta como alguém que retornou dos mortos, fantasmagórico, enfatizando, ao mesmo tempo, sua imutabilidade e seu passado irreversível e irrecuperável”¹³ (1997, p. 20). Em *Vó Maria*, a cada novo segmento que se inicia, ficamos mais cientes de que, por mais que uma imagem possa representar uma pessoa que não está mais viva, ou que partiu, ela também nos ressalta como nada pode ser feito sobre a ausência da mesma. As histórias contadas sobre familiares ausentes podem ajudar na manutenção de uma parte da memória da pessoa, mas em nada modificará a ação do tempo.

A construção de uma identidade familiar através de relatos orais sobre pessoas que viveram antes de nós acontece de geração em geração, ano após ano, mas mesmo assim, como uma criatura viva, nossas memórias se modificam, não há controle sobre isso. Segundo Ana Maria Mauad (2008, p. 58-59),

12 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011).

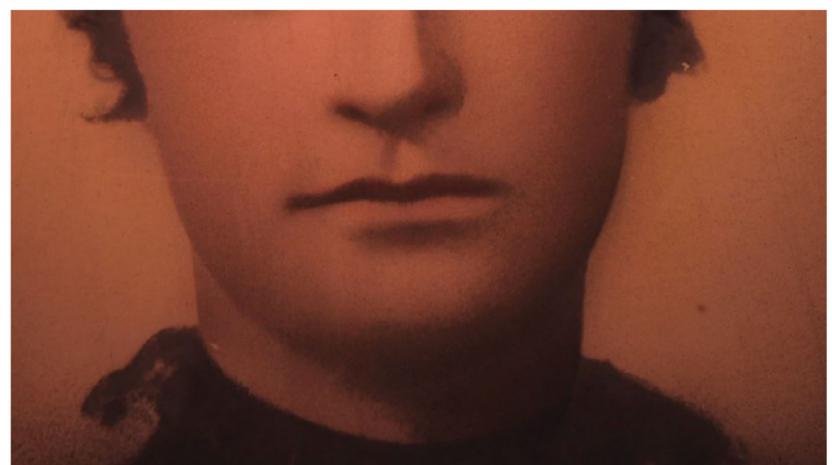
13 Citação original: “to bring the past back in the form of a ghostly revenant, emphasizing, at the same time, its immutable and irreversible pastness and irretrievability”.

A família, ao guardar determinados objetos, ao relatar certos eventos, ao organizar um álbum de fotografias, determina o que deve ser lembrado e preservado da ação do esquecimento. Nenhum grupo social tem a sua perenidade assegurada, há que se trabalhar neste sentido, daí a preocupação da família em manter a identidade do grupo através da preservação e transmissão de sua memória.

No curta-metragem *Vó Maria*, percebemos que houve um esforço familiar em contar histórias sobre Maria para evitar que informações se perdessem, porém, ao combinar entrevistas feitas com familiares do realizador, o ritmo de montagem e os enquadramentos criados por Osten, o curta-metragem deixa evidente que não há o que possa ser feito em relação ao esquecimento e às transformações/perdas das memórias. O cinema pode dar vida e movimento a uma imagem fotográfica através da montagem, mas o tempo, referindo-se aqui também ao passar dos anos, nos atinge para além do filme.

Vó Maria nos faz refletir sobre os efeitos desses tempos (cinematográfico e cotidiano) nas nossas vivências diárias, não só nas relações familiares. Se, como afirma John Berger (1993, p. 18), “o conceito de passagem do tempo é indissociável da experiência visual”, nesse curta metragem, não só vemos os efeitos do tempo, mas também podemos ouvi-lo passar através dos depoimentos das documentadas.

Figuras 6, 7, 8 e 9 – Planos do curta-metragem *Vó Maria*, exibidos durante o depoimento auditivo da bisneta de Maria, mãe do realizador (Segmento 2)



Fonte: Curta-metragem *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011)

Em relação ao tempo das imagens na tela, Bazin, em sua *Ontologia da Imagem Fotográfica*, nos fala sobre esse caráter dos filmes, de libertar as imagens fotográficas de sua paralisia mumificada. “O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar, o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como uma múmia em mutação” (Bazin, 1991, p. 25). O autor fala aqui sobre imagens gravadas pela câmera cinematográfica, onde os corpos se movem na mesma duração em que na vida real. Por mais que em *Vó Maria* as imagens sejam todas advindas de recortes de uma mesma fotografia, nesse curta-metragem a afirmação do autor também encontra eco, mas, nesse caso, devido à montagem realizada por Osten. A forma como o filme foi editado cria no espectador um movimento de investigação do retrato de Maria, como se estivéssemos olhando-a durante os minutos de duração do curta-metragem, vendo-a se libertar de seu embalsamento fotográfico e se mover diante de nossos olhos.

Para além do potencial cinematográfico de criar movimento em uma imagem fotográfica, a proposta deste documentário, de fazer com que membros da família olhassem novamente para um retrato antigo, fez com que memórias fossem recuperadas antes mesmo destes áudios e imagens chegarem à ilha de edição ou à tela de uma sala de cinema. A fala da mãe do realizador evidencia esse caminho da memória, quando ela diz que, no momento em que Osten propôs a entrevista para a produção do filme, ela voltou a pensar no que sabia sobre Maria. A criação do filme surge aqui como uma ferramenta de recuperação de memórias, uma forma de fazer sobreviver lembranças trazidas por essa fotografia que talvez se perdessem se não fossem reacendidas pela proposta da realização desse documentário.

Etienne Samain (2011, p. 33) afirma que as imagens vivem e sobrevivem no tempo, são formas que pensam na medida que

[...] as ideias por ela (a imagem) veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós – quando a olhamos – são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas.

Não podemos nos esquecer também de que, ao falar de Maria, o realizador fala de si mesmo e de sua história familiar, tendo em vista que ele também é trineto de Maria e que as entrevistadas são sua avó, sua mãe e sua irmã. O trabalho realizado por Osten

na montagem do filme mostra as memórias remanescentes sobre Maria, e ao mesmo tempo aponta questões do diretor perante a história da própria família: o que ainda se sabe sobre quem sou e quem somos enquanto família?

Candau conecta diretamente a identidade de um indivíduo à sua memória. Segundo o autor, não é possível existir identidade sem memória, pois é a memória que permite que o indivíduo compreenda a si mesmo no decorrer de sua vida. Para Candau (2002, p. 116), também “não pode haver memória sem identidade, pois o estabelecimento de relações entre estados sucessivos do sujeito é impossível se ele não estiver consciência de que essa cadeia de sequências temporais pode ter significado para ele”¹⁴.

Ou seja, precisamos estar cientes de quem somos e recordar o que aconteceu no nosso passado, enquanto indivíduo e enquanto grupo familiar, para podermos compreender qual é a nossa identidade. No caso do filme *Vó Maria*, a sequência de acontecimentos temporais vividos por Maria, e que antecedem o nascimento do realizador, impactam diretamente na compreensão de Osten sobre si mesmo. Sendo o mesmo diretor, roteirista e montador do filme, o papel da montagem aqui ganha mais importância, tendo em vista que reflete tanto na maneira como a história da trisavó de Osten é narrada, quanto na forma como ele sequencia as imagens e sons e apresenta ao público.

Xavier nos fala dessa potência de criação de conteúdo no momento da edição e de como as escolhas do montador do filme manipulam nossa percepção. Há, na escolha dos planos que se sequenciam e dos depoimentos que se sobrepõem a eles, uma ação direta e de extrema importância.

Cada imagem em particular foi impressa na película como consequência de um processo físico “objetivo”, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação. Para os mais radicais na admissão de uma pretensa objetividade do registro cinematográfico, tendentes a minimizar o papel do sujeito no registro, a montagem será o lugar por excelência da perda da inocência (Xavier, 2021, p. 24).

Glaura Cardoso Vale ressalta como o ato de montar um filme composto de fotografias vem da ação de desmontar o álbum de onde essas fotografias saíram. A autora afirma que por mais que um álbum fotográfico seja montado em ordem cronológica dos acontecimentos de um determinado sujeito, no cinema, é o realizador quem determina

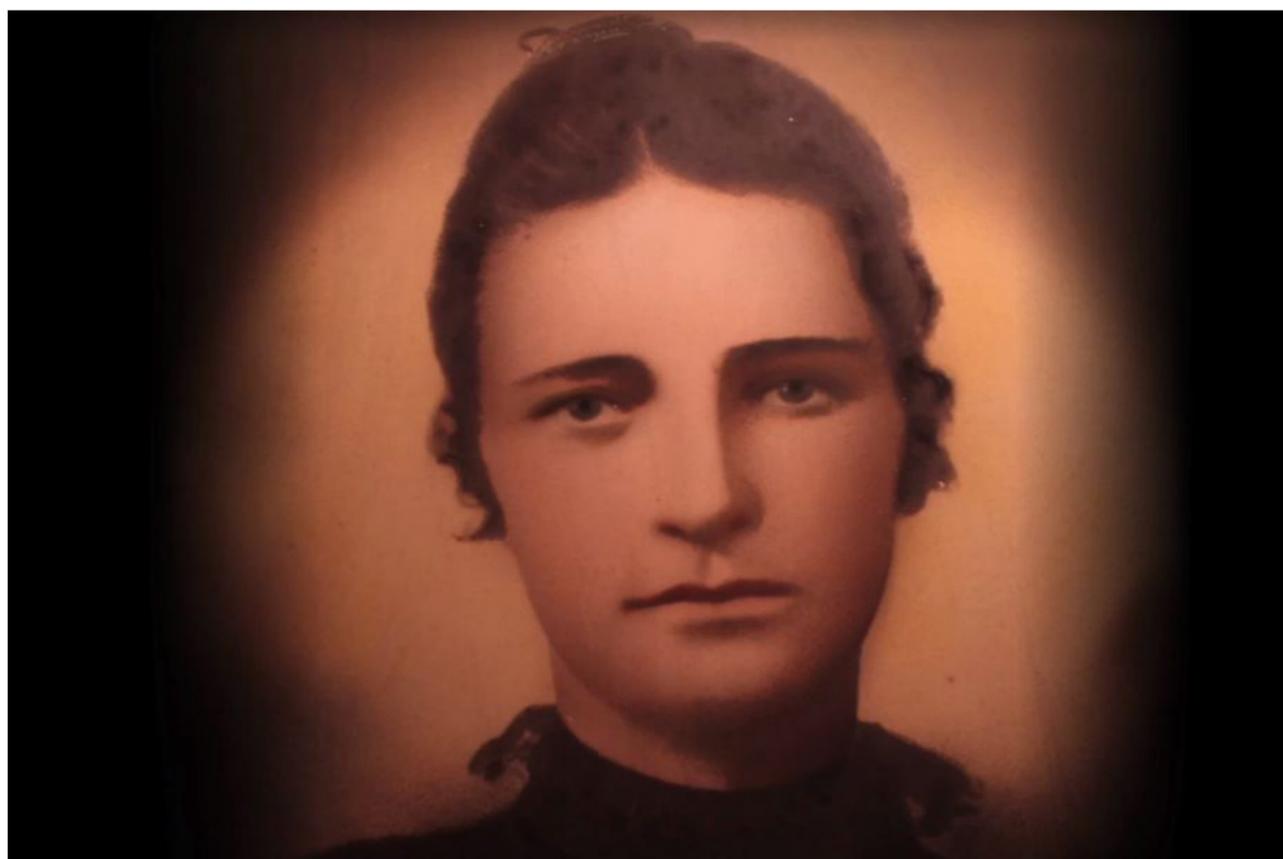
14 Citação original: “No puede haber identidad sin memoria (como recuerdos y olvidos), pues únicamente esta facultad permite la conciencia de uno mismo en la duración. A la inversa, no puede haber memoria sin identidad, pues la instauración de relaciones entre estados sucesivos del sujeto es imposible si este no tiene a priori conciencia de que este encadenamiento de secuencias temporales puede tener significado para él”.

a ordem de inserção das imagens e a duração de cada uma delas na tela. “É preciso desmontar o álbum, ampliar o detalhe, para que o cineasta ou a cineasta possam dar a ver a sua real condição enquanto ser mortal perante uma obra que parece maior do que eles mesmos, isto porque a obra contém o mundo.” (Vale, 2020, p. 31).

1.4 Narrar a história com os fragmentos de memória que restam

No terceiro e último segmento do curta-metragem, o relato auditivo da irmã do realizador é iniciado enquanto vemos o rosto inteiro de Maria. Agora já conhecemos sua imagem: pele clara, cabelos presos, sobrancelhas bem definidas, lábios finos. Também já temos na nossa memória as descrições feitas pela avó e pela mãe do realizador acerca da personalidade, vivências e do porte físico de Maria.

Figura 10 – Plano do curta-metragem *Vó Maria*, exibido durante o depoimento auditivo da trineta de Maria, irmã do realizador (Segmento 3)



Fonte: Curta-metragem *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011)

Os caminhos opostos traçados entre imagem e som, na forma como a montagem do filme foi composta, ficam totalmente evidentes nesse último segmento do documentário. Enquanto vemos a tela tomada pela face da pessoa que dá título ao curta, no depoimento sonoro ouvimos o seguinte relato: “(risadas) Sei lá, era pra eu conhecer, né? Quer dizer, é minha tataravó. Tataravó é a mãe da minha bisa, né? Ela é a mãe da minha bisa... mãe da minha avó materna... nossa, meu deus! Não é? (risadas) Fiquei confusa, calma! Cara...

não lembro, eu lembro que... ai... não lembro nem se era a bisa ou a vó que falaram que moraram com ela um tempo, daí diziam que ela era bem autoritária... sei lá, essas coisas que a mãe também fala da vó assim, tipo, de... ah cara, essas coisas de cidade do interior, tipo de ir pra casa cedo e não deixar sair, não deixar fazer as coisas que os adolescentes rebeldes querem fazer. Não sei, eu sempre achei estranho que ela tava de preto, tipo, inteira de preto e essa gola... sei lá, sempre me deu uma impressão meio de enterro. Eu tinha medo quando era menor, dos quadros da parede. Sei lá... ah tô confusa! Nossa, que medo... Sei lá, é que ela parece, bom... é que essa foto, foto? Sei lá, é muito difícil de dizer! Porque, tipo, eu não sei nada sobre ela, assim... sei lá, ela tá meio com a cabeça virada pra cá assim e esse olho menor que esse, que ela tá olhando mais pra cima...”.¹⁵

A voz que escutamos parece ser de uma adolescente, fato reforçado pelo uso de expressões como “tipo”, “cara” e “sei lá”, empregadas com frequência no depoimento. Segundo Joël Candau (2002, p. 50), a memória genealógica é formada principalmente de forma oral e “se mantém até a terceira geração de antepassados e nesse momento aparecem as lacunas, começam a se tornar imprecisas, seletivas ou fictícias”.¹⁶ Isso é observado no curta-metragem, logo no início desta última entrevista, narrada pela trineta de Maria. A diferença do conteúdo das informações fornecidas pela avó do diretor, neta de Maria, que conviveu diretamente com ela, e até mesmo pela mãe do realizador, é gritante quando comparada ao que a última entrevistada, neta da neta de Maria, ainda registra dos fragmentos que lhe foram transmitidos oralmente pela família. Na adolescente, o efeito visual da fotografia parece ser mais intenso do que a memória em si, pois ela olha para a imagem e a descreve. Ressalta as vestes sóbrias, a posição da cabeça, a direção do olhar e a impressão de “enterro”, remetendo a um tempo que não é o mesmo que o da narradora.

A dona da voz que profere o terceiro depoimento, irmã do realizador, provavelmente nasceu no final dos anos 1990 ou início dos 2000. Quando a mesma começou a produzir e ter contato com imagens, tanto de si mesma quanto dos que a circundam, as características dos retratos com os quais ela se identificava eram extremamente diferentes dessa imagem de Maria que ela vê enquadrada. Por mais que a jovem já tivesse tido contato com fotos impressas antigas, ela não se identifica com elas, o que causa um distanciamento entre o que a entrevistada produz e gosta de consumir enquanto imagem e as fotografias produzidas e armazenadas por gerações mais antigas de sua família. Por essa razão, ao falar sobre o retrato de Maria, fica evidente a sensação de estranhamento e até de medo

¹⁵ Transcrição dos áudios do curta-metragem *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011).

¹⁶ Citação original: “[...] se detiene en la tercera generación de antepasados y en ese momento aparecen las lagunas, se vuelve imprecisa, selectiva o ficticia”.

que a entrevistada sentiu ao contemplar essa foto antiga, sem definição, nem cores. O medo aqui presente não é de Maria e sim, da imagem, já tão distante do que a jovem vê em seu dia a dia.

Didi-Huberman fala sobre como nossa imaginação atua quando entramos em contato com um conjunto de imagens que não compreendemos, ou que nos causam estranhamento. As lacunas temporais e de significado que essas imagens carregam ao encontrar-se conosco criam a necessidade de que nós mesmos nos arrisquemos a imaginar e colocar essas imagens em contato com outras, através da montagem.

Frequentemente, nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem (2012, p. 211).

Através da junção das três entrevistas, Osten também imagina e usa a montagem para criar uma imagem visual completa do retrato de Maria – nós mesmo a vemos na tela. Porém, essa busca por saber quem é Maria não tem como objetivo final a revelação da identidade fotográfica da protagonista, e sim, a compreensão da identidade coletiva dessa família. Candau (2002, p. 52) afirma que “dar forma a uma memória genealógica e, de forma mais geral, a uma memória familiar, segue fazendo parte da produção de uma identidade individual, social e cultural”.¹⁷ Ao tentar dar forma a uma versão cinematográfica de Maria, construída com base em memórias de diferentes gerações, Osten também busca uma forma de compor sua própria identidade, que, por sua vez, é formada pelas percepções individuais das mulheres participantes do filme (sua trisavó, sua avó, sua mãe e sua irmã) e também pelas vivências coletivas que ele teve com as três entrevistadas.

Nem sempre os caminhos para entender a história que queremos contar estão completos ou são de fácil acesso. Cássio dos Santos Tomaim (2019, p. 119) afirma que, assim como o historiador, o documentarista também precisa buscar fragmentos da história para formar uma nova memória, que será registrada e compartilhada através do audiovisual.

¹⁷ Citação original: “Darle forma a una memoria genealógica y, de manera más general, a una memoria familiar, sigue formando parte de la producción de una identidad individual, social y cultural”.

É preciso juntar os “cacos” para termos História. O mesmo acontece com o documentário. O cineasta lida com fragmentos, com restos de imagens e sons de outras épocas, manipula testemunhos, na intenção de nos oferecer a sua visão do passado. São as suas escolhas que determinam o que deve ser lembrado e esquecido por uma memória coletiva audiovisual.

Osten, na construção desse curta-metragem, seleciona não só o que vai “ser lembrado e esquecido por uma memória coletiva audiovisual”, mas também o que as próximas gerações de sua família vão saber sobre Maria. O filme se torna assim um documento histórico daquele grupo familiar, com informações que podem vir a ser esquecidas fora da tela, mas enquanto o arquivo fílmico estiver conservado, seguirão vivas e acessíveis a futuras gerações de familiares e ao público em geral.

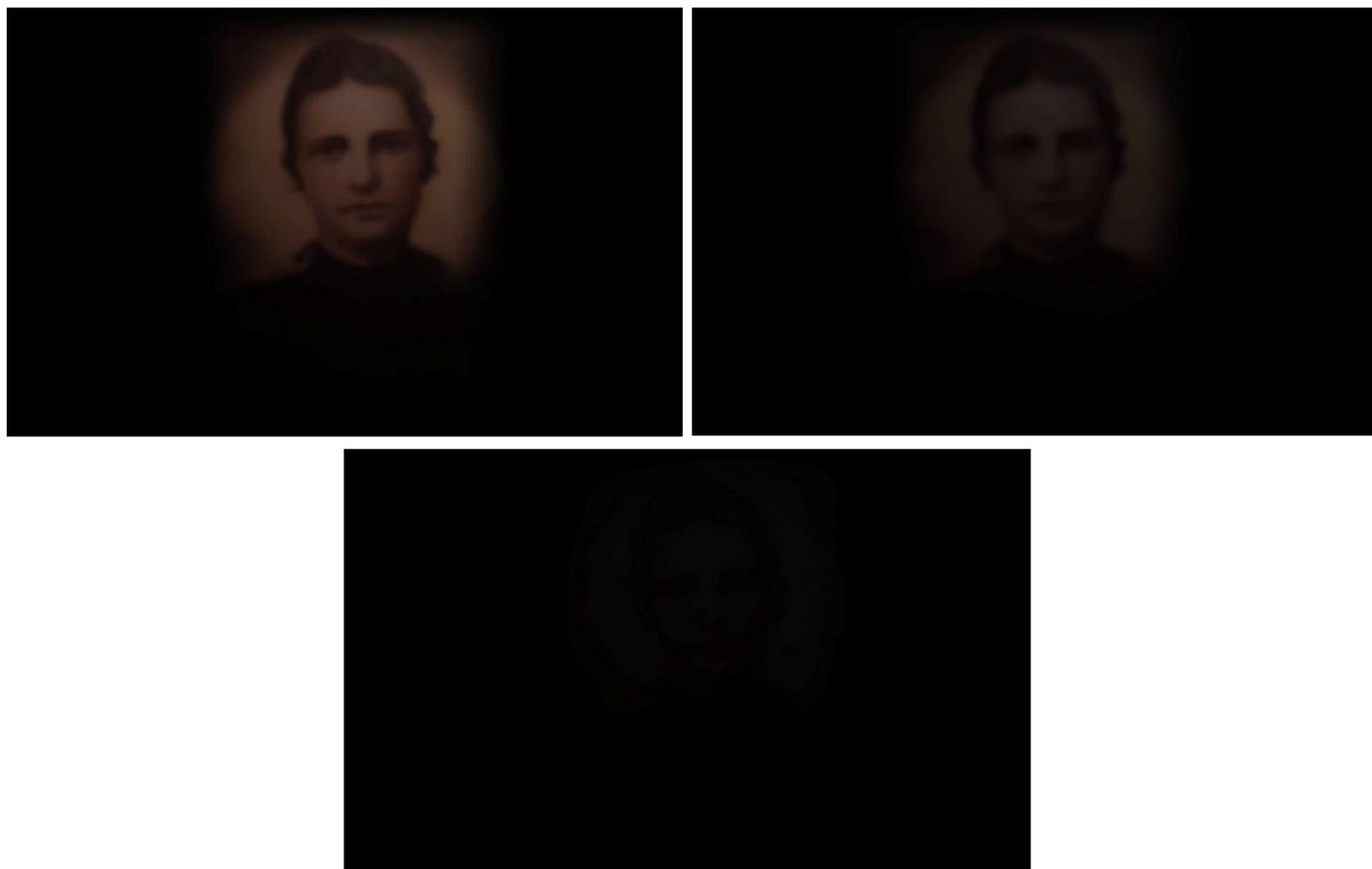
Daniela Campos também ressalta esse papel do historiador como alguém que trabalha com informações fragmentadas. Ela afirma que “o historiador remonta os fragmentos, pois eles têm em si uma dupla capacidade: desmontar a história e montar um conjunto de tempos heterogêneos. Sendo assim, o historiador conjuga o agora ao tempo passado, sintomas a sobrevivências e crises a latências.” (Campos, 2017, p. 271). Da mesma forma trabalha o montador de um filme como *Vó Maria*: as informações disponíveis precisam ser espalhadas em uma mesa (de montagem) para só depois serem reorganizadas no tempo do filme. Para Campos (2017, p. 271), “montar é tomar o tempo e fazê-lo rachar, é abri-lo. Colocá-lo em pedaços, para então restituir cada uma dessas migalhas”.

Em *Vó Maria*, Osten desconstrói a imagem de Maria e fragmenta a memória associada a ela, nos mostrando múltiplas vozes que juntas compõem um pouco sobre Maria, um pouco sobre o diretor/roteirista/montador do curta-metragem e muito sobre o que se perde com o passar do tempo. Didi-Huberman (2015, p. 112), mesmo sabendo da vocação da história de estabelecer cronologias, afirma que é a fragmentação e reordenação dos fatos que possibilita que o tempo se desmonte como o mar, mas depois se reorganize como se monta no sentido cinematográfico. Para o autor, “é provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos” (Didi-Huberman, 2015, p. 42).

O curta-metragem termina com a imagem fotográfica na tela, que aos poucos vai sumindo em um *fade-out* lento, até que finalmente reste apenas uma tela preta e o silêncio. Mesmo antes da fotografia sumir da tela por inteiro, o filme já evidenciava as lacunas, cada vez maiores, entre o que se lembra e o que já foi esquecido sobre Maria. Dubois (2012, p. 19) diz que filmes que trabalham com imagens fotográficas trazem “de um lado, a realidade: os destroços, os traços parciais, as faltas, os buracos; de outro,

a fantasia: o sonho impossível de manutenção do todo, em seu lugar, integralmente”. Evidenciando aqui nossa impossibilidade de nos manter intactos ao passar do tempo, a construção da narrativa de *Vó Maria* tanto nos faz lembrar de “coisas importantes”, como diz a mãe do realizador em seu depoimento, quanto nos mostra o silêncio que resta quando já não se lembra mais.

Figura 11, 12 e 13 – Planos do curta-metragem *Vó Maria*, exibido durante o depoimento auditivo da trineta de Maria, irmã do realizador (Segmento 3)



Fonte: Curta-metragem *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011)

Há nas imagens uma camada mais superficial, que é a que nossos olhos veem ao contemplá-las: cores, formas, a descrição objetiva do que há naquele papel fotográfico. Há também camadas mais profundas: lembranças do que vemos ao contemplar uma fotografia, algumas que ainda podemos recordar ou imaginar, outras já esquecemos e tantas outras que nem chegamos a ter acesso. Dubois (2012, p. 25) afirma que

Haverá sempre uma parcela de imagem invisível, ou melhor, haverá sempre algo de invisível na imagem. Haverá sempre uma espécie de latência no positivo mais garantido, a virtualidade de algo que se perdeu (ou se transformou) pelo caminho. Nesse sentido, a foto será sempre assombrada. Ela será sempre, em (boa) parte, uma imagem fantasma.

Retomando a ideia de Hirsch (1997, p. 20), de que as fotos trazem o “passado de volta como alguém que retornou dos mortos, fantasmagórico”, podemos refletir sobre essa capacidade da fotografia de carregar consigo um mistério, seja ele invisível ou fantasmagórico. Nem tudo que está na superfície bidimensional de uma imagem fotográfica impressa será revelado por seu conteúdo visual, nem pelas pessoas que tiraram a foto, apareceram no retrato ou viveram naquela paisagem. Há uma parte da imagem que se perde, não apenas pela morte, mas também pelas transformações que as pessoas e paisagens registradas sofreram.

Mesmo que nós, espectadores, não tenhamos acesso a todas as informações sobre a imagem que constitui o filme *Vó Maria*, a experiência fílmica pode nos trazer memórias que estavam latentes sobre nós mesmos. O que o curta-metragem nos traz sobre a família de Osten “arrasta-nos, mais ou menos contra a nossa vontade, a mergulhar nas profundezas dos acontecimentos das nossas vidas” (Odin, 2010, p. 48). Roger Odin faz essa reflexão a respeito de filmes domésticos e sobre a sensação de que não precisamos conhecer as pessoas filmadas para nos conectar ao que o filme mostra, já que projetamos as situações ali filmadas em eventos e memórias parecidas que temos com nossas próprias vidas privadas. Essa ideia pode ser perfeitamente transposta para filmes como *Vó Maria*, tendo em vista as reflexões que ele nos causa, nos levam a pensar sobre nossas próprias famílias ou a ausência delas.

Barthes afirma que o mundo fílmico, assim como o mundo real, não possui uma completude em si mesmo, pelo contrário, ao ver um filme a experiência continua fluindo em quem assiste. É a potência do “está acontecendo agora”, que caracteriza o cinema. Para o autor, a fotografia é repleta de nostalgia, pois ela é “desprovida de futuro; nela, não há qualquer protensão, ao passo que o cinema é protensivo, e por isso de modo algum melancólico (o que ele é então? Pois bem, é simplesmente ‘normal’, como a vida)” (Barthes, 2015, p. 77). Ao dizer que as fotografias não possuem “protensão”, o autor afirma que as imagens fotográficas não se alongam, não se estendem para adiante. Mas, ao assistirmos ao curta-metragem *Vó Maria*, é possível ver que a fotografia pode sim se alongar no tempo, no sentido de que podem reverberar reflexões para além da duração fílmica da narrativa – mesmo que essas reflexões sejam sobre o que já foi esquecido ou está se perdendo em relação a nossas histórias pessoais e familiares.

Ricouer acredita no caráter enigmático das imagens, independentemente de sua natureza, e em sua capacidade de se estender para além do tempo de sua criação. Para o autor (1994, p. 29), “o que constitui enigma é a própria estrutura de uma imagem que vale ora como impressão do passado, ora como signo do futuro”. Quando pensamos em

imagens que constituem acervos fotográficos e fílmicos, essa afirmação ganha ainda mais força, já que os arquivos que armazenamos hoje podem trazer questões que nem imaginamos às pessoas que os acessarão no futuro.

Essa relação entre cinema e vida, ambos como experiências que se estendem no tempo, pode ser trazida para analisar o final do curta-metragem *Vó Maria*. Se o retrato de Maria tivesse continuado apenas emoldurado, talvez não houvesse mais um futuro – até quando ele permaneceria exposto em uma parede? Até quando alguém saberia informações sobre quem é a pessoa ali retratada? Maria estaria condenada apenas ao passado e, talvez, ao esquecimento – outra forma de morte – que chegaria e aos poucos só restaria uma foto física, um objeto, sem as histórias e as lembranças. Mas ao transformar essa imagem fotográfica em filme, assim como no “mundo real”, Maria pode viver na duração do filme e continuar viva em nossa “memória coletiva audiovisual”, mencionada por Tomaim.

Capítulo 2:

Voltar a memórias do passado para saber quem sou hoje

Reflexões sobre o curta-metragem "Antes de Ontem", de Caio Franco

Para acessar ao filme que serve como base deste capítulo,
clique aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=xuNN5RROPSk>

Diferentemente do que acontece em *Vó Maria*, analisado no capítulo anterior, o curta-metragem *Antes de Ontem* (2019, 6min, digital, colorido), roteirizado e dirigido por Caio Franco, é composto por uma série de imagens fotográficas que compõem o acervo da família do realizador, tiradas por outras pessoas durante sua infância e adolescência. Não há imagens filmadas pelo diretor e, como acontece em *Vó Maria*, o filme se caracteriza pela montagem a partir de imagens já existentes, cujo sentido narrativo principal é dado pela faixa sonora.

Os *frames* do filme mostram fotografias analógicas selecionadas por Franco, todas elas coloridas e, em comum, possuem a presença do realizador como tema central das imagens. O curta é inteiramente composto por retratos feitos por homens e mulheres adultos que conviveram com o Franco durante seus primeiros anos de vida. Não há autorretratos no filme, as fotos mostram fragmentos da infância do diretor em ocasiões como festas de aniversário, brincadeiras com amigos, reuniões de família, situações cotidianas em casa, etc. Durante os seis minutos de filme, podemos ver Franco enquanto bebê, criança e adolescente, em imagens que, pelas roupas utilizadas e pelos elementos de decoração das casas, parecem ter sido feitas nos anos 1980 e 1990, aqui no Brasil.

As fotografias não são inseridas cronologicamente no curta-metragem, pois o foco não é seguir a passagem dos anos. Quem conduz as reflexões sobre o conteúdo das imagens que se vê na tela é a camada sonora, onde ouvimos a própria voz do realizador em uma mensagem de áudio supostamente enviada para a sua avó. No início do filme, antes da exibição de qualquer imagem, a tela está totalmente preta e ouvimos a voz de Franco. Ele começa saudando a avó, dizendo que tentou ligar e não conseguiu alcançá-la via telefone. Avisa que comprou a passagem para visitá-la e que chegará “no dia 25”, não sabemos de qual mês ou ano. Seguimos ouvindo-o contar que encontrou algumas imagens fotográficas ampliadas em papel e que gostaria de conversar sobre elas com sua avó, quando os dois estiverem juntos. Também conta a ela que havia sonhado com o avô, talvez já falecido, o que pode ter funcionado como um estímulo para a sua busca às fotografias de família que guardava em seu armário. Assim, as primeiras imagens vistas na tela correspondem às descrições de fotografias que ele faz no áudio direcionado à sua avó.

A forma como a montagem organiza as imagens que compõem o curta-metragem, focada mais numa narrativa interior do realizador, sem privilegiar a ordem cronológica, somado à escolha de Franco por utilizar um único depoimento auditivo contínuo no filme, como se tratasse de uma mensagem de voz gravada de forma ininterrupta, faz com que *Antes de Ontem* não seja dividido em segmentos, diferentemente dos outros filmes

abordados nesse livro. O curta que serve de base a esse segundo capítulo é estruturado em um bloco único, que analisaremos aqui a partir de imagens e falas selecionadas, seguindo a mesma fluidez com que a narrativa é construída, sem fragmentá-la em partes.

As fotos encontradas por Franco e selecionadas para compor o filme servem como ponto de partida para reflexões sobre ele mesmo, sobretudo a sua identidade como homem negro, e é esse compartilhamento de sensações e ideias que escutamos no decorrer de todo o curta-metragem. Diferentemente de *Vó Maria*, aqui é o próprio realizador que dá voz ao filme, a família é apenas mencionada por ele, não há outros integrantes chamados para compor os depoimentos sonoros deste material audiovisual.

A sinopse de *Antes de Ontem* é “Algumas pessoas não sabem quem são”, frase que já dá ao espectador uma ideia sobre os questionamentos autorreflexivos que serão trazidos durante o filme. O áudio nos guia por essa jornada interior de Franco, que recorre ao acervo fotográfico da família para pensar sobre a constituição da sua própria identidade e como a forma como ele mesmo se vê se modificou com o passar dos anos.

Durante o ano de seu lançamento, 2019, o curta-metragem circulou em festivais de cinema nacionais, como a Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), Mostra do Filme Livre (RJ/DF/SP), Olhar de Cinema (PR), Mostra de Cinema Negro de Curitiba (PR) e também em festivais internacionais, como o Africa in Motion, na Escócia. Em uma entrevista dada para a equipe do 30º Kinoforum – Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, Caio Franco afirma que, após a exibição do filme, tornou-se comum que o público venha conversar com ele e compartilhar sensações e identificações com a história que ele conta. O realizador acredita que isso esteja ligado ao fato de que *Antes de Ontem* traz às salas de cinema reflexões muito íntimas, o que faz com que o curta promova discussões que talvez não fossem abordadas, se não estivessem circulando em salas de exibição. O realizador acredita que o cinema produzido em 2019 estava em um “*momento de olhar muito pra dentro, de olhar muito para si e com isso ter uma consciência coletiva e de escolher nossas lutas*”¹⁸ (2019).

Em abril de 2020, Franco disponibilizou o filme gratuitamente em seu canal do YouTube e, desde essa data, o filme já teve mais de 43.000 visualizações¹⁹. Dentre os mais de 200 comentários no filme, é comum encontrar mensagens que mencionam a sensibilidade na composição do roteiro e da direção e também frases como “*obrigada*

18 Transcrição da entrevista “Caio Franco | 30º Curta Kinoforum”, 2019.

19 De 29 de abril de 2020, data de publicação do filme, até o dia 11 de fevereiro de 2024, o filme possuía 43.426 visualizações no YouTube.

por expressar em palavras o que eu sinto e nem sabia que sentia”²⁰, o que ressalta ainda mais o depoimento de Franco mencionado acima, sobre a conexão com o público que filmes autobiográficos como *Antes de Ontem* criam.

O realizador fez Graduação em Comunicação Social – Cinema na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e realizou o curta-metragem aqui analisado quando cursava a Especialização em Documentário: Estéticas e Práticas, na Fundação Armando Álvares Penteado. Bem como os outros filmes abordados aqui, *Antes de Ontem* é desenvolvido durante a trajetória acadêmica do realizador. Também nesse filme o diretor se volta para o acervo fotográfico de sua família para abordar questões muito mais amplas, como sua identidade racial, a forma como ele mesmo se vê atualmente e como se viu durante o passar dos anos, além de como os documentários podem construir um autorretrato fílmico, mesmo sem que as imagens sejam produzidas pelo seu próprio realizador.

2.1 O uso de imagens de acervo na construção de narrativas audiovisuais

Famílias produzem e armazenam imagens fotográficas e fílmicas com o objetivo de criar um acervo privado, um conjunto de imagens que represente aquele grupo de pessoas não só de forma documental, mas também de forma imaginária, criando uma imagem desejada para aquela família.

Segundo Roger Odin, as fotografias e filmes de família conseguem recriar o passado vivido de uma forma mítica. Quem registra as imagens possui o papel de passar aos destinatários uma espécie de “ficção familiar”. A partir do momento em que olhamos os álbuns ou assistimos aos filmes de família, passamos a ver a imagem que o grupo familiar deseja manter fixa em nossas memórias através de imagens reais, mas que ao mesmo tempo possuem um certo caráter ficcional sobre nós mesmos (Odin, 2010, p. 47). Odin (2010, p. 47) afirma que,

Em suma, é esta construção ficcional que permite ao cinema doméstico desempenhar um papel social, papel que partilha com a fotografia de família, mas que assume à sua maneira: o papel de garantir a instituição familiar. Dotando a família de um ancoradouro mítico, protege-a das contingências temporárias e das provações do mundo; fixa-o numa

²⁰ Comentário feito por Leandra Costa, em 2021, retirado do vídeo *Antes de Ontem* disponível no canal do YouTube do realizador Caio Franco.

imagem sempre perpétua, sempre reiterada. A cada nova projeção do filme doméstico, os membros da família comungam com essa imagem da Família.²¹

Desta forma, a importância da existência de álbuns fotográficos e acervos audiovisuais familiares não é apenas histórica para os membros de uma família, mas também ideológica, já que possui um papel essencial na imagem que a própria família constrói de si mesma e que será passada para outras gerações. Porém, é necessário levar em conta que nem todas as informações contidas em acervos imagéticos particulares conseguem ser transmitidas apenas pela análise das imagens ali encontradas, como afirma Marianne Hirsch (1997, p. 83), “fotografias são fragmentos de histórias, nunca histórias em si”²². Muitas vezes as imagens por si só não possuem os dados necessários para que as informações ali contidas sejam decodificadas e comunicadas para outras pessoas que não estão no retrato ou não reconhecem os protagonistas da foto ou filme em questão.

Assim como acontece no curta-metragem *Vó Maria*, quando fotos e filmes de família são vistos por pessoas de outras gerações, futuras ao momento em que a imagem foi produzida, há sempre uma “presença mediadora”, alguém que contextualiza e apresenta as pessoas presentes naquela fotografia ou filme. Apesar de acreditar que as fotografias não são representações completas da história, Hirsch (1997, p. 82) afirma que “parte da fotografia é, também, a história dela”²³, ou seja, a história dos personagens ali registrados, os acontecimentos vividos por eles e as informações que foram/serão contadas sobre a imagem. Todo esse conjunto de informações influencia na maneira como nos relacionaremos com o que vemos quando revisitamos imagens antigas.

No filme *Antes de Ontem*, o diretor e roteirista Caio Franco busca em sua avó esse diálogo mediador sobre as imagens que vê, tornando-a uma interlocutora imaginária durante todo o filme – tendo em vista que o curta-metragem não traz a voz da avó em nenhum momento. A camada de áudio é composta pelo que parece ser uma mensagem de voz enviada para um celular, ou gravada em uma secretária eletrônica, mas sabemos que não haverá um diálogo, pois o curta-metragem começa com a voz do realizador dizendo: “*Oi vó, tudo bom? Tô tentando te ligar aí, mas ninguém atende. Acho que não*

21 Citação original: “En resumen, es esta construcción ficcional la que permite al cine doméstico jugar un rol social, un papel que comparte con la fotografía familiar, pero que asume a su manera: el papel de garante de la institución familiar. Proporcionando a la familia un anclaje mítico, la protege de contingencias temporales y de las pruebas del mundo; la fija en una imagen siempre perpetua, siempre reiterada. Con cada nueva proyección de la película doméstica, los miembros de la familia comulgan de esta imagen de La Familia”.

22 Citação original: “Photographs are fragments of stories, never stories in themselves”.

23 Citação original: “Part of the picture, also, is its history”.

tem ninguém em casa...”²⁴. É uma voz masculina que fala com um tom calmo e que segue a mensagem de áudio dizendo: “*queria conversar um pouco com você. Esses dias eu tava arrumando o armário aqui de casa, aí vi umas fotos antigas e a primeira foto que eu vi assim foi uma foto com meu avô*”²⁵.

Figura 14 – Plano do curta-metragem *Antes de Ontem*



Fonte: Curta-metragem *Antes de Ontem*, de Caio Franco (2019)

Nesse momento, a tela, que antes não mostrava nenhuma imagem, é tomada pela fotografia de um homem idoso, vestindo uma camisa social de cor creme; ele segura no colo um bebê, que está usando fraldas e uma regata vermelha. O homem possui um sorriso leve nos lábios, as bochechas contraídas pelo sorriso, o cabelo levemente grisalho e os olhos estão um pouco fechados, como se ofuscados por um ambiente muito claro. Os dois estão na garagem de uma casa, na frente de um carro estacionado, e ao fundo é possível ver uma porta aberta, com uma grade de metal e um vitral colorido.

Essa é a primeira das vinte e três fotografias analógicas que serão mostradas durante os seis minutos que compõem *Antes de Ontem*. Dentre as imagens escolhidas para o curta-metragem, o ponto em comum é a presença do realizador, Caio Franco, em diversas fases de sua vida, com idades diferentes, desde a época de bebê até a adolescência.

Festas de aniversário, visitas de familiares e amigos, momentos de brincadeira e cochilos no sofá são algumas das situações fotografadas anteriormente e que podemos ver agora no filme. A existência de um acervo fotográfico composto por imagens variadas, com diferentes tons e feitas em diferentes momentos, aponta a disponibilidade de um

24 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2019).

25 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2019).

equipamento fotográfico que acompanhava aquela família em várias situações, com a figura de um ou mais membros familiares que se tornaram responsáveis pela produção dessas imagens diárias. Também ressalta a busca desse grupo de pessoas por produzir imagens que registrem celebrações e momentos cotidianos, para que ambos pudessem ser revividos depois do passar dos anos.

A partir de fotografias que encontrou em sua casa, Franco passa a refletir sobre assuntos do presente, do momento atual em que vive enquanto um homem adulto, brasileiro, realizador e estudante de cinema. Sylvie Lindeperg e Ania Szczepanska (2021, p. 26) definem arquivos como um grupo de documentos que são armazenados para a história, em um gesto de registro e preservação dirigido a pesquisadores e gerações futuras. Segundo as autoras, “a ideia de arquivo é indissociável da especulação sobre o valor documental que os próximos anos conferirão às imagens. O arquivo é ‘uma experiência irreduzível do futuro’ (Derrida 1995, 109)”²⁶ (Lindeperg; Szczepanska, 2021, p. 26).

É possível pensar em acervos e materiais de arquivo como uma ação conjunta entre quem produziu as imagens, quem armazenou-as, preservou-as e também com quem encontrou essas fotografias e filmes e passou a refletir sobre esses materiais anos após sua criação. Marie-José Mondzain, em entrevista dada a Lindeperg e Szczepanska, afirma que o arquivo é o “resultado de um ato criativo do arquivista que transforma o *status* de imagem perecível em vestígio a ser preservado; mas é também o resultado das modalidades desta preservação de que depende o poder potencial de todas estas ‘leituras’, ou seja, das questões que hoje são colocadas e que serão feitas anos depois”²⁷ (2021, p. 112).

Não basta apenas que fotografias sejam tiradas e filmes sejam gravados; sem que essas imagens sejam preservadas e revisitadas no futuro, sua função arquivística se perde, já que as faíscas despertadas por elas não chegarão a criar chamadas se não se encontrarem com novos olhares e novos questionamentos. O que Franco faz ao ver as imagens de sua infância é isso. Não foi ele quem produziu, nem quem armazenou as imagens que vemos no filme, mas em 2019, no ano de produção de *Antes de Ontem*, é o realizador quem vai refletir sobre as informações visíveis e invisíveis existentes na “fantástica espessura” dessas fotografias (Dubois, 2012, p. 35).

26 Citação original: “They are seeking to establish documents for history, to consider the gesture of recording and preservation as something addressed to researchers and future generations. This shows that the idea of the archive is inseparable from speculation about the documentary value the coming years will grant to images. The archive is ‘an irreducible experience of the future’ (Derrida 1995, 109).”

27 Citação original: “The archive is the result of a creative act by the archivist who changes the status of a perishable image into a trace to be preserved; but it is also the result of the modalities of this preservation on which the potential power of all these ‘readings’ depends, that is to say, the questions that one asks it today and will ask it later on”.

Após falar que gostaria de conversar com sua avó sobre as fotos que encontrou em casa, quando a fotografia dele e seu avô já está presente na tela, Franco começa a falar sobre a imagem e os questionamentos que a fotografia lhe trouxe: “*Essa foto acho que é uma das únicas que eu tenho com ele que ele tá rindo. Eu fiquei com vontade de conversar com ele e tentar entender porque ele ficou com aquela cara de carrancudo (risos) pela qual ele era muito conhecido, né? Mas de qualquer forma depois eu fiquei vendo as outras fotos que eu tenho aqui e achei engraçado ver essa mudança de cor que eu tive. Porque nessa foto que eu tô com ele, tipo, eu tô branquinho e ele tá bem escuro, né? E a última foto que eu acho que eu tenho aqui com ele, eu acho que é do meu aniversário de 13, 14 anos, lá no Rio, em que eu já tô super mais no tom da pele dele assim*”²⁸.

Figuras 15, 16 e 17 – Planos do curta-metragem *Antes de Ontem*



Fonte: Curta-metragem *Antes de Ontem*, de Caio Franco (2019)

Enquanto ouvimos o realizador refletir sobre as mudanças que identificou em seu próprio tom de pele, na imagem, a fotografia que abre o filme é recortada e mostrada em três enquadramentos diferentes, onde o *close* na imagem dá destaque ao rosto do bebê, ao rosto do avô e aos braços dos dois personagens, onde é possível ver as diferenças de tom de pele mencionadas pelo narrador. Assim como acontece em *Vó Maria*, a montagem surge aqui como um elemento narrativo, necessário para dar ênfase às informações trazidas na camada auditiva.

²⁸ Transcrição dos áudios do curta-metragem *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2019).

Quando essa fotografia foi produzida, o intuito principal era registrar o encontro de um avô com seu neto. Anos após, Franco, agora um homem adulto que se identifica como um homem negro, retorna às fotografias de sua infância com outros olhos, “*mais desconfiado, meio questionador assim das coisas*”²⁹, como ele mesmo diz durante o curta-metragem. A importância da existência dessas imagens ultrapassa o momento do registro documental familiar quando reencontra um de seus protagonistas, que passa a questionar essas imagens com base em seu tempo presente. Como afirma Marie-José Mondzain (Lindeperg; Szczepanska, 2021, p. 111), “a imagem excede a sua legibilidade atual porque tem naturalmente uma legibilidade potencial infinita, proporcional à infinidade de questões possíveis às quais poderia responder”.³⁰

Figuras 18, 19 e 20 – Planos do curta-metragem *Antes de Ontem*



Fonte: Curta-metragem *Antes de Ontem*, de Caio Franco (2019)

Para Franco, as fotografias contidas no álbum passaram a reforçar questionamentos que ele tem sobre sua própria vida nos dias de hoje. As fotos continuam as mesmas, mas ele agora mudou. As mudanças sentidas pelo realizador são refletidas nas imagens que vemos e também em suas falas, como o trecho do filme em que ele diz: “*eu vejo essas fotos assim e eu acho que eu mudei tanto e vocês parecem que não mudaram tanto*”

29 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2019).

30 Citação original: “The image exceeds its present readability because it naturally has an infinite potential readability, proportionate to the infinity of possible questions to which it could respond”.

assim”³¹. O filme surge aqui como uma espécie de espelho do momento presente de quem o cria, de sua subjetividade, e não um espelho de uma realidade imutável, de um instante fixado no tempo pretérito.

2.2 Narrativas documentais pessoais e a relação com o público

Em entrevista concedida ao 30º Kinoforum – Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, realizado em 2019, ano de estreia de *Antes de Ontem*, Franco afirma que o filme é um “*um documentário, meio híbrido*”³² feito enquanto ele cursava uma Especialização em Documentário. Retomando os conceitos de Didi-Huberman trazidos no Capítulo 1, quando falávamos sobre as lacunas encontradas enquanto trabalhamos com imagens de arquivo, devemos lembrar que, nesse labirinto que é criar conexões entre fotografias e filmes de acervos, sempre nos arriscamos através da montagem e da imaginação para unir esses registros de lugares e tempos distantes (2012, p. 211).

Dizer que filmes como *Vó Maria*, *Antes de Ontem* e *Inconfissões* são documentários híbridos também vem da ideia de que o som e a montagem de documentários que partem de imagens de arquivo completam espaços com informações que vêm de vivências e memórias dos próprios realizadores em relação às suas famílias, ao mesmo tempo em que tangenciam padrões e valores sociais mais amplos, com os quais o espectador consegue se identificar. Há uma abordagem que traz a história real, há imagens documentais, mas as lacunas e as informações perdidas com o passar dos anos fazem com que os trabalhos artísticos criados a partir de acervos sejam carregadas com um novo olhar de uma nova geração, e a partir dos valores sociais do seu tempo, que promovem questionamentos a partir de imagens produzidas no passado.

Jean-Louis Comolli (2008, p. 57) diz que podemos pensar o documentário “como a ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós”. Quando falamos de filmes documentais que trazem questões autobiográficas ou imagens e histórias familiares e pessoais, essa capacidade de criar uma relação com os espectadores através do filme fica ainda mais potencializada.

Nessa mesma entrevista dada ao 30º Festival Kinoforum, Caio Franco afirma que *Antes de Ontem* é um filme que trata sobre seu processo de identidade racial a partir de fotografias de sua família³³ e que, em debates e conversas realizadas após as sessões

31 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2019).

32 Transcrição da entrevista “Caio Franco | 30º Curta Kinoforum”, 2019.

33 Transcrição da entrevista “Caio Franco | 30º Curta Kinoforum”, 2019.

do filme, ele pode ver como o público se identificava com as reflexões colocadas por ele no curta-metragem: *“Acho que é um momento muito legal pois eu vejo muito pelo público, pela reação de muitas pessoas que vem falar ‘nossa, eu tive a mesma questão que você, tenho essa questão’. Você acaba se aproximando do público por questões muito íntimas. E sem esses filmes, talvez essas questões ficariam um pouco mais difíceis de serem acessadas”*³⁴. O cinema surge aqui como uma faísca nos espectadores para reflexões pessoais, mas também como um convite ao público para conversar com o realizador e trocar vivências baseadas no que ele compartilhou em tela.

Em *Antes de Ontem*, Franco atua tanto como Enunciador, o documentarista que nos conta a história, bem como Representado, tendo em vista que todas as imagens mostradas são fotografias dele mesmo em sua infância e a voz que escutamos na narração é do próprio realizador. Odin (2012, p. 17) afirma que, quando os espectadores entram em contato com um filme documental, o papel do Enunciador ganha grande importância para que haja uma “leitura documentarizante”, ou seja, para que o que é mostrado na tela seja visto como informações comprometidas com a representação documental dos fatos. Essa “leitura documentarizante” também pode ser feita em um filme de ficção, se encararmos esse material audiovisual como um documento sobre costumes e características de uma época, por exemplo. No caso do documentário aqui analisado, mesmo que o realizador caracterize o filme como híbrido, a partir do momento em que o cineasta opta por fazer uma narrativa autobiográfica na qual compartilha sensações e memórias pessoais, o público não só é convidado a acreditar nas informações faladas e mostradas, como isso também cria um vínculo de cumplicidade, através da sinceridade com que informações pessoais estão sendo compartilhadas. Nesse caso, a “leitura documentarizante” auxilia também na criação de um vínculo entre documentarista, filme e público.

Em 2019, após ver os outros filmes que compunham a curadoria desse ano no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, Franco afirmou que acreditava que *“a gente está num momento de olhar muito pra dentro, de olhar muito para si e com isso ter uma consciência coletiva e de escolher nossas lutas, então os filmes estão refletindo muito isso também, tanto os documentários quanto as ficções que eu assisti aqui”*³⁵. A partir de vivências pessoais compartilhadas, o diretor e outros realizadores criaram obras que despertaram reflexões que extrapolam a esfera privada e refletem o mundo.

34 Transcrição da entrevista “Caio Franco | 30ª Curta Kinoforum”, 2019.

35 Transcrição da entrevista “Caio Franco | 30ª Curta Kinoforum”, 2019.

Neste festival de cinema, *Antes de Ontem* integrou a Mostra Brasil, composta por dezessete curtas-metragens. Dentre os filmes que integravam a mostra, estavam “Bonde” (dir. Asaph Lucas) criado por um coletivo de cineastas LGBTQIA+, do qual o diretor faz parte, que conta a história de três jovens negros da favela de Heliópolis que saem em busca de refúgio na vida noturna de São Paulo; estava também *Tea for two* (dir. Julia Katharine, que atua no curta), o primeiro filme brasileiro dirigido por uma pessoa trans a ser lançado no cinema; esse filme conta a história de uma mulher de meia idade que terminou um relacionamento e está conhecendo uma nova pessoa enquanto ainda se encontra com a ex. Outros filmes da Mostra Brasil são *Reforma* (dir. Fábio Leal) que fala sobre autoimagem a partir de um homem gordo que está insatisfeito com seu corpo; e o filme *Terra do Sempre* (dir. Clarissa Virmond), feito inteiramente com imagens de arquivo que foram doadas à realizadora pela família do poeta Stefano Davis, que cometeu suicídio. O curta aborda questões relacionadas à saúde mental e a outros temas a partir de gravações de vídeos caseiros da família do artista.

No *site* do festival³⁶, é possível assistir entrevistas com os realizadores dos curtas-metragens e, no caso dos curtas-metragens acima mencionados, os cineastas se conectam aos temas abordados a partir de vivências pessoais, mesmo no caso de filmes ficcionais. A partir desse pequeno recorte acima mencionado da curadoria que compõe a mostra, é possível perceber que os temas escolhidos pelos cineastas e pela equipe curatorial do festival abordam questões que tocam tanto a esfera privada de quem realizou os filmes, quanto o público geral, tendo em vista que tais assuntos reverberam em muitos de nós e são pautas importantes no mundo em que vivemos.

Segundo Cássio dos Santos Tomaim (2009, p. 60), “se o filme é testemunho de algo, é do encontro do cineasta com o outro e o mundo vivido, o que equivale dizer que o filme documentário é um convite ao espectador a compartilhar de um presente verdadeiro que permite que às vezes o passado cintile como num ‘instante de perigo’, parafraseando Walter Benjamin”.

Voltando ao curta-metragem *Antes de Ontem*, podemos pensar que esse “instante de perigo” vem das imagens trazidas por Franco e, principalmente pela narração feita por ele, que confere às imagens outro grau de profundidade. Na camada auditiva do filme, o realizador traz reflexões muito pertinentes e urgentes ao Brasil atual, como o trecho, situado na metade do filme, que diz: “*Acho que nossa família é tão misturada e o Brasil mesmo é tão misturado que eu acho que parece que é besteira conversar sobre cor, sobre raça, sobre essas coisas. Parece que não faz sentido, né? Não sei... parece que as*

36 Disponível em: <https://2019.kinoforum.org/programacao-completa>

peessoas lidam bem com isso, mas acho que é um pouco mentira, né? Acho que ninguém lida bem com isso. Ninguém conversa sobre isso também, né? E ao mesmo tempo a gente liga a TV, vê o jornal e vê mil notícias sobre racismo e ainda assim as pessoas acham que é besteira discutir isso. E não sei... acho que nesse ponto eu gostaria de ter conversado com ele (seu avô), acho que para entender como ele se via nesse mundo, como ele me via também nesse mundo, né?”³⁷

O tom com que as reflexões acima são mencionadas trazem uma carga de intimidade e sinceridade que nos fazem sentir como se fossemos tão próximos do realizador/narrador quanto sua avó, para quem o áudio é direcionado. Ao mesmo tempo que Franco fala sobre o racismo no Brasil, questão de grande urgência política para nosso país, ele aborda o tema através de suas próprias vivências, mas indo muito além delas. Na tela, as imagens que vemos nesse segmento são extremamente pessoais: retratos do diretor do filme e seus familiares com diferentes idades. Nas fotografias coloridas, imagens analógicas escaneadas e utilizadas como *frames* de *Antes de Ontem*, vemos o realizador em uma festa de aniversário, no colo de dois adultos – que aparecem em muitas das fotografias, fazendo parecer que são seus pais – posando em frente a um painel decorado com a imagem do Gênio do filme *Aladdin*. Há outros dois retratos de mais uma festa de aniversário, nos quais ele já aparece bem maior, ao lado de crianças que aparentam ter entre 8 e 11 anos, em frente a um grande bolo com uma vela azul. Há também imagens do jovem Caio vestindo o uniforme de um colégio enquanto é abraçado por duas mulheres em frente a um painel com atividades escolares coladas na parede. Além de dois retratos de Caio ao lado dos adultos que estavam na primeira imagem, em uma das fotos ele está em pé ao lado de uma mulher apoiado em um carro, e no outro um bebê está no colo de um homem que oferece cerveja em um copo para a pequena criança em seu colo.

37 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2019).

Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26 – Planos do curta-metragem *Antes de Ontem*



Fonte: Curta-metragem *Antes de Ontem*, de Caio Franco (2019)

O aspecto bastante familiar e íntimo das imagens escolhidas por Franco para compor o filme, bem como o tom de voz que ele usa na narração, como se de fato fosse um áudio de um neto a uma avó que ele ama e tem proximidade, nos dá a sensação de que escutamos a um relato de um amigo, alguém de quem conhecemos as fotos – até porque essas imagens podem ser muito similares a fotografias que muitos espectadores teriam em casa ou já viram em outros álbuns familiares.

Comolli (2008, p. 56) afirma que, em um documentário, devemos usar “a palavra como um passeio, como um acompanhamento, um andar ao lado, como quando se passeia pela praça”. É exatamente essa sensação que não só as palavras, mas também

as imagens de *Antes de Ontem* nos trazem: um documentário familiar compartilhado com o público como quem chama para dar um passeio e conversar sobre coisas da vida.

2.3 Olhar para si mesmo: documentário como narrativa autobiográfica

Alguns documentaristas voltam suas narrativas para si mesmo, usando seus próprios questionamentos e memórias como narrativa e se colocando como realizadores e também protagonistas do filme. Sobre a criação de autobiografias cinematográficas, Dubois (2012, p. 4) afirma que:

[...] a autobiografia implica um olhar autorreflexivo, ou seja, permite de certo modo um autoquestionamento do dispositivo: 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. Que isso passe pelo filme ou pela fotografia (ou, com maior frequência, pelos dois ao mesmo tempo), a autobiografia instaura uma reflexão essencial sobre a noção de imagem mental.

No caso de *Antes de Ontem*, Franco faz uso de imagens fotográficas que não foram produzidas por ele mesmo, mas, através da montagem fílmica e do fato de ele estar presente em todas as fotos, o colocam como protagonista. A partir da escolha dessas fotos e através da edição, pode-se dizer que o realizador cria um autorretrato cinematográfico, por meio do qual passa a refletir sobre sua própria imagem e sobre questões pertinentes no presente, trazidas por esse olhar autorreflexivo.

Helena G. R. Pessoa (2006, p. 1) afirma que o autorretrato é “uma afirmação de presença, ou melhor, um registro dela. É a memória de estar visível entre coisas visíveis. É a prova de estar incluído no mundo, e não isolado dele”. Para Filomena Antunes Sobral e Daniela Morgado Oliveira (2020, p. 281), “para além de se constituir como afirmação de presença e comunicação artística, o autorretrato pode assumir também formas de autoconhecimento, exteriorizando inquietações, angústias, pensamentos, influências, provocações, experiências de vida e modos de ver e sentir o mundo”. No caso de *Antes de Ontem*, Franco recorre a imagens de arquivo e as utiliza no tempo presente, recontextualizando-as ao mundo atual e também ao Caio atual, que possui outras inquietações do que a criança registrada nas imagens.

O ato de olhar novamente para si a partir de fotografias produzidas poucos anos antes da realização do curta-metragem – diferentemente do que acontece com as imagens utilizadas nos outros filmes analisados nesse livro, que foram transformadas em filme após a morte das pessoas ali retratadas – dá ao realizador a possibilidade de construir uma narrativa sobre seu próprio acervo pessoal. O artista olha para si mesmo e cria uma nova obra a partir de imagens de si. As fotos que Franco revisita são gatilhos para memórias de momentos que ele mesmo viveu e também despertam questões no homem adulto, que ele se tornou hoje. Por mais que não se trate de autorretratos fotográficos, o filme criado serve como uma ferramenta de busca de autoconhecimento e como um instrumento de registro da presença do diretor aqui, agora já como uma pessoa diferente daquela que está nas fotografias ampliadas.

O curta é construído com a narração em primeira pessoa, o que transforma o realizador em protagonista também no áudio do curta-metragem, não apenas nas imagens. Colocando-se em cena, Franco propõe questionamentos sobre seu passado a partir do momento presente, por exemplo, o trecho em que ele se refere às fotografias encontradas como faísca para questionar a forma como ele mesmo se via na infância: *“Essas fotos que eu vejo de antigamente eu sempre fico pensando ‘será que aqui eu já era negro?’ ou ‘será que aqui as pessoas já me viam como negro?’ ou ‘será que eu sempre fui, mesmo com a pele clara? Mesmo branco? Como é que é isso? Será que na escola as pessoas me viam assim? Ou não?’ Não sei... Isso me passou na cabeça quando vi essas fotos agora. Isso veio tudo depois disso, né? Depois de eu ter me assumido como um homem negro, né? Essas questões ficaram mais latentes na minha cabeça”*³⁸.

Essas reflexões em primeira pessoa colocadas no filme são questões relevantes no Brasil e no mundo atual, mas Franco chegou a essas perguntas a partir de imagens dele mesmo, fotografias retiradas de seu contexto de registro da infância de um menino brasileiro, e colocadas no foco das autorreflexões de um homem adulto que passou a se identificar como um homem negro. Aqui, o realizador cria um material audiovisual documental que coloca sua experiência individual como ponto de partida, o que faz com que a narrativa possa ser classificada, segundo Bill Nichols (2005, p. 170), como um “documentário performático”.

No documentário performático, a característica principal é que “o ponto de partida é um problema individual, íntimo do cineasta. Nesse tipo de documentário, o relato em primeira pessoa coloca o cineasta no centro da narrativa documentária, reclamando para este tipo de cinema sua dimensão subjetiva” (Tomaim, 2019, p. 2). Todos os filmes

38 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2019).

abordados nesse livro possuem uma forte dimensão subjetiva, tendo em vista que tratam sempre de questões ligadas às famílias dos próprios realizadores, mas, em *Antes de Ontem*, Franco insere sua própria voz na camada de áudio direcionando o conteúdo da mensagem a uma pessoa íntima, sua avó, e mostra fotos que o inserem sempre no centro das imagens. Também pode-se dizer que nesse curta-metragem o realizador/narrador, ao compartilhar com o público questões bastante pessoais e subjetivas do momento presente da criação da narrativa, cria um tipo de filme que, segundo Dubois (2012, p. 3), é “um cinema do Eu”, ou seja, da *mise-en-scène* do sujeito feita por si próprio”.

Para Tomaim (2019, p. 5), o documentarista que trabalha com filmes que abordam temáticas pessoais e memórias afetivas “não é um narrador qualquer, é um narrador implicado na cena, em que recordar é assumido por ele como um ato político. Recordação esta que também é uma performance”. Mesmo que o corpo, o rosto e os movimentos do cineasta não sejam filmados nesse curta-metragem, a inserção de sua imagem fotográfica e de sua voz já se configuram como uma performance através do ato de revisitar essas memórias e trazê-las para um novo contexto, onde outras pessoas poderão participar da observação desse álbum fotográfico remontado em forma de filme.

Em documentários que pretendem representar a subjetividade, há um desejo de “unir o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (Nichols, 2005, p. 171). O cinema se conecta e se contextualiza ao mundo em que vivemos, o que faz com que mesmo filmes mais pessoais, que tratam de assuntos privados, possam ser vistos pelos seus espectadores e crítica como coletivos e políticos. O público que assiste a documentários como *Antes de Ontem*, por exemplo, é inserido no filme de uma maneira emocional, não apenas conectado aos fatos e aos registros históricos.

Nichols afirma que também na forma os documentários autorreflexivos possuem suas características. Segundo o autor (2005, p. 170), “o que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”. No caso de *Antes de Ontem*, o realizador optou por usar apenas imagens de arquivo, sem criar uma ordem cronológica ou explicativa entre elas – sons e imagens caminham paralelamente, sem que haja uma função didática direta entre os dois. A relação da construção entre áudio e visual é somatória, onde os “acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários” (Nichols, 2005, p. 170), já que o relato do realizador pretende preencher lacunas de arquivos que não necessariamente possuem respostas concretas, mas sim, possibilidades preenchidas pela imaginação.

Para nós, espectadores externos que não conhecemos e nem nos relacionamos com o diretor do filme, nem com sua família, o ponto de maior contato com a obra é esse conteúdo poético construído de forma que acessa também nossas memórias pessoais ligadas às nossas famílias e indagações pessoais. Segundo Tomaim (2009, p. 58), uma das principais funções do documentário é justamente permitir que quem assiste rememore ou releia o passado e as experiências ali mostradas. A partir desse encontro com o filme, surge um “lugar afetivo na memória”, onde o que assistimos se mistura a nossas próprias vivências pessoais.

Mas o que acontece quando os personagens mostrados no filme compartilham as mesmas memórias, pois estão inseridos nelas? Como filmes que revisitam memórias familiares ou que trazem questionamentos a partir delas são recebidos pelos próprios membros da família?

2.4 A família no filme e após o filme

As reflexões abordadas nesses dois capítulos trazem constantemente a importância da produção e armazenamento de registros fotográficos e fílmicos para a criação de uma identidade familiar. Porém, ainda não nos debruçamos sobre a maneira como a família em si produz e recebe seus próprios materiais audiovisuais, no sentido de pensar esses grupos familiares como produtores e receptores de imagens.

No caso da criação de fotos e filmes de família, como não se trata de produções profissionais ou artísticas, as escolhas dos temas a serem retratados passam por outros critérios, que não necessariamente envolvem questões estéticas, críticas, nem se preocupam com a qualidade dos equipamentos ou a técnica a ser utilizada. Segundo Odin (2010, p. 45), um acervo familiar é criado “para ser visto pelos familiares, ou seja, por quem viveu os acontecimentos”. O autor afirma isso em relação ao cinema doméstico, mas podemos aplicar essa mesma ideia para os álbuns de fotografias de família. Para Odin (2010, p. 45),

[...] o cinema doméstico não necessita de uma estrutura narrativa ou uma construção coerente, porque estas pré-existem na memória dos participantes. Tudo o que se pede ao filme é reviver memórias, permitir que as famílias revivam acontecimentos já vividos juntos. Em geral, assistir a um filme doméstico em família também é trabalhar juntos para reconstruir a história da família³⁹

39 Citação original: “Todo cambia, en efecto, si consideramos que el cine doméstico está realizado preferentemente para ser contemplado por los miembros de la familia, es decir, por aquellos que vivieron los acontecimientos. En esas condiciones, el cine

Para além das funções de reviver memórias e recriar a história da família, é necessário pensar que fotos e filmes familiares são produzidos e vistos pelas mesmas pessoas, ou seja, as funções desempenhadas pelos membros do grupo familiar se confundem entre quem faz os registros e quem é registrado. Para Marianne Hirsch (1997, p. 9), o “olhar familiar” (*familial look*) não é o olhar de quem vê subjetivamente um objeto, mas sim, um olhar mútuo de um sujeito que olha para algo que está subjetivamente olhando de volta para ele – “Dentro da família, enquanto eles olham, sou sempre também olhado, visto, investigado, fiscalizado, monitorado”.⁴⁰ A autora acredita que esses papéis estão sempre em mutação: hoje posso tirar a foto de uma reunião familiar, enquanto sou observada por esse grupo, e amanhã todos juntos observaremos a imagem produzida anteriormente.

Quando vemos fotos e filmes de família, por mais que não possamos reconhecer quem está nas imagens, reconhecemos essa dinâmica, esse jogo de olhar e ser visto, bem como as situações em que elas ocorrem, sejam elas cotidianas ou festivas. Filmes como *Antes de Ontem*, que optam por usar apenas imagens de arquivo produzidas na esfera familiar, despertam no espectador cinematográfico também essa sensação de conhecer as pessoas e as situações ali vividas. Não conhecemos pessoalmente a família de Franco, nem sabemos quem são os protagonistas daquelas fotos e filmes, mas o tipo de imagem produzida nos dá automaticamente uma sensação de proximidade com os sujeitos ali retratados. Odin (2010, p. 49) afirma que imagens familiares e domésticas não são apenas “mais familiares do que as de um filme de ficção (mesmo que não sejamos nós quem está no filme, são imagens que experimentamos); o essencial reside na produção mental que cada um realiza a partir dessas imagens”.⁴¹

Cada um de nós, a partir de vivências particulares com nossas famílias, ou acessando memórias da ausência dela, criamos essa “produção mental” mencionada por Odin ao termos contato com álbuns ou filmes familiares. Além do imaginário que cada um tem do que é ser e estar em uma família brasileira, há também o imaginário criado pelo cinema e pela televisão, ou seja, há uma leitura pessoal que fazemos ao ter contato com acervos familiares, mas também há um universo imagético já representado que influencia a forma como recebemos e interpretamos essas imagens.

doméstico no tiene necesidad de producir una estructura narrativa ni una construcción coherente, porque estas preexisten en la memoria de los participantes. Todo lo que se pide al filme es reavivar los recuerdos, para permitir a las familias revivir juntos los acontecimientos ya vividos. En general, ver una película doméstica en familia es también trabajar para reconstruir juntos la historia de la familia.”

40 Citação original: “The familial look, then, is not the look of a subjective looking at an object, but a mutual look of a subject looking at an object who is subjective looking (back) at an object. Within the family, as they look I am always also looked at, seen, scrutinized, surveyed, monitored”.

41 Citação original: “No solamente las imágenes que se nos ofrecen nos resultan más familiares que las de una película de ficción (incluso si no somos nosotros quienes las hemos rodado, son imágenes que hemos vivido); lo esencial reside en la producción mental que cada uno efectúa a partir de esas imágenes.”

Franco constrói o curta-metragem com fotografias que ressoam situações da infância de muitas pessoas. Além das imagens de festas infantis e retratos no colo de pessoas adultas e idosas (provavelmente pais e avós do realizador), há também imagens de crianças dançando quadrilha em uma festa junina, o retrato de um menino sorridente usando correntes de miçanga enquanto abraça uma mulher que usa um chapéu preto, um brinco de estrela e está com um biquíni azul. Em outra fotografia vemos crianças brincando com confetes de carnaval, com pedaços de papel coloridos em seus cabelos e o menino bem ao centro da imagem sorri enquanto recebe um punhado de confetes no rosto.

Figuras 27, 28 e 29 – Planos do curta-metragem *Antes de Ontem*



Fonte: Curta-metragem *Antes de Ontem*, de Caio Franco (2019)

Não somos nós nas fotografias, mas cada um de nós traça paralelos com verões, carnavais ou festas juninas que vivemos em nossas próprias vidas. Para Odin (2010, p. 48),

Ao mesmo tempo em que se faz essa leitura coletiva eufórica e consensual, o cinema doméstico desencadeia em cada um de nós um processo estritamente individual de produção de sentido e afetos. A este nível, o cinema doméstico funciona como um conjunto de sinais com a capacidade de pôr em movimento o nosso cinema interior: arrasta-nos,

mais ou menos contra a nossa vontade, a mergulhar nas profundezas dos acontecimentos das nossas vidas.⁴²

Não podemos esquecer que Franco, assim como os outros diretores e diretoras dos filmes aqui mencionados, não estão separados dos filmes que realizaram, eles são parte das famílias mostradas na tela. Os mundos criados nesses curtas-metragens é também o mundo deles, não se trata de personagens e cenários fictícios.

Em entrevista dada ao 30º Curta Kinoforum, quando questionado sobre a escolha de utilizar imagens familiares na construção de um curta-metragem e depois tirar essas imagens da esfera privada e exibi-las em locais públicos, como festivais de cinema, Franco disse: *“Acho que a questão não é como é fazer um filme de família e colocar ele em público, a questão é mais a minha relação com a minha família, tipo, fazer filme com a própria família, fazer filmes familiares, é muito difícil. A gente vai sempre em uns lugares que talvez em outras obras que eu trabalhei não entrem tanto assim. É óbvio que em todo filme você olha para si e é um processo quase de terapia, mas com família isso vai além porque você acaba a exibição e tá ali conversando com a sua mãe e o seu pai, tipo, você continua essa conversa até quando alguém morrer. E é muito interessante porque mexe com as estruturas da família também, mas ter isso, uma história da minha família com esse meu olhar muito particular e estar compartilhando ele é muito legal”*⁴³.

O realizador destaca aqui a maneira dinâmica e viva com que um acervo familiar não só foi transformado no curta-metragem *Antes de Ontem*, mas também, como essas imagens passaram a criar novas discussões no próprio grupo familiar onde as fotografias foram construídas. Cabe ressaltar aqui a forma como Lindeperg e Szczepanska (2021, p. 112) veem os arquivos como o “resultado de um ato criativo do arquivista” que percebe o potencial daquelas imagens e vê a urgência de preservá-las, mas também como materiais audiovisuais com infinitas possibilidades e questões que podem ser colocadas agora e no futuro.

Quando Franco retira as fotografias do seu “habitat-natural”, que era a casa dele e os ambientes frequentados apenas por aquele grupo específico de pessoas, e passa a compartilhá-las em espaços de reflexão e debate sobre cinema – sejam esses espaços as universidades (onde o filme nasceu) ou a sala de exibição (para onde o filme foi criado) – ele não só afeta o público externo que terá acesso ao filme, mas também

42 Citação original: “Al mismo tiempo que se hace esta lectura colectiva euforizante y consensuada, el cine doméstico desata en cada uno de nosotros un proceso de producción de sentido y de afectos estrictamente individual. A este nivel, el cine doméstico funciona como um conjunto de señales con la capacidad de poner en movimiento nuestro cine interior: nos arrastra, más o menos a pesar nuestro, a sumergirnos en lo más profundo de los acontecimientos de nuestra vida.”

43 Transcrição da entrevista “Caio Franco | 30º Curta Kinoforum”, 2019.

convida seu próprio núcleo familiar a rever e repensar as imagens. Tanto a mudança de contexto dessas imagens quanto a inserção delas em uma sequência criada pela montagem e também a combinação com a camada de áudio fazem com que o álbum fotográfico seja transformado em outra coisa, não só para o público que acabou de conhecer esse acervo através do filme, quanto para as pessoas que tiraram as fotos e estão registradas nelas.

Segundo Consuelo Lins e Thaís Blank (2012, p. 55), “imagens domésticas são retomadas de formas distintas: não como documento do que aconteceu, tampouco como expressão de uma verdade familiar, mas como imagens capazes de nos fazer acessar novos pontos de vista sobre a memória e sobre a história, coletiva e individual”. *Antes de Ontem* não busca verdades, o filme se propõe a trazer questionamentos autorreflexivos e compartilhá-los conosco através de uma narrativa autobiográfica (um autorretrato) fazendo uso da montagem de fotografias de infância. O álbum de família sempre existiu, as fotografias também, mas a cada ano que passa as questões que eles despertam podem ser novas.

Capítulo 3:

Memórias descobertas

Reflexões sobre o curta-metragem "Inconfissões", de Ana Galizia

Para acessar ao filme que serve como base deste capítulo,
clique aqui: <https://anagalizia.com/2021/12/21/inconfissoes-2/>

Assim como *Antes de Ontem*, o curta-metragem documental *Inconfissões* (2018, 21min, digital), roteirizado e dirigido por Ana Galizia, também é composto por uma grande quantidade de imagens fotográficas. Esse filme, porém, faz uso de filmes Super 8, materiais de arquivo que nenhum outro curta mencionado nesse livro utilizou. *Inconfissões* parte de um acervo particular, constituído entre os anos 1950 e 1980, compostos por filmagens e fotografias, coloridas e em preto e branco, da família da realizadora, focando nas imagens relacionadas ao seu tio, Luiz Roberto Galizia.

Em seu *site*⁴⁴, Ana Galizia, disponibiliza a sinopse do curta-metragem, que diz: “Luiz Roberto Galizia foi uma figura importante para a cena teatral nas décadas de 1970 e 1980. Foi, também, um tio que não conheci. Este documentário procura um resgate do vivido, a partir do registro feito em fotografias e filmes Super 8 pelo Luiz e encontrado por mim 30 anos depois da sua morte”.

O filme não tem uma divisão em segmentos tão evidente como acontece em *Vó Maria*. Em *Inconfissões*, a trama se foca em acontecimentos da vida de Luiz Galizia e são esses períodos que criam os segmentos do curta: sua infância com a família, o trabalho, o período em que o personagem principal viveu nos Estados Unidos e imagens de sua vida privada, em sua casa e em ambientes externos. Os segmentos imagéticos, acompanhados por um trabalho de som bastante elaborado que envolve leitura de cartas, música e som ambiente, são compostos por fotos e filmagens em Super 8 conectadas principalmente pelos conteúdos que as imagens abordam.

Luiz Galizia nasceu em São Paulo, em 1951, foi ator e colaborador da companhia Teatro do Ornitorrinco, sediada também em São Paulo e criada por ele, Cacá Rosset e Maria Alice Vergueiro em 1977. No momento do surgimento deste grupo teatral, o Brasil vivia um período de ditadura militar e, segundo Rosângela Patriota, no que diz respeito às expressões artísticas, quem produzisse trabalhos mais questionadores e provocadores, acabava atuando como uma frente de resistência democrática. Segundo a autora, “os trabalhos, marcados por essas posturas tiveram como tema fundamental a ideia de liberdade e a necessidade de consolidar forças no nível social e político, a fim de garantir o seu pleno exercício da cidadania. Evidentemente, como o Brasil estava sob a égide de um estado autoritário, a escolha em representar cenicamente tais ideias significou exercer o que, mais tarde, passaria a ser conhecida como ‘linguagem da fresta’” (Patriota, 2003, p. 2). Nesse período, não só o Teatro do Ornitorrinco foi criado, mas no Rio de Janeiro e em São Paulo várias companhias de teatro independentes surgiram, como o

44 Disponível em: <https://anagalizia.com/2021/12/21/inconfissoes-2/>

Asdrúbal Trouxe o Trombone, Dzi Croquettes, entre outros coletivos teatrais alinhados à contracultura.

Segundo Andréa Angotti Ferreira “o Teatro do Ornitórrinco é uma das mais polêmicas e consagradas companhias teatrais do país. A sua maneira irreverente e despudorada fez com que o Ornitórrinco se tornasse protagonista de inúmeros ‘quiproquós’” (Ferreira, 2008, p. 1). Carlos Hee, que conheceu Luiz Galizia através do teatro, descreveu-o como “um ator único, irrequieto e intenso. Estar ao seu lado não era manter-se em águas calmas. Tinha uma maneira peculiar de viver, com uma energia quase inesgotável” (Hee, 2012).

Figura 30 – Registro de uma das peças da companhia Teatro do Ornitórrinco. Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Luiz Galizia estudou teatro na Universidade de Berkley, na Califórnia, e, em 1985, faleceu em decorrência da aids. Trinta anos após a morte de Luiz, Ana Galizia, sua sobrinha, entrou em contato com um conjunto de imagens produzidas pelo próprio tio (autorretratos, retratos e fotos de paisagens); e também registros que outras pessoas fizeram dele. Trata-se de fotografias e filmagens que estavam na casa de uma tia, contendo imagens bastante variadas: registros de peças teatrais, momentos de lazer, viagens, afetos, desejos. As fotos que Ana⁴⁵ viu ali, e que integram o curta-metragem

45 Cabe aqui dizer que a escolha por usar “Ana” para se referir à realizadora Ana Galizia se dá pelo fato de ela e seu tio, Luiz Galizia, possuírem o mesmo sobrenome. Pela mesma razão, muitas vezes me refiro ao personagem Luiz Galizia como “Luiz”, para que não haja dúvida sobre a qual dos membros da família Galizia o texto se refere. Os demais realizadores mencionados nessa pesquisa são referenciados pelos seus sobrenomes, mas no caso desse capítulo, a escolha por manter esse padrão de escrita foi feita para evitar uma confusão de referencial.

Inconfissões, são, segundo a realizadora, completamente diferentes das imagens que ela havia visto nos álbuns de sua família, e muito distantes também do que seus familiares contaram sobre o Tio Luiz.

As características mencionadas por Hee e Ferreira, essa energia irreverente, intensa e irrequieta, estavam nas imagens que compunham esse arquivo pessoal de Luiz, mas não estavam nos comentários familiares. As fotografias armazenadas por essa tia possibilitaram à realizadora conhecer um “outro” Tio Luiz, e é daí que surge *Inconfissões*.

O curta-metragem é construído inteiramente com imagens de arquivo. Em seus vinte e um minutos de duração, o filme intercala as informações coletadas no acervo visual com as informações textuais, apresentadas através da leitura de documentos, pessoais e médicos, recebidos e escritos por Luiz no decorrer de sua vida. Cabe ressaltar aqui que não há evidências sobre a procedência dos textos, nem comprovações de que as informações ali contidas são reais ou ficcionais, mas pela forma como a narrativa do filme é construída, o conteúdo textual inserido na camada sonora complementa as imagens. A narrativa trazida no áudio potencializa o que vemos na tela, trazendo informações que contextualizam Luiz em sua família e em seus círculos de afeto e amizade.

Na montagem, imagens e sons combinados nos revelam aspectos sobre o trabalho de Luiz como ator, sobre a sexualidade do protagonista, sobre sua morte e a relação de Ana Galizia com os arquivos que compõem o curta-metragem.

Muitos anos após o falecimento de Luiz, no período em que a diretora cursava Cinema na Universidade Federal Fluminense (RJ), através de um edital público voltado exclusivamente para filmes de escolas de cinema e universidades, Ana Galizia fez esse documentário a partir de memórias encontradas.

Neste corpo imagético revisitado pela diretora, o filme conta a história da vida, trabalho e intimidade de Luiz Galizia, a partir do olhar da sobrinha. Imagens antes escondidas saem da esfera familiar e passam a ser vistas em telas de festivais, colocando a história de um Galizia em contato com o outro – sendo esse “outro” inicialmente a própria realizadora, como um familiar desconhecido de Luiz, e depois nós, como espectadores(as).

Este capítulo tem como base o curta metragem *Inconfissões*, bem como duas versões comentadas do filme: o programa “Cine Comentário Sonoro”, da série realizada pelo Cineclube Coxiponés da UFMT, pela Rede Cineclubista de Mato Grosso (REC-MT) e lançado em 2020; e também o vídeo “Inconfissões: da ideia ao filme”, disponível no canal do YouTube da diretora Ana Galizia e realizado através do edital “Cultura presente nas redes”, viabilizado pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro.

Através do curta-metragem em si e dos comentários da diretora/roteirista, pretende-se investigar como esse contato com fotografias e filmes antigos do tio possibilitou a criação de novas histórias, publicizando fatos que a família Galizia optou por não mostrar e alterando assim a forma como a memória de Luiz Galizia será contada para as próximas gerações.

3.1 Imagens, palavras e os guardiões de memórias

Fotografias e filmes caseiros são itens comumente encontrados em acervos de famílias de classe média e alta. Pensando especificamente na fotografia, Miriam Moreira Leite (1993, p. 75) afirma que essa técnica “permitiu que quase toda gente – não só os mais abastados – pudesse se transformar num objeto-imagem, ou numa série sucessiva de imagens que mantêm presentes momentos sucessivos da vida, ou ter presente a memória”.

No caso dos registros audiovisuais, a possibilidade de adquirir câmeras fotográficas e filmadoras possibilitou que famílias de classe média e alta possuíssem um acervo imagético mais amplo – tendo em vista que o preço dos equipamentos e da revelação dos filmes impossibilitava que famílias com menor poder aquisitivo adquirissem os mesmos e a ausência de câmeras em momentos cotidianos poderia fazer com que o “objeto-imagem” de algumas famílias não fossem álbuns repletos de fotografias, mas sim, registros únicos realizados em eventos específicos, como casamentos e formaturas, por exemplo.

Ana Maria Mauad (2001, p. 158) diz que “o ato fotográfico arraigou-se de maneira tal na construção das memórias familiares, na sociedade ocidental, que é impossível falar sobre o passado sem ter como incentivo de rememoração as imagens fotográficas”. A partir delas, algumas pessoas da esfera familiar se tornam os “guardiões de memórias”, personagens que organizam as imagens familiares em álbuns, caixas e também carregam consigo histórias orais da família (Mauad, 2001, p. 158).

Esses conjuntos de fotografias e filmes organizados e armazenados dá a esses “guardiões de memórias” a tarefa de selecionar e passar adiante as lembranças ali contidas – já que, como mencionado nos outros capítulos, é comum que gerações futuras olhem certas fotografias e não reconheçam seus protagonistas, por exemplo. Havendo a existência de imagens, estas não podem estar dissociadas dos relatos orais para que alcancem a função de rememoração. Consuelo Lins e Adriana Cursino (2010, p. 93) afirmam que, “como um ato da memória, linguagem e imagem são absolutamente

solidárias e não deixam de intercambiar suas carências recíprocas: uma imagem acode ali onde parece faltar a palavra; frequentemente uma palavra acode ali onde parece faltar a imaginação”.

Esse “hábito de ver e lembrar”, no qual pessoas mais velhas da família utilizam palavras e imagens para comunicar a outras gerações sobre memórias de experiências vividas, é uma tradição muito íntima de cada família e, ao mesmo tempo, um ato compartilhado por núcleos familiares de lugares e procedências sociais variadas (Mauad, 2008, p. 57), cada uma ao seu modo.

Sue Mc Kimmish (2013, p. 25) afirma que “na maioria dos lugares e sociedades, há indivíduos cuja função especial é lembrar, cuidar de nossos depósitos de memórias, desses lugares onde se inscreve, nos termos de Derrida, o rastro arquivado – aqueles a quem cabe recordar, recontar ou rerepresentar nossas histórias em favor do grupo”. No caso da família Galizia, à qual conhecemos logo nos primeiros *frames* de *Inconfissões*, inicialmente o papel de lembrar as histórias ligadas a Luiz Galizia cabia aos seus irmãos e pais – os tios e avós da realizadora Ana Galizia.

No início do curta-metragem, vemos uma série de fotografias coloridas em 35mm que contextualizam e caracterizam a família Galizia. O filme começa com imagens de um centro urbano: em fotografias coloridas, já um pouco desbotadas, vemos uma cidade vista de cima, com muitos prédios, vemos também a foto de uma rua, com carros coloridos, pessoas passando, postes com fios elétricos e poucas árvores – parece se tratar de uma cidade grande. Em seguida, a tela é tomada por retratos de uma criança de uniforme escolar em frente a um portão, dois casais compostos por homens e mulheres brancos bem vestidos e mais uma criança que sorri tímida para a câmera. Enquanto essas fotos são mostradas, ouvimos apenas os sons da cidade ao fundo, que aos poucos vão sumindo até chegar no silêncio.

Figuras 31, 32, 33, 34, 35 e 36 – Planos do curta-metragem *Inconfissões*



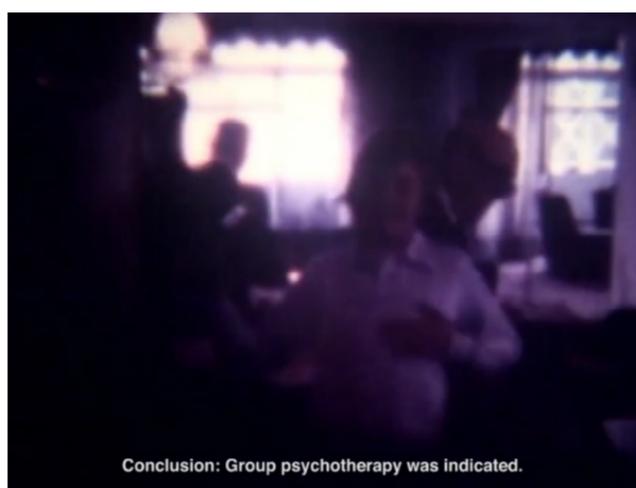
Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Após essa primeira sequência de fotografias, o filme passa a apresentar filmagens feitas em Super 8. Vemos a dinâmica daquela família em cenas de alimentos sendo preparados com a ajuda de uma funcionária uniformizada e depois servidos em uma mesa onde a família faz uma refeição em conjunto. Há uma mulher que fala ao telefone e, no último trecho em Super 8, vemos um rapaz adolescente que olha para a câmera, faz movimentos com os braços e sorri. A imagem foi gravada em frente a duas grandes janelas, o que deixa o registro do rapaz levemente em contraluz.

Essas imagens foram produzidas no final dos anos 1960, início da década de 1970, período em que a película Super 8 foi amplamente utilizada por cineastas amadores, para realizar registros cotidianos e familiares. Segundo Christina Ferraz Musse e Ana Clara Campos dos Santos, “para fazer filmes em Super 8 havia algumas características peculiares que a diferenciavam de outras películas. A câmera era portátil e simples de usar, facilitando principalmente o acesso da classe média à bitola, já que ainda tinha custos muito altos para ser acessível às camadas mais populares” (2015, p. 186).

Figuras 37, 38, 39, 40 e 41 – Família Galizia em registros feitos em Super 8.

Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Enquanto assistimos a essa sequência de imagens em Super 8, ouvimos na camada de áudio um ator lendo um laudo médico, referente a uma consulta realizada no Instituto de Psicologia Médica de São Paulo em maio de 1968. As primeiras palavras que ouvimos no filme são: *“Instituto de Psicologia Médica, síntese de observação psicológica. Nome: Luiz Roberto Galizia. Idade: 16 anos. Interesses predominantes no campo das ocupações legais, literárias e das ciências sociais e humanísticas. Demonstra interesses também no campo das artes em geral. Personalidade: apresenta um quadro com acentuados traços de inferioridade e insegurança, sobretudo afetiva. Revela uma enorme necessidade de autovalorização e projeção, adotando uma conduta que ele mesmo reprova, sentindo-se culpado, incapaz e pouco querido pelo grupo. Tentativa de auto afirmação através de devaneio. Problemática sexual e familiar, buscando intensamente o afeto e a comunicação com os pais. Como consequência, está oprimido, com acentuados traços ansioso-depressivos. Conclusão: foi indicada psicoterapia de grupo. São Paulo, maio de 1968.”*⁴⁶

Essas imagens estáticas e em movimento escolhidas pela realizadora para abrir o filme, como um prólogo apresentado antes dos créditos iniciais, têm como objetivo apresentar a família Galizia. Tal sequência estabelece o ambiente em que Luiz Galizia cresceu e também a relação que ele tinha com seus pais durante a infância e adolescência. Por mais que as fotos de álbuns de família, como essas que iniciam o curta aqui analisado, tentem representar um lar ideal, com uma família feliz, sabemos da distância entre o que queremos que as imagens registrem e a vida real. Marianne Hirsch (1997, p. 8) afirma que

[...] as fotografias se situam precisamente no espaço de contradição entre o mito da família ideal e a realidade vivida da vida familiar. Como o olhar opera por projeção e como a imagem fotográfica é o desenvolvimento positivo de um negativo, a plenitude que constitui a realização do desejo, as fotografias podem nos mostrar mais facilmente o que desejamos que seja nossa família e, portanto, o que, mais frequentemente, ela não é.⁴⁷

A escolha da inserção desse laudo médico na camada de áudio enquanto vemos fotografias e filmes familiares indica a distância existente entre as memórias que a família quis criar em seus arquivos particulares e o que acontecia internamente naquele grupo de pessoas. Por mais que essa família pareça ter uma convivência harmoniosa nas imagens, há um conflito interno, algo que faz com que Luiz não se sinta bem e tenha que ser levado a uma consulta médica, que deu origem a esse laudo.

⁴⁶ Transcrição dos áudios do curta-metragem *Inconfissões*, 2018.

⁴⁷ Citação original: “[...] photographs located themselves precisely in the space of contradiction between the myth of the ideal family, and the lived reality of family life. Since looking operates through projection and since the photographic image is the positive development of a negative, the plenitude that constitutes the fulfillment of desire, photographs can more easily show us what we wish our family to be, and therefore what, most frequently, it is not”.

Nessa sequência inicial, a realizadora já convida o espectador a buscar as tensões existentes naquele grupo de pessoas e naquele espaço. Cursino e Lins (2010, p. 95) afirmam que “é preciso colocar as coisas em crise para ver sua origem, pois o mundo não tem ordem natural, e as forças de coesão que sustentam o mundo são históricas. Provocar o espectador para construir uma ideia, tomar uma posição, seguir a ação, a partir do contato com a própria imagem e com a montagem”. Ana Galizia, nesse momento, já coloca “as coisas em crise” e, dessa forma, nos convida a adentrar no ambiente familiar através da apresentação de um conflito.

Na versão do filme *Inconfissões*, disponível no programa Cine Comentário Sonoro, após vermos essa sequência e ouvirmos a leitura do laudo, é possível ouvir a realizadora Ana Galizia dizendo que a escolha de sobrepor essas imagens e sons é “*um pouco para apresentar uma das tensões que o filme vai lidar dali para frente, que é justamente como essa família vai reagir à expressão de uma sexualidade dissidente, pela via da patologização, vai ver esse comportamento não-normativo como uma doença*” (Galizia, 2020).⁴⁸

Logo no início do curta-metragem, então, entendemos que esses primeiros guardiões de memórias da família Galizia eram bastante conservadores. O tratamento médico foi escolhido para “tratar” um adolescente que saía do padrão esperado pela heteronormatividade. É possível imaginar que, talvez, padrões também tenham sido impostos ou esperados por essa família em outras esferas da vida de Luiz, por exemplo, na escolha da profissão. Tendo em vista que, com apenas 26 anos, Luiz Galizia virou um artista e fundador de um grupo de teatro bastante contestador, nos primeiros minutos do filme já é possível entender essa tensão que a realizadora menciona em seu comentário.

As primeiras histórias que Ana Galizia soube sobre seu Tio Luiz foram contadas por esse grupo de pessoas. Quando a realizadora já estava na faculdade, ela teve acesso a uma série de imagens produzidas pelo seu tio e ali, naquele acervo pessoal, ela conheceu uma história completamente diferente da que contaram a ela: a história que Luiz Galizia retratou com sua própria câmera fotográfica e guardou. Essas fotos não estavam em álbuns e os vídeos não haviam sido projetados em um almoço de família, por exemplo; esses arquivos foram encontrados na casa de uma tia, guardados, escondidos. Ana perguntou se poderia ficar com as imagens, que depois foram escaneadas e transformadas no filme aqui analisado.

Mauad (2008, p. 63) afirma que “as fotografias de família não mudam, mas as histórias que elas ensejam, sim”. Essas fotos e cartas encontradas pela diretora já existiam,

48 Transcrição dos áudios do programa “Cine Comentário Sonoro – Episódio 18: Inconfissões”, lançado em 2020.

porém, seus guardadores de memórias anteriores optaram por mantê-las guardadas, sigilosas. A maioria das imagens que compõem esse curta-metragem foram feitas por Luiz enquanto ele estava longe de sua família. Após seu falecimento, essas imagens entraram no acervo familiar, mas não passaram a integrar na seleção de fotografias que compõem o álbum da família Galizia, por exemplo.

Anos depois da morte de Luiz, as fotografias e filmes encontram uma nova guardiã de memórias. Essa inserida em outro momento histórico, estudante de cinema e aberta para o que os arquivos desse acervo diziam. Segundo Mauad, nunca é possível contar uma história do passado sem tomar como base o tempo presente. A autora afirma que quando um sujeito social relata o passado no presente, nesse jogo que se cria entre tempos e imagens, cria-se “um passado composto pela contemporaneidade, pelo diálogo que estabelece com a sociedade na qual está inserido e da forma pela qual se insere. Aliás, é a forma de inserção social que estabelece o marco da competência do receptor e que atua de forma decisiva na elaboração do discurso oral e visual” (Mauad, 2008, p. 60).

Inconfissões conta uma versão da história da vida de Luiz que expõe imagens íntimas e afetivas que, até 2018, estavam guardadas e, a partir do momento em que a cineasta entra em contato com esse acervo, ela opta por torná-las públicas através desse curta-metragem. No vídeo “Inconfissões: da ideia ao filme”, Ana Galizia diz:

O Luiz acabou morrendo muito cedo, com 30 anos de idade, por complicações da aids, compartilhando destino de muitos daqueles que foram infectados pelo HIV no início dos anos 1980. Por esse motivo o Luiz foi para mim um tio desconhecido, mas que era sempre muito lembrado nos encontros de família e principalmente pelo seu trabalho no teatro e pelas suas características de polemista e crítico nas universidades. Foi a partir do encontro com acervo pessoal do Luiz que eu pude compartilhar momentos mais íntimos da sua vida: a relação com a família, os amigos, os parceiros, ensaios, andanças na cidade, os anos que passou nos Estados Unidos e eu fiquei muito encantada com a beleza e força daquelas imagens. A homoafetividade estava muito presente naqueles registros.⁴⁹

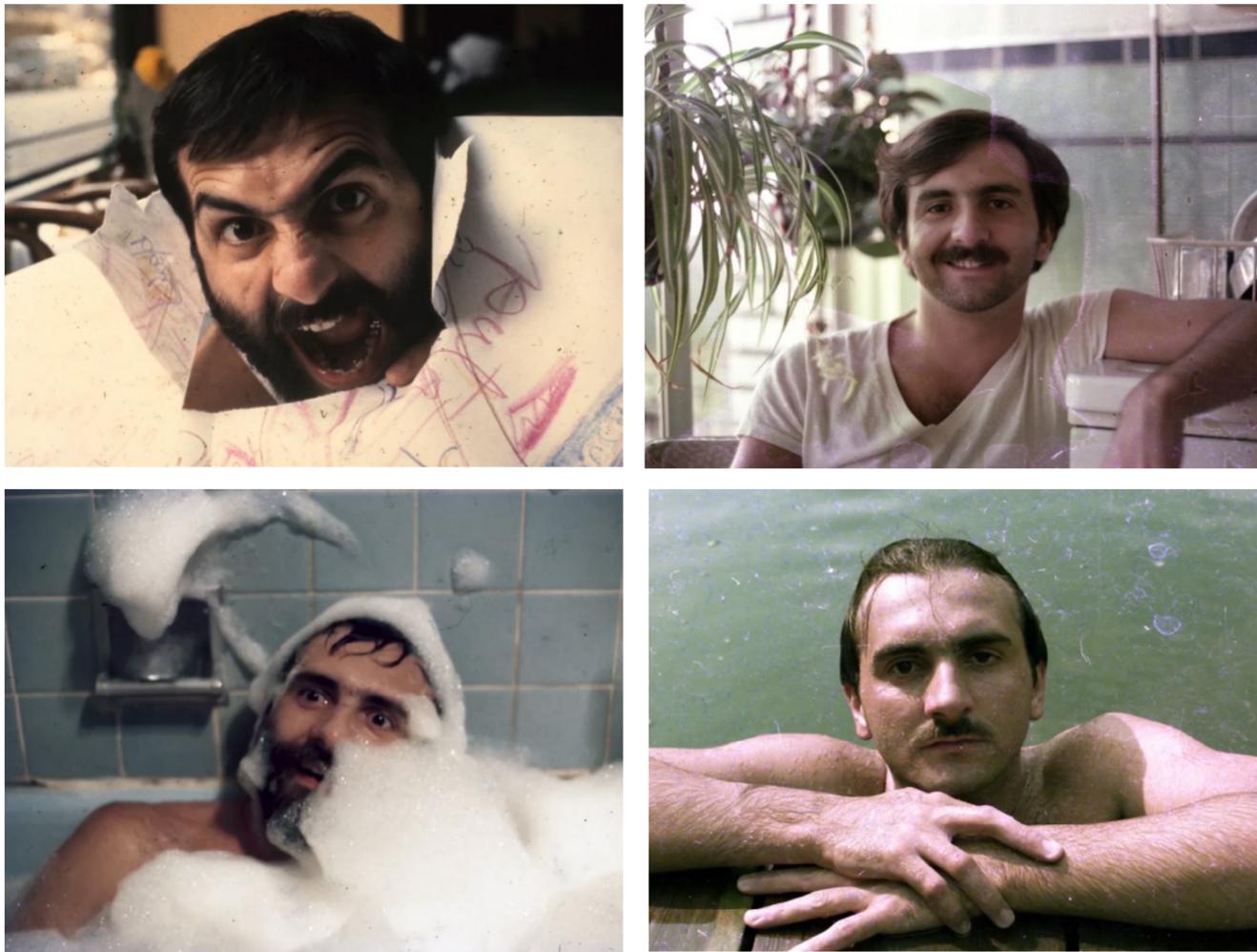
Nesse encontro da sobrinha com as fotografias, filmes e histórias de seu tio, há um olhar novo sobre Luiz, muito diferente do laudo médico que inicia o filme. Ana Galizia encontra esse acervo e é sensível a ele, aberta ao que as imagens podem propor. Ela se deixa tocar pelas imagens e com elas produz esse curta-metragem que não só revê a história de seu tio, mas disponibiliza-a ao público de festivais nacionais e internacionais, para que diversos espectadores possam ver também.

⁴⁹ Transcrição dos áudios do vídeo “Inconfissões: da ideia ao filme”, 2021. Versão disponível no YouTube.

3.2 As lacunas e as faíscas entre sons e imagens

Após essa sequência inicial, que nos apresenta a esfera familiar, o título do filme é inserido na tela e em seguida o curta-metragem passa a mostrar uma série de retratos fotográficos de Luiz já na fase adulta. O ator é mostrado em vários contextos diferentes, em casa, em uma banheira, dentro de uma piscina ou em uma praia, e na grande maioria das fotos encara a câmera de forma bastante confortável

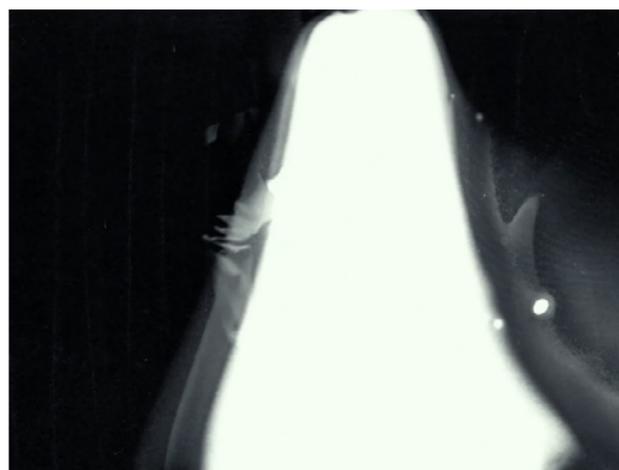
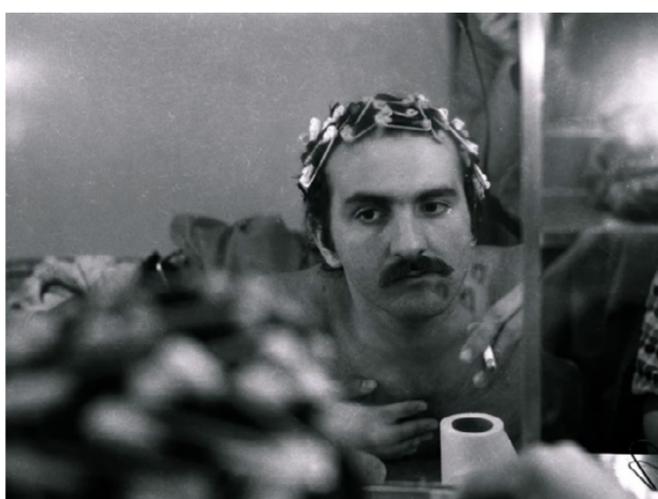
Figuras 42, 43, 44 e 45 – Luiz Roberto Galizia em registros fotográficos.
Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Os retratos são seguidos de imagens fotográficas que apresentam a trajetória profissional de Luiz Galizia na companhia Teatro do Ornitorrinco. As fotografias coloridas e em preto e branco mostram-no em cena, no palco junto com outros atores, e também no camarim se maquiando. O final dessa sequência é composto por fotos que apresentam erros de fotometria ou de revelação, o que confere algumas manchas brancas que dão um aspecto fantasmagórico às imagens.

Figuras 46, 47, 48, 49 e 50– Luiz Roberto Galizia em cena.
Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

A partir desses dois segmentos de imagens, os espectadores passam a conhecer Luiz Galizia em sua vida adulta. Até esse trecho do filme as imagens são bastante formais. O documentário apresenta um tom informativo; mesmo não contendo um narrador em *off* que explique os dados, é possível acompanhar a apresentação de Luiz Galizia de uma forma bem didática: a família, qual é a aparência física de Luiz como um homem adulto e onde ele trabalha.

Após vermos as imagens de apresentações no palco, o curta-metragem passa a apresentar cenas de um centro urbano à noite, com luzes coloridas e carros e postes

preenchendo a tela enquanto, na camada sonora, é possível ouvir a leitura da primeira carta do filme. O narrador diz: “*Querido Luiz, acabo de chegar no Rio. Pensei tanto em você na viagem, a noite ontem foi ótima. Você, como sempre, radiante! O grupo todo estava numa sintonia boa, fiquei feliz que topou ir para casa comigo. Que noite! Agora só consigo pensar na falta que você vai fazer por aqui. Queria tanto ir ao aeroporto no dia da sua partida, mas sei que não posso. Os Galizia estarão todos lá, certo? Volto para São Paulo só na outra semana. Um beijo do Zeca*”⁵⁰.

No decorrer do filme, diversas cartas como essas são lidas por diferentes atores, sempre com vozes masculinas. Diferentemente do curta *Vó Maria, Inconfissões* não apresenta nenhuma entrevista, as informações que recebemos na camada de áudio são retiradas de cartas e documentos que são apresentados ao público como itens que compunham o acervo pessoal de Luiz Galizia. A partir dessas inserções das cartas narradas, vamos coletando alguns dados e tentando entender quem foi aquele homem e do que os personagens inseridos nos áudios falam.

Em *Inconfissões*, assim como acontece quando temos contato com imagens de arquivo em geral, nem todas as informações são dadas de maneira direta e clara. Encontramos fragmentos, fotos que não sabemos de onde foram tiradas, cartas que não sabemos quem enviou, filmes que não sabemos onde foram gravados. Há a imagem, há informações e, junto com elas, há dúvidas. Didi-Huberman (2012, p. 210) diz que “o próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar”.

Ao escutar as informações narradas nessa carta, o filme abre mais algumas lacunas além das que as fotos sozinhas já compunham. Se antes, através do áudio sabíamos apenas da visão que a família tinha de Luiz Galizia, agora se abre para nós uma nova janela: um relato narrado nos fala sobre uma pessoa radiante, que se diverte, se relaciona com alguém que gostaria de ir ao aeroporto despedir-se dele, mas não pode, pois, a família de Luiz estará lá. Não entendemos exatamente quem é o “Zeca” e para onde Galizia está indo, mas a partir desse momento do filme já é possível imaginar que há mais do que o garoto sobre o qual o laudo médico discorria.

Didi-Huberman (2012, p. 208) também afirma que não se pode ver uma imagem sem imaginar o que está por trás, antes e dentro dela, “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação”. No vídeo “*Inconfissões: da ideia ao filme*”, Ana Galizia afirma que, quando passou a se interessar pela ideia de trabalhar com imagens de arquivo, passou também a refletir sobre os significados das lacunas desse acervo familiar encontrado:

50 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Inconfissões*, 2018.

Eu pude atentar para a incompletude da imagem. Porque pensá-la como representação do real absoluto é negar que elas vão ser sempre inexatas, lacunares e que muito pode ainda ser completado pelo exercício da imaginação, da ficção. Então muito do que está no filme não está ligado necessariamente com o que de fato aconteceu, eu tive liberdade para elaborar a partir de uma abordagem ficcional, como se a própria escolha da cronologia fosse mais uma das ficções possíveis para falar sobre a vida de alguém e o arquivo, não só imagético como textual e sonoro, pudesse ser incorporado ao mesmo tempo como objeto estético-político. A inclusão das cartas escritas pelo Luiz e do relatório médico parte deste lugar de experimentar, questionar, atentar-se para as camadas latentes desses materiais textuais. O *Inconfissões* se associa a um relato ensaístico na medida em que assume essas dúvidas e limitações diante do desafio enorme de representar o real. Ao invés de um relato histórico e biográfico, organiza-se um tecido instável de acontecimentos do passado sobre os quais é impossível atribuir certezas. O que está em jogo no filme são as minhas impressões a partir de material processado de maneira fragmentada, sem a referência direta ao passado, uma exposição dos processos associados e da rememoração de um tempo não vivido, memória não compartilhada⁵¹ (2021).

O relato da realizadora nos faz refletir sobre as múltiplas possibilidades que as imagens de arquivo oferecem no processo de criação de um documentário. Podemos nos basear em uma história real, mas a imaginação e as ficções que criamos para conectar as lacunas entre as imagens encontradas fazem com que os materiais audiovisuais desenvolvidos a partir de imagens de acervos pessoais sejam amplos e abertos. Segundo Tomaim, escolhemos imagens pesquisadas para um documentário e, a partir desses recortes, as manipulamos para criar uma visão específica e pessoal do passado e do mundo. Para o autor, essa operação “é produto de uma percepção subjetiva do sujeito-realizador. Portanto, lidar com o documentário sob a perspectiva de um constructo do real é valorizar a capacidade do ser humano em recriar a si mesmo, a sua história, a sua tradição” (Tomaim, 2019, p. 120). Ana Galizia não só recria a imagem do tio na construção desse curta-metragem, como também recria a memória e a tradição de sua família.

Após ouvirmos a leitura dessa carta assinada pelo Zeca, passamos a ver filmagens em Super 8 de cartas de tarot e de Luiz conversando com um rapaz em um quarto. Essa sequência é encerrada com uma fotografia de Luiz Galizia com sua família, vestindo terno e gravata. Enquanto essa imagem fica fixada na tela, ouvimos agora uma carta escrita por Luiz para sua família, dizendo: *Papai, mamãe, Maria do Carmo, Teresa, Paulo e André. A viagem foi excelente, São Paulo/Panamá em apenas 6 horas. Depois, mudamos*

51 Transcrição dos áudios do vídeo “Inconfissões: da ideia ao filme”, 2021. Versão disponível no YouTube.

de avião, e fui de Jumbo até São Francisco. A cidade é linda, mas não deu para visitar, fui direto para Berkeley. Agora estou num café esperando um amigo que vai me mostrar a universidade. Depois vou dar uma volta pelas ruas, são cheias de praças lindíssimas com estudantes espalhados por todos os cantos, cantando, vendendo folhetos, ou espalhando novas religiões. Beijos do Luiz.

A forma como a montagem foi executada, e pelo conteúdo da carta associada à fotografia abaixo, é possível imaginar que essa foi a foto tirada na despedida de Luiz, no aeroporto, com a família Galizia.

Figura 51 – Plano do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Até esse momento do filme, a imagem de Luiz Galizia é mostrada de uma forma bastante rígida. Os primeiros oito minutos do curta, fotografias e filmes Super 8 descritos até esse momento, nos apresentam o filho, o tio, o irmão, quem a família apresentou para a realizadora. Muitas vezes, há um desencontro entre o que fotografias revelam e o que realmente somos. Barthes (2015, p. 19), refletindo sobre um retrato que fizeram dele, diz:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em um frasco [...].

Quando Ana Galizia encontrou o acervo de seu tio, o que se contava sobre o Tio Luiz era, como diz Barthes, uma imagem pesada, imóvel, uma imagem (um padrão) na qual a sociedade se apoia. Nas imagens mostradas a partir do nono minuto de *Inconfissões*, passamos a adentrar na perspectiva de Luiz e nas imagens produzidas por ele enquanto morou nos Estados Unidos, havendo assim uma mudança no tom do filme, criada a partir da forma como som e imagens são construídos na montagem.

3.3 O registro da intimidade e a escolha de mostrá-la

Como já havia sido anunciado na carta destinada à família Galizia mencionada anteriormente, Luiz morou na Califórnia (EUA). A sequência de fotografias e filmes Super 8 que apresenta a chegada do protagonista na cidade de Berkeley tem um ritmo e um tom bastante diferente do que o apresentado até esse momento. A música “It only takes a minute”, do grupo Tavares, com um ritmo dançante no estilo Disco, acompanha uma série de fotografias de pessoas na rua se divertindo, dançando, usando roupas coloridas e fantasias. Essas imagens foram produzidas por Luiz Galizia e ele também aparece em um trecho da sequência, em uma filmagem em Super 8.

Figuras 52, 53, 54 e 55 – Planos do curta-metragem *Inconfissões*

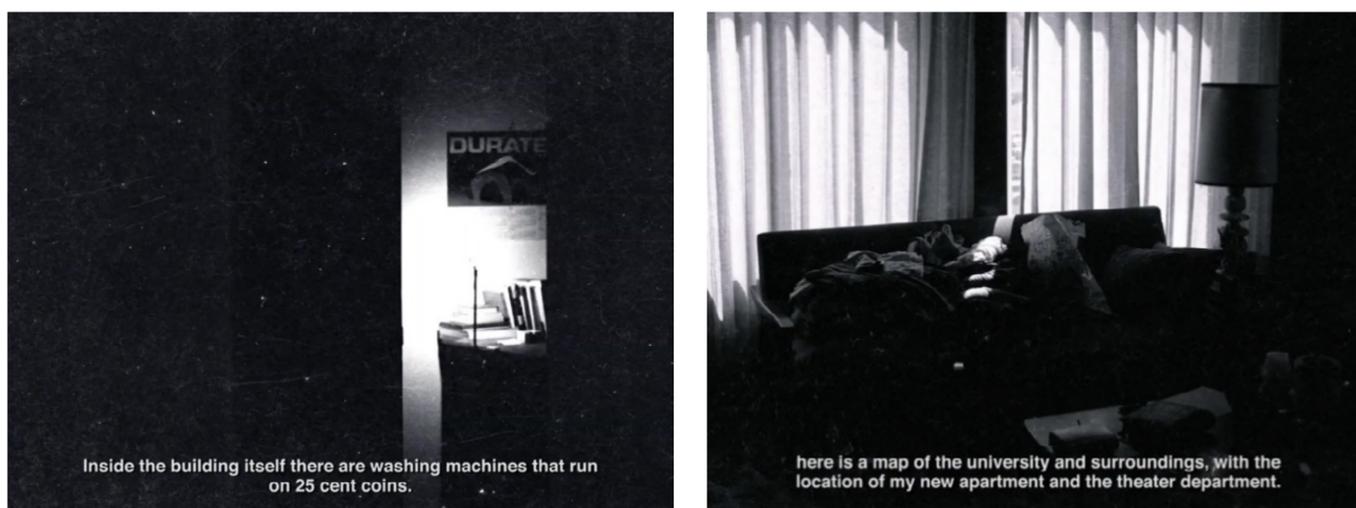


Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

No programa Cine Comentário Sonoro, a realizadora diz: “Acho que em diálogo com aquilo que a Califórnia vivia naquele momento, essa euforia após um movimento forte de contracultura, de revolução sexual, de luta pelos direitos civis, e como a gente imagina que o Luiz tenha se apropriado de tudo isso, experienciado isso e ter refletido na própria vida pessoal dele dali para frente”⁵².

As imagens externas são seguidas por imagens do local onde Luiz Galizia morou no período em que viveu em Berkeley. Vemos fotografias em preto e branco e alguns trechos filmados em Super 8 que mostram um apartamento vazio, mas com elementos que confirmam a presença de alguém ali, como roupas no sofá e um abajur aceso que mostra um pôster na parede. Pela forma como a montagem é construída, é possível entender que essas imagens foram mandadas para a família de Luiz para apresentar a nova casa. Essa ideia é reforçada pelas informações inseridas na camada sonora, na qual ouvimos a leitura de uma carta que o protagonista escreveu para a família, em que Luiz menciona informações bastante triviais como: “*Caros Galizias, believe it or not, aqui está o mapa da universidade e arredores, com a localização do meu novo apartamento e do departamento de teatro. Mudei-me para um lugar melhor do lado da universidade. Do topo do prédio dá para ver São Francisco e a Golden Gate Bridge. O quarto e a sala formam um único cômodo, aqui eles chamam de studio, tem um pequeno banheiro e uma cozinha que dá para quebrar o galho. Mas uma coisa eu garanto, mamãe nunca viu uma pequena cozinha tão equipada*”.

Figuras 56 e 57 – Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Quando chegamos exatamente ao meio do filme, ouvimos a leitura de mais uma carta, que diz: “[...] *eu acabei de limpar o quarto e estou sentado na sala escrevendo essa carta na máquina de escrever enquanto espero a comida esquentar. Eu estou esquentando*

52 Transcrição dos áudios do programa “Cine Comentário Sonoro – Episódio 18: Inconfissões”, lançado em 2020.

um resto de ‘meatloaf’, uma comida tipicamente americana que pode ser traduzida como pão de carne. O calor continua de matar, doce sol da Califórnia. Mil abraços do Luiz.” A partir desse momento, na tela, vemos um homem nu, sentado na cama que na cena anterior estava vazia. No momento em que Luiz se despede na carta, um retrato do próprio protagonista nu, deitado em uma cama em frente a uma grande janela, é exibido na tela.

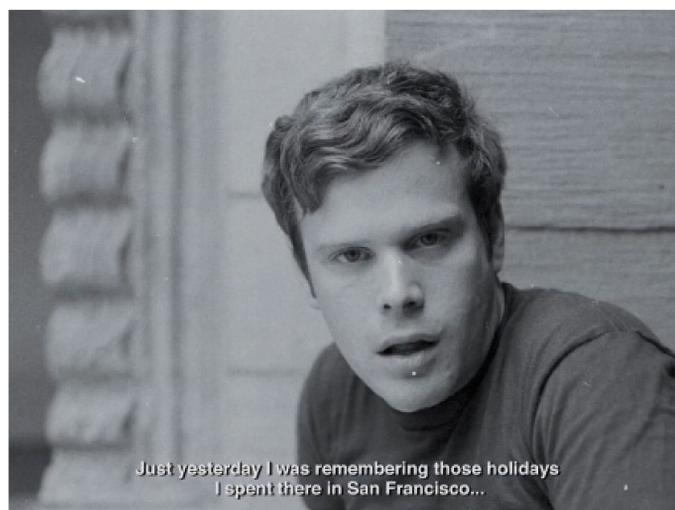
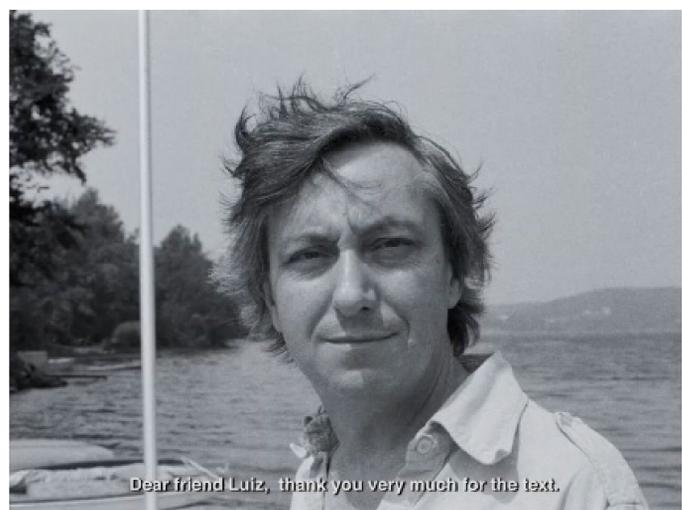
Figuras 58, 59 e 60 – Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Em seguida, uma sequência de quatorze retratos masculinos é mostrada na tela. São retratos coloridos e em preto e branco, nos quais os protagonistas das imagens encaram a câmera de frente. As fotografias são tiradas em ambientes internos e externos, sempre com luz natural; em algumas das imagens as pessoas que posam sorriem, em outras parecem sérias, alguns de roupa, outros sem camisa, mas em comum há o enquadramento centralizado das fotos, com os rapazes em destaque no centro do quadro.

Figuras 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 e 68 – Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

A forma como Ana Galizia realizou a montagem dessa cena, sequenciando as imagens da chegada de Luiz nos EUA, a leitura das cartas para a família e, em seguida, as imagens mais íntimas e retratos nus, nos revelam o contraste entre o que estava sendo vivido e o que estava sendo compartilhado com os Galizia no Brasil. A realizadora diz que o título do filme foi inspirado no título da fotobiografia de Ana Cristina Cesar e que essa ideia de algo inconfessável também “se relaciona com aquilo que deixa de ser dito nas cartas para a família e que o tempo todo as imagens estão mostrando”⁵³.

A forma como a família nos olha reflete também na forma como nós mesmos nos vemos e no que escolhemos compartilhar com aquele grupo de pessoas. Se algo ou alguém difere muito desse “olhar familiar” idealizado e registrado nos álbuns, muitas vezes optamos por não compartilhar certas memórias e vivências. Havia abertura e interesse em ver as imagens que Luiz estava produzindo dos homens que encontrou e talvez se relacionou na Califórnia? Pelo tom das cartas inseridas no curta, é possível imaginar que provavelmente não. Hirsch nos fala sobre o peso dessa imagem ideal que a família busca construir e cobra de seus integrantes. A autora afirma que,

Quando olhamos uns para os outros, dentro do que pensamos sobre nossas famílias, somos também objetos de um olhar externo, seja sociológico, psicológico, histórico ou nostálgico e mítico. A ideologia dominante da família, seja qual for a forma que você assume dentro de um contexto social específico, sobrepõe-se como uma sobreposição aos nossos olhares individuais mais localizados, mútuos e vulneráveis, olhares que sempre existem em relação a esse “modo de olhar familiar” (*familial gaze*) – o poderoso olhar da familiaridade que impõe e perpetua certas imagens convencionais do familiar e que “enquadra” a família, nos dois sentidos do termo. A natureza particular desse modo de olhar familiar, a imagem de uma família ideal e de relações familiares aceitáveis, pode diferir culturalmente e evoluir historicamente, mas cada cultura no momento histórico pode identificar o seu próprio “olhar familiar”. O seu conteúdo e até o seu modo de funcionamento podem ser variáveis, mas o que não muda é que esta imagem ideal existe e pode ser identificada e tem influência determinante. Num dado contexto cultural, a máquina fotográfica e o álbum de família funcionam como instrumentos deste olhar familiar⁵⁴ (1997, p. 11).

53 Transcrição dos áudios do vídeo “Inconfissões: da ideia ao filme”, 2021. Versão disponível no YouTube.

54 Citação original: “When we look at one another, within what we think of as our families, we are also the objects of an external gaze, whether sociological, psychological, historical or nostalgic and mythical. The dominant ideology of the family, in whatever shape you takes within a specific social context, superposed itself as an overlay over our more located, mutual, and vulnerable individual looks, looks which always exist in relation of this ‘familial gaze’ – the powerful gaze of familiarity which imposes and perpetuates certain conventional images of the familial and which ‘frames’ the family in both senses of the term. The particular nature of the familial gaze, the image of an ideal family and of acceptable family relations, may differ culturally and evolve historically, but every culture in the historical moment can identify its own ‘familial gaze’. Its content and even its mode of operating may be variable, but what doesn’t change is that this ideal image exists and can be identified, and that it has determining influence. Within a given cultural context, the camera and the family album function as the instruments of this familial gaze”.

O modo como a montagem do curta-metragem é construída nos mostra a vida privada de Luiz e seus encontros, mas também nos evidencia que há informações ali que seguiram invisíveis e escondidas. A realizadora, mesmo sabendo que sua interpretação desse acervo nunca será completa, encara as fotografias e os filmes e cria uma nova história com os fragmentos que encontrou. Glaura Cardoso Vale (2020, p. 20) afirma que, quando encontramos imagens que já foram vistas, mas as olhamos com outros olhos, abrimos novos caminhos para elas. “As mesmas imagens que inscrevem vestígios de tempos passados portam, assim, promessas de futuro: reenquadradas e ressignificadas (no filme que se faz), atualizam possibilidades de pensamento, de conhecimento, de elaboração memorialística sobre o que mostram (e não mostram)”.

A partir desses fragmentos, o filme vai nos dando pistas sonoras e visuais que nos possibilitam desvendar aos poucos o que foi vivido pelo protagonista. Assim como as lacunas dos arquivos encontrados impossibilitam que a realizadora acesse todas as informações, nós, espectadores, também tentamos unir os pedaços de história e memória que o curta-metragem oferece e ir criando significado a partir do que nos é oferecido.

Na tela, enquanto vemos os retratos de vários homens, no som, ouvimos a leitura de mais uma carta que diz: “*Caro Luiz, agradeço muito pelo texto, que saudades suas. Ontem mesmo estava me lembrando daquelas férias que passei aí em São Francisco. Você sempre imerso em seus estudos até que um dia arrastei para assistir Pink Flamingos em uma sessão maldita às duas da manhã naquele cinema no Downtown. Depois fomos dançar, lembra? As coisas por aqui já não são mais as mesmas, toda semana fico sabendo de alguém que não resistiu, estou com medo. As manchas no meu corpo voltaram a aparecer e eu ando me sentindo cada vez mais fraco. Fico feliz que conseguiu se organizar para vir a Nova Iorque no próximo mês, não deixe de me avisar quando estiver por perto. Abraços, Peter*”⁵⁵.

Até esse momento, o filme vinha construindo a ideia de que, ao chegar nos Estados Unidos, Luiz pode viver livremente sua sexualidade. Não há no curta-metragem qualquer informação que nos diga como era a vida íntima do protagonista no Brasil, mas desde a música que inaugura a chegada em Berkeley, até as fotos dessas pessoas que cruzaram o caminho de Luiz e sua câmera, dão a entender que há uma liberdade e uma celebração nesses encontros. Porém, essa carta mencionada acima traz um elemento que ainda não nos havia sido apresentado, o medo. Há liberdade, há prazer, mas também há pessoas que não resistiram – começamos a entender aqui que o filme trata também da enorme quantidade de casos de aids que mataram inúmeras pessoas nos anos 1980.

55 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Inconfissões*, 2018.

Ricardo Ayres Alves (2016, p. 3152) afirma que, a partir da década de 1970, a aids passou a afetar profundamente a sociedade, a cultura e a arte da época, principalmente nas esferas ligadas ao movimento social de minorias sexuais. Segundo o autor, essa questão não estava apenas relacionada ao fato de que os homossexuais masculinos fossem o grupo mais atingido pela doença no início da epidemia, mas porque os grupos ativistas das minorias sexuais se responsabilizaram pela enfermidade e passaram a suscitar o debate sobre melhores condições de vida e busca de tratamento para quem estava doente. “Atualmente, a doença foi contornada por tratamentos que possibilitam qualidade de vida satisfatória para os indivíduos soropositivos. No entanto, o caráter fulminante da moléstia na época em que os métodos paliativos não eram tão desenvolvidos, até meados da década de 90, fizeram dela uma espécie de sentença de morte anunciada já que não havia cura para a enfermidade” (Alves, 2016, p. 3152).

Edmund White, no livro *The Burning Library: Writings on Art, Politics and Sexuality* fala sobre a urgência que a própria comunidade *gay* sentia em se fotografar durante a epidemia de aids da década de 1980. O autor afirmava que havia um impulso muito forte de “registrar o próprio passado – a própria vida – antes que desapareça... Por que o que presenciamos não é apenas a morte de indivíduos, mas uma ameaça a toda uma cultura. Por isso mesmo é necessário prestar testemunho do momento cultural.” (White, 1995, p. 215). Em *Inconfissões*, a realizadora utiliza as fotografias de seu tio para criar um filme que serve também como uma janela para que a comunidade geral possa ver essas memórias afetivas e pulsantes de um momento da vida que Luiz Galizia documentou para que não desaparecesse depois que ele próprio não estivesse mais aqui.

Susan Sontag afirma que algumas doenças, como o câncer, a tuberculose e também a aids trazem consigo uma “morte social”. A partir do momento que é comunicado que alguém está infectado, a interação social com o indivíduo que manifesta a doença é cada vez menor, quase como se a ausência e o esquecimento que acompanham a morte física fossem acontecendo aos poucos, ainda em vida. Segundo a autora “uma doença largamente considerada como sinônimo de morte é tida como algo que se deve esconder” (Sontag, 1984, p. 6). O filme *Inconfissões* aborda isso de forma sutil, através dessas cartas lidas por atores e também ao evidenciar como nenhuma informação relacionada à doença é mencionada nas cartas lidas no filme em que Luiz se direciona à sua família.

Em seus comentários sobre a criação e desenvolvimento desse curta-metragem, Ana Galizia fala que a não publicização dos arquivos e de histórias ligadas ao HIV e à orientação sexual de Luiz foram uma escolha da família Galizia. A realizadora sublinha que, assim

como foi feito pelo seu núcleo familiar, muitas outras famílias não apenas evitavam falar sobre essas questões, mas também descartavam fotos e vídeos de parentes que viviam uma vida à margem do que é esperado por uma família tradicional brasileira, por esse motivo é tão difícil ter acesso a acervos como esse que compõe o filme *Inconfissões*.

O resgate das vivências e das existências sexuais a partir do material de arquivo é um movimento bastante raro, porque para que elas cheguem até nós precisam ser de alguma forma guardadas, preservadas, compartilhadas. Mas é justamente essas vivências mais livres em relação aos seus corpos e seus desejos que a sociedade conservadora quer esconder, por isso não se preocupam em preservar. São registros que faltam na memória de uma família de classe média tradicional porque são justamente essas vidas dissidentes que não querem ser rememoradas por uma sociedade hegemonicamente patriarcal, racista e LGBTfóbica. E ainda mais se a gente for considerar a experiência traumática da devastação provocada pela aids nos anos 80 e o quanto isso se torna uma experiência traumática que gera muitos estigmas presentes até hoje na sociedade sobre a população LGBTQIA+ (2021)⁵⁶.

A escolha da realizadora por inserir no filme imagens de arquivo que possuem conteúdos mais íntimos possibilita que essas imagens, antes escondidas, tenham contato com mais pessoas e ampliem o debate sobre as questões por ela levantadas. Porém, essa opção tomada por Ana Galizia seria autorizada por seu tio se ele ainda estivesse vivo? A partir do momento que a realizadora faz essa escolha de trazer essas imagens a público, seus atos ganham uma dimensão política, tendo em vista que são imagens históricas que normalmente não chegariam a vir a público, mas, na esfera familiar, podem vir a trazer questionamentos sobre como outras pessoas da família se sentiram ao ver expostas fotos que Luiz fez em momentos de extrema intimidade – será que ele tirou essas fotos, pois queria mostrá-las depois? Ou fez apenas para si mesmo?

Bill Nichols (2005, p. 40) afirma que, quando um documentário é filmado, questões éticas surgem quando questionamos “como devemos tratar as pessoas que filmamos?”, levando em consideração o grau de separação entre o cineasta e as pessoas que ele escolhe para protagonizar suas histórias. No caso de um filme feito com materiais de arquivo de um integrante da família da realizadora, a questão do grau de separação do sujeito diminui, sim, mas outros questionamentos surgem: como usar arquivos de uma pessoa que já não está presente para opinar sobre sua própria imagem? O quanto devemos levar em consideração quando se diz respeito aos outros membros da família,

56 Transcrição dos áudios do vídeo “Inconfissões: da ideia ao filme”, 2021. Versão disponível no YouTube.

os guardiões dessas memórias? Como abordar os questionamentos éticos referentes a documentários feitos apenas com imagens de arquivo?

Sylvie Lindeperg e Ania Szczepanska (2021) refletem justamente sobre essa complexidade perante o uso de acervos na construção de narrativas audiovisuais. Por um lado, está a necessidade de garantir que esses arquivos poderão ser usados com liberdade; por outro lado, devemos atentar à origem desses materiais e levá-la em consideração quando vamos tirá-los do seu contexto original. Segundo as autoras,

Nessa perspectiva, teríamos que redefinir o direito moral não em função de uma “propriedade imaterial” que se mantém fiel ao conceito de propriedade, mas em função de um princípio geral de respeito a todos os fatos característicos de um documento audiovisual. Nesse ponto, o próprio termo propriedade, ao revelar sua ambivalência, não designaria mais os direitos de um proprietário, mas as propriedades da própria imagem. Assim, esse direito moral deveria derivar das obrigações de quem faz uso de uma imagem e não das questões postas por seu proprietário. Há, então, um verdadeiro problema de regulação do uso das imagens de arquivo que se confunde com dois critérios: o respeito necessário ao objeto preservado e a liberdade necessária ao uso que dele se faz. Esta regulação não deriva nem do direito patrimonial nem do direito moral, mas, sem dúvida, de um terceiro nível de regulação, o da ética (Lindeperg; Szczepanska, 2021, p. 114).

Ana Galizia não só torna público um acervo de sua família, como também revisita e ressignifica um diário íntimo feito por seu tio através de fotografias e filmes, um arquivo pessoal da vida e da sexualidade que ele registrou imagneticamente juntamente com seus parceiros. É inegável a importância de dar acesso ao público a imagens de acervo raras como essas, que despertam reflexões sobre temas tão importantes aos dias atuais. Mesmo sabendo que sempre haverá questões sobre a escolha de tornar públicas imagens privadas, ainda mais arquivos com um tom de intimidade tão grande quanto as que compõem esse filme, deve-se levar em consideração a potência de retirá-las do ambiente doméstico e colocá-las em contato com pessoas do Brasil e do mundo.

Consuelo Lins e Thais Blank afirmam que filmes que utilizam acervos de família não têm apenas o objetivo de acessar imagens de arquivo para ilustrar um determinado acontecimento, mas são materiais audiovisuais que trabalham com a memória visual e, através da montagem e da construção de uma narrativa, inventam novas histórias. Segundo as autoras, esses filmes “são obras que libertam as imagens do universo doméstico e fazem que elas se integrem ao mundo, adquirindo em muitos casos uma dimensão política, nos termos de Jacques Rancière. Para o filósofo francês, agir politicamente é agir

sobre “partilhas” dadas, seja no campo político, seja no campo da arte, seja no campo social” (Rancière, 2012, p. 55). As imagens desse segmento do filme *Inconfissões* não foram produzidas na esfera familiar, mas foram conservadas por membros da família e depois retrabalhadas por Ana Galizia, o que faz com que elas saiam das mãos de seu autor original e passem a integrar um acervo familiar.

3.4 O encontro com as imagens: os arquivos com a cineasta, o filme com o público

Dubois (2012, p. 35) afirma que “uma foto nada mais é que uma superfície. Ela não tem profundidade, mas possui uma fantástica espessura. Uma foto esconde sempre (pelo menos) uma outra, embaixo dela, atrás dela, em torno dela. Questão de tela. Aí começa a ficção em que consiste toda autobiografia”. *Inconfissões* não é exatamente um filme autobiográfico, mas é uma busca da realizadora por entender e reescrever as memórias que foram passadas para ela. Ao questionarmos o que nossas famílias nos disseram sobre os nossos parentes, não estamos questionando também quem pensamos ser? A realizadora ouviu o que contaram a ela, mas, ao encontrar os arquivos pessoais de seu Tio Luiz, ela agora pode ver o que não contaram. Seu olhar passa a ser a ferramenta para recriar a história e publicizar o que estava guardado em casa.

Em um texto escrito durante o Festival de Cinema de Tiradentes de 2018, no qual *Inconfissões* foi exibido, Vitor Medeiros reflete sobre o encontro de Ana Galizia com imagens extremamente íntimas que compõem o acervo de Luiz Galizia. O autor ressalta como a “intimidade entre fotógrafo e fotografados pode ser sentida através da proximidade dos corpos com a câmera e da eventual nudez, assim como alguns atos explicitamente sexuais” (Medeiros, 2018). Entre as fotos e os filmes que compõem esse acervo, o próprio Luiz é protagonista de muitas delas, fotos essas que provavelmente foram feitas por seus amigos ou parceiros. Ao ver imagens com um tom extremamente íntimo e sexual, o autor questiona: “será que ele pretendia expor essas imagens em algum lugar, ou estariam elas eternamente relegadas à sua caixa com memórias pessoais?”.

Figuras 69 e 70 – Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

O fato de essas fotografias íntimas terem sido guardadas traz mais um questionamento: será que o ato de preservar essas imagens pode significar que Luiz tinha o desejo de compartilhá-las? Medeiros acredita que “*Inconfissões* tensiona essas premissas entre público e privado por meio de uma lógica bastante simples de herança. Se Ana passou a ter esse material, por que não usá-lo? Até que ponto ela fere a memória de seu falecido tio?”. O autor imagina que, se Luiz ainda estivesse vivo, ficaria “orgulhoso da coragem de sua sobrinha, ao expor essas imagens na forma de curta-metragem em um contexto social no qual elas já podem ser apreciadas, valorizadas artisticamente” (Medeiros, 2018). Assim como as lacunas que as imagens de arquivo nos trazem, aqui também nos resta apenas imaginar o que o Tio Luiz diria ao ver esse filme: ele de fato ficaria orgulhoso ou ficaria furioso de ter sua intimidade exposta? E os outros personagens do filme, como se sentiriam?

Joon Ho Kim (1995, p. 245) fala que, ao criarmos uma seleção de imagens específicas para guardar, estamos buscando diálogo com quem as encontrará no futuro:

Ao construirmos – por meio de um jogo de aparências e de uma seleção intencional de fragmentos – aquilo que gostaríamos de ser (como resultado da construção daquilo que parecemos ter sido), o que fazemos também para espectadores imaginários: destinatários para os quais deixamos o legado de como “gostaríamos de ser lembrados”, uma “auto-imagem” orientada para a posteridade, uma antecipação que incorpora o desejo de lembrar-se e ser lembrado com nostalgia. A fotografia, revestida e investida com esse compromisso com o futuro, também expressa a necessidade de transcrever a finitude da nossa existência.

Luiz encontrou enfim Ana, essa “espectadora imaginária” que, ao olhar para esse arquivo pessoal, buscou compreender e mostrar a nós quem foi seu tio, possibilitando uma nova proposta de futuro para essas imagens. Segundo Mc Kemmish, guardamos cadernos, fotos, cartas e outros documentos, pois queremos assegurar que, no futuro, eles serão uma forma de manter nossa memória viva. Para a autora, “os registros, sob qualquer forma, nos oferecem, em primeiro lugar, testemunhas de nossas interações com os outros, no contexto de nossas próprias vidas e no lugar que ocupamos nas deles – são provas de ‘nossa existência de nossas atividades e experiências’. Fabricamos e guardamos os registros que compõem o arquivo pessoal para assegurarmos nosso lugar no presente e no futuro” (McKemmish, 2013, p. 24).

Por mais que esse gesto da realizadora seja importante para ressignificar e resgatar esses arquivos, Consuelo Lins e Thais Blank (2012, p. 64), pensando sobre filmes de família e cinema amador, trazem questionamentos importantes sobre a retirada de imagens da esfera familiar e colocadas em contato com outros espectadores: “Mas o que acontece quando esses filmes são retirados de seu local de origem? Quando espectadores anônimos e desconhecidos se colocam diante de imagens tão íntimas?”. As autoras aqui estão refletindo sobre uma questão ética de retirar imagens de um acervo familiar e divulgá-las publicamente, transformando-as em obras que circulam em festivais de cinema, canais de *streaming* e outras plataformas. Trago aqui a mesma questão, mas focando nesse acervo de Luiz Galizia: o que acontece quando uma desconhecida de sua própria família é colocada diante de imagens tão íntimas? E o que acontece quando essa nova “guardiã de memórias” as coloca em contato com pessoas ainda mais distantes, espectadores que nem ela mesma conhece?

No caso de *Inconfissões*, Ana Galizia traz um novo olhar e faz a escolha de tentar criar uma nova memória, diferente da que lhe foi transmitida sobre o tio até então. A escolha por trabalhar apenas com imagens de arquivo dá à realizadora inclusive ferramentas que beiram a ficção, como a associação das leituras de cartas com sequências de imagens que não necessariamente foram escritas e produzidas no mesmo período de tempo, ou pelas mesmas pessoas que aparecem nas fotografias mostradas enquanto a leitura é feita.

A partir dos treze minutos de filme, a realizadora insere a última carta e, na leitura, ouvimos “*Mamãe, meu sonho é mais ou menos isso: eu bebê numa banheira na nossa antiga casa, tremendo de frio e a água correndo. Tenho sonhado muito e tornei-me prático em me lembrar dos sonhos. O mais impressionante foi na semana passada, soube que tinha tido um filho que me amava muito, mas tive que abandoná-lo em Berkeley ainda*

*bebezinho para voltar ao Brasil. Minha interpretação: o bebê sou eu mesmo, que admira muito seu pai, mas tem que morrer para sobreviver como adulto*⁵⁷. Assim como a carta menciona sonhos, o som e as imagens mostradas a partir daqui possuem um tom onírico. São fotografias de um evento a céu aberto, que parece ser um festival, com apresentação de teatro e pessoas fantasiadas.

Figuras 71, 72, 73 e 74 – Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Após essa sequência, já se encaminhando para o final do filme, as fotografias mostradas passam a ser todas em preto e branco e aqui, no último áudio inserido na narrativa, a voz da realizadora Ana Galizia aparece pela primeira vez e diz: “A foto é de 1985, centro da cidade, pessoas e carros em volta, um orelhão na calçada. Saíam do supermercado num fim de tarde de um sábado chuvoso, típico dia de verão em Campos do Jordão. Na sacola tinham alguns legumes, pães e queijos, iriam fazer uma sopa para o jantar. Mais do que isso não sei se ele contaria. Depois dali voltariam para o apartamento. A noite ia fazer frio, acenderiam um baseado e ficariam próximos à lareira. Em fevereiro daquele ano, o Tio Luiz morreu, quando ainda pouco se falava sobre a aids no Brasil.

57 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Inconfissões*, 2018.

Hoje, depois de 30 anos, encontrei na casa de uma tia algumas coisas que eram do Luiz. Perguntei se poderia ficar com elas”⁵⁸.

Figura 75 – Plano do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Na versão comentada, Ana Galizia (2020) fala sobre a importância de se inserir no curta, pois “não era qualquer pessoa fazendo um filme sobre o Luiz. Esse caráter pessoal, de alguma forma, era mais uma camada desse mosaico todo. Era uma pessoa da própria família, uma sobrinha, construindo um pouco dessa identidade, dessas memórias, a partir de uma reelaboração. Uma perspectiva diferente da que a família tentou construir até então”.⁵⁹

A voz da realizadora adiciona uma nova camada ao filme, que até então estava totalmente focado nas experiências vividas por Luiz (camada imagética) e nas relações e impressões dos outros diante dele (camada sonora). A realizadora sai de trás das câmeras e passa a fazer parte do filme, falando em primeira pessoa sobre seu contato com o acervo encontrado e, agora, recriado por ela.

Após a realizadora se inserir no curta-metragem, através de sua voz, ela finaliza o filme com uma sequência de autorretratos de Luiz Galizia, todos em preto e branco. Nas fotos Luiz aparece sempre com a câmera em mãos, às vezes sozinho e às vezes acompanhado, em cenas de intimidade sexual. As últimas imagens do filme são inseridas em silêncio, na camada de áudio não há leituras de cartas, nem música.

⁵⁸ Transcrição dos áudios do curta-metragem *Inconfissões*, 2018.

⁵⁹ Transcrição dos áudios do programa “Cine Comentário Sonoro – Episódio 18: *Inconfissões*”, lançado em 2020.

Figuras 76, 77, 78 e 79 – Planos do curta-metragem *Inconfissões*



Fonte: Curta-metragem *Inconfissões*, de Ana Galizia (2018)

Mesmo tratando apenas de autorretratos, é possível observar que o tom das imagens vai mudando: inicialmente são fotografias de rosto, na frente do espelho, depois vemos Luiz Galizia sozinho, mostrando parte de seu corpo nu e as fotografias que a realizadora escolhe para finalizar o filme são bastante explícitas, mostrando novamente o fotógrafo em frente ao espelho, mas nesses últimos autorretratos ele se fotografou durante um ato sexual. Essas imagens são seguidas de uma cartela que diz “... *Vai ressurgir como aura magnífica, no facho de luzes multicores, enérgico e vital. E, com efeito, sobrevive. Alça voo. Sobe.*”⁶⁰, frase escrita pelo próprio Luiz Roberto Galizia, em 1982, em um livro de sua autoria. A cartela some e a música “Got to be real”, de Cheryl Lynn, é inserida e acompanha o filme até o fim.

Vale (2020), quando analisa o filme *Inconfissões*, afirma que é justamente na multiplicidade de registros de Luiz que o filme encontra a “possibilidade de redimensionar essas imagens, endereçando-as ao espectador. Assim, o espólio deixado pelo “Tio Luiz” passa do particular ao público; transforma-se, na montagem, o que seria um imaginário

60 Transcrição de cartela do curta-metragem *Inconfissões*, 2018.

pessoal, da sobrinha que não o conheceu, numa dimensão coletiva” (Vale, 2020, p. 112). A realizadora opta por finalizar o filme com imagens que colocam Luiz Galizia como criador dessas fotografias, um homem com desejos, que viveu intensamente e registrou essas vivências. Agora, após o compartilhamento que Ana fez das imagens de seu tio, a vida dele passa a fazer parte do nosso imaginário também. A realizadora e sobrinha termina o filme com uma música disco e com uma cartela que, assim como a música, aponta para um tom de celebração – Ana Galizia podia ter optado por finalizar o filme quando ela fala que Luiz faleceu quando “pouco se falava sobre aids no Brasil”, mas não o fez.

Quando se trata de filmes criados com base em imagens de arquivo, não há um único caminho a ser seguido. Assim como não há a possibilidade de perguntar para Luiz as dúvidas deixadas pelas informações não contidas nas fotografias e filmes em Super 8, não há também um limite no processo criativo. Ana Galizia fez a escolha de contar a história de um tio que não conheceu, mas que, ao ter contato com seu acervo, se conectou com ele e sentiu a urgência de transformar o que viu em uma narrativa cinematográfica. Não houve uma convivência direta entre os dois, porém, como afirma Glaura Cardoso Vale (2020, p. 113), “não há ausência que não se possa elaborar sobre/com ela”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da realização da pesquisa de mestrado que deu origem a este livro, nos debruçamos sobre três curtas-metragens documentais brasileiros produzidos entre 2011 e 2019, que utilizam como base da criação narrativa materiais de arquivo que pertencem a acervos familiares. São filmes produzidos por jovens realizadores que voltaram suas potências criativas para fotografias e filmes Super 8 produzidos antes de seus nascimentos, ou quando ainda eram crianças, e que, no momento em que foram revisitados, passaram a ter outros significados e gerar outras questões.

O fato de as famílias desses três diretores/roteiristas possuírem imagens armazenadas e memórias vivas, transmitidas de forma oral, a respeito das matérias-primas desses curtas nos faz refletir sobre a importância das imagens como ferramenta de preservação de memória familiar e também como faísca para criações artísticas. Para famílias que têm acesso a câmeras fotográficas e filmadoras e conseguem conservar esses registros no decorrer dos anos, os materiais de acervo passam a ser um instrumento utilizado para a manutenção de uma imagem e identidade do próprio grupo familiar, mas também como um convite para a reinvenção das informações ali contidas.

Segundo Odin (2010), para além da esfera familiar, filmes que usam acervos de família como matéria-prima nos mostram imagens que nos acessam de uma maneira íntima, mesmo que não sejamos nós quem está nos registros exibidos. O autor afirma que, ao vermos filmes e fotografias domésticos e familiares, “o essencial reside na produção mental que cada um realiza a partir dessas imagens”⁶¹ (Odin, 2010, p. 49). Trata-se de uma experiência coletiva, seja ao ver um filme na sala da família ou em uma sessão de cinema, mas que desperta em nós sensações e questionamentos muito individuais, a partir de nossas próprias vivências.

Cada um dos curtas apresentados e discutidos neste livro aborda temáticas específicas que os realizadores observavam sobre suas famílias, principalmente sobre as memórias que foram contadas a eles, ou que os próprios lembravam sobre si mesmos ou sobre outros familiares. As imagens de acervo surgem como um documento que comprova a existência de pessoas e histórias vividas por aquele grupo e, principalmente, como uma pista de que pode haver outros caminhos além dos que nossos pais, avós e tios nos mostraram. O quanto realmente sabemos sobre nossas próprias histórias? Quantos lados dessas histórias conhecemos?

Com *Vó Maria* foi possível perceber como o tempo nos escapa e com ele todas as memórias que nos contaram sobre as gerações passadas de nossas famílias. Treze anos já

61 Citação original: “Lo esencial reside en la producción mental que cada uno efectúa a partir de esas imágenes”.

se passaram desde o lançamento do curta-metragem, o que agora se sabe sobre Maria? Essas informações foram mantidas por relatos orais da família ou porque agora existe um filme com depoimentos gravados sobre as memórias de uma das matriarcas da família do realizador? Nesse caso, podemos pensar também no papel do audiovisual como uma ferramenta de memória externa ao núcleo familiar, um documento que perdurará enquanto for preservado como arquivo digital.

Outro ponto relevante surgido da análise do curta é a ideia de pós-memória como uma forma de filhos e netos elaborarem o que foi vivido por seus pais e avós. Marianne Hirsch cria esse conceito pensando em acontecimentos históricos traumáticos, mas podemos ampliá-lo para as histórias que escutamos de nossos familiares e que acreditamos que podem moldar quem somos hoje – como no depoimento da mãe do realizador em *Vó Maria*, quando ela diz que “*outra coisa que eu sempre acho engraçado, que a minha mãe conta e eu acho que isso tem uma influência forte na nossa família, é o perfil dela de não desperdício, chegando a um pouco de exagero*”⁶². Nesse trecho é possível ressaltar como relatos orais que contam memórias podem ter uma influência em outras gerações, ou pelo menos fazer com que outros membros da família acreditem que são de determinada maneira, pois seus antepassados também eram.

A discussão sobre *Antes de Ontem* fez ressaltar a potência dos arquivos quando revisitados em tempos futuros ao seu registro original. Franco, no áudio direcionado à sua avó, ressalta o desejo de poder conversar com seu avô sobre as fotografias que encontrou em sua casa, mas no momento presente, “*com a mentalidade que eu tenho hoje*”⁶³, como ele diz em um trecho de sua narração. Os registros fotográficos que inicialmente foram feitos para registrar encontros e celebrações passam a ser um dos elementos para as investigações que o realizador faz atualmente sobre si mesmo, como ele mesmo diz: “*Isso me passou assim na cabeça quando vi essas fotos agora. Isso veio tudo depois disso, né? Depois de eu ter me assumido como um homem negro. Essas questões ficaram mais latentes assim, na minha cabeça*”⁶⁴. Ou seja, pode-se supor que, se o realizador tivesse contato com essa foto cinco anos antes ou dez anos depois da realização do curta, as questões seriam outras, uma vez que a relação com os arquivos segue sempre em transformação, assim como nós mesmos seguimos mudando e nos questionando sobre o mundo em que vivemos e sobre nós mesmos.

62 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011).

63 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2019).

64 Transcrição dos áudios do curta-metragem *Antes de Ontem* (Caio Franco, 2019).

Por fim, a partir do curta-metragem *Inconfissões*, foi possível avançar na reflexão sobre os usos das fotografias que não estão nos álbuns da família. Quais imagens guardamos e compartilhamos com nossos familiares e quais deixamos em caixas nos armários, com acesso mais restrito? As fotografias e filmes em Super 8 de Luiz Roberto Galizia, encontrados por Ana Galizia e transformados em um filme, são de extrema intimidade, mas também de grande importância, como ressalta a própria realizadora: “*Eu vejo esse resgate das experiências homoafetivas como movimento raro nos filmes de arquivo que resgatam essas memórias familiares. Talvez, porque sejam justamente essas memórias que muitas famílias querem apagar, não fazem questão de lembrar muito menos de publicizá-las*”⁶⁵. Pensando nos álbuns e filmes que nossas famílias mostram em reuniões e almoços nos fins de semana, e também refletindo sobre histórias de familiares que descobrimos apenas depois da morte de seus protagonistas, por exemplo, podemos ressaltar que a ação de tornar público esse acervo do Tio Luiz torna-se um ato importante para os espectadores e também libertador para a imagem de um homem que acabou vivendo duas vidas, uma em família e outra fora dela.

Os realizadores responsáveis pelos filmes aqui analisados nasceram em uma época em que fotografias eram tiradas com câmeras analógicas e ampliadas em papel, geralmente no tamanho 10cm x 15cm, em cópias coloridas. No caso de *Antes de Ontem* e *Inconfissões*, a existência de uma grande quantidade de imagens preservadas por muitos anos foi essencial para a criação de uma narrativa múltipla, na qual as diferentes fotografias ampliavam as possibilidades de análise e debate. Pensando na forma como produzimos e armazenamos imagens agora, em 2024, será possível produzir filmes como esses no futuro? As próximas gerações, nossos filhos e netos, terão acesso às fotos que tiramos com nossos celulares ou postamos em redes sociais? Mesmo no caso de câmeras digitais, por quanto tempo o formato dessas imagens ainda poderá ser lido em nossos computadores e *tablets*? Torna-se necessário problematizar a preservação e conservação audiovisual também na esfera familiar, tendo em vista que, como afirma Ana Maria Mauad (2008, p. 58-59),

A família, ao guardar determinados objetos, ao relatar certos eventos, ao organizar um álbum de fotografias, determina o que deve ser lembrado e preservado da ação do esquecimento. Nenhum grupo social tem a sua perenidade assegurada, há que se trabalhar neste sentido, daí a preocupação da família em manter a identidade do grupo através da preservação e transmissão de sua memória.

65 Transcrição de áudio do programa “Cine Comentário Sonoro – Episódio 18: Inconfissões”, lançado em 2020.

Assim como minhas vivências pessoais enquanto fotógrafa, graduada em cinema e filha e neta de fotógrafos influenciaram a escolha dos objetos e temas pesquisados neste livro, também o processo de escrita influenciou a forma como vejo agora os acervos fotográficos de minha própria família. Além dos álbuns armazenados nas casas dos meus pais e avós paternos, com fotografias feitas pelo meu pai e avô, durante o período em que estive no mestrado, pedi para ficar com as fotos feitas pelo meu avô materno localizadas em várias caixas que estavam fechadas em armários em Londrina, cidade do interior do Paraná onde diversos familiares habitam.

Da mesma forma como fizeram Osten, Franco e Galizia, cabe também a mim agora visitar essas imagens com um olhar do presente, para ver o que elas me lembram e quais questionamentos elas me trazem. A partir dessas imagens de arquivo, me provoço a repensar a forma como nós mesmos, enquanto família, nos registramos e nos deixamos registrar nas histórias que estão dentro e fora das fotografias ali preservadas. Os arquivos familiares seguem aqui como um convite para a criação artística e uma faísca para questionamentos sobre mim mesma e sobre os que vieram antes de mim.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Considerações sobre arte, morte e fotografia em tempos de aids. **Trabalhos completos – 25º Encontro da ANPAP**, v. 25, p. 3150–3164, 2016.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Edipro, 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERGER, John. **Ways of seeing**. UK: Penguin Books, 2003.

BERGER, Peter L. **Perspectivas sociológicas**: uma visão mumanística. Tradução Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1996.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 4, n. 2, p. 269–288, 2017.

CANDAU, Joël. **Antropologia de la Memoria**. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

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

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. **Revista Conexão – Comunicação e Cultura (UCS)**, Caxias do Sul, v. 9, p. 87–99, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real (tradução de Patrícia Carmelho e Vera Casa Nova). **Revista Pós**, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, v. 2, n. 4, p. 204–219, nov. 2012.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**, USP, v. 1, n. 1, p. 18–54, 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-4077.v1i1p18-54>

DUBOIS, Philippe. **O ato Fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1993.

FERREIRA, Andréa Angotti. A linguagem do Teatro do Ornitorrinco. **Anais ABRACE**, v. 9, n. 1, 2008.

FELIZARDO, Adair; SAMAIN, Etienne. A fotografia como objeto e recurso de memória. **Discursos fotográficos**, v. 3, n. 3, p. 205-220, 2007.

GALIZIA, Ana. **Sinopse do curta-metragem “Inconfissões”**. Site da realizadora, 2018. Disponível em: <https://anagalizia.com/2021/12/21/inconfissoes-2/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

HEE, Carlos. **Luiz Roberto Galizia por Carlos Hee**. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/luiz-roberto-galizia-porcarlos-hee>. Acesso em: 13 mar. 2022.

HIRSCH, Marianne. **Family frames: Photography, narrative, and postmemory**. Cambridge, Massachusetts, EUA: Harvard University Press, 1997.

KIM, Joon Ho. A fotografia como projeto de memória. **Cadernos de Antropologia e Imagem** (UERJ), Rio de Janeiro, 1995.

LAGEIRA, Jacinto; GRANDO, Angela. Ver uma imagem em uma imagem: Husserl. **Revista Farol**, v. 14, n. 19A, p. 177-185, 2018.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LIMA, Ederson Santos. Guilherme Glück: a coleção, o fotógrafo e a educação (1920-1950). **Revista História da Educação**, v. 20, p. 163-185, 2016.

LINDEPERG, Sylvie; SZCZEPANSKA, Ania. **Who Owns the Images? The Paradox of Archives, between Commercialization, Free Circulation and Respect**. 2021. Lüneburg: Meson Press, 2021.

LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação - Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, p. 52-74, 2012.

MAUAD, Ana Maria. Fragmentos de memória: oralidade e visualidade na construção das trajetórias familiares. **Projeto História (PUC-SP)**, São Paulo, v. 22, p. 157-169, jun. 2001.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... Novas considerações. **Arquivos pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Organização Isabel Travanca, Joëlle Rouchou e Luciana Heymann. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 17-43.

MEDEIROS, Vitor. “Vivo olhando” – a contemporaneidade póstuma de Alair e Tio Luiz. **Revista Moventes**, 2018. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2018/01/31/vivo-olhando-a-contemporaneidade-postuma-de-alair-e-tio-luiz/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

MUSSE, Christina Ferraz; DOS SANTOS, Ana Clara Campos. Memória e filmes domésticos em Super 8: a família Assis em Juiz de Fora-MG. **Revista Observatório**, v. 1, n. 3, p. 181-200, 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2005.

ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. *In*: ODIN, Roger. **La casa abierta**: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Ocho y Medio, 2010. p. 39-60.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**: Revista de cultura audiovisual, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

PATRIOTA, Rosangela. O teatro brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas. **Anais do XXII Simpósio Nacional de História**: História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH, 2003.

PESSOA, Helena Gomes dos Reis. **Auto-Retrato – o espelho, as coisas**. Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes (ECA/SBD), 2006.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** – Tomo 1. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Editora Papirus, 1994.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Organização Etienne Samain. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

SELIPRANDY, Fernando. **Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul**. 2018. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SOBRAL, Filomena Antunes; OLIVEIRA, Daniela Morgado. Vídeo experimental e autorretrato. **AVANCA| CINEMA**, p. 280-285, 2020.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

TARKOVSKY, Andrey; HUNTER-BLAIR, Kitty. **Sculpting in time: reflections on the cinema**. University of Texas Press, 1989.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”. **Revista Significação**, São Paulo, 2019.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 53-69, 2009.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Performance e documentário de memória afetiva. **E-Compós**. 2019.

VALE, Glaura Cardoso. **A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso**. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário Edições/Filmes de Quintal, 2020.

VALENTE, Eduardo. Seis filmes: cobertura da Competição Nacional do 16º Festival Brasileiro de Cinema Universitário. **Revista Cinética**, 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/fbcu16filmes.htm>. Acesso em: 25 fev. 2022.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Salvar o fogo**. São Paulo: Todavia, 2023.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico a opacidade e a transparência**. 11. ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2021.

WHITE, Edmund. **The Burning Library: Writings on Art, Politics and Sexuality**. Londres: Picador, 1995.

Referências audiovisuais:

ANTES DE ONTEM. Direção e Roteiro: Caio Franco. Brasil, 2019, Cor, 6 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xuNN5RROPSk>. Acesso em: 20 mar. 2024.

BONDE. 2019, sinopse, ficha técnica e entrevista com Asaph Luccas, diretor do filme. Disponível em: <https://2019.kinoforum.org/filme/61153/bonde>. Acesso em: 20 mar. 2024.

CAIO FRANCO | 30ª CURTA KINOFORUM. Entrevista com Caio Franco, diretor do filme Antes de Ontem. Brasil, 2019, Cor, 3 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NS3v4Z0cCMc>. Acesso em: 20 mar. 2024.

CINE COMENTÁRIO SONORO – EPISÓDIO 18: INCONFISSÕES. Realização: Cineclube Coxiponés da UFMT e a Rede Cineclubista de Mato Grosso (REC-MT), 2020, Cor, 23 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uiMA_l5891E. Acesso em: 20 mar. 2024.

INCONFISSÕES. Direção e Roteiro: Ana Galizia. Brasil, 2018, Cor, 21 min. Disponível em: <https://cardume.tv.br/movie/inconfissoes/#/?playlistId=0&videoid=0>. Acesso em: 20 mar. 2024.

INCONFISSÕES: DA IDEIA AO FILME. 2021, Cor, 18 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q7KB6hv7wh8&t=652s..> Acesso em: 20 mar. 2024.

REFORMA. 2018, sinopse, ficha técnica e entrevista com Clarissa Virmond, diretora do filme. Disponível em: <https://2019.kinoforum.org/filme/60840/reforma>. Acesso em: 20 mar. 2024.

TEA FOR TWO. 2018, sinopse, ficha técnica e *trailer* do filme. Disponível em: <https://2019.kinoforum.org/filme/61064/tea-for-two>. Acesso em: 20 mar. 2024.

TERRA DO SEMPRE. 2019, sinopse, ficha técnica e *trailer* do filme. Disponível em: <https://2019.kinoforum.org/filme/61064/tea-for-two>. Acesso em: 20 mar. 2024.

VÓ MARIA. Direção e Roteiro: Tomás von der Osten. Brasil, 2011, Cor, 6 min. Disponível em: <https://vimeo.com/25764297>. Acesso em: 20 mar. 2024.

Publique com a gente e
compartilhe o conhecimento



www.lettraria.net

 Letraria[®]